

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 – 2015

УДК 82.0
ББК 83я43
Т 33

Рецензенти:

Бондаренко І.П. — д-р філол. н., проф., зав. кафедрою китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Михед П.В. — д-р філол. н., проф., зав. відділом слов'янських літератур Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 6 від 22 грудня 2015 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), Набитович І.Й., д-р філол. н., проф. (Польща), Ненадавець 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., проф., Зарва В.А., д-р філол. н., проф., Харлан О.Д., д-р філол. н., проф., 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.

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., 2015. — 295 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

Підп. до друк. 25.12.2015. Формат 60х84 ¹/₁₆. Папір офс. Гарнітура «Таймс». Друк. офс.

Ум. друк.арк. 18. Обл.- вид. арк.19. Наклад 300 прим. Зам. 191

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, 2015.

ISBN 978-966-171-780-9

ЗМІСТ

Алієва Заміна , к. філол. н., доц. САМЕД ВУРГУН І МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ – ПОЕТИ АЗЕРБАЙДЖАНО-УКРАЇНСЬКОЇ ДРУЖБИ.....	6
Астаф'єв Олександр , д-р філол. н., проф. ТРАГІЧНА ПОМИЛКА ЯК ЕМОЦІЙНА ДОМІНАНТА ПОЛЬСЬКОМОВНОЇ ПОЛЕМІЧНОЇ ПРОЗИ КАСЯНА САКОВИЧА.....	16
Багдасарян Каріне , бакалавр ОЦІНКА ІСТОРИЧНОЇ РОЛІ МАЗЕПИ В ПОЕМІ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ «МАЗЕПА»...	29
Білоус Петро , д-р філол. н., проф. СИМВОЛІЧНО-АЛЕГОРИЧНИЙ СТИЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	34
Бова Катерина , бакалавр ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЙОГО ПЕРЕДІСТОРІЯ (ЗА РУКОПИСНИМИ МАТЕРІАЛАМИ ЮРІЯ МЕЖЕНКА).....	40
Богданець Світлана , бакалавр ВИСТАВА «ПРИГОДИ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА» В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ ЮРІЯ МЕЖЕНКА).....	46
Гнатюк Мирослава , д-р філол. н., проф. СКРИПІЧНІ ВЕР-ЛІБРИ ІГОРЯ АСТАПЕНКА.....	50
Грицик Людмила , д-р філол. н., проф. УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ПРЕФЕРЕНЦІЇ ТА АКЦЕНТИ ПОРІВНЯЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	63
Гумматлі Шалала , к. філол. н., ст. наук. сп. СТАТТІ, НАПИСАНІ ДЛЯ НАЦІЇ: КРИМ, «МІЛЛАТ» І ЮСІФ ВЕЗІР ЧЕМЕНЗЕМІНЛІ.....	71
Дроздовський Дмитро , к. філол. н., наук. сп., докторант РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАВМАТИЗОВАНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ «A SHORT HISTORY OF TRASTORS IN UKRAINIAN» М. ЛЕВИЦЬКОЇ: ІМАГОЛОГІЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ У ДИСКУРСІ ПІСЛЯ-ПОСТМОДЕРН.....	75
Єсипенко Дмитро , к. філол. н., наук. сп. ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ПОВІСТЕЙ БОРИСА ГРІНЧЕНКА: ПИТАННЯ ОСНОВНОГО ТЕКСТУ.....	76
Загребельна Наталія , к. філол. н., доц. НАРОДНИЙ КАНОН: СПИСКІ НАЙКРАЩИХ КНИГ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРІ.....	97
Клочек Григорій , д-р філол. н., проф. СИНЕРГЕТИКА НА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ПОЛІ: ВИПРОБУВАННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ.....	104

Ковінько Марина, аспірант ДИСКУРС МАЛОЇ ПРОЗИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ	112
Кондратьєва Світлана, магістрант ПИСЬМЕННИЦЬКА ПРАЦЯ / ЗЕМЛЕРОБСТВО У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА І ШЕЙМАСА ГІНІ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ В. СИМОНЕНКА «КОСАР» ТА ПОЕМИ Ш. ГІНІ «КОПАННЯ»).....	121
Костенко Наталія, д-р філол. н., проф. ПРО ДОСВІД МІЖНАРОДНОГО ПРОЕКТУ «СЛОВ'ЯНСЬКА ПОРІВНЯЛЬНА МЕТРИКА» (на матеріалі публікації Люцилли Пщоловської в ж. «Слово і час», 2009, № 1).....	124
Ленська Світлана, д-р філол. н., доц. «РОМАНІЗАЦІЯ» УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ 1920-ИХ РОКІВ ЯК ВИЯВ МІЖЖАНРОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ.....	133
Мегела Іван, д-р філол. н., проф. «БУРЯ» В. ШЕКСПІРА ЯК МІСТЕРІЯ ПЕРВИННОЇ ТРАДИЦІЇ.....	139
Набитович Ігор, д-р філол. н., проф. ІРЛАНДСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ СПАДЩИНІ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ.....	148
Ненадавець Олександр, д-р філол. н., проф. ЧАЛАВЕК І ПРЫРОДА Ў ЗБОРНІКУ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «МАТЧЫНА ДУША».....	157
Нестеренко Юлія, к. філол. н., викладач УРБАНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕСЕЇСТИКИ.....	165
Новик Ольга, д-р філол. н., проф. ЧАСОПРОСТІР РОМАНУ ІВАНА БІЛИКА «МЕЧ АРЕЯ».....	170
Оліщук Вікторія, бакалавр ЖАНРОВІ МОДУЛЯЦІЇ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА.....	176
Рибалкін Сергій, аспірант РОМАНТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ТУНІСЬКІЙ АРАБОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ.....	182
Савенко Оксана, к. філол. н., доц. ТРАДИЦІЯ – ТРАДИЦІОНАЛІЗМ – НОВАТОРСТВО У ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	190
Сінченко Олексій, к. філол. н., доц. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА.....	199
Сливка Любов, викладач ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ ЖІНКИ-МИТЦЯ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ.....	209

Тарнашинська Людмила , д-р філол. н., проф., ст. наук. сп. КИЇВСЬКА ШКОЛА ПОЕТІВ VS УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО: між моносистемою соцреалізму та новою естетичною парадигмою	217
Тетеріна Ольга , к. філол. н., ст. наук. сп. СПЕЦИФІКА МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ПРАЦЯХ ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА	232
Ткаченко Анатолій , д-р філол. н., проф. КОНФЛІКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ І СТУДЕНТСЬКЕ ЖУРІ	244
Харлан Ольга , д-р філол. н., проф. ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОСТІ В «ЩОДЕННИКУ» МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ	258
Циганок Ольга , д-р. філол. н., доц. ПОЕТИКА «ARPIA IN PARNASSUM [...]» [АППІЄВА ДОРОГА НА ПАРНАС] (1704/05) ТА ЇЇ КИЇВСЬКЕ ДЖЕРЕЛО	267
Школа Валентина , к. філол. н., доц. ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ	274
Шкур Євген , аспірант ПОНЯТТЯ ФАНТАСТИЧНОГО У МАНІФЕСТІ ШАРЛЯ НОДЬЄ «ПРО ФАНТАСТИЧНЕ У ЛІТЕРАТУРІ»	279
Юдін Олександр , к. філол. н., доц. ЗАРОДЖЕННЯ ІНСТИТУТУ АВТОРСТВА В ЛІТЕРАТУРІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ	289

*Заміна Алієва,
к. філол. н., доц.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

САМЕД ВУРГУН І МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ – ПОЕТИ АЗЕРБАЙДЖАНО-УКРАЇНСЬКОЇ ДРУЖБИ

Розглянуто культурний феномен літературно-мистецьких взаємозв'язків, становлення української та азербайджанської літератур у ХХ ст., значущість поезії Максима Рильського та Самеда Вургуна. Здійснено аналіз основних механізмів виникнення взаємозв'язків в спілкуванні та поетичних творах, визначено текстотвірні функції, досліджено пласти лексики, образи «України та Азербайджану», що зазнають відповідних семантичних перетворень. Наголошено, що зміни в структурі семантики образів України та Азербайджану підпорядковуються прагненням автора сформувати в читача нові ідеологічні уявлення про радянський устрій, або про події Другої світової війни. Цей естетичний феномен досліджено з використанням здобутків принципу історизму в поєднанні з біографічним, імагологічним методами, а також зверненням до компаративних досліджень.

Ключові слова: літературна генерація, поезія, Максим Рильський, Самед Вургун, Україна, Азербайджан, українська поезія.

Рассматривается культурно-исторический феномен литературно-художественных взаимосвязей, формирование украинской и азербайджанской литературы в XX в., значимость поэзии Максима Рыльского и Самеда Вургуна. Осуществлен анализ основных механизмов возникновения взаимосвязей в общении и поэтических произведениях, определены текстообразующие функции, исследованы слои лексики, образы «Украины и Азербайджана» в их семантических преобразованиях. Отмечено, что изменения в структуре семантики образов Украины и Азербайджана подчиняются стремлению автора сформировать у читателя новые идеологические представления о советском строе, или о событиях Второй мировой войны. Этот эстетический феномен исследован с использованием достижений принципа историзма в сочетании с биографическим, имагологическим методами, а также обращением к компаративным исследованиям.

Ключевые слова: литературная генерація, поезія, Максим Рыльский, Самед Вургун, Украина, Азербайджан, украинская поэзия.

In the article the cultural and historical phenomenon of literary interrelation, formation of the Ukrainian and Azerbaijani literature in the twentieth century. The importance of poetry Maxim Rylsky, Samad Vurgun, Ukrainian poetry. It is highlighted that all the processes are analysis of the basic mechanisms of the relationship and fellowship, and in poetry, also their text creating functions layers and investigated vocabulary, images of the «Ukraine and Azerbaijan», experiencing the relevant semantic transformations. In article solved the problem Intersection ystoryohrafycheskoho, byohrafycheskoho and literary prose postmodernoy dyskursov in Ukraine and Azerbaijan. Main mechanisms of the formation of discourse is an object of study of many sciences stylstyky, kulturolohy, psychology and philosophy, imagology. Discours is the object for investigation of many humanitarian sciences today and one of the broadly used terms in different fields of stylistics, cultural studies, literary criticism, psychology and philosophy. The notion covers all aspects of communication including the idea and meaning of a spoken or written text, the sender and the receiver and the immediate situational context. This term, first described by dyskursov postmodern literature to have a new look to postmodern fiction. The author interests the dynamics of self-identification, described in the literary texts. The author studies process of the national

communication, the language коммунікації and the acculturation during the different periods of development in XX-th and the beginning of the XXI-st centuries. It was noted that changes in the structure of the semantics of images of Ukraine and Azerbaijan are subject to the author's desire to create in the reader a new ideological understanding of the Soviet system, or the events of World War II. The aesthetic phenomenon studied using the achievements of the principle of historicism, combined with biographical, imagological methods and reference to comparative literature.

Key words: literary generation, poetry, Maxim Ril'skiy, Samad Vurgun, Ukraine, Azerbaijan, Ukraine literary.

Дружба і співпраця таких великих поетів, як Самед Вургун і Максим Рильський, є символом азербайджансько-української дружби. «Поезія не вмирає» – такі слова написав Максим Рильський за рік до своєї смерті. Вічною і непідвладною часові залишається справжнє віршоване слово. Воно долає всі перешкоди на своєму шляху. Ці два митці стали знаковими постатями літературно-мистецької генерації XIX-XX ст., переживши жахи радянського терору і зберігши творчий потенціал та людську гідність. Обидва великих поети і український, і азербайджанський, дивилися на світ через колосальний досвід традицій, через духовне національне багатство.

Все більшої актуальності в сучасному літературознавстві набувають імагологічні дослідження й постколоніальні студії: Е.Бенсон, П.Вілліамс, А.Герард, Х.Гілберт, Г.Гріффітс, Д.Джонсон, Г.Кастл, Л.Конноллі, Л.Крісман, Н.Лазарус, Дж. Маклеод, П.Поддар, Х.Тіффін, Е.Томпсон, Р.Янг та ін. Вивченню літературного образу в компаративному аспекті присвячені роботи: П.Азара, Ф.Бальдансперже, М.П. Гюйяра, Ф.Джеймсона, С.Андрусів, В.Будного, Н.Висоцької, М.Іванішіна, П.Іванишина, М.Ільницького, Д.Наливайка та ін. Їхні дослідження ґрунтуються на філософії взаємин між Я та Іншим (чужим) у сфері міжкультурної комунікації. Ними зафіксовано процес формування нової концепції літератури, перебудови її жанрової системи. Зміна естетичних парадигм у контексті загальної переорієнтації національної культури є однією з провідних у літературознавчому дискурсі останніх п'ятнадцяти років. Науковці доходять висновків щодо модифікації естетичного поля художньої творчості, поезії та прози, її дискурсів. На думку М.Фуко, дискурс виходить за межі раціональної діяльності, він є своєрідною оцінкою конкретного явища в системі цінностей, які втілені в структурах мови, в соціальній символіці. Тому дискурс є соціально обумовленим [14]. Ф.Джеймсон у книзі «Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму» свідчить про незворотні процеси контактів між культурами і літературами, що є незворотнім [15, 298]. Міжтекстову взаємодію спостерігаємо у творчості видатних поетів XX ст. Максима Рильського та Самеда Вургун.

Народився Самед Вургун у селі Юхари Салахли на території нинішнього Казахського району Азербайджанської республіки. Справжнє ім'я письменника – Самед Юсиф огли Векилов. Коли йому виповнилося шість років, померла мати; виховували хлопчика батько і бабуса. Про матір, та й інших селянок зі східного селища початку XX ст., згодом написав:

*Что было ей судьбою суждено?
Латать одежды, колыбель качая.
Все по дому, все делать ей дано!
Должна она, еще до зорь вставая,
Латать одежды, колыбель качая.*

У 1918-му сім'я переїхала до Казахстану; там він, разом зі старшим братом Мехтіханом, вступив до місцевої вчительської семінарії. Через чотири роки юнак втратив батька; ще через рік бабусю, Айши-ханум. Турботу про Вургуна та його старшого брата взяла на себе їхня двоюрідна сестра, Хангиза Векилова. Письменник Ісмаїл Шіхли пізніше так описував батьківщину Вургуна: «Край величних гір, блакитних розливів Кури, цілющого повітря, настояних на квітах і травах альпійських луків, край видатних поетів і народних співаків-ашугів, де вірш і пісня звучали так само природньо й звично, як буденна мова». У 1925-му Самед Вургун опублікував свій перший вірш – «Звернення до молоді», який було надруковано на сторінках тифліської газети «Нова думка» («Єні Фікір»). Деякий час він викладав літературу в сільських школах, пізніше продовжив навчання у Московському університеті, після чого перевівся до Азербайджанського педагогічного інституту. У 1930-му вийшов друком перший збірник С.Вургуна «Клятва поета». У 30-х роках почалася ліквідація національної азербайджанської еліти, зокрема Мікаїла Мушфіка, спроби політично-ідеологічно ангажувати Мехти Гусейна. «Приручити» талант Вагіфа (Самед Вургун) намагалися вожді та кремлівські керівники, однак його творчість, зокрема драма «Вагіф», сприяла формуванню національної самосвідомості азербайджанського народу. Не випадково Лідія Гінзбург зазначила, що національний художній образ завжди символічний, репрезентативний, він є знаком узагальнень і представляє широкі пласти людського досвіду, соціального та психологічного [6, 8].

У 1943-му Самед Вургун отримав почесне звання Заслуженого діяча мистецтв Азербайджанської РСР; два роки по тому його обрали до азербайджанської Академії наук. Однією з головних тем творчості цього періоду стала Велика Вітчизняна війна. Саме тоді він написав більше 60 віршів, кілька видатних поем, що сприяли росту його популярності. В межах пропагандистської кампанії його листівки «Партизанам України» скидалися з літаків над місцевими лісами для підтримки духу партизанів. Вургун двічі ставав лауреатом Сталінської премії другого ступеня - в 1941-му і 1942-му р. У 1943 році в США пройшов конкурс на кращі антивоєнні твори. Поезією «Настанова матері» С.Вургун показав своє ставлення до війни. Вірш отримав схвальні відгуки і навіть увійшов до двадцятки кращих творів конкурсу; його включили до складу збірника й розповсюдили серед військовослужбовців. У тому ж 1943-му Вургун ініціював створення в Баку Будинку інтелігенції ім. Фізули, який призначався для організації військових заходів – зібрань товарищів по службі та зустрічей з фронтовиками. Помер письменник у 1956-му році.

У віршах Самеда Вургуна відчувався вплив народних пісень, байок, творчості відомого лірика XVIII ст. Вагіфа, який все життя залишався його

улюбленим поетом, а також став героєм п'єси «Вагіф», за яку митець отримав першу Сталінську премію (другу – за драму «Фархад і Ширін»). 21 березня виповнилося 107 років з дня народження азербайджанського поета. Вірші поета гармонійно поєднують новаторство автора з непереборними традиціями східної поезії, залишають після себе незабутнє, особливе враження. Час змінює акценти у мистецтві, й сьогоднішньому читачеві вже будуть мало цікавими твори, написані ним на честь революційного руху (наприклад, п'єса «Ханлар», присвячена профспілковому активісту Ханлару Сафаралієву, вбитому в 1907 році), чи комуністичній партії Леніна. Але автор, чия юність припала на 1920-ті роки, не міг не писати про них. Водночас, гідних поетів радянського періоду, як російських, так і азербайджанських (та й усіх інших), відрізняло вміння присвятити свій вірш не лише актуальним подіям сучасності, темам, продиктованим політичною кон'юктурою, а й неперехідним цінностям. Рядки, написані Самедом Вургун, міцними нитками пов'язують сьогоднішній день з серединою минулого століття, українського читача з азербайджанським, їх обох з тим, на що поет може тільки натякати, з тим, що складає справжню людську гідність і силу, без чого людське життя не може бути повноцінним.

Під його віршами 1920-их років інколи з'являється підпис Вургун, тобто закоханий, а іноді – Ель Вургуну, тобто – закоханий у народ. Із 1930-их років Самед Юсиф огли Векилов підписується тільки Самед Вургун. Одна за одною виходять дві перші збірки його віршів – «Клятва поета», а потім «Ліхтар». «Відобразити все, чим живе і дихає пролетаріат країни будівництва соціалізму», – таке завдання ставить собі поет. До книги «Ліхтар» увійшов, наприклад, ліричний вірш «Колгоспниця» (в перекладі він отримав назву «Спогади») – своєрідне поетичне звернення до азербайджанської жінки, оповідь про її життя наймички, приреченої на важку, принизливу працю, яка «винагороджується» хазяйським стусанами: *«Чего только в жизни не вынесла ты! Ты помнишь? А может, уже позабыла?»...*

У 1930-ті складається авторський стиль поета. Він випробовує себе в роботі над різними темами й формами. Саме у цей період створено багато його поем, більша частина яких – драматичні. Автора цікавить тема людей і праці, їхнє життя та сподівання. Пишучи твори про сучасність, Вургун не забуває і про багату історію Азербайджану (досить згадати написану в 1937 році драму «Вагіф», присвячену долі поета XVIII століття Моллі Панахі Вагіфа, або написану з 1939-го по 1941 рр. драму «Фархад і Ширін», засновану на сюжеті поеми Нізамі «Хосров і Ширін»). Справжнім гімном країни є сповнений патріотизму вірш «Азербайджан». Неможливо забути його хвилюючий рефрен:

*Можно ль песню из горла украсть? — Никогда!
Ты — дыханье мое, ты — мой хлеб и вода!
Предо мной распахнулись твои города...
Весь я твой. Навсегда в сыновья тебе дан,
Азербайджан, Азербайджан!*

«Поезія “Азербайджан” відповідає моєму життю, програмі мого життя», - розповідав про значення цього вірша Самед Вургун. «Скільки я буду жити і творити, ви все це знайдете в тих мотивах, які я вклав у цей маленький вірш ...». Він виявився особливим для багатьох азербайджанців – поетові був відомий випадок, коли тяжкопоранений солдат-азербайджанець перед смертю читав рядки з «Азербайджану». У 1930-ті Вургун активно займається перекладацькою діяльністю. Під його пером звучали азербайджанською мовою «Євгеній Онегін» Пушкіна, уривки «Витязя в тигровій шкурі» Шота Руставелі, «Лейлі і Меджнун» Нізамі Гянджеві (цей прославлений азербайджанський поет писав свої твори перською), вірші Тараса Шевченка, Іллі Чавчавадзе, «Дівчина і смерть» Максима Горького. У 1935 році виходить поема «Лава смерті» - схвильована відповідь на процес над Георгієм Дімітровим. В її останніх рядках звучить тривожне очікування:

*Знаем: ужасом смерти
Дни полны,
Этот ужас —
опасность грозящей войны!*

Друга світова війна наклала значний відбиток на творчість поета. Він написав багато віршів про війну, зокрема: «Медсестра», «Партизан Бабаш», «Прапорonoсець», «Розповідь старого бійця», «Сміливий сокіл», «Безіменний герой», «Мені розповідали». На наступний день після її початку в газеті «Комуніст» був опублікований вірш «На варті Батьківщини», в якому Вургун оголошував себе солдатом, борцем силою слова. Під час війни він часто виїжджає на фронт, розмовляє із солдатами. В свої виступах на мітингах Самед Вургун бере собі в помічники давніх народних героїв, які в різні часи захищали кавказькі землі від поневолювачів. «Мы, народы, которых объединяет вековая дружба: грузины, армяне, азербайджанцы, — не раз в нашей истории объединялись против наших общих врагов — иноземных завоевателей», — говорив він у 1942 році в Тбілісі. — «Сегодня на чашу весов истории вновь положена честь и независимость наших народов...».

Частина написаних у роки війни віршів, присвячена азербайджанцям, які борються з фашизмом в різних місцях колишнього СРСР: воюють в лісах України, встановлюють червоний прапор над звільненим Орлом. В інших – азербайджанський поет розповідає про українських героїв. Пізніше фахівці наголосили на великому значенні патріотичної поезії С.Вургуна періоду війни, зокрема таких віршів, як: «Настанова матері», «Партизанам України», що увійшли до збірки 20 кращих віршів про війну. В Америці 1943-го року, на конкурсі за найкращі антивоєнні твори, вірш «Настанова матері» отримав високу оцінку[1, 14]. Після війни Самед Вургун стає відомим як громадський діяч. Він обирається до Академії наук Азербайджанської РСР (1945), депутатом Верховної ради СРСР (1946-1956). У складі радянських делегацій буває за кордоном, що знайшло своє віддзеркалення в його власній творчості та творчості його друзів (Костянтин Симонов написав біографічний вірш «Мова

мого друга Самеда Вургуну на обіді в Лондоні»; Вургун пише сповнені смутку рядки «На чужині», перебуваючи восени 1955 року в столиці КНР). У його творчості в 50-х роках прозирає туга літньої людини, холодок мудрої і світлої осені життя в поезіях: «Я не поспішаю», «Поет, як рано постарів ти». Самед Вургун встиг відсвяткувати свій 50-річний ювілей, отримати заслужене звання Народного поета Азербайджанської РСР. Помер він 27 травня 1956 році в Баку.

На території більшої частини колишнього СРСР його ім'я вже майже забуто, але в Азербайджані й понині згадується з любов'ю і вдячністю. Інтонації, його мінливий і гнучкий ритм, злагоджена строфіка, загальна музичність, м'яка й водночас пружна, що безперервно прискорюється, нагадує мелодію народного танцю. Він – громадянин світу. Хрестоматійними стали рядки поетичної оповіді Вургуну Черчіллю, з яким він зустрічався у 1946 році, коли їздив до Лондона як член парламентської делегації:

*«Баку! Баку!» - он процедил сквозь зубы,
И дрогнула слегка седая бровь...
А у меня по жилам, как сквозь трубы,
Бьёт огненная нефтяная кровь!
Да, я, бакинец, на твоём пути!
Да, я - наследник двадцати шести!
Ты помнишь всё, конечно, старый дьявол!
Так пристальней, пожалуйста, гляди!
...Мы разошлись – налево и направо.
Клокочет ярость у меня в груди.*

*Любовь моя! Чтоб лет моих
не выдать, Не говори, что я устал и стар.
Я видел меньше, чем хотел бы видеть!
Встань, обойдем земной летящий шар!
И если парус дум моих летучих
Нас бросит в океаны и моря,
Не бойся! Я дорог не знаю лучших,
Чем те, где не встают на якоря («Я не спешу»).*

Як єдиний простір розглядав він духовну культуру життя Закавказзя. У 1939 році поет брав участь у пленумі, присвяченому 1000-річчю вірменського народного епосу «Давид Сасунський». Він з гордістю виголосив з трибуни: «Безперечна схожість наших епосів пояснюється тим, що наші народи жили в одних і тих же історичних умовах, мали однакові страждання, одних ворогів і друзів...». Ім'я поета Самеда Вургуну носить Азербайджанський державний російський драматичний театр. Також в передвоєнні роки він перекладав вірші Тараса Шевченка, Іллі Чавчавадзе, Джамбула Джабаєва, Володимира Маяковського, поему Максима Горького «Дівчина і Смерть». За переказ частини поеми Шота Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» нагороджується

грамотою Грузинської РСР. У 1939 році перекладає з фарсі середньовічну поему Нізамі Гянджеві «Лейла і Меджнун».

Маючи давню і славу історію, азербайджано-українські літературні зв'язки міцніють і розвиваються з року в рік. Велика заслуга в цьому й численного загону перекладачів, письменників, літературознавців України. В органі Всеукраїнської асоціації сходознавців часописі («Червоний світ» (з 1990 р. «Східний світ»)), який виходив у Харкові з 1927 по 1931 рік, часто друкували матеріали з економіки, історії, мистецтва та літератури Азербайджану [12]. Окрім видання журналу, була розпочата робота над збірником «Україна і Схід», що включав статті про зв'язки українських земель з Близьким Сходом та Візантією [8, 147-158]. В. Дубровський, М. Горбань та інші історики відстоювали думку про необхідність нової синтези української історії з переоцінкою ролі степових і близько-східних сусідів [7, 310-314]. В Україні постійно цікавилися класичною та сучасною літературою братнього народу. В 1947 році Л.Первомайський переклав поему Нізамі. Неодноразово виходили в українських видавництвах твори Самеда Вургуну, в періодиці друкували поезії Р.Рзи, М.Рагіма та ін. Гідне місце належить азербайджанській темі й в українській поезії. Тонкий знавець ліричного вірша Максим Рильський, вочевидь, написав ряд своїх творів під впливом поетичних шедеврів Вагіфа.

Максим Тадейович Рильський – видатний український поет-академік, перекладач, директор Інституту фольклору й етнографії Академії наук України, громадський діяч, депутат Верховної Ради СРСР п'ятих скликань поспіль. Його батько – Тадей Рильський (1841- 1902) був київським «шістдесятником» XIX століття, як і мовознавці Павло Житецький та Кость Михальчук, історик Володимир Антонович, композитор Микола Лисенко, драматург і театральний діяч Михайло Старицький, лікар Федір Панченко. Саме люди цього кола заснували «Стару Громаду», - культурницький осередок інтелігенції, який відіграв велику роль у відродженні української нації [10].

Громадянська війна, голод і холод змусили Максима Рильського перервати навчання й покинути місто. Він учителює у школах сіл Вчорайше та Романівна на Житомирщині (1917 – 1923). Багато читає, студіює наукові праці з проблем філософії, естетики, літературознавства, історіософії, стає високоерудованою людиною в царині мистецтва та гуманітарних наук. Творча діяльність Рильського розгорталася тоді в руслі неокласицизму – художньої школи українських поетів, зорієнтованої на античну класику, на продовження гуманістичних традицій європейської поезії нового часу. Неокласиками називали тих поетів і критиків, які групувалися навколо журналу «Книгар» (1918 — 1920), а пізніше – біля київського видавництва «Слово».

Творчість М.Рильського визрівала і розвивалася поступово. У Києві виходять збірки його лірики «Під осінніми зорями» (1918), «Синя далечінь» (1922), поема-ідилія «На узліссі» (1918). Починаючи зі збірки «Знак терезів» (1932), головним героєм його творчості стають робітник, селянин, вчений. Поет створив «Думу», яка суттєво не відрізняється від народної:

Ой настала, браття, та велика година,

*Дзвоном-золотом дзвонить Україна,
Дзвоном дзвонить, словом промовляє,
Долає і скликає, до бою ззиває,
До розплати грізної волає.*

Переїхавши до Києва, М.Рильський продовжує працювати вчителем української мови в школах та на робітфаку інституту народної освіти, читає курс теорії перекладу в інституті лінгвістичної освіти. Водночас видає кілька збірок поезій — «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1926), «Де сходяться дороги» (1929), «Гомін і відгомін» (1929), багато перекладає з російської, польської, французької та інших мов. Поет класичної літературної традиції, який своїми учителями називає трьох великих поетів — Пушкіна, Шевченка, Міцкевича, своїм художнім доробком гідно продовжив і творчо розвинув художньо-поетичний спадок класиків — Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки та ін. [11, 5]. Узявши на озброєння їх словесно-художні здобутки, увібравши в себе все найкоштовніше з живомовного народного джерела, М.Рильський став гідним послідовником мовно-літературних традицій класичної української літератури, зокрема її мовно-поетичного жанру. Новації поета полягали в тому, що він підкорив старі форми — сонет, октаву, терцину, примусив їх служити новому змістові, новим ідеям, образам, сучасному поетичному мисленню. Неокласики були найменш заангажованими в радянській дійсності. У їхній творчості відсутні революційні та соціальні мотиви, тему пролетаріату вони ігнорували, цілком віддаючи перевагу класичній поезії античної доби, а також французькому символізму й парнасівцям. Як зауважував М.Рильський, неокласики проповідували любов до слова, до строгої форми, до великої літературної спадщини. Це був вияв боротьби проти українського папфутуризму та іншого «лівого мистецтва», що оспівувало «тифозну блідість тифозної воші» (Гео Шкурупій), «палило Кобзаря» (Семенко), зневажало М. Кропивницького тощо.

1930-ті роки для українства були воістину трагічними. Тоді Максим Рильський, як і Павло Тичина, змушений був, «мінати курс». 1931 року поета заарештовує НКВД, й майже рік він просидів у київській Лук'янівській тюрмі. Його товариші-неокласики Д.Загул, М.Драй-Хмара, П.Филипович, М.Зеров були репресовані й загинули в концтаборах.

Поет виявляв високу вправність у володінні тонічним віршем — верлібром. Верлібром написані вірші циклу «Таємниця осіннього листя», але верлібром написано й частину циклу «Папуга», чудові вірші «Прочитавши Містралеві спогади» та «Правнукові» (1932):

*Правнуче мій!
Ти, що в клітинках веселого тіла свого,
В мозку, у крові, в кістках
Доніс якусь невовну частину
Мого зотлілого «я»,— Усміхнися!*

Не менш майстерні численні твори, написані білим, неримованим віршем, серед яких є справжні шедеври. Чимало віршів написано в напівгумористичному, жартівливому тоні, з лукавим усміхом, легкою іронією:

*Я легковажний став: пишу хореї
Про солов'їв (троянд іще нема)
Ладен читати «Доріана Грея»
І навіть не одмовлюсь від Дюма
(«Море і солов'ї»).*

«За Рильським, - зауважує акад. Л.Булаховський, - дуже великі заслуги в галузі української віршової мови. Хоч саме віршова українська мова набула під пером Шевченка, Лесі Українки та ін. ще в дореволюційний період обробки, що зробила її прекрасним знаряддям висловлення різноманітних уявлень та емоцій, – перед новим поколінням поетів... встало важке завдання удосконалити її... В плеяді блискучих українських поетів, Рильський займає своє почесне місце не тільки як багата художня індивідуальність, але й як майстер мови, що прекрасно володіє всіма засобами народної мови в її живих фактах і в її так само живих творчих тенденціях» [4, 49]. На думку акад. О.Білецького, М.Рильський належить до «письменників зразкових, письменників, які, досконало володіючи технікою свого мистецтва, висловлювали і висловлюють цим мистецтвом почуття й думки широких народних мас» [2, 5]. П'ятирядковою строфою написано цикл «Подорож на Закарпаття», секстетом «Слово про рідну матір», секстиною вірш «Мова». Поезія «Золоті ворота» написана специфічною дванадцятирядковою строфою, а ніби звичайна восьмирядкова строфа у поемі «Сашко» так міцно зв'язана останнім рядком попередньої з першим рядком наступної, що створюється своєрідна шістнадцятирядкова строфа, у якій кожна рима повторюється не два, а чотири рази.

Невід'ємною властивістю поетичного стилю М.Рильського є багатство й новизна тропів – метафор, символів, алегорій, уподібнень-персоніфікацій, як і багатство епітетів та порівнянь; те саме і щодо фігур – знайдемо у нього всі типи фігур, починаючи з інверсії, градації, оксюморона, анафори й епіфори, асиндетона і полісиндетона, літоти й гіперболи, еліпсиса, риторичних питань і вигуків, аж до різних типів паралелізму. Поетична творчість М.Т. Рильського в кращих зразках відзначається актуальністю змісту і досконалістю форми. Саме тому акад. І. Білодід називає як неперевершені зразки української мовно-художньої творчості «сяючі мудрістю ученого і блиском поетичного таланту, класично ясні і чіткі «пушкінські строфи» і слово М.Рильського» [3, 188].

У роки Другої світової війни, так само як і поет Самед Вургун, Максим Рильський продовжує ще більш інтенсивну творчу діяльність як поет і публіцист. У воєнні роки поезія зазвучала по-новому, «справді натхненною мовою»: збірки «Слово про рідну матір» (1942), «Мандрівка в молодість» (1942-1944), «Неопалима купина» (1944) і багато інших. Його публіцистично-поетичні заклики, патріотичні есе, палкі сповіді кликали до відсічі ворогу, до гніву й помсти, до захисту рідної землі та її визволення. Кращі твори поета

воєнних років залишаються нетлінним скарбом, золотим фондом нашого мистецтва, зокрема «Ленінградські нариси». Творче відродження поета припадає на пам'ятну «відлигу» в житті суспільства, що почалася в середині 50-их років. Поетичні збірки цього останнього періоду в житті М.Рильського – «Троянди й виноград» (1957), «Далекі небосхили» (1959), «Голосіївська осінь» (1959), «В затінку жайворонка» (1961) та ін. Образом поезії «Третє цвітіння» дослідники характеризували творчість поета на схилі літ.

Після евакуації, у 1944 році родина Рильських повертається до Києва. Як свідчать написи під віршами «Медитація» та «Напис», в листопаді Максим Тадейович перебував у Ірпені. Болюче шокувала поета та обставина, що в період німецької окупації в його будинку розмістилася поліція. Однак, після відбудови садиби, і коли прикра рана трохи затягнулася, Рильський з дружиною та дітьми переїздить у свою творчу «резиденцію». Одразу, вже у серпні 1945 року, М.Рильський та М. Ушаков починають втілювати свій довоєнний задум про видання п'ятитомного Повного зібрання творів Т.Шевченка російською мовою. Паралельно Рильський, як член редакції, бере діяльну участь у виданні рідною мовою Повного зібрання творів Т.Шевченка у 10-и томах.

Рильський написав тридцять п'ять книжок поезій, серед яких – «Знак терезів» (1932), «Літо» (1936), «Україна», «Збір винограду» (1940), «Слово про рідну матір», «Троянди й виноград» (1957), «Голосіївська осінь», «Зимові записи» (1964) чотири книжки ліро-епічних поем, багато перекладів зі слов'янських та західноєвропейських літератур, наукові праці з мовознавства та літературознавства. 1943 року його було обрано академіком. У 1944-1964 роках Максим Рильський був директором Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України. Як учений і критик, він багато зробив для осмислення історії літератури та її сучасного досвіду. Перу поета належать праці з фольклористики, мистецтвознавства, мовознавства (лексикографії та стилістики української мови), теорії перекладу. Він виконував також почесну громадську місію літератора-перекладача. «Переклади з інших літератур, – пише поет у своїй основній теоретичній праці «Проблеми художнього перекладу», – неоціненної ваги політичний і культурний чинник. Це – знаряддя спілкування між народами, знаряддя поширення передових ідей і обміну культурними цінностями, знаряддя зміцнення й зросту інтернаціональної свідомості» [10]. У багатьох своїх працях, і насамперед в «Проблемах художнього перекладу», Рильський наголошує, що живим і реальним втіленням дружби народів, є взаємні переклади літератур. У далеко неповному списку перекладів Рильського більше п'ятдесяти книг. Серед них – переклади Пушкіна, Міцкевича, французьких класиків – Буало, Корнеля, Мольєра, Расіна, Вольтера, Гюго, переклади «Слова о полку Ігоревім», а також Крилова, Грибоєдова, Гоголя, Лермонтова, Некрасова, переклади з російської, білоруської, вірменської, грузинської, азербайджанської та інших мов; поетів – Яна Райніса, Якуба Коласа, Янки Купали, Тихонолі, Ісаковського, Светлов, Суркова, Ісаакяна, Судрабкала, Джамбула, Гофштейна, Чіковані, Леонідзе, Вургуна та багатьох інших.

Таким чином, творчість Самеда Вургун та Максима Рильського належить до кращих здобутків азербайджанської, української, загалом світової літератури. Вона стала в ряд класичних її зразків і надбань. У їхніх поезіях провідними є ідеї гуманізму, патріотизму, єднання між народами. Їхня творчість дозволяє простежити процес міжкультурного обміну, діалоговий культурний потенціал взаємин, оскільки в цьому обміні прочитуються образи «свого» й «чужого», України та Азербайджану, образи Батьківщини. Перед нами тип письменників, що своєю творчістю служили народу, Вітчизні, для яких слово стало зброєю в боротьбі за новий світ, мир і свободу. Ці поети – справжні національні таланти, що втілюють почуття правди та істини. Творчий шлях Самеда Вургун і Максима Рильського – поезія під знаком національної традиції. Незважаючи на всі випробування, вони прагнули залишитися самими собою, шануючи тисячолітню традицію національного фольклору та книжності, відповідаючи на запити сучасності й формуючи власний світоглядний контекст.

1. *Бабаев Габиб Байрам оглы*. Самед Вургун : очерк творчества / Габиб Бабаев. - М.: Сов. писатель, 1981. - 272 с., [4] л. ил. : портр.; 2. *Білецький О.І.* Творчість Максима Рильського (Передмова до десяти томного видання творів М. Рильського). - Т. І.- К., 1960; 3. *Білодід К.І.* Українська мова серед мов соціалістичних ніцій // Вітчизна. - 1962. - № 2. - С.188; 4. *Булаховський Л.* Максим Рильський – поет-патріот // Наукові записки Інституту мови і літератури АН УРСР 1946. - Т. III. - С. 49-50; 5. *Гарбуз О.* Влюбленный в народ // Советская Россия. - №53 (12827), 11 мая 2006 / http://www.sovross.ru/old/2006/53/53_3_4.htm; 6. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе / Л.Я.Гинзбург. - М: Intrada, 1999. - 476 с.; 7. *Горбань М.* Аргати й ренджипери 1753 року: (Про наймитів з України, що працювали в Криму) // Східний світ. - 1928. - №3-4. - С. 310-314; 8. *Дубровський В.* Україна і Близький Схід в історичних взаєминах // Східний світ - 1928. - № 2. - С. 147-158; 9. *Кіржаєв С., Ульяновський В.* Причинок до студій української орієнталістики 1920-х - 1930-х років: неznаний збірник “Україна і Схід” // Україна в минулому. - Вип.IV. - К. - Львів, 1993. - С. 26-89; 10. *Колесник В.Л.* Родина М. Рильського / В.Л. Колесник // Український видавничий портал. - Режим доступу: <http://who-is-who.com.Ua/bookmaket/ukrfamily2006/1/12/2.html>; 11. *Рильський М.Т.* Поетика Шевченка / М.Т. Рильський. - К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1961. - 24 с. (Видатні діячі культури про Т.Г. Шевченка. 1861 - 1961); 12. *Систематичний* покажчик до журналу «Східний світ» - «Червоний Схід» (1927-1931)» / Ред. і вступна стаття А. Ковалівського // Східний світ - 1993. - №1. - С. 146-172; 13. *Фуко М.* Слова и вещи: археология гуманитарных знаний. - М.: Прогресс, 1974. - 405 с.; 14. *Jameson F.* Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism. - Durham: Duke University Press, 1991. - P. 298.

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

ТРАГІЧНА ПОМИЛКА ЯК ЕМОЦІЙНА ДОМІНАНТА ПОЛЬСЬКОМОВНОЇ ПОЛЕМІЧНОЇ ПРОЗИ КАСІЯНА САКОВИЧА

У статті розкрито поняття трагічної помилки, яка стала емоційною домінантою польськомовної поемічної прози Касіяна Саковича (XVII ст.) і певною мірою перегукується із екзистенціалізмом XX ст.

Ключові слова: бароко, трагічна помилка, християнський ідеал, полемічна проза, католицизм, екзистенціалізм.

В статті раскрыто поняття трагической ошибки, которая стала эмоциональной доминантой польскоязычной полемической прозы Касияна Саковича (XVII в.) и в определенной мере перекликается с экзистенциализмом XX в.

Ключевые слова: барокко, трагическая ошибка, христианский идеал, полемическая проза, католицизм, экзистенциализм.

The article deals with the concept of a tragic mistake that was emotional dominant of Polish-polemical prose of Kasian Sakovich (XVII century.) and to some extent overlaps with the existentialism of the twentieth century.

Key words: Baroque, tragic mistake, the Christian ideal, polemical prose, Catholicism, existentialism.

Калліст (Касіян) Сакович (бл.1578 – 1647) народився в м. Потеличі в Галичині, в сім'ї православного священика. Навчався в Краківській і Замойській академіях, в останній слухав лекції з фізики. Якийсь час був домашнім учителем Адама Киселя, згодом чернігівського каштеляна, з ним кілька разів виїздив на канікули до його родичів на Волинь. Служив дяком при уніатській церкві Йоанна Хрестителя в Перемишлі, але покинув її [10, 194]. У 1620 році прийняв чернецтво під іменем Касіяна і став ректором православної школи при Києво-Братському монастирі, посаду обіймав майже чотири роки, водночас викладаючи в школі поетику і риторику [7, 1-8]. Перший його значний твір – «Problemata abo pytania o przyrodzeniu człowieczym...» [«Проблеми або питання про природу людини»] (Краків, 1620). Це підручник із риторики, яку він викладав у Київській братській школі, а точніше переклад із латини відомого у тогочасній Європі псевдоарістотелівського трактату. 1622 р. з друкарні Києво-Печерської лаври вийшли «Вірші на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска его королевской милости Запорозкого. Зложены през инокa Касіана Саковича, ректора Школ Киевских, в брацтвѣ. Мовленые от его спудеов на погребѣ того цного рыцера в Києвѣ, в недѣлю проводную, року божого тысяча шестьсот двадцать второго» [2, 203-207].

Вірші на похорон Сагайдачного починаються епіграмою на герб козацького війська. Вона пояснює, що зображений на гербі лицар уособлює хоробрість запорожців, які готові без вагань віддати життя за свободу батьківщини («Золота волность, так еи называют, / Доступити еи всѣх пилне ся старают. / Леч она не каждому может быти дана, / Толко тым, што боронят Ойчизны и пана»). У «Предмові», яка йде за епіграмою, поет високо підносить ратні подвиги запорозького війська проти ворогів християнства, проти «неприятелей ойчистых», яких воно било «морем, сухом, частокроть пішо и тыж конно». Останні рядки передмови – це водночас вступ до дальших розповідей учнів про бойові діла і славу Сагайдачного. Він – славний лицар, освічена людина, захисник православної віри, благодійник братств, церков, шпиталів. Автор віршів пропонує поширити славу не лише на гетьмана, а й на

всіх козаків, бо «гетман без войска – што ж есть?» [2, 203]. Тому, хоч твір Саковича і породжений найсумнішою подією – смертю гетьмана, слава якого «в многих краях земных слыла», – провідний мотив його – бадьорий, життєстверджуючий («Они Ойчизнѣ нашей суть обороною / От татар поганых и турков заслоною»). Йдеться, очевидно, про успішні походи його загонів за Перекоп 1609 року, коли козаки спалили Ізмаїл, Килію, Білгород, тріумфальний рейд на Синоп, успішні напади на Кафу і Трапезунд, участь у Хотинській війні, де вперше після Грюнвальдської битви українські і польські загони плече до плеча розбили армію султанської Туреччини. Діалоги «спудеов» та епілог становлять варіації на ті самі теми, що вже звучали у передмові. Їх розроблено на фактах із життя Сагайдачного, вони обростають історично-побутовими деталями та доповнені різноманітним ілюстративним матеріалом – «прикладми» з життя «отців церкви», визначних діячів старої Греції, Македонії, Єгипту. Учні повідомляють, що Петро Конашевич народився в «краях Подгорских Премыских», був «выхован в вѣрѣ церкви всходней» і, в Острозі «час немалый живши и наук в письмѣ нашом словенском навыкши», подався «до Запорозкого славного рыцerstва» [2, 204]. Там він «доказал рыцерскіи делности», і козаки обрали його на гетьмана.

Сагайдачний мудро керував військом, був справедливим, уникав воєн із християнами, вважаючи за найбільше щастя визволяти полонених з турецько-татарського ярма. Необхідність оборони вітчизни, захисту скривджених, визволення бранців Сакович проголошує святим обов'язком:

И с тым рыцerstвом славы набывай,
А мене в ласце своей зо всѣм войском ховай [2, 205].

Піднісши військові доблесті і моральні якості Петра Конашевича Сагайдачного, Касіян Сакович першим в українській давній поезії створив монументальний образ ідеального національного героя і наділив його виразною виховною функцією («с того гетмана каждый рыцер нех ся учит!»). «Вѣршѣ» – складний панегірично-історичний твір, у якому поет талановито трансформував старі усно-книжні традиції, що йшли ще з часів Київської Русі (відгуки народних похоронних голосінь, урочистої ораторської прози, літописних та житійних похвал, гімнографічної лірики), і особливості численних жанрів сучасної йому поезії (епіграм, емблем, епітафій, панегіриків, ляментів, декламацій, філософсько-релігійної лірики, полемічних та морально-повчальних віршів). Це – своєрідний синтез і завершення всього, що розробила греко-слов'янська літературна школа. Разом із тим у «Вѣршах» уже наявні паростки нового стилю (посилена увага до форми, бажання викликати у читача якнайсильніші емоції, елементи натуралізму, сатири), який завойовував у цей час в європейській культурі панівні позиції і який характеризують як стиль бароко.

У 1624 році Касіян Сакович переселився до Любліна, де був проповідником при місцевому братстві. Побачили світ його книга «Desiderosus abo ścieszka do miłości Bożej...» [«Бажання, або стежка до милості Божої...»] (Краків, 1625) – з посвятою князю Олександру Заславському з Острога Згодом

вийшов його «Traktat o duszy» [«Трактат про душу»] (Краків, 1625), який, імовірно, становив другу частину його риторичного курсу у Київській братській школі. У ньому розглянуто проблеми сутності душі, її здатностей, долі тіла після смерті тощо. Дослідник спирається на християнське вчення про безсмертя душі, цитує твори Арістотеля, Платона, Авіценни, Августина Блаженного, а в розділі про сон, посилаючись на праці Томи Аквінського, трактує сновидіння як специфічне бачення різних речей, заломлене у збуджених почуттях. Учений стверджує, що людина не може бути подібна до Бога тілом, бо Він тіла не має, зате може бути подібна душею, оскільки душа безконечна, вічна і безсмертна, як і Бог. Згодом Касіян Сакович знову повернувся до Києва. Православні богослови на київському соборі 1629 року під головуванням Йова Борецького осудили його за видання «Apologii» Мелетія Смотрицького і наклали на нього клятву. Після висвячення в ієромонахи перейшов в унію, за що уніатський митрополит Веліамин Рутський призначив його архімандритом дубенського монастиря, де він був до 1639 року. Незабаром видав працю «Kalendar stary...» [«Старий календар...»] (Вільно, 1640), спрямовану проти уніатської церкви. В ній критикує її обрядовість і догматику. На його думку, більшість уніатів прийняли унію з примусу і як вірували, так і вірують, не розуміючи міжконфесійних розходжень у тлумаченні догмата про сходження св.Духа (від Отця і Сина у католиків та уніатів і лише від Отця у православних). Вважає, що на загальному рівні унія не внесла ніяких змін ні у віровизнання, ні в церковну службу – тільки митрополит під час літургії згадує папу римського, а простий люд каже: «Дай нам Боже в тій вірі вмерти, в якій народилися». Він допускав міжконфесійне об'єднання на основі нового, григоріанського календаря, хоч як відомо, православна й уніатська церкви дотримувалися старого, юліанського, тому закликав Русь триматися єдності з римською церквою і поступитися старим календарем. Якийсь час вів мандрівне життя, жив у Вільні, Дермані, Холмі, Володимирі, Супраслі, а в 1641 році, у Луцьку, перейшов з унії у католицизм [4:2, 321-322]. У своєму творі «Eranorthosis» [«Епанортосіс»] (Краків, 1642) Касіян Сакович так пояснював свій перехід у католицизм: «...Я наважився на означену переміну не з легковажності, а також не для набуття якої-небудь земної слави, або почесі, або старійшинства якогось, тому що все це я мав у той час, коли тримався свого віросповідання, і на більші почесі і нагороди не міг розраховувати після переходу до латинської церкви. Не зробив я цього також із примусу і з відчаю, тому що свою Дубенську архімандрію своєму наступнику велебному о.Прокопу Хмельовському, за походженням мазуру, я віддав добровільно і письмову заяву про це зробив із відома і ще при житті св.пам'яті отця митрополита Корсака й інших владик; приїхавши в Люблін до князя Заславського, подякував його княжій милості за хліб і рекомендував йому на своє місце о.Хмельовського; тому пристойним чином передав означеному отцю монастир із усією власністю, а сам зібрався їхати із покійним о. Корсаком до Риму, але здійснити своє бажання я не зміг частково через своє нездоров'я. Я нагадав про це тому, що вороги мої – як мені стало відомо – передають сказане

в іншому вигляді. Не відійшов я ні до схизматиків, ні до єретиків, що зазвичай роблять люди, що впали у відчай, – не зважаючи на вигідні посади, які пропонували мені київські схизматики. Не зробив я такої переміни в житті, тому що це було б знеславленням святого єднання, наслідувати яке заповідав, ідучи на хресну смерть, сам Спаситель, він молив Бога Отця, щоб все було єдино, як Він із Отцем єдина суть» [9, 4-6].

Помилку Касіяна Саковича слід сприймати не як безпосередній компонент його публіцистики, а як теоретичну константу «нерозривної єдності натяку і затаювання» [3, 80]. Розмежувати його помилку і провину можна за законами трагічного. Сакович ніби грається сенсами – символікою свого вчинку і смерті («це було б знеславленням святого єднання, наслідувати яке заповідав, ідучи на хресну смерть, сам Спаситель»). Свій вчинок він осмислює через парадокс антиномічного характеру, коли відійти від істини можна, наблизившись до неї. Тут, як сказав би Ганс-Георг Гадамер, йдеться про «перебування» в бутті замість того, щоб дистанціюватися від нього. Згідно з теорією Моріса Бланшо, вчинок Касіяна Саковича можна трактувати як глибоко антиномічний символ, священослужитель досягає результату, руйнуючи усталені стереотипи [1, 22]. «Шляхом переходу до римської церкви я не порушив своєї віри, але ще більше укріпив її, поставивши свої ноги на твердий камінь святої католицької віри. Я тільки залишив греко-руські помилки, єресі і забобони, які начальствуючі в уніатській церкві не прагнуть викоренити, а навпаки, переслідують тих, хто бажає такого викорінення. На жаль я випробував це на собі, коли випустив у світ книгу, у якій виставив на вид помилки уніатів стосовно старого календаря, відправлення таїнств та інших обрядів. За це я зазнав жакливого переслідування і один із уніатських єпископів схилив мене до того, щоб я торжественно в церкві з амвона зрікся висловленої мною правди про календар; і коли я, через свою добросовісність, не погодився виконати подібну пропозицію, тоді він вирядив до мене в готель своїх шибеників з метою захопити і мене, і екіпаж, і коней, так що я лише при допомозі католицького князя і панів шляхти зумів випроводити надісланих до мене і благополучно доїхав до свого приходу. А коли я їхав із скаргою на такі переслідування до його милості короля і нунція, владика, думаючи, що я їду в Замостя, вирядив десяток шибеників, давши їм 60 злотих і наказавши, щоб мене спіймали і доставили до нього; якби ж я цьому став опиратися, то дозволено було позбавити мене життя. Але мене невинного зберіг Господь Бог, очевидно тому, що я не заслужив його мученицької корони і для того, щоб, через вбивство мене уніатом, унія не зазнала ще більшої ганьби» [9, 6-7].

Згідно з думкою Касіяна Саковича виходить, що він ніколи не зраджував ні народу, ні істини, він наближав її невидиму, хоч і був приречений на трагічну помилку переходу до римської церкви. Сказати б словами Моріса Бланшо, провина Саковича полягає у тому, що він хотів оволодіти істиною як вищою метою і межею богослужіння [1, 22]. Справді, ця антиноміка бажання й неможливості його втілення не може не породжувати відчуття провини і через дистанціювання, і через наслідування. Тут насамперед слід з'ясувати поняття

трагічної провини і трагічної помилки. На суперечливість аристотелівського терміну «гамартія» (ἁμαρτία), яким позначають трагічну провину, вказує Олексій Лосєв, бо одна крайність цього поняття – трагічна провинна, через яку герой гине, а друга крайність – ненавмисна, мимовільна помилка [6, 501-502]. Отже, провину і помилку треба розрізняти, ці поняття взаємозумовлені, хоч і різнорідні. І коли Касіян Сакович говорить про мимовільний перехід до римської церкви, то це зовнішній рушій «сюжету» його вчинку, необхідна точка відліку для творення його полемічних текстів. Трагічна ж провинна – це те, що формує естетичний зміст трагічного, оголює відчуття спокути. «Після цього означений єпископ написав листа до любельського офіціала Туробольського, просячи, щоб він заборонив любельським книгопродавцям торгувати моєю книгою як безбожною. Та офіціал, прочитавши означену книгу, зрозумів, що вона написана в католицькому дусі, і дозволив продавати її. Потім, зібравши собор і підлеглих йому попів, згаданий єпископ наказав скупити мою книгу і спалити її, хоча вона була схвалена католицьким цензором і Краківською академією. Згодом, коли я переклав з руської мови на польську і видав опис Київського собору, причому вказав на деякі незгідні ні з чим ухвали на ньому, особливо про таїнство елеєосвячення (все це ти помітиш у моїй книзі), я думав, що уніати будуть мені вдячні, бо я без витрат з їхнього боку виставив на вид схизматичні помилки, вони за це почали переслідувати ще більше: сам теперішній митрополит о.Селява каже, що і ми відправляємо вказане таїнство. Я відповів, що ви перебуваєте *eodem praedicamento* зі схизматиками. Після цього вони ще більше стали паплюжити мене. Так чином я побачив, що теперішні єпископи лише *titulum unionis cum Romana Ecclesia habent*, а насправді в усьому погоджуються із схизматиками і відправляють богослужіння за їхніми ж книгами, наповненими помилками і забобонами, і що після смерті достойних св.пам'яті митрополитів і єпископів: Потія, Рутського, Корсака, благословенного Йосафата, Мороховського, Почаповського і Смотрицького у теперішніх ієрархів нема вже попередньої любові і пастирської ревності, і що єпископи (нинішні) не лише один одному, але навіть і митрополиту не виявляють шани, так один із єпископів на Волині смикав померлого митрополита за бороду, а інший давав йому ляпаси, про що на Волині голосно говорять» [9, 8]. Варто з'ясувати, між якими сферами розташована межа переходу до римської церкви. Вагання і вчинок, наближення і віддалення, життя і смерть підводять до понятійної межі, що є наслідком іманентного і трансцендентного у полемічній прозі Касіяна Саковича. Межа в нього окреслена через загрозу його життю, майну, і його доброму імені. «Так один єпископ, що з козацьким мистецтвом вдерся в Дерманський монастир і спіймав тамтешнього архімандрита Яна Дубовича, ув'язнив його і в грижній його підв'язці шукав золоті червонці – і якби її милість пані дружина воєводи віленського не звільнила його за допомогою своїх людей, то він і помер би у тому ув'язненні. Хоча справу про це розглядали і митрополит, і інші духовні особи, однако ж нахаба не покараний, як він того заслуговує: йому лише наказано вибачитися в усьому. Я також перетерпів від означеного єпископа

великі напади і на життя, і на добре ім'я, і на майно, тому всі мої речі віддані у вірні руки під зберігання, він під приводом брехливого слуху про мою смерть насильницьки їх захопив, так що я в даному випадку вдався до покровительства Його Всемилості Короля і Його Милості Нунція... І після всього мною сказаного хіба не мав я поважної причини залишити поверхову унію і ступити на уторований шлях, до царського готелю вселенської церкви» [9, 9].

Талановито написаний «Epanorthosis albo perspektywa» справив велике враження на уніатів і православних. У ньому було сказано багато гіркої правди на адресу уніатів і православних. У цій книзі було вміщено кілька цікавих спостережень стосовно трагічної провини і трагічної помилки південно-руського духовенства. Тут, між іншим, сказано, що деякі священники через малоосвіченість виголошують проповіді за єретичними (протестантськими) постиллами. «Один піп, – заявляє Сакович, – казав (з кафедри): послухайте, християни, проповідь святого Рея. Помітивши це, кс.Короп'ятницький, на той час ще людина світська, взяв з попа за такий вчинок двох волів і означену Реєву постиллу» [9, 10]. Головну увагу у цьому творі Касіян Сакович звертав на обряди, розглядав «неблагопристойності» при відправі таїнств та інших богослужень, вказував на «абсурди» в уніатських чинах (статутах). Він піддав нищівній критиці уніатську церкву за її непорядки (висвячення недостойних, хабарництво, пияцтво, розпусту, невігластво священників), відстоював освіту, хвалив школи, засновані Петром Могилою. Визнаючи чесність і розум православного митрополита Петра Могили, Сакович каже, що якби він перейшов в унію, то був би гідний патріаршого сану. Стверджує, що між православною і римською церквами є багато спільного, і закликає православних об'єднатися з істинною католицькою церквою, визнати зверхність папи римського. Супроти твору «Epanorthosis» Євсевій Пимін (а за свідченням Галятовського, Циховського і Куліша київський митрополит Петро Могила, прикрившись псевдонімом Пимін) написав дотепний твір «Λίθος, або камієн...» [«Ліфос, або камінь»...]] (Київ, 1642) [8]. «Litos» спростовує всі звинувачення Касіяна Саковича. У першій частині мова йде про таїнства та інші богослуження (відповідно до Саковичевих тверджень про «неблагопристойності» при виконанні таїнств та інших богослужень), другу частину присвячено церковному статуту (у Саковича – «абсурди» церковних чинів). Закінчується «Litos» двома трактатами – про походження «святого духа» і про першість папи – як відповідь на заклики Саковича до православних перейти в латинство. У «Litosi» використано велику літературу: до його джерел, крім «Біблії», належать православні, уніатські і римо-католицькі богослужбні книги (українською, російською, грецькою, латинською мовами), постанови вселенських соборів, писання «отців» і учителів церкви (східних і західних), церковно-історичні твори, історичні хроніки Гваньїні, Длугоша, Стрийковського, життя святих, богословські твори католицьких вчених-схоластів та багато іншої літератури – канонічної, проповідницької і полемічної. Касіян Сакович звинувачував православне духовництво у невігластві, пияцтві. «Litos» допускає це: такі факти могли бути не тільки у

православних, вони мали місце і в уніатів та католиків, але особа священослужителя – це одне, а церковні постанови і обряди – зовсім інше. Непорядків було багато, але тепер уже все налагоджується. Сакович вважає, що всі православні богослужібні книги треба спалити. «Litos» захищає ці книги: у них православна обрядність має авторитет давності, виражає глибокий смисл священнодійств. Про римо-католицьку церкву і обряди «Litos» говорить обережно, але коли йдеться про особу Касіяна Саковича, то автор не стримує себе ні в яких епітетах: він «безмозкий брехун», «недоук», «дурень», «розстрига», «архисхизматик», «Каїн», «лицемір», «баламут», «Вакула», «дудак», «раб черева». В дитинстві свиня відкусила Саковичеві вухо, і «Litos» кілька разів наводить цей факт, знущається не тільки з Касіяна, а й з його батьків. Зразком рівня полеміки «Litosa» з Касіяном Саковичем може бути такий приклад. Висміюючи православних, він писав, що вони б'ють доземні поклони і виставляють свої зади, немов заряджені гармати; «Litos» відповідав тим самим: це православні виставляють заряджені гармати на Саковича та подібних до нього, що втекли з церкви і тепер глузують з неї.

Передмова до читача в цьому творі починається так: «Минає вже другий рік, як Касіян Сакович, колишній лубенський настоятель, безсоромно відірвавшись від православної віри, подався до Кракова для складання своєї похмуро-фальшивої Перспективи» (йдеться про працю «Epanorthosis albo perspektywa». - Авт.) [8, 6]. Автор дорікає його в тому, що він все запозичив із книги Аркудія і хоче блиснути чужою ученістю. Озброюється проти твердження Саковича, що нібито руські до часу Потія не знали про таїнство миропомазання та ін. Автор «Litosa» пише: «Ти згадуєш про ікони, безладно написані, таких у наших церквах уже не видно більше; то була помилка живописців, а не церковна. Та коли б ти розглянув ікони, які були перед нашим часом, то осудив би не одного, а багатьох іконописців. І в наш час деякі ікони, написані в італійському смаку, не від усіх заслуговують похвали. До того ж, якби десь і знайшлося таке давнє іконо писання, тобто при народженні во плоті Господа нашого Ісуса Христа сидіння або возлежання Пресвятої Богородиці, - таку ікону не слід засуджувати, тому що тут зображають Пресвяту Богородицю власне не лежачою, а возлежачою, подібно до того як у Греції на возглавіях возлежать...» [8, 18]. «Як чинить у даний час св.Східна церква, про це свідчить клятва, видана в 1640 році константинопольською церквою (унаслідок старань нашої руської церкви) на всі кальвінські, єретичні члени віри, ложно видані під іменем св.пам'яті о.Кирила, константинопольського патріарха, для обману вірних слуг божих, синів східної церкви. Під означеною клятвою підписалися всі православні пастирі. Ця синодальна клятва спершу доставлена була нашому пастирю Його мил. отцю митрополиту; потім у молдавській землі в друкарні тамошнього господаря видана була грецькою мовою; потім, за наказом Його милості, нашого отця митрополита, перекладена була і видана польською мовою; нарешті, на третій раз, була віддрукована на латинській і грецькій мовах у Парижі» [8, 36]. Наприкінці «Litosa» вміщено два трактати Пімена про походження св.Духу і про верховне главенство папи. Тут уміщено, між іншим,

цікаві відомості про занепад монастирів після введення у західно-руських областях унії. Автор «Litosa» наголошує: «Поглянь на Лавришівський монастир, який з давніх пір був щедро наділений маєтками, де, у часи нашого управління, жило по кілька десятків монахів, - ти побачиш, що він стоїть порожнім. Поглянь на Новогородський монастир, до якого приєднані маєтки і доходи лавришівські, - ти мабуть не знайдеш там більше чотирьох або п'яти монахів; а в церкві, яку називають митрополичою, паперові ікони. Поглянь на Черейський монастир, де, до часу нашого управління, також жило кілька десятків монахів, - у даний час ти з трудом знайдеш там і один десяток. Поглянь на монастир, який називають Лящ, - ти знайдеш там тільки одного монаха, а іноді і того не побачиш. Поглянь на Онуфріївський і Пустинський монастирі - побачиш, де колись було по кілька десятків православних монахів, там живе один лише корсак; а ці монастирі мають по кілька сот підданих. Не згадую про інші невеликі монастирі у Литві, які нарешті спустошені вашою унією. Піди лише на Волинь, поглянь, що робиться з давнім Жидичинським монастирем, як багато живе там монахів, що за порядки. Поглянь на давній Дорогубський монастир, хіба не побачиш там одного архімандрита зі слугою (що за богослужіння там відправляється?)... хоча перед цим там жило принаймні двадцять монахів. Ступай у Вільно... хто тепер живе там на тому місці, де була церква в ім'я св.Параскеви мучениці? Корчма і непотрібний будинок стоїть там. Ступай у Мінськ і запитай, на якому місці знаходиться татарська мечеть? Ти дізнаєшся, що на тому, де була церква Різдва нашого Господа» [8, 416]. Тепер поглянь неупереджено на наші православні монастирі, вбогі, що не мають багатого утримання, пригнічені різними бідами... поглянь у київській землі (не згадую про монастирі, наділені маєтками) на монастир Межигірський, у якому більше півтора сотні монахів живе в общині, харчуючись трудами рук своїх, за прикладом великого Антонія пустельника. Поглянь за Дніпро: там у монастирі Мгарському і Густинському братія живе в общині і подвигах чернечих. Не кажу про менші монастирі. Поглянь на монастир Тригирський, також общинний, і там побачиш принаймні вісімдесят монахів, які у великому смиренні проводять чисте життя. Іди на покуття (в Буковину) в скит: там знайдеш принаймні двісті ангелів, які живуть во плоті і наслідують давніх пустельників» [8, 420].

«Litosa» – останній помітний твір української полемічної літератури. Вже на його прикладі видно, що полеміка здрибніла, від важливих національно-релігійних проблем перейшла до особистих образ, теологічних дріб'язків; далі вона цілком увійде у схоластично-догматичне річище. У полемічній прозі дає про себе знати самовираження духу автора, що зумовлене трагічною провинною і трагічною помилкою і стоїть за крок від «світової скорботи» і «стану світу» романтиків. Про це, зокрема, і свідчить праця Теофіла Рутського: «Kamień przeciwno kamieniowi...» [«Камінь супроти каменя...»] (Люблін, 1690). Через рік Касіян Сакович також написав працю, скеровану проти «Litosa», у якій намагався захистити своє ім'я, під назвою «Oskard albo młot na skruszenie kamienia...» [«Оскард або молот для смирення каменя...»] (1646, не видана). З

боку уніатів у полеміку з Касіяном Саковичем вступив пінський єпископ Пахомій Война-Оранський, видавши книжку «Zwierciadlo, albo Zasłona» [«Дзеркало або Заслона»] (Вільно, 1645), де приділив багато уваги аморальному життю Касіяна Саковича, але більшості його закидів спростувати не зміг.

Дерманський уніатський архімандрит Іван Дубович виступив проти Касіяна Саковича з твором «Obraz prawosławnej cerkwi wschodnej» [«Образ православної східної церкви»] (Вільно, 1645). Автор не заперечує, що Касіян Сакович добре знає латинську і грецьку мови, тому попереджує: «Бережіться його п.Поляки! Вчився він (Касіян) у Києві по-турецьки і казав, що здолав Алькоран; він уже три рази міняв віру, може зробиться магометанином і стане вашим ворогом, тому що він *vir ad deceptionem natus*» [5:1, 23-24]. Дуалізм провини і помилки, двозначність, яка виникає в від його переходу до римської віри, лежать в основі багатьох польськомовних творів Касіяна Саковича. Назвемо деякі з них: «O mytarstwie czyli drugiem mieyscu po smierci» [«Про митарство або ж інше місце після смерті»] (1641); «Sobor kijowski schismaticki...» [«Київський схизматський собор...»] (Варшава, 1641, 2-е вид. Краків, 1642); «Okulary kalendarzowi staremu...» [«Окуляри для старого календаря...»] (Краків, 1644).

Про «Sobor kijowski schismaticki» варто сказати детальніше. Було б невірно не враховувати змін у самій дійсності середині XVII століття, але не менш помилково недооцінювати значення внутрішніх рядів, внутрішніх законів розвитку літератури, зокрема і публіцистики, на які накладає криза ренесансного ідеалу. На початку брошури вміщено звернення до читача: «Ласкавий читачу! З багатьох причин визнано за необхідне видати в світ цей схизматичний Собор як для Русі, що ратоборствує за свою схизму, так і для самих католиків; для Русі, щоб вона бачила і знала, за якими пастирями йде, які і самі не знають, як і що вони сповідують (бо скільки попів у схизматиків, стільки і вір) і не навчать прихожан своїх яких-небудь істинних догматів віри. І справді: хіба це не велика помилка, що схизматичні митрополити, владики і попи досі не знають, що таке «форма євхаристії» і виряджають за довідкою про це, так само і питання про те, де перебувають душі святих, чи на небі, чи в земному раю, і про інше, до цареградського патріархта, турко-гречина. А як же ви, пани владики і попи схизматичні, досі здійснювали таїнство євхаристії, коли не знали про форму таїнства, яка дає йому силу?. А що якщо ваша форма була сумнівна і неістинна, тоді і таїнство сумнівне, і віра неістинна (хоча із книжки про 7-м таїнств, виданої отцем-владикою Пузиною, ви могли б навчитися форми євхаристії, католицьки викладеної!))» [5:1, 23-24]. Це не лише велика помилка, а й трагічна помилка, яка свідчить про кризу гуманістичних ідеалів. На картині Хосе де Рібери «Самогубство Катона Утічеського» перед глядачами постає трагічний герой, зовсім не схожий на могутніх титанів доби Ренесансу, напр., трагедій Шекспіра. Тут трагічне прирівняне до жахливого, а трагічна емоція принижена у своєму соціальному, естетичному значенні і все більше і більше наближена до біологічного почуття страху смерті, інстинкту самозбереження. Людина потрактована як жалюгідна істота, що з'явилася на

світ без будь-якого розумного призначення, і вмираючи, вона наповнює його своїм передсмертним криком, безвихідним смутком і сліпим жахом. Коли людина зневірена у можливостях життя і задоволення потреб своєї віри, вона стає екзальтованим мучеником.

Касіян Сакович із болем душевних драми роздумує про душевний надлом простих християн і тих, хто скомпрометував християнські ідеали: «Католикам духовного і світського звання і, головне, вищому уряду у нашій державі варто б вгледітися в це і спитати: з чієї згоди отець Могила прийняв від патріарха турко-гречина новий титул екзарха св. престолу константинопольського і поклав на себе кардинальську шапку. А тепер, в 1641 році, ще новий княжий титул собі приписує. І не лише сам отець Могила зноситься з постановленим турецькою владою патріархом, але і всі схизматичні братства у державі нашій, вилучивши їх з-під влади місцевих владик, підпорядкував тому ж патріарху. А яка звідси може прийти небезпека для вітчизни, кожен легко може помітити, бо дуже часто роздаються голоси схизматичних братчиків, а особливо простого народу: «ми бажали б бути краще під турчином, ніж під владою папи». Взагалі ці братства суть чисто збіговиська і коли-небудь принесуть шкоду республіці. Не дозволив би турецький цар, щоб у його державі король польський засновував якісь братства і ними керував. Так навіщо королю польському дозволяти, щоб у його державі турко-грецький патріарх засновував братства і ними керував? Про це можна було б більше написати, але і час не дозволив, і ясна істина, і нескладна обставина. Втім, про інші греко-руські безглуздя буде друга книжка» [5:1, 25-26]. Щодо загрози від константинопольського патріархату через те, що він розташувався у Туреччині, то тут Касіян Сакович явно переборщує: проблема лежить у площині конфесійної свободи і регламентації. Хоча трагічний характер людини, яка балансує між конфесіями, ніби ізольований від умов і часу, це схоже на персоніфікацію або ілюстрацію абстрактного почуття конфесійного обов'язку. Звісно, у такому характері, обтяженому трагічною провиною і трагічною помилкою, можна запримітити єдність загального та індивідуального, але ця єдність невелика, бо наголос падає на загальне. Власне, йдеться про конфлікт релігійного почуття і обов'язку, що помітно навіть в описі київського собору: «Милостію Божою, собор благополучно відкрився у Софійській церкві. По завершенні служби були поставлені стільці, на яких розмістилися за списком. По праву руку сів його милість митрополит; Ісаакій, луцький єпископ, по другу сторону; о. Авраамій, єпископ, навісці єпископа львівського; біля нього Панкратій Гридич на місці єпископа перемишльського. А біля лівого крилоса о. Софроній Чижевський на місці мстиславського єпископа Коссова; а за ним случький архімандрит Самуїл Шитик. А від правого крилосу, біля Панкратія, о. Ісайя, никольський ігумен. А за ними, по порядку, ігумени, протопопи і попи розташувалися, за звичаєм. Його милість о. митрополит виголосив довгу промову про належні приготування до собору; після нього говорили владика і дякували митрополитові за пастирську турботливість. Потім вибрали головою случького архімандрита Самуїла Шитика, який, зайнявши своє місце, запропонував

усьому собору зберігати себе в тверезості і пам'ятати про час, назначений для засідання собору» [5:1, 26]. У цьому описові – як елементів публіцистики Касіяна Саковича – присутній абстрактно-нормативний характер, певна дидактичність напучування. Це публіцистичний образ, орієнтований на абстрактні норми людської поведінки, на відміну від реалістичних образів, звернених до життя. Героєві Касіяна Саковича, обтяженому трагічною провиною, не властиві інтелектуальна та емоційна об'ємність, пластичність, багатогранність. Естетичні якості такого героя зведені лише до трагічної домінанти, що ще більше відчутна під часу перебігу собору. «Наступного дня, після завершення ранньої обідні, о.Оксенович, ректор київських шкіл, говорив проповідь, у якій оглянув усі собори різних століть, при кому і для чого вони скликалися і що на них було постановлено; потім вказав на нагальну необхідність теперішнього собору. Після цього голова заявив, що о.Ісайя, пикольський ігумен, детально виклав причини теперішнього собору і запросив присутніх поставитися з увагою до його промови. Промова Ісайї була така:

– Освячений, вибраний і богоносний соборе! У нашій руській церкві є слов'янські книги, які розуміють далеко не всі руські священики. Помітивши це, супротивники і єретики надрукували польською мовою, не важкою для розуміння книги, оманливо видаючи їх за православні церковні. У цих книгах міститься багато єретичних помилок. І хто ці книги мав і їх читав, той і сам за ними вірував, і інших того ж навчав. Тому багато християн відсторонилося від віри нашої і впало в різні ересі, і гноблять церкву, гвалтують і завдають скорботи. Його милість о.митрополит хоче це заспокоїти і відновити істинне православ'я; з цією метою він написав, на основі детального вивчення Святого письма, катехізис, пункти якого представляє на ваш, преосвященний соборе, розгляд. Спершу про символи віри, щоб усі православні однаково вірили і сповідували». Після прочитання катехізиса послиправи свої посольства майже до вечора. І так цей день завершився» [5:1, 28-19]. Розповідь про перебіг собору позаісторична. Як засновок тут звучить думка про гармонійну злитність загального та індивідуального в характері кожної православної людини. Та раптом в цю гармонію іззовні, як стихійна сила, вмішується трагічне. І причина незворотності цієї сили у незнанні і невігластві людини, яка не знає переваги іншої конфесії. «Вересня 10-го зібрання було ранкове, на якому спершу читали правила, як треба хрестити, як здійснювати святійшу жертву (літургію) і які «потири» мають бути, срібні або олов'яні, а не інші. А також і при вінчанні бути обачнішими. Потім знову повернулися до читання катехізиса – про душі праведні; що вони хоч і в небі, в руках Божих і в царстві небеснім, але у стані ще незавершеному; про поодинокий суд, особливо для кожного, зокрема після смерті. На цьому ж засіданні заборонено нюхати тютюн. Цього ж дня, після обіду, знову зібравшись, читали правила, щоби неосвіченого в попи не посвячувати, а також щоб попу, який не знає статуту, було заборонено сповідувати; також попу, який перебуває під підозрою, і тому, який є або був жонатий удруге, забороняється служити і виконувати треби, незважаючи на жодні посули і дари. Потім його милість о.митрополит вніс скаргу на Львівське

Успенське братство, яке, незважаючи на його заборону, друкує євангелія, служебники та інше, що братству не простойно, і заборонив, під страхом відлучення від церкви, щоб ніхто не смів купувати ці книги» [5:1, 30-31]. Щоденникова розповідь, по суті, стає кульмінаційним пунктом роздвоєння особистості, вищою точкою поляризації суспільства, протистояння у ній загального та індивідуального, амплітудою між трагічною провиною і трагічною помилкою. Розвиток свободи волі, розвиток людської особистості як неповторної індивідуальності наштовхується на розвиток суспільного, а точніше сказати, суспільно-конфесійного начала, тому і конфлікт відбувається в сфері релігійного почуття і релігійної свідомості. «11 Вересня... постановлено, щоб жиди і жидівки не були хрещеними у християн... Після цього читано канони про хрещення і постановлено, що і жінка, у випадку крайньої необхідності, може хрестити, чому жінки мають вчитися обрядів, як хрестити, у священників. Єлей, який на всенічній освячений, коли що залишиться від нього при помазанні, використати, а не зберігати, як трапилось раніше, коли один і той же єлей благословили на кількох всенощних. Про сповідь і дозвіл для хворих і злодіїв, як їм дозволяти. Процесії коло церкви здійснювати проти сонця, так само як і у вівтарі. На похоронах священник передує тілу, а не йде за ним... 12 Вересня... Про обряди була мова, особливо про причастя, на запитання о.Панкратія: і який час і якими словами здійснюється це таїнство? Після довгих суперечок постановили звернутися до патріархів... 16 Вересня визначено, щоб на божественній літургії Златоустого і Св.Василія на виході не падали ниць, як перед пресвятими таїнством, а тільки щоб на «Вонмемъ, Святая Святымъ», і на «Со страхом Божіимъ» на вознесенні. Знову підтверджено того дня, щоб монахи і монахині не вступали між собою у кумівство, також іновірний не може бути запрошений у хрещені, а лише руський у руських повинен бути кумом. Того ж дня мова була про елеосвячення або соборування олією і постановлено, щоб одного по два або по три рази на день не соборувати. Щоб священник той єлей святив не один, а із сімома іншими; якщо ж важко знайти стільки, то ніяк не менше, ніж із трьома. Одного й того ж елею по два рази не вживати, а кожен раз інший. Також про шлюби і заручини треба випробовувати: чи нема у чоловіка жінки, або у жінки чоловіка, хоча б у чужій землі? Якщо є, то на іншій не женити, а за іншого не видавати... 17 дня у четвер, собор міркував, щоб монахи не здійснювали заручин, хрещень. 18 дня дочитані канони і постановлено, щоб усіх, як великих, так і малих монастирів не основувати без єпископського благословення і без привілеїв» [5:1, 34-35]. Розлад у душі героя, що балансує між конфесіями, нагадує розлад у душі персонажів корнелівського «Сіда». Напр., у характеристиці Графа (батька Химени) проступає той самий розлад загального та індивідуального, що і в душі Інфанти. Двозначність подій на київському соборі і їх залежність від того, хто є мірилом цієї оцінки (представник якої професії) виразно і випукло постає у згаданій праці Касіяна Саковича. Бо обов'язок для автора є категорією релігійного розуму, а віра – категорією релігійного почуття. Перемога при їх зіткненні на стороні

релігійного розуму, бо він є вищою суспільною цінністю, хоча і може коливатися в амплітуді від трагічної провини до трагічної помилки. Із нерозривної і нерозчленованої єдності автор виокремлює як самостійні начала суспільне й індивідуальне в характері свого героя. Це особливо помітно в його праці «Dialog abo rozmowa Maćka z Dyonizym...» [Діалог або розмова Мацька з Діонісом...] (Краків, 1641). Отже, Касіян Сакович у своїй польськомовній полемічній прозі прагне акцентувати увагу на трагічній помилці героя, індивідуальній своєрідності його характеру. У неповторній особистості людини, що балансувала між конфесіями, він побачив суспільну цінність. Знецінення і смерть такої людини він вважав за трагедію. Усі ті проблеми, які письменник порушив – розчарування індивіда і відчай у суспільному житті, зневіра і міжконфесійні зигзаги, перетворення життя у безглуздя – пізніше, у ХХ столітті з великою силою відтворили представники екзистенціалізму, такі як Альбер Камю, Жан-Поль Сартр, Жорж Ануй, Мігель де Унамуно, Кобо Абе та інші. У них був великий попередник – Касіян Сакович, який у своїй полемічній прозі вивів беззахисну релігійну людину, загнану у глухий кут трагічною помилкою.

1. Бланшо М. Пространство литературы: пер. с франц. / М.Бланшо. – М.: Логос, 2002. – 288 с.; 2. Вірші Касіяна Саковича на погреб Сагайдачного / К.Сакович // Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / Упор. О.Білецький. – К.: Рад.школа, 1967. – С.203-207; 3. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер: пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.; 4. Голубевъ С. Петръ Могила и его сподвижники (Опытъ историческаго изслѣдованія). – Київ: Тип. Т.Т.Корчакъ-Новицкаго, 1883. – Т.2. – 498 с.; 5. Київський соборъ 1640 года по рассказу Саковича // Памятники полемической литературы въ Западной Руси. – Петербургъ, 1878. – Кн.1. – С.22-30; 6. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А.Лосев. – М.: Фолио, 2000. – 878 с.; 7. Baracz S. Kassjan Sakowicz - szkic biograficzny. – Poznań: Wyd. W.Simona, 1889. – 8 s.; 8. [Mohyla P]. Λίθος, abo kamien z procy prawdy cerkwie świętey prawosławney ruskiey na skruczenie fałecznościemniey Perspektywy abo raczey paszkwilu od Kassiana Sakowicza... wypuszczony pezez pokojnego ojca Pimina / P.Mohyla. – Kijow: Drukarnia Ławry Kijowskiey Pieczarskiey, 1644. – 424 s.; 9. Sakowicz K. Epanorthosis albo perspectiwa y objaśnienie błędow, herezyey y zabobonow w grekoruskiey cerkwi... / K.Sakowicz. – Kraków: drukarnia Wolfa Piąntowskiego, 1642. – 48 s.; 10. Wagilewicz D.J. Pisarze Polscy Rusini / Przed. R.Radyszewskiego. – Przemyśl: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy, 1642. – 320 s.

*Каріне Багдасарян,
бакалавр,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ОЦІНКА ІСТОРИЧНОЇ РОЛІ МАЗЕПИ В ПОЕМІ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ «МАЗЕПА»

У статті аналізується образ Івана Мазепи в однойменній поемі В.Сосюри, який детально простежив життєвий шлях гетьмана, спробував прочитати образ героя в контексті історичної долі України.

Ключові слова: Іван Мазепа, література, поема, історія, образ, оцінка.

В статье анализируется образ Ивана Мазепы в одноимённой поэме В.Сосюры, который детально проследил жизненный путь гетмана, попытался прочесть образ героя в контексте исторической судьбы Украины.

Ключевые слова: Иван Мазепа, литература, поэма, история, образ, оценка.

The article analyzes the image of Ivan Mazepa. Volodymyr Sosyura consistently investigated the life of the hetman, tried to read the image of the hero in the context of the historical fate of Ukraine.

Key words: Ivan Mazepa, literature, poem, story, image, assessment.

Володимир Миколайович Сосюра – автор кількох ліро-епічних поем, серед яких дві присвячені конкретним історичним особам – Івану Мазепі та Нестору Махно. Слід відзначити, що обидві ці постаті до моменту написання однойменних творів були досить одіозними й проявляти до них інтерес вважалося ознакою поганого політичного тону та художнього смаку. Сьогодні ці більшовицькі підходи переглядаються. Адже там, де нема об'єктивності в оцінці ролі особи в історії, обов'язково присутня фальсифікація, затребувані тільки ті матеріали, які несуть замовний політичний характер, а багатобарвність людських біографій і доль в кращому разі захована у папках «Совершенно секретно» на довгі роки, або нерідко й просто зникає.

Всупереч політичній погоді в країні, В.Сосюра звернувся до історичних осіб, які його зацікавили, намагаючись глибше розкрити правду історії. Поема «Мазепа» – ліро-епічна розповідь про відомого українського гетьмана Івана Мазепу. Приступаючи до поеми, автор добре знав створені вже посвяти Мазепі Дж.Байрона, К.Рилєєва, А.Пушкіна. Більше того, А.Пушкін у своїй поемі використовує як епіграф рядки з поеми Дж.Байрона, а В.Сосюра двічі епіграфом до глав 14 і 23 бере вірші Пушкіна з «Полтави». Сам гетьман з'являється в пролозі поеми, і, як у «Мазепі» Байрона, тепер він старий та сивий, доля його закинула далеко від милої України. З берегів Дунаю він шле їй свій прощальний привіт:

Прощай навіки, Україно,
Мені уже недовго жить... [3, 144].

Слова були пророчими. Позаду довгий, сповнений інтригами, пристрастями, втратами, злетами й жалями, відзначений також походами, битвами, поразками, думою і мрією про вольності, складний життєвий шлях. А на самому початку твору автор розповідає про службу Мазепи у польського короля, його ставлення до свого пажу, яке було більш, ніж прихильним, адже він – його улюбленець. Можновладець щиро прив'язаний до здібного юнака, вірить йому, і тому ніщо в майбутньому не мало б затьмарити їхніх стосунків. Саме тому мрія бути таким, як він, король, зародилася в душі Мазепи уже тоді:

Я хочу бути таким, як він,
Де народивсь і виріс я,
Там, де Україна моя!.. [3, 150-151].

У своїх характеристиках майбутнього гетьмана В.Сосюра сходиться з оцінками вольтерівської «Історії Карла XII»: «Це був чоловік хоробрий, запобігливий, невтомний робітник, не дивлячись на свою старість [...]. Він приніс королю надію підтримки своїм розумом [...]. Без його допомоги вся армія загинула б з голоду та бід [...]. При цих обставинах цар запропонував Мазепі повернутися до нього, але той залишився вірним своєму новому союзнику...» [1, 103]. Не випадково в картині сну юний герой бачить себе ясновельможним гетьманом. Проте в юності він більше нагадує Дон Жуана. В.Сосюра вже третій автор, який звертає нашу увагу на те, як багато жінок було в житті його героя, та як сильно вони кохали його:

За тебе, любий мій Іване,
Я б віддала усе життя! [3, 158].

Досить яскраво виписана кримська сторінка біографії Мазепи, де він зображений у сутичках з татарами як вмілий верхівець, який вправно володіє шаблею, здатний повести за собою козацьке військо. Тут все як у романтичній, авантюрній пригоді: погоня, натиск, відступ, блиск шабель, миті переваги сил у жорстокій битві. Напір супротивника, його одержимість, вміння воювати беззаперечно, та Мазепі теж сміливості не позичати. Як казковий герой він знову й знову поновлює затрачений запас сил і безстрашно продовжує бій.

На відміну від В.Гюго, Ю.Словацького, К.Рилєєва, А.Пушкіна, які зверталися у своїй творчості до постаті Мазепи, Володимир Сосюра розвиває тему патріотизму. На сторінках поеми автор не раз наголошує, що думка про Україну ніколи не покидала Мазепу, додавала йому сил у тяжкі хвилини:

Та тільки думка про Вкраїну
Герою вмерти не дала [3, 167]
.....
Знов за вікном степи руді,
І Україна – край мій милий,
Що, як зоря, мені сія [3, 168].

Зі снів дитинства Мазепа пригадує, якою дорогою й милою вже тоді була для нього рідна Україна, з її народними піснями, чарівними пейзажами, але найбільше – вільним козацьким духом, славою гідних захисників рідної землі:

Я Україну не забуду,
Вона для мене, як зоря!
Покличте знову кобзаря!
Я так люблю його мотиви
І золоті його слова
Про те, що воля ще жива,
Що наша слава не загине!.. [3, 171].

Проте напередодні Полтавської битви задум і стратегія, з якими Мазепа іде на зближення зі Швецією, мало нагадують продуманий план, узгодженість дій, викликаючи різночитання:

Нам Карл Дванадцятий – допомога,
Звичайно, не за наші очі
Нам буде Карл допомагати.
Загарбати він Україну хоче –
І це нам треба добре знати.
Далеко Швеція. Ми потім
Її розіб'ємо ярмо.
Це не Росія, що так близько,
Та й січове хоробре військо
У нас в руках. В нас козир є.
Хай перше Карл Петра поб'є.
Й йому, ослабшому, ми будемо,
Мої братове, добрі люди,
Козацьку волю диктувати [3, 218-219].

Далі автор вказує на причини невдач Мазепи у політичній його кар'єрі:

Бо не пішов за ним народ
Шляхом і радості й надії
Не зрозумів його він мрії...
Та й як він зрозуміти міг
На перехресті всіх доріг,
Під ураганами негод!..
Бо помиляється й народ... [3, 193-194].

Здавалося б, на відміну від царів і політиків, народ вибирає правильні історичні шляхи, однак тут сталася обопільна помилка. Не намагаючись ідеалізувати героя, В.Сосюра подає власну оцінку його історичної ролі, упускаючи все другорядне, особистісне: велич Івана Мазепи у тому, що він боровся за суверенність України. Його трагедія, як щиро переконує автор, – це і «трагедія мого народу», бо:

Любив Україну він душею
І зрадником не був для неї [3, 192].
.....
Хоч він був пан, та серце мав.
За суверенність України
Боровся він, і в цім був прав [3, 241].

Таким побачив Володимир Сосюра Мазепу в контексті боротьби України за свій суверенітет. Неоднозначно прочитується роль українського гетьмана й істориками, що свідчить про потребу глибшого та об'єктивнішого вивчення документів у пошуках історичної правди. Донедавна Івана Мазепу вважали ще підступним політичним інтриганом, мстивим, жорстоким владолюбом.

Не найкращу оцінку дав йому відомий громадсько-політичний діяч і вчений Михайло Грушевський: «Шляхтич по рождению и воспитанию, в эпоху народных войн Украины против польско-шляхетского режима, выраставший в атмосфере интриг королевского двора разлагающейся Польши, довольно случайно очутившийся в казацком войске и едва ли искавший в нем что-либо, кроме личной карьеры, новый гетман был очень сомнительным приобретением Гетманщины (Украины)». І далі продовжив: «Не любили его в народе как протектора старшины, представителя и виновника все возрастающей зависимости крестьянского населения и рядового казачества от помещиков-старшин, все усиливающегося обложения, отягощения прямыми и косвенными налогами, натуральными повинностями и барщиною» [2, 230-232].

Аргументом для звинувачень служив і той факт, що Мазепа не пощадив батька коханої за донос на нього Петру I, хоча це йому ніяк не загрожувало. Не надаючи значення окремим біографічним деталям, інші історики піднесли гетьмана на п'єдестал народного героя, називаючи одним із перших борців за свободу та незалежність України, адже вже тоді він бачив свою Вітчизну такою, якою їй судилося стати лише наприкінці ХХ ст.

Одні й другі намагалися зрозуміти, чим насправді керувався Мазепа, переходячи на бік шведського короля. Хто він? Інтриган, чи прозірливий політик? Попри різні погляди, для істориків – це особистість героїчна, на долю якої випало чимало випробувань, яка залишила помітний слід в історії України. В художній літературі Іван Мазепа – історична особа і постать-легенда, патріот і зрадник, національний герой і меценат. А може, просто вельможний пан? Тут варто поставити три крапки, оскільки є ще один документ, який може стати ключем до прочитання ролі Мазепи в історії. Це – «Маніфест до українського війська і народу» від 1708 року, автором якого він є, якщо автентичність тексту буде підтверджена. Поки що цей документ чекає свого часу і дослідників.

Детально оглянувши життєвий шлях гетьмана Мазепи, Володимир Сосюра спробував прочитати його в контексті історичної долі України. Герой поеми українського автора глибоко патріотичний, його думки та вчинки трактуються як діяння справжнього патріота, вірного сина своєї землі, який хотів бачити її незалежною і міцною державою. Й хоча у своїх оцінках Мазепи письменник не без протиріч, але такою вже є постать самого героя й доба, яка поставила їх на прою.

1. *Вольтер*. История Карла XII, короля Швеции. – СПб., 2014. – 352 с.; 2. *Грушевский М.С.* Очерк истории украинского народа. – К.: Либідь, 1991. – С. 230-232; 3. *Сосюра В.М.* Мазепа // Розстріляне безсмертя: поеми. – К.: Знання, 2010. – С.142- 244.

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

СИМВОЛІЧНО-АЛЕГОРИЧНИЙ СТИЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті обґрунтовано естетичні критерії стилю української середньовічної літератури. На відміну від традиційних визначень цього стилю (Д.Чижевський, Д.Лихачов), пропонується визначати спосіб організації літературного матеріалу за наявністю у художньому тексті домінантних засобів зображення – символу та алегорії.

Ключові слова: символ, алегорія, стиль, середньовічна література.

В статье обоснованы эстетические критерии стиля украинской средневековой литературы. В отличие от традиционных определений этого стиля (Д.Чижевский, Д.Лихачев), предлагается определить способ организации литературного материала по наличию в художественном тексте доминирующих средств изображения – символа и аллегии.

Ключевые слова: символ, аллегория, стиль, средневековая литература.

In the article it is shown the aesthetic criteria of the Ukrainian style of medieval literature. Unlike traditional definitions of identity (D.Chyzhevskyy, D.Lyhachov) it is proposed the way to organize literary material for the presence of dominant means by fiction picture – symbol and allegory.

Key words: symbol, allegory, style, medieval literature.

У своїй книзі «Человек в литературе древней Руси» (перше видання – М. – Л., 1958; , друге видання – М., 1970) російський медієвіст Д.Лихачов один із розділів назвав так: «Стиль монументального историзма XI – XIII вв.». Ця назва згодом стане літературознавчим визначенням стилю окресленого хронологічно періоду (Київська Русь), своєрідним терміном, який будуть широко використовувати як російські, так і українські медієвісти. У названій роботі, а також і в наступних працях ученого це поняття буде регулярно застосовуватись, обростаючи певними уточненнями та аргументаціями, і переросте у застиглий науковий штамп, який ніхто ніколи не піддавав сумніву, та й сам Д.Лихачов посилався на себе, заводячи мову про «стиль епохи», як це, наприклад, зроблено ним у монографії «Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили» [5, 64 – 67]. У спробі Д.Лихачова визначити стиль літературних пам'яток доби Київської Русі вбачається «стильовий» підхід до характеристики писемної словесності – саме такий підхід, про який писали і на практиці застосовували українські історики літератури М.Гнатишак та Д.Чижевський ще до наукових одкровень Д.Лихачова. Зокрема, праця М.Гнатишака «Історія української літератури» була надрукована у Празі в 1941 році (тут згаданий вище період означений як «візантійський стиль»), а «Історія української літератури (давній період)» Д.Чижевського з'явилася 1942 року у Мюнхені (Український вільний університет). Саме цей автор запропонував для означення літератури XI ст. термін «стилістичний “монументалізм”» (слово «монументалізм» у Д.Чижевського вжите у лапках, що свідчить про певну

умовність цього терміну).

З огляду на перегук термінологічних означень стилю у Д.Чижевського та Д.Лихачова, закономірно поставити питання: хто в кого «підглянув» цей термін «монументалізм»? Хронологічно його першим вжив Д. Чижевський (1942 р.), котрий так тлумачив стилістичний «монументалізм» :

а) «вибудова з окремих розмірно нечисленних стилістичних елементів, обмеженість на малу кількість у вживанні прикрас та скупчення уваги на змісті»;

б) «відносно проста композиція творів», «окремі елементи викладу просто йдуть один за одним»;

в) «любов до сталих формул, які часто повторюються в тому самому творі, або в розділі, або в різних розділах твору»;

г) «основні ідеологічні риси – ідеологія “великодержавна”», уявлення про династичну та державну єдність Русі, «християнський оптимізм» [6, 74 – 75].

Чи знав Д.Лихачов роботи Д.Чижевського, який у Радянському Союзі був забороненим автором? Знав, бо посилався на його роботи, зокрема в «Развити русской литературы XI – XVII веков». У цій праці є два таких посилання. Один раз це стосується тлумачення Д.Чижевським зміни стилів за принципом маятника (Dm. Cizevsky. Outline of Comperative Slavic Literatures. Boston, 1952). Вдруге цього ученого згадано у зв'язку з визначенням бароко як «епохи стилю» (джерело посилання те саме). Виходить, те, що категорично заборонялося українським вченим (згадувати будь-де ім'я Д.Чижевського), дозволялося вченим із Ленінграда чи Москви. Не виключено, що Д.Лихачов міг бути знайомим і з іншими роботами українського літературознавця, але «скромно» те замовчував, зокрема і запозичення терміну «монументалізм». А запозичити він його міг не конче з «Історії української літератури (давній період)», а з означеної в посиланнях роботи «Порівняльна історія слов'янський літератур» (перекладена в Україні і видана у Києві у 2005 р.). На с. 62 цього видання (розділ 2 «Раннє середньовіччя») такий термін зустрічається для характеристики стилю старокиївських творів. Проте Д.Лихачов витлумачив цей винайдений Д.Чижевським термін по-своєму. По-перше, він зняв слово «стилістичний» і замінив його словом «історичний», отож у нього вийшов «історичний монументалізм», під яким він розумів в основному такі два аспекти:

1. «Стиль монументального средневекового историзма тесно связанный с феодальным устройством общества, с рыцарскими представлениями о чести, правах и долге феодала, о его патриотических обязанностях и т.д. Стиль этот развивается главным образом в летописях, в воинских повестях, в повестях о княжеских преступлениях, но пронизывает собой и другие жанры» [4, 25];
2. «Это искусство, способное воплотить героизм личности, понятия чести, славы, могущества князя, сословные различия в положении людей» [4, 35]. Більшість сторінок розділу «Стиль монументального историзма XI – XIII вв.» займає характеристика образу князя (феодала), яка зіткана здебільшого з «политических понятий».

Д.Лихачов схильний визнавати, що структура «монументального історизму» повторює, копіює, наслідує структуру феодального суспільства, тож виходить, що він є ніби ілюстрацією такого суспільства, а не самодостатнє художнє явище. Чому вчений тримається такої позиції, можна зрозуміти, адже писалося все те в умовах панування радянської ідеології, яка і на трактування давніх літературних явищ накладала свій відбиток. Тлумачилося все те за часів культу партійних вождів, яким приписували все те, що Д.Лихачов витягує здебільшого з історичної прози (літописи, воїнські повісті), яка творилася на замовлення можновладців та була історично і політично заангажованою: звеличення правителя, його героїчні риси, його піклування про державу, патріотизм, громадянський обов'язок, самовідданість, честь та благородство тощо. Характеристика князя, як її інтерпретує Д.Лихачов, дуже добре накладалася на партійних вождів радянської епохи, хоч тепер практично всім відомо, якими насправді були ті вожді як люди і політики. Літописці у своєму часі запобігали перед князями та церковними феодалами, а Д.Лихачов через інтерпретацію давніх літописів та інших творів запобігав (скоріше всього, з метою самозбереження) перед князями та феодалами нового часу. Хоч треба віддати належне професійності російського ученого: у його розмислах про давні літературні явища є чимало присутніх філологічних спостережень, які стосуються специфіки словесної творчості.

Якщо порівнювати студії Д.Лихачова та Д.Чижевського у частині їхнього тлумачення давніх стилів, то можна констатувати, що мета у кожного була своя: український учений в еміграції прагнув збагнути художню суть старовинного мистецтва вітчизняного слова, а радянський учений на теренах СРСР змушений був обслуговувати офіційну ідеологію. І видавали та перевидавали праці Д.Лихачова за радянських часів передусім тому, що його літературознавча концепція у тлумаченні давньої літератури не суперечила ідеологічній доктрині, а там, де не можна було уникнути мови про релігійність, зв'язок із церковною практикою, з символічно-алегоричним зображенням дійсності, то учений все те вимушено завуальовував науковою риторикою про «омирщення» літератури, сильний світський струмінь у давньому письменстві, проникненням у літературу «элементов реалистичности».

Видається, що визначення стилю середньовічної літератури як Д.Чижевським, так і Д.Лихачовим уже застаріло і не відповідає художній специфіці давнього письменства. Думки про «монументалізм» або «риси монументалізму» навіяні, мабуть, мистецькими реаліями ХХ ст. і не мають жодного відношення до означеної епохи (до речі, Д.Лихачов не уникнув у своїх визначеннях уявлень про монументалізм радянської епохи, який проявив себе у багатьох видах мистецтва, зокрема в архітектурі, скульптурі, музиці, а також в «громадськіх планов» соціалізму).

Д.Чижевський відносив до «монументального стилю» лише ХІ ст. у розвитку літератури, вважаючи що на початку ХІІ ст. пролягає межа між ним і «стилем орнаментальним», який культивувався до середини ХІІІ ст. На думку історика літератури, замість «одноставної монументальності» приходить

різноманітність «орнаментальних прикрас, що іноді зовсім закривають провідну думку, тенденцію, змінюють характер твору». Також ускладнюється будова творів, викликана «подвійністю» зображення, коли за видимою «реалістичністю» слід прочитувати інший пласт – символічний. Крім того, стилістика твору набуває «самостійної вартості», її застосування перетворюється на самоціль, на що вказують проповіді Кирила Туровського, «Благання» Данила Заточника, «Слово про Ігорів похід». Для орнаментального стилю властиве не лише «наромадження прикрас», а й зміни в ідеологічній стратегії, яка розвивається у бік аскетизму, як яскраво засвідчує Києво-Печерський патерик [6, 133 – 136].

Те, що Д.Чижевський називає «прикрашуванням», точніше було б визначити як увиразнення літературності, головним рушієм чого було посилення символічного зображення світу. Сам учений це визнає, вважаючи, що в писемні пам'ятки переважно «ділового», церковно-релігійного стилю (літописи, житія, проповіді, повчання, юридичні твори на зразок «Руської правди») цілеспрямовано впроваджується «символічний» погляд на дійсність: «Усяка дійсність є разом знаком чогось іншого, вищого, безпосередньо в дійсності не даного або нам неприступного. Символіка (...) не хоче обмежуватися тільки пізнанням безпосередньо даного, а шукає за ним або «під ним» іншого, глибшого, міцнішого «дійсного буття». Символічний світогляд є безумовно загальною підставою літератури 12-13 в. Це вело до розвитку «символічного стилю» (...) Дійсність часто вже не змальовується, а на неї лише «натякають» різні інші образи. Символіка вже стає не лише засобом, а до певної міри самоціллю» [6, 134]. Ця думка видається доволі продуктивною, а «символічний стиль» стосується не лише XII – XIII ст., а й попереднього періоду давньоукраїнської літератури, оскільки все українське Середньовіччя запліднене було переважно християнською символікою, яка й визначала домінанту стилю цього часу.

Однак не тільки символіка належала тоді до стилетворчих засобів, а й алегоризація зображення. Алегорія як художній прийом нерідко використовувалася давньоукраїнськими *проповідниками* для увиразнення моральних настанов, актуалізації християнських догматів та для полегшеного сприймання вірянами. Для митрополита Іларіона це був улюблений прийом, про що свідчить його «Слово про Закон і Благодать», де автор вдається до розкриття головних питань свого часу через притчову алегоризацію. Вдавшись до притчі про Сару й Агар, Іларіон протиставляє Старий та Новий завіти, тож Закон у його тлумаченні – це стара, іудейська ідеологія, а Благодать – християнство. Вирізняється і художня паралель: Агар і місячне світло (образ старого Закону) – Сара і сонячне світло (образ християнської Благодаті). Очевидно, в ідеологічному та політичному аспекті такі протиставлення були актуальними в часи Іларіона. «Протиставлення християнства жидівству, – зазначав М.Возняк, – потрібне авторові, щоб мати перехід до іншого паралелізму: поганської України і християнської України, охрещеної Володимиром Великим» [1, 140]. Алегорично говорить автор про навернення

Володимира до християнства: «Подивилось на нього всемілостиве око благого Бога і посіяло в серці його думку зрозуміти суєту поганської омани та шукати єдиного Бога». Як промовисту алегорію можна розцінити і такий вислів: «Каган скинув із себе разом з одягом і старого чоловіка, скинув тлінне, отрусив порошок невірства і, увійшовши в святую купіль, народився від Духа і Води, хрестився у Христа, вдягнувся у Христа» [2, 297].

«Слово в неділю по Великодні» Кирила Туровського – проповідь урочиста, якій притаманний не лише високопарний стиль, а й густа образність, що проявляється передусім у містких метафорах, символах та алегоріях. Загальна образна структура постає в алегорії: Великдень – Весна. Кожен із ключових компонентів розгортається у низці образних варіацій, домінантою яких є прославлення воскресіння Ісуса Христа як воскресіння духовного буття на Русі: «Нині сонце, красуючись, на висоті ходить і, радуючись, землю огріває: вийде-бо нам од гробу праведнеє сонце Христос – і всіх віруючих йому спасає» [3, 162]. На початку проповіді алегорія весняного відродження стосується запровадження християнства на руських землях: з одного боку, похмура пора «язичеського кумирслуженія», «зима гріховна», а з іншого – «благорозум'я», «Христова віра», «апостольське вчення». Вловлюється і ремінісценція із «Слова про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, коли йдеться про те, що «давній закон із суботами його і пророками» поступається «закону Христа», як місяць поступається «більшому світилу». У середині проповіді ця думка набуває форми чіткої антитези, значення якої не стільки художнє, скільки ідеологічне: «Нині *старе* кінець приймає, а приходить все *нове* заради воскресіння».

У проповіді Туровський вдається до пейзажних замальовок, що є досить рідкісним явищем для богословської літератури: «Нині весна красується, оживляючи земнеє єство, бурнії вітри, тихо повіваючи, плоди наливають, а земля, насіння напуваючи, зелену траву з'являє»; «Нині дерева вже пагони випускають, і квітки запахущі процвітають, і се вже огороди солодкий посилають запах» [3, 161]. Проте ці пейзажі не мають у творі самостійного характеру, а є лише однією складовою частиною алегоричного образу. Смысл цієї алегорії роз'яснюється автором: «Весна-бо ця красная віра є Христова», «буйнії же вітри, гріхотворнії помисли, що покаєнням перетворюються на добродійність, кориснії плоди наливають»; «діятелі (...) були-бо раніше, як дерева дібровнії, що не мали плоду, а тепер насадилась Христова віра в нашій невір'ї» [3, 162]. Алегоричний смысл з відповідною символічною образністю мають такі рядки: «Нині новонароджені ягнята і телята, швидко бігаючи, скачуть і, скоро до матерів повертаючись, веселяться». Автор не подає слухачеві завдання чи спонуку розгадати суть алегорії, символів, а сам їх розтлумачує: «Ягнята, кажу, ці – покірливі мовою люди, і телята – кумирслужителі невірних країн по Христовім учоловіченні апостольським і по чудесах скоро до закону приходять, вчення молоко смокчуть» [3, 163].

Кирило Туровський підкреслює, що воскресіння можливим стало завдяки «ратаям слова», котрі, як справжні землероби, «*хресне рало* в мисленних

борознах погружаючи, і *борозну* покаяння накресляючи, *сім'я* духовне усипаючи, *надіями майбутніх благ* веселяться» (виділені курсивом словосполучення являють собою ключові образи, які вибудовують алегорію за асоціацією: весняне землеробство – духовні справи проповідників Слова Божого).

Таким чином, враховуючи образно-стильові домінанти словесної творчості Середньовіччя, варто вести мову про *символічно-алегоричний стиль* давньої української літератури (від її виникнення в XI ст. – до доби Бароко (кінець XVI ст.).

Цьому стилю притаманні такі властивості:

- світовідчуття зорієнтоване на сприйняття світу, створеного Богом, тому в ньому поєднуються реалістичні та ірреалістичні елементи;
- світорозуміння зумовлене біблійною ідеологією в її християнському тлумаченні – зневажливість до «грішного» земного існування і прагнення до спасіння як основної мети людського життя;
- тип творчості формується під впливом християнської ідеї досягнути світ як загальний символ божественного втілення людини (Ісус Христос), що накладає свій відбиток на всі земні справи і визначається спрямованістю до Царства Небесного;
- домінування у середньовічній поетиці символіки та алегоризму як основних засобів зображення дійсності і кодування художніх смислів;
- вживання у літературних творах типологічно зумовленої, формалізованої стилістики, яка завдяки своїй повторюваності у різних текстах перетворюється на символічно-сталий засіб словесного самовираження;
- існування у творі подвійних пластів зображення: верхній (реалістичність, історичність, фактичність) і нижній – сокровенний, алегоричний образ, який і становить головну суть зображеного.

Тлумачення символічно-алегоричного стилю середньовічної доби в Україні висновується із загальнотеоретичного розуміння стилю як формотворчого чинника літературної творчості: стиль (лат. *stilus*, від грец. *stilos* – паличка із загостреним кінцем для письма на воскових дощечках) – формотвірна образна система, принцип організації художнього світу, що має специфічну тропіку, риторику та мову. Відтак для будь-якого стилю (індивідуального, стильового різновиду, «стилю епохи») найхарактернішими є поетика і риторика, які верифікують образно-художні, стилістичні засоби і прийоми зображення у літературному творі. Мовний чинник стилю у середні віки був маловажливим, оскільки давньоукраїнські письменники користувалися запозиченою старослов'янською мовою, яка хоч і сприйняла з часом місцеві мовні елементи, проте була уніфікованою, стереотипною. На оформлення стилю впливали ідеї часу, особливості авторського світорозуміння і специфіка світовідчуття. Останнє у процесі творчості в середні віки помітно нівелювалося, бо творчу індивідуальність у ті часи не прийнято було, за незначними винятками, виділяти.

Стиль українського Середньовіччя загалом був однорідним, хоч Д.Чижевський і розділив його на «монументальний» та «орнаментальний», а М.Гнатишак період Київської Русі наділяв «візантійським стилем», XIV – XV ст. приписував «пізньовізантійський переходовий стиль». Твердження, що «пізньому Середньовіччю» притаманний стиль «плетення словес» не впливає на магістральну сутність стилю української середньовічної літератури. Можна вести мову хіба що про стильові різновиди у розвитку цього письменства на різних історичних етапах, а в цілому він за своєю художньою природою був символічно-алегоричним.

1. *Возняк М.* Історія української літератури: у 2 кн. – Кн. 1. – Львів: Світ, 1992. – 694 с.; 2. *Іларіон Київський.* Слово про Закон і Благодать / Переклад В. Яременка // *Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX – XV століть: У 2 кн. - К.: Аконтіт, 2002. – Кн. 1. – С. 274 – 309;* 3. *Кирило Туровський.* Слово в неділю по Великодні / Переклад В. Шевчука // *Золоте слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX – XV століть: У 2 кн. - К.: Аконтіт, 2002. – Кн. 2. – С. 160 – 163;* 4. *Лихачев Д.* Человек в литературе древней Руси. – М.: Наука, 1970. – 180 с.; 5. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили – Л.: Наука, 1973. – 254 с.; 6. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.

*Катерина Бова,
бакалавр,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЙОГО ПЕРЕДІСТОРІЯ (ЗА РУКОПИСНИМИ МАТЕРІАЛАМИ ЮРІЯ МЕЖЕНКА)

Стаття присвячена розгляду театального життя України першої третини ХХ ст. На основі раніше не аналізованих рукописів Ю.Меженка представлено структуру мистецького об'єднання «Березиль» з точки зору його сучасників.

Ключові слова: український театр, репертуар, театральна труппа, «Березиль».

Статья посвящена рассмотрению театральной жизни Украины первой трети ХХ ст. На основании ранее не анализированных рукописей Ю.Меженко, представлено структуру художественного объединения «Березиль» с точки зрения его современников.

Ключевые слова: украинский театр, репертуар, театральная труппа, «Березиль».

The article contains information based on Yuriy Mezhenko manuscripts that had not been analyzed before. Manuscripts devoted to Ukrainian theatrical life in early 20-th century. Particular attention is given to the analysis of structure "Berezil" in terms of its contemporaries.

Key words: Ukrainian theatre, repertoire, theater group, "Berezil".

Велику роль у театральній справі початку ХХ ст. (до появи театру Леся Курбаса) відігравали театральні труп. Вагомий внесок у дослідження цього питання зробив відомий літературо- й театрознавець, бібліограф Юрій Меженко. Аналіз рукописних матеріалів [3,4,5,6] з його архіву надає таку інформацію, як:

- перелік театральних труп початку 20-го століття;

- роки показів конкретних вистав;
- міста показів;
- склади колективів;
- списки рецензій на виставу;
- публікації з приводу театральних постановок;
- прізвища диригентів вистав.

Подані нижче результати дослідження досягнуті на основі аналізу рукописної спадщини Юрія Меженка. Це порівняння дасть змогу виокремити труп, яка була більше за інші задіяна в театральному житті (шляхом підрахунку кількості вистав за 1910 – 1920 рр.) напередодні появи театру Леся Курбаса. В сферу аналізу залучено чотири рукописні зошити Ю.Меженка [3,4,5,6], в яких ґрунтовно охарактеризовано життя театральних труп. Із загального переліку виокремлено ті вистави, що демонструвалися упродовж 1910 – 1920-их років. Своєрідно підсумовує спостереження звіт, який містить інформацію з інших рукописних джерел.

1)

1912 – 1915рр. – трупа Д.Гайдамаки, 13 вистав;

1911–1912 рр. – трупа С.Глазуненка і О.Суслова, 1 вистава;

1914 р. – трупа М.Кучеренка, 2 вистави;

1912,1913,1914 рр. – трупа М.Садовського, 7 вистав;

1915 р. – трупа М.Заньковецької та П.Саксаганського, 1 вистава;

1916 р. – трупа під орудою І.Мар'яненка за участю Л. Ліницької, 1 вистава;

1917 р. – трупа під орудою І.Мар'яненка і М.Петлішенка за участю Л.Ліницької та Ф.Лопатинської, 1 вистава [3].

2)

1913р. – Товариство українських артистів під управлінням А.Николаєнко, 1 вистава [4].

3)

1912р. – трупа Синевина, 1 вистава;

1914р. – трупа Л.Квитка, 1 вистава [5].

4)

1915,1916 рр. – трупа М.Заньковецької та П.Саксаганського під орудою І.Мар'яненка, 4 вистави;

1914 р. – трупа М.Садовського, 2 вистави;

1912 р. – трупа Скоромнова, 1 вистава;

1914 р. – трупа М.Кучеренко, 1 вистава;

1913 р. – трупа Орманова і Данченка, 1 вистава;

1914 р. – трупа О.Суходольського, 1 вистава;

1914 р. – трупа П.Барвінського, 2 вистави;

1913,1914 рр. – трупа Светлова, 3 вистави ;

1913 р. – трупа Бараковського-Українського, 1 вистава;

1916,1917 рр. – трупа М.Заньковецької та П.Саксаганського, 2 вистави;

1912 р. – трупа Д.Гайдамаки, 1 вистава [6].

Підсумкова інформація

1912 – 1915 рр. – трупа Д.Гайдамаки, 14 вистав;
1911, 1912 рр. – трупа С.Глазуненка і О.Суслова, 1 вистава;
1914 р. – трупа М.Кучеренка, 3 вистави;
1912–1914 рр. – трупа М.Садовського, 9 вистав;
1915, 1916 рр. – трупа М.Заньковецької та П.Саксаганського під орудою І.Мар'яненка, 5 вистав;
1916 р. – трупа під орудою І.Мар'яненка з участю Л.Ліницької, 1 вистава;
1917 р. – трупа під орудою І.Мар'яненка і М.Петлішенка з участю Л.Ліницької та Ф.Лопатинської, 1 вистава;
1913 р. – Товариство українських артистів під управлінням А.Николаєнко, 1 вистава;
1912 р. – трупа Синевина, 1 вистава;
1914 р. – трупа Л.Квитка, 1 вистава;
1912 р. – трупа Скоромнова, 1 вистава;
1913 р. – трупа Орманова і Данченка, 1 вистава;
1914 р. – трупа О.Суходольського, 1 вистава;
1914 р. – трупа П.Барвінського, 2 вистави;
1913–1914 рр. – трупа Светлова, 3 вистави;
1913 р. – трупа П.Барвінського, 1 вистава;
1916–1917 рр. – трупа М.Заньковецької та П.Саксаганського, 2 вистави.

Найбільшою кількістю показаних вистав відзначалися такі трупи:

1. Д.Гайдамаки – *14 вистав* упродовж 1912 – 1915 років;
2. М.Садовського – *9 вистав* упродовж 1912 – 1914 років;
3. Товариство українських артистів М.Заньковецької та П.Саксаганського під орудою І.Мар'яненка – *5 вистав* упродовж 1915 – 1916 років.

Беручи до уваги той факт, що трупа Д.Гайдамаки продемонструвала 14 вистав за 3 роки, а трупа М.Садовського – 9 вистав за рік, правомірно зазначити, що більшим успіхом користувалася трупа М.Садовського.

Поява на театральному обрії Леся Курбаса з його «Молодим театром», який в 1922 році переріс у мистецьке об'єднання «Березіль», різко змінила вектор розвитку театральної справи. Завдяки попередній плеяді театральних майстрів, в українському сценічному мистецтві вкоренилася модель «авторського театру». Ця модель сповідувала принцип гуртування різних артистичних сил навколо лідера – здебільшого драматурга, іноді – режисера, актора, педагога. За доби корифеїв, «авторський театр» демонстрував зразки віртуозної роботи. Проте названі вище особливості прирікали театр на естетично й тематично монотипне існування. На початку ХХ століття цей монотипний «авторський театр» зазнав реконструкції: пішли з життя його лідери, що зробило неможливим повноцінне функціонування. Водночас ізоляція українського театру від загальноєвропейських культурних рухів загрожувала творчим занепадом. Розвиток мистецького дискурсу вимагав зміни

монотипної моделі на іншу, нову – вільну від численних канонів. Цю модель і покликаний був втілювати «Молодий театр».

Творчість перспективного мистецького об'єднання не оминув своєю увагою зацікавлений театральною справою Юрій Меженко. Інформацію про «Березіль» зафіксовано в одному з його рукописів [7]. Досліджений архівний матеріал виявляє таку структуру проєкцій мистецького об'єднання (далі МО – *К.Б.*) «Березіль»:

- історія виникнення театру;
- репертуар;
- акторський склад;
- режисерський склад;
- соціальний склад глядачів.

Подана в рукописі інформація охоплює період з 1922 по 1926 рр. Унікальність розглянутого документального матеріалу полягає в тому, що завдяки проведеному аналізу відкривається можливість для порівняння тодішньої й сучасної картини театральних студій. Отже, аналіз залученого матеріалу представлено такими блоками: *перший* (1) – цитати з рукописних матеріалів Ю.Меженка; *другий* (2) – матеріали дослідників, коментування інформації 20-их років ХХ століття з точки зору сьогодення; *третій* (3) – коментар автора цієї статті.

1. «Акторський колектив “Березіль” склався внаслідок довгого відбору під час експериментально-лабораторної роботи [...]. Інтенсивна праця чотирьох майстерень: 1-а – експериментальна, 2-га – підготовча робота до створення дитячого театру, 3-тя – білоцерківська філія МОБу, 4-а – Походний театр» [7].

2. До складу МОБу входило шість професійних театрів-майстерень (у Києві, Борисполі, Білій Церкві та Одесі). Тут одночасно працювали станції, комісії, лабораторії; вивчалися фахові засади театральної роботи – слово, голос, пластика, тощо. Також створено Режлаб – Режисерську лабораторію. Існували кіно-, фото-, та фонолабораторії, Ліга часу, Макетна майстерня, Психотехнічна комісія, Станція фіксації та систематизації досвіду (видача словників театральних термінів; розробка теорії режисури) [1, 133-134].

3. Як показує порівняння інформації з рукопису Ю.Меженка та сучасної оцінки структури МО «Березіль», на момент написання аналізованого тексту МО або ще не мало відповідного рівня розвитку, або автор вважав за потрібне відмітити саме ці майстерні (можливо, найважливіші та основні на той момент).

1.«1-ша постановка – агітка “Рур” і програмова робота “Газ” (осінь 1922)» [7].

2. «Історія українського сценічного експресіонізму почалася з постановки “Газу”» [2, 215]. «Успіх “Газу” був досить гучним, за короткий час вистава 15 разів пройшла з аншлагами. Цей спектакль лишився в історії українського театру найрадикальнішою та найпослідовнішою спробою інтеграції у простір європейської авангардної культури» [8, 135].

3. У рукописі не сказано про започаткування в українському театрі експресіонізму Л.Курбасом, як і не відзначено, що «Газ» – найперша на українській сцені вистава в цьому напрямку. На сьогодні вже маємо змогу оцінити вагу та наслідки (для театрального світу) цієї постановки, але текст Ю.Меженка позбавлений будь-якого коментування такої події.

1. «Сезон 1923 – 24 рр. у театрі ім. Шевченка. Постановки – “Джінні Гіггінз”, “Нові Ідуть”, “Машиноборці”, “Людина Маса”, “Макбет”, відновленні “Газ” і “Гайдамаки”» [7].

3. Коментуючи цей запис, варто зауважити, що сьогодні перший сезон «Березолу» визначається періодом від 1922 до 1923 року. Сучасна інформація відрізняється від поданої в рукописі. По-друге, відштовхуючись від даних переліку вистав «Березолу», за час 1923 – 1924 рр. була поставлена й вистава «Протигази» (3 квітня 1924 р.), про яку в тексті Ю.Меженка не згадано.

1. «Сезон 1925 – 1926 рр. Готуються [вистави]: [...] “Шпана”» [7].

2. Дебютувала постановка п’єси В.Ярошенка «Шпана». Вистава збирає повні зали, про твір пишуть майже всі рецензенти. Ця прем’єра стала несподіванкою. Як зауважив критик П.Рулін: «перейшов театр до комедії, чи то ревію, огляду». «Шпана» стала особливим прецедентом у тодішньому драматичному театрі» [8, 313]. На думку Ю.Смолича: «в “Шпані” маємо паростки й оперети української, і театру сатири, і естради. Більше – українського цирку» [8, 312].

3. Доречно зазначити, що це була остання вистава МО «Березіль» до переїзду в Харків.

1. «Матеріальний стан [актора] – пересічно на місяць 60 карб.

Кошти:

а) Держбюджет – остаточно не з’ясовано (до 40 000 карб.)

б) Місцевий бюджет – 25 000.

с) Каса: за листопад на круг 20 карб.» [7].

2. Про матеріальний бік життя МОБу відомо мало. Протокол засідання, датований 1925 роком, розглядає фінансові проблеми. З його тексту зрозуміло, що на той час осередок отримував державну субсидію, розмір якої МОБ не влаштовував (близько 8 тисяч карбованців). Вже у Харкові субсидія МОБу склала сто тисяч карбованців [1, 135].

3. У рукописі Ю.Меженка вказана цікава інформація, яка сьогодні зустрічається вкрай рідко. Матеріальний стан об’єднання глибоко не проаналізований, тож вищезазначена цитата може стати джерелом інформації для подальших досліджень.

1. «Соціальний стан глядачів:

а) робітники – 50 %

б) селян – 8%

- с) студентів і учнів – 15%
- д) червоноармійці – 7%
- е) трудящі та інтелігенція – 20% »[7].

3. Як і про матеріальний стан, про соціальний стан глядачів сказано мало. Рукопис подає:

- список соціальних прошарків, які є глядачами вистав «Березоля»;
- співвідношення у процентах.

У рукописі вказано саме проценти, отже, задля цього треба було провести анкетування або опитування серед глядачів. Зіставивши факти, можна припустити, що для отримання такої інформації було залучено статистичне бюро. Проаналізувавши стан українського театру початку ХХ ст. на основі рукописних матеріалів Юрія Меженка, можна зробити ряд важливих висновків. Зокрема, початок ХХ ст. у театральному житті країни характеризувався наявністю великої кількості театральних труп. Більшість із них послуговувалася набутками традиційного, народного театру (театральними засадами корифеїв). Аналізуючи рукописні матеріали відомого дослідника, виокремлено трупу, яка за кількістю вистав (а отже – і за популярністю) випереджала сучасників, це – трупа М.Садовського. Завдяки проведеному аналізу виявлено основний напрямок і стилістичну палітру українського театру початку ХХ ст. до появи модерного театру Леся Курбаса. На особливу увагу заслуговує рукопис Юрія Меженка, де подано аналіз діяльності МО «Березіль». Наслідком цього дослідження є введення у літературознавчий обіг маловідомих фактів театального життя першої третини ХХ ст.; проаналізовано специфіку роботи театральних труп, особливості функціонування театру «Березіль».

1. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія. Досвід / Наталя Єрмакова ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. – К.: Фенікс, 2012. – 512 с.; 2. Лаврінченко Ю.А. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія — проза — драма — есей / Підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М. К. — К.: Вид. центр «Просвіта», 2001. – 794 с.; 3. Меженко Ю.О. Українські трупи[театральні]. IV 350-444 (міста, склади колективів, списки рецензій, публікацій 1890-1917). – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 191. – Од. зб. № 975. – Б. д. – Автограф. – 20 арк.; 4. Меженко Ю.О. Українські трупи[театральні] I 1-118. (міста, склади колективів, списки рецензій, публікацій 1881-1913).- Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України – Ф. № 191. – Од. зб. № 972. - Б. д. – Автограф, 24 арк.; 5. Меженко Ю.О. Українські трупи[театральні] III 238-349 (міста, склади колективів, списки рецензій, публікацій 1882-1914). – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України – Ф. № 191. – Од. зб № 974. – Б. д. – Автограф, 24 арк.; 6. Меженко Ю.О. Українські трупи [театральні] 444-[580] (міста, склади колективів, списки рецензій, публікацій 1885-1916). – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. - Ф. № 191. – Од. зб № 976. - Б. д. – Автограф, 48 арк.; 7. Меженко Ю.О. [] Про виникнення театру «Березіль», його репертуар, акторський і режисерський склад, фінансування, соціальний склад глядачів у 1922-1926 р.р. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України - Ф. № 191. – Од. зб № 988. – Б.д. – Рукопис невідомої особи, 1 арк.; 8. *Український театр ХХ століття* : антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної; Національна академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. - К.: Фенікс, 2012.

*Світлана Богданець,
бакалавр,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ВИСТАВА «ПРИГОДИ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА» В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ ЮРІЯ МЕЖЕНКА)

У статті розглянуто полеміку з приводу постановки вистави «Пригоди бравого солдата Швейка» (1928) Гната Юри в контексті ідеологічної переорієнтації театрального мистецтва кін. 20-их – поч. 30-их років XX ст. Уперше в науковий обіг вводяться архівні матеріали Юрія Меженка.

Ключові слова: Швейк, театр, авангард, стабілізація.

Статья освещает полеміку вокруг постановки спектакля «Приключения бравого солдата Швейка» (1928) Гната Юры в контексте идеологической переориентации театрального искусства кон. 20-х – нач.30-х годов XX в. Впервые в научный оборот вводятся архивные материалы Юрия Меженко.

Ключевые слова: Швейк, театр, авангард, стабилизация.

The article highlights the debate of 1928 year around the play "The Good Soldier Svejk" by Gnat Yura due to the ideological reorientation of theatrical art of the late 20's. For the first time we introduce quotation material from the typed dispute, stored in the archive of Yuri Mezhenko, for scientific use.

Key words: Svejk, theatre, avant-garde, stabilization.

17 жовтня 1928 року новий сезон театру ім. І.Франка відкрився виставою «Пригоди бравого солдата Швейка» в постановці Гната Юри, який зіграв у ній головну роль, що стала знаковою для його кар'єри. Попри те, що вистава за сім років витримала близько чотирьохсот показів, її реценсія була не завжди однозначно схвальною. На той час у театральному середовищі точилися гострі дискусії з приводу подальших шляхів розвитку українського театру. Спричинився до цього той факт, що з 1927 року авангардний театр почали критикувати через нібито недоступність його широкому загалу. Відтак, влада здійснювала спроби накинути митцям «реалістичний театр» як правильний підхід до постановки. «Дві з широких дискусій – 1927 та 1929 року (а їм передували схожі, однак стриманіші публічні дискусії) – партійні чиновники зорганізували як формальні прилюдні театральні диспути, де йшлося головню про репертуар і метод» [3, 186].

У такий спосіб радянська влада пропагувала створення культури для мас, яка передусім повчала б, а потім уже розважала. «Це розташування сил, – зауважила М.Гринишина, – оприлюднювало становище, в якому опинився ще вчора «зразковий», за визначенням можновладців, театр «Березіль», і той «щит», що на ньому знову піднімався театр ім. І.Франка, ще донедавна критикований всіма за «невисоку художню вартість» свого мистецького доробку» [2, 422]. Проте «франківці» також зазнали натиску з боку влади,

оскільки театр Гната Юри на той час активно користувався авангардними сценічними розробками Бориса Глаголіна. До того ж, репертуар театру поповнився інсценізацією романів Я.Гашека, які на той час мали скандальну репутацію – це був сміливий крок, і звісно, таку подію не оминули увагою.

Показовим у цій ситуації є те, що в листопаді 1928 року в київському Будинку Вчених було організовано диспут, присвячений обговоренню вистави «Пригоди бравого солдата Швейка». Доповідь Юрія Меженка спровокувала розширення кола проблематики диспуту, що переросло в полеміку про становище театру ім. Івана Франка загалом. Стенограма диспуту (без доповіді) збереглася в особистому архіві Ю.Меженка й до цього часу не була оприлюднена. Матеріал проливає світло на те, яким чином сприйняли виставу «Швейк», і що не менш важливо, подає одразу кілька точок зору. Нижче наводяться розлогі цитати з диспуту, що дозволять читачам ближче познайомитися з матеріалами, які вперше вводяться у літературознавчий обіг.

Найперше, на що зверталася увага – труднощі, пов'язані з адаптацією великого за обсягом роману Я.Гашека до сценічних умов. Вистава тривала чотири години, протягом яких головний герой майже не сходив зі сцени. Над сюжетом працював Яків Савченко, який при обробці дозволив собі внести деякі зміни – «зробив події більш кумедними і карикатурними. Вистава не відрізнялася цнотою, була грубуватою й наповненою непристойностями» [1, 203]. Під час диспуту Я.Савченко коментував особливості побудови вистави так: «...вважаю, що «Швейк» є інтересна експериментальна робота. Інтересна з того погляду, що з сюжетного боку «Швейк» є річ, що розпливається, розпадається і не має стрижня, не має внутрішньої цементуючої сюжетної концепції. І це величезний крок, коли театр ставить п'єсу з такими сюжетними ресурсами. Театр Франка рискнув, думаючи очевидно компенсувати себе в площині оформлення і нарешті аргумент брав в самому матеріалі» [5, 8].

У своєму коментарі Є.Кротевич також відзначив розхитаність сюжетної структури «Швейка», проте, на його думку, цілісність п'єси простежується на смисловому рівні: «Там нема головного стрижня, немає нитки, що весь час намотується й приводить до бажаного кінця. Але, коли ви вдумаєтеся в цю річ, ви побачите, що її оброблено тонко. Коли ви підете не один раз, а й другий, ви побачите, що там є оце накопичення, що там намотують, намотують і приводять до того, що «Швейк» – пам'ятаєте ви його останню подію – розмову, коли він вже стикається з дозорчим українцем і татариним, і два чехи стоять. Він каже: «а може підемо побачимо які інші країни?». Ось вам те накопичення ідіотства, йолопцтва Швейка, який наприкінці дає чудову фігуру дезертира світової війни, який не знає за що він мусить пролити свою кров, і це накопичення далось в останньому чудовому акорді, розв'язало і спасло з боку формального всю п'єсу» [5, 24-25].

На думку Гната Юри, так званий «ідіотизм» його персонажа – це тільки умовність, маска, одягнена на розумне й хитре обличчя. Дещо заполітизоване бачення несправжнього ідіотизму Швейка висловив інший доповідач: «Я вважаю, що в особі п'єси «Швейк» ми маємо надзвичайно прекрасну річ –

гостру соціально-політичну сатиру, яка жорстоко висміює всю буржуазну систему, яка поневолює мільйони нас всіма засобами, що я в руках цієї касті, через попівство та чиновництво, зв'язує свідомість, творчу ініціативу маси, робить з мільйонної армії кусок м'яса для гармати. В цьому відношенні в особі Швейка я не бачу справжнього ідіота. В нього не було елементів для творчого життя, до перебудови соціального життя. І тому Швейк не є справжній ідіот. Це є та маса, яка знаходиться в потенції, яка, так би мовити, всю класову свідомість протиставляє своїй класовій спрямованості. І це є гостра політична сатира...» [5, 43].

Протилежними були думки Юрія Меженка та Якова Савченка з приводу доцільності сатиричної/гротескної подачі п'єси. Так, Ю.Меженку вистава видалася надто гротесковою: «Сатира не завжди має бути гротеском. Можна вставляти окремі епізоди, можна надавати окремі положення в плані гротеску, але 4-годинний гротеск і замість сатири гротеск – це, на мій погляд, помилка» [4].

Яків Савченко не забарився зі своїм коментарем: «Матеріал «Швейка» хоч він, скажемо, для наших днів не гостро актуальний, але проблеми його все-таки для наших днів актуальні, – це проблеми сучасної міжнародної ситуації і з цього погляду цей твір Гашека дає величезний матеріал, його можна загострити до рівня гротеску, що власне і зробив театр Франка. До речі – в цьому моменті я розійшовся з Ю.В. (Меженком – С.Б.). У своїй рецензії він сказав: дуже зле зробив Франківський театр, що подав матеріал не планом сатири, а планом гротеску, що коли б Франківський театр подав Гашека планом сатири, тобто більш пригніченими тонами, а не гострими тонами, не гострим малюнком, то мовляв Франківці виграли-б. Я думаю, що матеріал роману Гашека надається найкраще для гротеску. Своєю художньою природою, зміною ситуації, з словесними каламбурами з одного боку, і з другого боку, коли б ми відкриття військової касті чи в історичному погляді, чи взагалі буржуазію сучасної касті подавали б у плані сатири, то з нас було б смішно, бо кого б ти здивував такою сатирою, що війна є зло, що попівство на війні – це є та сама каста, як і офіцерство, або що офіцерство це дурні, йолопи, що ставляться до солдат дуже негарно тощо. Це звучало б наївно. Кожний знає, що цей факт зафіксовано у нашому соціальному досвіді, і коли б ми ці готові дані показували знов художнім засобом, ми нічого б з цього не мали. Але коли цей матеріал подати гротеском, сильним художнім натиском, подати його блискучим, то цей матеріал починає жити та активно впливати на глядача. З цього погляду мені здається, що гротескова форма гри кожного актора була доцільна, цілком перебувала в зв'язку з самим матеріалом» [5, 8-9].

Гротескними були костюми персонажів – вони лише нагадували справжній одяг вояків й були дещо ексцентричними, подібними до уніформи іграшкових солдатиків. Акторська пластика також мала гротесково-штучний характер. Зовні Юра-Швейк був доволі кумедний і нагадував іграшкового вояка: «Маленька опецькувата фігура, на вибіленому кругловидому обличчі – широко розплющені, як у дитини, очі-гудзики, високо намальовані, наче здивовані, брови, на щоках – дитячий рум'янець, задиркуватий кирпатий ніс, на голові –

хвацьке кепі з величезним козирком – так по-ляльковому виглядав Гнат Юра–Швейк у 1928 році» [1, 205]. Такий образ Швейка був сприйнятий не всіма однаково тепло. Зокрема, критик Й. Шевченко у своєму огляді зазначив: «Юра–Швейк швидше блазень-балагур (щось ближче до класичного Шельменка, а не той дрібнобуржуазний «філософ», що, пристосувавшись до обставин, саботує війну й тим, по-своєму, протестує проти неї. В цьому розумінні в грі Юри чимало порожніх місць» [6]. Водночас, Я.Савченко висловився схвально з приводу акторської гри «франківців», що, судячи з усього, справила на нього неабияке враження: «Ю.В. (Меженко – С.Б.) твердив зовсім справедливо, що актори театру Франка завжди мали потяг грати нові п'єси, потяг жити в своєму матеріалі, в своєму мистецтві. В театрі березільському актор був задавлений і деформований, як органічний мистецький матеріал і тут треба особливий акцент зробити, особливо натиснути, що франківці зробили дуже добре, що давали максимальну свободу актору виявляти себе в плані своїх акторських даних.

У виставі «Швейка», хоча там головну увагу забирає центральна роля Швейка, все-таки актори показали надзвичайні можливості й це є наслідок довгої багаторічної культури і тої потужної сили, що мали актори у франківському театрі. І за це треба вітати франківський театр, як новий фронт у культурі актора» [5, 9-10]. Не оминув диспут і проблему «убогості» тогочасного театрального репертуару. Якщо одні доповідачі вбачали у постановках театру ім. І.Франка спроби оновлення й пристосування вистав до сучасних потреб, то коментатор Є. Левицький, який обстоював провладні погляди на театр, висловив думку про те, що: «наше творче «убожество» ставить нас в становище дурненького Швейка. [...] Можна подивитися «для пицеварення», посміятися, але щоб воно щось дало, щоб собі хто-небудь, хто був у театрі придбав щось – цього немає» [5, 35]. Для Я.Савченка комедійний характер вистави був одним із найважливіших її відкриттів: «зараз український театр пошукує поруч з формою театру психологічною, ще і форму комедії. По-перше, він пошукує відповідний матеріал, якого на ринку ми ще не маємо, поруч з цим він пошукує і нові мистецькі форми, бо для нього стара мистецька форма не годиться і очевидно експериментальний напрямок вишукування цієї нової форми дуже потрібний, дуже корисний. Отже франківці, стоячи на передових позиціях театральної культури, стоячи на позиціях виборювання нової форми комедії, добре зробили, запровадивши іменно Гашека до свого репертуару, бо все-таки роман Гашека дає багацько матеріалу, що має розв'язати проблему про комедійний театр. З цього погляду я вважаю, що велика рація була в цій виставі» [5, 9]. Наслідком диспуту стало питання про те, чи йде театр ім. Івана Франка шляхом стабілізації, чи навпаки – продовжує сповідувати засади експериментального мистецтва. Остаточної відповіді так і не було знайдено. Причиною послужило кардинально різне розуміння самого поняття стабілізації. Гнат Юра тлумачив її так: «Стабілізацію треба розуміти як поворот до психологізму, потім до натуралізму, до того, що було 25 років тому. Але цього нема, нема такої тенденції, ми її категорично заперечуємо» [5, 12]. Натомість Юрій Меженко під стабілізацією розумів закріплення здобутків

театру та їх систематичне впровадження. Ось як він висловився про наявність у постановці «Швейка» елементів кінематографу: «... в тому, що там було запроваджено кіно, я теж не бачу експерименту. Це те, що ми бачили і в інших місцях. Це є використання старих методів, і це зовсім не зле» [5, 39]. Експеримент і стабілізацію не вважав взаємовиключними поняттями й доповідач А.Хижняк, який зазначив: «стабілізація – це застосування тих художніх форм мистецтва, які найбільше відповідають сучасному життю» [5, 18].

Назагал, диспут яскраво продемонстрував основні вектори розвитку театрального мистецтва кінця 20-их – початку 30-их років ХХ ст., коли авангардна естетика в силу соціальних обставин змушена була відійти на задній план, не дивлячись на те, що формально-експериментальна складова постановок набувала тенденції певної усталеності.

1. *Веселовська Г.І.* Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. – К.: Фенікс, 2010. – 368 с.; 2. *Гринишина М.* Естетико-художній дискурс українського театру 1920-х – першої половини 1930-х років // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 1054 с.: іл.; 3. *Макарик І.* Перетворення Шекспіра: Леся Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років: авториз. переклад з англ. М. Климчука. – К.: Ніка-Центр, 2010.; 4. *Меженко Ю.О.* Відкриття сезону в театрі ім. Франка. «Пригоди бравого солдата Швейка» // Пролетарська правда [К.]. – 19.10.1928.; 5. *Меженко Ю.О.* Диспут про вистави Франківського театру: «Над» та «Пригоди бравого солдата Швейка». – Київ, Дім Вчених. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 191. – Маш. з правками. – [1928 р.]. – 48 арк.; 6. *Шевченко Й.* «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. – 1929. – № 6. – С. 105–106.

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

СКРИПІЧНІ ВЕР-ЛІБРИ ІГОРЯ АСТАПЕНКА

У статті проаналізовано специфіку вільного вірша Ігоря Астапенка, своєрідність його поетичного мовлення, стратегії естетичної комунікації. Філологічні експерименти автора розглянуто з поля зору традицій і новаторства.

Ключові слова: верлібр, інструментування, стиль, творча еволюція, щільнопис.

В статье проанализировано специфику свободного стиха Игоря Астапенко, своеобразие его поэтического мышления, стратегии эстетической коммуникации. Филологические эксперименты автора рассмотрено с точки зрения традиций и новаторства.

Ключевые слова: верлибр, инструментовка, стиль, творческая эволюция, сотовое письмо.

The article analyzes the specificity of verse libre by Igor Astapenko, the originality his poetry thinking, the strategys of aesthetic communication. The philological experiment by author deals with the view on the tradition and the innovation.

Key words: verse libre, instrumentation, style, creative evolution, writing in the comb.

*«Це божевільний, чи дитина?
Хлопчик –
чи філософ? Прийшов і поклав. Свою душу
на брук.
На посміховище. На ганьбу. Розумієте?
Свою душу.
Нам.
На розі вулиці. Цілу. Такого ще не бувало.
Такого краму наш ринок не потребував».*
Володимир Коряк.

Взяті за епіграф цієї статті слова відомого критика заховують провіденційний зміст для людей особливого складу душі й творчості. Це – вільні люди. Вільні у своїх почуттях, стилі життя, самоозначенні й вияві себе в слові. Той же критик розмірковував: «Чому всі такі розумні. Розважні. Солідні. Так шануються о свою кар'єру. Так бояться себе скомпрометувати. І взагалі не мають нахилу (патологічного) до карколомних ситуацій. Такі завчасу старі. А він – як дитина. Хлопчик.

Кривляка.

Задавака.

І не простий. Кручений. З проблемами. З теоріями. Власне – не чистий поет. Напрямовий. Тенденційний. Він – на межі двох до – теперішніх стихій.

Отут – поезія.

Отут – життя» [7, 443]. Йшлося про Михайля Семенка – найбільшого збурювача спокою доби Розстріляного Відродження, фундатора українського футуризму, появу якого на літературній арені сприйняли дуже неоднозначно. Микола Зеров, Павло Филипович, Микола Євшан – найпомітніші постаті, які сходилися на думці, що його творчість «не можна вважати за явище цінне і потрібне нині» [17, 449] й адресували побажання, «щоб він розлучився ще з однією мрією юнацькою – бути поетом, і, давши обітницю мовчання, спокутував свій літературний гріх» [5, 439]. Сумний закон життя – великі також помиляються. На щастя, непоступливий і непокірний Михайль Семенко не послухав їх «доброї» поради й подарував нам, читачам, свій унікальний поетичний світ, в основі якого – «талант і дуже рідкісний – щирість» [7, 445]. «А в мистецтві щирість, – за спостереженням духовної особи, Митрополита Андрея Шептицького, – завжди є такою есенційною прикметою кожної творчості, що без неї справа митця немає ніякої вартості. Без неї не можна претендувати на мистецький твір...», адже «щирість мистецького твору може бути простотою примітивіста, несвідомою щирістю дитини, що відкриває своє серце» [15, 70].

Чи має здатність історія повторюватися? Очевидно, так. Але той, хто прийшов не за похвалою, хто вміє бути собою свідомий найвищих рівнів своїх версів і лібрів. Таким є молодий талановитий поет Ігор Астапенко, який

дебютував цьогоріч не лише поетичною збіркою «Щільник», а також і малою прозою, увійшовши до переможців конкурсу «Новела по-українськи» й антології «Крим по-українськи: веселі та сумні історії» з новелою «Аліме». Хоча за плечима молодого автора вже не один поетичний конкурс, де він ставав лауреатом, численні публікації на шпальтах вітчизняних та зарубіжних видань наважитися на першу (чи за його словами нульову) збірку було не просто. Це не лише свідчення надвимогливості, незрідка маловластивої сучасній молоді, а й почуття особливої відповідальності за слово, в ставленні до якого не бачу рівних серед його ровесників. Власне, на цьому наголосив автор передмови до збірки Ігоря Астапенка, професор Анатолій Ткаченко, назвавши її досить символічно «Слово про Ігореве слово». Як слушно зауважено в ній: «Ігор – філолог. Добре знає англійську, непогано – німецьку, вслухається в найтонші нюанси рідної. Кохається у слові.

І слово віддячує. Часом аж наче бере за руку і веде в щільники. Це те ж саме, що й стільники, але відчуваєте нюанс, привнесений лише одним звуком?

І радість, і горе Ігореві ущільнюються в слові. Не нагнітаючи, не педалюючи, він запечатує в щільники свої філологічні знахідки. Ось тільки деякі з них, вирвані, щоправда, з контексту, але навіть так показові: *“гола синь голосінь”*; *“міні-тіні птахів”*; *“гола синь голосів, / голос сів і сидить”*; *“голос ян / голос інь”*; *“(ти давно вже хотів міс оцю) / так давно так давно місяцю”*; *“небо жестом божественним скине”*; *“натикаючись / каючись”*; *“літургійно / літогрійно”*; *“нидіють ліки / й не діють”*; *“очні яблука... / де я б лукавив”*; *“ми на підводі / десь у підводді сутінків”*; *“зморене море”*; *“коли вітрища витріщувались / вербуючи верби в «голі»”*; *“їсти проскурку неба / і пити / вино нив”* (останній рядок – паліндром, або ж літеральний рак: читається так і навспак)...

Шукайте ці рядки в суцільному тексті збірки – і щільники вибудують мереживо оригінального художнього світу-вулика. Пригріте уважним, неквапливим вслуханням слово допомагає осягати дивовижу цього світу, бачити, відчувати його різнобарв’я по-своєму» [16, 3-4].

Чи не найкраще для застереження цього свого бачення та відчуття світу, враховуючи й характер самого автора, надається верлібр. Скільки б не твердили критики про моду на верлібр у сучасній поезії, є в цій «моді» щось значно більше. Можливо, варто говорити про зламні етапи історії, бунтівливий дух нових поколінь, що провістив еру українського Відродження 20–30-их років ХХ ст., «хрущовську відлигу» 60-их, революцію Гідності 2014 року. Як влучно спостеріг молодий поет Дмитро Лазуткін: «Верлібр – це величезний простір свободи, в якому є своя внутрішня музика і свій глибокий ритм. Вільний вірш відкриває безліч нових можливостей: автор не йде за тим, що диктує рима, а сам створює власні світи» [3, 7]. У художній практиці Ігоря Астапенка є прекрасні римовані вірші, та все ж переважають верлібри. Очевидно, саме ця форма найбільше відповідає теперішньому стану його душі, світобуття. Зважаючи на особливе авторське інструментування, власну інтерпретацію жанрово-стильових домінант, верлібр став для нього філігранною поетичною

школою. І йдеться не так про втому від традиційних форм, чи прагнення експериментаторства, як саме від ества поета, його творчої еволюції. На відміну від багатьох своїх ровесників, Ігор Астапенко не лише рано сформувався як непересічна особистість, а й за натурою є вільнодумцем, правдолюбом, людиною, яка не йде на компроміси з совістю. Звідси і больовий поріг його поезії, пронизаної живими нервами зраненої доби. «Щільник» відкрив надзвичайно цікавого, чесного із собою, а значить – і з нами автора. В поезії, як і в житті, – сфері інтимній, сповідальній, чесність та порядність – привілей сильних, неординарних особистостей, якою він, безперечно, є. Якщо наявний цей стрижень, відбувся не лише автор – відбулась і його творчість. Акцептую відбулася, маючи на увазі її колосальний потенціал. Незважаючи на свою молодість, Ігор Астапенко на подив зрілий (на протигагу багатьом зрілим за паспортом). Він живе з цінностями, з Богом. Вони або є, або – порожнеча. І як справжній таланти від Бога, унаслідовав дар говорити про істинне, вічне своїм неповторним, унікальним голосом, який зачаровує магією сокровенного слова.

Його володіння мовою настільки віртуозне, що в цій симфонії звуків багатьох одразу й не впізнаєш. Пориначаючи в незбагненний дивосвіт настроїв, тональностей, смислових відлунь-символів мимоволі відбиваєшся від настирного дзижчання секунд, що нагадують про невмолиму проминальність часу, медитуєш разом із місяцем і складаєш молитву перед іконостасом небес, який мироточить всю ніч, чекаєш на потепління, навіть коли під... Автор щедро дарує нам золотий мед зі щільників своєї поетичної пасіки, пригощає чудотворним нектаром прозрінь, одкровень, сам-означень. Смакуємо метафори, алітерації, асонанси й консонанси, якими грає насичена, різнобарвна палітра тексту й переживаємо високі екзистенційні стани душі, поринаючи в океанічні глибини абсолютної щирості. Стилїстика яскраво індивідуального народжує інтелектуальну поезію, афористичну за своїм звучанням. Їй властива потужність особистого, емоційного самовияву, висока напруга внутрішніх колізій, широка амплітуда настроїв та відчуттів. Перед читачем постають розмисли морального, етичного, філософсько-естетичного характеру. Якщо світ – це велика пасіка, то бджоли – явище природи, якого ще ніхто так і не розгадав. Загадка вулика, як і загадка світу, його пізнання, за виразом Емми Андїєвської, залежить від кольору скла, яким ми дивимося на світ. Насправді поезія виявляється в кожній миті життя й головне, що «видає» митця – його не байдужість, не фальшивість. Залежить це не від віку, чи досвіду, а тільки від стану душі. Як влучно спостеріг відомий поет: «душа покликана трудитись – і день і ніч, і день і ніч». Саме така душа в Ігоря Астапенка. Поезія – це його стиль життя (за виразом самого автора), щоб збутися в ній, хто хоче прийти, радить: «по-перше, вчити мову, бо вона в нас дуже багата, а поезія – це найвишуканіша її форма. По-друге, багато читати, випрацьовувати літературний смак. По-третє, постійно працювати над собою, бо тільки заради саморозвитку й існуємо» [6]. Своєрідний заклик до самореалізації сповнений особливих змістів, оскільки для нього «самореалізація – це віднайдена гармонія» [6].

Творчість Ігоря Астапенка – мова нового тисячоліття, яка своїм звучанням і візуально співмірна формату 3D, що перебуває в режимі продукування ще досконаліших версій, а партитурою нагадує магічну гру Паганіні. На своїй поетичній скрипці Ігор Астапенко грає так проникливо і пронизливо, що рвуться не лише її струни, а й струни нашої душі. Нещодавно на сторінках «Літературної України» з'явилася добірка його творів з нової збірки, яка готується до друку. Симптоматична для нашого часу назва «Лихотомія» видає основну настроєність, смислові вектори вільних віршів. Порівняно зі «Щільником», ці верлібри вже більше нагадують мед у коливі, як звучить у поезії **«лихотомія. рефлексія»**. Щиро, висповідально говорить автор про трагічні колізії людського життя, втрати й надії, мрії та розчарування. Його щільнопис – максимальна конденсація думки, почуття, де кожне слово на своєму місці, без театральних пауз, впритул, наче удари серця:

читав Псалтир листю
якому більше не дихати
і деревам оголеним
ставало так не по собі
що вони ховали
свій сором
ув омелі

і птахи зліталися
на їхні чорношкірі тіла
ніби хотіли їх собою одягнути
і комахи злазилися до купи
ніби хотіли собою
затулити їм вуха

читав Псалтир листю
а потім палив його
вдихаючи дим
солодкий-солодкий
ніби мед у коливі [2]

Як і в дебютній збірці, у нових творах автор продовжує експериментувати на регістрах верлібру. Розгадуючи його таїну вже не одне століття, вчені доходять справедливої думки, що вільний вірш може не підкорятися законам віршотворення, «він може бути метричним і не метричним, розмірним і нерозмірним» [8, 106], він «не орієнтований ні на чергування наголосів, ні на риму, але їхня поява не порушує його структури» [14, 44]. Досліджуючи генезу вільного вірша в українській літературі, літературознавець і поетеса Наталія Науменко вирізняє такі головні його ознаки: *«членування мовного потоку на синтаксично однорідні, змістово завершені рядки; відсутність постійної рими, розміру, формальної структури; повтори, змінюваність одиниць повтору як*

засіб упорядкування віршової форми; наявність специфічного ритму, який виникає завдяки особливій семантичній наповненості рядка та окремого слова» [11, 8]. Як справедливо застерігає Дмитро Лазуткін: «відчуття внутрішньої музики має бути, інакше текст перетворюється на мертве тіло з відмерлих слів» [3, 7]. Музика вільного вірша Ігоря Астапенка спрямована вглиб людської душі й покликана відкривати багатства внутрішнього світу людини. Вона народжена під впливом біблійних темпоритмів, народних замовлянь і голосінь, фольклорних традицій. Не випадково сам він був учасником відомого далеко за межами України університетського фольклорного гурту «Роксоланія», з яким відвідав Польщу, Німеччину, Японію, інші країни. В одному з інтерв'ю зізнався, що завдяки цьому захопленню «змінив своє ставлення до фольклору, зрозумів, що це шикарна річ. Це просто те, чого немає в інших народів, і ми маємо берегти його, як зіницю ока» [13]. Структурною домінантою його вірша є особлива інтонація – смислова мелодія, «що міститься в самій будові мови» (А.Квятковській). На пов'язаності верлібру з просодією (системою акцентуації) національної мови, слушно наголошує й Наталія Костенко у статті «Про досвід міжнародного проекту “Слов’янська порівняльна метрика”».

Асоціативність, метафоричність мислення Ігоря Астапенка народжує свої оригінальні образи, ритмомелодіку, що за не боязну імпровізаційності, творчою дерзновенністю суголосні художнім експериментам Михайля Семенка, Валер'яна Поліщука, Богдана-Ігоря Антонича, Павла Тичини, Олега Лишеги, Грицька Чубая, Ігоря Калинця, Василя Герасим'юка. Йому співзвучні мотиви В.Вітмена, Р.-М. Рільке, Т.С. Еліота, Е. Паунда, Ф. Гарсія Лорки, вирішальну роль у «наверненні» до верлібру відіграла французька поезія – Г.Аполлінер, Е.Верхарн, П.Елюар, С. Малларме, А.Рембо. Тонко відчуючи музику слова, молодий поет створює особливе оркестрування текстів, де організуючим прийомом виступають семантичне колажування, поєднання різнорівневих фігур поетичної мови, інтонаційно-графічний принцип, градація. Зважаючи на особливу природу верлібру, тональність якого визначає не лише «значеннєве миготіння» (Д.Урбанська), а й інтонаційне колажування, різнобарвну палітру вільного вірша органічно доповнюють скрипічні верлібри нашого літературного Паганіні, які за глибиною, віртуозністю, драматизмом їх виконання не поступаються грі маестро.

Верлібр Ігоря Астапенка – це зболений нерв, в якому пульсує емоційна тембральність нашого часу, а також Часу, який серед «першопричин та першооснов со-творіння» є «вже точно найжорстокішою», що «маркує собою межу людського розуміння» [9, 7]. Аналізуючи його творчість, відомий письменник, проповідник і правозахисник Юрій Шеляженко зауважує два виходи з цього лабіринту: «Один поет має право запропонувати коханам: “Із криниці з березовим соком напийся й біжи”. Може, це ескапізм, а може втеча навздогін кращому майбутньому, яке ми самі свідомо відштовхнули від себе, ухиляючись від добропорядної медитації заради того, щоб гріховно насолоджуватися своїм та чужим болем. Інший вихід поет залишає для себе: казати правду, очищати всесвіт від темної сили нещирості відвертим

висловленням своїх почуттів, як “переплавлена із сонця блискавка руками вигинів готує грім... і ми їмо його ротами страху”» [18]. Звукова канва поетичного тексту митця резонує розривами, дисонансами проминального світу, грою поміж реальністю та фантазією, позачассям і позапростором. Його музична естетика засновується на вищих рівнях мовно-літературної виражальності, оприявленні суті тексту діалогічним шляхом, через розширення меж мовної репрезентації. Внутрішня референція на музику відкриває своєрідні принципи вербалізації, де поліфонія неосяжного закодована в новій системі знаків, що допускає поєднання непокєднуваного, балансування між формою і змістом, пошук гармонії у дисонансах.

Контрапунктом авторських партитур вербальної музики Ігоря Астапенка є активний процес роботи Духу, ствердження Божого світопорядку в силах добра, справедливості, жертковності та милосердя. Уважне вслухання у світові сутності, складне життя людської душі спонукає відкрити безмежне, пізнати невимовне, якнайближче підійти до сокровенної таїни буття. Саме тому, «щоб не задихнутись у густій хвилі звуку – мусиш промовити! промовити вголос! Так, щоб почуло усе на світі! Ось для чого дано слово – щоб врятуватись! Щоб не захлинутись музикою – мусиш артикулювати вже не пляму, не лінію – але слово... але вже так, що це вже не буде твій просто подих, зітхання – точний відтинок свободи: нота, спалах, тон: все, що могло ховатись у квітці: ритм» [10, 198]. Своїм сповідальним словом поет намагається полегшити людський біль, взяти на себе наші страждання.

Емоційна наснага й глибина його скрипичних верлібрів адресована людям нової доби, які сповідують творчу свободу, особистісну самореалізацію, високу мораль і духовність. Один із критиків тонко підмітив: «верлібр – це “оголена душа” автора». Той, хто не знає, що таке душа, легко плутає її з оголеним тілом, бо «в їхньому розумінні поезія ребрами світить» (І.Астапенко «Поезія»). Та, незважаючи на реальність безпосередньо пережитого, чи ірреальну дійсність, у цих творах не йдеться про автобіографізм, «це тільки поезія, – як застерігає автор. Вона не любить буквральності». Проте, навіть дехто із вченої публіки не завдає собі труду замислитися над такими категоріями, як: «творча уява та фантазія», «ліричне “я”», «первинний» і «вторинний» автор, тощо. В’ячеслав Шестопапов, автор статті з промовистою назвою «Теорія літератури? Ні, не чув...», влучно зауважує з цього приводу: «від “манії” описувати своє життя походить звичка ставити діагнози за віршами. Написав хтось про що-небудь сумне – і з’являється коментар у стилі: «Ой біднесенький. Співчуваю. Це так важко». Описав хтось хворобу або каліцтво – одразу бажають видужання. А, може, цей вірш вигадка? Може, автор має гарну фантазію і описав історію знайомого? Про поняття “ліричний герой” забуваємо... І не тільки про це» [19].

Для Ігоря Астапенка, який за його ж зізнанням, «до неримованої поезії йшов довго» [13], відповідь на запитання «що таке верлібр?» визначається передусім власною творчою практикою. Зважаючи на його прихильність до українського літературного авангарду, митців Розстріляного Відродження (Майкові Йогансену присвячено проникливу міні-поему «довжиною в

постріл»), щирі зізнання конструктивіста Валер'яна Поліщука цілковито відповідають творчому кредо молодого митця: «Приємно руйнувати якісь норми, що закосніли, що в'яжуть волю людини, приємно звільняти суспільство од забобонів як життєвих, так і літературних» [12, 137]. Деструкція законів віршування у творчості Ігоря Астапенка зумовлена потребою нових способів та прийомів письма, для якого характерна насичена асоціативність, стилістична вправність, сповідування *vers libre* як форми свободи, що включає поглиблений самоаналіз. Це рух до себе в його вольовій цілеспрямованості, при всій вразливості натури, емоційній чутливості, загостреній реакції на будь-які несправедливості та кривди світу. Психологічна наснага його скрипічних віршів сповнена екзистенціаліями сучасного життя, інтелектуальними рефлексіями, модуляціями особистісного переживання й своєрідністю авторського самовираження:

тридцять мене
кімнатами місяця
вештаються
на людей
фігур воскових
натикаючись
каючись
за те що не люди
вони
а фігури лиш

дев'ять мене
почорнілих
як яблука
ніби вже сто мені
ніби вже стомлені
кутики губ
що донизу
всім
антивсміхаються

сорок мене
лиш
тебе помине
моя усмішко
бо днів
з того часу як
вмерла ти
сорок [1, 13]

Пізнання текстів Ігоря Астапенка відбувається інтуїтивно, на дотик, ці слова болять. На глибинах самості авторського «Я» проходить крайня межа драматично допустимого. Ліриці поета властива максимальна напруга межових ситуацій, занурення в душевні вирви, терзання й болі людини, самотньої в її екзистенційному тлумаченні. Поетична палітра його тексту сповнена внутрішніх колізій, гострих зіткнень думок, емоцій, настроїв і відчуттів. Особливий погляд на світ виказує потребу якнайточніше, найприродніше висловити сиюхвилинний психологічний стан, відтворити його внутрішній «код», що зумовлює загострену конфліктність художньої думки. Породжуваний нею драматизм пронизує всі твори митця, серед яких: «пам'ятаємо про смерть», «твое життя (п'єса на жодну дію)», «у дзеркалі в яке довго вдивляєшся», «для тих які помирають замолоду», «інструктаж із життя», «процесія», «не-просити-співати», «червона лінія», «п'ятиповерхівка», «бурса» та ін. Філософствуюча емоція визначає сюжетну генезу вільного вірша, який щораз оздоблений неповторним метафоричним малюнком з яскравим тембральним забарвленням:

довго ще дуже довго вимішувати абсолютне знання
допоки не виліпити білу паляницю зовсім не круглу
як та що в неї хитке хмаровиння в маківці
і хробаччя всередині рухає бридкими ротами

сніжинки змагаються за можливість затриматися в повітрі
земля дихає надрами готова прийняти гостей
падіння супроводжується фіаско руху
доля снігу вішається на хрестах температури

довго ще довго ловити абсолютне знання
про те що за вдихом видих як за землею небо
очевидність супроводжується мовчанням розумних
нерозумність супроводжується одяганням очевидного в голос

сніжинки формують розірвані стрічки у волоссі руху
снігова паляниця кишить хробаками як думка сумнівами
доля снігу доля води доля пари
усе завершується
вдихом
або
видихом [2]

Динаміку вільного вірша митця визначає стремління до істинності, де вловлені сенси модулюють різну тембральність. Їхня музична стихія незрідка спазматична. Саме тому слухові образи створюють особливий фонічний ефект – рух не по горизонталі, а радше в траєкторії руху бджоли. Та, якщо в золотих сотах «Щільника» смакуємо «розфасований мед» («Щільник: Медитації», «Щільник: Філософія», «Щільник: Кохання», «Щільник: Пейзажі»), то

емоційно-образна сутність нової збірки – душевний неспокій, розполюсованість, дисонантність ліричного Я, аритмія/лихотомія. Поглиблений психологізм виявляє різні стани авторської душі, схильної як до скепсису, так і до трагізму. Пошук гармонії в дисгармонійному світі стверджується «самособоюнаповненням» та «пряmostоянням» (В.Стус). Рефлексуюча натура автора дивно поєднується із сильним характером, потужним особистісним зарядом, що сповнює творчість особливою енергетикою. Контцептуальна структура його творів апелює до «філософії серця», зумовлюючи тим самим екзистенціальність поетики. Форми поетичного мислення і почування нагадують нам кінематографічні проєкції, які, вслід за Михайлем Семенком, можна було б назвати «поезо-фільмами», однак цей формат поглиблений вже мовою нового тисячоліття – об'ємним зображенням:

споглядання

спонтанність дихання
переходить ув інтерлюдію
дим із листя горіхового
букет що не втримаєш

ходить дядько кремезний
за скроні тримається
у руках волохатих
розмовляє дерево із залізом

вітер такий дикий
аж думки вимітає з холоду

дев'ятеро гусок спостерігають
як рубають десяту [2]

Рішуче руйнуючи метрику класичної поезії, Ігор Астапенко не тільки графічно (розбиваючи рядки), а й інтонаційно структурує вірш з оригінальним авторським розподілом матеріалу, без розділових знаків, незрідка без назви, з додержанням малого розміру літер, без крапки наприкінці, адже малюнок/кадр і так довершені. Своєю практикою він заперечує будь-які схеми – метричні, композиційні, стилістичні. Проте розхитування канонів аж ніяк не означає апологію хаосу, якраз навпаки – засвідчує конструктивно-поетичну вправність молодого автора, за якою – створення власних формо-змістових засобів і прийомів письма. Багата лексика з новими словотворами, умовна поетична образність, своєрідна символіка, несподівана зміна ритму активно задіяні у формуванні нової поетичної мови, для якої характерний стилістичний максималізм, широка палітра асоціативного мислення. Експерименти зі словом далекі в нього від словесного еквілібризму, оскільки зумовлені насамперед психологічною настановою, яка незрідка має трагічний відтінок. Вони

застерігають свободу вибору та самовияву, повноту самовираження, духовну монолітність сутнісного «Я». За непохитною безкомпромісністю захована бентежна поетична душа, беззахисна в жорстокому світі гендлярів і лицемірів. Однак, вона має сили повстати проти макабричної дійсності, людського знелюднення й девальвації цінностей. Своєрідним звільненням від абсурдистських реалій життя є позбавлені напівтонів чи нюансів саркастично-гротескові варіації циклу «сад божественних осель», поезії «синтез мистецтв» і «талан», у напруженій дії яких виразно прочитується відторгнення абсурдальної гри, бездарних акторів у примітивнім театрі абсурду:

оселя #2

у другій оселі що першій сусід
яка зацвітає у нашім саду
живуть пообпатрані баба і дід
як риби яких на пательню кладуть

у вухах старих проростає гірчак
в очах оселився розлогий пирій
у баби і діда на всохлих вустах
хронічне мовчання випльовує гній

пігулки цілують пожовклий язик
шукають у схудлій печінці краси
у двері дзвінок через палець проник
встромивши у вуха останні списи

заходить у двері німий чоловік
і струшує воду з тупої коси [2]

Як специфічний спосіб поетичного висловлення думки, вільний вірш молодого митця виявляє риси його індивідуального стилю, що позначається на формі метричної композиції, звуковому асоціюванні, смисловій наповненості текстів. Це поетичне інструментування народжується з натхнення, яким зумовлений сам процес творення. У своїх фонетичних, ритміко-інтонаційних експериментах, ставленні до звуку, фонічного аспекту слова поет знаходить ту особливу тональність вірша, яка максимально наближає його до музичного твору. Оригінальні музичні конструкції постають шляхом творення збагачених консонансних рим, «асиметрії метра», переставляння літер і складів, асонансів, що перебувають в різному метричному положенні. Згадуючи дитинство, коли у восьмирічному віці почав писати вірші, вже тоді зауважив у себе «“словесну хворобу”, бажання переставляти слова, працювати зі словом» [13]. Як основний інструмент тексту, художнє слово активно задіяне в його фонетичних експериментах, новотворах та синтаксичних фігурах, власне — фігурах поетичного мовлення, в семіотизації, де може виступати сигналом, знаком.

Особливого звучання скрипічним верлібрам надає незвична поетична сугестивність, спонтанність, що тяжіє до закодованості думки, відсутність штучності, літературних «красивостей». Ці тексти – своєрідні моноліти, де кожне слово, кожна думка ущільнені так, що їх неможливо роз'єднати навіть заради цитування. Це ніби ноти в музичній партитурі – випустиш одну, тим самим порушиш музичний лад усього твору. Авторська практика щільнопису утруднює навіть вибір поезії з триптиха, в чому легко переконатися, ознайомившись з цілісним текстом верлібру «**мыслитель**»:

-2-

натирав скроні полином
щоби думки його
ставали гіркішими
руки натирав чебрецем
щоби вірші були
пахучішими
небом душу натирав
щоби солов'ї у ній
могли літати

(верлібруйся земле йому
верлібруйтеся хмари йому
верлібруйся небосхиле йому
пишися пісне його волі
прекрасна як начитана жінка
падай думко його
тяжче за сльозу чоловічу)

натирав тишу словами
і клав їм у долоні крашанки
щоби коли підуть від нього
не залишилися голодними [2]

Поетичні партитури Ігоря Астапенка народжуються з музики, яка посідає в його житті й творчості вагоме місце. Він добре співає, має гарний музичний слух. На запитання: «Яке в тебе відношення до класичної та інструментальної музики? Хто твої улюблені музичні автори (будь-яких жанрів музики)?», в одному з інтерв'ю відповів: «Класичну музику люблю і слухаю. Вагнер, Бах, Моцарт, Шуберт, Паганіні. А взагалі слухаю будь-яку якісну музику незалежно від стилю» [4]. Музика, як і добра література, як саме життя й світ, котрий «почав сприймати як джерело метафори в її широкому розумінні» [4] надихають автора скрипічних верлібрів. Вільний вірш став для нього тією формою, де найповніше розкріпостилася душа, знову повернулася до хлопчачої безпосередності та відкритості. Це навіть дещо збентежило й здивувало, викликавши до життя яскравий поетичний спогад:

футбол

ті хлопчики які грають у футбол
на бетонному майданчику коло товарних складів
знають що таке колінні кринички
із червоною до чорноти водою

хлопчики курять очерет
а потім діляться однією на всіх цигаркою
отриманою від сторожа за вцілілі двері
тільки тоді грають у футбол
грають а не гуляють
бо гуляти це інше в їхньому розумінні

у хлопчиків одна на всіх голова
без очей без вух наче їхній м'яч
у хлопчиків одна на всіх душа
мов розбитий ліхтар коло товарних складів

у ставку де ховаються духи жаб
хлопчики миють ноги
худезні як очерет
витирають вологу подорожником
що палкий вболівальник команди зелених

хлопчики подорослішають і підуть
стануть дядьками хтось може і ні
і хто знає чи прийдуть замість них нові
і чи будуть душу вибивати з м'яча

хлопчики подорослішають і підуть
і комусь повернутися припече
бий по воротах! лине у вухах моїх
бий по воротах!
чи живий в тобі хлопчик іще? [2]

В одній із розмов з Еммою Андієвською, яка активно підтримує молодого поета і науковця (його дисертація присвячена поетичній творчості письменниці), зринула згадка про силу дитинства, на що мисткиня зауважила: «Дитяче в мені не заросло, воно дає мені сили бути справжньою». Тож, доки «живе в тобі хлопчик» – людина справжня, як і справжній поет-інтелектуал Ігор Астапенко, який добре знає світову, українську літературу, культуру й історію, що сформувало його не тільки як талановитого митця, а і як національно свідому особистість. Із цим пов'язана особлива відповідальність за слово, невтомні пошуки повноти, адекватності його вираження. Пізнання

внутрішньої форми слова (за О.Потебнею) відбувається в нього на перехресті традицій і новаторства, шляхом пошуку нових смислів та значень, формулювання афористичної місткості й філігранності.

1. Астапенко І. Щільник. Вірші. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 88 с.; 2. Астапенко І. Авторський варіант збірки «Лихотомія» (2015). – 3 архіву автора статті; 3. Верлібр і рима у творчості початківців. – Інтерв'ю з поетами, літературознавцями Тетяни Синьоок // Літературна Україна. – 2015. – 3 вересня; 4. Гладкий С. Інтерв'ю: творимо разом. – <https://vk.com/id60841379>; 5. Зеров М. Семенко. PRELUDE // Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 438 – 441; 6. Ігор Астапенко: Самореалізація - це гармонія. – Розмову провів Василь Велимчий // <http://www.litforum.com.ua/index.php?a=6419&print>. – 12. 05. 2014; 7. Коряк В. Тарарам // Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 442 – 445; 8. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття. – К.: Либідь, 1993. – 232 с.; 9. Крюгер Вано. Час і нав'язливість медового савану // Астапенко Ігор. Щільник. Вірші. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – С. 79 – 83; 10. Лишега О. Старе золото. Есеї. – Львів: ЛА «Піраміда», 2015. – 245 с.; 11. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру. – К.: Вид-во «Сталь», 2010. – 518 с.; 12. Поліщук В. Дороги днів моїх // Капустянський І. Валер'ян Поліщук. – [Х.]: ДВУ, 1925. – 172 с.; 13. Радіопрограма Катерини Зайцевої «Дитячі історії дорослих людей». – Інтерв'ю з Ігорем Астапенком. – 17. 09. 2015; 14. Сидоренко Г.К. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 184 с.; 15. 150 думок Митрополита Андрея Шептицького / Упор. Тереза Ференц. – Львів: Свічадо, 2015. – 144 с.; 16. Ткаченко А. Слово про Ігореве слово // Астапенко Ігор. Щільник. Вірші. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – С. 3 – 5; 17. Филипович П. [Про Михайля Семенка] // Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 446 – 453; 18. Шеляженко Ю. Трішки солодкого у несолодкий час // <http://blogs.korrespondent.net/blog/2340/3480067/>; 19. Шестопалов В. Теорія літератури? Ні, не чув... / <http://rukopis.org.ua/info/statti/teoriya-literatury-ni-ne-chuv.html>

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

УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ПРЕФЕРЕНЦІЇ ТА АКЦЕНТИ ПОРІВНЯЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Статтю присвячено українсько-грузинському компаративному дискурсу початку ХХ ст. Поряд із традиційними видами і формами міжлітературних взаємин розглядається важливий з погляду послідовності осмислення матеріал дотичний, представлений в основному працями / магістерськими дисертаціями грузинів-студентів Київської духовної академії, згодом відомих учених.

Ключові слова: позитивна фаза компаративістики, зовнішні і внутрішні зв'язки, види і форми, ефективність.

Статья посвящена украинско-грузинскому компаративному дискурсу начала ХХ века. Наряду с традиционными видами и формами межлитературных связей рассматривается важный с точки зрения последовательности осмысления материал касающийся, представленный преимущественно трудами / магистерскими диссертациями грузин-студентов Киевской духовной академии, со временем известных ученых.

Ключевые слова: позитивистская фаза компаративистики, внешние и внутренние связи, виды и формы, эффективность.

This article focuses on Ukrainian–Georgian comparative discourse of the beginning of XX century. Special attention is paid to additional material presented by the scientific works and Master thesis of Georgian students of Theological Seminary, who subsequently are supposed to be famous scholars. The material is rather important for understanding of sequence along with traditional forms and types of interliterary relationship.

Key words: positive phase of comparative studying, external and internal communications, types and forms, effectiveness.

Сучасні порівняльні студії [0] і розставлені в них акценти, розвиток інтердисциплінарних, трансцивілізаційних досліджень [0] і зумовлений культурною глобалізацією посилений інтерес до різнорідних літературних явищ у постколоніальних вислідах [0] подумки повертають до одного з найважливіших критеріїв порівняння, обґрунтованого Е.Касперським, - "пізнавальної ефективності дослідження", "отримання справжнього знання" [0, 533]. Компаративне пізнання вчений розглядає як "здецентроване", таке, що постійно виявляє потребу "повернутися до іншості", зіставити своє і чуже і, таким чином, скеровує порівняльні студії в антропологію, культурну компаративістику, змінює не лише "поле" дослідження (для польського вченого це – "можлива спільнота", яка постає з різниць), а й дослідницькі сфери компаративістики.

Простежуючи україно-грузинські літературні взаємини початку ХХ ст. крізь призму компаративних вислідів, можна, таким чином, у мікро- і макромасштабах (за пропозицією того ж Е.Касперського) [0, 540] відстежити напрацьовані уже в позитивістській фазі підходи, які сприяли освоєнню національних літератур (чужого, іншого) і літературних видів рецепції, формували погляд на них у системі літератур Заходу і Сходу. Повернуті в науковий обіг свідчення україно-грузинських літературних взаємин, реабілітовані постаті, відкриті архіви спричинили до перегляду усталених поглядів, сформованих висновків на явища/факти у більш ніж столітній історії їх вивчення. Так, в одному з випусків збірника "Теорія літератури: концепції, інтерпретації" [0] з'явилася публікація І.Мchedладзе, приурочена українській рецепції прози класика грузинської літератури М.Джавахішвілі, яка спонукала не лише до перепрочитання низки його творів (осмислення першоджерела), а й оцінки рецептора (українського перекладача і перекладу) не тільки як чинника контактно-генетичних зв'язків, а й як одну із багатьох практик у "розгорнутому контексті" [0] української літератури ХХ століття, "формує силу" її розвитку [0]. Проаналізовані І.Мchedладзе українські переклади "Хізани Джако", "Арсена із Марабди", низки оповідань, виконаних О.Сорокою, Г.Наморадзе, В.Левицьким, відгуки (наприклад, О.Новицького) приводять автора до висновку, що в тогочасних умовах вони відтворювали "потворну колонізаторську інтеграцію і знищення" того, що пов'язане з особливостями розвитку національних літератур. Неточно прочитаних або й зовсім забутих сторінок в історії україно-грузинських взаємин з'являється тепер все більше. Увага до такого матеріалу зміщує акценти в ній, урізноманітнює поля вислідів, принципи наукового осмислення певних періодів міжлітературного розвитку.

Окремі тенденції порівняльного вивчення україно-грузинських взаємин знайшли своє відображення переважно в опрацюванні матеріалу другої половини XIX – XX ст.: О.Баканідзе, О.Мушкудіані, Р.Хведелідзе, Г.Кванталіані, Н.Наскідашвілі, С.Чхатарашвілі. З-поміж них можна виокремити ті, що пов'язані з вивченням ролі окремих/знакових постатей в історії україно-грузинських взаємин, "активністю реципієнта", його самототожністю, культурними контекстами комунікацій (польський компаративіст Г.Маркевич називає їх "маркерами естетичних потреб і суспільних запитів" [0]). Це тенденція, яка активно заявила про себе в європейському, зокрема німецькому порівняльному літературознавстві початку XXI ст. [0]. В основу багатьох досліджень узяті Ш.Руставелі, Д.Гурамішвілі, А.Церетелі, Т.Шевченко, Леся Українка, М.Гулак, О.Лотоцький, М.Бажан, Є.Маланюк, Р.Чілачава, О.Баканідзе, О.Мушкудіані. До розмислів долучаються, як правило, різного роду історичні, етнопсихологічні, релігійні, філософські чинники, що надає дослідженням чітко вираженого міждисциплінарного характеру. Проблема входження/перцепції Не-свого літературного явища на передній план висуває питання не лише функції, яку виконує твір/постать у літературі-реципієнті, але й того, як "почувається" твір у "чужому" середовищі. А це вже те, що стосується не просто контактної-генетичної сфери, а письменницької техніки, витвореної нею, за висловом В.Беньяміна, "аури", яка "змінює існуючу дистанцію" між творцем/письменником і дослідником, читачем. Цікаві міркування у зв'язку з цим висловлює Б.Овчарек, дискутуючи із В.Беньяміном та Б.Арватовим [0]. Акцент зміщується на "функціональні моделі" творів у літературі-реципієнті. Йдеться не тільки про вивчення конкретного явища/факту, а, скоріше, "слідження внутрішнього зв'язку" між ними, "угруповання поєднаних, важніших і дрібніших фактів, щоб з них виходив який сенс" [0], те, що стимулювало б "практичні" цілі компаративістики, її пізнавальні цілі. Складається ситуація, коли окреме розглядається як одиничне, осібне, але разом із тим – як складник структури (літератури, епохи, школи, напряму, стилю тощо). Порівняльне дослідження набуває, таким чином, багатовекторного характеру. Переконливим прикладом тут можуть стати випуски "Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа" (публікації С.Зілінського, Е.Такаїшвілі, М.Гулака, О.Навроцького, Л.Лопатинського та ін.) [0], які зберігалися в бібліотеках представників української літератури (І.Франка, А.Кримського та ін.). Неабиякий інтерес у зв'язку з цим становлять і праці грузинів-слухачів Київської духовної академії подані як магістерські дисертації. З погляду сьогодення в них можуть бути неточності, спричинені часом – початком XX ст., – рівнем магістерського досвіду і тогочасної науки взагалі. Але матеріал, який залучався до спостережень, порушені (принагідно чи спеціально) проблеми – далеко не другорядні у "пізнавальному осягненні" (Е.Касперський) чужого і свого. І, як видно з запитів дослідників (і грузинських, і українських), що й тепер час від часу звертаються до праць, - затребувані й актуальні для осмислення багатьох проблем. Наприклад, ролі "тла і постатей" окремих локусів в історико-

літературному процесі (на цьому обґрунтовано наголошує австрійський дослідник-компаративіст Алоїз Вольдан на сторінках "Літакценту" з приводу свого наукового проекту [0]. Зверну увагу лише на постаті К.Кекелідзе і Лежави, які буквально випали із середовища київського грузинського земляцтва. У поле зору українських дослідників в основному потрапляли імена Ш.Чітадзе та Н.Гамбарашвілі, пов'язані з життям і творчістю Лесі Українки. Чи не першим до постаті К.Кекелідзе звернувся П.Федченко, оприлюднивши свої думки на сторінках "Радянського літературознавства" [0], потому О.Мушкудіані у монографії "З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст." [0]. Названі праці, однак, характеризували/оцінювали постать К.Кекелідзе із позицій зробленого ним уже в 30-ті - аж до початку 80-х років як одним із розбудовувачів Тбіліського університету (він майже 45 років очолював кафедру давньої грузинської літератури), був академіком, директором Інституту літератури ім. Ш.Руставелі, автором багатотомних етюдів з історії грузинської літератури тощо. Процес становлення К.Кекелідзе, який припадає на час його навчання у Києві, привертав увагу О. Мушкудіані в широкому контексті історико-культурних взаємин Грузії зі східними слов'янами (XI-XIX ст.). Проблем порівняльного літературознавства автор торкався принагідно, головним чином у тому матеріалі, що вкладався в рамки зовнішніх (за Д.Дюришиним) контактів середини – другої половини XX ст.; переваги віддавалися художнім перекладам, які розглядалися з погляду їх ознайомчої функції. Поза увагою упродовж часу залишалося те, що компаративісти вважають передумовою для вивчення власне літературної проблематики зв'язків. "На першій стадії наукового аналізу, - міркує Д.Дюришин, - необхідно розкрити зв'язок зовнішньої контактної сфери із внутрішньою контактною, а на наступному етапі – зі сферою типологічною" [0]. При цьому найбільш придатними, на думку вченого, є методи класифікаційного, комунікативного та "причинного" аналізу. Автор акцентує, що недооцінка зовнішньої "сфери" неминує призведе до натяжок у вислідах або хибних припущень (на подібні застереження натрапляємо ще в М.Драгоманова). Очевидним є те, що про роль К.Кекелідзе в історії українсько-грузинських взаємин початку XX ст. можна говорити, беручи до уваги середовище, у якому він перебував, опинившись в Україні; характер його занять; завдання, які ставали першорядними у час навчання в Київській духовній академії. К.Кекелідзе опинився в Україні в той час, коли "українська стихія" давалася взнаки в усіх сферах (О.Мушкудіані підтверджує ці думки спогадами самого К.Кекелідзе) [0, с. 76]. Одним із осередків став Київ, київська громада, студентські гуртки в університетах, зокрема університеті Святого Володимира, Київській духовній академії (наприклад, Допомогове товариство), статутні й нестатутні студентські товариства. На цей час припадає й діяльність українського Закавказького земляцтва, яке підтримувало контакти зі своїми земляками в Харкові, Одесі та інших містах. Вони брали участь у заходах, пов'язаних зі святкуванням Шевченка, заснуванням клубів, "Просвіт". Уже на початку XX ст. друкувався "Вісник української київської студентської

громади". Відомі маніфестації з нагоди ювілейних дат І.Нечуя-Левицького, М.Лисенка, відкриття пам'ятника І.Котляревському в Полтаві проходили і за участю патріотично налаштованих студентів. "Одним із важливих осередків українського визвольного руху, - відзначають дослідники, - були якраз студентські земляцтва й громади при університетах [0]. Студенти різних національностей брали участь у роботі наукових гуртків, наприклад Київському історико-етнографічному, історико-філологічному товаристві, "Чтениях..." у товаристві Нестора Літописця, випусках "Киевской старины" тощо. На сторінках періодичних видань ("Южного края", "Рідного краю", літературно-наукового вісника, "Терджімана") друкувалися переклади. До роботи залучалися й грузини, азербайджанці, вірмени, білоруси. Багатий у зв'язку зі сказаним матеріал містять спогади тогочасного студента, члена закавказького земляцтва Ю.Чеменземінлі, добре відомого тепер майстра азербайджанської прози, романіста, автора "Щоденника юнака", над яким письменник почав роботу ще в "київському студентському середовищі" 1907 року [0]. Промовистим виявилось й видання в Києві ж "Зарі" ("Сполох"). Про причетність багатьох із них до громадських, культурних, літературних акцій свідчать і переклади з грузинської, надруковані в українській періодиці та з української (Шевченко, Франко) у Грузії [0, 105-197]. Це позначалося й на дібраних для перекладання авторах і творах. Підтвердженням того, що література, проблеми художньої творчості простежувалися на різних рівнях (аматорському, але й науковому) є творчі роботи багатьох студентів Київської духовної академії. З-поміж трьох десятків магістерських дисертацій, підготовлених там – Назарія (Лежави), Ковальницького М., Кекелідзе К., Григорія (Абу-Хаттаба) та ін. – роботи на різні теми, вони торкаються багатьох проблем культурно-літературного розвитку. Але якщо подивитися на цей матеріал "у комплексі", спробувати із розрізненого, відмінного змістом, призначенням визначити певний "сенс", можна зробити висновок: він – матеріалом, завданням, характером роботи вписувався у позитивістську фазу порівняльного літературознавства, опертя якої було на збирання й опрацювання фактичного матеріалу. Осмислюючи її, представлену "простими", "наочними" формами з позицій сучасного порівняльного літературознавства, Д.Наливайко спостеріг: "Її конструктивні напрацювання увійшли в науковий фонд галузі компаративістики, вони в ній присутні донині й функціонують широко й активно... і в період домінування порівняльної типології" [0].

Для грузинів, які займалися теологією, важливим було, як свідчать архівні матеріали, освоїти й оприлюднити багатий і на той час майже не відомий не лише в Україні пласт грузинської словесної творчості. Ці завдання проглядаються на різних рівнях їх діяльності, у тому числі й у повсякденних контактах. У згаданих нотатках К.Кекелідзе О.Мушкудіані не випадково звертає увагу на такі думки часів перебування К.Кекелідзе в Україні: "вони (українці) мали дуже слабе уявлення про неї (Грузію). Я краще знав Україну, ніж вони Грузію, я краще знав їх божественного Шевченка, ніж вони якого-небудь грузинського письменника або Руставелі" [0, 76]. Для патріотично

налаштованих грузинів, здатних до науки, подібні відчуття також могли бути стимулом до роботи. 1903 року К.Кекелідзе пропонує курсову роботу "Літургійні грузинські пам'ятки у вітчизняних книгозбірнях і їх наукове значення" обсягом 808 сторінок, написаних чорнилом [0]. Уже в передмові чітко проглядається мета праці, спричинена усвідомленням того, що уже з XI ст. грузини володіли перекладами основних священно-богословських книг. А значить були перекладачі й ті, хто потребував їх. Акцентуючи при цьому на великому інтересові грузинів до християнських джерел Сходу, автор констатує: "Між тим ніхто з них не думав скористатися літературним багатством давньогрузинським, ... що зберегло нам пам'ятки набагато давніші..." [0, 1813, VI]. Усвідомлення цього визначило мету всього дослідження К.Кекелідзе. В роботі представлений фактичний матеріал із доступних джерел, "розсипаних" по різних фондах (Тбілісі, Петербурга, Казахстану, бібліотеках православного Сходу), а також в описах літургійних рукописів А.Дмитрієвського, його наукового керівника, працях Ф.Жорданії, М.Сабініна, М.Джанашвілі, О.Хаханашвілі та ін. Аналізуючи обраний для вислідів матеріал, у тому числі й рукописи, К.Кекелідзе міркує над науковою їх цінністю. Промовистими є його спостереження над пам'ятками XI ст. і требниками XIV-XV вв., "Великим Синаксаром" Г.Мтацмінделі. У нього не раз з'являються відчуття неповноти знань Свого/грузинського: "між іншим у тій же Синайській бібліотеці, - зазначає автор, - серед багатьох грузинських рукописів є требники VIII віку й давніші" [0, 1813, 809]. У своїх розмислах спирається на авторитет Г.Цагарелі, автора багатотомних "Свідчень і пам'яток грузинської писемності", підкреслюючи їх значення у розвитку грузинології. З погляду компаративного подібні висліди й були тією "сферою", у якій відбувалися, за Д.Дюришиним, контакти зовнішні і внутрішні, ефективність/дія яких (або відсутність її) дозволяла міркувати про контакти літературні. Мова йде в першу чергу про "функціональне значення фактів", які поряд із іншими (позалітературними), наприклад, діяльністю уже згаданих земляцтв, гуртків, товариств, маючи підпорядкований характер, були посередником [0] у міжлітературних контактах, тим, що стимулювало діалог культур, зокрема української й грузинської. Разом із працями інших слухачів духовної академії – М.Чоговадзе, Ф.Сірадзе, Г.Сагадзелова, М.Ілурідзе, Д.Давіташвілі, С.Абесалова та інших – робота К.Кекелідзе готувала ґрунт для внутрішніх контактів, розширювала поле діяльності, урізноманітнюючи їх види і форми. Київська духовна академія в цьому плані мала уже певні напрацювання. Відомо, що майже 15 років митрополитом Київським був філолог, археолог, історик, краєзнавець, бібліограф, член РАН Є.Болховітінов - "високодуховна особистість" (І.Пархоменко), людина, яка стала першим російським руставелезнавцем, автором популярної у свій час праці "Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии", виданої в Санкт-Петербурзі [8, 297 (559), л. 67; 18(727)]. Є.Болховітінов виявляв особливий інтерес до Грузії та її духовної спадщини, зокрема "Витязя в тигровій шкурі" Руставелі. Не дивлячись на те, що Є.Болховітінов запропонував у праці переклад лише однієї

строфи, у розмислах про епоху і саму поему – він переклав назву її "Барсова кожа" – заявив про себе як знавця твору, читача, який сприйняв поему у широкому європейському контексті (Аріосто, Гомер, Оссіан), перекладаючи, спостерігав над особливостями руставелівського високого і низького шаїрі. Зараз без вагань можна говорити про те, що ця робота Є.Болховітінова (не тільки переклад), його спостереження над "Витязем..." були відомі М.Гулакові, засланому на Кавказ. "... схему свого попередника (Є.Болховітінова – Л.Г.), - припускав свого часу Н.Поракішвілі, - Гулак збагачує новими іменами, розвиваючи її в іншому напрямі... для Гулака "Витязь у тигровій шкурі" - новий етап у розвитку літератури" [0]. Можна припустити, що й осмислення епохи Д.Гурамішвілі, здійснене Є.Болховітіновим, у цій праці не пройшло безслідно для подальшого вивчення його "Давитіані" в Україні.

Не можна обминути й іншого: К.Кекелідзе, працюючи із першотворами і виконуючи роботу російською мовою, багато перекладає сам, не раз на полях рукопису, у самому тексті, автор, акцентуючи на "красі і емоційній насназі" оригіналу, намагається робити правки, уточнення, полемізує з уявним критиком [0, 1813, 392]. І хоч мова йде про переклади російські, значення їх для практики перекладу з віддалених мов на слов'янські важливе й сьогодні. Так само, як і в праці іншого слухача академії Лежави не раз спливає проблема перекладу з перекладу, посередника (найчастіше вірменського), вимога працювати виключно з оригіналом [0, 1861, 276-278]. Дослідження Назарія (Лежави) і натеper актуальне у першу чергу в компаративному полі. Простежуючи пам'ятки різних етносів – греків, італійців, персів, які доходили до Грузії, - автор вважає Мцхету VI ст. "центром зустрічі різних народів" - Лежава звертає увагу на низку творів, які проникали в Грузію і по-різному вrostали в тканину її пам'яток: індійську "Рігведу", сказання про Рустама, авестійські сюжети. Особливу увагу автор звертає на традиційні або часто повторювані сюжети та образи (теж актуальну в компаративістиці проблему). Наприклад, образ іранського богатиря Рустама в грузинських народних казках, або численні казки, де визначальним є боротьба добра і зла Ормуза і Ахрімана, чи багатий пласт грузинських легенд про подорож Андрія Первозваного в Грузію. Не може, виходячи із знайомства із роботами слухачів академії (а це в основному початок XX ст.), залишитися поза увагою та загальна аура/середовище, в якому готувалися ці роботи, обговорювалися/захищалися різні теми. Наприклад, історико-літературне дослідження Рождественського про пам'ятки паломницької літератури XII-XIV віків; компаративна, але без назви автора праця на 611 сторінок "В.Жуковський у зв'язках із німецьким романтизмом"; М.Ковальницького про літературу античності (1900), І.Кленова "Критика ніцшеанства у творах М.Достоевського" (К. 1907, 132 с.), "Значення Києва в історії російської освіченості домонгольського періоду" М.Пемовича і зовсім несподівана об'єктним матеріалом і метою перекладознавча студія Рафаїла Таразі "Арабський переклад священних книг Старого Заповіту, його історія й характерні особливості (1503, 247). Навряд чи можна стверджувати, що усі ці роботи стали відомі чи доступні широкій аудиторії. Але в тому, що в різний час

вони були затребувані, становили певний інтерес для дослідників, сумнівів немає. Підтвердженням тому є, наприклад, робота над ними, у тому числі й над Болховітиновськими нотатками В.Маслова. Зроблені ним виписки (Маслов В.М. Заметки митрополита Евг. Болховитинова на принадлежащем ему экземпляре "Слова о полку Игореве". Изд. 1800 г., ф. 243, № 1066) та інших українських учених. Як відомо, брати С. та В. Маслови на початку ХХ ст. виявляли особливий інтерес до різних аспектів порівняльного вивчення літератури: традиційних сюжетів та образів (наприклад, Дон Кіхота), міждисциплінарних студій – у роботі над давньою російською та українською літературами, перекладів, переробок, наслідувань, запозичень, порівняльного дослідження автентичних та підроблених видань (на прикладі "Руна Орошенного" Д.Туптала), або, як-от у В.Маслова, спроби простежити "найрізноманітніші форми захоплення Оссіаном", чи обґрунтувати інтерес до Стерна в російській літературі, чи період байронізму у ній, а відтак і відповідно перечитати/оцінити численні переробки і наслідування Байрона. Свій інтерес до "східної групи" пам'яток/рукописів, що зберігалися в університетській бібліотеці, виявляли С. і В. Маслови також у цей період. Не випадкові були і звернення до каталогів бібліотеки М.Костомарова. В "упорядкованій організованості" тогочасних дослідників кожен факт, за спостереженнями І.Айзенштока, "ставав на своє місце" [0]. В українсько-грузинському літературознавчому дискурсі початку ХХ ст. праці слухачів Київської духовної академії не стали визначальними у застосовуваних підходах до порівняльного вивчення пам'яток (вони послуговувалися елементами і контактено-генетичних, і типологічних). Пріоритетом було осмислення літературно-критичних виступів, перекладів, літератури факту. Суб'єктивні фактори також позначалися на розставлених у дослідженнях акцентах і виборі матеріалу. Він, цей матеріал (зовнішньоконтактний), у більшості випадків, як зазначає Д.Дюришин, не пояснював "внутрішньої динаміки" міжлітературних контактів, проте розбудовував платформу, на якій уже в 20-30 рр. могли з'являтися компаративні студії іншого рівня: О.Білецького, А.Кримського, І.Айзенштока та ін. Увага до нього, на думку дослідників, "необхідна з погляду послідовності вивчення" [0, 106] літературних взаємин.

1. Айзеншток І. У перших лавах // Про Олександра Білецького. – К., 1984. – 75 с.; 2. Безкровний К., Дорошенко Д. Освітній рух у підросійській Україні в другій половині ХІХ ст. // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. – К., 1995. – т. 3. – 923 с.; 3. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2008; 4. Вольдан А. Україністика прогресує [Електронний ресурс] / А. Вольдан. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: litakcent.com; 5. Гусейноглу Т. С кровью сердца. – Баку, 2009. – С. 5-247; 6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – Москва: Прогресс, 1979. – 103 с.; 7. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Е. Касперський Е. – Література. Теорія. Методологія. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2006; 8. Курсовое сочинение студента IV курса Киевской духовной академии Корнелия Кекелидзе. 1903 г. // Наукова бібліотека ім. В. Вернадського. Рукописний фонд. Список магістерських робіт з історії грузинської церкви Київської духовної академії ХІХ-ХХ вв. Фонд 160. Далі в тексті, посилаючись на цей фонд, будемо вказувати на одиницю збереження і сторінку; 9. Лімборський І. Світова література і глобалізація / І. Лімборський. – Черкаси: Брама, 2011; Юрчук О. У тіні імперії: українська література у світлі постколоніальної теорії / О. Юрчук. –

Київ: Академія, 2013; 10. *Мушкудіані О.* З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст. – Київ: Наукова думка, 1986; 11. *Мchedладзе І.* Михайл Джавахішвілі та Україна: проблеми літературних взаємин (за архівними матеріалами і щоденниковими записами) // *Теорія літератури: концепції, інтерпретації.* Науковий збірник. – Київ: Логос, 2014. – С. 205-212; 12. *Науменко А.* Панорама німецькомовного порівняльного літературознавства кінця XX – початку XXI ст. // *Національні варіанти літературної компаративістики.* – Київ: Стилос, 2009. – 248 с.; 13. *Овчарек Б.* Проблеми й орієнтації соціології літератури // *Література. Теорія. Методологія.* – Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 282-289; 14. *Поракішвілі Н. М.* Гулак і грузинська культура / Н. Поракішвілі. – Райдужними мостами. Київ: Дніпро, 1968. – 45 с.; 15. *Селигей В., Липина В.* На перекрестке культур Востока и Запада: транскультурный феномен творчества Фрэнка Чина. – Днепропетровск: Инновация, 2013; 16. *Сборник* для описания местностей и племен Кавказа. – Вып. 1-42, Тифлис, 1881-1912; 17. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи.* Антологія. За ред. Д. Наливайка. – К.: вид. Києво-Могилянська академія, 2009; 18. *Тарнашинська Л.* Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття. – Київ: Академперіодика, 2013; 19. *Федченко П.* Уроки Корнелія Кекелідзе // *Радянське літературознавство*, 1980, № 3; 20. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – том. 45. – С. 77; 21. *Яковенко С.* Польська компаративістика від 1960-х років до сьогодення // *Національні варіанти літературної компаративістики.* – Київ: Стилос, 2009. – 523 с.; 22. *Epstein M.* Transculture: a broad way between globalism and multiculturalism // *Mikhail N. Epstein // The American Journal of Economics and Sociology.* – 2009; 23. *Bassnett S.* Comparative Literature. Critical introduction., - Oxford. Blackwell, 1993. – p. 148.

*Шалала Гумматлі,
к. філол. н., ст. наук. сп.,
Інститут рукописів
ім. М. Фізулі НАН Азербайджану
(Баку, Азербайджан)*

СТАТТІ, НАПИСАНІ ДЛЯ НАЦІЇ: КРИМ, «МІЛЛАТ» І ЮСІФ ВЕЗІР ЧЕМЕНЗЕМІНЛІ

Статті Юсіфа Везірова Чеменземінлі, написані в 1917-1920 роках і видрукувані в газеті «Мілла́т» («Нація»), яка виходила у Криму в місті Акмесчид (Симферополь), до сьогодні не відомі дослідникам та азербайджанським читачам («До нації» (серія з десяти статей), «Для нації», «Велика хвороба», «Національні вечори», «Доктор Джавад бек Оруджов», «Продуктове питання», «Баку визволений», «Парламент відкривається», «Двері тюркського світу: Кримське питання», «Доповідь», «Секрет», «Справедливий голос», «Ханський палац», «Кого вибирати» та ін.), мають велику цінність не тільки з поля зору дослідження Чеменземінлі, а й для тюркського народу загалом і для кримських татар особливо. Не дивлячись на те, що ці статті, які відображають біди й проблеми нації, а також шляхи їхнього вирішення були написані та видруковані майже століття тому, вони залишаються актуальними до сьогодні.

Ключові слова: нація, Крим, Юсіф Везір Чеменземінлі.

Статьи Юсифа Везирова Чеменземинли, написанные в 1917-1920 годах и напечатанные в газете «Миллат» («Нация») издаваемой в Крыму в городе Акмесчид (Симферополь), но до сих пор не известные исследователям и азербайджанскому читателю («К нации» (серия десяти статей), «Для нации», «Большая болезнь», «Национальные вечера», «Доктор Джавад бек Оруджов», «Продуктовый вопрос», «Баку освобождена», «Парламент открывается», «Дверь тюркского мира: Крымский вопрос», «Доклад», «Секрет»,

«Справедливый голос», «Ханский дворец», «Кого выбрать» и др.), представляют собой большую ценность не только с точки зрения исследования Чемамземинли, но и для тюркского народа в целом и для крымских татар в особенности. Несмотря на то, что эти статьи, отражающие бедствия и проблемы нации, а также пути их решения были написаны и напечатаны почти век тому назад, они остаются актуальными и сегодня.

Ключевые слова: нация, Крым, Юсиф Везир Чемамземинли.

The articles Yusif Vazir Chamanzaminli wrote during 1917-1920 years and published in the Millat (The Nation) newspaper issued in Aghmasjid (Simferopol), Crimea had remained unknown for the researchers as well as an Azerbaijani reader up until 2014 when they were discovered. These articles (Towards the Nation (series of 10 articles), For the Nation, Great Disease, National Evenings, Doctor Javad Bey Orujov, Food Issue, Baku is Freed, Parliament is Opening, Crimean Issue: the Doorway of the Turkish World, Report, Secret, Just Voice, Khan Palace, Who to Elect and etc.) are important not only from point of view of studying Chamanzaminli, but also for the Turkish people as a whole, and for present-day Crimean Tatars in particular. Written and published almost a century ago, the articles still remain current reflecting nation's grief and problems, as well as the ways to solve them.

Key words: the nation, Crimea, Yusif Vazir Chamanzaminli.

Одним из известных личностей, сыгравших важную роль в литературной и общественно-политической жизни Азербайджана XX века, является выдающийся ученый-писатель Юсиф Везир Чемамземинли. Известно, что на страницах газеты «Миллат», издаваемой в городе Акмесчид (Симферополь) в Крыму в 1917-1920 гг, была напечатана серия статей «Азербайджан и азербайджанцы» и «Татары Литвы» Ю.В.Чемамземинли, действующий как дипломатический представитель Азербайджанской Народной Республики в Украине, Крыму и Турции. Часть данной серии статей хранится в личном архиве литератора в Институте Рукописей имени М.Физули НАН Азербайджана, в альбоме, составленном самим автором из вырезок из газет. О других его публикациях в «Миллат» до последнего периода не было никаких сведений. Только лишь известный ученый, исследователь жизни и творчества Чемамземинли, профессор Т.Гусейноглу в своем предисловии к новому трехтомнику Чемамземинли, изданному в 2005 году, отметил еще 4 статьи («Для нации», «Национальные вечера», «Справедливый голос», «К нации»), опубликованные в газете «Миллат» (1, с.8). Хотя нам очень хотелось приобрести данные номера газеты «Миллат», чтобы включить в целости эти статьи в книгу статей Юсиф Везира Чемамземинли («Кто мы?»), в период ее подготовки к печати в 2004 году, но к сожалению не удалось (5). Наконец, основываясь на некоторых ценных сведениях на одном из сайтов в интернете в Крыму, полученных в марте 2014 году, вновь стали отслеживаться статьи в газете «Миллат», были выявлены статьи Юсиф Везира, опубликованные в этой газете, а также около 30 статей, до сих пор неизвестные читателю [4;6;7,с.262-263].

Хотя со времени написания и публикации прошло около века, статьи, отражающие горечь и проблемы крымских татар на сегодняшний день, как и в ту эпоху, а также пути их решения, сохранили свою актуальность (к сожалению). Следует отметить примечательность, что будучи вначале юристом, а позже действовавший уже как дипломатический представитель

Азербайджанской Народной Республики в Украине, Крыму в те годы, Юсиф Везир постоянно самовыражался в общественно-политических и публицистических статьях, публикуемых в политическо-экономическом и литературном органе прессы газете «Миллат», ежедневно издаваемой в городе Акмесчид (Симферополь) в Крыму. Около 30 выявленных статей, как «К нации» (серия из десяти статей), «Для нации», «Большая болезнь», «Национальные вечера», «Доктор Джавад бек Оруджов», «Продуктовый вопрос», «Баку освобожден», «Парламент открывается», «Дверь тюркского мира: Крымский вопрос», «Доклад», «Секрет», «Справедливый голос», «Ханский дворец», «Кого выбрать», «Солдатский вопрос», «Россия и союзники», «Преобразование в министерстве юстиции», «Приказ командира Перегора» и др., опубликованных в газете «Миллат» в Крыму в 1918-1919 гг., и, подписанные как «Юсиф Везиров», «Ю», «Юсиф бек Везиров», являются очень ценными не только в исследовании деятельности Чеменземинли, но и с точки зрения истории дипломатии, в особенности, для крымских татар на сегодняшний день.

Статья «Дверь тюркского мира: Крымский вопрос» Юсиф Везира, опубликованная в 107-ом номере газеты «Миллат» от 2 сентября 1918 года, отражает серьезные рассуждения и ценнейшие мнения о географическо-стратегическом расположении Крыма. «Смотря на карту Крыма, человек принужденно начинает думать: Природа, создавая Крым, проповедовала знак, символ. Географически картина Крымского полуострова похожа на руку, протянутую с Севера. Отсюда знак и весь намек природы. Ненароком, окинув взглядом историю, действительно, становится ясно, что природа справедлива в своих делах» [2].

Внимание Ю.Везира было направлено на то, что долгие годы «русская интрига и удар» доводятся путем Крыма, что Севастопольская крепость нависла острым мечом над головой тюркизма, что вся морская мощь России сосредоточена в Севастополе, готова тяжелые удары тюркизму и исламскому миру. Спасением из ситуации Ю.Везир видел в независимости Крыма. По его мнению, «независимость Крыма будет на пользу прибрежным государствам Черного моря. Боязнь Севастополя не будет угрожать никому. Большую часть побережья Черного моря занимает Турция, именно по этой причине крымский вопрос, в первую очередь, должен волновать Турцию», так как «если вновь, над веками защищавшей независимость исламского флага, Турцией нависнет угроза Севастополя, сила и могущество великого турецкого государства, как и былые времена, будут потрачены на войны, а внутренние проблемы не будут решены. Это же не может не коснуться политической и культурной ситуации новых соседних мусульманских государств» [2]. Надо отметить, что выявление данных статей именно в эти сложные и полные смятения дни в Крыму, не является простым совпадением. Посвятивший всю свою жизнь народу, в целом всему тюркскому миру, из-за чего как народный борец, патриот и стал жертвой репрессий, широкая душа Юсиф Везира до сих пор беспокойна и тревожна... И не только за родину Азербайджан, за карабахскую землю, где родился, за

Шушу, за Украину и Крым, где провел свои студенческие и юношеские годы, где действовал в качестве дипломата, за очень любимую Турцию, и, наконец, за весь тюркский мир и, еще в большем понимании, за человечество... Данные находки – более 30 ценнейших статей, дополнившие богатейшее научно-художественное наследие выдающегося просветителя, лишний раз являются доказательством этому.

Хочу отметить, что со статьями, которые нами были переведены с алфавита арабской графики путем трансфонелитерации, читатели могут ознакомиться в подготовленном мной новом сборнике статей Ю.В.Чеменземинли «Для нации». А пока хотим впервые предоставить статью Юсиф Везира «Дверь тюркского мира: Крымский вопрос», которая была опубликована в газете «Заман-Азербайджан» на современном алфавите [3].

«Дверь тюркского мира: Крымский вопрос»

«Смотря на карту Крыма, человек принужденно начинает думать: Природа, создавая Крым, словно, возлагала на него еще и знак, признак. Географически картина Крымского полуострова похожа на руку, протянутую с Севера. Отсюда знак и весь намек природы. Ненароком, окинув взглядом историю, действительно, становится ясно, что природа справедлива в своих делах. Столетиями Крым являлся рукой и средством северного потока по отношению к тюркам. Долгие годы бедное Османское государство принимало на себя удары и интриги русских по отношению к крымскому народу. Полтора века Севастопольская крепость представляет острый меч над тюркизмом. Вся морская мощь русских сосредоточена в Севастополе, находясь в готовности нанесения тяжелых ударов по тюркизму и исламу.

Сегодня Крым хочет своей независимости. Называть Крым независимым означает избавить Крым от посреднического положения. Не будь Крым посредником спокойная жизнь тюрков обеспечена с важной стороны. Хотя независимый Крым маленькое государство, при невмешательстве мировой политики, оно, однозначно, будет вынуждено вести внешнюю политику. Существующее географическое и этнографическое положение Крыма вынудит об объявлении постоянного нейтралитета. То есть мирное сосуществование Крыма с соседними государствами будет обеспечено. Таким образом Севастополь перестанет быть крепостью и примет мирный образ. Независимость Крыма будет на пользу всем государствам вдоль Черного моря. Боязнь Севастополя никому не будет угрожать. Большую часть побережья Черного моря занимает Турция, именно по этой причине крымский вопрос, в первую очередь, должен волновать Турцию. Исторический опыт показал Османскому государству, что до тех пор, пока Крым будет под влиянием сильного государства, он всегда будет средством нанесения удара. А теперь, говоря о независимости Крыма, раскрывается вопрос о вышесказанной «руке». Кто знает, возможно «рука» может усилить удар против Турции. Два новых мусульманских государства, сформировавшихся благодаря победам Турции, связаны с Черным морем. Это Азербайджан и Республика Северный Кавказ.

Если вновь, над веками защищавшей независимость исламского флага, Турцией нависнет угроза Севастополя, сила и могущество великого турецкого государства, как и бывшие времена, будут потрачены на войны, а внутренние проблемы не будут решены. Это же не может не коснуться политической и культурной ситуации новых соседних мусульманских государств.

Турция и новые Кавказские государства нуждаются в мире и покое. Желая избавить весь тюркский мир от интриг европейцев, и стараться для улучшения и процветания собственной жизни. Это можно обеспечить только лишь при устранении старых угроз.

Повторяю, удар по тюркскому миру всегда наносился посредством Крыма. Если не обеспечить независимость Крыма, то и спокойная жизнь тюрков тоже не будет обеспечена. Ю.» [2].

1. *Чеменземинли Ю.В.* Произведения, в 3-х томах (составители: М.Ахундова, Т.Гусейноглу). – Баку: Аврасия Пресс, 2005. – Т. I. – 359 с.; 2. *Везир Ю.* Дверь тюркского мира: Крымский вопрос // газ. «Миллат». – 1918. – 2 сентября. – №107; 3. *Шалала Ана.* Юсиф Везир Чеменземинли – великий человек, беспокоившийся за свою нацию www.zaman.az - 1 апреля, 2014; 4. «Обнаружено около 30 неизвестных статей Ю.В.Чеменземинли» – www.elyazmalarinstitutu.com - 1 апреля, 2014; 5. *Чеменземинли Ю.В.* «Кто мы?» (Статьи) - автор трансфонелитерации, введения и заметок, составитель: Шалала Гумматли. – Баку: Нурлан, 2004, 136с.; 6. *Шалала Ана Гумматли.* Научно-литературное наследие Юсиф Везира Чеменземинли в свете новых фактов. – Баку: «Элм и Тахсил», 2014. – 80 с.; 7. *Шалала Гумматли.* Литературно-критические взгляды Юсиф Везира Чеменземинли. – Баку: «Элм и Тахсил», 2014. – 264 с.

*Дмитро Дроздовський,
к. філол. н., наук. сп., докторант,
Інститут літератури
ім. Т.Г. Шевченка НАН України*

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАВМАТИЗОВАНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ «A SHORT HISTORY OF TRACTORS IN UKRAINIAN» М. ЛЕВИЦЬКОЇ: ІМАГОЛОГІЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ У ДИСКУРСІ ПІСЛЯ-ПОСТМОДЕРНУ

У статті проаналізовано образ української ідентичності, репрезентований у романі «Коротка історія тракторів по-українськи» М. Левицької. Окреслено комплекс травм, які спричинилися до формування особливого типу національної ментальності українців – тих, які емігрували за кордон, і тих, які залишилися в СРСР. Виявлено специфіку функціонування посттравматичної свідомості, яка, позбувшись ідеологічного контролю, перебуває у стані розгубленості та культурно-історичної шизофренії. Сформовано комплекс літературних уявлень про природу радянського комунізму, який детермінував особливі моделі культурної поведінки та визначив історію розвитку України у ХХ ст.

Ключові слова: сучасний англійський роман, «Коротка історія тракторів по-українськи», М. Левицька, пост-постмодернізм, комуністична ідеологія, травматична свідомість, колективізація, історія України ХХ ст.

В статье анализируется образ украинской идентичности, представленный в романе «Краткая история тракторов по-украински» М. Левицкой. Определен комплекс травм, которые привели к формированию особого типа украинской ментальности – у тех, кто

емигрировал за границу, и тех, кто остался в СССР. Выявлена специфика функционирования посттравматического сознания, которое, лишившись идеологического контроля, находится в состоянии растерянности и культурно-исторической шизофрении. Сформирован комплекс литературных представлений о природе советского коммунизма, который детерминировал особые модели культурного поведения и определил историю развития Украины в XX в.

Ключевые слова: современный английский роман, «Краткая история тракторов по-українськи», М. Левицкая, пост-постмодернизм, коммунистическая идеология, травматическое сознание, коллективизация, история Украины XX в.

In the paper, the image of Ukrainian identity, presented in M.Lewycka's novel «A Short History of Tractors in Ukrainian» has been analyzed. The complex of injuries that led to the formation of a special type of Ukrainian mentality – those who emigrated and who remained in the USSR – has been outlined. The specificity of functioning of post-traumatic consciousness, which deprived of ideological control still exists in a situation of confusion and cultural schizophrenia, has been defined. The complex of literary ideas about the nature of Soviet Communism which determined a specific model of cultural behavior and defined a history of Ukraine in the XX Century has been spotlighted.

Key words: contemporary English novel, «A Short History of Tractors in Ukrainian», M. Lewycka, post-postmodernism, Communist ideology, traumatic consciousness, collectivization, Ukrainian history of the XX Century.

У романі «Коротка історія тракторів по-українськи» («A Short History of Tractors in Ukrainian», 2005) британської письменниці Марини Левицької (Marina Lewycka) в особливий спосіб портретовано українську ідентичність. Зауважимо, що під час аналізу цього тексту доцільно говорити про три покоління і, відповідно, три генераційні та соціально-економічні «зрізи» українців: покоління Миколи Маєвського, покоління його доньок Надії та Віри, покоління Валентини, яка разом із сином Станіславом вирішує емігрувати до Великої Британії і здобути британське громадянство, вийшовши заміж за Миколу.

Микола Маєвський вирішує написати історію українських тракторів, в якій водночас ревізує історію утвердження комуністичної ідеології на українських теренах, показуючи небезпеку комунізму та його штучне насадження в Україні. Саме ця книжка постає візуалізацією образу українців як мирної нації, яка ніколи в житті не зазіхала на чужі території. Описуючи історію України дореволюційного періоду (до 1917 р.), оповідач змальовує ідилію, показуючи, що українці жили в мирному рустикальному світі, емансипованому від війн і конфліктів: «Коли мати описувала своє раннє дитинство, це була ідилія: довге літо, коли сонце пекло й вони бігали босі серед полів, купалися голі в Сулі, гнали корову на далекі луки й з ранку до ночі були надворі [...]. Трава була така висока, що вони в ній ховалися, в її приємній зелені, посипаній червоними та жовтими квітками. І небо синє-синє, і пшениці мов золото, сягали, скільки бачить око» [2, 47]. Лише поява комуністичної ідеології знищила цю українську ідилію, перетворивши самих українців на рабів. Історія М.Маєвського про українські трактори має виразне антикомуністичне спрямування і пов'язує біди українців із філософсько-економічними постулатами комунізму в його радянській версії. Трактори від часу свого первісного винаходу були покликані для того, щоб допомогти людині реалізувати себе у мирній праці, яка є основою

стабільного й економічно успішного життя: «Перший трактор було винайдено таким собі Джоном Фаулером, квакером, інтелігентним і витриманим чоловіком» [2, 51].

М.Маєвський, описуючи міні-історію тракторів, звертає увагу на те, що українська нація від самого початку є нацією миролюбною, яка прагнула жити біля землі і радіти плодам своєї праці. Трактори в українській історії, на його думку, відіграли значну роль, пов'язану з індустріалізацією України. Проте ця індустріалізація робилася пролетаріатом, який був керований радянською ідеологією. М.Маєвський наголошує на тому, що українське суспільство в його сільському зрізі не було пролетарським, а, навпаки, тяжіло до формування куркульського класу. Проте куркульство було знищене радянською системою, яка прагнула перетворити рустикальний український світ на простір боротьби за ідеологічні цінності. Пролетарська ідеологія тримається на засадах комунізму, який, за Миколою, є войовничою політичною платформою, яка спонукає людей до зброї. Ці устремління та настанови були чужі українському менталітету, вихованому в рустикальних традиціях. Рустикальність у романі простистоїть пролетарській войовничості та радянській індустріалізації, яка мала відверто антигуманістичне спрямування. *«В історії України трактор зіграв суперечливу роль. У давнину Україна була селянською країною [...]. Його голос сильнішає, втягуючи всі ненаписані й не-промовлені слова, спресовані в текст, який він читає. Після революції 1917 року Росія почала перетворюватися на індустріальну країну зі зростаючим міським пролетаріатом. Цей пролетаріат треба було набирати з селян. Але якби селяни пішли з села, хто б годував міське населення? Сталін вирішив цю дилему, проголосивши, що село теж повинне індустріалізуватися. Тому замість дрібних селянських господарств усю землю було колективізовано у великі господарства, організовані за промисловим принципом [...]. Ніде принципи колгоспу не застосовувалися суворіше, ніж в Україні. [...]. Грубо збудовані, ненадійні, з пластинчастими залізними колесами і без шин, ці перші трактори все ж таки виконували роботу двадцяти чоловік. Поява тракторів мала також символічне значення, бо це дозволило розорати межі, шир ділили окремі селянські смужки, і створити один великий колгосп. Це ознаменувало кінець цілого класу куркулів – тих селян, що володіли своєю землею, і яких Сталін розглядав як ворогів революції. «Залізний кінь» зруйнував традиційний устрій сільського життя, однак тракторна промисловість в Україні процвітала. Втім»* [2, 70].

Трактор у романі М.Левицької – символ мирного, нехай уже і індустріалізованого українського села, своєрідна метафора української ідентичності, яка в романі потрактована як рустикальна, прив'язана до села і до землі і якій чужі загарбницькі настрої. Трактор – інструмент індустріалізації життя, форма інтенсифікованого розвитку приватної власності. «Коротка історія тракторів по-українськи», яку пише 84-річний Микола, свідчить про миролюбство українців, які натомість репрезентовані в романі як жертви «великих політичних ігор». У цій історії показано, що українці самі ніколи не

прагнули воювати і відбирати прилеглі до їхньої території землі. Навпаки, українці були експлуатовані та прикличані або до червоної, або до білої армій, проте самі воювали лише за утвердження власної державності. Розповідаючи історію батька Людмили, дружини, Микола зауважує: «Після революції 1917 року Очеретько не пішов ні в Білу, ні в Червону армію. Натомість він одвіз Соню з трьома дітьми – у моєї матері вже були менші сестра й брат – на Полтавщину й залишив їх там у на-півзруйнованій дерев'яній хаті на хуторі, а сам пішов воювати в повстанську армію Української Народної Республіки. Цього моменту не можна було упустити: Росія розпадалася на очах, і Україна мала шанс визволитися з імперського ярма» [2, 47]. Українці, починаючи від громадянської війни початку XX ст., були силою, яку прагнули залучити до себе німці, поляки, апологети Російської імперії та Червоної армії. «Часто забувають, що Громадянська війна була не тільки між білими та червоними. Не менше, ніж чотири чужоземні армії боролися за панування над Україною: червона армія советів, біла російська імперська армія, польська армія, що завдала зрадницького удару, і німецька армія, що підтримувала маріонетковий режим Скоропадського» [2, 46]. Громадянська війна в Україні, яка мала братовбивчий характер, завершилась утвердженням комуністичної ідеології, яка має відверто антигуманістичне спрямування і була формою «економічного контролю над населенням» [8, 14].

Найбільшою трагедією українців у теорії Маєвського є Голодомор, позаяк причиною цього явища у романі названо політику Й.Сталіна, який прагнув навмисно винищити українську націю, здатну до праці на своїй землі. Роман актуалізує в західній свідомості сприйняття українців як нації хліборобів, яким первісно була чужа будь-яка ідеологія. «Мати знала, що таке ідеологія і що таке голод. Коли їй був двадцять один рік, Сталін виявив, що голод можна використати як політичну зброю проти українських куркулів. Вона знала – і це знання не покидало її всі п'ятдесят років життя в Англії, а потім просоталося в серця її дітей – знала напевно, що за переповненими полицями і щедро заставленими прилавками «Теско» та кооперативних крамниць сновигає голод, світлячи ребрами кістяка й витріщаючи очі, вичікуючи миті, коли ти не будеш напоготові. Вичікуючи, щоб схопити тебе й запхнути в поїзд, чи кинути на віз, чи загнати в юрбу втікачів та й послати в ще одну подорож, кінцевий пункт якої завжди смерть. Єдиний спосіб перехитрувати голод – заощаджувати й нагромаджувати, щоб завжди було щось за-никане, якась дрібниця, щоб од нього відкупитися. Мати розвинула надзвичайну пристрасть і хист до того ми стали близькими друзями. Так, це природний інстинкт для чоловіка – бути жінці захисником» [2, 17-18]. Оповідач кепкує з Миколи і його мрійливості, яка водночас маркується як питома риса українського пацифістичного світогляду, наприклад, про це свідчить епізод, коли донька знаходить під ліжком любовні вірші Миколи: «в'язка листів та віршів, писаних нерозбірливим батьковим почерком. Поміж листами та віршами хтось повкладав англійський переклад. Моя люба... кохана... вродлива богине Венеро... перса, мов стиглі дані (о господи!)... коси, мов золоті пшеничні поля України... <...>. В одному листі

помічаю, крім букв, ще й цифри. Зацікавлена, витягаю його. Батько викладає свої доходи, наводить деталі пенсійних надходжень та суми заощаджень на рахунках. Тоненькі цифри повзають по сторінках угору і вниз. Це скромні суми, але їх вистачить на затишне життя, і все це буде твоє, моя люба, написав він. І все це акуратно переписано дитячою рукою» [2, 113].

Зауважимо, що в романі наголошено на тому, що Микола перебуває під впливом шопенгауерівських ідей, зокрема ідеться про зв'язок божевілья та геніальності. Оповідачка показує Маєвського як цілковито романтизованого українського чоловіка, який хизується своєю мрійливістю і щиросердністю. Саме ця мрійливість заводить його у глухий кут у стосунках із Валентиною, проте Микола – цілковито апрагматичний чоловік, а тому він відмовляється вірити в підступність і корисливість планів своєї молодой дружини. В.Левицька будує свій сюжет навколо теми Миколиного божевілья, проте наголосимо, що саме він є носієм пам'яті про злочини комуністичної системи. М.Левицький був насильницький «загнаний» до лав радянської армії. Чоловік наголошує на своїй антимілітаристській свідомості, яка не могла ужитися з комуністичною мілітаризованою ідеологією: «Його (Миколу Маєвського – Д.Д.) загребли в солдати силоміць. Тицьнули в руки багнет і сказали, що він повинен воювати за Батьківщину, але він не хотів воювати – ні за Батьківщину, ні за Радянську державу, ні за кого. Він хотів сидіти за столом з логарифмічною лінійкою та аркушами чистого паперу й розраховувати відношення підйомної сили до лобового опору. Та було не до цього – треба було тільки колоти й тікати, стріляти й тікати, ховатися в укриття й тікати, тікати й тікати» [2, 186]. Зрештою, Микола тікає від радянського світу до Великої Британії, де знаходить омріяний спокій.

Зазначимо, що М.Маєвський є втіленням історичної пам'яті про трагедії сталінського режиму в Україні. Безперечно, варто наголосити, що роман М.Левицької – це пародійна історія, в якій кожен із персонажів піддається карикатурному змалюванню та почасти гротесково-іронічному зображенню, проте поряд із загальним пародійним модусом роману йому притаманне зображення українців як неагресивної нації, яка може вдаватися до сварок тільки всередині своєї спільноти. Причому ці сварки мають відверто дріб'язковий побутовий характер. Не випадково українські рецензії на цей твір були позначені алюзіями на повість «Кайдашева сім'я» І.Нечуя-Левицького (Л.Якимчук, «“Кайдашева сім'я” в умовах британської еміграції», «День», 15 серпня 2013 р.). Колотнеча всередині родини М.Маєвського, який одружується з 36-річною Валентиною, має кумедний характер. Сварки між Валентиною та доньками Миколи спричинені опасіннями Надії та Віри, що молода й амбітна українка прагне ошукати їхнього пристаркуватого батька, який у 84 роки остаточно втратив глузд. Подальша поведінка Валентини потверджуватиме, що вона не має справжніх почуттів до Миколи і прагне від нього лише матеріального зиску.

Сьогодні в контексті соціокультурного ревізювання історії, розказаної в романі, важливо звернути увагу на ті причини, які сформували саме такий

«хижацький» характер Валентини. «Коротка історія тракторів по-українськи», яку пише Микола на основі власного життя та прочитаних історичних досліджень, може допомогти у цьому. Маєвський робить своєрідну ревізію української історії, прагнучи здійснити її, по суті, постколоніальне прочитання. Саме така настанова може допомогти пояснити причини внутрішньої трагедії Валентини, які зумовили страхи стосовно перебування в Україні.

М.Левицька, пишучи роман, орієнтований на масовий успіх, безперечно, вдається до стереотипних описів і ситуацій, педалюючи тему здичавіння українців та голоду всередині 1990-х. «В українській громаді були балачки, що там у магазинах нема харчів. Єдине їстівне – тільки те, що люди вирощують на своїх городах – геть як у давнину. Гривня впала нижче плінтуса, і щодня продовжує падати. У Харкові був спалах холери. На Донбасі лютує дифтерія. У Житомирі серед білого дня напали на жінку й повідрубували пальці заради золотих перснів. У Чернігові з дерев, зрубаних у лісах навколо Чорнобиля, виготовляють радіоактивні домашні меблі й продають по всій країні, а люди опромінюються у власних домах. Чотирнадцять шахтарів убило підземним вибухом у Донецьку. Чоловіка заарештували на вокзалі в Одесі й знайшли в чемодані грудку урану. У Львові молода жінка, заявляючи, що вона – друге пришествя Христа, переконала всіх, що через півроку настане кінець світу. Панує відверте беззаконня й хаос, та ще гірше – крах духовних і моральних принципів. Деякі люди навернулись до старої церкви, та більшість кинулись у нові химерні церкви, що проникають в країну із Заходу, або йдуть до ворожок, сектантів, проповідників-шарлатанів, самобичувальників. Ніхто не знає, в що вірити й кому довіряти.

– Якщо я можу врятувати хоч одну людину...» [2, 18]. Проте важливо розуміти, що порятунок, який пропонує Микола, є порятунком не лише Валентині. У цьому вчинкові 84-річний чоловік убачає розгрішення перед своєю країною. Сьогодні він має кращу долю, проте це сталося лише через те, що він покинув свою землю. Шлюб із Валентиною – це допомога людині із посттравматичною свідомістю, в чийх генах, на думку Миколи, утривалений страх перед радянським терором і комунізмом (доньки ж запевняють батька, що Валентина успішно жила за комунізму і не мала серйозних проблем).

Зазначимо, що в англійському літературознавстві й критиці традиційний розподіл на «низьку літературу» і «високу літературу» сьогодні доповнюється ще одним поняттям – «nobrow», щось середнє між егалітарністю, масовими смаками і снобізмом. У концепції мистецтва «nobrow», представленій американським журналістом Джоном Сібруком у книжці «Nobrow. Культура маркетингу. Маркетинг культури» [3] ідеться про те, що поняття «highbrow» і «lowbrow» («високочолий» і «низькочолий») символізують два типи споживачів: культурного сноба, інтелектуала, обраного – і людину малокультурну, пересічну, з низькими культурними запитами. Ці два типи обслуговують, відповідно, елітарна, висока – і масова культури, що різко протиставлені. За Сібруком, термін «nobrow» означає культуру, яка існує поза старою ієрархією смаку. У контексті зазначеної теорії можна стверджувати, що

М.Левицька своїм романом утверджує жанр, подібний до «pobrow». Так, «Короткій історії тракторів по-українськи» притаманні риси, які характеризують і масову літературу, і просто якісний художній твір: ідейно і мовно простий текст (проте з особливим жанровими інноваційними «надбудовами»), легко перетворюється на серію (можна написати продовження), автор вдається до надмірностей, перебільшень (це стосується «особистої історії» Валентини та Миколи), захоплюючий сюжет тощо.

Зазначимо, що Девід Джонсон у вступі до першого розділу збірника «Популярне й канонічне» (2005), підсумовує розрізнення типів словесності двома рядами: 1) «популярна, низька, масова, філістерська, належна натовпу, формульна, тривіальна»; 2) «належна меншості, висока, елітарна, авангардна, класична, серйозна» [7, 8]. Роман М.Левицької спрямований на поєднання іманентних рис «популярної» та «елітарної» культур, витворюючи особливий симбіоз. Австралійська дослідниця Енн Гелліган, відгукуючись на працю «Популярна белетристика: логіки і практики літературного поля» (2004), так систематизувала риси популярної белетристики: гетерономна (масова аудиторія та логіка ринку), культурна продукція низького рівня, поле необмеженого продукування, письменник, індустрія, мова індустрії, асоціюється з жанром, простий текст, полегшує читацький досвід, ремесло, легко перетворюється на серію, вдається до надмірностей, перебільшень, має бути захоплюючий сюжет, історія. Натомість художня література (literary fiction) позначена протилежними характеристиками рисами (наводимо деякі з них): «автономна (індиферентна до відгуку публіки)», «культурна продукція високого рівня», «поле обмеженого продукування», «автор» «творчість», «мова мистецького світу», «асоціюється з індивідуальною творчістю», «ускладнений текст», «інтелектуальна», «пов'язана зі світом мистецтва», «твір породжується з натхнення», «сувора, абстрактна» [4, 22]. Отже, риси обох полів (популярної белетристики та художньої літератури, призначеної для «рефлексуючого» читача) наявні в аналізованому романі.

Радянське суспільство у романі зображене як суспільство «страху, терору і тотальної ворожнечі усіх проти всіх» [10, 38]. Комуністична ідеологія прагнула налаштувати людей одне проти одного, культивуючи у суспільстві образ «ворога (народу)», «шпигуна», «дезертира» тощо. У такий спосіб на рівні масової свідомості закладався страх перед сьогоденням і минулим, генерований тим, що життя людини може бути потрактоване хибно, а це означатиме, що людину можуть позбавити життя у країні, де не функціонують правові норми: «У 1937 році, коли батько повернувся в Київ з Луганська, вся країна купалася в міазмах параної. Вони просочувалися скрізь, у найінтимніші щілинки життя людей: вони отруювали стосунки між друзями та колегами, між учителями та учнями, між батьками та дітьми, між подружжями. Вороги були всюди. Якщо тобі не сподобалось, як хтось продав тобі поросю, чи як подивився на твою дівчину, чи попросив повернути позичені гроші, чи поставив тобі на іспиті низьку оцінку – одне слово в НКВД, і з ними розберуться. Якщо ти накинув оком на чужу жінку – одне слово в НКВД, йому строк у Сибіру, а в тебе вільні руки. Хоч би який ти був розумний, талановитий, патріотичний, все одно

становив для когось загрозу. Якщо ти занадто розумний, то напевно «уклоніст» або саботажник; якщо занадто дурний, то неминуче рано чи пізно бовкнеш щось не те. Ніхто не міг уникнути параної, од найнижчих верств до найвищих; власне, наймогутніша людина країни, сам Сталін, був найбільшим параноїком. Параноя соталася з-під замкнених дверей Кремля, паралізуючи людське життя» [2, 160]. Як слушно наголошує Т.Гундорова, травматизована «свідомість, травмована історія, травмоване тіло є, однак, не лише сховищами нових смислів, а й загрозою для свідомості, історії, тіла. Тоді виникає травматичний невроз, нормальне сприйняття часу розривається, минуле не може бути асимільоване теперішнім часом. Відтак травматичні події повертаються через симптоми, повторюються у снах, жестах, стигмах. Травматичне минуле залишається трансгресивно присутнім у сучасності; мстиве, воно переслідує, заволодіває і домінує над теперішнім замість того, щоб забутися. Сучасне зациклене на минулому, не може звільнитися від нього, хворе травматичним минулим <...>. Однак особливістю травми є те, що симптоми не просто повертаються з минулого, але переносяться на майбутнє, так що майбутнє стає уже пережитим минулим» [1, 16]. Побутова жорстокість у родині Миколи пов'язана з намаганням захистити себе від образу «Чужого», яким постає Валентина. Звернімо увагу на те, що Валентина приїздить до Великої Британії (події розгортаються в Петербороу, Англія) з Тернополя (конвенційно «питомо українського» міста), проте у телефонних розмовах зі своїми рідними і друзями в Україні героїня часто послуговується російською мовою. Таким чином, показано мовно розщеплену ідентичність сучасної українки, яка прагне кращої долі для себе та свого сина в Європі і жодним чином не хоче повертатися додому.

Українці, за спостереженнями Миколи, є прекрасними винахідниками техніки. Проте коли трактори почали використовувати з мілітаристською метою, коли трактор із плином часу перетворився на танк (ця метафора проходить у романі в історії, яку пише Микола), тоді історія України і Європи (бо серед винахідників тракторів чимало європейців, передусім, британців) загалом пішла, на думку героя, хибним шляхом. Знаряддя праці біля землі (як маркер миролюбства українців, їхньої неагресивності та працьовитості) в радянський час перетворився на зброю, причому ця трансформація відбулася не на українських заводах, а на ленінградському. У такий спосіб наголошено на прихованій мілітаризації радянського простору, який визнавав культ сили і був іманентно агресивним. На відміну від радянської Росії, Україні чужі загарбницькі інтенції: *«Перші виробники тракторів мріяли перекувати мечі на рала, однак настала лиха година і виявилось, що навпаки, треба рала перековувати на мечі. Харківський паровозобудівний завод, який колись виробляв 1000 тракторів на тиждень, щоб задовольнити потреби Нової Економічної Політики, було перевезено в Челябінськ, за Урал, і декретом К. Є. Ворошилова, народного комісара оборони, переобладнано для виробництва танків. Головним конструктором був Михайл Кошкін, котрий здобув освіту в Ленінградському інституті й до 1937 року працював на Кіровському заводі. Це був стриманий, культурний чоловік, чий геній Сталін використав, можна*

сказати, брутальним чином, для створення совєтської військової могутності. Перший танк Кошкіна, А-20, мав оригінальний колісно-гусеничний хід, 45-мм гармату та броню, що могла витримати влучання великокаліберної кулі. Одночасно було розроблено танк А-32, на який встановили гармату калібру 76,2 мм, а броню зробили товщу. З цього танка народився легендарний Т-34, котрий, на думку багатьох, повернув хід війни» [2, 74]. Побіжно зауважимо, що одна з дочок Миколи в молодості бере участь у антимілітаристських демонстраціях уже у Великій Британії. Вона виступає проти водневих бомб і пропагує мир: «Я вірила, що не доживу до зрілого віку, якщо ми не позбудемося ТИХ водневих бомб» [2, 159].

На думку Миколи, комуністична ідеологія підштовхувала людину до перетворення знарядь праці на зброю, а сама економічна система робила з людини-трудівника раба, який із часом ставав жертвою техніки і економічних ідеологічних надбудов: «Сам Маркс казав, що виробничі відносини включені в структуру виробництва. Візьмімо, наприклад, трактор. У дев'ятнадцятому столітті перші трактори виготовляли у своїх майстернях поодинокі ремісники. Тепер їх виробляють на складальних лініях, а на кінці складальної лінії стоїть чоловік з секундоміром. Він заміряє процес – (Батько смачно наголошує слово «процес».) – Щоб підвищити ефективність, робітник мусить тяжче працювати. Тепер розгляньмо чоловіка, що оре в полі. Він сидить у кабіні один. Пересуває важелі, й трактор оре. Він слідить за ухилом місцевості, він враховує стан ґрунту й погоду. Він вважає себе володарем процесу. Та на краю поля стоїть інший чоловік – з секундоміром. Він спостерігає за трактористом, записує його рядки й повороти. Тож на оранку поля виділяється певний час і відповідно до нього – зарплата трактористові. Тепер, бачите, настала епоха комп'ютеризованого цифрового контролю і навіть чоловік з секундоміром стає лишній, а сам секундомір вбудовують у дошку приладів» [2, 49].

Крім того, М.Маєвський наголошує на тому, що «нові винахідливі способи спричиняти болісну й повільну смерть. Уява, збочена кровожерністю, вигадала небачені доти тортури, і вчорашні сусіди ставали лютими ворогами, для яких простий розстріл був милосердям» [2, 46]. Історія, над якою працює М.Маєвський, показує, як нові технологічні винаходи дедалі інтенсивніше експропріювалися військовими і ставали інструментами ведення війн. Історія ХХ ст. відрізняється від історії ХІХ ст. саме тим, що, як переконує Микола, людство почало значно більшої уваги надавати воєнним технологіям. Історія технологій, які мали прислужитися на благо людству, стає історією мілітаризації людського простору. Микола у своїй історії пише не стільки про трактори, скільки про діалектику миру та війни у Європі, про перетворення знарядь праці на засоби знищення самої природи. «Трактор, попри ранні обіцянки звільнити людство від тяжкої нестерпної праці, привів нас на край прірви через недбалість та надуживання. Це траплялося не раз упродовж його історії, однак найразючіший приклад – те, що сталося в Америці у 1920-х роках. Я вже писав, що саме трактор дозволив підняти цілину великих прерій Американського Заходу. Та ті, хто йшов за першопрохідцями, не були

задоволені. Вони вважали – якщо трактор зробив землю продуктивною, то ширше використання тракторів зробить її ще продуктивнішою. Проте вони катастрофічно помилялись. Трактор завжди треба використовувати як помічника природи, а не як експлуататора природи» [2, 282], – наголошує Микола.

Валентина будь-що оберігає власний простір, вона здатна прагматично й почасти цинічно використовувати становище інших (нагадаємо, що загальний тон цього роману іронічний і пародійний), проте загалом від цього образу в рецепції читача складається кумедне враження. «Маневри» Валентини видаються безглуздими і, по суті, трагікомічними. Вона – жертва перехідного часу, громадянка країни, яка перебуває у транзитній зоні економічного і соціокультурного колапсу. Протягом радянського часу Україна була сировинним додатком до Росії, яка прагнула провадити політику колективізації, під якою насправді розумілось зазіхання на приватну власність. Британія – європейська країна, для якої поняття приватної власності є ключовим, і Микола Маєвський вбачає у цьому ключову відмінність між сучасною Україною та Англією. Форми облаштування Валентиною «власного простору» видаються комічними.

Валентина – персонаж, наділений рисами ніцшеанського ресентименту. Т. Гундорова, відштовхуючись від ідей Ф. Ніцше, наголошує на тому, що «Ніцше вказує на те, що ресентимент стає в цю модерну добу творчою акцією і цінніснопороджувальною емоцією. Ressentiment загалом є, на думку німецького філософа, властивістю тих істот, які «не спроможні на справжню реакцію, реакцію, що виявилася б учинком; вони винагороджують себе уявною помстою» <...>. Ключовим при цьому стає витворення образу ворога, причому елемент творення, творчості, уяви відіграє тут особливо важливу роль. Отже, людина ресентименту вигадує собі «злого ворога» з тим, щоб використати його як образ, від якого можна відштовхуватись, і як «після-образ і антипод», вигадати себе самого – «доброго». Ресентимент стає тим поняттям, якому Ніцше передає функції «знаряддя культури», що впливає на зміну культурних епох...» [1, 48-49]. Валентина – жертва трагічної української історії, про яку пише Микола. І хоча сама Валентина скептично ставиться до його писанини, проте саме цей текст дає ключ до розуміння поведінки і психології персонажів. Україна протягом сімдесятирічного перебування у складі СРСР була позбавлена права на приватну власність.

У романі наголошено на тому, що радянська політика була спрямована на нівеляцію національної ідентичності та конструювання штучної історії, яка описує мирне перебування різних націй і етносів у середині СРСР. Проте «Історія» М.Маєвського показує штучність такої історії. Українці – маргіналізований суб'єкт радянської політики, який зазнав на собі внутрішньої колонізації та терору. Голод 1933 р. названий штучним у результаті цілеспрямованого сталінського втручання.

Таким чином, М.Маєвський прагне бути тим малим голосом, який у постколоніальній мультикультурній Великій Британії прагне розповісти правду про Україну. Історія М.Маєвського – це історія, по суті, не про трактори, а про

ревізювання радянського ідеологічного проекту, який передбачав винищення українців як нації. Терпеливе ставлення Миколи до Валентини спричинене і усвідомленням саме такої трагедії українців, які були вирвані зі своєї землі і не мали можливості створити держави європейського типу. Поведінка теперішніх українців детермінована історією України, яка закарбувалася в їхній історичній пам'яті. Звідси і постійний страх, і прагнення втекти зі своєї землі у пошуках кращої долі.

1. Гундорова Т.І. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.; 2. Левицька М. Коротка історія тракторів по-українськи / Марина Левицька ; з англ. пер. Олекса Негребецький. – К. : Темпора, 2013. – 312 с.; 3. Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетингу. Маркетинг культури / Джон Сибрук. – М.: Ад Маргинем, 2005. – 304 с.; 4. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія / Софія Філоненко. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. – 432 с.; 5. Conquest R. The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine / Robert Conquest. – N.Y., 1986; 6. *Famine in the Soviet Ukraine 1932-1933. A Memorial Exhibition* / Prepared by: Oksana Procyk, Leonid Heretz, James E. Mace. – Cambridge, Mass, 1986; 7. Johnson D. Introduction to part 1 // The Popular and Canonical. – Debating Twentieth-Century Literature. 1940-2000 / Edited by David Johnson. – Routledge, 2005. – P.3-12; 8. Manning R.T. The Soviet Economic Crisis of 1936-1940 and the Great Purges / R.T. Manning // *Stalinist Terror. New Perspectives* / Edited by I. Arch Getty and Roberta T. Manning. – Cambridge, 1993. 10. Davies R.W., Wheatcroft S.G. The Years of Hunger: Soviet Agriculture. 1931-1933 / R.W. Davies., S.G. Wheatcroft. – Palgrave Macmillan, 2004.

Дмитро Єсипенко,
к. філол. н., наук. сп.,
Інститут літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України

ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ПОВІСТЕЙ БОРИСА ГРІНЧЕНКА: ПИТАННЯ ОСНОВНОГО ТЕКСТУ

У статті проаналізовано характер авторських змін, внесених у тексти повістей «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами» під час підготовки їх до другої публікації (1910 р.). З'ясовано, які видання є останніми прижиттєвими, і які тексти слід вважати основними.

Ключові слова: творча воля автора, різночитання, текст.

В статье проанализирован характер авторских изменений, внесенных в тексты повестей «В темную ночь» и «Под тихими вербами» на этапе их подготовки ко второй публикации (1910 г.). Определено, какие издания являются последними прижизненными, и какие тексты следует считать основными.

Ключевые слова: творческая воля автора, разночтение, текст.

In this article the author's alteration that was made to the text of *Sered temnoi nochi* and *Pid tyhymy verbamymy* during the preparation for the second edition (1910) is analysed. The last lifetime editions and main texts for stories were found.

Keywords: creative will of the author, variant reading, text.

Результати текстологічного дослідження цінні для різних галузей філології: історії та теорії літератури, літературної критики та історії літературної мови. Незважаючи на це, лише тексти поодиноких українських авторів ставали об'єктом комплексного історико-літературного та текстологічного дослідження.

До ключових завдань текстології належить виявлення достовірного тексту твору. Попри деяку термінологічну неузгодженість назви цього тексту (у різний час пропонувалися визначення «дефінітивний», «автентичний», «канонічний», «стабільний», «точний» та ін.), переважно використовується поняття «основний текст». Ідеться про текст, котрий відображає завершальний етап авторського опрацювання твору. У практиці текстологічного дослідження встановлення основного тексту неминуче передбачає докладне вивчення джерел тексту, епістолярної та мемуарної спадщини автора та його сучасників, з'ясування історико-літературної долі твору.

Вибір основного тексту передбачає дотримання принципу непорушності творчої волі автора. Як і кожній людині, письменникові властива змінність поглядів; це стосується і його бачення завершального етапу становлення власного твору. З огляду на динаміку, текстолог повинен зважати насамперед на останню творчу волю автора. Мова не лише про ідейно-художній задум, а й про неусвідомлені уявлення літератора, його психологію, матеріально втілені у тексті. Іноді до творчої волі автора належить і його пасивність, байдужість до підготовки видання свого тексту. Ширше кажучи, у текстології важить сама творча постать митця (розгляд питання див. зокрема у працях Євгена Прохорова [25, 40, 55], Дмитра Лихачова [20, 135], Соломона Рейсера [26, 13–14], Андрія Гришуніна [6, 96–97], Олексія Неживого [23], Мирослави Гнатюк [4, 67–81]).

Принцип хронологічно останньої творчої авторської волі не є універсальним для вибору основного тексту. Необхідне всебічне вивчення всіх аспектів руху тексту в його зв'язках та зумовленостях. Природно, письменник прагне покращувати свій твір під час підготовки до кожного наступного видання. Однак нетворче опрацювання (під примусом, за інших несприятливих обставин), а особливо редакторські та цензурні втручання нерідко знижують художню вартість написаного. Тому останній авторський варіант тексту не обов'язково варто визнавати основним. Установлення основних текстів творів українських письменників (художніх і публіцистичних, поетичних і прозових) часто є одним із найскладніших питань у контексті текстологічного вивчення. Приміром, у розвідках про твори Панаса Мирного дослідники як одну центральних визначали саме проблему основного тексту [5, 57].

У цій статті пропонується спроба вирішення означеного питання для двох прозових текстів Бориса Грінченка, повістей «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами». Ці твори – емблематичні у його доробку і вже понад століття належать до найпопулярніших в українській літературі. Після першопублікацій у журналі «Киевская старина» та окремими відбитками у 1901–1902 рр., «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами» багаторазово з'являлися окремими виданнями та у зібраннях творів Грінченка. Проте не завжди публікувалися

справді авторські тексти. Серед факторів біографічного та історико-літературного характеру, які дають підстави вважати повісті сприятливим ґрунтом для текстологічного вивчення, можна вирізнити такі:

- відносна повнота збереженого особистого архіву письменника, його дружини, а також їхніх сучасників, які відіграли значну роль у долі повістей (Володимира Науменка, Сергія Єфремова, Євгена Чикаленка, Агатангела Кримського, Миколи Плевака та ін.);

- можливість простежити творчий процес від задуму до реалізації на матеріалі листування, спогадів, а також шляхом зіставлення творів Грінченка;

- особлива авторська заангажованість, активна позиція у процесі підготовки творів до публікації;

- сприятливий для видань редакторський та цензурний «клімат»;

- добрий стан та доступність найважливіших джерел тексту: автографів, журнальних текстів та окремих видань повістей.

Остання обставина дозволяє безперешкодно застосовувати настанову Дмитра Ліхачова, який стверджував, що без художньої оцінки всіх варіантів та редакцій принцип останньої авторської волі використовувати не можна. При цьому йдеться про аналіз тексту як динамічної структури / динамічних структур (це відрізняє дослідження текстолога і критика: останній розглядає єдиний стабільний текст [21, 134]). Соломон Рейсер запропонував методологію відповідної текстологічної роботи: «Для того, щоб встановити основний текст твору, текстологу насамперед доводиться звіряти різні видання чи різні рукописи (або видання з рукописами) [...]» [26, 29].

Повість «Серед темної ночі» Грінченко написав протягом трьох місяців (вересень–грудень) 1900 р. Наприкінці того ж року він надіслав твір до редакції журналу «Киевская старина». Три частини повісті було опубліковано у травневому, червневому та липнево-серпневому (подвійному) випусках часопису за 1901 р. У вересні 1901 р. твір вийшов окремою відбиткою. Загальний час створення «Під тихими вербами» склав майже вісім місяців: початок травня 1901 р. – початок січня 1902 р. Грінченко передав повість до всієї ж «Киевской старины». Твір публікувався в журналі у лютому-квітні 1902 р., у квітні вийшов також і окремим виданням.

Удруге повісті з'явилися друком 1910 р. Результати вивчення біографічного контексту, останніх років життя письменника, дозволяють стверджувати, що прижиттєвим слід вважати лише видання «Серед темної ночі» 1910 р. [18]. Текстуальну аргументацію цієї тези має надати зіставлення варіантів текстів «Серед темної ночі» 1901 р. та 1910 р. і «Під тихими вербами» 1902 р. та 1910 р.

Помітною зміненою характеристикою обох творів є правопис¹. Ідеться про перехід з «ярижки», яка вийшла з ужитку після 1905 р., на український фонетичний правопис, так звану «грінченківку», раніше використану у «Словарі української мови». Також відбулось часткове стирання фонетичних

¹ Погляди Грінченка на питання орфографії відображені зокрема у його статті «Три питання нашого правопису» (1908 р.) [14].

діалектних особливостей («сі» – «ці», «сього» – «цього», «проміннем» – «промінням», «житте» – «життя» та ін.). Про важливість збереження регіональних мовних ознак у текстах повістей свідчать висновки лінвістів, які досліджували творчість Бориса Грінченка. Вони не тільки називали письменника «типовим представником степової України» в літературі (Віталій Русанівський [27, 262]), але й підкреслювали, що мова автора та героїв творів засвідчила вихід поза межі територіальних говорів Слобожанщини, переорієнтацію на південно-східну діалектну базу (Катерина Глуховцева, Борис Шарпило [3, 100]). У повістях зустрічається орфографічний та лексичний паралелізм, який автор обґрунтовував як природний для української мови на етапі становлення: «В молодих літературних мовах раз у раз стріваються паралельні форми того самого значення» [15, 42]. У своїх творах «з народного життя» письменник послідовно застосовував – зі стилістичною метою – також суржикові елементи у мові персонажів.

Порівняно з першими виданнями повістей, зміни торкнулися й інших моментів орфографії текстів 1910 р., наприклад, написання слів із займенниками, прийменниками та частками («він-же» – «він же», «щож» – «що ж», «вдвох» – «в двох», «по троху» – «потроху», «до-дому» – «додому», «деякі» – «деякі»). Подекуди змінено пунктуацію. Втім, цій характеристиці письменник приділяв порівняно незначну увагу.

Зміни у тексті видання «Серед темної ночі» 1910 р. у зіставленні з попереднім – систематичні та значні за обсягом (хоча це і не дає підстави говорити про нову редакцію повісті). Ще під час першої публікації письменник висловлював невдоволення якістю опрацювання твору (у листі до Агатангела Кримського від 23 червня 1901 р. [16, 313]). Тож не дивно, що підготовка тексту до нового видання супроводжувалася суттєвими переробками. Як наголошували дослідники і видавці повісті Анатолій Погрібний та Василь Яременко, «у порівнянні з першодруком останнє прижиттєве видання повісті не містить концептуально-змістових відмінностей. Однак тут здійснено мовно-стилістичне редагування та внесені посутні зміни в мову персонажів-конокрадів» [13, 589].

В епістолярному діалозі з автором, який передував публікації твору в «Киевской старине», редактор часопису Володимир Науменко приділив значну увагу мові головного персонажа [17, 38–43]. Автограф твору та журнальний текст зафіксували змінені репліки Романа Сивашенка, однак – лише у спілкуванні з односельцями. Натомість у тексті видання 1910 р. герой говорить характерною суржиковою мішаниною як у селі (тут кількість внесених змін порівняно незначна), так і в місті [11, 36–163] [12, 53–231].

Автор замінив окремі українські слова та вирази у мові героя на російські варіанти або російсько-українські покручі на зразок: «зроблю» – «сделаю», «як та скеля» – «как пень», «ушкварим» – «вдерьом штуку», «нехай» – «пушай», «почому» – «скудова», «уперше» – «у первой раз», «хиба» – «разлі», «мабуть» – «должно», «дуже» – «сильно», «хата» – «квартира», «трохи» – «немножко». Граматичні форми дієслів також наближені до російської мови: «знал»,

«ночувал», «прийметь» і т. д. Зміна реплік Романа у тексті 1910 р. увиразнила деякі його риси: хвалькуватість («Бо я сам – копитал»), нахабність («Десятку давай!»), любов до чарки («А где б тут можно купить чого закусить?») [12, 57–91]. Характерно, що відповідна лексика героя наклала відбиток навіть на авторську мову, що супроводжує описи побуту Романа. Замість «міських» бульварів та саду у тексті видання 1901 р., герой блукає вже «городськими» у варіанті видання 1910 р. Винятком у ряді послідовних змін стали слова героя у фіналі – кульмінації повісті. У смертельній небезпеці, перед розлюченими односельцями Роман говорить звичайною, «чистою» мовою [11, 182–183] [12, 258–260]. Це художньо виправдано: у момент граничної напруги він вже не самовпевнений колишній «салдат» перед «мужвою репаною», а прохач, який звертається з надією на помилування². Грінченко вирішив змінити мову також деяких інших персонажів. У тексті видання 1910 р. не лише Роман вважає себе надто «образованим», щоб розмовляти «мужичою мовою». Дуже подібний слововжиток у деяких його односельців – вчителя, писаря, крамарчука, а також у міських мешканців – крамаря Квасюка, коноводів Лукаша і Яроша [11, 14–171] [12, 22–242]. У мові останнього відобразилося авторське увиразнення характеру персонажа. Скеровуючи побратимів-конокрадів на чергову справу, Ярош – як отаман – чітко орієнтується, скільки здобичі вони мають взяти: «четверо добрых коней» (у виданні 1901 р. було «пари зо дві добрых коней») [11, 82] [12, 117].

Зазнала змін і мова, мабуть, найхаризматичнішого героя повісті, Патрокла Хвигуровського. Він – хоча й злочинець – симпатичний читачеві, незвичайний та колоритний зовнішністю і поведінкою. Іван Липа визнавав, що авторові «Серед темної ночі» вдалося створити переконливі образи коноводів, серед яких Хвигуровський постав найоригінальнішою фігурою: «Я просто дивувався, де він видрав такі типи? Де він зміг зазнати це злочинське життя?»³ [19, 1]. Колишній семінарист з ім'ям античного героя вирізняється з-поміж своїх побратимів насамперед мовою: у обох варіантах повісті його репліки містять екзотичні для вуха інших героїв канцеляризми: «давность земська», старослов'янізми: «тварь» («творіння Боже»), «довлість бо пища алчущому оної», «неключимий» («недостойний»), латинізми: «стультус» («дурень»), «сус» («свиноматка»), «азінус» («віслюк»), «сервус» («раб», «невольник»), «каніс» («собака») та біблійну лексику: «халдейський», «Хома невірний». На додаток до цього різноманіття у тексті видання 1910 р. у мові героя з'явилися поодинокі русизми [11, 62–66] [12, 88–95].

² Цікавими у цьому контексті видаються міркування Ірини Борисюк про вияв неостаточності розриву Романа із сільським товариством у його жесті: він закриває обличчя руками, аби не втратити «обличчя роду» [1, 137].

³ Життєві прототипи коноводів Грінченко міг бачити на судовому засіданні, у якому він брав участь як присяжний засідателю на початку вересня 1900 р. [24, 1]. Варто також додати, що про нічліжан – свідків конокрадства – оповідалося в гумористичній історії з упорядкованого Грінченком збірника «Веселий оповідач» [2, 23].

Інші зміни реплік Патрокла увиразнили його вміння зацікавити співрозмовника, своєю впевненістю переконати у власній правоті навіть отамана:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«— Чого ж ви пропали? – спитав Роман. – Чого? Того що в мене ім'я геройське. – Як то – ім'я геройське?» [11, 66].	«— Чого ж ви пропали? – спитав Роман. – <i>Чого? ...Чув ти моє ім'я?</i> – <i>Чув...</i> – <i>Ну, то через його.</i> – <i>Та каким же образом?</i> – <i>А таким... Того, що ім'я геройське.</i> – <i>Как – ім'я геройське?»</i> [12, 94].
«— Ой, сказав Ярош, – чи не наробить нам якого лиха цей кавалер? – Ніякогісінького! відказав Патрокл. – <i>Яке ж би?»</i> [11, 77].	«— Ой, сказав Ярош, чи не <i>подложить нам свині отой кавалер?</i> – <i>Ні черта!</i> – відказав Патрокл» [12, 110].

Також письменник додатково підкреслив вірність Патрокла жорстоким приписам злодійського братерства:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«— Добре! А коли зламаєш присягу, то я тебе і під землею знайду. Ціла голова не буде. Це пам'ятай!» [11, 71].	«— Добре! А коли зламаєш присягу, то <i>я тобі зламаю шию...</i> І під землею знайду. Ціла голова не буде. <i>Цього не забудь!»</i> [12, 101].

Колоритність героя виявилася не лише в його мові:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«Поважний теско грецького героя мав сьогодні обличчє колоритніше, ніж звичайно, бо під лівим оком процвітав у його величезний синяк» [11, 80].	«Поважний теско грецького героя мав сьогодні обличча <i>квітчастіше</i> , ніж звичайно, бо під лівим оком процвітав у його величезний синяк» [12, 114–115].

У варіанті видання 1910 р. автор уточнив, що йдеться саме про кольорову гаму зовнішності героя. І справді, синя барва «гармонійно» відтінила світло-червонясті тони його рудого пальта, русявого волосся, червоного («від випитої горілки») обличчя, «щетини рудих вусів» та бороди [11, 62, 65] [12, 88–92]. Можна стверджувати, що під час підготовки видання повісті «Серед темної ночі» 1910 р. Грінченко – свідомо чи несвідомо – вніс деякі зміни із врахуванням попередніх порад редактора «Киевской старины». Йдеться насамперед про численні переробки у мові Романа Сивашенка. Однак цим вплив Науменка не вичерпувався. На його думку, фрагмент тексту про

ворожнечу коноводів із селянами не містив нової інформації, а стилістично надавався для публіцистичного, а не художнього твору [22, 1 зв.]. Під час роботи над повістю у 1900–1901 рр. автор дещо зменшив обсяг цієї частини. Текст повісті у виданні 1910 р. містить іще суттєвіше скорочений варіант:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«Скоро воно переступало межу, захоплювало щось з території сусіднього товариства, то з цього повставала проміж двома товариствами сварка, а часом і бійка: коли одно товариство ловило людей з іншого на вчинку на своїй землі, то без жалю було їх і прогонило. <u>Поділ сей краю на частки був давній, і те чи інше товариство, обороняючи свої межі, покликалося на те, що се їх частка «з давніх давен»...</u> Але було дещо... [...] Врешті коноводи завсігди знали, скільки за яку коняку можна б узяти, то вже коли грошей приходило менше, часом сварилися, і це примушувало інших бути обачнішими й чеснішими. <u>Таким ладом складена спілка злодійських товариств була страшним ворогом мужиків. Кінь та віл – то були, після землі, дві найголовніші підвалини в хисткій, непевній будівлі вбогого мужицького добробуту. Нема їх у хазяїна, – пропавший чоловік, бо в боротьбі за змогу жити вже нічим йому подужувати ті перешкоди, які він завсігди міг подужати тільки з своїми стародавніми поміщиками – конем та волем. Тоді вже він не хазяїн, а замалим не старець, що ходить по заможніших людях та випрохує тієї скотинячки на день-два... Тяжко прохати, а ще тяжче люде дають, та й дають не тоді, як треба... І хазяйство руйнується...</u> <u>А коли й пощастить, після того лиха, загорювати працею-крівавицею на яку худобину, – гляди, тільки почав чоловік трохи вибиватися нагору з грузького болота вбозтва, а вже набігли знову лихі люде, забрали й те, і знов нещасливий господарь пірне в тес болото аж на дно, та так пірне, що иноді там і зостанеться на-віки...</u> <u>От через те коноводи, поруч з паліями, були завсігди нашому селянові найлютішим ворогом»</u> [11,	«Скоро воно переступало межу, захоплювало щось з території сусіднього товариства, то з цього товариства, то з цього зараз повставала проміж двома товариствами сварка, а часом і бійка: коли одно товариство ловило людей з іншого на вчинку на своїй землі, то без жалю було їх і проганяло. Але було дещо... [...] Та коноводи завсігди знали, скільки за яку коняку можна б узяти, то вже коли грошей приходило менше, часом сварилися, і це примушувало інших бути обачнішими й чеснішими. Коноводи, поруч з паліями, були завсігди нашому селянинові найлютішим ворогом, бо вони руйнували йому хазяйство» [12,

92–94].	131–132].
---------	-----------

Про скорочення Грінченком цього фрагмента повісті згадано в одному з пізніших зібрань творів письменника [13, 589]. Порівняння текстів видань «Серед темної ночі» 1901 та 1910 рр. виявляє також велику кількість інших – назагал дрібніших – коректив. Причини їх внесення зазвичай прозорі: прояснення змісту, стилістичне акцентування, скорочення обсягу через вилучення самозрозумілих елементів. Автор докладно переглянув текст повісті, звернувши увагу на окремі смислові невідповідності. Яскравим прикладом великої ваги не лише кожного слова, а й літери слугує виправлення письменником алогічної ситуації виживання вбитого коновода після помсти селян:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«Піднімають та й кидають, – аж поки вдовольняться. На тілі нема ніякої признаки, що <u>в</u> бито, а в катованого коновода все в середині повідривається. Мало таких, що виживали після того довго» [11, 95].	«Піднімають та й кидають, – аж поки вдовольняться. На тілі нема ніякої признаки, що <u>б</u> ито, а в катованого коновода все в середині повідривається. Мало таких, що виживали після того довго» [12, 134].

Заміна однієї літери в іншому фрагменті дозволила уникнути двозначності:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«– То ваша онука, тая дитина, тату. – Що ти мені вибиваєш очі тією онучою?» [11, 107].	«– То ваша онука, тая дитина, тату. – Що ти мені вибиваєш очі тією онукою?» [12, 152].

У першому варіанті помилково вжито іменник жіночого роду «онуча» (у значенні тканини для обмотування ніг) замість лексеми середнього роду «онуча́», синонімічної до «онука» [28, 54]. Зазнав скорочення опис відвідин Денисом та Терешком псевдознахаря Гострогляда:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«У хату вступили не то з повагою до неї, а з деяким навіть страхом. <u>Хазяїн був дома. Сидів за столом і розкладав якесь сушене зілля. І по стінах, на кілочках, скрізь висіло теє зілля.</u> Увійшовши в хату, – знахарь мов і не чує їх і не гляне.	«У хату вступили не то з повагою до неї, а з деяким навіть страхом. Увійшли в хату – знахарь мов і не чує їх і не гляне. [...]

[...] А знахарь усе не йде та й не йде. <u>Довго щось дивиться. Мабуть нелегенька штука. Гляди, що скаже – пропало.</u> Рипнули двері, – Денис із кумом здригнулися» [11, 112–113].	А знахарь усе не йде та й не йде. Рипнули двері, – Денис із кумом здригнулися» [12, 159–160].
--	---

Шахрай – з огляду на його справжню діяльність – ледве чи потребував тримати у хаті лікарські трави (хіба лише для піддурювання довірливих клієнтів). Також було вилучено опис міркувань-переживань, які належали чи то Денисові, чи його куму.

Під час підготовки «Серед темної ночі» до видання 1910 р. Грінченко уточнив окремі подробиці тексту задля сприйняття читачем зображуваного як цілком реального. Письменник спостеріг сумнівний момент у епізоді із сутичкою братів Сивашенків у Чорному яру. Йому не без підстав здалося, що замашний удар Дениса у зміненій версії виглядатиме правдивіше:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«Вискочив і став перед їм, лівою рукою вхопив його за горло, а правою, держучи кійок посередині, розмахнув і вдарив з усеї сили в груди» [11, 120].	«Вискочив і став перед їм, лівою рукою вхопив його за горло, а правою, держучи кійок посередині, розмахнув і вдарив з усієї сили в бік » [12, 170].

Питанням місця та часу автор також надавав важливого значення. Це виявляється, зокрема, у зміні такого речення:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«До села було тільки п'ятнадцять верстов, і вона вступила в його ще до снідання» [11, 125].	«До села було тільки вісім верстов, і вона вступила в його ще до снідання» [12, 177].

Щоб зрозуміти мотивацію скорочення відстані, варто звернутися до передісторії приходу Левантини до іншого села. Незадовго до цього відбулися події, що змусили її шукати кращої долі деінде поза Диблями. Роман пішов звідти ще роком раніше, наприкінці літа – на початку осені. Їхня з Левантиною донька могла би з'явитися на світ наприкінці весни – на початку літа наступного року. У тексті справді мовиться про те, що у час пологів героїні «наближалися жнива» (тобто, йдеться про травень або червень). Немовля прожило лише два тижні, після смерті дитини героїня на світанку літнього дня пішла з рідного села [11, 100–109] [12, 142–155]. Оскільки у липні–серпні сонце сходить близько четвертої–п'ятої години, то Левантина вийшла саме тоді. У цитованому реченні мовиться, що до сусіднього села вона прийшла ще «до снідання». Жнива були саме у розпалі, тому вона могла застати господаря у дворі (після сніданку перед виходом у поле [11, 125] [12, 177]) не пізніше

шостої–сьомої години ранку. Тож дорога дівчини тривала орієнтовно від години до трьох.

За метричною системою вимірювань відстань від Левантининого села до сусіднього склала 16 кілометрів згідно з виданням 1901 р. та 8,5 кілометри – у виданні 1910 р. Слабка після пологів, виснажена психологічно, героїня навряд чи пройшла б відповідний шлях так швидко (не менше 5,5–8 км/год), як це подано у першому виданні. Власне, вона і не потребувала особливого поспіху. Імовірнішою виглядає швидкість близько 4–6 км/год – як у другому варіанті. Окрім того, авторське підкреслення («До села було *тільки* вісім верстов [...]») додатково мотивує слушність зміни кількості перейдених Левантиною верст.

Становить інтерес і Грінченкова переробка опису наприкінці повісті. Йдеться про перелік осіб, присутніх на судовому засіданні під час розгляду справи Романа та Левантини:

«Серед темної ночі» 1901 р.	«Серед темної ночі» 1910 р.
«Просто суддів, за бар'єром, посіла публіка, кілька панночок і паній, <u>що, не вдовольняючися з еротично-патологічних друкованих повістей, прийшли, чи не пощастить послухати ще кращих з живих уст на суді</u> ; двоє-троє паничів, якийсь репортер, кілька міщан...» [11, 184–185].	«Просто суддів <i>трохи далі</i> посіла публіка, кілька панночок і паній, двоє-троє паничів, якийсь <i>пан з газети</i> , кілька міщан...» [12, 261].

Письменник прибрав виразно оціночне судження про популярну літературу та її читачок, а також замінив вузькопрофесійне «репортер» на зрозуміліше читачеві формулювання «пан з газети».

Як у 1900–1901 р., так і у 1910 р. життєві обставини не сприяли неквапливому та ретельному авторському опрацюванню тексту «Серед темної ночі». Незважаючи на це, підготовка другого видання повісті характеризувалася внесенням значної кількості змін. За їх допомогою Грінченко увиразнив мовну характеристику кількох персонажів (насамперед Романа Сивашенка), удосконалив деякі фрагменти тексту у напрямку достовірнішого зображення. Прикметною особливістю історії тексту твору є врахування побажань редактора «Киевской старины» Володимира Науменка не лише для журнальної публікації повісті, але й для видання 1910 р.

Основним для «Серед темної ночі» є всі підстави вважати текст видання 1910 р. Саме в ньому найповніше відображено останню творчу волю автора. Тож у майбутніх републікаціях повісті слід орієнтуватися саме на друге видання. Натомість для «Під тихими вербами» останнім авторським слід визнати видання 1902 р. Його текст у відбитці не цілком ідентичний публікації в «Киевской старине». В окремій книзі випущено одну журнальну сторінку – від слів: « – А ми ще клопочемось за їх, за громаду! – казав Карпо [...]» до «Додумався тільки до того, що йому самому треба завсігди робити так, як він [...]» [8, 296]. Згаданий текст мав бути вміщений між сторінками 68 та 69

окремого видання (1902 р.). У тексті повісті зразка 1910 р. цей фрагмент поновлено [10, 101–103].

Порівняно з попереднім, більшість змін, зафіксованих у другому виданні повісті, стосуються орфографії та пунктуації. У тексті 1910 р. виправлено друкарські помилки (у словах «здувувався», «здорово були», «вона криничана» та ін.). До суттєвіших модифікацій належать скорочення – за рахунок випущених повторів, самозрозумілих або малоінформативних зворотів на зразок: «– Коли в тебе зараз усіх нема, то можна тобі на який час позичити, здобути [...]»; «Коли вона буде в громади, – в громади буде й сила [...]»; «А Панаса обняла лютість, страшна лютість на се бездушне тіло за те, що воно вже бездушне, що воно не ворухиться, не озивається»; «Невпокій обнімав його, стискав йому груди»; «Гаїнка послушалась і вкинула писарчукові півкарбованця в руку...»; «Вже вона всі молитви перемолвила, всі благання перебулагала. Ні одного слова молитовного не знаходила тепер у своїй душі. І ні одного слова до людей у неї не було»; часом були вилучені окремі деталі розлогіших описів: «То громада пила Денисову горілку. П'яніючи, галасуючи, точучись, цілуючись и лаючись, вона забувала [...]»; «Вона тільки ридала старими виплаканими очима, ридала, припавши до його [...]»; іноді знімалися сумнівні формулювання на зразок «серед пучечків торішньої відмолоділої трави [...]», «другого дні йому знову трохи полегшало [...]» (перед цим у тексті не йшлося про поліпшення стану Зінька) та ін. [9, 8–218] [10, 15–315].

Окрім скорочень, здійснено також численні заміни. Йдеться насамперед про використання інших граматичних форм (іноді – частин мови): «турбувало йому розум і серце» – «турбувало **його** розум і серце», «не буде нічого з того добра» – «не буде нічого з того **доброго**», «сказав якийсь дід, махнув рукою» – «сказав якийсь дід, **махнувши** рукою», «я й хотів знати» – «я й **хочу** знати», «коїли все лихо та недобре» – «коїли все **лихе** та недобре»; особливо поширена заміна категорії виду дієслова: «поплуталося» – «путалося», «розказувала» – «розказала», «добігала» – «добігла», «не вбивав» – «не вбив», «зоставався» – «зостався», «затихало» – «затихло», «ішов» – «**п**ішов» і т. д. Деякі з перелічених замін слід визнати вдалимими, інші – не зовсім слушними. Особливо виразними є недогляди у двох фрагментах тексту 1910 р. Якщо вірити варіанту цього видання, вранці після власної смерті Грицько виходить із сіней, у цей час його бачить сусід (насправді йдеться про Зінька). Також у тексті другого видання стверджується, що «слідствуватель прийде» до місця злочину аж із сусіднього міста. Першодрук подає доречніший варіант: «слідствуватель **прийде**» [9, 22–130] [10, 36–191].

Найцікавішими з дослідницької точки зору є додані до тексту 1910 р. фрагменти. Обсяг однієї вставки незначний, причиною її появи могла стати помилка під час друкарського набору: «роса лягла важкими краплями на траву й **на** хліб [...]» [9, 34] [10, 53]. Однак інша додана частина має вагоміше змістове наповнення:

«Під тихими	«Під тихими вербами» 1910 р.
-------------	------------------------------

вербами» 1902 р.	
«— Ат! Які там ящірки? — не згожувався один дядько. — Хиба не чуєш? Про ящура, а не про ящірок написано. — Не розсуждай!» [9, 61].	«— Ат! Які там ящірки? — не згоджувався один дядько. — Хиба не чуєш? Про ящура, а не про ящірок написано. Щоб дівчата й парубки не гуляли по весні в ящура, а то на скотину моровиця буде. — Пху, чорт батька зна що! І за дідів, і за прадідів наших гуляли в ящура, та й не було нічого скотині, а тепер маєш: уже й того не можна! Що ж це за напасть така? — сердилися люди. — Не розсуждай!» [10, 90–91].

Відновлений за автографом фрагмент увиразнює нерозуміння сільською громадою змісту припису земської управи [7, 65 зв.]. Саме цю зміну слід визнати найвагомішою у тексті «Під тихими вербами» 1910 р. Однак немає жодних свідчень причетності автора як до цієї, так і до інших коректив, внесених до другого видання повісті.

Подальше вивчення архівних матеріалів, виявлення нових джерел історії видання 1910 р. може призвести до уточнення відповіді на питання вибору основного тексту. Наразі ним слід вважати варіант 1902 р. При цьому журнальна публікація має перевагу перед текстом окремої відбитки через уже згадувану відсутність сторінки в останній. У орфографії майбутніх видань «Під тихими вербами» варто орієнтуватися на текст другого видання повісті з обов'язковою перевіркою суперечливих моментів орфографії та слововжитку за автографом твору, а також основним текстом «Серед темної ночі».

Близько п'яти місяців відділили видання «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами», здійснені у 1910 р. Недуга і смерть автора стали причиною різної міри його участі у підготовці текстів творів до републікації. Внаслідок цього різними виявились і результати встановлення основних текстів повістей.

1. Борисюк І.В. Криза патріархальності в прозі Б.Д.Грінченка (на матеріалі дилогії «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами») // Мрії, вистраждані життям... (До 145 річниці з дня народження Б.Д.Грінченка). Колективна монографія: У 2 ч. — Ч. 2. — К.: КМПУ, 2009. — С. 132–144; 2. *Веселый оповидач* / упор. Б.Д.Грінченко. — М.: Изд. книгопродавца Е.А.Губанова, 1893. — 65 с.; 3. *Глуховец К.Д., Шарпило Б.А.* Рідна говірка Б.Д.Грінченка в його мовно-творчій спадщині // Борис Грінченко: Тези доповідей республіканської науково-практичної конференції — Ворошиловград: Ворошиловград. правда, 1988. — С. 99–101; 4. *Гнатюк М.М.* Текстологічні студії: Навч. посіб. — К.: Експрес-поліграф, 2011. — 156 с.; 5. *Гончарук М.* Проблема основного тексту прозових творів Панаса Мирного 1870-х рр. // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія. — К.: Фоліант, 2007. — Т. 3. — С. 57–94; 6. *Гришунин А.Л.* Исследовательские аспекты текстологии. — Москва: Наследие, 1998. — 416 с.; 7. *Грінченко Б.* Під тихими вербами. Повість. 1901 р. / Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського НАН України. — Фонд І. — Справа 31389 (далі у форматі: ІР НБУВ. — Ф. — Спр.); 8. *Грінченко Б.* Під тихими вербами. Повість. Частина перша // Киевская старина. — 1902. — Т. 76. — Февр. — С. 228–297; 9. *Грінченко Б.* Під тихими вербами. Повість. — К.: Типогр. имп. ун-та св. Владимира, 1902. — 234 с.; 10. *Грінченко Б.* Під тихими вербами. Повість. — К.: Перша київ. друк. спілка, 1910. —

336 с.; 11. *Грінченко Б.* Серед темної ночі. Повість. – К.: Друк. М. Т. Корчак-Новицького, 1901. – 190 с.; 12. *Грінченко Б.* Серед темної ночі. Повість. – К.: Перша київ. друк. спілка, 1910. – 272 с.; 13. *Грінченко Б.* Твори: У 2 т. – Т. 2: Повісті. Драматичні твори / упор. В.В.Яременка, прим. А.Г.Погрібного, В.В.Яременка. – К.: Наукова думка, 1991. – 608 с.; 14. *Грінченко Б.* Три питання нашого правопису // Історія українського правопису XVI–XX ст.: Хрестоматія // упор. В.В.Німчук, Н.В.Пуряєва. – К.: Наукова думка, 2004. – С. 170–188; 15. *Грінченко Б.* Тяжким шляхом: Про українську пресу. – К.: Друк. т-ва М.О.Гирич, 1906. – 96 с.; 16. *Епістолярна спадщина* Агатангела Кримського: У 2 т. – Т. 1: 1890–1917 рр. / відп. ред. О.Д.Василіук. – К.: Ін-т сходознавства ім. А.Кримського НАНУ, 2005. – 500 с.; 17. *Єсипенко Д.* Авторська воля і редакторський вплив: повість Бориса Грінченка «Серед темної ночі» // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія / відп. ред. Г.Бурлака. – К.: Laetus, 2011. – Т. 6. – С. 32–50; 18. *Єсипенко Д.* У пошуках авторського тексту: до історії видання повістей Бориса Грінченка «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами» 1910 року // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / відп. ред. В.А.Просалова. – Донецьк: ДонНУ, 2012. – Вип. 17. – С. 95–104; 19. *Лука І.* Лист до М.Грінченка від 6 грудня 1901 р. / ІР НБУВ. – Ф. III. – Спр. 43140; 20. *Лихачев Д.С.* Общие принципы реконструкции литературно-художественных текстов // Текстология славянских литератур. Доклады конф. (Ленинград, 25–30 мая 1971 г.) / ред. Д.С.Лихачев, Н.И.Балашов, О.А.Белоброва. – Ленинград: Наука, 1973. – С. 131–137; 21. *Лихачев Д.С.* Текстология. Краткий очерк – Москва: Наука, 2006. – 176 с.; 22. *Науменко В.* Лист до Б.Грінченка від 28 березня 1901 р. // ІР НБУВ. – Ф. III. – Спр. 38824; 23. *Неживий О.* Від основного авторського тексту до академічного видання // Слово і час. – 2010. – № 12. – С. 68–76; 24. *Повестка Черниговского окружного суда* присяжному заседателю Б.Грінченку від 5 серпня 1900 р. / ІР НБУВ. – Ф. I. – Спр. 31696; 25. *Прохоров Е.И.* Текстология (принципы издания классической литературы). – Москва: Высшая школа, 1966. – 224 с.; 26. *Рейсер С.А.* Основы текстологии. Учеб. пособ. для студ. педагогич. ин-тов. Изд. 2-е. – Ленинград: Просвещение, 1978. – 176 с.; 27. *Русанівський В.М.* Історія української літературної мови: Підручник. – К.: АртЕк, 2001. – 392 с.; 28. *Словарь української мови* / упор. з дод. власн. мат-лу Б.Грінченка: У 4 т. – Т. 3: О–П. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – 506 с.

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

НАРОДНИЙ КАНОН: СПИСКИ НАЙКРАЩИХ КНИГ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРІ

У статті розглядаються списки найкращих книг в Інтернет-просторі. Специфіка їхнього змісту полягає у змішенні творів різних жанрів, епох та художньої вартості. Публікація в Інтернеті зумовлює особливості функціонування таких списків, сприяє їх популярності та інтерактивному сприйманню.

Ключові слова: канон, Інтернет, читач, класика, популярна література, інтерактивність.

В статье рассматриваются списки лучших книг в Интернет-пространстве. Специфика их содержания состоит в смешении произведений различных жанров, эпох и художественной ценности. Публикация в Интернете определяет особенности функционирования таких списков, способствует их популярности и интерактивному восприятию.

Ключевые слова: канон, Интернет, читатель, классика, популярная литература, интерактивность.

The article deals with the lists of the best books in the Internet, their content and functioning. The lists include works of different genres, epochs and esthetic significance. Their Internet publications allow to interactive reader's response.

Key words: canon, internet, reader, classics, popular literature, interactivity.

Говорячи про взаємовідносини літератури й Інтернету, насамперед мають на увазі сучасні твори. Однак у кіберпросторі присутній і дискурс про класику та взагалі літературу попередніх епох. Одним із способів його актуалізації є списки найкращих книг, які отримали поширення на початку 2000-х рр. Можна припустити, що схильність до списків найкращого як форми підведення підсумків зумовлений переходом до іншого тисячоліття. У даній статті йтиметься про «глобальні» проекти, що охоплюють літературу без хронологічних, національних, жанрових та інших меж. Не беруться до уваги списки найкращого за рік або десятиліття, авторські підбірки від імені відомого письменника або іншого діяча культури, а також рейтинги продажу чи скачування в електронних бібліотеках.

Найбільш поширеними та популярними є такі списки: британські «The top 100 books of all time» (The Guardian, 2002) [12], «The Big Read» у двох версіях, на 100 та 200 книжок (BBC, 2003) [10, 11], «The 100 Greatest Novels of All Time» (The Observer, 2003) [9], «110 best books: The perfect library» (The Telegraph, 2008) [3], американський «Top 100 Books» (Newsweek, 2009; його ще називають метасписком, бо він сформований на основі ряду інших переліків від рекомендованого Опрою Уїнфрі до програм коледжів) [15], французький «Les cent livres du siècle» (Le Monde, 1999) [7], окремо стоїть список «Not the 50 books you must read before you die» (The Telegraph, 2011) [8].

Одразу треба розібратись зі слововживанням. Як видно, не кожен з наведених заголовків містить слово «найкращий». Англійське «top» вказує скоріш на верхні позиції умовного чи дійсного рейтингу, але не наголошує на якості. Тим не менш у читацькій рецепції чи не всі переліки перетворюються на реєстри найкращого, що доводять, зокрема, підказки інтернет-пошуковика: першим рядком йде «BBC books best», потім «BBC books buy», «BBC books being human» і лише на четвертому місці «BBC books big read». Зрушення у бік конотації якості ще помітніше у перекладах: «100 лучших книг по версии BBC» [5], «Lista 100 setki najlepszych książek według BBC» [1] (слід зауважити, англійське «top» в цьому контексті не має точного відповідника).

Інший момент слововживання – «книга». У принципі, точніше було би говорити про твори. Книга-кодекс є однією з форм фіксації та зберігання інформації, вона, залежно від обсягу, може містити кілька творів (навіть романів), а один твір може займати кілька книг («Війна і мир» Л.Толстого, «В пошуках втраченого часу» М.Пруста). Останнім часом з'явилася можливість читати будь-які тексти в електронному вигляді з різних пристроїв, або ж слухати, сприймаючи літературні твори в обхід власне книги.

«Книга», отже, виступає умовною одиницею такого списку. Якщо придивитися, то найбільшу кількість позицій у списках кращих книг займають

романи, є й такі, що складаються суто з романів. Той же список BBC має в анотації уточнення: його складають найбільш улюблені широкою публікою романи («best-loved novels»). Перевага романів цілком природна: це найзначніший жанр останніх століть, причому його різновиди репрезентовані на різних рівнях літературної ієрархії, від високої до масової літератури. Іноді втіленням книги як умовної одиниці є сукупність творів одного автора. Так, у списку Newsweek на 8-й позиції Гомер з «Іліадою» та «Одіссеєю» водночас. Якщо йдеться про малу прозу (напр., Борхеса або Чехова) чи лірику, «книгою» стає збірка віршів, а то й невизначена підбірка, напр., умовне «Вибране», як у Вільяма Батлера Єйтса чи Теда Х'юза у списку 110 книг The Daily Telegraph. З одного боку, неважко припустити, що не всі вірші чи новели одного автора однаково значущі чи популярні, з іншого, це могло би затягнути в суперечки навколо створення мікрореєтингу його творів.

Списки найкращих книг займають особливе місце серед інших канонічних зводів. Такі списки, попри голосні заголовки, не можуть претендувати і навряд чи претендують на загальну обов'язковість та нормативність, представляючи скоріш версії канону. Це доводить сама наявність різних переліків. Їх скоріше треба просто брати до уваги, ніж сприймати як керівництво (інакше пригадується Самоук, персонаж роману Ж.П.Сартра «Нудота», який вирішив здобути освіту, читаючи всі книжки, що були в міській бібліотеці, просто за алфавітом). Списки можна поділити на дві групи. Одну складають ті, що створено певними людьми, зазвичай компетентними в літературі, але не літературознавцями. Такими є сотні Guardian чи Newsweek, а також сотні, укладені редакціями «НГ – Ex libris» (додаток до «Независимой газеты») [2] чи журналу «Русский репортер» [13]. Однак будь-хто може їх прокоментувати чи обговорити, їхні Інтернет-публікації чи не обов'язково супроводжуються читацькими відгуками. У другій групі ті, що базуються безпосередньо на смаках читачів – відвідувачів сайту. Це обидва списки BBC (100 та 200 книг), а також ті, що укладаються (найчастіше за ініціативою знизу) в соціальних мережах чи на спеціальних сайтах. Народний канон розкривають обидва типи. Хай список укладено певною групою тих, хто близький до літератури, він стає предметом обговорення і засвоєння саме широких читацьких мас, звичайних любителів читання (показовими є їхні помилки, зокрема, в коментарях нерідко вважають, що Харпер Лі це чоловік). І в будь-якому випадку такі списки орієнтовані на смак та потреби непрофесійної читацької більшості.

Списки, в укладанні яких брали участь письменники, бібліотекарі, журналісти, відзначаються більшою вагою класики. Натомість у списках на основі читацьких голосувань переважає белетристика. Ця подвійність формує народний канон зверху і знизу. Чи не в будь-якому випадку переважають твори XIX – XX ст., тоді як література Античності, Середньовіччя, Відродження представлена мінімально. Таким чином, попри заявлений обсяг «усіх часів і народів», помітний перекіс у бік більш сучасної (на тлі всього літературного процесу), а точніше, більш звичної літератури. Це досягає комічного ефекту, коли йдеться про найвизначніші книги чи інші культурні явища XXI століття.

Особлива увага до белетристично-масових жанрів виявляється й у наявності спеціальних списків найкращого з фантастики, детективів, любовних романів і т.п. Вони мають більш локальний характер і, як уявляється, цікавлять саме прихильників відповідних жанрів.

Ще одна дихотомія – рейтинги, де кожен твір отримує свою кількість балів і відповідне місце в строю, та списки, побудовані за іншими критеріями (напр., хронологічним чи жанровим). Рейтинги мусять справляти враження максимальної об'єктивності, однак частіше насправді можна порахувати хіба що кількість прихильників твору (з тих, хто брав участь в даному голосуванні), але ніяк не визначити його цінність. Це особливо помітно в тих випадках, коли рейтинг створюють звичайні читачі. За рейтингом BBC топ-книгою є «Володар перснів» Дж. Толкіна, на сайті, що так і називається «Сто лучших книг всех времен» [17], найкращим на всі часи визнано «Майстра і Маргариту» М. Булгакова. Це відтворює читацькі вподобання, але не більше того.

Окремо стоїть «Not the 50 books you must read before you die», опублікований в газеті The Telegraph у 2011 році. Він відрізняється балансуванням на межі серйозності і несерйозності та є свого роду пародією на сам жанр списку найкращих книг. Анотація починається так: «Минулого тижня Майкл Гоув [британський міністр освіти. – Н.З.] сказав, що діти мусять читати 50 книжок на рік» [8]. Це вже похитує канони з сотні найкращих і нагадує про тривіальну мудрість: існує лише кілька книг, які варто прочитати, але щоб узнати, які саме, слід читати все життя.

Запропоновані тут 50 творів не лише відображають тенденції, властиві спискам найкращого як таким (суміш різного за жанрами, епохами, цінністю та ін.), але й загострюють їх. Це стосується насамперед периферії, останньої частини списку. Перші 18 позицій (від «Улісса» до «Злочину й кари») так чи інакше репрезентують класику. Далі все більше популярних творів художньої і не лише літератури. Взагалі у списках найкращих книг відчувається серйозність, мотивована, зокрема, самим предметом. Якщо анотації іронічні, то вони все-таки зупиняються на межі, за якою цінність твору може підлягати сумніву. Так в списку 100 романів «НГ-Ex libris» описано «Портрет Доріана Грея»: «Чарівна, казкова, чудова, зворушлива і повітряна історія стрімкого перетворення молодого негідника на стару сволоту» [2].

Анотації п'ятдесятки The Telegraph [8] жорсткіші. «Алхімік» Пауло Коельо представлено так: «Коли найвищі форми життя візьмуться писати історію вимерлого людства, вони обов'язково відзначать цю винятково безпомічну книжку, що прикидається літературою, як поворотний пункт нашого занепаду. Щоправда, було продано більше 65 мільйонів копій на 56 мовах, і книга дуже сподобалась Мадонні» . Характеристика книжки Джона Грея «Чоловіки з Марсу, жінки з Венери» гранично коротка: «Ні, це не так. А Грей з Техаса, тому все зрозуміло». Дістається і зразкам високої літератури. «Війна і мир» Льва Толстого: «1225-сторінкова історична книга, яку часом порівнюють з епічною мильною оперою через численність подій та персонажів. Простіше підглядіти

за своїми сусідами». «Злочин і кара» Достоевського: «Розповідь про душевні страждання та важкі моральні дилеми. На щастя, коротша, ніж „Війна і мир”».

Подібні анотації пародіюють не стільки самі твори, скільки їх сприймання. Точніше, у випадках серйозної літератури іронія націлена скоріш на несерйозні способи сприймання, а у випадках псевдоінтелектуальних книг – на сам текст. Неважко помітити риси горизонту сподівань обивателя з претензіями: довіра до рекомендацій «зірок», інтерференція з кіно та мюзиклами (які з його точки зору переважають над книгами), акцент на любовно-еротичній лінії (аж до такого: «„Поло” Джілли Купер. Оразу переходьте на 61 сторінку: там еротична сцена у вертольоті»), невміння інтергувати прочитане у свій життєвий досвід.

Будь-який принцип формування списку створює для кожного твору контекст, відмінний від того, що прийнятий у бібліотеках, книгарнях, підручниках та навчальних програмах. Звичайно у таких списках немає жанрового поділу, роман поглинає інші жанри, а його різновиди йдуть у довільному порядку. Це найбільш помітно в читацьких рейтингах: антиутопія Дж.Оруелла «1984» в рейтингу BBC опинилася між Вінні-Пухом та «Хроніками Нарнії». Крім того, хоча переважає і, здається, мається на увазі художня література, наявні й інші дискурси, насамперед філософська література (Маркс, Фройд, Маккіавелі та ін.) та Біблія (в рейтингу Newsweek на 41 позиції).

Списки, укладені експертами чи любителями, могли би залишитись ефемерними, як газетно-журнальна періодика, але саме розміщення в інтернеті надає їм популярності та життєспроможності. Газета кількарічної давності, тим більше іноземна й іншомовна, менш доступна для широкої аудиторії, ніж Інтернет-публікації. Крім того, Інтернет надає особливі можливості для функціонування літературних списків найкращого. Це не лише окремі сторінки, а й спеціальні сайти, як уже згадані «100 книг [...] рекомендуемых к самостоятельному прочтению» або «Сто лучших книг всех времен». Останній присвячений саме різним літературним спискам. Там можна знайти чи не всі відомі рейтинги та списки і проголосувати за епохальні чи улюблені твори. Читацький рейтинг тут має своєрідні опції: «копіювати», що переводить таблицю у більш зручний для розповсюдження текстовий формат, та «порахувати прочитане», що не лише полегшує процес, але й запрошує до підрахунків. Отже, принциповою ознакою, яка виокремлює списки найкращих книг з-поміж інших канонічних зводів, є інтерактивність. Такі списки доступні для поширення, коментування (різної міри серйозності та критичності), причому все це відбувається в єдиному просторі, а отже, списки і відгуки на них зближуються за своїм статусом. Замість готового результату експертного консенсусу кожен любитель отримує можливість внести свою лепту, проголосувати за улюблені твори або ж прокоментувати вже укладений список.

Публікація на власній сторінці соцмережі і коментування стають формами засвоєння чи освоєння списку, причому більш помітними, ніж саме читання. Можна перевірити свою начитаність, відмітити прочитані книжки, вказати їх назви (або ж просто число), поділитися намірами прочитати щось із списку,

порадити улюблене іншим. Трапляються і спроби укласти власні списки найкращого або найулюбленішого.

Реакції читачів різнотипні. Іноді це короткі подяки, часом редуковані до таких позначок як плюс, знак оклику, смайл, котрі свідчать про те, що список помічено, але невідомо, чи взято до уваги. Подальші стосунки автора невербальних коментарів зі списком літератури (читання, осмислення, обговорення) відслідкувати важко, однак можна припустити, що людина, яка має що сказати, сформулювала би свою думку інакше.

Переважно коментарі до різних списків по-своєму змістовні, але їхня змістовність, так би мовити, у підтексті. Чи не основним є обговорення того, що більш цінні твори відсутні у списках, а менш цінні наявні. Часто визначення цінності керується особистим смаком, але є й зауваження більш компетентні, як, наприклад, на одній зі сторінок соцмережі «ВКонтакте»: «Французький список цікавіший за британський. БіБіСі, я дивлюсь, цілком успішно обійшлося без Кафки, Пруста, Беккета, Йонеско, Фолкнера, Віана, Селіна и Камю з Сартром. А, ну й виводок Маннів теж потрапив у ігнор...» (Павло Хлюпін, 6.08.2008) [6]. Отже, список сприймається або наївно, як керівництво до дії, або, якщо читачеві є що протиставити, критично. Обговорюються принципи укладання списку, причому поштовхом стає саме незгода з тим, що до списку потрапило. Аналізується кількісний склад: чисельність творів різних жанрів та національних літератур. Хоча всі ці змістові моменти спорадично розкидані по різних сторінках соцмереж, на основі вибраного з коментарів можна було би зробити цілком серйозний аналітичний текст.

Основним споживачем списків найкращих книг стає звичайний любитель читання, який не обов'язково має філологічну освіту, а якщо й має, то скоріш встигнув змінити рід діяльності. Як пише один із учасників обговорення 200 ВВС Андрій Пучковський: «30% – чув, що є така книга, 30% – не чув, що є така книга, 10% – читав, 30% – дивився» (15.07.2012) [16]. Розподіл відсотків у різних груп читачів може бути різним, але схоплено точно: чув, не чув, читав, бачив. Останнє стосується кіно, а не літератури, що якраз вказує на інтерференцію, причому «дивився» доволіно відноситься до читання: після перегляду фільму дехто хоче прочитати або перечитати книгу, дехто навпаки.

Спостерігаються дві протилежні тенденції. Одна – недовіра до спеціалістів, чиї професійні вподобання не співпадають з симпатіями широкої публіки, що й зумовлює появу суто народних рейтингів. Друга тенденція – інтерес пересічного читача до того, що читають «втаємничені» філологи. Так, «ВКонтакте» існує група «Клуб любителів справжньої літератури». Як свідчить сторінка «Дорогим філологам» [14], учасниками групи є дійсно любителі в усьому спектрі значень цього слова. Перша репліка Катерина Сенюшкіної: «Дорогі філологи! З розрізнених постів в обговореннях зрозуміла, що у вас є якийсь мінімум, список літератури, яку ви мусите прочитати і обговорювати потім на якихось екзаменах».

Обговорення теми тут специфічне. Цінність творів здебільшого не підлягає сумніву. Філологи обговорюють особливості побудови навчальних курсів в

їхніх університетах, дивуються чужим спискам і аргументують свої. Нефілологи переважно не критикують, дивуються, як стільки можна прочитати за один семестр, але просять ще і ще нових, довгих і повних, списків. Обговорення списків для студентів-філологів різних спеціальностей доводить, що читачеві-любителю дійсно доречніше братися за якийсь із списків найкращого, котрий містить близько сотні книг. Просвітительська функція таких списків безумовно висока, бо саме так людина отримує певні культурні орієнтири, більш переконливі, ніж рейтинги продажу чи скачування, більш авторитетні, ніж поради товариша. Вирази на кшталт «книги, рекомендовані для обов'язкового читання» підкреслюють своєрідну оказіональну нормативність, яка актуальна для того, хто з цими творами не знайомий, і спрямована скоріш не на опанування всіх творами зі списку, а на входження в певний культурний контекст. Жоден список не є дійсно обов'язковим для повного опанування і водночас обмеження ним кола свого читання. Але якщо читач сприймає певний список саме як керівництво, це для нього так і буде.

Просвітительські інтенції помітні і в тому, що додається до самих списків: гіперпосилання на більш докладну інформацію, анотації, зображення обкладинки. Заохочуванню сприяють риторичні прийоми, більш характерні для журналістики, а то й реклами, а не для розмови про літературу. Зокрема, ампліфікація: не просто найкращі, а «Найкращі книги всіх часів і народів». Список «The perfect library» в російському перекладі здобув анотацію, якої немає в оригіналі на сайті газети The Telegraph [3]: «есть 110 книг, которые каждый уважающий себя джентельмен/леди должен прочесть, дабы прослыть человеком образованным и способным вести светскую беседу с королевой» [4]. Кількість позицій виражається зазвичай гарним круглим числом.

Списки найкращого на словах претендують на охоплення всього світового літературного процесу. Однак насправді чи не в кожному з них переважають твори XIX–XX ст., а стрижень складає «своя» національна література. Так само плюралістичність народного канону виявляється у наявності різних списків, кожен з яких нібито відзначається категоричністю, але при цьому жоден з них не заперечує інші. В плані формування, укладання такі списки мають відчутний національний колорит, експлікований чи ні. Однак у плані рецепції виявляється потенційна універсальність, що доводять переклади списків іншими мовами та активні обговорення цих перекладів. Локальні національні списки навіть у своєму середовищі обговорюються значно менше. Не завжди можна визначити центрального автора (точніше, авторів у окремих списках) і в будь-якому разі його постать не артикулюється. Це зумовлюється як кількістю експертів-любителів, так відсутністю у них наміру осмислення цілого.

Народний канон формується і функціонує паралельно до наукових розвідок подібної проблематики. Тоді як спеціалісти визначають приналежність тексту до канону виважено, враховуючи ряд чинників, тут скоріш іде мова (або й суперечка) про смаки. Так відбувається концептуалізація смаку звичайного читача, який здобуває і зміцнює свою позицію в літературному полі.

1. 100 najlepszych książek wg BBC. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ksiazki24.blox.pl/2008/09/100-najlepszych-ksiazek-wg-BBC.html>; 2. 100 романов, которые, по мнению коллектива редакции «НГ-Ex libris», потрясли литературный мир и оказали влияние на всю культуру. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.100bestbooks.ru/show_rating.php?id=6; 3. 110 best books: The perfect library. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3672376/110-best-books-The-perfect-library.html>; 4. 110 книг образованного человека по версии "Daily Telegraph". [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.100bestbooks.ru/show_rating.php?id=5; 5. 200 лучших книг по версии BBC. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.100bestbooks.ru/show_rating.php?id=2; 6. 200 лучших книг по мнению BBC... Что думаете??? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vk.com/topic-675567_3516007?offset=20; 7. Les cent livres du siècle. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.senscritique.com/liste/Les_100_livres_du_vingtieme_siecle_d_apres_Le_Monde/68328; 8. Not the 50 books you must read before you die. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/8408894/Not-the-50-books-you-must-read-before-you-die.html>; 9. The 100 greatest novels of all time: The list. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theguardian.com/books/2003/oct/12/features.fiction>; 10. The Big Read. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top100.shtml>; 11. The Big Read. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bbc.co.uk/arts/bigread/top200.shtml>; 12. The top 100 books of all time. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theguardian.com/world/2002/may/08/books.booksnews>; 13. Андреева О., Вишневецкая Ю., Идлис Ю. и др. Геном русской души: 100 книг, по которым россияне отличают своих от чужих. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rusrep.ru/article/2013/02/06/literatura>; 14. Дорогим филологам (тема со списками по литературе). [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vk.com/topic-675567_2723811; 15. Журнал Newsweek представил список из 100 лучших книг всех времен. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gtmarket.ru/news/culture/2009/07/09/2093>; 16. Список «200 лучших книг, которые должен прочитать каждый» по версии BBC. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vk.com/topic-34486229_26905568; 17. Сто лучших книг всех времен. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.100bestbooks.ru/>

*Григорій Ключек,
д-р філол. н., проф.,
Кіровоградський державний
педагогічний університет
ім. В. Винниченка*

СИНЕРГЕТИКА НА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ПОЛІ: ВИПРОБУВАННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ

У статті досліджуються перші спроби у застосуванні методологічних принципів синергетики до вивчення літературознавчих проблем. Аналізуючи працю Ігоря Євіна «Мистецтво і синергетика» як одну із кращих спроб застосувати синергетичний підхід на полі науки про літературу та мистецтво, автор статті прийшов до висновку, що реальний успіх такого підходу залежить від умілого використання інструментарію психофізіологічної науки. Саме таким інструментарієм користується рецептивна поетика, суть якої полягає в моделюванні впливу літературного тексту на реципієнта з позицій психології художнього сприймання. Таким чином створюються підстави вважати рецептивну поетику найбільш перспективним науковим напрямом в дослідженні художності літературного твору.

Ключові слова: синергетика, синергетичний ефект, рецептивна поетика, системний підхід.

В статье исследуются первые попытки использования методологических принципов синергетики в изучении литературоведческих проблем. Анализируя работу Игоря Евина «Искусство и синергетика» как одну из лучших попыток применить синергетический подход на поле науки о литературе и искусстве, автор статьи пришел к выводу, что реальный успех такого подхода зависит от умелого использования инструментария психофизиологической науки. Именно таким инструментарием пользуется рецептивная поэтика, сущность которой состоит в моделировании влияния литературного текста на реципиента с позиций психологии художественного восприятия. Таким образом создаются основания считать рецептивную поэтику наиболее перспективным научным направлением в исследовании художественности литературного произведения.

Ключевые слова: синергетика, синергетический эффект, рецептивная поэтика, системный подход.

The article investigates the first attempts of applying synergetic methodology principles to the problems of literary studies. Analyzing the research work by Ihor Yevin “Art and Synergetics” as one of the best attempts to use synergetic approach in the field of studies of art and literature, the author came to the conclusion that true success of the approach depends on the skillful usage of psychophysiology tools. Those are the tools used by receptive poetics, the essence of which is in the modelling of literary text influence on the recipient from the point of view of artistic perception psychology. Thus, the background is created to consider receptive poetics the most promising scientific trend in investigating literary text artistic value.

Key words: synergetics, synergetic effect, receptive poetics, system approach.

«Внутрішня гармонія» – знаковий вислів, який найпозитивнішим чином характеризує функціонування будь якого «живого» явища. Повною мірою це стосується літературного твору як «організму» – йдеться про таку взаємозалежність, взаємоузгодженість усіх виражальних компонентів літературного твору, завдяки яким створюється так званий «синергетичний ефект», тобто *додатковий результат* у генеруванні художньої енергії – результат, який власне і породжується завдяки злагодженому взаємосприянню усіх функціонуючих складових художнього організму. У високохудожньому романі чи повісті, поемі чи вірші ця проблема так чи інакше вирішена. Якщо ж ні, то вони, ці твори, не позначені цілісністю, а, значить, не є довершеними у художньому плані. Йдеться, таким чином, про один із «замаскованих» секретів художності, до якого треба ставитися як до важливого критерію поцінування естетичної вартості твору. Та не у всіх дослідженнях поезики художніх творів, не кажучи вже про літературно-критичні, “рецензійні” аналізи, помітні спроби простежити і пояснити взаємозалежність виражальних компонентів.

Треба визнати, що проблема внутрішньої гармонізації твору, котра, наголошуємо ще раз, приховує у собі найбільш утаємнічені “секрети” художності, цілеспрямовано розглядається дуже рідко. Вочевидь, це пояснюється тим, що методологічно-методичний інструментарій, з допомогою якого можна було б досліджувати складні процеси внутрішньої гармонізації літературного твору, фактично ще не вироблений. І тут же зразу виникає питання: чи можливий взагалі такий інструментарій, окрім одного – добре розвинутої дослідницької інтуїції, що ґрунтується на традиційно-філологічних способах пізнання? Тут треба взяти до уваги, що традиційно-філологічні спостереження, хай навіть вони побудовані на тонкій, професійно витонченій

інтуїції, не завжди і не всіх задовольняють приблизністю та неточністю пропонуванних висновків. Йдеться про одвічну проблему нашої «неточної» науки, яка, як це добре відомо, і справді прагне точності. То чи ж є якийсь дослідницький інструментарій, з допомогою якого можна краще – тобто глибше та точніше – зрозуміти процеси взаємодії складових компонентів літературного твору? *Актуальність* питання досить висока, бо осягнення особливостей (хай дозволено буде так сказати) *взаємоузгодженої взаємодії* усіх складових літературно-художнього «організму» відкриває нам одне із важливих, хоч і вельми замаскованих, джерел художньої впливовості літературного твору.

У пошуках методологічного інструментарію, з допомогою якого можна було б вирішити щойно зазначені проблеми, виходимо на *синергетику* – новітню науку, яка спеціалізується на дослідженні самоорганізації систем. Саме тому наступне наше завдання якраз і полягатиме в тому, щоб виявити реальні можливості цієї науки у дослідженні суто літературознавчих проблем, в тому числі і проблем, що стосуються внутрішньої гармонізації літературного твору як системно організованої цілісності.

Завдання, прямо скажемо, не просте, бо пов'язане з багатьма ризиками. Чи не опинимося ми в ситуації, яка не раз критично обговорювалася в гуманітарних науках, коли засвідчувався той факт, що екстрополяція ідей синергетики на поле тієї чи іншої науки зводиться до того, що її ідеї лише підтверджують те, що в цій науці вже давно і добре усвідомлено? Чи не позначені псевдонауковістю наміри використовувати мову синергетики для вирішення суто літературознавчих проблем? Чи не є всезагальне захоплення синергетикою звичайнісіньким самоошуканням або ж елементарним бажанням продемонструвати свою просунутість? Такі запитання мають неабиякі підстави ще й тому, що успіх синергетики в точних науках прямо пов'язаний з використанням математичного апарату. Ми ж таким апаратом не збираємося користуватися, бо вже не раз ставали свідками, що він фактично не здатний працювати на нашому матеріалі.

Герман Хакен, німецький фізик і математик, засновник синергетики, уточнює її завдання таким чином: вона, синергетика, вибудовує «теорію “спільних дій” багатьох систем, у результаті яких на макроскопічному рівні формується нова структура і відповідне функціонування» [8, 7]. В іншому місці він характеризує синергетику як «науку про взаємодію» [6, 54].

Наводимо лише два із безлічі існуючих визначень синергетики як науки, але їх достатньо для розуміння того, щоб з'явилося бажання уважніше приглянутися до неї з надією, що вона якщо і не подарує нам ключі для розкриття актуальної для нас проблеми внутрішньої гармонізації літературного твору, та все ж якісь «підказки» методологічного характеру, отримані від цієї не тільки популярної, а й навіть модної науки, не будуть зайвими. Врешті-решт, прагнучи зрозуміти закономірності внутрішньої організації літературного твору, ми не маємо права не пошукати щастя на полі цієї науки, котра якраз і займається пізнанням процесів формування та розвитку складних систем і при

цьому особливу увагу звертає на внутрішню взаємодію їх складових. Врешті-решт в науці існує правило: відсутність результату в дослідженні – це теж результат.

Синергія (від грец. Synergos – (syn) разом; (ergos) діючий, дія) – це ефективність, що породжується узгодженою (гармонійною) взаємодією між складовими функціонуючої та націленої на певний кінцевий результат системи.

Наведемо приклад, який пояснює актуальність нашого звертання до синергетики. Уявімо собі ситуацію, коли спеціалісту з управління (менеджеру) доручено вивчити роботу якоїсь фірми і виробити пропозиції, реалізація яких суттєво підняла б її комерційно-економічну чи виробничу ефективність. Менеджер, зрозуміло, почне вивчати ефективність роботи усіх підрозділів фірми, котрі відповідають за технологію, планування, облік-аудит, роботу з персоналом, зовнішні зв'язки і т.д. При цьому він обов'язково звертатиме увагу на взаємоузгоджену взаємодію між підрозділами, бо від неї багато в чому залежить успішність роботи фірми. Саме тому в менеджменті уже склалося і стало популярним поняття *синергетичного ефекту*, тобто ефекту, який породжується внутрішньою гармонізацією усіх складових системи.

За аналогією до цього прикладу, можна говорити, що взаємодія між компонентами художнього твору, яка вже давно і не раз спостережена проникливими дослідниками, є одним із джерел художньої енергії, котра генерується в результаті синергетичного ефекту.

Зародившись у сфері фізики (термодинаміка), синергетика досить швидко стала предметом найпильнішої уваги у техніці, кібернетиці, хімії, біології. Саме в цих науках вона приймалася тріумфально. Це середовище для неї виявилось природнім, тим більше, що її застосування, як про це вже йшлося, потребувало математичного інструментарію. Далі до неї почали звертатися гуманітарії – соціологи, політологи, історики, лінгвісти. Тут теж ентузіазму вистачало. Тим більше, що наприклад, політологи досить легко і вправно накладали такі поняття як хаос, біфуркація, атрактор на реальні політичні процеси і радісно констатували: підходить, працює! Серед гуманітаріїв поширилася тенденція ставитися до синергетики як до «останнього слова» в загальнонауковій методиці, що давав ключі до розв'язання якихось одвічних проблем тої чи тої науки. Як правило, у кожній спробі застосувати синергетичний підхід значну частину текстової площі займав реферативний виклад основних положень цієї науки, тлумачення її основних категорій. Саме ж конкретне застосування її принципів до осмислення якоїсь проблеми дуже часто викликало розчарування, бо, виявлялося, що у добутого з допомогою цього новітнього методу результату, нічого нового не було – всього-на-всього про відоме говорилося іншою мовою. Звідси – і протестні заяви про те, що застосування синергетики в гуманітарних науках є справою вельми сумнівною, такою, що зводить її у цій сфері до рівня псевдонауки [2].

В літературознавстві синергетика входить без поспіху та волюнтаризму, обережно вимірюючи кожний свій крок. Звичайно ж це не забезпечує точність дій та висновків, бо цілком можливо, що з часом проявиться хибність окремих кроків. Найбільш помітними є праці Ігоря Євіна «Мистецтво і синергетика» [3],

Ольги Глазунової «Синергетика творчості: Досвід аналізу художнього тексту» [1]. Проблемам лінгвопоетики Євген Маланюка була присвячена монографія Олени Семенець «Синергетика поетичного слова» [5]. Особливу увагу звертає на себе спроба Людмили Тарнашинської здійснити «синергетичний вимір» українського шістдесятництва [7].

Враховуючи помітне зростання уваги до синергетики, яка випробовує свої дослідницькі можливості на літературознавчому полі, можна прогнозувати: до щойно названих і не названих спроб застосувати синергетичний підхід в науці про літературу ще не раз звертатимуться прихильники інноваційних методичних підходів. І при цьому вони братимуть із цих досліджень щось корисне для себе. Скажімо, в книжці О.Глазунової звертають увагу її спроби співставити стосовно побудови літературного твору такі поняття як структура і система, розглянути питання про природу художньої енергії і т.д. Дослідження Людмили Тарнавської може зацікавити як спроба застосувати синергетичний підхід до епохи шістдесятництва як особливого етапу вітчизняного літературного процесу, у якому виразно проявилися моменти, котрі кваліфікуються синергетикою як біфуркація та атрактор.

Зупинимось на спробі застосувати принципи синергетики у сфері мистецтвознавчої та літературознавчої науки, здійснену у дослідженні Ігоря Євіна. Наш вибір обґрунтований тим чинником, що у цій праці застосування синергетику на мистецтвознавчо-літературознавчому полі здійснено найбільш енергійно і професійно у тому розумінні, що автор впевнено почував себе як у синергетиці, так і в мистецтвознавстві / літературознавстві.

Коротко узагальнюючи досвід його праці, відзначимо, що її методологічний принцип полягав у тому, що уже сформований в мистецтвознавстві/літературознавстві дискурс розглядався з позицій синергетики. Наприклад, об'єктом дослідження стають явища синестезії, проблеми композиційної рівноваги в живописі, неоднозначність у художньому творі, принцип одивнення (рос. «остранение»), поетика назв, «принцип атракціона» С.Ейзенштейна, категорії прекрасного, трагічного та комічного і т.д. Кожна з цих проблем має свій, скажемо відверто, настільки ґрунтовний дискурс, що намагання доповнити його з позицій синергетики може здатися справою по-аматорськи наївною. Спроби застосувати точні науки в осмисленні суто мистецтвознавчих та літературознавчих проблем вже мають свою історію, кожна з яких, як правило, завершувалася невдачею. Але у даному випадку віддамо належне автору – його прагнення застосувати синергетику на царині цих двох споріднених гуманітарних наук можна вважати успішним хоча б тому, що вдалося створити *ефект нового ракурсу* бачення нібито уже добре знайомих проблем. А це, як відомо, не так вже й мало.

Але спроба Ігоря Євіна набагато більш важлива для глибшого усвідомлення однієї важливої тенденції, яка вже здавен хоч і проявлялася в літературознавстві, але постійно губилася, відходила на другий план, поступаючись голосно декларованим методологічним доктринам, які у своїх намаганнях розгадати таємниці художності на початку подавали надії, але

потім поступово розчаровували своїх прихильників, бо, як виявлялося, вони, ті доктрини, не зважаючи на часом відчайдушні зусилля їх розробників та прихильників, не були спроможними досягти головного – продемонструвати свою ефективність на практиці. Найбільш показовий приклад – структуралізм.

Намагаючись розгадати «секрети художності» з допомогою синергетичного підходу, Ігор Євн звертається за допомогою до психології та фізіології вищої нервової діяльності – іншого шляху він просто не бачить, бо той «інший шлях» – це традиційно-філологічний спосіб тлумачення, який йому, як досліднику, котрий випробовує когнітивні можливості синергетики, що народилася у сфері «точних» наук і володіє математичним інструментарієм, просто не підходять. Але ця його апеляція до психофізіології є, як зараз спробуємо аргументувати, зовсім не помилковим шляхом, а навпаки, найбільш оптимальним і, водночас, найбільш перспективним, котрий об'єктивно виводить до аналізу художніх конструкцій з позицій психології художнього сприймання. Бо, якщо нам вдасться змодельовати, як, яким чином літературний текст викликає у реципієнта художню реакцію, то чи не означатиме це, що ми фактично наблизилися до розгадки секретів його художності?

Розглянемо науковий підхід автора «Мистецтва і синергетики» більш конкретніше. Ось як він аналізує сцену нічної втечі в «Полтаві» О.Пушкіна:

Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шепот,
И утром след осьми подков
Был виден на траве лугов.

«Образ нічної втечі, – пише дослідник, – подається з допомогою чотирьох деталей (кінський тупіт, мова козака, жіночий шепіт, слід підків). Перед нами типовий процес розпізнавання образів (у даному випадку розпізнавання художнього образу) з використанням системи асоціативної пам'яті, коли цілісний образ складається з його фрагментів.

Центральну роль у такому розпізнанні відіграє попередньо накопичена інформація. Якщо людина не знає, що таке кінський тупіт, мова козака, слід підків, то цей уривок не збудить його емоційність» [3, 82].

Автор, як бачимо, аналізує художність поетичного тексту з позицій його сприймання, тобто з позицій рецептивної поетики. І водночас підводить під це спостереження теоретичну базу: «Принципово важливою властивістю розпізнавання образів нейронною сіткою є відновлення образу по редукованим неповним даним. Наприклад, для розпізнавання може бути подане сильно спрощене (наприклад, передане лише кількома лініями) обличчя, або фігура, або навіть неповне зображення (частина обличчя, частина фігури і т.п.). Тим не менше нейронна сітка здатна завдяки цим неповним даним відтворити повний ключовий образ, що зберігався в пам'яті.

Ця особливість асоціативної пам'яті, - продовжує Ігор Євн, - принципово важлива для розуміння сприймання художніх творів як зорових, так і акустичних, так як будь-який твір мистецтва дає нам редуковані неповні образи. Таке відтворення образу за неповними даними або за фрагментом повного образу (*pars pro toto* – частина замість цілого) в психології називається співтворчістю» [3, 81].

Для літературознавця, який займається проблемами поетики художнього тексту, в таких теоретичних викладках нічого нового немає. Більше того, він володіє можливістю не лише трактувати здатність окремої деталі, поданої в тексті, відтворювати за асоціацією цілісні картини дійсності (чи не найбільш показовим прикладом цієї здатності є лаконічне зображення місячної ночі, що належить Тригоріну – персонажу чеховської «Чайки»: «... на греблі блищить горлечко розбитої пляшки і чорніє тінь від млинового колеса – ось і місячна ніч готова»), а, користуючись суто філологічними підходами, можливості яких збагачені психофізіологічним інструментарієм, йти значно далі, моделювати власне *механізм* такого відтворювання. Як на приклад, можна послатися на «принцип оберненої воронки (лійки)», розроблений нами багато років тому при аналізі пейзажних мініатюр із циклу «Енгармонійне» Павла Тичини [Див.: 4, 165 - 209] і з того часу неодноразово застосований як дослідницький інструмент, що пояснює «таємницю таємниць» породження художньої енергії, а саме: джерела асоціативності художнього тексту.

Фактично у кожній спробі пояснити теоретико-літературознавчу проблему з позицій синергетики, автор дослідження звертається до психофізіології. ***Пояснюється це тим, що синергетичний підхід, застосований з метою осмислення теоретичних літературознавчих проблем, виявляється безпомічним без психофізіологічного матеріалу.*** Бо синергетика досліджує *динаміку процесу*. А динаміка художнього образу проявляється у моменти його сприймання свідомістю реципієнта. ***Саме цей момент сприймання і є процесом, який можливо аналізувати з позицій синергетичного підходу.*** Проте, треба визнати, що питання доцільності застосування синергетичного підходу до моделювання впливу художнього-образного тексту на реципієнта залишається ще відкритим. Воно потребує випробування практикою.

Варто застерігатися настроїв, що застосування як синергетичного підходу, так і психофізіологічного інструментарію якимось чином дозволяє ігнорувати традиційно-філологічні підходи. До якої б проблеми ми із цих позицій не підходили, ми повинні знати, що над нею вже нависає неабиякий науковий дискурс, напрацьований традиційними філологічними методами. І його не можна ігнорувати. Бо в того дискурсу є свої історії, свої сюжети та конфлікти, своє пульсування думки, і, врешті-решт, свої здобутки. Так, цей дискурс, як правило, є хаотичним, породжений як складністю проблеми, так і особливостями неточної науки, яка не лише допускає множинність трактувань, а й заохочує їх.

Системний підхід, як про це вже йшлося, у процесі формування системологічної теорії літературного твору, надає тому хаосу порядок, бо, вибудовуючи теоретичну конструкцію літературного твору як системного утворення, витягує із того хаосу, приводить у порядок, систематизує все, що може скласти саме «тіло» конструкції.

І якщо елементарними, далі неділимими, елементами є прийоми, кожний з яких виконує свою функцію, беручи участь у генеруванні художньої енергії, і ця енергія виявляється у впливі на свідомість реципієнта, то охарактеризувати механізм цього впливу можна лише з допомогою психофізіології. Іншого шляху немає, бо вплив прийому на свідомість – це психофізіологічний акт. Таким чином системний підхід породжує рецептивну поетику як методологічну систему, оптимально пристосовану до вивчення способів генерування літературним текстом художньої енергії.

Звичайно ж, рецептивна поетика не може не користуватися тим величезним надбанням, який стосується виражально-зображувальних ресурсів слова і який напрацьований на царині традиційної філології. Проте вона, гостро потребуючи при цьому інструментарію, здатного дослідити механізми впливу художнього слова на свідомість реципієнта, не знаходить його готовим до вжитку на полі психофізіологічної науки – той інструментарій в рецептивній поетиці ще треба адаптувати до своїх потреб. І тут потрібна добре налаштована співдружність науки про літературу та психофізіології – необхідно, щоб ці дві науки добре чули і розуміли одна одну, відчували потребу одна в одній. Іноді наука про літературу здатна дати психології більше, аніж взяти у неї...

Тенденція до психофізіологізації, котра виразно проявилася у спробах Ігоря Євіна, не нова для синергетики. Активні намагання залучити цю науку в гуманітарну сферу активізували її співдружність з психологією. Показово, що засновник синергетики Герман Хакен, не зважаючи на те, що є фізиком та математиком, ґрунтовно зайнявся вивченням проблем головного мозку з позицій синергетики, присвятивши їм дві монографії – «Принципы работы головного мозга: Синергетический подход к активности мозга поведения и когнитивной деятельности» (М.: 2001) і «Тайны восприятия. Синергетика как ключ к мозгу» (Ижевск, 2002). До цього, видається нам, треба ставитися як до красномовного факту, котрий засвідчує потребу поглиблення співдружності гуманітарних наук та психології. Потреба ця давня, у неї були свої активні фази (наприклад, в останній третині XIX ст., коли позитивізм сприяв психологізації гуманітарної сфери, певне пожвавлення співдружності у психологізації літературознавства відбулося і в 60-70 роках минулого століття).

Отже, головне значення дослідження Ігоря Євіна полягає в тому, що він, можливо навіть мимовільно, підвів до висновку, що подальший шлях науки про художність літератури має відбуватися на шляху психологізації поетики, яка домагається пізнати джерела породження художньої енергії найбільш оптимальним способом, а саме – моделюванням впливу художнього тексту на реципієнта. А тут без психологічного інструментарію не обійтися. Очевидним є те, що психологічне літературознавство набуває другого дихання. Все це дає

найвагоміші підстави визнавати породжену системним підходом рецептивну поетику як найбільш перспективний напрям у дослідженні художності літературного твору.

1. Глазунова О.И. Синергетика творчества: Опыт анализа художественного текста / О.И. Глазунова – М.: Книжный дом «Либроком», 2012. – 344 с.; 2. Губин В.Б. О методологии лженауки / В.Б. Губин – М. ПАИМС, 2004. – 172 с.; 3. Евин Игорь. Искусство и синергетика / Игорь Евин – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 164 с.; 4. Клочек Григорій. «Душа моя сонця наміряла...» (Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини) / Григорій Клочек – К., Дніпро, 1986. – 340 с.; 5. Семенець О.О. Синергетика поетичного слова / О.О. Семенець – Кіровоград, ІМЕКС ЛТД, 2004. – 338 с.; 6. Синергетике - 30 лет. Интервью с профессором Г. Хакеном // Вопросы философии. – 2000. - № 3; 7. Тарнашинська Людмила. Українське шістдесятництво: синергетичний вимір / Людмила Тарнашинська // Теорія літератури: концепції, інтерпретації: наук. зб. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології. Каф. теорії л-ри, компаративістики та літ. творчості – К., 2013 с. 149 – 160; 8. Хакен Г. Синергетика / Г. Хакен. – М.: Мир, 1980. – 406 с.

*Марина Ковінько,
аспірант,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ДИСКУРС МАЛОЇ ПРОЗИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ

Стаття присвячена аналітичному огляду сучасного українського і російського літературного процесу в аспекті малої прози. Особлива увага зосереджується на знакових постатях, текстах та літературних течіях. У роботі доводиться, що сьогодні короткі прозові жанри пишуться доволі активно і відіграють важливу роль у формуванні національних літератур.

Ключові слова: мала проза, літературний процес, літературна течія, постмодерна література.

Статья посвящена аналитическому обзору современного украинского и русского литературного процесса в аспекте малой прозы. Особое внимание сосредоточено на знаковых фигурах, текстах и литературных течениях. В работе доказывается, что сегодня короткие прозаические жанры пишутся довольно активно и играют важную роль в формировании национальных литератур.

Ключевые слова: малая проза, литературный процесс, литературное течение, постмодерная литература.

The article deals with the analytical review of contemporary Ukrainian and Russian literary process in terms of small prose. Particular attention is focused on key figures, texts and literary trends. It is proved, that today short prose genres are written quite active and play an important role in the forming of national literatures.

Key words: small prose, literary process, literary trend, postmodern literature.

У 2006 році на сторінках одного із випусків російського часопису «Континент» відомий літератор і критик Р. Сенчин поділився власним спостереженням про те, що сьогодні малу прозу можна вважати «немодним форматом», оскільки нині вона не просто майже не рекламується і не пропагується, хоч і активно пишеться, вона ще й доволі неохоче приймається

видавництвами до друку як продукт малорентабельний через свою немасовість: «Книжковий ринок [...] вимагає романів. Детективних, любовних, містичних, кримінальних, побутових, історичних, біографічних. Або хоча б довгих текстів, які за роман видати можна. [...] Збірку оповідань знайти дуже важко» [14]. Можливо, про такі жанри, як оповідання, новела, нарис, етюд, художній есей тощо, і справді пишуть набагато менше, аніж про велику прозу, однак враження про їх меншовартість буде хибним як щодо української, так і стосовно російської літературної ситуації. Якщо у зв'язку з малою прозою в Росії та Україні і відчувається якийсь брак, то це не брак якісних творів, а швидше за все недостатньо висока активність роботи критиків. Самих же художніх текстів надруковано чимало, більше того, інтерес до малої прози невпинно зростає.

Так, за останні два з половиною десятиліття література відбулася, як влучно висловився український письменник і дослідник В.Даниленко, «не романом єдиним» [9]: одні твори друкувалися завдяки впізнаваності і брендовості імен свої авторів, інші побачили світ завдяки мистецьким часописам (українським: «Березіль», «Вітчизна», «Дзвін», «Дніпро», «І», «Київ», «Київська Русь», «Кур'єр Кривбасу», «Радуга», «Склянка часу», «Сучасність», «Четвер», «Шо» тощо; російським: «Волга», «День и ночь», «Дети Ра», «Дружба народов», «Звезда», «Знамя», «Континент», «Москва», «Новый мир», «Октябрь», «Сибирские огни» та ін.), перемогам у літературних конкурсах та стараннями укладачів різноманітних антологій.

Серед найпоказовіших в Україні варто назвати такі, як-от: «Десять українських прозаїків. Антологія сучасної прози» (1995, упор. В.Медвідь), «Вечеря на дванадцять персон» (1997, упор. В.Даниленко), «Мала українська енциклопедія актуальної літератури» (1998, упор. Ю.Андрухович), «Приватна колекція: вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття» (2002, упор. В.Габор), «Четверо за столом: антологія чотирьох приятелів» (Олег Говда, Василь Габор, Олег Лишега, Василь Портяк, 2004), «Незнайома. Антологія української "жіночої" прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.» (2005, упор. В.Габор), «Українська мала проза ХХ століття» (2007, упор. В.Агеева), «Сила малого» (2008, ред. П.Алепський), «Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років» (2010, упор. С.Жадан), «Острів зимового мовчання. Антологія жіночої прози» (2013, упор. Г.Тарасюк), «Похід через засніжений перевал. Українське соціальне оповідання ХХІ століття» (2013, упор. В.Даниленко).

У Росії за цей час світ побачили такі антології малої прози: «Русские цветы зла» (1997, упор. В.Єрофеев), «Антология современного рассказа, или Истории конца века» (2001, упор. О Михайлов), «Время рожать» (2001, упор. В.Єрофеев), «Современная русская проза. 22 рассказа» (2003, упор. Г.Дурстхофф), «Поколение "Лимонки"» (2005, упор. А.Глущенко), «Русский рассказ ХХ века» (2005, упор. В. Сорокін), «Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно» (2009, упор. О.Вавілов), «Наше время» (2010, упор. Б.Лукін), «Десятка» (2011, упор. Захар Прилепін), «Женская проза "нулевых"» (2012, упор. Захар Прилепін), «Книга, ради

котро́рой об'єднали́сь – 2» (2012, упор. Т.Холодова), «Очарованный остров. Новые сказки об Италии» (2014, упор. Г.Кисельов), «Русский жестокий рассказ» (2014, упор. В.Сорокін), «Детский мир» (2015, упор. Д.Биков) та ін. Нерідко саме журнали і колективні проекти ставали перепусткою для самостійних книжкових дебютів письменників, без яких літературний процес двотисячних – дві тисячі десятих уже годі уявити.

Мала проза 1990–2010-х рр. явище доволі строкате: художньо, жанрово, тематично, стилістично, ідейно, – на що є свої об'єктивні причини, адже автори новел та оповідань різняться за віком, походженням, світоглядом, приналежністю до певної мистецької школи, вибором художнього напрямку і, звісно, кожному властивий свій неповторний ідіостиль. Так, за цей період в Україні виходять настільки неспівзвучні речі, як книга неobarокових історичних оповідань «шістдесятника» В.Шевчука «У череві апокаліптичного звіра», експресіоністичні новели В.Портяка, ряд написаних суржи́ком збірок Б. Жолдака, феміністично ангажована мала проза О.Забужко і «підлітково-дитяча літературна альтернатива» (Р.Харчук) С.Жадана.

Поряд живуть і творять уже згаданий нами «патріарх житомирської прозової школи» В.Шевчук, так звані «сімдесятники» та «вісімдесятники» Ю.Винничук (збірки «Вікна застигло́го часу», «Ги-ги-и», «Груші в тісті» та ін.), В.Габор («Книга екзотичних снів та реальних подій», твори в антології «Четверо за столом»), В.Даниленко (оповідання, які увійшли до книг «Місто Тіровиван», «Сон із дзьоба стри́жа», «Грози над Туровцем» та ін.), В. Діброва (збірки «Тексти з назвами і без назв», «Пісні Бітлз», «Чайні замальовки» та ін.), Б. Жолдак (книги «Яловичина – макабрески», «Антиклімакс», «Шизотерапія», «Гальманах» та ін.), О.Ірванець (мала проза у збірках «Загальний аналіз», «Очамимря» та «Сатирикон ХХІ»), Є.Кононенко (збірки «Колосальний сюжет», «Зустріч у Сан-Франциско» та ін. тексти), О.Лишега (збірка прози «Друже Лі Бо, брате Ду Фу...»), В. Медвідь (книга вибраних творів «Лови»), К.Москалець (вибрані твори «Досвід коронації»), Г.Пагутяк (її мала проза зібрана у книзі «Потону́лі в снігах»), Ю.Покальчук (оповідання у книгах «Те, що на споді», «Час прекрасний» та ін.), Л.Пономаренко (книги «Дерево облич», «Ніч у кав'ярні самотніх душ», «Портрет жінки у профіль з рушницею», «Синє яблуко для Ілонки», численні публікації в антологіях та журналах), В.Портяк (збірка новел «У снігах»), Г.Тарасюк (збірки «Дама останнього лицаря», «Новели», «Ковчег для метеликів»), Л.Тарнашинська (книжки «Сходження на Фудзіяму», «Парасоля на кожен дощ»), О.Ульяненко (мала проза в антології «Приватна колекція» і мистецьких часописах) та ін. і письменники, які прийшли до літератури напередодні або уже після розвалу Радянського Союзу, у 90-х та 2000-х рр.: С.Андрухович (збірки «Літо Мілени», «Старі люди», «Жінки їхніх чоловіків»), С.Жадан (мала проза, вміщена у збірках «Біг Мак», «Гімн демократичної молоді», «Месопотамія» та ін.), О.Забужко (оповідання у збірках «Сестро, сестро» та «Тут могла б бути ваша реклама»), Ю.Іздрік (книги «Флешка», «Флешка-2GB» «Таке» та ін.), І.Карпа (новели із книжки «Знес паленого (чтиво для ідіотів)», антології «Декамерон»), Т.Малярчук (збірки

«Згори вниз. Книга страхів», «Говорити», «Звірослов»), С.Мастерова (книги «Так плакало дерево», «Крила»), С.Пиркало (оповідання у книзі «Зелена Маргарита», антології «Декамерон», періодиці), С.Поваляєва (збірки новел «Ексгумація міста», «Орігамі-блюз»), Т.Прохасько (новели зі збірки «Лексикон таємних знань»), А.Санченко (книги оповідань «Вызывной канал», «Баркароли», «Нариси бурси»), О.Яровий (збірки «Рік чорного півня» та «Чекання несподіванки»).

Причетна до формування вітчизняного літпроцесу також і творчість діаспорних авторів, яка видається в Україні: Е.Андієвської (остання книга короткої прози – «Проблема голови»), Віри Вовк (серед найсвіжіших видань – «Проза», «Сьома печать» і «Маскарада»), Ю.Тарнавського (оповідання-автопереклади «Короткі хвости. Кавалки») та ін.

На жанрово-стильове різноманіття найновішої малої прози в Україні, а також на тяглість її традицій та численні новаторські знахідки вказує дослідження О.Федосій. Розглядаючи творчість чотирьох провідних митців сьогодення – В.Даниленка, О.Жовни, Г.Тарасюк, Л.Тарнашинської – дисертантка зазначає, що «ідейно-естетичні вектори сучасних малих епічних форм засвідчують свою різноспрямованість: від психологічного, лірико-філософського письма до іронічного й епатажного. Співіснування різнорідних мистецьких тенденцій – реалізм, сюрреалізм, магічний реалізм, натуралізм, постмодернізм – свідчить про складні процеси світоглядного й художнього пошуку, якими позначений новітній прозовий дискурс» [16, 3].

Що ж до спроби якось охарактеризувати та класифікувати доволі великий масив найновішої малої прози, то для цього можна з певними застереженнями користуватися загальними підходами до поділу сучасної української літератури, акцентуючи при цьому на тих письменниках, з-під пера яких виходять оповідання, новели та інші короткі жанри. Наприклад, Р.Харчук [17] та О.Гнатюк [5] вирізняють серед митців (а разом з тим і критиків, які долучаються до формування певного канону) «грунтівців» («нативістів») та «західників» («модернізаторів»). В.Даниленко [8] та Н.Білоцерківець [2] говорять про представників «житомирської» («києво-житомирської») та «галицької» («галицько-станіславської») шкіл. Однак ідейний та регіональний поділ літератури, які значною мірою взаємонакладаються, виявляються, по-перше, не просто доволі штучними, але й навмисно сконструйованими, на що вказує у своїй книзі О.Гнатюк, а по-друге, про що згодом говорить і Р.Харчук, дещо застарілим після завершення 90-х. Саме тому більшої уваги варта естетична / стильова [17, 27] класифікація, в основу якої Р.Харчук закладає міркування Т.Гундорової, викладені у «Післячорнобильській бібліотеці» [6], і якою користується при побудові своєї книги про українську прозу постмодерного періоду. Тут виокремлюються прибічники неопозитивізму і неонародництва («покоління "батьків"»: В.Шевчук, М.Матіос), неомодерністи (по суті, ті самі «житомиряни»: В.Медвідь, К.Москалець, О.Ульяненко), літературний андеграунд (В.Діброва, Б.Жолдак, Ю.Винничук, О.Ірванець), власне постмодерністи («станіславський феномен»: Ю.Андрухович, Ю.Іздрик,

Т.Прохасько), феміністичний дискурс (О.Забужко, Є.Кононенко, Г.Пагутяк, Л.Пономаренко, Л.Таран) та «підлітково-дитяча літературна альтернатива» (С. Жадан, І. Карпа, Т.Малярчук) [17].

Сьогодні у вітчизняному літературознавстві здійснено також і спроби класифікації власне малої прози. Так, у дисертації Т. Шевченко виділено два основні типи сучасної української новели – традиційну (Ю.Андрухович, Ю.Винничук, Є.Кононенко) та експериментальну (В.Даниленко, Ю.Покальчук, В. Шевчук). Перший тип новелістики передає «атмосферу кінця соцєпохи, до дрібниць опредмеченої, з метафорою світу-Хаосу, з адогматичним нетрадиціоналізмом у побудові характерів», і представлений такими підтипами, як новела неореалістична і неонатуралістична. Другий тип творів, реалізований у фантастичній, міфопоетичній, необароковій та неоготичній новелі, тяжіє до езотерики, сугестії, містики і фантазійності. Перехідними явищами між традиційною та експериментальною короткою прозою Т. Шевченко називає психоаналітичну новелу (Ю.Покальчук, О.Ульяненко, В.Медвідь) з її підтипами – еротичною та філософсько-аналітичною прозою, для якої характерна посилена роль потоку свідомості та гра із фрагментами традиційної психологічної новели, а також «драмоновелу» (Ю.Винничук, В.Даниленко, Є.Кононенко), в якій спостерігається поєднання родових ознак епосу та драми [19, 8-9].

У Росії спостерігається, мабуть, ще більша увага літераторів до малих прозових жанрів. Як зауважує Р.Сенчин, «...це покоління – ті, хто народився у 60–70-х – повніше і точніше виражає себе в оповіданнях. [...] Письменники покоління тридцятилітніх [нинішніх сорокалітніх – генерації, яка сьогодні найактивніше долучається до творення літературного процесу. – М.К.] не володіють (за рідкісним винятком) романною свідомістю. Вони – оповідачі» [14]. Так чи інакше, але кожен більшою чи меншою мірою відомий російський автор і справді не просто має досвід написання новел та оповідань, але й регулярно нагадує про себе у так званих «товстих» журналах, презентуючи та анонсує свої збірки творів вибірками репрезентативних текстів. При цьому провідні російські часописи мистецького спрямування, на відміну від українських, мають солідні та доступні широкому колу читачів електронні версії (найпопулярніший проект – «Журнальний зал», в якому зібрані повнотекстові публікації таких видань, як «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов» та ін.), що позитивно впливає на швидкість і масовість прочитання творів, а також на оперативність їх критичного рецензування.

Якщо ж говорити про те, як література представлена в конкретних іменах і текстах, то на одному часовому проміжку творять автори старшого покоління, яким вдалося пережити часи Великої Вітчизняної та сталінських репресій, і митці, яких прийнято зараховувати до «шістдесятників», «сімдесятників» чи «вісімдесятників», і письменники, народжені у 60–70 рр., а також ті, хто ввійшов у літературу уже після розвалу Радянського Союзу. Так, у 90-ті і навіть 2000-ні активно пишуть у жанрах малої прози уславлені «живі класики» реалізму, зокрема представники «сільської» та «воєнної» прози Віктор

Астаф'єв (книги «Русский алмаз», «Так хочется жить» та ін., журнальні публікації), Сергій Залигін (численні публікації на сторінках «Нового мира»), Володимир Крупін (збірки короткої прози «Незакатный свет. Записки паломника», «Дымка», «От застолья до похмелья. Русский взгляд на глобализм»), Віктор Ліхоносів (книги «Записки перед сном», «Тоска-кручина», «Родные»), Євгеній Носов (збірка «Вечерние стога», оповідання у часописах), Валерій Попов (книги «В городе» та «Чернильный ангел», велика кількість оповідань у товстих журналах), Олександр Солженіцин (у 90-х рр. активно друкувався в «Новом мире»), а також такі представники старшого покоління, як Анатолій Азольський (ряд оповідань у різноманітних періодичних виданнях), Володимир Войнович (збірки «Сказки для взрослых» та «Запах шоколада»), Данило Гранін (книги «Сюжет существования», «Чудеса любви», «Жизнь не переделат...», оповідання в журналах), Фазіль Іскандер (численні твори у художній періодиці), Олександр Кабаков («Путешествия экстраполятора и другие сказки», «Московские сказки», «Рассказы на ночь»), Борис Лапін (збірка творів про сучасне сибірське життя «Рассоха»).

Багато молодих письменників долучаються до продовження початого минулими поколіннями. Мало прозу на тему війни сьогодні публікують, наприклад, Аркадій Бабченко («Маленькая победоносная война», «Десять серий о войне» та ін.), Олег Єрмаков (збірка «Арифметика войны»), Олександр Карасьов (книга «Чеченские рассказы»). Серед тих, хто пише на тему села, можна назвати Ельдара Ахадова (збірки «Посмотри мне в глаза», «Куюмба», «Васильковское небо», «Северные рассказы и повести» та ін.), Ігоря Ізборцева («Реки не замерзают» та ін.), Наталю Ключарьову (друкується у «товстих» журналах). Поряд працюють на літературній ниві так звані «старші» (Андрій Бітов із рядом оповідань у мистецьких журналах, Едуард Лімонов зі збірками «Девочка-Зверь» та «Смрт», Людмила Петрушевська, серед книг якої є збірки «Время ночь», «Дикие животные сказки», «Мост Ватерлоо», «Истори из моей собственной жизни», «Рассказы о любви», «Как много знают женщины», Тетяна Толстая із книгами «Изюм», «Круг», «Белые стены», «Река», «Легкие миры» та ін.) та «молодші» (Юрій Буйда із книгами оповідань «Прусская невеста», «Все проплывающие», «Жунгли», «Яд и мед» та ін., Михайло Єлізаров зі збірками «Проза», «Ногти», «Красная пленка», «Кубики», «Мы вышли покурить на 17 лет...», Маруся Клімова, перу якої належить книжка «Морские рассказы», Дмитро Ліпскеров зі збірками «Пальцы для Кэролайн» і «Мясо снегира: гептамерон», Віктор Пелевін, мала проза якого представлена у книгах «Все рассказы», «Ананасная вода для прекрасной дамы», «Македонская критика французской мысли», «17 рассказов», Вячеслав П'єцух із книгами короткої прози «Государственное дитя», «Русские анекдоты», «Дурни и сумасшедшие. Неусвоенные уроки родной истории», «Жизнь замечательных людей» та ін. і величезним списком журнальних публікацій, Діна Рубіна, яка видала декілька десятків книг, серед яких «Один интеллигент уселся на дороге», «Ангел конвойный», «Дом за зеленой калиткой», «Цыганка», «Окна» та ін., Володимир Сорокін зі збірками «Пир», «Моноклон» та «Сахарный

Кремль», Людмила Уліцька із книгами «Бедные родственники», «Люди нашего царя», «Священный мусор» та ін.) постмодерністи.

Продовжують епатувати читача своєю «іншою літературою» сучасні авангардисти, які не цураються у своїх оповіданнях, новелах, картинах та есеях ані нецензурної лексики, ані відвертих еротичних сцен, ані профанації та нівелювання літературних та інших авторитетів. Тут можна назвати таких авторів, як Андрій Бичков (книги «Черная талантливая музыка для глухонемых», «Ловец», «Нано и порно», «В бешеных плащах» та ін.), Софія Купряшина (збірки «Счастье», «Царица поездов», «Видоискательница»), Ігор Яркевич («Женские и не женские рассказы», «Свечи духа и свечи тела») та ін.

Дещо особіно стоять письменники, які творять у стилі «метафізичного реалізму», суть якого його засновник у Росії Юрій Мамлеев (автор збірок «Черное зеркало», «Бунт луны», «Изнанка Гогена», «Конец века» та ін.) охарактеризував так: «На відміну від традиційного реалізму, метафізичний реалізм передбачає таке зображення людини і світу, яке містить опис прихованих, непізнаних ще сторін людської душі і світу. Ця течія намагається розширити рамки реальності. Метафізичний реалізм включає в себе опис нашого буденного життя, містить усю складність психології, але наголос робиться на зв'язку цієї реальності із невидимим світом – прихованою частиною нашої душі, її глибинами, які не завжди доступні нашій денній свідомості» [цит. за: 15]. Окрім самого Ю.Мамлеева, у цьому напрямі працюють Віктор Єрофеев (книги «Бог Х: рассказы о любви», «Мужчины. Тираны и подкаблучники», «Пупок. Рассказы красного червяка», «Роскошь» та ін.), Володимир Моканін (оповідання, які увійшли до книг «Лаз» та «Удавшийся рассказ о любви») та Олег Павлов («Степная книга», а також публікації у періодиці).

Починаючи із кінця 90-х і особливо у «нульові» роки нового століття (тисячоліття), російські критики (П.Басинський [1], А.Ганієва [3; 4], Є.Єрмолін [10], С.Казначеев [11], В.Пустова [12], Р.Сенчин [13], С.Шаргунов [18] та ін.) все активніше говорять про кінець епохи постмодернізму і повернення літератури до реалістичного способу вираження світу. За спостереженням Р.Сенчина, «на сторінки "товстих" журналів повернувся реалізм, видавництва заявляють серії на зразок "Сучасна російська проза", "Проза життя" і т. д. Але чи той це реалізм, що був до переломних 90-х? Звісно, ні [...]. Реалізм повернувся оновленим, яскравішим, багатшим, вільнішим» [4]. У критичному узусі з'явився навіть термін – «новий реалізм» або «неореалізм», який хоч поки і не отримав однозначного визначення, але допоміг об'єднати у спільний дискурс доволі велику кількість знакових для найновішого літпроцесу імен: як тих, котрі увійшли до літератури у кінці 80-х – на початку 90-х, але на фоні масового повернення раніше заборонених текстів не були достатньо оцінені, так і тих, хто дебютував у другій половині 90-х та 2000-х.

Новий реалізм, за визначенням А.Ганієвої, «це літературний напрям, який відзначає кризу пародійного ставлення до дійсності і який поєднує маркування постмодернізму ("світ як хаос", "криза авторитетів", акцент на

тілесність), реалізму (типовий герой, типові обставини), романтизму (розлад ідеалу і дійсності, протиставлення "я" і суспільства) з установкою на екзистенцій глухий кут, відчуженість, пошук, невдоволеність і трагічний жест» [4]. При цьому дослідниця зауважує, що «неореалізм» – це не стільки напрям у значенні єдності письменницьких індивідуальностей, як спосіб відчуття світу, який може виражатися різними художньо-стильовими прийомами. Відтак до оновленого реалізму критиками зараховуються такі ідейно та естетично неспівмірні автори коротких прозових жанрів, як Петро Алешковський, Михайло Бутов, Олексій Варламов, Аліса Ганієва, Андрій Геласімов, Євгеній Гришковець, Денис Гуцко, Ірина Денежкіна, Андрій Дмитрієв, Олег Зайончковський, Олег Зоберн, Олександр Ілічевський, Ілля Кочергін, Павло Крусанов, Дмитро Новіков, Захар Прилепін, Ігор Савельєв, Роман Сенчин, Олексій Слаповський, Олександр Снегирьов, Олександр Терехов, Сергій Шаргунов, Михайло Шишкін та ін.

Більшість названих імен була невідомою або маловідомою читачеві кінця 80-х – першої половини 90-х і навіть до «нульових». Недарма А.Ганієва помічає, що нарешті саме «в нульові відбувається реанімація заяложеного в радянські часи феномена "молоді письменники", але не в значенні "початківці, 40–50-літні", як, припустимо, в 70-ті роки, а "нові, які сформувалися після перебудови"» [3]. Про те ж саме говорить і Р.Сенчин: «Дебютантам нульових сьогодні [йдеться про 2010 р. – М.К.] по двадцять – сорок років. У 70-і в такому віці, як правило, до журналів і видавництв ще не підпускали» [13].

Якщо ж говорити про найновішу літературу загалом, зокрема про малу прозу в Україні та Росії, то можна сказати, що, переживши випробування постмодернізмом, від якого, на думку одних дослідників, залишився лише «"хвіст" стилю» (А.Ганієва) [4] і якому, на тверде переконання інших, «ще рано виписувати свідоцтво про смерть» (Д.Гуцко) [7], а також випробування вседозволеністю, якої не бачили попередні покоління письменників, наймолодші (та й нерідко хто зі старших) автори зосередили свої творчі пошуки не так на чомусь досі небаченому, як на написанні текстів про самих себе. Критики все частіше почали помічати, що «письменники покоління тридцятилітніх [нині уже сорокалітніх. – М.К.] здебільшого міцно прив'язані до героя, за віком, світоглядом, світорозумінням дуже схожого на них самих. Їм важко всерйоз зануритися в "чуже життя" [...], далеко відступити від біографічної основи» [13].

Таке зауваження буде справедливим щодо творчості великої кількості так званих російських «новореалістів» (Д.Гуцко, Є.Гришковець, І.Кочергін, Д.Новіков, Захар Прилепін та ін.), а також багатьох українських молодих літераторів (С.Жадан, І.Карпа, Т.Малярчук, С.Пиркало, С.Поваляєва та ін.). І тут варто сказати, що згодом така зацикленість на автобіографізмі може когось загрожувати остаточним вичерпанням творчого потенціалу через постійні самоповтори і мимовільну обмеженість тематики, а когось, навпаки, стати фоном для масштабніших творчих відкриттів. Результат стане очевидним лише з часом. Ще однією важливою рисою сучасної малої прози є помітне у багатьох

авторів тяжіння до автоалюзій (міжтекстові перегуки із іншими власними творами) та до об'єднання новел, оповідань, нарисів у ширші структури, які можна трактувати не просто як класичні збірки творів, а як книги чи цикли оповідань або новел, поєднані спільним персонажем (персонажами), тематикою, хронотопом тощо, і навіть як романи в новелах (оповіданнях). Серед найяскравіших прикладів можна назвати «Пруську наречену», «Яд і мед», «Жунглі» Ю.Буйди, «Гріх» та «Пацанські оповідання» Захара Прилепіна, «Морські оповідання» Марусі Клімової, «Цукровий Кремль» В.Сорокіна, «М'ясо снігура (гептамерон)» Д. Ліпскерова, «Біг Мак» С.Жадана, «Нариси бурси» А.Санченка, «Чайні замальовки» В.Діброви та багато інших. У зв'язку із тенденціями до автоінтертекстуальності та романізації у творах яскраво проявляються різні види авторських масок, адже різноманітні оригінальні способи поєднання нібито автономних текстів у ширші контексти і структури свідчить про додаткові можливості для гри незримого автора своїми внутрішньотекстовими репрезентаціями.

Таким чином, говорити, що оповідання (новела) в сучасному літературному процесі явище не популярне, було б великим перебільшенням. Величезний ряд знакових текстів невпинно поповнюється новими артефактами і збагачується оригінальними художніми відкриттями.

1. *Басинский П.* Возвращение. Полемические заметки о реализме и модернизме [электронный ресурс] / Павел Басинский // Новый мир. – 1993. – №11. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/11/basin.html.
2. *Білоцерківець Н.* Література на роздоріжжі / Наталя Білоцерківець // Критика. – 1997. – №1. – С. 28-29.
3. *Ганиева А.* Возрождение концепта «молодые писатели» в нулевые годы [электронный ресурс] / Алиса Ганиева. – Режим доступа: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/ganieva.htm>.
4. *Ганиева А.* И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе [электронный ресурс] / Алиса Ганиева // Новый мир. – 2007. – №3. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/ga15.html.
5. *Гнатюк О.* Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Оля Гнатюк; [авториз. пер. з польської]. – К. : Критика, 2005. – 528 с.
6. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Часопис «Критика», 2005. – 264 с.
7. *Гуцко Д.* Высоконравственная затея [Электронный ресурс] / Денис Гуцко // Вопросы литературы. – 2007. – №4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/gu15.html>.
8. *Даниленко В.* Золота жила української прози / Володимир Даниленко // Вечеря на дванадцять персон. Житомирська прозова школа / [упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка]. – К. : Генеза, 1997. – С. 5–12.
9. *Даниленко В.* Не романом єдиним, або ще раз про сучасне українське оповідання / В. Даниленко // Дніпро. – 2011. – №3. – С. 158–161.
10. *Ермолин Е.* Не делится на нуль. Концепции литературного процесса 2000-х годов и литературные горизонты [электронный ресурс] / Евгений Ермолин. – Континент. – 2011. – №150. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/e16.html>.
11. *Казначеев С.* Вокруг нового реализма / С. М. Казначеев // Русский язык за рубежом. – 2012. – №3. – С. 85–90.
12. *Пустовая В.* Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм [электронный ресурс] / Валерия Пустовая // Октябрь. – 2005. – №5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html>.
13. *Сенчин Р.* Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых [электронный ресурс] / Роман Сенчин. – Дружба народов. – 2010. – №1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/se13.html>.
14. *Сенчин Р.* Рассыпанная мозаика. Рассказ в прозе тридцатилетних [электронный ресурс] / Роман Сенчин. – Континент. – 2006. – №130. – Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se26.html>. 15. *Страхов Е.* Метафізики в поисках реальности [электронный ресурс] / Евгений Страхов. – Режим доступа: <http://arcto.ru/article/1168>. 16. *Федосій О. О.* Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Федосій. – К., 2011. – 24 с. 17. *Харчук Р. Б.* Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Б. Харчук. – Київ : Академія, 2008. – 248 с. 18. *Шаргунов С.* Отрицание траура [электронный ресурс] / Сергей Шаргунов // Новый мир. – 2001. – №12. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html. 19. *Шевченко Т. М.* Поетика сучасної української прози: особливості «нової хвилі» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Т. М. Шевченко. – Одеса, 2002. – 16 с.

*Світлана Кондратьєва,
магістрант,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ПИСЬМЕННИЦЬКА ПРАЦЯ / ЗЕМЛЕРОБСТВО У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА І ШЕЙМАСА ГІНІ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ В. СИМОНЕНКА «КОСАР» ТА ПОЕМИ Ш. ГІНІ «КОПАННЯ»)

У статті досліджено художню паралель письменницької праці та землеробства на матеріалі віршів Василя Симоненка «Косар» та Шеймаса Гіні «Копання». Проведено компаративний аналіз творів, розглянуто уподібнення роботи письменника до землеробської праці в поезіях обох авторів.

Ключові слова: Василь Симоненко, Шеймас Гіні, компаративістика, письменницька праця, поезія, «Косар», «Копання» («Digging»).

В статье исследовано художественную параллель писательского труда и земледелия на материале стихов Василия Симоненко «Косарь» и Шеймаса Хини «Копание». Проведено компаративный анализ произведений, рассмотрено уподобление работы писателя к земледелию в произведениях обоих авторов.

Ключевые слова: Василий Симоненко, Шеймас Хини, компаративистика, писательский труд, поэзия, «Косарь», «Копание» («Digging»).

In the article is investigation the comparison of literary work and agriculture on the material of Vasyl Symonenko's poetry of «Kosar» and Seamus Heaney's «Digging». The author attempts to make comparative analysis of these poems and analyzes the assimilation to agriculture in the works of both authors.

Keywords: Vasyl Symonenko, Seamus Heaney, comparative studies, literary work, poetry, «Kosar», «Digging».

У суспільній свідомості сформувався образ поета, як людини трохи неземної, відстороненої від реального світу. Творення поезії й досі порівнюється з осідланням Пегаса, перебуванням у сонмі Муз. Але, за свідченнями самих митців, творення поезії зовсім не є такою легкою і безтурботною справою, якою вона може здаватись. Іноді поети говорять й про важкість своєї праці, порівнюючи її з землеробством, як це читаємо в поезіях Василя Симоненка та Шеймаса Гіні. *Актуальність* статті зумовлена тим, що

мотив письменницької праці, зокрема у творчості Василя Симоненка та Шеймаса Гіні, недостатньо досліджений у сучасному літературознавстві.

Ірландець Гіні та українець Симоненко, далекі один від одного географічно, але подібні початком своїх біографій. У Гіні – сімейна ферма [10, 1], у Симоненка – мати, що працювала в колгоспі [6]. Симоненко вчився у сільській початковій школі в селі Біївці [6], Гіні – в католицькій початковій школі у селі Тумбрідж [10, 8]. Вищу освіту обидва здобували в столицях, Симоненко – у Київському університеті ім. Т.Г. Шевченка [5, 4], Гіні – в Королівському університеті Белфасту, столиці Північної Ірландії [10, 17].

За життя Василя Симоненка була видана лише одна збірка його поезій – «Тиша і грім» (1992). До цієї збірки увійшов і вірш «Косар», написаний в 1959 році та присвячений Андрієві Малишку. Вірш складається з семи катренів, перші чотири з яких описують працю косаря, яка починається на світанку й закінчується опівдні. Праця косаря зображена піднесено, зранку «ждуть його обважнілі жита» та «дзвонять радістю далі туманні», під час роботи «скісся блискає і співа», копи «стають рядами на чати», а колос «залицяється до губ» [4]. Навіть природа досить доброзичлива до косаря – сонце не пече його, а лише «впадає в очі», хмари навіть допомагають – «втому знімають з плечей» [4].

Сам образ косаря постає, безумовно, позитивним: він «щирий працелюб», його робочі руки «служать людям», «сонце гріє» людям з його очей, навіть краплі поту в косаря «чисті» та «ваговиті, мов чесні слова» [4]. Отже, у перших чотирьох катренах – піднесений образ реального косаря з його наснаженою працею на ниві. Але у п'ятому катрені, цей образ поглиблюється метафорою працівника, який «йде косить поетичну ниву» [4]. Важка косарська праця постає метафорою творення поезії. При цьому автор підкреслює, що, на відміну від праці на полі, яку можна полегшити за допомогою технічних винаходів, для творчості це неможливо: «Там пускати машину марно, // Де працюють людські серця!» [4]. Вірш закінчується зміненним другим катреном, де знову з'являється образ косаря, але на цей раз не реального, а метафоричного, косаря поетичної ниви, в якого «Ніби краплі солоного поту, // Світять чесні його слова» [4]. Так акцептується важкість праці поета, пошуку справжнього слова, що дорівнюється до фізичної праці, коли в людини виступає піт.

Вірш Шеймаса Гіні «Копання» («Digging») є одним із найвідоміших його творів, який увійшов до першої збірки поета «Death of a Naturalist» (1966). В українському перекладі Олександра Мокровольського він опублікований у збірці «Відкритий ґрунт» (2008). У цьому творі постають три покоління – сам Шеймас Гіні, його батько та дід. Слово копання є лейтмотивом цієї поезії. Гіні пригадує, як його батько вправно орудував лопатою, копаючи картоплю: «Підошва груба давить на плече лопати, // Держак, мов важіль, сперто на його стегно; // Лискуче лезо тоне в ґрунті й вивертає // Нового урожаю бульби, й ми збираємо...» [1]. Так само вміло орудує лопатою, нарізаючи торф, дід Гіні – «Намітив штих, підрізав чисто й перекинув // Через плече, і знову, й знову нахиляючись, // Щоб торфу доброго чимбільше накопати» [1]. У вірші можна відчувати не показну, а справжню гордість Шеймаса Гіні за своїх родичів: «Бог

свідок, вмів старий орудувати лопатою!// Достоту як його старий умів», «Дідусь мій більше торфу нарізав за день,// Ніж будь-хто інший там, на Тонера болоті» [1]. Ці спогади обрамлюють образ самого Гіні, який на початку віршу сидить за домашнім столом із ручкою в руках (в перекладі: «squat pen» [8] перетворилося на «поетичне перо» [1]) й, почувши скрегіт лопати, чи то насправді бачить батька за вікном, який копає, чи тільки завдяки звуку, згадує батька, а потім і діда. Варто зауважити, що «I look down» [8] у вірші (в перекладі «Подивлюся») можна розуміти й у прямому значенні, як: «почувши скрегіт лопати за вікном, погляну туди і побачу батька», а також і метафорично: почувши скрегіт лопати, автор дивиться в минуле, згадуючи батька. Так само й сказане про батька «Bends low» [8] можна зрозуміти дослівно: людина низько зігнулася, копаючи, а також метафорично – як схил віку[9].

У своєму вірші Гіні від спогадів знову повертається у свій час, до себе, запитуючи: «Та де моя лопата-помічниця?» [1]. Такий переклад є неточним, оскільки в оригіналі поет пише: «But I've no spade to follow men like them» [8] - «Та в мене немає лопати, щоб слідувати таким людям, як вони (батько й дід – С.К.)», тобто копати так само вміло, вправно як вони. Другу частину поетичної рамки тексту означають початкові рядки вірша: «Між пальцями трьома таїться// Перо моє, немов рушниця» й завершальні: «Між пальцями трьома таїться// Перо моє.// То ним я і копаю» [1] (в оригіналі майбутній час: «I'll dig with it» [8] - «Я ним копатиму»).

Цікавим є те, що на початку вірша перо – інструмент поета, порівнюється з рушницею, а наприкінці вже з лопатою, інвентарем для праці. Маємо, з одного боку, уподібнення праці поета із землеробством, копанням картоплі чи нарізанням торфу, а з другого – саму природу слова, яке є дуже багатограним, і може бути зброєю (пригадаємо українське народне прислів'я: «Слово не стріла, а глибше ранить» [2], або крилаті рядки Лесі Українки: «Слово, моя ти єдина зброя» [7]). Порівняння свого поетичного пера з лопатою у Шеймаса Гіні стає не лише ототожненням важкості інтелектуальної поетичної праці з фізичною, а і його єднанням із попередніми поколіннями свого роду – він так само копатиме, як і вони, та тільки його лопата вже інша.

Отже, у творах обох поетів бачимо цікаве зіставлення поетичної творчості та землеробства. Для порівняння митці обирають різні види роботи, Симоненко – косарство, Гіні – копання картоплі. Але за цією відмінністю насправді стоїть подібність. В Україні зернові культури займають 45-50% посівної площі, згадуються у фольклорі, та й одним із трактувань символіки українського прапора є блакитне небо і золота пшениця. А от для клімату Ірландії дуже придатною виявилася картопля, завезена в 1590-х роках. У середині дев'ятнадцятого століття вона займала вже третину всіх орних земель Ірландії. Відтак і В.Симоненко, і Ш.Гіні обрали для порівняння з поетичною творчістю найпоширеніші у своїх країнах види селянської праці. Сама праця описана в поетів по-різному. Василь Симоненко подає лише деякі деталі – блиск і спів коси, краплі поту. В Шеймаса Гіні – детальний опис праці: як копання картоплі, так і нарізання торфу, з подробицями того, як робітник тримає лопату і як нею

орудує. Переносне значення праці селянської як праці творчої поети також досягають різним чином. У Гіні перо метафорично стає лопатою, інвентарем для копання. У Симоненка ж змінюється за суттю місце дії – замість реальної ниви постає метафорична поетична нива. Проте обидва поети зіставляють романтичну й легку у суспільних стереотипах письменницьку працю з важкою працею селянина, фермера. Такі зіставлення цілком можуть прочитуватися й у творчості інших письменників, тож тема потребує подальшого вивчення й розширення кола авторів.

1. *Гіні Ш. Дж.* Відкритий ґрунт. Твори/З англ. пер. О. Мокровольський. — К.: Юніверс, 2008 — С. 7-8 2. Народ скаже, як зав'яже. Українські народні прислів'я, приказки, загадки, скоромовки/ упор. Н. Шумада/ К.: Веселка, 1985. — С. 36 3. *Оліник Б.* Не вернувся з плавання...//Поезії/ В. Симоненко; передм. Бориса Олійника. — К.: Молодь, 1966. — С.5-10 4. *Симоненко В.* Тиша і грім/ Державне видавництво художньої літератури. — Київ, 1962. — С. 26-27; 5. *Сом М.* Слово про Василя Симоненка/ М. Сом // Симоненко В. Земне тяжіння : поезії . — К. : Молодь , 1964. — С. 3-6 6. *Сом М.* 3 матір'ю на самоті/ — К.: Смолоскип, 2005. — С. 12-93 7. *Українка Л.* Вибране/ Державне видавництво художньої літератури. — Київ, 1963. — С. 102 8. *Heaney S.* Digging [Electronic source]/ S. Heaney. — Access mode: <http://www.poetryfoundation.org/poem/177017> 9. *Jason P. K.* Masterplots II: Poetry, Revised Edition [Electronic source]/ Philip K. Jason. — Access mode: <https://slliteraturee.wikispaces.com/Digging> 10. *Parker M.* Seamus Heaney: The Making of the Poet. / Iowa City: University of Iowa Press. — p. 294.

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

ПРО ДОСВІД МІЖНАРОДНОГО ПРОЕКТУ «СЛОВ'ЯНСЬКА ПОРІВНЯЛЬНА МЕТРИКА»

(на матеріалі публікації Люцилли Пщоловської в ж. «Слово і час», 2009, № 1)

Стаття являє собою віршознавчий семінар до підсумкового аналізу досвіду міжнародного проекту «Слов'янська порівняльна метрика», запропонованому в статті його керівника, відомого польського дослідника з проблем поетики і віршування проф. Люцилли Пщоловської.

Ключові слова: слов'янська порівняльна метрика, силабіка, силабо-тоніка, тоніка, верлібр, рима, строфа.

Статья представляет собой стиховедческий комментарий к итоговому анализу опыта международного проекта «Славянская сравнительная метрика», предложенному в статье его руководителя, известного польского исследователя проблем поэтики и стиховедения проф. Люциллы Пщоловской.

Ключевые слова: славянская сравнительная метрика, силлабика, силлабо-тоника, тоника, верлибр, рифма, строфа.

The article is representing the versification-study seminar concerning the summing-up analysis of an international project “Slavic Comparative Metrics,” which became the subject for the article by its director – the outstanding Polish researcher of problems of poetics and versification, Dr. Prof. Lucilla Pszczolowska.

Key words: Slavic comparative metrics, syllabics, syllabo-tonics, tonics, free verse, rhyme, stanza.

Розмову про українське віршування в контексті західноєвропейської віршової культури доцільно, мабуть, почати з деяких питань методології нашої науки. Власне, йдеться про порівняльне (компаративне) віршознавство, що, як відомо, виникло в ХІХ ст. слідом за порівняльним мовознавством, коли внаслідок зіставлення споріднених мов робилися спроби реконструювати їхні загальні прамови і в такий самий спосіб дослідити їхні просодичні властивості і ритмічні конфігурації [1, 11]. Згодом, уже в 1930-1950-х рр. ХХ ст., коли розгорнулася дискусія навколо проблем слов'янської компаративістики, Роман Якобсон, погоджуючись із тим, що спорідненість мов належить до компетенції лінгвістики, усе ж наголосив на тому, що не можна з неї вилучати поетичну мову слов'янських народів...: мова не зводиться до жодної з окремо узятих її функцій, серед яких естетична – одна з найважливіших і невід'ємних» [12, 24].

В Україні і в Росії принципи порівняльно-історичного і порівняльно-типологічного методів дослідження вірша слов'янських народів, як відомо, кристалізувалися у працях О.Потебні, М.Драгоманова, І.Франка, В.Перетца, Олександра і Філарета Колесси, у теоретичних виступах російських формалістів (Б.Томашевського, Л.Якубінського, Р.Якобсона, Є.Поліванова, Ю.Тинянова) та українських авангардистів (М.Семенка, В.Поліщука, М.Йогансена) і т. д.

Потужним поштовхом для дальшого розвитку порівняльного віршознавства стала діяльність Празького лінгвістичного гуртка, Празької лінгвістичної школи, що з кінця 1920-х рр. до початку 1950-х рр. об'єднала навколо себе чеських і російських структуралістів Яна Мукаржовського, Миколу Трубецького, Романа Якобсона, згодом Кирила Тарановського та ін. Зокрема М.Трубецький і близькі до нього «пражці» шукали нові можливості застосування порівняльного методу, відкидаючи необхідність «зводити непереможні перешкоди між методом синхронічним і діахронічним, як це робила женевська школа, і висуваючи на перший план уявлення про мову як функціональну систему [11, 7].

У Росії в цьому напрямі найпродуктивніше працював Михайло Гаспаров. В Україні близько до мети, як нам здається, підійшли теоретики і практики художнього перекладу – В.Коптілов, Г.Кочур, А.Содомора та ін. Невипадковим став і вихід у 1985 р. у Мюнхені «Нарису компаративної метрики» Ігоря Качуровського, хоча і створеного у більш традиційних вимірах.

Як пряме продовження і дальшу розробку методології Празької лінгвістичної школи можна розглядати міжнародний проект «Слов'янська порівняльна метрика», що був започаткований наприкінці 1960-х рр. у Польщі на базі відділу теоретичної поезії Інституту літератури (IBL) Польської академії наук, очолюваного тоді проф. Марією Ренатою Майєною. Разом з проф. Ягеллонського університету, авторкою відомої монографії «Дослідження з теорії та історії польського вірша», Марією Длуською та постійним іноземним учасником Варшавських наукових конференцій, ініціатором багатьох наукових починань (з часів Московського і Празького лінгвістичного гуртків) Романом Якобсоном, сама присутність якого була символом міжслов'янської науково-

творчої взаємодії, а також із ученицями Марії Длуської Здіславою Копчинською та Люциллою Пщоловською і учнями проф. Яна Мукаржовського Мирославом Червенкою і Кветою Сгалою було визначено основний напрям проекту – дослідження «взаємозв'язку версифікаційної і мовної систем» [7, 71]. Робота над проектом тривала майже сорок років, впродовж яких вийшло дев'ять томів з проблем слов'янської порівняльної метрики. Явище само по собі унікальне! Змінилося кілька поколінь науковців: пішли з життя ініціатори проекту Марія Рената Майєнова, Марія Длуська, Здіслава Копчинська, Мирослав Червенка, Роман Якобсон; прийшли нові сили. Наступником М.Майєнкової, керівником міжнародного компаративного проекту стала проф. Люцилла Пщоловська.

Надзвичайний інтерес становить опублікована в українському перекладі в ж. «Слово і час» (2009, № 1) стаття Л.Пщоловської «Слов'янська порівняльна метрика (еволюція цілей і методів дослідження)», у якій простежено етапи реалізації проекту, прокоментовано кожний з томів, крім останнього, що вийшов уже після смерті дослідниці. Проф. Люцилла Пщоловська у 1981-1994 рр. керувала відділом теоретичної поетики і літературної мови в Інституті літератури ПАН. Вона є авторкою багатьох віршознавчих праць, зокрема фундаментальної монографії «Wiersz polski. Zarys historyczny» (2001).

У зазначеній вище статті авторка відображає картину поступового визрівання наукової концепції компаративного дослідження слов'янського вірша, де відправною точкою стало виявлення фонічно-просодичних властивостей кожної з національних мов (спочатку п'яти – крім польської і чеської, також болгарської, словенської і російської, які – відповідно – представляли Атанас Славов, Тоне Претнер (згодом аспірант Л.Пщоловської) і Михайло Гаспаров з ученицею Діною Гелюх. Почалась тривала, але вкрай необхідна робота по створенню ритмічних словників – на основі зіставлення прозового і віршового слова, графічного і фонетичного (за матеріал була обрана поезія і художня проза другої половини ХІХ ст., оскільки тоді уже, як пише авторка, «повною мірою сформувався силабо-тонічний вірш, який давав можливість порівнювати спільні розміри» [7, 72-73].

Цей перший том «Ритмічний словник та засоби його використання» був присвячений VIII Міжнародному конгресу славістів (Загреб, 1981) і по суті став здійсненням ранішого проекту Празького лінгвістичного гуртка, на що прямо вказує Л.Пщоловська, яка пише, що «у практичній площині це мала бути розширена, поглиблена і систематизована реалізація довоєнних концепцій Р.Якобсона стосовно компаративного вивчення ритмічного словника чеського і російського та болгарського і російського вірша (викладених зокрема у книжці «О чешском стихе в сопоставлении с русским» (Берлін, 1923) та у статті «Пятистопный болгарский ямб в сопоставлении с русским»... (Софія, 1933) [7, 71-72]. Варто, мабуть, нагадати, що подібною проблематикою значно раніше займався О.Потебня, який одним із перших у мовознавчій науці застосував метод порівняльно-історичного дослідження слов'янського наголосу [4, 41-47]. Учасникам варшавського проекту, авторам ритмічних словників, вдалося

виявити не лише національно своєрідні, а й спільні ознаки акцентно-ритмічної будови досліджуваних слов'янських мов, а саме – те, що середня довжина графічних і фонетичних слів у вірші коротша порівняно з прозою; що «мережа наголосів густіша за прозову» [7, 73].

За спостереженнями Л.Пщоловської, серед польських розмірів найвіддаленішим від прози є ритмічний словник 8-складового хорей (тобто хорейного 8-складовика), а найближчим до прози – словник 13-складового вірша з цезурою після сьомого складу [7, 73]. Підтвердився висновок про те, що таки існує протиставлення в структурі ритмічних одиниць «між мовами з рухомим наголосом (російська, болгарська, словенська) та з усталеним наголосом (парокситонічний польський та ініціальний чеський). Ритмічний версифікаційний словник мов з рухомим наголосом багатший на різні типи наголошених графічних і фонетичних слів. Згадане протиставлення простежується і в будові цілих рядків» [7, 73].

Одну з найважливіших ланок взаємодії версифікаційної і мовної систем учасники проекту вбачають у співвідношенні віршової та синтаксичної сегментації тексту. В другому томі досліджується «залежність синтаксису від норм вірша» і навпаки. Чітке синтаксичне членування («сильна синтаксична межа») веде до увиразнення клаузули, а ступінь увиразнення пов'язаний з орієнтацією на певні культурні традиції – фольклорні чи літературні. Чим більше вірш виявляється літературним, індивідуальним, своєрідним, тим менша його залежність від синтаксичних сигналів [7, 74]. Цікаво, що, згідно з Пщоловською ця залежність найвища у словенському вірші, а найнижча – у російському. Польський чи сербський вірш близькі до російського, за винятком 10-складовика (4+6) та 12-складовика (6+6) [там само], пов'язаних з народною поезією. Отже, уже з перших томів стало зрозумілим, що для побудови типології версифікаційних форм слід враховувати не лише лінгвістичні, а й культурно-історичні чинники, літературні традиції, зокрема жанрові і т. ін., особливо в розробці такої проблеми, як «Семантика віршових форм» (що стало змістом третього тому проекту). Тим більше, що йшлося про компаративний аналіз семантики в поетичних мовах різних слов'янських народів, коло яких розширилося за рахунок сербської і хорватської мов, представлених науковцем Светозаром Петровичем та його ученицею.

Попри відмінність відправних точок і перебіг історії, науковці, в тому числі Михайло Лотман і співавторка Люцилли Пщоловської аспірантка Дорота Урбанська, прагнули до виявлення універсалій. У кінцевому результаті дослідження показано, що у слов'янській поезії другої половини ХІХ ст. означилися дві протилежні універсальні семантичні функції: «бути природною» і «питомою» та «бути штучною» і «чужою». Як зазначає Л.Пщоловська, ці контрастні риси окреслених типів вірша немов відображали постійне прагнення слов'янських літератур до збереження, з одного боку, ідентичності через вірність традиціям національної поезії... а з другого боку, – із прагненням засвоїти всі досягнення світової літератури» [7, 75].

Розгляд проблеми «Семантика віршових форм» висвітлив необхідність урахування ієрархії певних типів вірша та їх історичних змін. Так, у польській поезії уже в кінці XIX ст. «чужий», «штучний» ямб потіснив «натуральний», «питомий» хорей (що можна було спостерігати і в українській поезії цього періоду). Звісно, ці зрушення були пов'язані «зі змінами, що відбулися в орієнтації різних поетичних течій» [7, 76]. Щодо протилежностей «питомих» і «чужих» семантичних функцій у вірші, то вони часом мають відносний характер. Науковці не раз доводили, що ті або інші народно-поетичні традиції виникають на певній літературній основі.

Згадаймо хоча б недавню дискусію навколо 14(8+6)-складовика. У статті «14-складовик 8+6 – спільний розмір польської і української версифікації», опублікованій у збірнику «На стику культур...» (2007), Люцилла Пщоловська висловила припущення, що «цей розмір не зародився у дописемні часи в неокресленій щодо часу і простору народній поезії, а з'явився спочатку в українській популярній поезії XVII-XVIII ст. на культурному польсько-українському пограниччю, в яку потрапив завдяки безпосередньому сусідству з польською популярною поезією. Аналогічно до процесів еволюції польського розміру 14₈ – він поширився на народну поезію...» [8, 82]. Дослідниця посилається на статті Р.Омеляшка, який писав, що «14-складовий вірш (4+4+6) або (8+6) простежується з XV ст. у латинських та чеських, а з XVI ст. – у польських релігійних піснях [8, 78]. Л.Пщоловська визнає, що існують й інші погляди на генезу 14₈-складовика і вказує на праці відомого українського етнолога й музикознавця Софії Грици, але вважає її позицію винятком, хоча ця позиція формувалася під впливом праць О.Потебні та І.Франка.

Так, О.Потебня у рецензії на збірник Я.Головацького наголошував на тому, що коломийка «була широко відомою по всій Україні» [2, 156]. А І.Франко розглядав форму /:4:/+6 з повтором першого коліна [там само] як форму (варіацію) 10-складовика. Зважаючи на ці та інші міркування, Софія Грица, яка ґрунтовно досліджувала мелос української народної епіки, виходячи з наявності «великого пласта історичної пісенності центрально-східних районів, задокументованого з кінця 16 ст.», зауважує, що «напрямок руху даної композиції строфи був протилежним до того, як його визначають прибічники карпатського походження коломийки. Він ішов з центральних земель на захід [там само]. «Важко припустити, щоб хід подій міг бути зворотним і жартівливі пританцювки стали основою формотворення великої національної епіки» [2, 157]. Утім, як слушно резюмує С.Грица, «дискутувати про те, яка коломийка породила іншу – танцювальна розспівну чи розспівна танцювальну (а про це й досі йдуть сперечки) немає сенсу. Обидві існують як дві незалежні інтерпретації в мелодії однієї й тієї ж віршової моделі, що зумовлені специфікою мислення та виконавськими навиками середовища [2, 156].

Засадничі принципи перших трьох томів проекту поширюються на всі наступні томи, в тому числі на четвертий – «Вірш у перекладі» і п'ятий – «Вірш сонета». Так, у програмі «Вірш у перекладі» автори виходять з поняття функціонального метричного еквівалента (вперше впровадженого, здається, у

працях Р. Якобсона), коли віршова форма перекладу найбільше відповідає оригіналу «не зовні, а своєю функцією». Об'єктом аналізу було обрано міжслов'янські переклади творів Пушкіна і Міцкевича. Такий аналіз був би неможливий без урахування історичного контексту епох оригіналу і перекладів, а також без з'ясування змін в ієрархії віршових форм у кожній з національних літератур. І перше й друге реалізується в дослідженні.

У темі «Вірш сонета» акцентовані проблеми канонічної строфіки. До аналізу сонетної строфічної композиції, поширеної в усіх досліджуваних слов'янських літературах, було додано, за висловом Л.Пщоловської, «жанрову та стилістичну дистрибуцію» [6, 77]. Виявлено «основну культурну функцію сонета: зближення слов'янських літератур з західноєвропейськими» [6, 77]. Цілком слушним є те, що особливе місце у Варшавському проекті відведено актуальній темі «Європейські метричні моделі у слов'янських літературах» (шостий том). Це дуже цікава частина проекту. За звичною логікою тут можна було б чекати вирізнення якихось найпоширеніших, з давніх часів, західноєвропейських метричних моделей (скажімо, баладного септенарію) і з'ясування їх метаморфоз в кожній зі слов'янських літератур.

Однак дослідники обрали інший, можливо, більш плідний спосіб компаративного аналізу, зосередившись на обстеженні національних типів віршування, на «найважливіших системах і віршових розмірах, наявних в історії слов'янських літератур». Напр., на розмірах силабо-тонічних (Я4, Я5, Х4, Х5) або тонічних (в російському розділі – Дк, Тк, Акц) або силабічних (у польському розділі: 13(7+6)-складовик, 11(5+6)-складовик, 8-складовик). Так, 8-складовик розглянуто у двох різновидах: 1) найчастотнішого пісенного – неримованого, з поділом на коліна; і 2) книжного римованого, з латинської поезії. Польський 8-складовик сформувався, як доводить Л.Пщоловська, «в результаті компромісу між *rodzimum* і *acińskim* [9, 24]; це була силабіка, без поділу на частки, римована (з парокситонною римою).

Отже, загалом простежується процес «мовних умов адаптування європейських розмірів [7, 74] та їх історична еволюція на національному ґрунті. У всіх розділах (Раї Кунчевої – про болгарський вірш, Мирослава Червенки та Квети Сгалової про чеський, Люцилли Пщоловської і Дороти Урбаньської про польський, Мар'яни Степанович про сербський і хорватський вірш та ін.) було виявлено «зв'язки між фонологічними елементами кожної мови і їхніми метричними структурами» [7, 77]. Це дозволило Л.Пщоловській зробити висновок, що шостий том «Європейські метричні моделі у слов'янських літературах» «можна вважати найсучаснішою характеристикою шести слов'янських версифікацій, що містять також їхнє зіставлення у всіх досліджуваних аспектах» [7, 77]. До речі, якраз на цьому етапі до роботи над проектом прилучилась ще одна, українська, версифікація – в особі ст. наук. працівника Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України Ніни Чамати.

У наступному, сьомому, томі матеріал дослідження вийшов за межі чистої силабіки і силабо-тоніки і збагатився новітньою формою вільного вірша (назва видання: «Вільний вірш. Генезис та еволюція до 1939 року»). Дослідникам

вдалося подолати розходження в трактовках вільного вірша, оскільки компаративний аналіз – тепер уже семи слов'янських версифікацій (автором українського розділу стала Ніна Чамата) – дозволив виявити найзагальніші, типові риси цієї форми. «У всіх національних літературах, – зауважує Л.Пщоловська, – «вільний вірш трактується у принципі як не підпорядкований метру і не пов'язаний з просодією мови [7, 77], як «понаднаціональна поетична структура». До спільних загальнослов'янських рис цієї структури вона відносить різну довжину рядків, що не впливає з метричних вимог; відмову від наскрізного римуння (за винятком, з погляду авторки, польського вірша, у якому морфологія і фонетика рим, як вона наголошує, «виконує суттєву функцію на семантичному рівні поетичного тексту» [7, 77]. Погоджуючись у принципі з визначенням поняття вільного вірша та переліком його ознак, усе ж висловимо критичне зауваження щодо «непов'язаності» верлібру з просодією (системою акцентуації) національної мови.

Відомо, що акад. Михайло Гаспаров взагалі розглядав вільний вірш як тип акцентного вірша – білий (тобто неримований) акцентний вірш. Зрозуміло, що така позиція була неприйнятною для польських дослідників, які виходять з того, що, як уже йшлося, в польській поезії фактор рими є одним із провідних у семантичній структурі вільного вірша. Можливо, такий підхід впливає із силабоцентристської концепції польського вірша. Роль рими як сигналу віршоподілу в латинській і романських мовах дуже важлива.

В основу систематики форм вільного вірша польські дослідники поклали чинники синтаксичної будови. В залежності від рівня співвідношень між віршовою і синтаксичною сегментацією вирізняються ті або інші його типи. Так, Люцилла Пщоловська говорить про *wiersz skladniowej* (*skladnia* – синтаксис) та дві його основні форми: *zdanionwy*, тобто реченнєвий (*zdani* – речення) і *syntagmatychny*. Дорота Урбанська розрізняє *wiersz wolny skladniowy* і *wiersz wolny antyskladniowy*.

На наш погляд, це дещо формальна, дескриптивна і не повна систематика. З поля зору випадає, напр. інтонаційно-смісловий аспект ритмічної і синтаксичної будови поетичних творів. Не взято до уваги віршове інтонування, хоча б на рівні виокремлення пісенних, говірних, речитативних – у музично-словесних формах функціонування і суто словесних – декламаційних, ораторських структур. Загалом вільний вірш, у більшості мов, мабуть належить-таки переважно до говірного типу вірша.

Проблема інтонаційного структурування вірша надзвичайно складна і до цього часу майже не вивчена. Інтонація, – писав Олександр Квятковский, – це смислова мелодія, що міститься в самій будові мови» [3, 122]. Складність у тому, що «інтонологія тісно пов'язана з іншими, нелінгвістичними, дисциплінами (фізикою (акустикою), психологією, інформатикою)». Проте, як пишуть наші дослідники, «є всі підстави розглядати інтонацію як окремий мовний рівень, тісно пов'язаний з усіма іншими мовними рівнями, насамперед – із синтаксичним» [6, 103-104]. Нагадаємо, що натхненник Варшавського

проекту Роман Якобсон у статті «Домінанта», характеризуючи вільний вірш, називає саме інтонацію його структурною домінантою.

В останньому (з аналізованих Л.Пщоловською) восьмому томі увага дослідників зосередилася не на інтернаціональних, а на питомих *rodzimech* коротких віршових розмірах 8-7-6-складовика, що мають здатність трансформуватись у силабо-тоніку. Всюдисущість 8-складовика в народній, популярній і книжній літературі, його тяжіння до хореїчного варіанту і пов'язана з цим сильна тенденція до симетричного поділу рядка» [7, 78] наводить дослідницю «на думку про можливість праслов'янського походження 8-складового розміру» [7, 78].

Для української версифікації, як показала Ніна Чамата, цей розмір, який має і латинське, і народнописанне походження – один з найдавніших і найпопулярніших. Тим паче, що ним укладено найраніший – із тих, що дійшли до нас – український монометричний авторський твір – т. зв. «пашквіль» Яна Жоравницького 1575 року, явно «створений за ритмічним взірцем народнописанного 8-складника» [10, 152].

Хто йдеш мимо, стань годину,
Прочитай сюю новину.
Чи єсть в Луцьку б'логлова,
Як та пані ключникова.

«Пашквіль» Жоравницького, – пише Н.Чамата, – приклад дуже поширеного в українській літературі і не раз відзначений дослідниками явища надзвичайної близькості між авторськими віршами на світські теми та творами народної поезії, книжними та народними піснями» [10, 154].

На початку 2000-х рр., одночасно з продовженням Варшавського проекту, на тій самій базі відділу теоретичної поетики Інституту літератури Польської академії наук, за ініціативою Л.Пщоловської, почала працювати також спільна група польських і українських теоретиків-віршознавців. З українського боку – Ніна Чамата, Наталя Костенко, Микола Сулима, Борис Бунчук, Валентин Мальцев; з польського боку – Люцилла Пщоловська, Дорота Урбанська та інші співробітники відділу. Наслідком цієї роботи став вихід 2007 року колективного збірника «Na styku Kultur: wiersz polski i ukraiński» «На стику культур: польський та український вірш» під редакцією Л.Пщоловської і Н.Чамати.

Щодо Міжнародного Варшавського проекту, то на момент написання аналізованої статті готувався до видання дев'ятий том «Гекзаметр. Античні зразки вірша і строфи в слов'янських літературах» під редакцією Люцилли Пщоловської і Михайла Лотмана. Книжці про гекзаметр, що вийшла 2011 р. по смерті дослідниці (Люцилла Пщоловська раптово померла 24 лютого 2010 р.), надавалося особливого значення, оскільки вона повертала до витоків європейської версифікації і висвітлювала «зв'язки слов'янських літератур із загальною європейською традицією середземноморської культури» [7, 78].

Цьому виданню, у якому взяли участь і українські дослідники (Н.Чамата, Н.Костенко), судилося стати завершальним.

Чому вчить досвід Міжнародного проекту «Слов'янська порівняльна метрика»? Він нагадує нам, що віршознавство – це помежева наука, насамперед наука, а не літературна критика чи есеїстика, яка оперує методами різних наук. Застосування порівняльного методу до аналізу версифікацій різних народів, особливо споріднених, неможливе без глибокої обізнаності у мовознавчій сфері (орфоепії, синтаксично-версифікаційних відношеннях, стилістиці, семантиці і т. ін.). В ідеалі кожний з розмірів – силабічних, силабо-тонічних і тонічних – потребує свого ритмічного словника. Поетика-таки – частина лінгвістики, але вона кореспондує з іншими сферами – теорією та історією літератури, різними видами мистецтва, а також естетикою, філософією, психологією, зрештою всією культурою. Це – як нам здається – один з важливих теоретичних висновків, на який орієнтує нас досвід Міжнародного проекту «Слов'янська порівняльна метрика».

Інший говорить про те, що головним предметом компаративної метрики усе ж таки має бути дослідження національних, «сродных» форм версифікації, відповідних природним властивостям національної мови. В історії українського віршування такими є насамперед силабіка і тоніка, або тоніка і силабіка. Цим акцентом можна пояснити особливу увагу цьогорічної конференції до усе ще мало дослідженої у нас галузі силабічного віршування. Силабіка веде нас до раніших (порівняно з германською тонікою і силабо-тонікою) версифікаційних впливів, виявляючи тісний зв'язок із західноєвропейською, латинською і романською віршовою культурою. Сьогодні цією проблемою займається Чернівецька віршознавча школа, очолювана проф. Б.І.Бунчуком. Проблеми тоніки ширше висвітлюються київською групою віршознавців.

1. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304 с.; 2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наукова думка, 1979. – 248 с.; 3. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.; 4. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття. Навч. посібник. – 2-е вид. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2006. – 288 с.; 5. Na styku Kultur: wiersz polski i ukraiński: Zbior rozpraw naukowych; На стику культур: польський та український вірш: Збірник наукових праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2007. – 216 с.; 6. Плющ Надія, Бондаренко Віра. Сучасна українська мова. Орфоепія. Навчальний посібник. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – 271 с.; 7. Пицловська Люцилла. Слов'янська порівняльна метрика (еволюція цілей і методів дослідження) // Слово і час. – 2009. – № 1. – С. 71-78; 8. Пицловська Люцилла. 14-складовик 8+6-спільний розмір польської й української версифікації // На styku Kultur: wiersz polski i ukraiński: Zbior rozpraw naukowych; На стику культур: польський та український вірш: Збірник наукових праць. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2007. – 64-97 с.; 9. S'owiańska metryka porównawcza. VI Europejske wzorce metryczne w literaturach słowiańskich – Warszawa: IBL Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 1995. – 367 s.; 10. S'owiańska metryka porównawcza. VIII. Europejske wzorce metryczne w literaturach słowiańskich – Warszawa: IBL Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2004. – 296 s.; 11. Трубецкой Н.С. Избранные труды по филологии. – М.: Прогресс, 1987. – 560 с.; 12. Якобсон Роман. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

«РОМАНІЗАЦІЯ» УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ 1920-ИХ РОКІВ ЯК ВИЯВ МІЖЖАНРОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ

У статті проаналізована одна із тенденцій модерністської міжродової взаємодії – вплив романної жанроформи на еволюцію української новелістики «розстріляного відродження». «Романізація» виявилася у розширенні жанрового змісту малої прози, а також ця проблема розглядається на рівні архітектоніки і заголовкового комплексу.

Ключові слова: новела, оповідання, роман, «розстріляне відродження», поетика, заголовок, архітектоніка.

В статье проанализирована одна из тенденций модернистского межродового взаимодействия – влияние романной жанроформы на эволюцию украинской новеллистики «расстрелянного возрождения». «Романизация» проявилась в расширении жанрового содержания малой прозы, а также эта проблема рассматривается на уровне архитектоники и заголовочного комплекса.

Ключевые слова: новелла, рассказ, роман, «расстрелянное возрождение», поэтика, заглавие, архитектоника.

The article analyzes one of the trends of modernist interspecific interactions – the impact of the novel form of genre to the evolution of Ukrainian short story of "Executed Renaissance". The "novelization" was manifested in the expansion of the content of short fiction genre, and this issue is considered at the level of the header and architectonic complex.

Key words: short story, novel, "Executed Renaissance", poetics, title, architectonic.

Попри помітні успіхи сучасного літературознавства в царині освоєння феномену «розстріляного відродження» (праці О.Астаф'єва, Ю.Безхутрого, Н.Бернадської, М.Гнатюк, А.Гуляка, В.Дмитренко, В.Дончика, О.Єременко, М.Жулинського, Л.Кавун, Ю.Коваліва, В.Мельника, Р.Мовчан, М.Наєнка, О.Романенко, Г.Семенюка, А.Ткаченка, О.Філатової та ін.), актуальною залишається проблема теоретичного узагальнення значного масиву художніх творів, зокрема малої прози, які довгий час перебували на периферії або й поза межами поля зору літературознавців. Окреслення специфіки і траєкторії еволюції вітчизняної новелістики має на меті не лише розширення і збагачення наукового уявлення про перебіг літературного процесу ХХ ст., але й уточнення національної моделі українського модернізму, що можливо здійснити з опорою на категорію жанру. Услід за М.Бахтіним, під жанром ми розуміємо «типове ціле художнє висловлювання, притому суттєву, завершену цілісність» [5, 144]. В ході аналізу поетики літературних творів звертаємо увагу насамперед на тематичний зміст, стиль і композиційну завершеність [9, 100], тобто розглядаємо функціональний, тематичний і формальний аспекти, які важливі у визначенні жанрових ознак художнього тексту.

На переконання В.Фащенко, «...будь-який жанр, в тому числі і новелістичний, необхідно мислити не як мертву, застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухливу, змінну категорію, в якій, проте, зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційно-стилістичній структурі твору. Жанр – це особлива міра об'єктно-суб'єктних відношень, зв'язків між речами світу та між ними і автором. Міра кількісна – відносно стійка, загальна, біль-менш наочна. І міра якісна – змінна, індивідуальна, ледь вловима» [11, 158–159].

У ході історичного розвитку теоретична модель жанру конкретизується у межах певних історико-літературних систем, виражаючи зрушення всередині самих жанрових структур, які реалізуються у віялі жанрових модифікацій.

На думку низки сучасних зарубіжних учених (С.Бройтмана, Н.Тамарченка, В.Тюпи та ін.), жанри поділяються на канонічні (від зародження літератури як виду мистецтва до XVIII ст.) та неканонічні (XIX–XXI ст.). С.Бройтман слушно зазначає, що обсяг поняття «канону» в класицизмі і в сучасному розумінні значно відрізняється [9, 190]. Канон, за визначенням О.Лосева, це «сукупність законів і правил, які є нормою і взірцем для всіх художніх творів даного роду» [цит. за: 8, 364]. «Канонічними, – вважає Н.Тамарченко, – ми називаємо жанри, що орієнтуються на власний канон і будуються на його основі, тобто у відповідності з традиційною моделлю певного типу художнього цілого. Вони зберігають власну ідентичність і оновлюються завдяки відтворенню і варіюванню готових і затверджених традиційно зразків, які розглядаються як найбільш адекватні втілення ідеальних структурних першообразів (“ейдосів”) у даній царині творчості» [7, 45]. Отже, канонічними вважають жанри, структури яких орієнтовані на певні «вічні» зразки, тобто суворо регламентовані як тематично, так і структурно. До канонічних жанрів традиційно відносять епічну поему, оду, трагедію, комедію, новелу, сонет [7; 8]. Натомість твори неканонічних жанрів не мають на меті наслідування певних усталених форм (оповідання, поема, роман). Серед них найскладнішим та найбільш варіативним у різноманітних модифікаціях є жанр роману.

Малі епічні жанри (новела, оповідання), попри свою лаконічність, здатні виразити цілісну естетичну концепцію особистості. «Світомоделюючий» потенціал оповідання і його концептуальність ставляться під сумнів окремими дослідниками насамперед унаслідок обмеженості безпосередньо відображеного в них життєвого матеріалу. Адже жанрова атрибутивність оповідання і новели передбачає одноподієвість в житті персонажа, а якщо й зображується ціле життя, то воно стискається в кумулятивний ланцюжок однотипних епізодів. У такий спосіб митець прагне розкрити основні конфлікти епохи у взаєминах і конфліктах між людиною і дійсністю, між особистістю й епохою. За влучним спостереженням Н.Лейдермана, «мета оповідання – в одній-єдиній миті зібрати, зрозуміти і пояснити все життя. Для цього необхідна гранична концентрація зображення при максимальній місткості художнього смислу» [4, 212]. Саме з цією метою в оповідання чи новелу зазвичай вводиться оповідач. Він може бути персоніфікованим або деперсоніфікованим суб'єктом мовлення, але його

«голос», позиція, оцінки у вигляді інтонацій мовлення або підтексту відчутні й значущі у творі. Наявність оповідача мотивує загострення уваги письменника на окремому епізоді життя персонажа, обумовлює переплетення драматичного й оповідного принципів зображення.

У малих епічних формах просторово-часові пласти означені, як правило, з допомогою деталей. Ці деталі й подробиці стягуються воедино з допомогою підтекстових зв'язків, наскрізних лейтмотивів або концентруються навколо образів-символів. Водночас підтекст створює глибину зображення, лейтмотиви чи образи-символи збагачуються асоціативним смислом, що дозволяє розглядати невеличкий фрагмент дійсності, художньо втілений у малій епічній формі, як проекцію «великого часу» і буття в цілому.

У малих епічних формах маємо відмінну від романної або повістєвої функцію читача. Прямі апеляції оповідача до слухачів, власне відвертість оповіді створюють атмосферу довіри і скорочують дистанцію між реципієнтом і твором. Читач стає більш активним: домислює опущені «містки» між причинно-наслідковими зв'язками, співчуває або обурюється, тобто емоційно відгукується на зображувані події. Так, концентруючи «світ у краплі води» (І.Франко), жанр новели або оповідання дає уявлення про світ загалом. І ця «крапля» виявляється насиченою безліччю смислових та емоційно-чуттєвих відтінків, що розходяться у безкінечність і єднають її зі Всесвітом. Саме така жанрова структура, на думку російського літературознавця Н.Лейдермана, «дозволяє художникові перетворити вельми обмежений життєвий матеріал, фрагмент нової дійсності, що ще не розкрилася у всій повноті, у внутрішньо завершений художній образ, що несе в собі цілісну концепцію людини і світу» [4, 213]. Таким чином, новелістична модель світу не може претендувати на вичерпність, на охоплення всієї багатогранності життя. Це більш властиво романній формі. Але в новелі або в оповіданні єдиний епізод здатен розкрити головну, стрижневу «правду» про людину, яка виявляється у її діях, думках тощо.

Інтенсивний розвиток жанрів малої прози найчастіше збігається з поворотними періодами в історії. Новела, яка виросла з анекдоту, дещо відходить у тінь, натомість провідне місце в системі малих епічних жанрів займає оповідання. В перехідні часи, особливо в «епoxy жанрової модальності» (С.Бройтман) докорінно трансформується структура усіх жанрів, особливо ж це стосується «неканонічних» роману й оповідання. Під впливом стрімкого розвитку роману як домінантної жанрової форми XIX–XX століть, відбувається процес «романізації» жанрів (М.Бахтін), тобто трансформація їх жанрових меж, виникнення різноманітних жанрових модифікацій.

У працях літературознавців XX століття неодноразово наголошувалося на зв'язку між новелістикою і романними формами. Наприклад, російський дослідник Е.Шубін зазначав, що в еволюції так званого «вільного роману» брали участь усі епічні жанри, проте оповідання мало пріоритетне значення. Завдяки його відносній сюжетній простоті, смисловій стислості, відтак конструктивній лаконічності, мала форма «відкриває широку дорогу для експерименту» [14, 147–148]. Експериментаторство було особливо властиве

українському літературному процесові 1920-х рр. Звичайно, у процесі написання будь-якого художнього твору актуалізуються різні жанрові механізми: «Новела, що становить суворо організовану цілісність, подає найпростішим чином (шляхом додавання) визначену складну форму, тоді як оповідання, не визнаючи жодних обмежень щодо послідовності викладу, його однорідності і неперервності, може шляхом внутрішнього ускладнення, специфіки викладу і переплетення мотивів, включенням описів, усілякого дидактичного та іншого матеріалу, перетворитися у таку складну форму, як роман» [10, 246].

«Романізація» малої прози, що стала однією з провідних жанрових тенденцій доби, виявлялася на різних рівнях художньої структури. Наприклад, оповідання нерідко розросталося до формату повісті («В огонь та хугу», «Штаб смерті» Г.Шкурупія (у виданні 1925 р. жанрова природа останнього твору позначена автором як повість, а вже через рік – як оповідання, хоча обсяг (близько 70 стор.) наближає його до повісті), «Під лісом», «Чорний Борух», «В жовтневу ніч», «Восени» (1931) Г.Епіка, «Дні юності» (1927) А.Любченка мають авторське жанрове означення «оповідання», хоча за обсягом і змістом тяжіють до повістєвого формату. «Внутрішня міра жанру» (М.Бахтін) у таких творах, як «В країні горя і руїни» (1917) Н.Романович-Ткаченко, «Яхта “Софія”» (1930) І.Дніпровського також переростає формат малої прози.

Одним із напрямків міжжанрової асиміляції у період «червоного ренесансу» є поглинання більшими епічними формами менших: наприклад, надрукована у «Житті й революції» (1926, № 2–3) новела Ю.Яновського «Рейд» стала «Третьою піснею» у «Чотирьох шаблях» [Докладніше про це: 2]. Власне, синтетичний жанр *роману в новелах* започаткований в українській літературі саме в цей період («Вершники» Ю.Яновського, «Вертеп» А.Любченка). Подеколи мала форма набувала значення ядра творчого задуму – з оповідання «Брати» Г.Епіка розрослася повість «Зустріч».

Мала проза 1920-х років нерідко зазнавала зовнішньої стилізації під більш великі форми, відтак візуально й графічно оформлювалася подібно до роману. Це виявлялося насамперед в архітектоніці: текст оповідань поділяється на частини або розділи. Так, наприклад, оповідання М. Хвильового «Іван Іванович» має поділ на 7 пронумерованих розділів, кожен із яких починається стислою анотацією, що виділяється графічно (розрядкою або відбивкою), як-от «III. Мій герой збирається з товаришкою Галактою на зібрання комосередку, а також і про те, що трапилось після цього» [12, 423] тощо. Ці елементи тексту, з одного боку, анонсують подальші події, активізуючи інтерес читача до розгортання сюжету, а з іншого – встановлюють дистанцію між мовцем («всезнаючим автором»), героями твору і читачем.

Оповідання М.Хвильового «Ревізор», «Щасливий секретар», «Синій листопад», «Чумаківська комуна», «Я (Романтика)» складаються із пронумерованих частин без додаткових елементів. Таку ж структуру відмічаємо і в творах М.Кутинського «Без крил» (8 частин) й «Остання видра» (4 частини), А.Бушлі «На хуторі» (7 частин), Д.Борзяка «У монастир» (10 частин),

М.Івченка «Світляки» (5 частин), Г.Орлівни «Іліштва (3 життя сураїв)» (13 частин). Гумореска О. Вишні «Чухраїнці» складається з передмови, 3 розділів і післямови, що зовсім наближує архітекtonіку твору до романної форми.

Іноді архітекtonічні елементи мають власні заголовки: наприклад, оповідання Віталія Чигирини «Під ковперами» (1932) складається з 7 частин: «Розділ перший: Випадок у вільхах, або До чого спричинився засмальцьований зеленкуватий кашкет; Розділ другий: Маринка. Що трапилось на річці. Розділ третій: Каленик Чурлей. Розділ четвертий: Екранізований. Розділ п'ятий: Трохи нудний, але конче потрібний. Розділ шостий: Інценізований, найкоротший, зате кінець йому буде в останньому розділі. Розділ сьомий: Останній. Хто зварить вала? Страйкарський прапор. “На бюрі договоримося”» [13, 52–91]. Тенденція до жанрової трансформації і синтезу виявляється також у тому, що 5-й розділ побудований за каноном драматичного твору, позбавлений будь-яких власне епічних дескриптивних елементів; текст діалогічний і графічно оформлений за зразком драматичного; кожна репліка авторизована, персоніфікована, наприкінці розділу містяться короткі ремарки.

Інший варіант «наслідування» малою прозою жанрової структури роману полягає у моделюванні діалогу автора/наратора з уявним читачем, у застосуванні прийому псевдопочатку. Прикладом такої новели є «Ордер № 712099» (1925) В.Ярошенка. У цьому тексті спостерігаємо кілька ознак романної структури: архітекtonічне членування тексту на п'ять пронумерованих частин; кількаразове відкладання початку розгортання сюжетної пружини: «Я покепкував трохи з читача, пообіцявши, що “з цього, власне, й починається оповідання”, в той час, як воно почалося з того дня, коли на трьох робфаківців – Митьку, Ваську й Герваську залишилося в “касі”, тобто у кишені у Герваськи, 2 ½ карбованця срібла, строком на 5 днів» [15, 17].

Іронічний модус художності реалізується на рівні мовної організації тексту, в репліках юнаків, а також у грі з реалістичною традицією, що передбачала моделювання правдоподібності шляхом накопичення фактографічних деталей. В.Ярошенко наводить величезну кількість точних деталей, дат, імен, які не зіграли жодної ролі в сюжетному розгортанні, наприклад, оповідає про проживання в окремій кімнаті у помешканні столоначальника покоївки Пріськи Горобчишиної, безіменного шевця та інших. «І, нарешті, в четвер 23 серпня 1924 р., коли тов. управдел з райміліції (він же бувший столоначальник) пішов уперше на відкриті збори комосередку при місцевкомі № 3, злочасну кімнату під антресолями взяв на облік агент жилвідділу за № 2759307, в присутності члена Д.К.К. й управдома, абсолютно на законній підставі» [15, 17]. Далі дотепно автор описує нових мешканців кімнати – трьох робітфаківців, які придумали оригінальний спосіб розжитися грошми: Митька, переодягнувшись у жіноче вбрання, удавав повію, привів «клієнта» в найману кімнату, де на нього накинулися двоє «розгніваних братів», Васька і Герваська. На «відступні» від переляканого ловеласа хлопці безбідно прожили кілька днів. Прийом травестії, характерний для естетики бароко, актуалізує свою первинну функціональність – виявляє дотепність і

вигадливість студентів (відчутна тематична і настроєво-оптимістична подібність із літературою «мандрівних дяків»). Пуант – обман нещасного «помбуха» (помічника бухгалтера) – актуалізує жанровий канон класичної новели, де в побутовій ситуації висміюються моральні вади пересічних громадян. Гумористичні деталі інтер'єру, влучні мовні самохарактеристики персонажів є точними, іронічними, авторські коментарі вибудовують переконливий образ «всезнаючого» автора. Але розв'язка виглядає слабшою: Митька йде на побачення з дівчиною, з якою має намір одружитися з розрахунку. «Романізація» малої епічної форми також представлена у творах «Весняна повідь» (1925) Т.Болотька, «Дні недавні» (1926) М.Кутинського, «Фесько Андибер» (1930) І.Сенченка та ін. «Стратегія літературного оповідання як вторинного мовленнєвого жанру, – обґрунтовує Н.Тамарченко, – характеризується, з одного боку, концентрацією уваги переважно на “одній персоні”, з іншої, – воістину *романною тематичною широтою*, що сягає традиції життєписів і дозволяє зробити предметом художньої уваги практично будь-яку сторону індивідуального людського життя» [7, 73]. Діапазон варіацій подібної художньої рефлексії може коливатися від монументального оповідання до ліричного. На думку М.Сидорової, «жанри – це типи текстів, представлених у матеріально існуючих зразках, а також у вигляді закріплених у граматиках і стилістиках чи у свідомості людей норм, правил творення (кодування) і сприйняття (декодування) текстів певного виду» [6, 19–20]. Традиційно в них домінує єдина наративна ланка, що реалізується у «слові» (М.Бахтін) оповідача. Невеликий обсяг тексту вимагає від автора граничної виразності та інформативності кожного слова, редукованість описів компенсується семантичною наснаженістю деталей, варіативним введенням символіки, міфологічних / архетипних образів.

У сучасному філологічному просторі важливе місце відводиться інтерпретації заголовків, точніше, заголовково-фінального комплексу. Концептуальні засади вивчення заголовків художніх текстів були обґрунтовані у працях І.Гальперіна, В.Виноградова, С.Кржижановського. Проблеми семантико-формальної класифікації і функціонування заголовків розроблені у працях І.Арнольд, Ю.Бабицевої, Т.Бонч-Осмоловської, Н.Веселової, Б.Іванюка та інших лінгвістів. Результати тяжіння малого епосу до великого іноді фіксувалися в заголовкові: «Держись, хлопці! (*Роман* на 4 розділи з епілогом і мораллю)» Остапа Вишні [1, 232], «*Життя* Гая Сергійовича Шайби» (1931) М.Йогансена [3, 192–213]. Отже, парадигма української малої прози 1920-х років виявляє відчутну розкутість як у змістовому, так і у формальному сенсі, а тенденція до синтезу і синкретичність модерністської поезики виявилася зокрема в «романізації» малої прози.

1. *Вишня Остап*. Твори : у 4 т. / Остап Вишня. – К.: Дніпро, 1988. – . – Т. 2. Усмішки, фейлетони, гуморески 1925 – 1933 рр. – 1988. – 466 с.; 2. *Гнатюк М.М.* Юрій Яновський: текст і авантекст: [монографія] / М.М. Гнатюк. – Ніжин: ТОВ «Вид-во “Аспект-Поліграф”», 2006. – 328 с.; 3. *Йогансен М.* Вибрані твори / Майк Йогансен ; [упоряд. Р. Мельників]; 2-ге вид., доп. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»); 4. *Лейдерман*

Н.Л. Теория жанра / Наум Лейдерман. – Екатеринбург: Ин-т филолог. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 904 с.; 5. *Медведев П.Н. [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении* / П.Н. Медведев [М. М. Бахтин]. – М.: Лабиринт, 1993. – 207 с.; 6. *Сидорова М.Ю.* Грамматика художественного текста / М.Ю. Сидорова. – М.: Центр-М, 2000. – 416 с.; 7. *Теория литературных жанров* : [учеб. пособие для студ. высш. проф. образ.] / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа; под. ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Изд. центр «Академия», 2011. – 256 с. – (Серия Бакалавриат); 8. *Теория литературы* : [учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед.]: В 2 т. / [Под. ред. Н.Д. Тamarченко]. – М.: Изд. центр «Академия», 2004 – . – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 2004. – 512 с.; 9. *Теория литературы* : [учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений] : В 2 т. / [С. Бройтман; Под ред. Н.Д. Тamarченко]. – М.: Изд. центр «Академия», 2004 – . – Т. 2: Историческая поэтика. – 2004. – 368 с.; 10. *Теория литературы* : в 4 т. / [гл. ред. Ю.Б. Борев]. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького, РАН, 2001. – . – Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 2003. – 592 с.; 11. *Фащенко В.В.* У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В.В. Фащенко; [вступ. ст. В.Г. Полтавчука]. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.; 12. *Хвильовий М.* Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / Микола Хвильовий ; [вступ. ст., упоряд і приміт. В.П. Агєєвої]. – К.: Наук. думка, 1995. – 816 с. – (Серія «Бібліотека української літератури»); 13. *Чигирин В.* Фрагменти доби : збірка оповідань / Віталій Чигирин. – Х.: Гарт, 1932. – 89 с.; 14. *Шубин Э.А.* Современный русский рассказ (Вопросы поэтики жанра) / Э.А. Шубин. – Л.: Наука, 1974. – 180 с.; 15. *Ярошенко В.* Кримінальна хроніка / Володимир Ярошенко. – К.: Маса, 1927. – 62 с.

*Іван Мегела,
д-р філол. н., проф.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

«БУРЯ» В. ШЕКСПІРА ЯК МІСТЕРІЯ ПЕРВИННОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті аналізується трагікомедія «Буря» В.Шекспіра як містерія Первинної Традиції. Автором робиться спроба простежити розвиток Первинної Традиції від її витоків через містичні тексти Гермеса Трисмегіса, середньовічні алхімічні системи сприйняття світу і до теорій розенкрейцерів в у добу Відродження.

Ключові слова: Первинна традиція, містерія, алхімія, розенкрейцерство, натуральна магія, символи, філософський камінь, «хімічний шлюб».

В статье анализируется трагикомедия «Буря» У.Шекспира как мистерия Первичной Традиции. Автор делает попытку проследить развитие Первичной Традиции от ее истоков через мистические тексты Гермеса Трисмегиста, средневековые алхимические системы восприятия мира и до теорий розенкрейцеров в эпоху Возрождения

Ключевые слова: Первичная Традиция, мистерия, алхимия, розенкрейцерство, натуральная магия, философский камень, «химическая свадьба».

In the article W. Shakespeare's tragicomedy "The Tempest" is analyzed as a mystery of Perennial Tradition. The author attempts to observe Perennial Tradition development starting from its origins through mystical texts of Hermes Trismegistus, medieval alchemical system of world's perception and to Rosicrucian's theories in the Renaissance period.

Key words: Perennial Tradition, mystery, alchemy, Rosicrucianism, natural magic, symbols, Philosopher's Stone, "Chemical Wedding".

У художній спадщині Шекспіра «Буря» займає особливе місце. Критик Еміль Монтегю називає «Бурю» «заповітом» Шекспіра, в якому в алегоричній формі подається синтез його мистецтва [17]. А.Аникст називає її «останнім шедевром драматурга» [1]. Г. Брандес розцінює «Бурю» як «вінок останніх п'єс Шекспіра, підсумок всього його творчого шляху» [3]. «Буря» ставить перед дослідниками низку запитань: які жанри і смисли вона містить в собі? Це чарівна казка для придворних урочистостей, чи алегоричне середньовічне мораліте, філософська притча чи драма ідей? Примха уяви химерної фантазії чи конструктивна гра розуму? Який підсумок вона пропонує? Відмову від магії заради життя у соціумі? Відповідно до звичаїв доби Ренесансу, драматична вистава насичена піснями і танцями – в часи елизаветинської Англії існувала ціла естетична система театральної музики з детально розробленою інструментально-сценічною і жанровою структурою. На думку А.Смирнова ключем для розуміння цієї чарівливої комедії є, напевне, не логічна, а музична інтерпретація [10, 545].

П'єса вперше опублікована в фоліо 1623 року. Відомо, що шекспірівська трупа показувала її у придворному театрі 1 листопада 1611 року. А згодом у травні 1613 року під час урочистостей з нагоди одруження доньки Якова I принцеси Єлизавети та пфальцграфа Фрідріха. Вузловий момент дії п'єси – буря, що спричинила аварію корабля біля Бермудських островів, – підказаний Шекспіру реальною подією – рейдом англійської ескадри 1609 року під проводом адмірала Джорджа Сомерса, до Віргінії, першої англійської колонії в Америці. Опис експедиції, опублікований 1610 року, містив оповіді про відьом й дияволів. Ймовірно, що саме він послужив основою для змалювання чарівливої природи острова Калібана/Просперо у Шекспіра. На перший погляд «Буря» – фантастична казка. Втім у п'єсі досить виразно проявлені риси, що наближають її до популярного на той час жанру трагікомедії. Казкову історію чарівника Просперо літературознавці розглядають як «прощання» Шекспіра з театром: зречення від творчості (магії) і «повернення» у світ до людей [8]. Чи було це прощання людини, яка розчарувалася в неспроможності мистецтва змінити світ, чи це відчуття людини, яка відчувала наближення смерті?

На думку Теда Хьюза – видатного англійського поета другої половини XX ст. «Буря», – філософський підсумок численних перевтілень, ретроспективний погляд, спрямований автором на свою попередню творчість [13]. Тут наявні всі елементи «трагічного рівняння»: протистояння Темної Богині (Сікоракси, а також її сина Калібана) й Адоніса (Просперо), мотив братів-суперників (Просперо-Антоніо), перемоги раціонального начала (білої магії Просперо) над іраціональним (чорною магією Сікоракси та озлобленістю Калібана). Ще одна важлива думка Хьюза: Шекспір завжди був центром європейської культурної традиції і володів рисами поета-пророка, поета-шамана, його творчість завжди являла собою інтерпретацію давніх міфів. Незаперечний факт, що драматург втілював у своїх п'єсах досліди алхіміків, а філософські ідеї у його творах свідчать про те, що він був добре обізнаний і з доктринами розенкрейцерів.

Отож, вашій увазі пропонується погляд на «Бурю» як на містерію Первинної Традиції. Відомо, що езотеричні знання здавен передавалися через містерії, змістове наповнення яких складали очищення, покаєння в гріхах, яке подавалося через процесії, пісні, танці, прояви екстазу. Найпроникливішим було попереднє посвячення, яке робило учасника мистом та кінцеве споглядання, яке робило того, хто споглядав епоптом («споглядаючим») Лише останній міг стати мистагогом (тобто бути керівником інших в містеріях (Просперо у п'єсі Шекспіра). Витоки містерії слід шукати у первинній традиції, яка бере початок з каббалістичної антропології, з вчення про Адама Кадмона, космічну Першолюдину, частинки якої утворюють індивідуальні душі-свідомості, і в майбутньому, в момент повного виправлення творіння знову об'єднуються у його вселенському тілі. В «Каббалі» Адам Кадмон – проявлений Логос, що відповідає нашому Третньому Логосу; Непроявлений – зразкова, ідеальна Людина, і символізує Всесвіт *in abscondito*. Перший Логос – це "Світло Світу", Другий і Третій – його тіні, що поступово згущуються [2].

Згідно давньої легенди, яку зберігають равини, ангел біля брами Едему посвятив Адама у містерії Каббали та Алхімії, пообіцявши, що коли людська раса досконало оволодіє секретною мудрістю, прихованою в цих мистецтвах, то прокляття забороненого плоду буде зняте і людина зможе знову увійти до Саду Господнього. Розенкрейцер Ірензус Агностус у праці «Щит істини» (1618) писав, що наша філософія не являє собою нічого нового, вона відповідає тому, що Адам успадкував після Гріхопадіння, і тому, що використовували Мойсей і Соломон. Адам, Єгипет, Персія, мудреці Греції, араби безпосередньо пов'язані з витоками розенкрейцерства, з концепцією, яка була широко поширена ще до її визначення як «Первинної Традиції» в добу Ренессансу, коли був заново відкритий «*Corpus Hermeticum*», збірка містичних текстів єгипетського жреця Гермеса Трисмегіста. Алхімія розцінюється як шлях до духовної довершеності. В її основі лежить давнє уявлення про *materia prima* (першоматерія), що є субстанцією мікро- і макрокосму, яка здатна трансформуватися й утворювати нові форми. Алхімія вчить людину проходити в пошуках універсального розчинення матерії через різні плани буття (Каліббан, Гонзало, Себастьян, Алонзо, Стефано), ставить завдання облагороднення субстанцій, досягнення містичного союзу між мікрокосмом і макрокосмом. Процес набуття просвітління – Велике творення – має фізичний і духовний аспекти. Філософський Камінь, який шукали алхіміки, означає насамперед глибоке внутрішнє прагнення знайти свою істинну духовну природу, яку вони називали активним принципом. За словами Жеррара Женетта алхімічне глибинне проникнення в матеріальну єдність світу дозволяє, принаймні, у поетичній метафорі «досягти будь яких трансмутацій, наприклад, відтворити квітку з її пилу», що співвідноситься зі старовинною уявою про птаху Фенікса, що відроджується з попелу, отримуючи у трансмутаціях – безсмерття [6, 79]. Порядок «творення людиною себе» починається з первісного архетипного образу. Для цього використовувався як символічне знаряддя алфавіт івриту [16]. Містики давнини сприймали літери івриту, як символічні ворота, як

універсальний код (Кріс Моннестр) [18]. Їх метою було створення архетипної людської істоти, щоб виникло нове поняття духовного і матеріального існування, необхідне для повного усвідомлення самих себе. Коріння такого усвідомлення – у біблійній ідеї, що чоловік і жінка були створені по образу і подоби Божому. Відповідно, божественне життя повинно існувати у кожній людській істоті і проявлятися у кожній клітинці людського тіла. Той, хто усвідомить себе, стає Адамом Кадмоном, адже згідно містиків, саме від цього Адама і походить людське життя.

Алхіміки знали, що світ не складається з розрізнених речей і що розум невіддільний від матерії. Рай і пекло – всередині нас. Всередині нас прихований величезний потепціал, що прагне оприявлення. Немає жодної вічної межі. Все минається. Все повертається у великий океан єдності. Життя, смерть і все на світі коливається. Навіть простір і час – сцена, на якій ми проводимо своє життя – не є реальністю, а проекцією чогось набагато глибшого і загадкового. Але навіть ця сцена зникне. Велика вічна хвиля набігає знову. Океан оминає берег. Це ілюзія, але вона необхідна, бо її вимагає дія, яка породжує Всесвіт. Алхіміки шукали спосіб подолати розрив, який припускає кожну відмінність. За кожним добром вони шукали зло. За кожною новою ідеєю – давній принцип. Вони бажали доторкнутися до парадоксу існування, прагнули доказати помилковість розмежування розуму і матерії, реального і уявного світів. Згідно тверджень прихильників нової алхімії «реальність» – породження нашого розуму [4]. Те, що ми бачимо і відчуваємо не є реальним до тих пір, поки інша людина не скаже нам, що вона відчуває те ж саме, що й ми. Все, що ми відчуваємо, означається як «первинна матерія». Перехід з одного світу в інший складає велику трудність через закон інерції, що наповнює і внутрішній світ думки і сприйняття, внаслідок чого ми сприймаємо як об'єктивний фактор лише те, що може повторитися знову і знову. Кожна нова думка розпочинає новий цикл. І кожний цикл проходить через різні фази так само, як сонце і місяць: від думок до почуттів, з тим до відчуттів, до – інтуїції, а потім все заново. Таким же циклічним чином утворюються наші спогади, всі враження сприймаються як «факти», так формуються наші думки про світ і про себе. Завершений цикл потрібний для того, щоб стати часткою реальності, архетипом. Цей секрет відкривався алхімікам у снах чи у стані пильнування, коли вони чаклували над матерією у своїх лабораторіях. І тоді вони припускали: те, що відбувається тут, на Землі (у нижньому світі) пов'язане з тим, що відбувається на небесах (у вищому світі), а те, що відбувається у внутрішньому світі психіки, змінює зовнішній світ зірок, людей і предметів. Вони спостерігали процес перетворення інформації в матерію, але бачили і його зворотній процес. Вони пізнали закон життя і смерті, пройшли через мембрану інерції [4].

Внутрішній абстрактний уявлюваний світ повинен впливати на зовнішній матеріальний світ і навпаки. Що є вгорі, те є й внизу. Що є всередині, те є й зовні. Незалежні сфери уявного і реального тісно взаємозв'язані. Слово, Логос впливає на зовнішній світ, сприяючи його трансформації. Власне, це і є філософський камінь. З Первинної Традиції розвинулося вчення

розенкрейцерів, які вважали алхімію, каббалістику, астрологію і магію божественними науками і визначали три вершини духовного зростання: Перша і нижча – Софія. Друга – Каббала. І третя – Магія [12, 527]. Під філософією (софією) вони розуміли знання того, як працює Природа, за допомогою цього знання людина піднімається на найвищі вершини. Під каббалістикою – мову ангельських чи небесних істот. Той, хто оволодів такою мовою, був здатний розмовляти з посланцями Бога. (Просперо й Аріель, Просперо і духи). Найвища вершина – школа Божественної Магії, мова Бога, де людина вчиться істинній природі всіх речей (Іріда, вісниця богів, сцена з духами). На світосприйманні гуманістів доби Ренесансу великий вплив мала християнська каббала – світогляд, що синтезував давню каббалу і християнське откровення про нового Адама. Християнських каббалістів живило вчення про предвічне Божественне откровення, дароване людям і втрачене ними. Центром цього руху стала у другій половині XV ст. Платонівська Академія у Флоренції. Її чільними представниками були філософ-неоплатонік Марсіліо Фічіно (1433–1499) та його учень Піко делла Мірандола (1463–1494). Християнські каббалісти прагнули усунути розбіжності між християнством, юдаїзмом та ісламом, виділити з цих релігій, а також з грецької мудрості іскри божественного откровення і створити нову релігію, яку Мірандола назвав «універсальним християнством». Нова релігія розглядалася як відновлення втраченої первинної традиції. Віра в таку первинну традицію (*prisca theologia*) була одним з головних мотивів, які визначили ставлення до Каббали в наступні періоди.

Фічіно у своїй «Платонівській Теології» (1474 р.), подаючи генеалогію філософів, через яких після Гермеса передавалися ці таємні науки, стверджував, що Зороастру, Орфею, Аглаофему був дарований Божественний Логос як откровення. Затим естафета таємного знання перейшла до Піфагора і Платона. З такого бачення предмету і народилося поняття Первинна Традиція, тобто откровення першій людині, яке перейшло шляхом переказів до Мойсея і яке Христос повторно дав людському роду [5]. Під впливом піфагорейства, Фічіно за допомогою магічної музики й орфічних гімнів прагнув почути таємну «гармонію сфер» і тим самим вловити звучання душі світу, коли людська душа зливається з душею Божественною (*spiritus mundi*). (У п'єсі Шекспіра острів огорнутий музикою, чарівними звуками). Оскільки антична філософія та християнське віровчення впливають з одного Божественного джерела – Логоса, Фічіно вважав за необхідне розробити єдину релігійно-філософську концепцію, поєднати давню містику, філософію Платона зі Священним Письмом. Так народилася концепція «всеосяжної релігії», яка базується на Божественній любові, допомагаючи людям пізнати істинне життя. Проповідь «всеосяжної релігії» і «платонівської любові» була дуже популярною в XV-XIV ст. На світосприйняття європейських гуманістів доби Ренесансу великий вплив мав «винахід» абата Йоганна Тритемія – загадкового священнослужителя і знавця окультних наук: особливий шифр, за допомогою якого можна

маніпулювати свідомістю людини. Йдеться про метод словесної дії на підсвідомість за допомогою кодових фраз («стеганографія») [11].

Мірандола (1463–1494) посилив натуральну магію Фічіно каббалістикою, що базувалася на енергіях емпірея. Це наука, що викликає ангелів й архангелів через їх імена давньоєврейською, мовою Бога, володіла для Мірандоли надзвичайною ефективністю оскільки дозволяла довести божественність Христа.

Яскравою особистістю окресленої еволюції був Парацельс (1493–1541), для якого філософія – це відкриття «невидимої Природи». Як раніше Господь говорив з людиною через Писання, так тепер Він говорить з нами через Природу. Через діалог з Творенням світло, приховане в Природі, відкривається й просвітлює людину. Джон Ді, блискучий математик й астроном, природознавець, знавець класичної філології, невтомний збирач старовинних рукописів, видатний філософ, «ідейний батько розенкрейцерства», ясновидець, небезпідставно вважається прототипом шекспірівського Просперо. 1581 року Джон Ді налагодив контакт з іншими світами. В магічному кришталі він побачив ангела Уріеля, який пояснив, як виготовити восковий талісман – печатку Еммета, з допомогою якої можна налагодити контакт з потойбічним світом. В ході наступних сеансів зв'язку небесні співрозмовники (ангели) пояснили Ді і медіуму Келлі спосіб комунікації з ними і передали алфавіт ангельської, чи то єнохейської мови. Ді прагнув знайти втрачене знання і духовні істини, які, начебто містилися у давніх втрачених книгах, зокрема, у легендарній книзі Єноха.

П'єса Шекспіра розпочинається з картини паніки на борту корабля, під час бурі. Хоча, все це – «буря» у склянці води. З другої сцени, з промови Просперо стає зрозуміло, що несподіванок не буде. Жодна зла воля, жодна згубна пристрасть чи примха не можуть нічого змінити в ході дії. Всі персонажі — мов фігурки на шахівниці, якими рухає досвідчений гравець. Перше, що робить Просперо, ставши володарем таємничого острова внаслідок зради брата, коли після страшної бурі його вороги опинилися у його повній владі, вдавшись до магії, визволяє духа повітря Аріеля і здійснює шторм на морі, щоб роз'єднати персонажів, аби вони не залежали один від одного. Затим, заспокоївши море музикою, заманює і обезброює Фердинанда, нападає на всіх сон, окрім Антоніо й Себастьяна, аби ті відкрили своє істинне «я». Як благородний чарівник Просперо користується своїми магічними здібностями, щоб відновити справедливість: повернути собі владу і привести кривдників до покаяння. Він не прагне помсти. Його більше приваблює ідея християнського всепрощення і відмова від чаклунства. Відновлення справедливості Просперо розігрує за допомогою духа повітря Аріеля і дрібніших духів, які підкоряються йому, залишаючись невидимими або ж набуваючи подоби тварин (гарпій, гончих псів, які терзають Трінкуло і Стефано, за те, що вони вкрали лахмани Просперо) і різних божеств (німфи, Іріда, Юнона, Церера, Венера). Маг чітко знає, що необхідно робити, аби проявити в людях їх найбільш яскраві якості: любов до сина у короля Алонзо, благородство принца Фердинанда, вірну службу старого радника короля Гонзало, злочинну підлість

брата короля – Себастьяна і свого брата – Антонію, п'яні витівки королівського дворецького Стефано і придворного блазня Тринкуло.

Всі трагічні моменти п'єси до фіналу отримують щасливу розв'язку: Просперо великодушно прощає всіх Алонзо й Гонзало уникають покарання, Фердинанд одружується з Мірандою, розбитий на дзуськи корабель відновлюється, Алонзо й Фердинанд довідуються про свій чудесний порятунок, Просперо повертає владу над Міланським герцогством і навіть Каліббан отримує легке покарання прибрати у печері (лабораторії Просперо). Стихія музики заповнює весь простір зачарованного острова. Щасливі Міранда і Фердинанд відпливають у «новий, прекрасний світ»; Просперо, зламавши свій магічний жезл, пливе назустріч власній смерті. Музика примирює всіх. Як і в деяких інших трагедіях і комедіях Шекспіра, у «Буря» просвічує ідея першородного гріха і невинної схильності людини плекати ілюзії стосовно власної свободи. Просперо володіє безмежними можливостями, йому підвладні всі духи, головний його помічник дух повітря Аріель, який втілює духовне начало – стихію духу, невловимої, рухливої змінної реальності відображення світу в свідомості, Каліббан – пов'язаний з нищим матеріальним началом, «тиною буття», в яку занурений наш світ; коли блазень Тринкуло побачив Каліббана, він не може вирішити, що чи хто перед ним: «Людина чи риба? Жива чи мертва?». В «Бурі» проявлено мотиви Едемського саду, думки про загальне благоденство, про справедливе суспільство, висловлені добрим, але наївним персонажем, який не хоче визнати існування в людях зла, хоча й знає про його існування. У суспільстві, яке описує Гонзало, не буде ні грошей, ні книг, ні праці, ні влади. Такий лад міг би існувати, якби всі люди були ангелами. У кожного персонажа є своя мрія. Всі вони марять про відсутність зла: добрий Гонзало, який заплющує очі на зло в інших, Антонію й Каліббан, які не помічають зла в собі самих. Каліббан прагне назад, у підсвідоме. Гонзало, навпаки, покладає надію на Утопію ідеального майбутнього. Але обидва відірвані від реальності.

Просперо ідеальний правитель, він створив на острові земний рай. Покидаючи цю обітовану землю, Просперо відпускає на волю Аріеля і топить в морі чаклунські книги, на яких базувалася його могутність. Щаслива кінцівка п'єси овіяна однак сумом: у завершальному монолозі, Просперо просить вибачення за той літературно-художній обман, який він породжував впродовж стількох років і від якого тепер має відмовитися. Одруживши Міранду з Фердинандом, забезпечивши їм і собі щасливе майбутнє, Просперо після яскравої феєрії, впадає у сумні роздуми, прорікаючи настання моменту, коли весь світ зруйнується і все, що здавалося таким чудовим, безслідно зникне. Чому Просперо так рішуче відрікається від своїх чародійних здібностей? Чому вважає їх «руйнівною наукою»? Очевидно тому, що розуміє: не забезпечена моральними якостями, наука стає небезпечною для людини і довкілля. Чудеса – не є синонімом людяності. Людина не перестає бути людиною без чарівних здібностей. А ось той, хто володіє надприродними здібностями, але позбавлений внутрішнього, душевного тепла, не може бути

беззастережно віднесений до роду «Людина». Для нормального розвитку людини у суспільстві з точки зору Шекспіра потрібна безхитрісність, простота, гуманне ставлення одне до одного, відсутність егоїзму, стриманість і помірність бажань. В цьому, можливо, і полягає головна ідея шекспірівської «Бурі» шлях до спасіння – не гординя, не помста, не демонстрація сили і чудес, а всепрощення, смиренна і всеосяжна любов [7]. Шекспір мовби попереджає людство, що: якщо воно докорінно не зміниться і продовжуватиме жити за природно-інстинктивними законами, то його зметене велика Буря.

Острів, описаний у п'єсі, можна тлумачити як образ планети Земля – унікальної структури в океані Космосу. Бермуди, постають як символ таємничої, надлюдської і страшної сили, що загрожує людству. Водночас Великий Бард передчував, що ті «часи бурі» будуть ключовими в історії людства, поворотними в його подальшій еволюції. Саме ті страшні, катастрофічні часи стануть очисними, вони змусять людей прокинутися і почати працювати над собою. Символічно, що одному з прикінцевих актів п'єси на сцену виходить постать Іріди, яка заявляє, звертаючись до Церери:

Я – вісниця цариці всіх богинь,
Веселка, арка райдужна води,-
Наказую: на гало це сюди
З тобі підлеглих дальніх володінь
Для зустрічі з царицею прилинь!
Священні пави вже до нас летять [15, 488-489]
(переклад Миколи Бажана)

Адже райдуга – вісниця очищення після бурливої стихії і відновлення гармонійного зв'язку між людиною і Богом. Ідея всепрощення і внутрішнього очищення людей реалізується завдяки другому прищестю Спасителя. Шекспір, схоже, передчував, що саме глобальна катастрофа, стане часом другого прищестя спасителя, того чародія у чудесному плащі, який своєю владою навчить людей жити у любові. Отож, чи не є «Буря» – найвеличнішим прозрінням Шекспіра? Чи не є вона – своєрідним Останнім Заповітом Шекспіра людству? Божественні символи, які час від часу даються людському роду, говорять про той форум істини, який знаходиться всередині наших сердець – і будить нашу свідомість до божественних ідей з вищих світів [5]. Чи повинна велика душа зносити удари долі чи, озброївшись проти потоку негараздів, вступити з ними у бій і покласти кінець стражданню? Багато філософських систем і релігій відзначають необхідність пильнування, перебування у теперішньому моменті. Найдавнішу згадку про це можна знайти у «Книзі мертвих», у працях герметичної традиції «Смарагдова скрижаль» та «Кібаліон». Важливою ланкою в цьому взаємозв'язку є праці Корнеліуса Агриппи, які надихнули Гете на створення «Фауста». Шекспір озвучив запитання-заклик «бути чи не бути», що перегукується з вченням розенкрейцерів: людина існує тільки тоді, коли перебуває у стані неспанья, пильнування, тобто, коли її духовна сутність проявляється через тіло. В інший час вона не більш, ніж

тварина. Якщо вище «Я» не проявлене в людині, то вона приречена на страждання, які зможе перебороти лише тоді, якщо «прокинеться».

У XVI ст. асоціативно-смысловий простір огортав кожне слово. Тим не менш трактовка алхімічної термінології складала значні труднощі, оскільки в книгах містилися або надто розпливчаті настанови або енігматичні параболи. Навіщо тоді книги? На думку Джордано Бруно книги необхідні для пробудження «магічної мнемоніки»: авторські висновки, опис деяких процесів, логічні парадокси, несподівані метафоричні мости через онтологічні провали [9] все це сприяє активізації таємного і безмежного простору пам'яті, про який свідомість не знає. Сім стадій алхімічного дійства [9] магістерії відповідає семи станам «я» на шляху до селф (надприродного центру індивідуального буття), може пробудити свою сплячу «трансцендентальну пам'ять», дає можливість теоретичного і навіть практичного проникнення в магічну багатомірність простору.

Персонажі п'єси ніяк не збагнуть, хто вони і що, власне кажучи, з ними відбувається. Проясненням служить знаменитий монолог Просперо:

Кінчилася вистава
Акторами в ній виступали духи,
Вони тепер розтанули в повітрі.
В прозорому повітрі. Ось так само,
Як і хистке єство цього видіння,
Розкішні замки, і священні храми,
І хмарами увінчані вершини,
І вся земна велика куля, все
Що бачимо навкруг, – безслідно зникне.
Мов привиди безплотні, мов хмарини.
Ми створені із сновидінь. І сном
Оточене життя маленьке наше [15, 491-492].

Корабель з героями Шекспіра наче барка Фортуни, що пливе по розбурханому життєвському морю. В одних алхімічних трактатах корабель – метафора пошуків філософського каменя, які описуються як мандри, плавання [9]. В інших – як тонка алегорія посвячення в таємниці алхімії, як важка і сповнена небезпек подорож [15]. Філософія Роса, яку шукають маг Просперо і відьма Сікоракса, в алхімії – зародок «каменя мудрості». У каббалі роса – це воскресіння. Мертві відроджуються Росою Світла, що випаровується з Дерева життя (як прояв активності Творця) як панацея від усіх хвороб і (за розенкрейцерами). Кохання Міранди і Фердинанда можна розглядати як, випробування, що передуює посвяченню на шляху до Просвітлення, яке завершується «Хімічним шлюбом», символічним союзом між душею («нареченою») і Богом («нареченим») – алхімічною алегорією містичного шлюбу Христа й душі. «Буря» Шекспіра символізує кінець магічного світу і перехід до нової епохи. Відомо, що театр «Глобус» мав форму земної кулі (ідея Джона Ді). Але «Глобус» – це не лише земна куля, він частка велетенського

Всесвіту, місце, де відбувається преображення, обмін ідеями й образами. Актори ж своєрідний оркестр, який транслює світову містерію.

1. *Аникст А.А.* Творчество Шекспира / Александр Аникст. – М.: Худ. лит. – 1963 – с. 575; 2. *Блаватская Е.П.* Теософский словарь / Елена Блаватская. – М. Сфера. – 1994. – 576 с.; 3. *Брандес Г.* Шекспир. Жизнь и произведения / Георг Брандес. – М.: Алгоритм. – 1997; 4. *Вульф Ф. А.* Новая алхимия науки и духа. Материализация эмоций / Алан Вульф. – СПб.: Весь. – 2010. – 106 с.; 5. *Гендель М.* Мистерии розенкрейцеров / Макс Гендель. [Електронний ресурс] Режим доступу: royallib.com/book/gendel_maks/misterii_rozenkrejtserov.html; 6. *Женетт Ж.* Фигуры в 2-х томах / Жерар Женетт. – Т. 1. – М.: Изд-во Сабашниковых. – 1998; 7. *Колчигин С.* «Буря» в мировоззрении Шекспира / Сергей Колчигин. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.proza.ru/2011/09/23/669>; 8. *Комарова В.П.* Творчество Шекспира / Валентина Комарова. – СПб. – 2001. – 247 с.; 9. *Майер М.* Тонкая Аллегория, касающаяся секретов алхимии / Михаэль Майер. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.hermetic-rus.com/originals/mayer.htm>; 10. *Смирнов А.* Послесловие к «Буре» / У. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8-и томах / Александр Смирнов. – Т. VIII. – М.: Искусство. – 1960. – с. 545; 11. *Тритемий Й.* Семь Вторичных Разумов управляющих Миром после Бога / Йоганн Тритемий. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://nadrez.narod.ru/Trithemius_Septem_secundeis.htm; 12. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Мэнли П. Холл. – СПб.: Спикс. – 1994. – 792 с.; 13. *Хьюз Т.* Шекспир и Богиня Полноты бытия / Тед Хьюз. – Иностранная литература. – 2014. – №5. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2014/5/shai.htm>; 14. *Шекспир В.* Комедии и трагикомедии / Вильям Шекспир. – Харків: Фолио. – 2004. – 527 с.; 15. *Шмидт К.* Земля и море. / Карл Шмидт. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: velesova-sloboda.vho.org/philosophy/schmitt-zemlya-i-more.html; 16. *Eliphas L.* Transcendental Magic / Levi Eliphas. – Chicago. – 1910. (процитовано за вид. Kłosowski S. De Roda Alchemy. The Secret Art. – NY: Thames and Hudson. – 1997; 17. *Halliday F.E.* A Shakespeare Companion 1564-1964 / Frank Halliday. – Baltimore: Penguin. – p. 486; 18. *Monnestr C.* Golden Dawn. Israel Retardie. : [передмова] / Chris Monnestr. – St. Paul M/N I. Jewell. – 1989. – XXII-XXIII.

Ігор Набитович

д-р філол. н. (dr hab.), проф.,

*Університет ім. Марії Кюрі-Скłodовської в Любліні
(Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)*

ІРЛАНДСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ СПАДЩИНІ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ

У статті розглянуто зародження традиції дослідження ірландської літератури епохи Модернізму Дарією Віконською. Дослідниця першою в українському літературознавстві поставила й спробувала вирішити проблему національної самоідентифікації автора та означити кореляційні особливості між національною самоідентифікацією та мовою, якою творить автор. Запропоновувавши нові методологічні підходи до дослідження творів Джеймса Джойса та Оскара Вайлда, вона одночасно означила й ще один важливий ракурс їхньої творчості. Д. Віконська спробувала в ідейно-естетичній перспективі розглянути їх твори як вираження особливих рис ірландської етнопсихології та кельтських первнів.

Ключові слова: ірландська література, Модернізм, Джеймс Джойс, Оскар Вайлд, Дарія Віконська, національна ідентичність.

В статье рассмотрено зарождение традиции исследования ирландской литературы эпохи Модернизма Дарией Виконской, которая первой в украинском литературоведении

поставила й поспробувала вирішити проблеми проблеми національної самоідентифікації автора і розглянула кореляційні особливості між національною самоідентифікацією і мовою, на якій пише автор. Д. Віконська пропонувала нові методологічні підходи дослідження творчості Джеймса Джойса і Оскара Вайльда, одночасно акцентуючи на важливості цього творчості. Д. Віконська пропонувала розглядати їх творчість в ідейно-естетичній перспективі – як вираження особливостей ірландської етнопсихології і її кельтських елементів.

Ключові слова: ірландська література, Модернізм, Джеймс Джойс, Оскар Вайльд, Дарія Віконська, національна ідентичність

In the article there is reviewed the origin of research tradition of Irish literature of the Modernism epoch by Daria Vikonska. She was the first in Ukrainian Literary Criticism set and tried to solve the problem of national self-identity of the author and denote correlation peculiarities between national self-identity and language created by the author. Having suggested new methodological approaches to researches of James Joyce and Oscar Wilde, the same time she denoted one more important peculiarity of their creation. Daria Vikonska tried to research their works in ideological and aesthetic perspective as expression of peculiarities of ethnic psychology of Irish and Celtic folks.

Key words: Irish Literature, Modernism, James Joyce, Oscar Wilde, Daria Vikonska, national identity.

У сучасному українському літературознавстві уже існує певна традиція дослідження ірландської літератури епохи Модернізму. Українські дослідники аналізували, зокрема творчість Оскара Вайльда [8], [11], [14], Вільяма Батлера Єйтса [12], Джеймса Джойса [13].

Однак своєрідним першовідкривачем ірландської модерністської літератури була Дарія Віконська (1893 – 1945 рр.; справжнє ім'я та прізвище – Іванна (Йоанна)-Кароліна (Ліна) Маєр-Федорович (за чоловіком – Малицька). Ще один із її псевдонімів – І. Федоренко) [6], [10]. Її перу належать перші в українській літературології дослідження творчості ірландських письменників-модерністів («Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя» (1934) [3]; «Оскар Вайльд (Огляд літературної творчості) (1923)» [15]). Таким чином Дарію Віконську можна назвати засновником українського «вайльдознавства» та «джойсознавства». Студії Дарії Віконської, написані майже століття тому однак і донині не втратили своєї важливості, свіжості аналізу та інтерпретаційних новаторських стратегій. Дарія Віконська першою в українському літературознавстві поставила й спробувала вирішити проблему національної самоідентифікації цих авторів та означити кореляційні особливості між національною самоідентифікацією та мовою, якою творить письменник.

Публікація дослідження «Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя» спричинилася до появи цілого шереху рецензій провідних літературних критиків і літературознавців – Михайла Рудницького, Миколи Гнатишака, Івана Дубицького, Марії Деркач, Луки Луціва й викликала жваву дискусію щодо творчості Джеймса Джойса, ідейно-естетичних домінант, особливостей стилю та поезики цього автора. Зокрема Лука Луців вказував на своєрідний релятивізм суспільного буття (йдучи за Ернстом Робертом Курціусом він називає це «метафізичним нігілізмом»), яке для автора (Джойса)

не є цінністю. Об'єктом висміювання в «Уліссі», на його переконання, стає батьківщина, патріотизм, віра, мораль, родинні цінності. Остаточного ж він підсумовував, що «українській нації не треба таких творів, як «Уліссес». Є в справжній світовій літературі цінніші для нас твори, може з меншою докладністю в фізіології, але зате з більшим гартom духа» [9, 854].

Варто нагадати, що, наприклад, і Карл Густав Юнг дав нищівну оцінку «Улісові» (хоча, як видається, таку ж антипатію до Юнга виявляв і Джойс): «Абсолютно безнадійна порожнеча є основною домінантою всієї книги. Вона не тільки починається і закінчується в ніщо, але й складається цілком із нічого. Тут усе – диявольська нісенітниця. Як приклад технічної досконалости, твір розкішний, і водночас – це інфернальний монстр» [17, 56].

Дарія Віконська пропонує дещо іншу перспективу розгляду цих проблем: вона не глорифікує «Улісса», але добачає у творі парадоксальне й болісне вираження любови ірландського автора до своєї Батьківщини – через показ її найгостріших проблем, породжених зокрема колоніальним, підневільним статусом. В українському письменстві подібна ситуація склалася була в кінці ХІХ віку, коли Іван Франко у передмові до польського перекладу збірки його оповідань «*Obrazki galicyjskie*» під назвою «*Nieco o sobie samym*» («Дещо про себе самого») написав знамениті слова «*nie kocham Rusi*» «не люблю Русі (України)»: «Насамперед признаюся в тому гріху, що його багато патріотів вважає смертельним моїм гріхом: не люблю русинів [...]. Признаюсь у ще більшому гріху: навіть нашої Русі не люблю так і в такій мірі, як це роблять або вдають, що роблять, патентовані патріоти. Що в ній маю любити? Щоб любити її як географічне поняття, для цього я занадто великий ворог порожніх фраз [...]. Щоб любити її історію, для цього досить добре її знаю, занадто гаряче люблю загальнолюдські ідеали справедливости, братерства й волі, щоб не відчувати, як мало в історії Русі прикладів справжнього громадянського духу, справжньої самопожертви, справжньої любови. Ні, любити цю історію дуже тяжко, бо майже на кожному кроці треба б хіба плакати над нею [...] Коли, незважаючи на те, почуваю себе русином і по змозі й силі своїй працюю на Русі, то [...] цілком не з причини сентиментальної натури. До цього примушує мене почуття собачого обов'язку. [...] Мій руський патріотизм – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі. Я можу здригатися, можу тихо проклинати долю, що поклала мені на плечі це ярмо, але скинути його не можу, іншої батьківщини шукати не можу, бо став би підлим перед власним сумлінням. І якщо щось полегшує мені нести це ярмо, так це те, що бачу руський народ, який, хоч гноблений, затемнюваний і деморалізований довгі віки, який хоч і сьогодні бідний, недолугий і безпорадний, а все-таки поволі підноситься, відчуває в щораз ширших масах жадобу світла, правди та справедливости й до них шукає шляхів. Отже, варто працювати для цього народу, і ніяка праця не піде на марне» [16, 31]. Майже дослівно ці Франкові слова міг би повторити Джойс щодо Ірландії та ірландців. Подібно вигукує герой Джойсового оповідання «Мертві» зі збірки «Дублінці» «*I'm sick of my*

own country, sick of it!» («Я втомився від моєї власної країни, мені це набридло!») [20, 213].

Дарія Віконська переконана, що «коли артистична творчість є правдивою відбиткою індивідуальності мистця, вона не в силі затратити, ані поважно змінити свого характеру. Навіть тоді, коли артист протягом літ змінює не лише техніку, методу або первісно вибрану форму вислову, але також духовне відношення до деяких проблем, те, що є ознакою його своєрідної індивідуальності, полишається незмінене [...]. Якість індивідуальних прикмет мистця та якість формальних прикмет його творів складаються на вартість його мистецької творчості. Коли час до часу появляється книжка або інший мистецький твір з таким своєрідним обличчям, що це обличчя неподібне до ні одної з досі знаних нам фізіономій [...]» [4, 18]. Саме таким твором в ірландській літературі бачиться їй роман Джеймса Джойса «Улісс».

Дослідниця визначає характерні риси стильової палітри Джойсового твору, наголошуючи на його мовній поліфонічності (від біблійних стилізацій до канцеляризмів), яка, одночасно, творить гармонійну цілісність («Мова і стиль, залежно від ситуації та відтворюваних осіб, наслідує раз текст Старого завіту, в інших місцях – офіційну мову різних суспільних установ» [4, 24]) та намагається окреслити його архітектонічні особливості: «Улісс», наголошує вона, передає «сильне почування складності життя. Замітне, що велика формальна різnorodність ні на хвилину не впливає на шкоду його органічної єдності. Єдність, складність, різноманітність тут гармонійно пов'язані і, може, не випадково пригадується естетична дискусія з «Портрета артиста з молодих літ», де молодий Стефан Дедаць зі шаною наводить дефініцію краси Томи з Аквіну: *Ad pulchritudinem tria requiruntur – integritas, consonantia, claritas* [«Краса домагається трьох речей: суцільності, однозгідності, ясності» – *лат.*]. *Integritas* – у цьому випадку – суцільність та єдність, так вірно переведені через усі уступи книжки. *Consonantia* – гармонійне пов'язання різnorodних та різноманітних моментів, наслідком чого складність «Улісса» виступає заєдно як єдність. *Claritas* – чудова прозорість Джойсової мови, коли почування або думка пробивається так сильно крізь зовнішню структуру слів, що відчуваємо: зміст різьбив те слово! і розуміємо, що звуки і видні знаки (букви та слова), це лише фізичний другий бік (*envers physique*) духових переживань» [4, 25].

Особливим зацікавленням у дослідженнях Дарії Віконської були елементи поетики Модернізму, стильових особливостей його різноманітних течій та літературатурних напрямів: «Подвійна чи потрійна символіка «Улісса», поворотні теми, що, неначе *Leitmotive* Вагнерівських музичних драм, тягнуться крізь цілий твір, майстерно витворені асоціації, що постають у читача під час читання і пов'язують зі собою найрізноманітніші частини твору, – все те видається мені як геніяльно обдуманна маска, а радше ціла низка масок, під якими скривається власне обличчя артиста» [4, 27]. Важливе місце у цих студіях займає проблема художнього часу твору, художня парадигма його проектування й вираження на різних рівнях художнього тексту: «Природно, автор мусив старатися витворити якнайбільшу ілюзію одночасності всіх подій,

вчинків та занять різних наведених ним осіб. Це вдалось йому досягнути у високій мірі в описі поїздки британського віце-короля з дружиною та почтом через вулиці Дубліна. Одночасність! Те, що неосяжне для людської свідомості, яка спостерігає тільки поодинокі події, відірвані частини життя – мистецький хист автора зобразив віртуозно в тім описі, де в кількох недовгих хвилинах стрічаємо всіх осіб, з якими автор нас попередньо зазнайомив. На кожному кроці, при кожному закруті виринає знайома постать, яка реагує у свій питомий спосіб на сенсацію дня. Кожна з них занята власними клопотами, власними справами. Одні дивляться з вікон, інші стрічають віце-королівську кавалькаду на вулиці. Деякі скидають капелюхи, кланяються; ще інші спішають кудись, ніби не знаючи нічого про локальну подію» [4, 37].

Порівнюючи «Улісса» з творчістю Марселя Пруста, Дарія Віконська приходить до висновку, що «повість Пруста – це рід хроніки одної суспільної верстви повоєнної Франції, а радше – Парижа. Як кожна хроніка, вона тісно зв'язана з точно означеним часом. У ній безліч тонких психологічних спостережень і справді глибока психологічна аналіза більших і менших подій» [4, 56]. На її переконання цілісністю Прустового твору є мікрокосмос, який «глибоко зацікавлює, іноді зворушує, але рідко пориває. В «Уліссі» нема тої подрібної психологічної аналізи, над якою, немов у хемічній лабораторії, хилиться терпеливий дослідник з незмірною дбайливістю. Джойс не нехтує подробицями. Навпаки, іноді він не пропустить ні одної, навіть там, де ця «інклюзивність» з мистецького погляду не зовсім оправдана. Але нема ніде подробиць на першому місці. Ніколи вони не відтягають виключної уваги автора ні читача. [...] Ніде Джойс не заглиблюється в них, а тільки їх стверджує. Ніде його ум ані ум читача не роздрібнюється, а весь час бачить перед собою цілість життя, дарма, що предметний зміст «Улісса» сам у собі фрагментарний» [4, 56-57].

Відомий італійський письменник та філософ Умберто Еко в своїх «Поетиках Джойса» (написаних через чверть століття після книжки Дарії Віконської) у багатьох ідеях, твердженнях та висновках щодо поетики та стилю Джеймса Джойса перегукується із баченням цієї творчості Віконською: й щодо важливості біографічних елементів для розуміння психології Джойсової творчості, й щодо поліфонічної структури «Улісса», в якій перемішуються «сліди майже всіх літературних напрямків останнього піввіку, почавши від символізму аж до сюрреалізму» [4, 71-72]. У. Еко добачає в цьому свідоме застосування різних поетик, їх опозицій та імплікацій, мовні експерименти [19].

Українська дослідниця зауважує, що «Улісс» мав у собі «той розмах, що веде поза факти щоденного життя у позачасовість, де сходиться тайна народин і смерті. Це рід творчості, званої С. G. Jung'ом “Visionäres Schaffen” [«Пророча творчість», «віщування» – *нім.*], що черпає з таємних глибин загальнолюдського, підсвідомого досвіду в противенстві до творів, які повстали не з натхнення, а з критичної обсервації деяких подій у замкненім крузі якоїсь конвенції» [4, 57]. Йдеться про тип творчості, який власне Карл Густав Юнг називає *візіонерським типом*. У цьому типі «все перевертається з ніг на голову,

матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи». Це первинне переживання, з одного боку, має вид «різнобарвного, демонічно-гротескного, яке руйнує людські вартості та прекрасні форми, це відразливий клубок вічного хаосу». З іншого – це «або одкровення, висоти та глибини якого людська уява майже не здатна дослідити, або ще щось прекрасне, збагнути яке даремно намагаються слова» [18, 123-124].

Дарія Віконська намагається дати й жанрове означення романові Джойса: «...Це заєдно хроніка, епос, повість, сценічна драма включно до всяких знаних і деяких досі незнаних нам літературних форм [...] короткі нариси, конкретні (чи не на взір схоластиків?) питання та відповіді, відтворення тягlosti людської свідомости тощо» [4, 24]. Підсумовуючи, вона додає: «Слухаючи цієї симфонії людського життя, замкненого уявою мистця у вузьку раму одноденного, у дечому навіть банального досвіду, не затрачуємо ні на хвилинку почування величавости. Все, що тут діється, глибоко правдиве, без проби автора додавати рожевий колір. Краса і погань межують так близько – більше: так тісно переплетені, що зазнаємо враження *дійсного* життя» [4, 70].

У есеї «Оскар Вайлд (Огляд літературної творчости)» Дарія Віконська спробувала зробити цілісний огляд творчости ще одного яскравого майстра англійського Модернізму. Розглядаючи його драматургічну спадщину («Ідеальний чоловік», «Віяльце леді Віндермір», «Жінка без значення», «Як важливо бути поважним»), в якій представлено життя вищого прошарку англійського суспільства, Дарія Віконська наголошує, що ці багаті та часто високосвічені люди, найчастіше «знуджені життям». Це генерація, яка «любується в декаденстві (наскільки його розуміємо як негачію усього природного, звичайного) і поклоняється усьому штучному» [2, 34]. Драматург, показуючи трегедійні сторони їхнього життя, «передовсім хоче бавити поверховостями цього життя», за якими «укривається не раз безжальна сатира» [2, 35]. Серед недоліків драм Вайлда дослідниця зауважує те, що, як їй видається, автор «трактував укладання змісту як неминуче зло, щоб було де помістити його замітки та [...] потік блискучої коверсації [...]. Зміст був для нього чимсь неважним, другорядним [...]. Дійові особи в його п'єсах цікаві, але шаблонні [...]» [2, 34]. У ідіостильовій палітрі Оскара Вайлда вона зауважує часті повтори фраз, виразів у різних творах (наприклад афоризм, що жінка – «сфінкс без таємниці», зустрічається й у романі «Доріян Грей», й у п'єсах «Жінка без значення» та «Віяльце леді Віндермір» [2, 37]). Ранні п'єси О. Вайлда («Падуанська княгиня», «Вера, або нігілісти») можна означити одним підсумковим реченням, яке стосується першої з них: «Нема правди в сій трагедії і се не дозволило їй жити» [2, 40]. Натомість драма «Саломея» (з євангельських часів), наголошує Дарія Віконська, «один із найоригінальніших досі знаних сценічних творів», у якому «не тільки заховано [...] єдність часу та місцевости, але й [...] єдність настрою: строгого, понурого, величавого» [2, 41]. Також і «казки його та оповідання належать до найкращого, що видала світова

література для великого загалу» [2, 41]. Євген Онацький визначав особливості ідейно-образної системи Вайлдових казок як повне протиставлення до соціальної заангажованості літератури Реалізму, де письменники «обирали за героїв своїх творів звичайних, бідних людей і описували бруд і жахливі злидні робітництва та пролетаріату, намагаючись викликати до них жаль і співчуття, та вводячи у свої твори обов'язкову тенденційність, – Оскар Вайлд вибирав за своїх героїв королів та королеви, закоханих принців, солов'їв та троянди, і уникав усякої тенденційності [...]» [11, 69].

Соломія Павличко акцентує на тому, що «у XVIII ст. Джонатан Свіфт став першим англomовним письменником, який походив із Ірландії. Від Свіфта починається ціла лінія англійської літератури, писаної ірландцями або вихідцями з Ірландії. [...] Є ряд імен, літературна історія, однак проблематичною залишається навіть назва цієї літератури. Англійська? Англо-ірландська? Ірландська?». Якщо визнати вірною третю назву, одразу ж стаємо перед необхідністю розв'язати ще складніше теоретичне питання: «які ознаки, окрім мови виражають сенс конкретної національної літератури і чи спроможні вони замінити мову?» [12, 414]. Називаючи серед найвидатніших письменників (поруч із Джорджем Муром та Семюелом Бекетом) і Джеймса Джойса, літературознавець наголошує, що вони «жили поза межами Ірландії, свідомо позбуваючись, наче страшного сну, національної закомплексованості, неминучої, як їм здавалося, провінційності [...]. Звідси ж, очевидно, їхнє прагнення до універсальності слова і звернення до світової публіки» [12, 415]. Феноменом ірландської літератури є те, що «в долі кожного ірландського письменника відбилася трагедія його народу, його національний біль. Не може бути цілісною натурою письменник, коли його народ колонізований іншим народом і коли він сам пише мовою іншого народу» [12, 415].

Із трьох знаменитих ірландських письменників (йдеться про авторів епохи Модернізму), – каже Дарія Віконська, – Вайлд, Шов і Джойс «усі три, кожний на свій лад, підняли бунт. Віковим поневоленням виплекана ненависть до переможця, яка згодом, несвідомо, стала ненавистю до *всього пануючого* та перемінилась в ірраціональний гін, у підсвідому потребу протесту – це домінантний акорд їх духовості. Кожний з отих трьох письменників написав бодай один твір, що був як стій заборонений англійською цензурою. Кілька інших їх творів, що не підлягали офіційній цензурі, стрінулись з *odium* [ненависть, неприязнь, гнів – латин.] публічної opinii, яка в Англії має особливу вагу. Відразу заборонені були «Сальоме» Оскара Вайлда, «Професія пані Воррен» Бернарда Шова і «Улісс» Джойса. Увесь наклад «Улісса» спалили в Англії. Щойно в паризькому виданні появився цей твір на книгарському ринку» [4, 44]. Зацікавлення ірландською літературою Дарією Віконською викликане не в останню чергу тим, що авторка сама була представником такого ж бездержавного поневоленого народу, для якого характерними були ті самі проблеми, що й для ірландців: «Сама приналежна до поневоленого народу, – писала вона, – знаю добре те почування любови, в якому найдете і біль, і сором, і бажання самопожертви, і пристрасну нетерпеливість з хибами, що досі не

дозволяють визволитись з-під панування сильніших. Психологія рабів, витворена силою обставин серед власного народу, викликає у свідомій одиниці погорду і відразу до власних краян. Сором палить її на думку подвійного пониження, нездатних братів, лютує її пориває, коли бачить недоцільність їх примітивних подвигів» [4, 35]. (Зауважу, що ці роздуми можуть бути прямою алюзією до наведених вище визнань Івана Франка у передмові «Дещо про себе самого»). Аргументованими у такому контексті виглядають твердження Віконської про те, що «критичні, не раз повні їдкою сарказму вискази Джойса про національне відродження Ірландії не виключають глибокої любови до рідного краю» [4, 36]. Наводячи слова Дедаля, записані в щоденнику перед виїздом із батьківщини, Віконська переконує, що «так не думає і не говорить зблазований космополіт. Хто так думає і пише, не байдужий до долі власного народу [...]. Нехай [він] висміває незручні спроби відродження, а тому, що незручні, провінціяльні, недоцільні [...]» [4, 36].

Джеймс Джойс належить, переконана Дарія Віконська, до тих представників поневолених народів, які мають особливу місію: «Франкове слово про «вічного революціонера» – це дійсність, яку знає кожний поневолений народ із власного досвіду. Духовість поневоленого народу – це один зрив, що виявляється здебільша безладними вибухами. Вибухи спричинені довго придушеним жалем, гнівом, розпукою. З правила вони деструкційні. Однак, буває таке, що покривджений геній припиненої в природнім розвитку нації видає зі себе одиниці, в яких вроджена революційність несе високовартні плоди; одиниці, які не бурять, аби збурити – але на те бурять, щоб збудувати. Такою вибраною одиницею є Джеймс Джойс» [4, 42]. Дарія Віконська віднаходить, як бачиться, один із важливих ключів для національної ідентифікації ірландської літератури: вона на багатьох прикладах демонструє, як літературний твір прозирає етнопсихологічний субстрат творчого світу цих письменників. Одночасно, аналізуючи «Улісса», Віконська немов би демонструє справедливість слів Соломії Павличко: «В «Уліссі» Джойс виступає як революціонер. Тим, більше ніж іншими прикметами, виявляє він свою приналежність до зеленого острова Еріна: революційна вдача, відомо, питома дітям поневолених народів [...]. Джойс висміює рідний театр, бо бажає кращого [...]. Сам пише «Улісса», звертаючи на себе увагу цілого літературного світу своєю оригінальністю, яка в дійсності є революційністю. Отже бунт. Але бунт, що відбувається у сфері інтелектуальній» [4, 44]. Віконська переконана, наприклад, що головний герой «Улісса» – «це високоригінальний, наскрізь кельтський ум з питомою для ірландців поетичною вдачею і з виразним нахилом до метафізики» [4, 21].

Одна з Вайлдових п'єс («Саломея») дозволяє їй висувати певні латентні етнопсихологічні вияви творчості цього письменника: те, що твір написано французькою мовою «дуже характеристичне для її автора, у якого можна в його симпатії до всього французького та в майстернім опануванні сеї мови добачати кельтський вплив його походження (Вайлд зі сторони батька, як і матері, був ірландець чистої крові і славних традицій)» [2, 43-44]. І додає заувагу, яку

можна було б розгорнути у широке полотно етнолінгвістичних узагальнень тих етноментальних протилежностей, які розділяють ці дві мови: «Ніколи майже не помічається щось подібне в англійців, яким психіка французької мови є чужа» [2, 44]. Характеризуючи Вайлдову комедію «Як важливо бути поважним», для якої характерний «щирий, природний гумор, який плине враз із подіями, немов бистрий потік шумливої води», «гумор тонкого інтелекту» [2, 36-37], вона зауважує й інші етнопсихологічні риси, які різнять два народи: «В Англії, сій країні мряки і пуританізму, де, крім сухого англійського *humour*'у, якого ще не зрозумів досі ані один не-англієць, не здибається хіба ніколи того легкого, може, трохи іронічного, а все ж добродушного сміху, який є лише впливом високоризвиненої інтелектуальності, такої, яку знаходимо *par excellence* у французів» [2, 37]. Загалом же у своїх літературознавчих студіях Дарія Віконська приділяє особливу увагу особливостям психології творчості ірландських письменників, наголошуючи на «вродженій кожному ірландцеві буйній мистецькій уяві», «обдарованості мрійливістю та фантазією» [4, 41]. Вона зауважує, що «перед світовою війною різниця англосаксонської та кельтської психіки належала до тих питань, що хвилювали інтелектуальну еліту Західної Європи. [...] Нині зацікавлення тим питанням трохи ослабло, але воно існує і не затратило нічого зі своєї тимчасово заслоненої актуальності. Англосаксонці уходять за римлян, – кельтів прирівнюють до греків» [2, 42].

Дарія Віконська першою в українському літературознавстві розпочала дослідження ірландської літератури епохи Модернізму. Запропоновувавши нові методологічні ідеї дослідження творів Джеймса Джойса та Оскара Вайлда, вона одночасно означила й іще один важливий ракурс їхньої творчості, спробувавши в ідейно-естетичній перспективі розглянути їх твори у контексті антиколоніальних студій і представити їх як вираження особливих рис ірландської етнопсихології та вираження у ній кельтських первнів.

1. Вайлд О. Портрет Доріана Грея: Роман, п'єси / Оскар Вайлд; / пер. з англ. Р. Доценка. – Харків: Фоліо, 2006. – 398 с.
2. Віконська Дарія. *Arg Longa*. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія / Дарія Віконська. – Львів: Піраміда 2015. – 352 с.
3. Віконська Д. Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Дарія Віконська. – Львів, 1934. – 100 с.
4. Віконська Дарія. Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Упорядкування, літерат. редакція, передмова і прим. Василя Габора / Дарія Віконська. – Львів: Піраміда, 2013. – 76 с.
5. Віконська Д. За силу й перемогу: Нариси / Дарія Віконська. – Ч. I: За державну бронзу. – Львів: Піраміда, 2016. – 343 с.
6. Дарія Віконська (1893–1945): Бібліографічний покажчик / Уклад., авторська передмова В. Габора. – Львів: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2007. – 164 с.
7. Джойс Д. Улісс / Переклад з англ. Олександра Тереха та Олександра Мокровольського / Джеймс Джойс. – Київ: Видавництво Жупанського, 2015. – 736 с.
8. Доценка Р. Оскар Вайлд в тіні та світлі парадоксів / Ростислав Доценка // Вайлд О. Портрет Доріана Грея: Роман, п'єси: пер. з англ., передмова та примітки Р. Доценка / Оскар Вайлд. – Харків: Фоліо, 2006. – 398 с. – С.3-20.
9. [Луців Л.] Л. *Граничка*. [Рец. на кн.]: Дарія Віконська. Джеймс Джойс (James Joyce): Тайна його мистецького обличчя. – Львів, 1934. – 100 с. / Лука Луців // Вістник. – 1934. – Т. 4, кн. 11. – С. 853, 854.
10. Набитович Ігор. Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento / Ігор Набитович // Віконська Д. За силу й перемогу: Нариси / Дарія Віконська. – Ч. I: За державну бронзу. – Львів: Піраміда, 2016. – С.7-31.
11. Онацький

Є. Оскар Вайльд – геній парадоксу / Євген Онацький // *Онацький Є. Портрети в профіль*. – Чикаго: Українсько-американська видавнича спілка, 1965. – С.61-73. 12. *Павличко С. Вільям Батлер Єйтс* / Соломія Павличко // *Павличко С. Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті* / Соломія Павличко. – Київ: Основи, 2001. – С. 411-428. 13. *Скуратівський В. До дня Джеймса Джойса* / *Вадим Скуратівський* // *Джойс Д. Улісс* / Переклад з англ. Олександра Тереха та Олександра Мокровольського / *Джеймс Джойс*. – Київ: Видавництво Жупанського, 2015. 14. *Стріха М. Оскар Вайльд на тлі українських сюжетів* / Максим Стріха // *Всесвіт*. – 2007. – № 3-4. – С.139-143. 15. *Федоренко І. [Дарія Віконська] Оскар Уайльд (Огляд літературної творчості)* / Дарія Віконська // *Літературно-Науковий Вістник*. – 1923. – Т. 80, кн. 8. – С. 339–345; Т. 81, кн. 9. – С.43-54. 16. *Франко І. Дещо про себе самого* / Іван Франко // *Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т.* – Київ: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 28-32. 17. *Юнг К. Г. Психоанализ и искусство* / *Юнг Карл Густав*. – Київ, 1996. – 304 с. 18. *Юнг К. Г. Психология та поезія* / *Карл Густав Юнг* // *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С.119-138. 19. *Eco U. Le poetiche di Joyce* / *Umberto Eco*. – Bompiani, 2003. – 176 pp. 20. *Joyce J. Dubliners* / *James Joyce*. – Oxford University Press 2001. – 279 pp.

*Аляксей Ненадавец,
д-р філол. н., проф.,
Бобруйський філіал Білоруського
державного економічного університету
м. Бобруйськ (Білорусь)*

ЧАЛАВЕК І ПРЫРОДА Ў ЗБОРНІКУ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «МАТЧЫНА ДУША»

У артыкуле аналізуецца значэнне першасных узаемаадносін чалавека і прыроды, прыродных стихій у ранняй паэзіі У.Караткевіча. Аўтар спрабуе адшукаць асаблівасці асэнсавання адвечных узаемаўплываў, адзначыць асаблівасці гэтага аспекта ў творчасці пачынаючага майстра мастацкага слова. Звяртаецца ўвага на прыроджаную здольнасць маладога творцы па-свойму адухаўляць сілы прыроды.

Ключавыя словы: чалавек, прырода, прыродная стихія, традыцыя, адухаўленне.

В статье анализируется значение первичных взаимоотношений человека и природы, природных стихий в ранней поэзии В.Короткевича. Автор предпринимает попытку найти особенности осмысления извечных взаимовлияний, отметить особенности этого аспекта в творчестве начинающего мастера художественного слова. Акцентируется внимание на прирожденной способности молодого поэта по-своему одухотворять силы природы.

Ключевые слова: человек, природа, природная стихия, традиция, одухотворение.

The article analyzes the importance of the primary relationship between man and nature, the natural elements in the early poetry of Korotkevich. The author attempts to find a particular understanding of eternal mutual influences, to note particularities of this aspect in the work of a novice master of artistic expression. The attention is focused on the innate ability of the young poet in his own way to spiritualize the forces of nature.

Key words: people, nature, element, tradition, spirituality.

Тэма прыроды – адна з найстаражытнейшых і вечных у сусветнай літаратуры. Справа яшчэ і ў тым, што ў кожную гістарычную эпоху яна асэнсоўваецца амаль па-новаму, бо набывае ў кожным канкрэтным выпадку

пэўнае сацыяльнае, ці правільней, мабыць, будзе сацыяльна – псіхалагічнае напаўненне. А інакш і нельга – асобна ўзяты літаратурны герой, нібы своеасаблівая гумка прапускае ўсё праз уласныя пачуцці, уласную свядомасць. Чалавек проста не можа па-іншаму, бо ён і прырода адзінае цэлае, дзе адно абавязкова залежыць ад другога. Нейкае дадатковае развіццё ці ўдасканаленне выкліча новы віток у гэтых узаемаадносінах, паставіць іх на больш высокую прыступку ў параўнанні з мінулай. Яно і не дзіўна, вечная прырода, адначасова адлюстроўвае і вечны рух, які таксама асацыіруецца не толькі з самой маці-прыродай, але і з грамадскім рухам, пад якім падразумяваем заканамерную змену сацыяльна- грамадскіх фармацый. Прырода ў літаратуры і мастацтве прысутнічала заўсёды, пачынаючы з перыяду глыбокай старажытнасці. У якасці прыкладу разгледзім верш, які адкрываў зборнік “Матчына душа” – “На пачатку дарог”: “Ноч глухая/ Ляжыць за вокнамі самотнай хаты,/ І плачацца на горкую нядолю” [1, 3].

У.Караткевіч намаляваў не надта прывабную восеньскую карціну, стварыўшы яе на кантрасце паміж холадам і цяплом, ноччу (глыбокім вечарам) і днём, дажджом і ветрам, а з іншага боку – паміж сумам схаладалай прыроды і вясёлай працай, песнямі і жартамі жанчын і дзяўчат, якія сабраліся ў звычайнай вясковай хаціне на талаку, каб дапамагчы гаспадыні нашынкаваць капусту на працяглую зіму. У той жа час прырода, якая ўзнагародзіла чалавека пачуццямі і розумам, прыгажосцю і мудрасцю, сама гэтая **прырода** разглядалася як валодаючая тымі якасцямі, якімі надзяліла і самога чалавека. Яны нібы адчуваюць стан адзін аднаго, падтрымліваюць, не даюць адчайвацца, бо нават самотна – гаротнае яблыка, “забытае” на дрэве асацыіруецца чамусьці не з халодным ветрам ці дажджом, не з блізкай зімою, а часам веснавога цвіцення, калі ажывала і буяла чыста ўся прырода і ўсё ў прыродзе. Таму не дзіўна, што абодва традыцыйныя пачаткі ў вершы – асалода і пазнанне – цесна пераплецены, бо найвышэйшая асалода заключаецца якраз у пазнанні прыгажосці і магутнасці прыроды, у бясконцым паглыбленні ў яе таямніцы.

Абодва гэтыя пачаткі тут праяўляліся перш за ўсё ў памкненні вывучыць усю прыроду праз прыроду чалавека – вышэйшай істоты, якая, якраз-такі, канцэнтруе ў сабе мудрасць, сілу і прыгажосць прыроды. Асалода жыццём у творах мастацтва і літаратуры паўстае перш за ўсё як асалода прыгажосцю чалавека, прыгажосцю яго цела і душы, благародствам яго натуры. Аголеная чалавечая фігура ў мастацтве, і аголеныя чалавечыя пачуцці ў літаратуры аднолькава адухаўляюцца высокімі гуманістычнымі ідэаламі.

А тут жанчыны шынкуюць капусту і для іх гэта не цяжкая, нудлівая праца, а, наадварот, вясёлы, калектыўны занятак. Уражвае тое, як чуйна ўлавіў У. Караткевіч саму атмасферу ў хаціне, дзе перапляліся-знітаваліся праца і смех, адпачынак і жарты, каханне і любоў, замілаванасць, якая праяўляецца, як працяг роду, да “тоўстага, пульхнага, апетытнага “дзіценка: “Ён (хлопчук. – А.Н.) шмат яшчэ чаго не разумее:/ Чаму жаўнер паслаў дзяўчыне хустку,/ Чаму не поўна рэчанька, чаму /Андрэеўна нажом сябе забіла”[1, 4].

Ідэя ўдасканалення (дасканаласці) здзяйснялася і ў адлюстраванні самой прыроды – узвышанай і адухоўленай. Прыцягальныя абрысы палёў і лугоў, лясоў і пушчаў, ціхіх і вірлівых рэкі і вадаёмы, непаўторныя па прыгажосці расліны і кветкі, урачыста-маўклівыя і ганарліва-шумлівыя дрэвы, бясконцыя блакітныя далягляды, якія, здаецца зліваюцца з небам – усё гэта, як і многае іншае, заклікана стварыць уражанне загадкавасці, таямнічасці і шматзначнасці.

У маральнай праблематыцы зборніка “Матчына душа” важнае месца занялі пошукі першавытокаў, каранёў нацыянальнага характару і нацыянальнай самасвядомасці, выпрацаваных ў адвечнай блізкасці да прыроды, у вясковай працы. Гэта было з’явай надзвычай моцнай і прагрэсіўнай, бо нарадзілася з памкнення знайсці фундамент сённяшніх дасягненняў і шляхі рашэння паўстаўшых праблем у лепшых традыцыях народа. У якасці прыкладу можна прывесці верш “Сырцовыя цагліны”: “Шмат разоў стагнала зямля ад тугі/ І ўзрастаў на руінах палын...”[1, 19]. Сентыментальныя пачуцці ўводзяць у аповяд разгорнутыя карціны прыроды, але прырода гэтая ідэалізаваная і ідэалізаваны ўзаемаадносіны з ёю. Маці-прырода паўстае як пачатак усяго дзейснага, што фарміруе “натуральныя” пачуцці чалавека, адносіны ж самога героя (персанажа) да яе ўспрымаюцца (і падаюцца!) як пасіўныя, сузіральныя: прырода стварае прыгажосць і дастатак, чалавек толькі прымае яе дарункі, “адкрывае” (у належны моманты) і перажывае дзіўную прыгажосць.

Адныя шукаюць і знаходзяць у прыродзе адлюстраванне сваіх змрочных, часта містычных поглядаў. Другія – праз адзіноцтва, пакуты, хваляванні – здабываюць веру ў светлы пачатак і, апяваючы вольную стыхію прыроды, умацоўваюцца душою ў сваіх вольналюбівых памкненнях, ва ўласным каханні. У.Караткевіч піша: “Стаю ўначы ў завіруху -/ Аддаўся наплыву мар./ Ноч уважная слухае” [“Стаю ўначы ў завіруху...”, 1,20]. Аналізуючы гэты верш, чыстыя, светлыя пачуцці маладога чалавека, якія паказаны на фоне не надта спрыяльнай, здавалася б, карціны прыроды, тым не меней, адзначым, што аўтар здолеў павярнуць яе ў патрэбным накірунку, адлюстраваць глыбіню кахання. Скажам і пра тое, што тут – пейзажны вобраз адлюстроўвае не толькі “зафіксаваны”, стан, але і дыялектыку душы, развіццё філасофскіх поглядаў на Сусвет, на тыя сацыяльна-грамадскія працэсы, якія ў ім бесперапынна адбываюцца, і, вядома ж, на чалавека (людзей), як на асноўны стрыжань любой сітуацыі (незалежна ад таго, жыццёвая яна была ці надуманая самім аўтарам).

З гэтых радкоў патыхае нейкай першастваральнасцю ранняга язычніцтва, калі ўсё навокал, паводле перакананняў нашых далёкіх продкаў, мела жывую душу, а з-за гэтага яшчэ яно і шанавалася, абагаўлялася, ці, і такое не рэдкасць, само становілася богствам. Прыгадаем тут словы выдатнага французскага філосафа-мысліцеля Руссо: “Разважаючы аб норавах, нельга не згадаць з задавальненнем аб прастаце звычаяў старажытнасці. Гэта цудоўны бераг, упрыгожаны толькі рукамі самой прыроды, да якога бесперапынна звяртаюцца нашы погляды і ад якога, на вялікі жаль, мы ўжо надта далёкія”[2,57].

Два пачаткі пераплецены ў народных адносінах да прыроды: паэтычны і практычны. Пераплецены настолькі, што і ў аснове паэтычнага ляжыць

пактычнае. Чалавек убірае ў сябе паэзію той зямлі, з якой звязаны сваёй працай, і здаецца яму, што нідзе няма прыгажэйшага і мілейшага за ягоны край.

Элемент чароўнага, элемент казачнасці не можа знікнуць з мастацтва, але бясконца змяняецца яго роля ў адлюстраванні рэчаіснасці. Рэалізм ніколі не абыходзіць бокам пытанні “загадкавага”, “таямнічага” уздзеяння рэальнага свету на рэальнага чалавека. Прырода абыякавая да чалавека, але чалавек чэрпае ў ёй усю шматобразнасць душэўнага стану – і адчай, смутак, жалобу, і радасны ўздых, і ўсведамленне непаўторнай велічы быцця. Прыгадаем вершы “Цяга”, “Ялінка”, “Як размаўляюць звяры і птушкі”: “Ў валасы мае вішні свой снег завяялі, / Мне на вуха шэпчуць абшары ніў;”[1, 23].

І ў той жа час тут няма адухаўлення прыроды, ачалавечвання ў прывычным для літаратуры сэнсе слова, няма антрапамарфізма. Усе “размовы-дыялогі з прыродай” – ні што іншае, як пакутлівыя размовы з самім сабою: чалавеку, блізкаму прыродзе, лягчэй, спакайней думаецца ў коле спраў, у прывычным атачэнні людзей. І калі герой чым адрозніваецца, дык якраз тым, што яму не дадзена ад нараджэння магчымасці “размаўляць з прыродай”, разумець галасы прыроды, што ўсе таямніцы ён павінен пазнаць менавіта з яе існасці, з яе пабудовы-структуры, знешніх яе праяў.

Разам з тым рэалістычны пейзажны вобраз заўсёды сацыяльны: ён нясе ў сабе грамадскія “намеры і мэты”, раскрывае чалавечы сэнс узаемадзеянняў з прыродай. У межах аднаго чалавечага жыцця цяжка заўважыць змены, якія адбываюцца ў прыродзе. Мы пакідаем свет прыблізна такім жа, якім заспелі пры з’яўленні на свет. З аднаго боку, межы чалавечага жыцця аказаліся празмерна малымі, вузкімі для суадносін з вечнасцю. Чалавечае жыццё – толькі “імгненне найкаратчэйшага імгнення”. Для вечнасці патрэбны іншыя вымярэнні – гісторыя ўсяго чалавецтва. І цяпер ужо гісторыя чалавецтва – параўнанні з вечнасцю – паўстае як нейкае імгненне ў бясконцасці Сусвету. Імгненне і вечнасць, іх суадносіны, іх непарушнасць і іх супрацьстаянне хвалюе сёння пісьменнікаў і паэтаў. Але імгненне звязана з вечнасцю праз чалавека і чалавецтва. Неабходнасць суаднесці часовае з пазачасовым, у імгненні сфакусіраваць вечнасць, у пераходзячым убачыць непераходзячае, вельмі часта праяўляецца ў сучаснай літаратуры праз імкненне ахапіць быццям бы адзіным поглядам усю гісторыю чалавецтва.

У пачатковую пару жыцця чалавек пазнае свет, непасрэдна яднаючыся, кантактуючы з ім. Ён значна бліжэй да прыроды, адчувае яе вастрэй, чым дарослы, абцяжараны прывычкамі і клопатамі. І людзям, у сувязі з тым, як яны становяцца мудрэйшымі, усё больш хочацца аднавіць страчаныя сувязі з прыродай, “убачыць раніцу і адчуць жыццё, яшчэ не пакрытае пылам нашых даволі прайзвічых прывычак”. Чалавек адрываецца ад прыроды, калі ўзнікае перагародка паміж блізкім і далёкім. У хуткаплыннасці жыцця чалавек паномаму адчувае “маруднасць” руху прыроды. Праўда, імклівыя рытмы стагоддзя накладваюць свой адбітак і на развіццё акаляючага свету. І ўсё ж рытм Прыроды непадуладны ўплыву чалавека, ён вечны. Яднанне з Прыродай традыцыйна было для літаратуры яднаннем з Вечнасцю і ў нейкім сэнсе такім

застаецца. Як у плыні ракі ёсць замаруджванні і паскарэнні, так і ў уздзеянні на чалавека зліваюцца ў адзінае цэлае гэтыя супрацьлегласці: у адчуванні няспешнасці, маруднасці, размеркаванні руху прыроды адбываецца хуткі працэс ажыўлення (напаўнення) душы, умацаванне лепшых яе рыс і ўласцівасцей: “Я дзякую табе. Няхай чужая,/ Няхай твой твар для іншага жыве,/ Ты ёсць, ты недзе ёсць, і ты жывая” [“Зіменная элегія”, 1, 61].

Натуральны свет для пісьменніка-рамантыка поўны ўсемагчымых неразгаданых таямніц. Пры гэтым таямніца ахутвае не толькі велічныя, неспазнаныя сілы, ёсць пэўная доля таямнічага і ў самых, здавалася б, знаёмых з’явах. Глыбокай таямніцай дышае начная лясная цішыня, загадкава, нават містычна-сімвалічна заўсёды гучыць кукаванне зязюлі, а месяц, утоплены ў хмарах, - прадвеснік нечага непрадказальна – трагічнага, крывава-страшнага, як і сонца, якое чырвоным-чырвонае закахваецца за высачэзны бор. Вытокі таямнічасці прыроды, хутчэй за ўсё, караняцца ў самой глыбіні сэнсавай існасці рамантызма. Але ж любы малюнак прыроды так ці інакш звязаны з грамадскімі ідэямі аўтара, пастаяннымі думкамі аб творчай незалежнасці, свабодзе, не ўяўнай, а сапраўднай вольнасці людзей, інтарэсы якіх ён прадстаўляе ці выяўляе. Ад пейзажа да пейзажа ўзмацняецца грамадзянскі пафас. Ад простага замілавання прыродай паэт пераходзіць да ўспамінаў пра тых, хто яе апяваў, і, нарэшце, да разважанняў пра лёсы людзей, пра лёс усяго Сусвету. Сімвалы прыгажосці ўсё больш перарастаюць у сімвалы магутнасці, у сімвалы свабоды і непераможнасці свабоды, якая закладзена ў самой дыялектыцы прыроды.

Прыродны пачатак у герояў У. Караткевіча часцей за ўсё праяўляюцца інстыктыўна, бессвядома, супраць волі людзей. Самыя лепшыя ўласцівасці чалавечай натуры агаляюцца тады, калі людзі неяк абасоблены ад інтарэсаў грамадства, дзейнічаюць без “ўсялякага мэтанакіраванага сэнсу”. Прыроднай прыгажосці чалавека, музыцы душы, натуральнасці чалавечага яднання могуць супрацьстаяць у творах рамантыкаў законы грамадства (тагачаснага грамадства ці пэўныя недахопы яго нават на сучасным этапе). Каб здзейсніць нешта ў грамадстве, трэба спачатку дасягнуць пэўнага становішча ў ім, а шлях да вяршыні такі, што кожная прыступка на гэтым шляху - ёсць нават пэўнае адмаўленне ад самога сябе, кожным крокам неабходна знішчаць сваю прыроду, а адрадіць яе не можа нават каханне – самае моцнае з натуральных пачуццяў. Персанаж сярод прыроды не столькі забываецца пра свае пакуты, колькі адчайна спрабуе пераканаць сябе ў гэтым. Пастаянна яго адольваюць супрацьлеглыя памкненні, хваляванні, штохвілінна ён старанна аналізуе іх, кідаецца з боку ў бок, шукае хоць бы нейкага знешняга дзеяння, каб гэтым самым прыглушыць пакутлівыя парывы душы.

Праблемы ўзаемаадносін чалавека і прыроды ўзведзены ў ранг асноў дабрадзецелі, маралі, пры гэтым не толькі нейкай канкрэтнай асобы, але і грамадства ў цэлым, а асацыіравацца яна можа ў паэта з самым звычайным. Праўда, як нам здаецца, усё ж больш удала і арганічна гэта паказана ў сцэнах, дзе адбываецца вяртанне да дзяцінства, ці там, дзе У.Караткевіч згадвае сваё, няхай сабе і абпаленае вайною, але такое непаўторнае маленства: “На беразе

цёплы дымок./ Табун выпівае зоркі/ З паверхні лясных межыток” [“Начлег”, 1, 57].

Пачуццё прыроды для многіх паэтаў-рэалістаў застанецца адным з крытэрыяў ацэнкі асобы. Але само гэта пачуццё будзе ўсё больш убіраць пачатак не сузіральны, а дзейсны, і асновай яго становіцца не прырода чалавека як такая, не тоеснасць яе з прыродай усеагульнай, ад нараджэння закладзенай ў чалавеку, а рэальная працоўная дзейнасць. Разглядаючы пытанні ўзаемаадносін чалавека і прыроды ў рэчышчы надзённых сацыяльна-філасофскіх праблем часу літаратура пастаянна ці супрацьпастаўляла жыццё грамадства жыццю прыроды, ці наадварот збліжала іх. Ва ўсім, што звязана з прыродай, ён адчувае трываласць і разам з тым непаўторнасць, своеасаблівасць. У людзях, блізкіх да прыроды – заўсёды існуе нейкая нязмушанасць узаемаадносін і лёгкасць узаемапаразумення. Без прыроднай трываласці, без адчування блізкасці да ўсёй жывой шматаблічнасці жыцця чалавек чарсцвее, губляе жывыя сувязі з людзьмі, ператвараецца ў нейкага адшчапенца, губляе сапраўдную сутнасць культуры – глыбіню і сутнасць чалавечых узаемаадносін, а без іх пражытае жыццё становіцца проста непражытымі гадамі.

Зварот да міфа, старажытных паданняў і легендаў, казак і песень, якія ўздываюць праблемы ўзаемаадносін з прыродай, выкліканы імкненнем адшукаць першавытокі гэтых узаемаадносін. Зварот да іх- не жальба-смуток па першабытнаму зліццю з прыродай, а імкненне глыбей зразумець заветы прашчураў, асэнсаваць тую сутнасць адносін жывога з жывым, якая не страціла актуальнасці і ў сённяшнім суадзінстве з прыродай. Але ж прыгадаем і тое, што такія сцэны надзвычай узмоцнены сацыяльным пратэстам, яго актыўнымі праявамі. Тут і сіла прыроды, неадольная сіла жыцця, супрацьборнічаючая чалавечаму ганенню прыроды, і ўнутранае, натуральнае адзінства ўсяго жывога, адзіная прыгажосць свету, дадзеная для развіцця (шчасця) ўсіх жывых істот. Глыбіня асуджэння, пратэсту супраць грамадскай хлусні і фальшы дасягаюцца тут у многім дзякуючы супастаўленню законаў прыроды і законаў грамадства. Прырода прыгнечаная, панурая, надломленая, як чалавечая істота: “Лісце алае засыпае роў./ Пушчу чорную апавіў туман” [“Машэка”, 1, 46].

Гнеўнаму асуджэнню існуючага ладу службыць не толькі супрацьпастаўленне жыцця прыроды і чалавека, але і іх збліжэнне. Пейзаж здольны выявіць стан людзей не толькі па прынцыпу кантрасту, але і падабенства. Пейзаж сумуе, калі сумуе чалавек, і змрочныя карціны прыроды нярэдка паглыбляюць маркоту, сум беспрасветнасць чалавечага быцця.

Рэалістычнае ракрыццё грамадскіх сувязей накладвала свой адбітак і на адлюстраванне адносін чалавека з прыродай. Але рэалізм не адкінуў мастацкіх адкрыццяў рамантыкаў. Прынцыпы засваення прыроды, характэрныя для рамантызма, становяцца ў рэалістычным мастацтве мастацкімі прыёмамі. Калі для пантэістаў прырода адухоўлена сама па сабе, і адухоўленне яе выкарыстоўваецца для таго, каб выразней агаліць існасць сацыяльных адносін і паказаць аб’ектыўнае значэнне прыроды ў жыцці чалавека.

Народнае ўспрыняцце рэчаіснасці праяўляецца і ў своеасаблівым адухаўленні свету, своеасаблівым, бо ідзе быццам бы не ад аўтара, а ад яго герояў. Для людзей, якія любоўна абжываюць свет, усё роднае – жывое, усё адклікаецца чалавечай душы, разумеецца і ўспрымаецца не толькі розумам, але і пачуццём, і здаецца, быццам усё адчувае, усё разумее чалавека.

Адказы даўняй памяці – памяці таго, што не толькі было з самім чалавекам (або аўтарам), але магло здарыцца з яго далёкімі-далёкімі продкамі. Яны ўзнікаюць як здзіўленне перад неразгаданай таямніцай жыцця, таямніцай прыроды чалавека, увабраўшай у сябе ўсю гісторыю станаўлення чалавецтва.

І памяць стагоддзяў, якая ажывае штуршкамі крыві далёкіх продкаў, зберагла някое захапленне, якое ўзнікала ў хвіліны поўнага “душэўнага” зліцця з светам лясоў і пушчаў, рэчак і азёраў, з зорным небам, з тым светам, які паводле меркаванняў старажытнага чалавека, існаваў за таямніча-фантастычнымі для яго аблокамі.

У.Караткевіч далёка не заўсёды ідэалізуе чалавека, бо ў адвечных напластаваннях чалавечай душы ён знаходзіць і адлюстраванне супярэчнасцей сацыяльнай рэчаіснасці, якое фарміравала дваістую псіхіку чалавека, у якой узвышанае памкненне да волі, свабоды ўжывалася з нейкімі затоенымі прывычкамі, інстынктамі раба, а прага любові да чалавека – з цяжкатлумачальным першабытным самалюбствам. Даверлівасць і дабрыня ў простаі і мудрай чалавечай існасці з’яўляюцца першаснымі, прыроднымі. Але і чыста чалавечае, якое адрознівае чалавека ад іншых жывых істот, – пачуццё абавязку, гонару, сапраўднага кахання – засноўваецца ўсё на той жа дабрыні, якая ідзе ад дзяцінства, ад прыроднай даверлівасці. Паглыбленне ў прыроду чалавека, роздумы над супрацьлегласцю яго натуры, адлюстроўваюцца і ў мастацкай структуры твораў. Персанаж раскрываецца не толькі праз дзеянне і яго матывы, але і імкненца прабрацца ў такія таямніцы яго пачуццяў, якія не праяўляюцца ў непасрэдным дзеянні. Ад прыроды чалавек “зараджаецца” прагай бессмяротнасці, пакуль “зараджае” іншых сваімі думкамі і пачуццямі, пакуль жыве ў памяці іхніх душ. Пакуль чалавек верны памяці памерлых, пакуль ён пра іх памятае і пакланяецца ім – яны бессмяротныя. У памяці будучых пакаленняў і бессмяротнасць яго самога. У.Караткевіч заклікае заўсёды памятаць пра тых, хто не скараўся перад ворагамі, хто змагаўся з панамі, загінуў, але памёр, тым не меней, вольным, а не паланёным, не закутым у цяжкія ланцугі. Жыве гэтая памяць, не забываецца пра яе нашчадак, будуць і пра яго самога пераказваць легенды, спяваць песні праз многія дзесяткі гадоў: “Апошняя ноч над зямлёю,/ Каля мяне, як ценё,/ Праходзіць да вадапою/ Вольны лясны алень” [“Балада пра паўстанца Ваўкалаку”, 1, 43].

Паэт нязмушана пераходзіць у сваіх разважаннях ад мінулага да сучаснага, не губляючы пры гэтым глыбінных сувязей са светам прыроды. Чалавецтва ўпершыню востра адчула, што ў яго – адна Зямля, адзіным-адзін сусветны акіян і адзіным-адзін паветраны акіян, што чалавецтва – акрамя ўсяго – звязана і адзінай Маці-прыродай і адзінымі клопатамі пра яе, клопатамі пра захаванне свету-планеты. З гадамі ўсё мацней, глыбей прывязваемся да планеты, адчуваем

яе жыццё, усё больш разумеюць Прыроду-Маці ў глабальным сэнсе слова і разам з тым, усё больш цэнім кожную яе дробязь. Уражваюць тыя адкрыцці, да якіх прыходзіць чалавек, вяртаючыся праз працяглы час, расстанне, перыяд, да сваёй зямлі. Адкрыцці ў людзях і адкрыцці ў саміх сабе. Аказваецца, людзі памятаюць цябе і помняць па-асабліваму, людская памяць захавала толькі добрае. Людзі ўдзячныя за тое, што ты не забыўся пра сваю вёску, прыехаў яе, (а значыцца і іх!) адведаць. Аказваецца, што і людзі гэтыя жылі ў табе заўсёды, жыла ў душы прыгажосць родных мясцін. Імі, людзьмі дзяцінства, і ёю, прыгажосцю роднага краю, вымяралася, ацэньвалася ўсё сустрэтае ў далёкіх вандроўках. Аказваецца, кожны масток на рэчцы, кожнае дрэва, куст усё жыло ў табе і давала жыццёвыя сілы.

Тое, што дарослы чалавек разумее так выразна, на працягу многіх гадоў бессвядома ўваходзіла ў душу дзіцяці, фарміравала тую маральна-эстэтычную аснову, якая вызначала багацце свету. Прырода напоўнена настроем і адвечным сэнсам. Прырода ісцінная, прыгожая, адзіная. Яна не ведае нейкіх падзяляючых межаў. Свет прыроды адзіны ў часе і прасторы. Расколатасць немагчыма ў – светабудове. Яна немагчыма і для свету людзей. Але чалавецтва ўсёроўна расколата і ў часе, і ў прасторы. Ва ўсіх кутках свету ёсць штосьці блізкае душы, і таму чалавеку патрэбна ўся планета, яго хвалюе лёс усёй Зямлі. Але любоў да ўсяго пачынаецца з таго дуба ці з той бярозкі, што расла ля парога, і таму гэты дуб, гэтая бярозка патрэбны чалавеку перш за ўсё. Яны – тыя карані, якія звязваюць яго з усёй светабудовай.

Абвостранае ўсведамленне блізкасці ўсіх жывучых разам, на адной планеце, выклікае ў У.Караткевіча неабходнасць адзіным поглядам ахапіць розныя межы прасторы і часу. Прычым усё больш трывожна гучыць матыў варожага падзелу свету, што цяпер пагражае існаванню жыцця на самой Зямлі. Гэтае адчуванне трагізму нясе ў сабе кожны наш сучаснік, на якім перакрываюцца цяпер усе глабальныя супрацьлегласці свету. Чалавеку, з дзяцінства адчуўшаму патаемную сувязь з небам, здольнаму ў прасторы сонечнага святла забываць пра ўсё мітуслівае, дробязнае, пазнаўшаму “аголеную існасць прыроды”, прыходзіцца думаць, што рухае ім толькі любоў-імкненне да роднай зямлі, што яна адна толькі важная для яго, што гармонія прыроды дапамагае пераадолець хаос душы, але ў хвіліны паглыбленага самааналізу, калі ўсё сканцэнтравана ў душы і калі раптам ажывае ўсё адкладзенае раней у ёй, аказваецца, што адзінай страсцю, якая сапраўды ўсё вызначае ў жыцці, з’яўляецца любоў да чалавека.

Сапраўдная гармонія чалавека з светам, а значыцца, і гармонія свету фарміруецца і ўтрымліваецца не на гармоніі прыроды, а на гармоніі чалавека з чалавекам. І кожны чалавек адказны за гэтую гармонію, кожны ці дадае чалавечнасці, ці разбурае яе, кожна тым самым удзельнічае ў тварэнні-ачалавечванні Сусвету. Вецер заціхае, быццам услухоўваючыся ў самога сябе. У гэтай цішыні ёсць нешта таямнічае. Адсунуўшы ўсе дзённыя клопаты, чалавек цалкам аддаецца ва ўладу гэтай цішыні, таксама пачынае услухоўвацца ў сябе. У гэтым агульным для чалавека і прыроды стане спакою, сама цемра,

зорнае высокае неба ўспрымаецца як чуллiвая душа жанчыны-маці. У пейзажных замалёўках можна прасачыць трыадзiную аснову караткевіцкага падыходу да адлюстравання прыроды: тут і народны погляд на абжыты свет, народныя ўспрыняццi, уяўленнi, iмкненне адасобiцца ад усяго асабiстага, па магчымасцi аб'ектыўна даследаваць прыродныя працэсы, i разам з тым задушэўна-сыноўнiя адносіны да прыроды.

У тым аб'ектыўным падыходзе да адлюстравання прыроды, калi пісьменнiк быццам бы ўхiляецца ад сваiх канкрэтных сiмпатый, пачуццяў, прырода паўстае адначасова i багатай i беднай, i шчодрай i сквапнай, пачварнай i магутнай, безабароннай i спакойнай, дасканалай i наадварот. Прырода бязмежная ў сваiм iмкненнi да дасканаласцi. Разам з тым, яна сама часта рушыць усё, што стварае з такой цяжкасцю: у лютыя халады пачнуць у непразных лясах лопацца дрэвы, замярзаць звяры i птушкі. У.Караткевіч нiбы прадчувае, прадказвае, што прыроду можна знішчыць, але яе нельга перамагчы; прыроду можна знішчыць, але знішчэнне прыроды - гэта самазнішчэнне чалавека, знішчэнне чалавечага ў чалавеку. Праз адваротнае, праз аналіз рабаўнiчых адносін да прыроды, якiя супярэчаць выпрацаваным грамадствам "законам прыроды", аўтар прыходзіць да вываду: у чалавека толькi адзін шлях узаемадзеяння з прыродай – шлях супрацоўнiцтва. Ён павiнен працягнуць усялякае жыццё на зямлi, каб працягваўся род чалавечы.

Гэтыя словы мы выносім у канец сваiх разважанняў пра першы паэтычны зборнiк Уладзiмiра Караткевіча "Матчына душа". Бясспрэчна, некаторыя нашы выказванні могуць падацца занадта абагуленымi, "чыста" абстрактна – фiлосафскiмi i сама ацэнка аўтара-пачаткоўца некалькi завышанай, але яго далейшы творчы шлях паказаў iменна тое, што ён скiраваў свае памкненнi ў рэальным адлюстраваннi адвечных праблем, якiя заўсёды хвалявалi чалавецтва, а, найперш, гэта жыццё i смерць, чалавек i прырода, вайна i мiр.

1. *Караткевіч У. Матчына душа* / У.Караткевіч. – Мн.: Дзяржаўнае выдавецтва БССР. Рэдакцыя мастацкай лiтаратуры, 1958. – 69 с.; 2. *Руссо Жан-Жак*. Избр. Соч. – Т.1. – М.: Просвещение, 1961. – 357 с.

*Юлiя Несцеренко,
к. фiлол. н., викладач,
Київський славiстичний унiверситет*

УРБАНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕСЕЇСТИКИ

У статті розглядається сучасна українська урбаністична есеїстика, основні її риси на тлі інших проблемно-тематичних типів, подається авторська дефініція жанру есею. Здійснено загальний огляд поділу філософiчного текстового типу на піджанри, а також аналізується концепція міста у творах українських письменників-постмодерністів.

Ключові слова: жанр, есей, урбаністика, тенденція, концепція міста, топос.

В статье рассматривается современная украинская урбанистическая эссеистика, основные ее черты на фоне других проблемно-тематических типов. Подано авторскую

дефініцію жанра ессе, проведено общий обзор разделения философического текстового типа на поджанры, а также анализируется концепция города в произведениях украинских писателей-постмодернистов.

Ключевые слова: жанр, ессе, урбанистика, тенденция, концепция города, топос

The article deals with the modern Ukrainian urban essays, describes their main features compared to the other problem-thematic types. Also gives the author definition of an essay as a genre, makes an overview of division of philosophical text-type into sub-genres and analyzes the concept of the city in the works of Ukrainian writers-postmodernists.

Key words: genre, essay, Urban Studies, a trend, the concept of the city, topos.

Українська література початку ХХІ ст. характеризується плюралізмом жанрових форм. Письменники активно експериментують з текстами, надаючи часто перевагу «вільним» есеїстичним формам. Есей як жанр і метод у своїх наукових студіях вже розглядали М.Балаклицький, О.Дурова, М.Епштейн, О.Ципоруха, С.Шебеліст та ін., однак питання визначення його жанрової природи та класифікації залишаються дискусійними. Метою статті є відтворення загальної картини функціонування концепції «місто» у філософській прозі письменників-постмодерністів. Предмет публікації – проблемно-тематична типізація сучасного есею, зокрема його урбаністичні тенденції, а об'єкт – постмодерна українська есеїстика.

Визначень «вільного» жанру є чимало, зокрема точаться дискусії щодо природи есею, функціонування його як універсального жанру, який має виразні ментальні особливості. Жанрові особливості вітчизняної есеїстики виявляються в тому, що головною передумовою синкретичного жанру є «непересічна особистість автора, вияв його власної позиції... Есей передбачає інтерпретацію (а не опис) різноманітних фактів; тут береться до уваги насамперед присутність (з позиції автора) інформація, використовується тип мислення поета-метафориста» [6, 59], у чому і криється парадоксальність есею. Саме тому доцільніше розглядати цей жанр як такий, що функціонує у філософії, публіцистиці, літературній критиці та художній літературі, втілений у змісті й формі, які базуються на художній проекції авторської концепції з високою жанровою валентністю, типологічною нестабільністю.

Послугуючись принципом проблемно-тематичного зіставлення текстів, О.Ципоруха називає такі проблемно-тематичні різновиди письменницького есею, як: особистісний, описовий, інформативний, критичний, порівняльний, літературний (художній, белетристичний) [8]. Аналізуючи есеїстичний доробок Й.Бродського, П.Горпиняк говорить про одичні, елегійні, сатиричні есеї [3]. С.Шебеліст виділяє розповідний, драматичний і поетичний есеї. Розглядаючи еволюцію жанру, дослідник говорить про соціально-пропагандистський есей, критичний есей-огляд, дидактичний і звичаєописовий есей (періодичний есей), характерний есей (короткий скетч), кулінарний, подорожній есей та ін. [10]. Г.Швець поділяє есеїстику українських емігрантів на есеїзовані літературно-критичні студії, есеї-рефлексії, есеїстичну спогадову прозу, публіцистичну есеїстику та ліричні есеї [9]. Проте деякі науковці, визначаючи жанровий різновид, враховують композиційні особливості текстів, інтертекстуальні

жанрові риси творів. За жанровою типологією В.Шкловського, до есеїстики належать есеї-розгорнуті афоризми, етюди й ескізи, есеї-монографії, есеї-некрологи, есеї-рецензії [10]. Серед жанрових різновидів зустрічаємо ще й такі, як: есеї-інтерв'ю та есеї-діалог, лист-есеї, статтю-есеї, виступ-есеї (С.Єрмоленко). О.Маськова поділяє есеїстику за текстовими моделями інформативної подачі: есеї-роздум та есеї-розповідь, есеї-переконання й есеї-розмова, есеї-монолог і есеї-діалог, а також допускає логічне поєднання між собою цих різновидів [5]. Однак різновиди есеїстики, пропоновані П.Горпиняк і С.Єрмоленко, є дифузійним проявом есею. Така різнорідність наукової думки стосовно різновидів есею зумовлена складністю визначення жанру. Отже, питання розмежування есеїстики на групи, піджанри є досить складним. Шляхом аналізу та синтезу текстового матеріалу, можна визначити есеїстичні різновиди за проблемно-тематичним принципом. Враховуючи основні тематичні та проблемні особливості творів, пропонується розглядати філософічний жанр за такими проблемно-тематичними рівнями: 1) мистецько-критичний есеї, 2) політичний есеї, 3) урбаністичний есеї, 4) художньо-рефлексивний.

До групи мистецько-критичної есеїстики належать твори, наближені до літературної та мистецької критики, що зберігають її функції. Це есеїстика письменників, наприклад, Ю.Андруховича «Голова, що літала», О.Забужко «Ціна Вінні-Пуха», О.Ірванця «Кескесе бубабу?», К.Москальця «Улюблені розкоші янголів», С.Процюка «Задрість і солідарність» та ін. Проте політичний есеї містить чітко окреслену проблему, пов'язану з особливостями політичного режиму та політикою як такою, водночас пояснює та розкриває, досліджує і визначає соціальну дисгармонію суспільства (Ю.Андрухович «Атлас. Медитації», О.Пахльовська «Майдан, простір майбутнього», М.Сулима «Куховарка і мовні проблеми» та інші твори). Прояв художньо-рефлексивної есеїстики так само, як і мистецько-критичної есеїстики, пов'язаний з архітекстуальністю есею. Твори цієї групи спрямовані саме на естетичний вплив. Ця цільова група есеїстики містить тексти інтимної проблематики: любов до близьких, родинні стосунки, аналіз дитячих років, роздуми над вічними темами (М.Матіос «Жіноча голова в кущах шипшини», Б.Матіяш «Розмови з Богом», Г.Пагутяк «Автобіографія без дат і майже без фактів», В.Селіванов «Майже за межами» та ін.). Вони найбільше концентрують есеїстичне світобачення в структурі складної насиченої поетики. Провідні мотиви цієї есеїстики вкладаються у такий трикутник: сенситивне «Я» – вишукані складні образні коди – мистецька або культурна проблема.

Урбанізація ж української літератури, зокрема есеїстики, говорить про певну ментальну кризу, що поступово наростала, завдяки переміщенню людей з підсвідомим укоріненим образом аграрія у локус міста. Урбаністична література посідає чільне місце у колі наукових інтересів багатьох дослідників, зокрема В.Агєєвої, В.Заманської, О.Капленко, М.Ткачука, В.Фоменко та ін. Передусім літературознавці звертають увагу на тексти великих епічних форм.

На думку автора монографії «Місто і література: українська візія» В.Фоменко, «урбаністична література має можливість відтворювати колективні настрої та інтегрувати свідомість міського соціуму в світоглядні процеси суб'єкта» [7, 6]. Відповідно, голос есеїста буде виявляти сконцентровані думки й емоційні враження певних соціальних прошарків. Отже, есей – жанр, який органічно вписується в межі урбаністичної літератури. У низці есеїстичних текстів урбаністичні мотиви постають емоційними та змістовими домінантами. Оригінальні міські образи презентує епіка Ю.Андруховича, Ю.Іздрика, В.Коротича, В.Неборака, А.Содомори, Є.Ященка та ін. Зразком урбаністичної есеїстики є твір Л.Черненко «Рандеву з містом». Якщо окремо аналізувати твори українських письменників-постмодерністів, то місто для них стає тим експериментальним майданчиком, на якому відображається поєднання деконструктивних та постколоніальних тенденцій сучасної філософської прози.

Зразком есею, що яскраво відбиває урбаністичну свідомість в мисленні автора, є твір Ю. Іздрика «Насередині міста (топология déjà vu)». В есеї йдеться про місто, що сьогодні на географічній мапі України позначене як Івано-Франківськ. У тексті трапляються досить оригінальні коментарі з виявом постмодерної стилістики, зокрема, обігравання семантики топонімів етимологічними та асоціативними значеннями: «Це місто... не дослужилося, щоправда, імені. Чи то пак сталого топоніма. Тож і донині кажуть про нього в міру особистих преференцій то, по-старому, – Станіслав; то, по-новому, – Івано-Франківськ; то, прозахідно – Станіславів; то, просхідно – Ван'франковск. А загалом побутує фамільярне скорочення “Франик”, що реферує чи то до франк-масонських фуєте Каменяра, чи то до галицьких (в їх іспанському варіанті) сентиментів генерала Франко» [4, 22]. Проблема, яку порушує в своєму есеї Ю.Іздрик (зміни топонімічних назв), простежується в історії багатьох назв міст України. Досліджуючи феномен «déjà vu» в місті Івано-Франківську, автор прагне обґрунтувати це явище завдяки знанням із математики та картографії, де відповідно відбито чимало оригінальних історичних назв міста Станіслава. Саме роздуми над феноменом повторюваності та схожості є темою твору Ю.Іздрика. На самому початку автор ставить собі завдання: «Не претендуючи на розкриття всіх заборонених зон, усе ж спробую бодай поверхово окреслити тіні місцевих містерій, бодай натяком нагадати кілька сюжетів, а заодно запропонувати хоча б децл пояснень» [4, 23]. Наче математичну задачу, він прагне аргументувати основну думку, пояснити її за допомогою певної картографічної гри, використовуючи «цей шкільний фокус» [4, 26], який «ви, можливо, пам'ятаєте ще з уроків геометрії» [4, 26]. Автор удається до органічного поєднання тексту та малюнка, оскільки останнє – яскрава ілюстрація, переконливий доказ, сперечатися з яким досить складно. Усі п'ять малюнків мають свій опис та роз'яснення в тексті. Щоправда, висновки, які робить автор, аж ніяк не математичні: «Щойно тоді зрозуміємо, з якою легкістю, без жодного адміністративного втручання вулиця Леніна, скажімо, перетворюється спочатку на вулицю Сталіна, пізніше – на Führerstraasse, згодом знову на Сталіна, потім Радянську чи Мирну, а ще

пізніше – на Шевченка (цей бідака в нас чомусь приречений спокутувати гріхи і славу всіх тиранів). І чому так просто з проспекту Свободи потрапити на Соловецьку...» [4, 27]. Зміна назв вулиць, які перетинаються, з позиції сучасного постколоніального світобачення, що належить представникам західної і східної частин України, у підтексті демонструє певну іронічну гру, де відчувається переосмислення історичних епох – радянського минулого та сьогодення нашої держави. Проте саме тут знаходимо одночасно й другий поштовх до роздумів щодо явища ідентичності, схожості, повторюваності, *déjà vu* тощо. Завдяки широкій образній системі авторських алегоричних світів, одним з яких є «двовимірні мешканці світу в формі бублика», що уособлюють, з одного боку – представників людства, а з іншого – уявлення самого автора про себе, який, нарешті, доходить такого висновку: «Ти, головне, рухайся. Не зупиняйся. Дихай глибоко...» [4, 34]. Ю.Іздрик вдається до словесної гри, що має викликати в реципієнта іронічне сприйняття сучасного міста: «В усьому іншому “Франківськ” – місто як місто. Принаймні на позір. Принаймні на вигляд. Принаймні на сміх» [4, 23].

Отже, головна думка твору Ю.Іздрика «Насередині міста (топология *déjà vu*)» зводиться до того, що рух у просторі й часі життя людини все одно буде сповненим явищами *déjà vu*. І справа навіть не в географічних мапах, геометричних фігурах, глобусах та торах, а в мобільності людини, в її здатності усвідомлювати ті моменти *déjà vu*, що вона переживає у вмінні досягнути це. Надзвичайно важливу роль у виведенні ідеї твору як взірцевого тексту жанру есею відіграли топоніми, використані митцем для створення іронічного ефекту або деконструктивної гри словом у тексті. Підсумовуючи, варто зауважити, що урбаністичні мотиви в есеях є цілком логічним кроком на шляху еволюції цього складного жанру. Чимало сучасних українських митців розкривали феномен впливу міста на людину деконструктивною доби у своїй есеїстичній прозі.

Збірка Ю.Андруховича «Лексикон інтимних міст» повністю відповідає урбаністичним тенденціям, які спостерігаємо в сучасній літературі. Монолітний есей «Женева» потрапляє до книжки за результатом жеребкування. Про це пише автор на початку самого твору: «Ця книжка не гумова, тому на літеру Ж в мене тільки одне місто. Певний час я вагався, котре з двох мені вибрати – Женеву чи Жовкву. Жереб (теж до речі, на ж) приніс перемогу Женеві – й ось вона тут» [1, 138]. Надалі Ю.Андрухович подає живописне європейське місто з погляду буденності: «Ми з Пат бачили її трохи увечері, трохи вночі і трохи наступного дня. Йшов п'ятий місяць нашого зависання у Швейцарії, тож ми вже нічим не реагували на її красу. Вона здавалася чимось абсолютно звичайним, тобто вже й не красою, а нормою» [1, 138]. Отже, у творі зображується реалія міста, в якому українська людина пристосовується до класичного міста й вживається з його реаліями.

Есей будується за принципом контрасту, адже Женева протиставляється «підлим руським місцеположенням» [1, 138]. Це посилання на «Російську Швейцарію» Михайла Шишкіна створює інтертекстові поля з епістолярієм М.Гоголя, а також є прямою вказівкою на споконвічну опозицію західної

цивілізації та укладу життя «російської глибинки». Власне, Женева у творі стає символом урбаністичної еволюції. Щодо авторського світогляду, то це місто є екзотичним для пострадянської людини. Знаходячись між грою, святковістю та спостереженнями, складним асоціативним аналізом, письменник-постмодерніст робить спробу парадоксального порівняння Женеви з топосами іншого континенту: «Тобто для мене Женева вже лежить у Кенії – це такий великий похідно-польовий медпункт, звідки філантропічні тропічні лікарі вирушають перед світанком у вигорілу напівмертву савану. От і з'явилося у цій книжці перше й останнє африканське місто» [1, 139]. Порівняння європейського міста з африканським відбувається в контексті певного фатуму й банальності перебігу життя. Есей Ю. Андруховича «Женева» є яскравим зразком прояву урбаністичних тенденцій у сучасній українській літературі. Таким чином, серед популярної проблемно-тематичної гілки есеїв виразно виступає урбаністична. Концепція «місто» настільки часто зустрічається у текстах, що свідчить про формування нових позицій в світогляді української людини. Питання вивчення урбаністичних тенденцій у філософських текстах не може бути окресленим лише цією публікацією й вимагає подальшого дослідження.

1. *Андрухович Ю.* Женева / Ю. Андрухович // Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. – Кам'янець-Подільський : Meridian Czernowitz, ТОВ «Друкарня “Рута”», 2012. – 424 с. 2. *Балаклицький М. А.* Есе як художньо-публіцистичний жанр : навч.-метод. посіб. зі спец. «Журналістика» / М. А. Балаклицький. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. – 74 с. 3. *Горпиняк П. А.* Публицистика И. А. Бродского : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.10 „Журналистика” / П. А. Горпиняк. – Екатеринбург, 2009. – 23 с. 4. *Іздрик Ю.* Насередині міста (топологія déjà vu) / Ю. Іздрик // Іздрик. Флешка. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – С. 22–34. 5. *Маськова Е. В.* Эссе как жанр и метод : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.10 – „Журналистика” / Е. В. Маськова. – Минск, 1994. – 24 с. 6. *Пахаренко В. І.* Начерк Шевченкової етики / В. І. Пахаренко. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 208 с. 7. *Фоменко В. Г.* Місто і література : українська візія : Монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с. 8. *Ципоруха О.* Теорія есе : європейські та американські концепти / О. Ципоруха // Мандрівець. – 2000. – № 5–6. – С. 58–63. 9. *Швець Г. Д.* Есеїстика Василя Барки : жанрова специфіка та проблематика : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Швець Ганна Дмитрівна. – К., 2006. – 232 с. 10. *Шебеліст С. В.* Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів : дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.04 / Шебеліст Сергій Вікторович. – К., 2009. – 187 с.

**Ольга Новик,
д-р філол. н., проф.,
Бердянський державний
педагогічний університет**

ЧАСОПРОСТІР РОМАНУ ІВАНА БІЛИКА «МЕЧ АРЕЯ»

У статті досліджується хронотоп роману Івана Білика «Меч Арея», простежується вплив розвідок про Аттілу на формування історичного тла подій художнього твору. Розглянуто вплив на часопросторову організацію роману стилізації під літопис, проаналізовано різні часові і просторові площини тексту.

Ключові слова: час, простір, Іван Білик, літопис.

В статье рассматривается хронотоп романа Ивана Билика «Меч Арея», исследуется влияние работ об Аттиле на формирование исторического фона событий художественного произведения. Демонстрируется влияние на хронотопную структуру романа стилизации под летопись, проанализировано разные временные и пространственные плоскости текста.

Ключевые слова: время, пространство, Иван Билик, летопись.

The author of article examines the time-space of Ivan Bilyk's novel "Sword of Arey, shows the influence of researches about Attila onto historical background of events in this work. There are considered the impact on the time-space organization of novel and it's stylization for the chronicle, analyzed different temporal and spatial planes of text in the article.

Key words: time, space, Ivan Bilyk, chronicle.

«Меч Арея» Івана Білика можемо віднести до альтернативної історії, популярного в сучасній літературі різновиду фантастичної прози. Жанрова дефініція роману досить складна, оскільки автор послуговується поєднанням традиційних жанрів і новаторських знахідок, створює оригінальний роман, героєм якого легендарна постать Богдана Гатила, праобразом якого став Аттіла. Образ Аттіли постає у низці текстів різних за місцем і часом написання здебільшого як фантастичний, овіяний ореолом мужності і загадковості, як і доба, в яку він жив. «Пісня про Нібелунгів», «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі (саме звідси в літературу входить вираз про Аттілу «бич землі»), «Бич Божий» Є. Замятіна та ціла низка інших художніх текстів відтворюють варіації образу легендарного ватажка. Водночас, «Меч Арея» Івана Білика випадає з цього переліку, бо є своєрідною спробою стилізації під старий жанр, жанр літопису. Авторська літературна містифікація, така популярна в ХІХ ст., набуває нового звучання в контексті післямови Івана Білика. «Аксіоми недоведених традицій» написана Біликом протягом кількох десятиліть, є додатком до тексту, що поглиблює і пояснює авторське розуміння історії давніх часів. Письменник пояснює низку історичних назв, подій, що описані в романі. Іван Франко свого часу писав про «найстарші традиції київської землі», де згадує і численні народи, про які йдеться в давньоукраїнському літописанні і легенди про заснування Києва і таке інше, що виринає і в романі «Меч Арея» [5]. Дослідження сучасних літературознавців стосовно змалювання історії інших народів Середньовіччя у літературі ХІХ-ХХ ст. свідчать про неоднозначність сприйняття людиною пізніших епох часопростору давньої історії, надто, коли йдеться про художній текст [6]. Специфіка хронотопу «Меча Арея» обумовлена жанровою своєрідністю. Як у викладі альтернативної історії, події в романі перебігають у конкретних часових рамках, накладаючись на реальний хронотоп, на відому широкому загалу, визнану офіційною наукою, історію. У романі, як у літописі, є характерна розбивка за роками (літами): «в літо...». О.Александров пише, що в літописі жанроутворюючу функцію виконує час, для якого характерна двоплановість: оповідальний і персонажно-подієвий [1, 66]. У романі «Меч Арея» Івана Білика обидва часові плани накладаються.

Стилізація під літопис зумовила відповідну конкретизацію часових рамок вже від початку твору. При цьому місце подій у кожному порічному «записі» чергується – Київ – Константинополь – Рим і т.д. До часу й місця подій автор

прив'язує читача не тільки прямою вказівкою дати, імен історичних і вигаданих персонажів, географічних назв, але й намагається повернутися у відповідну епоху завдяки колоритним назвам та описам архаїчних речей, посад тощо. Реальний і вигаданий історичний час переплетені досить щільно. Читач, який не знає офіційної версії історії Київської Русі, середньовічної Європи, може сприймати на віру альтернативну версію історії Івана Білика. Історичні часи, про які йдеться в романі «Меч Арея», праобрази, почерпнуті автором із книги Вельтмана про гунна Аттілу [2]. Хронологія викладу подій у творі Івана Білика також почасти запозичена з текстів про Аттілу, зібраних Вельтманом. Опосередковано український письменник звертається до художнього простору «Метаморфоз» Овідія, *Nibelungenlied*, «Нової Едди», саг вікінгів, книг посольства імператора Феодосія до царя Гуннів у 448 році, записаних ритором Пріском. Завдяки використанню таких джерел Іван Білик робить героями твору реальних осіб, надаючи художньому світу роману «Меч Арея» правдивості зображення. У структуру літопису могло входити літописне оповідання, літописна повість (за І.Срьоміним) [4]. При цьому літописна повість, на думку науковців, має агіографічний характер, і могла розповідати про якогось князя, його смерть. У романі Івана Білика «Меч Арея» окремі розширені порічні записи, з конкретизацією часу до місяця, а то й до дня, не завжди пов'язані з оповіддю про одного героя, а тим паче, князя. Записи за літами підпорядковані загальній композиції, розвитку магістрального сюжету про київського князя Богдана Гатила.

Час дії в романі – від першого подвигу княжича Богдана, за який він отримав прозвисько Гатило, до смерті головного героя. Час життя князя заздалегідь обумовлений, нехай і без хронологічної конкретизації, пророцтвом відьми, що ворожила юнакові разом із іншими косаками. «Відьма взяла хлопцеву дісницю й почала розбиратися в заплутаній лінії його життя. Говорила й про зелений бір, і про холодну воду й про перемоги на боронному полі, й про дівчину чорнокосу, й про синьооку, й про славу ловчу, й про перестріт на роздоріжжі, закінчила ж так «А вмереш од жони, яку залюбиш. Умреш, коли трісне тятива твого лука» [3, 27]. Як і в літописній легенді про смерть Олега від коня, час життя героя регламентується вищими силами. Не зважаючи на всі намагання головного героя «Меча Арея» уникнути долі, смерть Гатила приходить як напропорочено. Час у цьому випадку є категорією умовною.

Письменник майстерно використовує інформацію про вірування давніх племен, є й згадка про дощечки з письменами. Численні боги, в яких вірували сучасники князя Богдана, сплітаються у химерний позачасовий світ: «Згадувано було й Білого Бога Дажбога, що зветься Сонцем; і вітця його Соварога, який правує небом і землею і був уже тоді, коли в світі ще нічого не було; й саму Землю-матір, що її дехто прозиває Ладом, бо дає лад і людям, і тварині, й усякому зелові; й Перуна, котрий мече блискавки, й Перунових духів; і весняного Дажбога Ярила; й чотириголового Дажбога Світовида; й семиголового Дажбога Сімаргла; і холодноруку Морану, котра відбирає в чоловіка життя; й Цура з Пеком, що живуть у вогні земному й підземному; й

русалій, водяників, лісовиків та домовиків, без яких не ступиш і кроку, й навіть упирів та вовкулаків, бо не знаєш, де будеш узавтра, куди зверне твоя нога й звідки слід чигати небезпеки» [3, 26]. При цьому світ міфологічних істот для людей часів Гатила є реальним, позачасовим, тому можемо говорити ще й про своєрідність міфологічного плану хронотопу роману.

Два простори перетинаються в авторській уяві і водночас у мріях Богдана: «Богдан розмірився. Йому раптом привиділось велике місто, таке, як стільниця грецьких імператорів. Он там, за полудневими стінами, міг би розлягтися вп'ятеро більший город, ніж Київ. Та на Подолі під Боричевим током, і по той бік Хрещатого Яру, й за Глибочицею на всій Оболоні могли б селитися люди, можі прості й ліпші [...], як біля Золотого Рогу в Константинополі, й хліборобні смерди, й дружина, й тисяцькі...» [3, 39]. Простір Києва Богдана Гатила і Києва сучасного – це два зовсім різні простори.

Текст роману автор доповнив списком незрозумілих та застарілих слів, поміж яких є й слово «час»: «Час – міра відстані, приблизно п'ять кілометрів» [3, 83] (В примітках до праці Вельтмана про Аттілу вказано, що «час» включає в себе 5 верст). Конкретний відрізок простору, який вимірюється часом, – таке чудернацьке поєднання в творі уживається з філософським переосмисленням вічного неба й Райського шляху [3, 228], з роздумами про правічний закон Землі [3, 302], порівнянням вічності з колом (без початку і кінця) [3, 309].

Комета виникає у тексті як відлік часу і як віщування біди (порівняймо зі згадуванням комети в Слові о полку Ігоревім): «В літо 421-е Над царем-городом Константиновим зійшла зоря вітлеємська, показуючи опахалом на край полунічний, і вбоялися греки, й рікли, що зла слід сподіватися з тих країв. І стояла зоря сім ночей, і вдруге вбоялися греки, й почали чистити полки свої від гунів, і готів, і від інших варварів, і стали брати їх не як спокон вік старих, разом із вождами та воєводами, а вокрім, подушно й полично, щоб не припустити вдруге такого лиха, яке вже бачили стіни константинопольські літа божого 400-го, коли на небі також стояла опахата зоря» [3, 32]. Час по-різному збігає для героїв роману Івана Білика. Хоча для них усіх єдиним є художній простір твору, населений численними народами на великих територіях, часові площини цього світу зміщуються. Автор використовує екскурси в минуле, зазирає вперед, у майбутнє, змальовує відчуття часу окремих персонажів.

Закоханий Людота боїться втратити своє безмежне щастя короткої купальської ночі під вічними зорями. Автор дуже поетично змальовує романтичні почуття героя: «З неба капали зорі, великі й рясні, Людоті навіть здавалося, що він чує, як вони булькають, канучи в неосяжне й глибоке море нічного неба. Він дививсь угору й намагався думати про ті зорі, що капають, мов дощ, але се було так високо й незрозуміле, аж робилось лячно й моторошно на душі, й він повертав голову до Славки, яка лежала поряд, поклавшись йому на випростану руку. Від самого сього душу поймало тепло й радість, і не хотілося думати про таємничі холодні зорі й про те, що буде взавтра, коли кінчиться коротка, найкоротша в літі купальна ніч» [3, 73]. Перебіг часу у житті Людоти кардинально змінюється після слова, яке він дає князю Богдану –

здобути Юрів меч – меч Арея. Юнак стає зрілим чоловіком, а все його життя спрямоване на досягнення мети – дотримати слова, час наче зупиняється, вимірюється мечами, які коваль прагне зробити все досконалішими. Час миру й час війни для Людоти сполучаються в образі меча. Меч стає життєвим стрижнем персонажа, руйнує світ його кохання, розміреного мирного життя. Саме образ чарівного меча поєднує кілька сюжетних ліній у тексті, і кілька часових площин у розповіді.

Водночас легенда про Юрів меч та його охоронців розширює часові рамці твору в далекі минулі часи. Напівлегендарні історії про появу чарівного меча переплітаються з оповідями про історію: «Й за сі дні дізнався таки чимало. Знав уже, хто був той таємний Велімир. Колись нашу землю загарбали готи: збирали дань на смердах, брали й так, поза всім, і худобу, й хліб, і молодих дівчат і хлопців, яких перетворювали на робів, і ніхто не міг їм сказати слова супротиву. Вожді й князі ховалися від готських дружин у найглухіших лісах, одкупались од них сріблом, і золотом, і худобою, й робами, й ніхто не відає, як би далі й доки було б. Та знайшовся князь Бус, який вийшов у степ і гукнув: «Хто не боїться гота — ставай по праву руч од мене». Охочих знайшлося чимало, та в першій же раті розбили їх і розіп'яли на хрестах і самого Буса, й синів його, й сімдесят боляр веліих. Тоді зібралося віче старців, і вождів, і князів і стали думати, як позбутися готського ярма. Найстаріший старець привіз волами величезного меча й сказав, що то є меч Юра Побідника, всемогутнього бога раті й миру, кований на горнилі Соварога й гартований у крові непорочної діви. Хто подужає підняти меч, тому ніхто не зможе противитися, той буде таким могутнім, як сам Юр» [3, 68–69].

Змагання за володіння мечем стає демонстрацією сили як у давніх казках про Вернигору, Вернидуба, навіть ім'я князя-переможця співзвучне до імен казкових богатирів: «Підходили до воза князі й вожді, кожен, хто почувавсь на силі, та тільки князь Велімир зумів підняти його з воза. Він став Великим князем, якому поклонилися князі й можі. Велімир крутнув мечем на один бік — пішов дим, крутнув на другий — усе взялося вогнем. Великий князь зрушив усіх полян і повів їх супротиву готів. Готи не могли вператися такій силі й пустились навітки. Так Велімир визволив з-під готського ярма не тільки полян, а й Сівер, і Дерева, й кривичів, і смоличів, і лугарів, і всіх, хто поклонявся Богові, та Юрові, та Перунові, готів же загнав світ за очі. Було се літ тому сорок і їдне...» [3, 69]. Проте часовий проміжок вказано конкретно – сорок один рік, і читач знову повертається з казкової оповіді до подій реальної історії.

Особливо загострюється відчуття скороминущості земного життя в переломні моменти сюжетної лінії про зміну князів. Прикладом може слугувати епізод із князем Рогволодом, час правління якого сплинув: «Рогволодові спала на думку дідова Смілова притча про стару яблуню та молоде черенце — й його аж дрижаки побили. На мить уявилося, що ся яблуня й є він. Великий князь витичівський... Виходить, сам же й замахнувся на себе? Притча повернулась проти нього ж таки, й Бог Соварог, і Дана, певно, теж проти, а неблаганний Марко десь уже відміряв ту стегу, що нею йде Рогволод, відміряв двома

пакільчиками й тепер чекає, коли й сей путник дійде своєї міти» [3, 127]. Відміряна стежка створює образ життєвого простору людини, при цьому хронологічні рамки життя не визначаються долею – визначений час можна пробігти, і можна пройти поволі: обирає сам герой.

Притча про стару яблуню та молоде черенце унаочнює невблаганність і природність зміни поколінь. Клятва, яку дає Гатило за старим звичаєм, з'їдаючи грудочку землі, також стає доленосною у житті героя: «Богдан поклявся на мечі, так само, як те зробив незадовго перед тим Рогволод. А тоді, перш ніж старійший старець городу стольного Пошогод устиг нагадати йому, він узяв з долу грудочку сухої землі, висмикнув з неї ниточку цупкого корінця, що заплутавсь у грудочці, й поклав у рот.

— Їж, — сказав старець, коли Богдан уже жував, жував і думав про те, що від сьогодні його життя пішло зовсім іншою стегою, й зовсім іншим буде й світ, і люди, й думки його та подуми, й він сам, хоч усе ніби лишатиметься таким, як було досі, до сієї миті, коли він стояв перед вічем і в усіх на очах їв рідну землю» [3, 132]. Така ілюзорність сталості й мінливості світу, людини, думок і переживань сполучається із незмінністю простору рідної землі. Клятва на грудочці землі у романі стає своєрідним символом не тільки незламності слова, але й невідворотності прийдешнього.

У замкненому просторі погребя для ув'язненого Гатила час втрачає свій звичний плин, оскільки сам Богдан опиняється поза подіями, живе відокремлено від сучасного: «Так потяглися день за днем, ніхто не гукав його вилазити з погребя, Богдан теж мовчав, утративши лік дням. Інколи крізь товсті колоди стін до нього долинали глухі голоси, та слів не можна було розібрати, й Богдан думав свою нескінченну думу. Знову кумири розгнівалися на нього, й тут сам винен і нема чого перекидати свою завину на когось» [3, 102]. Проте водночас поза межами простору заточення Гатила вирувало життя, відбувалися події, які впливали не тільки на події тогочасні, але й на майбутнє: «Нагорі ж тим часом було не так спокійно й тихо, як здавалося київському князеві. За сей місяць, що він пролежав у порубі, сталося багато дечого. Звідти, де сідає на ніч сонце, посунули лави лужанських сіврів. Ішли вони кільканадцять днів, зігнані готами з вітчих земель. Великий князь Рогволод спрямовував їх на всхідні креси, до Сіврського Дінця й Лугані, де гуляли степи, рідко заселені осілими там раніше лужанами. Та одні, хоч і без особливого вдоволення, йшли на всхід, інші ж самовільно сідали на Сіврських, Деревських і Полянських землях, пускали отари й табуни на вирські луки смердів, і подекуди межі смердами й лужанами спалахували криваві сутички» [3, 102]. Уже з перших сторінок роману час миру й час війни посутньо відрізняються. Так час розміреного мирного життя, де люди під наглядом тивуна Малка виконують свою звичну роботу, розтягнений, уповільнений, статичний. Поява княжича Гатила все змінює: хлопець хапається за різну роботу, вправно орудує величезним гатилом. З моменту бою час ніби роздвоюється: опис картини бою дуже динамічний, все відбувається миттєво. Спостерігачі перебувають наче в застиглому часопросторі, осторонь часу нападу. Княжич поєднує ці дві

часопросторові площини, спочатку він бачить голову, що пливе за течією, і врешті тоне, після цього хлопець зі спостерігача стає учасником кривавих подій. Дуже швидко Богдан чинить розправу зі степовиками, останній бій сам автор називає «блискавичний смертельний герць». Вирішальна битва Гатила з Римом, яка принесла йому славу, також змальована динамічно, час дуже насичений подіями, особливо в описах блискавичних рухів бою. Могутність і сила війська князя Аттіли оспівувалася у середньовічних легендах і хроніках як слава руйнівника. Мужність Гатила у романі Івна Білика також межує з безумством, сміливість і рішучість поєднані з розумом і мудрістю. Хронотоп змалювання переломної битви заслуговує на окреме дослідження.

Хронотоп роману «Меч Арея» досить складний, зокрема специфіка часу підпорядковується архітектоніці, що є візуально подібною до літопису, але має ознаки історичного роману. Філософське переосмислення буття також розкривається через категорію часу. Час війни і мирний час автор змальовує порізно, реальні й міфологічні часові площини змішуються, позачасовість останніх поєднується з поняттям вічності. Перспективним є різнобічне вивчення хронотопу роману в контексті української літературної традиції, застосування імагологічного підходу до змалювання часопростору.

1. *Александров О.В.* Образ світу в літописній «повісті» 6523 р. / *О.В. Александров*// Український історичний журнал. – 2000. – №4. – С. 65–73. 2. *Аттила и Русь IV и V века.* Свод исторических и народных преданий А. Вельтмана / А. Вельтман. – Москва, 1858. – 219 с.; 3. *Білик І.* Меч Арея. Роман / Іван Білик – К. : А.С.К., 2005. – 384 с.; 4. *Еремін І.П.* Лекции и статьи по истории древней русской литературы / И.П. Еремін. – 2-е изд., доп. отв. ред. Н. С. Демкова ; Ленинградский государственный университет им. А.А. Жданова. – Л. : Изд. ЛГУ, 1987. – 326 с. 5. *Франко І.* Найстаріші традиції Київської землі // Франко І.Я. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 39. – С. 335– 358. 6. *Цанов С.* Историјата – събития и текстове / Страшемир Цанов. – Шумен, 2013. – 188 с.

*Вікторія Олішук,
бакалавр,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ЖАНРОВІ МОДУЛЯЦІЇ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА

У статті розглядається жанрова специфіка романів Василя Шкляра «Чорний Ворон. Залишенець» та «Маруся», особливості їх історичного хронотопу.

Ключові слова: жанр, історизм, авантюрно-пригодницький роман, хронотоп, національна проблематика.

В статье рассматривается жанровая специфика романов Василия Шкляра «Черный Ворон. Залишенець» и «Маруся», особенности их исторического хронотопа.

Ключевые слова: жанр, историзм, авантюрно-приключенческий роман, хронотоп, национальная проблематика.

The article deals with the specifics of genre novels Basil Shkliar "Chorny Voron. Zalyshenets "and" Maria ", especially their historical time-space.

Key words: genre, historical, adventure novel time-space, national issues.

Розбудова національної культури, літератури неможлива без розвитку одного з найрозповсюдженіших і досліджуваних літературних жанрів – роману, зокрема такого його різновиду як історичний роман, що зазнав помітної еволюції, набуваючи й втрачаючи притаманні йому риси. В епоху постмодернізму, коли простежується взаємодія різних жанрів, високої та масової літератур, своїх видозмін зазнає й історичний роман, зокрема в творчості Василя Шкляра, якого критика назвала «батьком українського бестселера».

До аналізу творів письменника зверталось чимало дослідників, серед яких – Олег Коцарєв, Тетяна Синьоок, Микола Гуцуляк, Тарас Федюк, Євген Лакінський, Ангеліна Коваленко, Анна Понуровська, Тетяна Белімова та ін. Кожен із них висловив власне ставлення як до романів відомого автора, так і до нього самого. Зокрема, Євген Лакінський в рецензії на «Чорного Ворона» виявився вкрай критичним у своїх судженнях, назвавши роман ксенофобським і звинувативши В.Шкляра в націоналізмі та расизмі. Олег Коцарєв навпаки не вбачає проявів ксенофобії і наводить як позитивні, так і негативні риси роману. Тетяна Белімова зауважує міфологізацію та одивненість твору, а з негативних рис – прояви відвертої ксенофобії. З приводу критики роману «Маруся», рецензенти більше сходяться у своїх поглядах. До негативу відносять міфологізацію, одновимірність характерів, надмірну ідеалізацію образу Марусі. Зайвим вважають відсилення читача до 1937, 1964, 1980 років, пояснюючи це відсутністю розвитку в подальшому. З позитивних рис Тарас Федюк виокремив яскраве змалювання внутрішнього портрету героїні, а Микола Гуцуляк – панорамність в описі боїв та розмаїття лексики.

У центрі роману «Маруся» – бурхливі події 1919-го, року трагедії українського повстанського руху. Перед читачем постає неординарна, героїчна та майже містична постать: отаманша Маруся, блакитноока красуня із сонячним волоссям. Вона мала б прожити інше життя, але не такими були часи. Майбутнє країни завмерло на терезах долі, тому після загибелі братів, отаманів української повстанської армії, 16-річна гімназистка Саша Соколовська бере до рук зброю й стає на чолі тисячного війська. Відтепер вона – отаман Маруся, жінка-легенда, саме ім'я якої сповнюватиме жахом ворогів.

Така історія вкрай потрібна тисячам українців у ці надскладні й наддраматичні для нашої країни часи. Розповідь про героїчну доньку вільної України Сашу Соколовську – Марусю, обов'язково додасть наснаги й віри в торжество ідеалів правди, справедливості та добра тисячам наших громадян. Сам Василь Шкляр із неприхованою любов'ю писав про свою героїню: «Ось же вона летить на коні попереду свого загону, отаман Маруся, а над її шапкою розвівається шлик із написом «Смерть ворогам України!». І це вам не Орлеанська Діва, котра воювала іконкою. Моя непорочна Маруся доводила свою правду кулею» [1].

Роман «Маруся» доречно розглядати у зв'язку з попереднім історичним романом Василя Шкляра «Чорний ворон», який також відтворює одну з

трагічних сторінок нашої історії – боротьбу українських повстанців проти радянської влади в 1920-их роках. В основу його покладено історичні документи, зокрема, з розсекречених архівів КДБ. Уже з перших сторінок обох творів постає неабияка авторська майстерність поєднання архівних документів та художнього наративу, представлення їх у такий спосіб, щоб факт не розчинився в морі фантазії та наборі тропів, а навпаки – виявив свою значущість, став об'єктом осмислення і переживання. Це ті з небагатьох творів, які торкаються теми історичної справедливості. Вони приносять не лише задоволення, а й користь та інформацію для роздумів, бажання самому шукати, вивчати, вдосконалюватися, що вкрай потрібно для розвитку сучасного українця.

«Залишенець» відтворює події громадянської війни ХХ ст. в Україні, зокрема історію Холодноярської республіки, яка з 1919 по 1922 рік була осередком визвольного руху на території нашої держави. В «Марусі» також досить широко, епічно відтворено події 1919 року, але в іншому ракурсі – діяльності Української галицької армії, в осягненні її значення й ролі для України, особливо у ті буремні роки. Хронологія зазначених подій ще й сьогодні подається українськими істориками досить скупко, але художня версія Василя Шкляра значною мірою розширює уявлення про історію створення та загибелі Холодноярської республіки, діяльності УГА. Письменник вибудовує свої твори на засадах історичної достовірності: кілька розділів книги розпочинаються уривками з документів – чи то з чекістських звітів, чи з газетної замітки, статті тощо. Відтак, романи «Чорний Ворон» і «Маруся» мають ніби дві площини оповіді: одну *художню* (історії двох отаманів: Веремії та Чорного Ворона у «Залишенці» й родинну оповідь Соколовських, любовну лінію Марусі та Мирона в «Марусі»), другу – *документальну* (документальні свідчення, які відкривають розділи обох романів). Однак ці документальні свідчення не завжди подано в хронологічному порядку, часто довільно: іноді вони випереджають події, описані у творі, інколи – після цитати з документа подана художня версія того, що відбулося. Як результат, документальна лінія в романі, певною мірою, виглядає відстороненою й контрастує з художньою, динамічнішою, сповненою гостросюжетними поворотами, карколомними пригодами, вражаючими сценами.

На відміну від «Марусі», у «Чорному Вороні» крім реальних персонажів виведено ще одного – містичного чорного ворона, який спостерігає за подіями: «На сусідньому дубі давно вже прокинувся старезний чорний ворон й одним оком сонно кліпав на це видовисько. Воронові було вже двісті сімдесят літ, проте він досі не стомився спостерігати за людськими дивацтвами і намагався ставитися до них з розумінням» [7, 12]. Саме чорний ворон спостерігає за начебто похованням отамана Веремії. Історія отамана подається не послідовно, лише посеред твору дізнаємося про те, як він обрав для себе повстанську стежу. Втім, автор намагається надати творові глибшого змісту, ніж це передбачає авантюрно-пригодницька сюжетна лінія. Водночас в обох романах присутні любовні сюжети, які зацентровують глибокі почуття, що їх переживають герої, розкривають щирість цих стосунків.

В обох текстах наявне своєрідне відсилання до майбутніх подій. Якщо звернутися до сюжету, то саме відсиленнями (ретроспекцією) до пізніших часів закінчувався «Залишинець», тоді як у «Марусі» починався (антиципація). Калейдоскопічні стрибки хронотопу, чергування актуальних подій з ретроспекціями – та особливість сюжетної канви роману, за допомогою якої автор досягає багатоплановості, а, отже, – епічності, масштабності. Таким прийомом Василь Шкляр послуговувався ще в «Залишенці», правда, він виглядав там органічніше завдяки документальним вкрапленням до кожного розділу. В «Марусі» ж стартові відсилення читача до 1937, 1964 і 1988 років видаються дещо зайвими, оскільки не знаходять розвитку в подальшому. Можливо, автор цілком свідомо залишає читачеві й собі надію на те, що герої його романів, герої українських звитяг залишаться живими та опиняться чи то в заокеанській, чи у задністрянській діаспорі. Безсумнівно, в пам'яті та надіях українців, адже герої не вмирають.

Порівнюючи роман В.Шкляра «Маруся» з «Чорним вороном», доречно зауважити, що перший реалістичніший. Автор практично відмовляється від суто романтичних прийомів, від викличної гіперболізації в зображенні героїв, хоча й продовжує дотримуватися певного пафосу героїзації їхніх дій та вчинків, помітно ідеалізує своїх персонажів.

Головною сюжетною лінією «Марусі» є родинна історія поліських вчителів Соколовських, які всі як один стали на оборону молодой незалежної української держави. Їхнє родинне гасло: «Будемо тримати Україну!» – актуальне тоді та, як ніколи, актуальне тепер. Щодо системи персонажів, автор ставить в епіцентр подій не кремезного холоднорського отамана, як у «Чорному вороні», а тендітну 16-річну дівчину, котра волею злої долі мусила очолити тисячне військо поліських повстанців, після того як її трьох братів – попередніх отаманів – було зрадницьки вбито. «Золота коса, горда струнка постава, синьо-сірі широкі очі, родимка-мушка над повними вустами» [9, 27], – портрет Марусі майже казковий. Інші персонажі роману – теж наче намальовані: отаман Шуліка – у широчезних шароварах, із довгими, до грудей, вусами; запорозький сотник – з оселедцем до самого пояса, тощо. Про зовнішній вигляд Мирона Гірняка – коханого юної отаманші – з твору майже нічого не дізнаємося, а про сотника Станіміра – лише те, що він раз по раз смикає себе за правий вус. Цікаво, що гротескність і наївна індивідуалізація проступають не тільки в портретних характеристиках героїв, а й у психологічних. Так, Маруся, агітуючи сільських чоловіків іти до лав повстанців, говорить ледь не словами з універсалу чи з урядової відозви: «Проклянімо смиренність тих, хто, сидячи на печі, вигріває рабську сподіванку, що біда обійде його стороною» [9, 63].

Василь Шкляр концентрує увагу на епічному, наснажуючи свій роман батальними сценами з кровопролиттями, відрубаними головами. Читач мимоволі опиняється в полоні постійного емоційного напруження, співпереживання за долю героїв. Емоційну наснагу посилюють еротичні сцени роману. Герої твору перебувають на межі життя і смерті, минулого та

майбутнього, а найголовніше – вони стоять на межі людських можливостей, на межі пам'яті й безпам'ятства. Про них намагаються не згадувати родичі, вони змушені тікати від рідних домівок, щоб загубитися чи то в нетрях робочого Донбасу, чи то в поліських лісах і полях, або за кордоном, змінювати імена. Більше того – їхнє існування будь-що заперечує офіційна влада. Панорамність в описі битв, розмаїття лексики, – головна перевага автора «Марусі». Настанова на всеохопність змалювання буремних подій, які відбувалися в Україні 1919 року, реалізується, можливо, й не повністю, але цілком прозоро. Письменник дає чітко зрозуміти, що у невдачі об'єднання галицько-наддніпрянських військ винне насамперед їхнє командування: гризня двох урядів у Кам'янці, нерішучі дипломатичні дії, одіозний наказ «обсадити, але не стріляти» [9, 289], – прозорі паралелі, які дуже нагадують сучасні реалії, про що в одному з інтерв'ю зізнався й сам автор[1].

Дещо міфологізуючи та ідеалізуючи минулі події, Василь Шкляр вдався до однозначних тверджень про «найдисциплінованішу армію в світі» (УГА), похід на Київ як «повернення віри» тощо. Зрештою, сам образ Марусі досить ідеалізований, наділений майже містичними рисами. Під акомпанемент стрілецької пісні «Буде нам з тобою що згадати» автор (можливо, сам того не помічаючи, а, може, якраз навпаки – зі свідомим наміром) надмірно романтизує оповідь, а в окремих епізодах доводить її ледь не до фантастичності, перевершуючи самого Вальтера Скотта, – взяти хоча б мало правдоподібну втечу отаманші Соколовської з полону.

Після непереконливого і, як видається, надуманого фіналу письменник подає «Авторську післямову», своєрідний епілог, де зазначає, що «не прощається» з Марусею. Мабуть, саме цим пояснюються згадані нерозвинені футуроспекції у зачині роману, тут же й натяк на те, що теми повстанської боротьби, персональної долі Олександри Соколовської ще не вичерпані та чекають свого продовження.

Найважливішою ознакою історичного роману є співвідношення художнього домислу та вигадки, що, власне, й визначає жанрово-стильовий різновид твору. Так, С.Андрусів виділяє такі жанрово-стильові різновиди історичної романістики, як: історико-художній роман; художньо-історичний; художньо-документальний [6, 92]. Згідно з цією класифікацією роман «Маруся» В.Шкляра можна віднести до художньо-історичної романістики, з огляду на те, що в них історична достовірність служить лише тлом для моделювання письменником нових сюжетних ліній, а «Чорний Ворон. Залишенець» до художньо-документального, адже у цьому романі превалює документальне начало. Твори зацентровують увагу читача на долі Чорного Ворона й Марусі, а отаманів та отаманш із такими прізвиськами в часи громадянської війни було немало. «Літературознавча енциклопедія» за редакцією Ю.Коваліва визначає домисел як різновид фантазії, логічно вмотивований здогад, процес остаточного освоєння осмислюваного матеріалу, не підкріпленого прикладами. Функції домислу – дофантазувати, додати деталі

до того, що насправді існувало чи існує, вигадка ж – це фактично повне вигадування подій, описаних у творі.

Чи домислює історію Василь Шкляр? І так, і ні. Свідчень про існування отаманів із подібними прізвишками – безліч, очевидно, що таких людей було кілька. Водночас історія отамана Чорного Ворона і Марусі від Василя Шкляра – це художня версія біографії особистості, яка опинилася у вирі революційних подій. Тому в ній присутні ситуації, які можна класифікувати як вигадані, а не достовірні – скажімо, образ містичного чорного ворона птаха, знахарки, яка рятує йому життя, любовна сюжетна лінія тощо.

По суті, в романі В.Шкляра – велика кількість художніх прийомів: зміщення часових просторів (документальна сюжетна лінія й художня), містичні сюжетні повороти, психологічна лінія оповіді про духовний світ героя (хоча вона найменш виразна), зміна точок зору (оповідь ведеться то від імені автора, то від імені отамана Чорного ворона, або ж «говорять» документи), карколомні пригоди персонажа, надмір кривавих сцен. Усе це створює ефект хаосу як життя героя, так і хаосу як художнього прийому: герой – у вирі революційних подій, художній прийом – приголомшити читача.

Саме таку функцію переважно виконують твори масової літератури – вразити, здивувати, пережити високе емоційне напруження. Ці характеристики дозволяють виокремити в «Марусі» модуляцію авантюрно-пригодницького історичного роману з такими ознаками, як: гостра фабульна та сюжетна лінії; поведінка персонажа не вкладається в межі звичних поведінкових схем, він здатний на неймовірні вчинки; твору властивий елемент таємничості й містичності, який змушує читача переживати напружені емоційні почуття; надприродне розв'язання конфлікту – це і напівмістична втеча Марусі; сильний, підкреслено героїчний характер головної героїні – отаманші Саші Соколовської.

Василь Шкляр належить до тих сучасних прозаїків, які вміють писати добротну прозу, знають її закони, є майстрами побудови сюжету та здатні кількома реченнями подати зовнішній і внутрішній портрет свого героя. Читаючи його романи, знаючи про серйозне документальне опертя у зображенні тих подій, час від часу ловиш себе на думці, що наша історія не лише повторюється, а вічна у цих своїх трагічних повтореннях. Романи Василя Шкляра «Чорний Ворон» та «Маруся» покликані донести до читача головне усвідомлення: боротьба проти окупантів, звідки б вони не прийшли, супроти рабської упокореності – ось запорука існування нації. Готовність до активних дій у відстоюванні національних, економічних, культурних прав і свобод, свідчить про її здоровий дух, спроможність побудови гідної держави.

1. *Громадська Л. В.* Шкляр: «Марусю» я безмежно люблю, але книга мого життя – це «Чорний Ворон». [Електронне джерело] – режим доступу <http://ukrnationalism.com/interview.html/>; 2. *Король Л.* Історичний роман як жанровий різновид: теоретичний аспект. [Електронне джерело] – режим доступу [https://www.google.com.ua/url](https://www.google.com.ua/url;); 3. *Ляшов Н.* Жанрові особливості історичного роману: історико-літературний дискурс. [Електронне джерело] – режим доступу http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/lyashov.pdf; 4. *Пешиорда Д.*

Жанрові модифікації сучасного історичного роману : дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Дамір Пешорда. – Львів, 2001. – 174 с.; 5. Романенко О.В. «Чорний ворон» Василя Шкляра: між високою та масовою літературою // Наукові праці. Наук.-метод. журнал. - Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2010. - Вип. 128: Філологія. Літературознавство. - Т. 141. - С. 85-89; 6. Старовойт Л.В. Художнє відображення українського національно визвольного руху у романі В.Шкляра «Чорний Ворон» / Л.В. Старовойт // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського: зб. наук. пр. - Миколаїв: МДУ, 2010. - Вип. 6. - С. 91-96; 7. Шкляр В. Залишенець. - Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2010. – 384 с.; 8. Шкляр В. Маруся. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2014. – 320 с.

**Сергій Рибалкін,
аспірант,
Інституту філології
КНУ імені Тараса Шевченка**

РОМАНТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ТУНІСЬКІЙ АРАБОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ ХХ СТ.

У статті досліджується феномен актуалізації романтичних тенденцій в арабомовній поезії Тунісу ХХ ст. Поширення романтизму в арабській літературі на початку ХХ ст. заклало передумови для поетичного оновлення і відходу від традиційних середньовічних канонів віршування. На основі аналізу творчого доробку Абу аль-Касема аш-Шаббі обґрунтовано специфіку романтизму в туніській поезії першої половини ХХ ст.

Ключові слова: Абу аль-Касем аш-Шаббі, арабський романтизм, касида, туніська поезія.

Исследование посвящено феномену активизации романтических тенденций в арабоязычной поэзии Туниса ХХ в. Распространение романтизма в арабской литературе в начале ХХ в. заложило основы для обновления поэзии и ухода от традиционных средневековых канонов стихосложения. На основе анализа творческого наследия Абу аль-Касема аш-Шабби в статье обосновано специфика романтизма в тунисской поэзии первой половины ХХ в.

Ключевые слова: Абу аль-Касем аш-Шабби, арабский романтизм, касыда, тунисская поэзия.

The research is devoted to the phenomenon of actualization of the romantic trends in the Arabic-language poetry of Tunisia in the 20th century. The spread of the romanticism in the Arabic literature at the beginning of the 20th century laid the foundations for the poetical renovation and moving away from the traditional canons of medieval poetry. On the basis of analysis of the creative heritage of Abu al-Qasim al-Shabbi the article examines the specifics of romanticism in the Tunisian poetry of the first half of the 20th century.

Key words: Abu al-Qasim al-Shabbi, Arabic romanticism, qasida, Tunisian poetry.

سـيـيـرـجـي ريبـالـكـيـن،
طالب قسم الدراسات العليا في الدراسات الشرقية،
معهد اللغات والآداب،
تابع لجامعة تاراس شيفتشينكو في كييف

الاتجاهات الرومانسية في الشعر التونسي العربي في القرن العشرين

تدور هذه الدراسة الفنية الأدبية حول ظاهرة انتشار الاتجاهات الرومانسية في الشعر التونسي العربي في القرن العشرين. إن انتشار الرومانسية في الأدب العربي في أوائل القرن العشرين وضع الأسس للتجديد الشعري والابتعاد عن التقاليد الفنية القديمة.

وتتم في هذه المقالة دراسة أدبية لخصائص الرومانسية في الشعر التونسي في النصف الأول من القرن العشرين من خلال تحليل تراث أبي قاسم الشابي وهو الشاعر التونسي المشهور.

كلمات مفاتيح:

أبو القاسم الشابي، الرومانسية العربية، الشعر التونسي، قصيدة.

У першій половині ХХ століття в арабській літературі розпочався період оновлення поетичних форм і підходів до мистецтва віршування. Головними причинами були осмислення європейського художнього досвіду, загострення національної проблематики в літературних текстах, а також необхідність змінити структуру занадто канонізованої арабської поезії. Нове покоління письменників прагнуло тісніше пов'язати літературу з особистими духовними переживаннями, висунути на передній план пізнання дійсності ліричним героєм, а не сліпе слідування усталених традицій віршування. Розглядаючи особливості зародження романтизму в арабському світі, російський дослідник В.Сафронов наголосив, що вперше цей напрям здобув популярність на початку ХХ ст. у літературі Єгипту [7, 225]. Згодом романтизм поширився й в інших арабських країнах Машрику і Магрибу, де мав свої особливості. Звісно, романтичні тенденції були характерні арабській літературі здавна – яскравим прикладом є любовна лірика узритської поетичної школи⁴ VII–VIII ст. Проте середньовічна арабська поезія була ще занадто обмеженою рамками канону, навіть у любовній ліриці форма домінувала над змістом, не даючи поетові можливості в повній мірі висловити свої почуття.

Ключовою відмінністю арабських романтиків початку ХХ ст. від своїх попередників стало формування поезики індивідуального світосприйняття, яка б не обмежувалася рамками середньовічного художнього мислення. На думку представників нового напрямку, арабська класика, написана за універсальними жанрово-тематичними схемами, виявилася не здатною передати справжній ліричний сюжет, адже зосереджувалася лише на формі вірша. У традиційній касиді годі шукати цілісного змістового стрижня, ключовою її одиницею був самодостатній бейт, який виражав окрему думку і часто виявлявся пов'язаним з іншими бейтами не спільним сюжетом, а лише єдиним римуванням. Натомість поети-романтики ХХ ст. запропонували відійти від принципів монорими, створивши нову концепцію цілісності віршу [7, 228].

Визначний представник романтизму в єгипетській поезії 30-их рр. ХХ ст., літературний критик ліванського походження Халіль Мутран (1872–1949) у передмові до своєї поетичної збірки 1908 р. наполягав на тому, що потрібно відходити від принципу монорими, який вимагав значних зусиль від автора, але при цьому був перепорою на шляху розвитку нової поезії. Касида мала стати цілісною не за рахунок жорсткої композиційно-звукової рамки, а завдяки єдиному сюжету, що передбачав тісний змістовий зв'язок між бейтами: «автор

⁴ Поети узритської школи оспівували платонічну любов та кохання нещасних закоханих, яких розлучила доля. Фатальна, майже містична пристрасть до ідеальної жінки приносить ліричному герою одні лише страждання, від яких його не рятує навіть смерть. Узритська лірика просякнута фаталізмом, відчуттям безвиході, туги та приреченості [9, 219–226].

віршів не є рабом поезії, він керується не необхідністю дотримуватися розміру і рими, а лише тим, що збирається висловити. Автор не прагне краси окремого бейта поза тим, чи визнає бейт своїх сусідів і чи не ворогує він зі своїми братами... Автор цікавиться красою самого бейту, і його оточення, і того, як він узгоджується зі структурою всього вірша» – пише Мутран [7, 229–230]. Концепції арабського критика стали домінуючими в поезії Єгипту першої половини XX ст., а згодом і серед письменників сусідніх країн.

Романтизм у літературах Магрибу багато в чому наслідував принципи європейського романтизму XVIII ст., особливо в контексті звернення поетів до культурних витоків і національної проблематики. Так, головний ідеолог європейського романтизму, німецький філософ Й.Г.Гердер (1744–1803) заклав основи для літературного оновлення, обстоюючи важливість повернення до народно-національних культурних першоджерел. Художній твір вчений вважав нероздільно зв'язаним із конкретним національно-історичним середовищем, що виник завдяки його традиціям, суспільним умовам, розумінням естетичного тощо. У літературній практиці це знайшло відображення в німецькій народно-фольклорній поезії, що сформувалася на початку XIX ст. у період окупації країни наполеонівською Францією. Це викликало хвилю національно-патріотичного руху й активізувало звернення до романтичної традиції [8, 200–201]. Через століття подібні тенденції сформували передумови для розвитку національних літератур країн Магрибу, що також стали об'єктом французької колоніальної політики.

Так, в алжирській літературі першої половини XX ст. чільне місце займала ідеологізована поезія національно-визвольної боротьби з її ідеєю повернення до арабо-мусульманських культурних витоків. Популяризації романтизму в Тунісі сприяло знайомство місцевих поетів зі зразками європейської літератури, передусім французької. Провідником цього художнього напрямку став Абу аль-Касем аш-Шаббі (1909–1934), чий романтичний доробок сьогодні є об'єктом багатьох літературних розвідок арабських літературознавців: «Збирачі олив і новітня поезія Тунісу» (2008); «Образ природи у поезії аш-Шаббі» (2008); «Туніська поезія в прозі: легенди аш-Шаббі та ілюзія новизни» (2010); «Художній образ у поезії романтизму: диван Абу аль-Касема аш-Шаббі “Пісні життя”» (2011); «Романтичні прояви у поезії Абу аль-Касема аш-Шаббі» (2011) та ін. [6; 1]. Прояви романтизму в поезії Алжиру і Тунісу мають схожий характер, але містять у собі низку суттєвих відмінностей. Тут можна провести паралель зі становленням цього літературного напрямку в країнах Європи.

Як зазначає український літературознавець, академік Д.Наливайко, вплив романтизму по-різному проявився в літературах Західної та Східної Європи. У першому випадку напрямку властиві утопічні тенденції, пошук «ідеальної суспільної правди», важливе значення мають особисті переживання письменника [8, 233]. До цієї версії західноєвропейського романтизму наближаються марокканська та туніська поезія.

Алжирська поезія тяжіє до східноєвропейського варіанту романтизму. Романтична поезія Східної Європи підпорядковується передусім цілям

суспільства, набуває визначеного національного і громадсько-політичного значення, закликає до боротьби; художнім образам характерні релігійно-містичні настрої [8, 233]. Ці ознаки притаманні арабомовній літературі Алжиру ХХ ст., у становленні якої не останню роль відіграв рух мусульманських просвітників-суфіїв, котрі вбачали в релігії засіб консолідації суспільства.

Водночас, хоча романтичні тенденції і були поширені в алжирській та марокканській літературах першої половини ХХ ст., найбільш репрезентативним для літературознавчого дослідження є все-таки туніський романтизм. Пояснення цього у тому, що в Алжирі надто сильним був тиск французької колоніальної політики, що стримувала процес розвитку поетичного мистецтва арабською мовою. В Марокко ж актуальнішою виявилася соціальна проблематика, передусім тема просвітництва: марокканський поет початку ХХ ст. був не стільки митцем, скільки провідником суспільних і культурних реформ, але при цьому не закликав до збройної боротьби.

Позиція Абу аль-Касема аш-Шаббі певною мірою виходила за рамки загальних тенденцій в арабомовній літературі країн Магрибу. Так, завдяки глибокій зацікавленості європейською літературою, поет мав змогу ознайомитися з французькою класикою в оригіналі. Аш-Шаббі не вбачав у європейському культурному впливі лише спроби пригнічення арабської національної ідентичності: він намагався осмислити французький досвід і творчо адаптувати його до місцевих реалій. У листі до свого друга, сирійського письменника Алі Насера (1893–1970) аш-Шаббі зауважує, що розчарованому й замученому соціально-політичними потрясіннями арабському суспільству катастрофічно не вистачає чогось нового, свіжого, що будувалося б на поетичній чуттєвості й повертало б до вічних сюжетів, таких як любов до жінки, насолода красою природи тощо, а не лише торкалося тем національно-визвольної боротьби, супротиву окупаційному гніту [2, 13]. Зазначимо, що Абу аль-Касем аш-Шаббі прославився саме гострою суспільною риторикою: у найвідоміших своїх віршах «Воля до життя» та «Для історії» поет закликає народ до боротьби за власні права та свободи.

Аш-Шаббі усвідомлював роль поетичного слова у формуванні нової, консолідованої нації, чиї інтереси він відстоював своїми палкими поетичними гаслами. Водночас письменник розумів, що суспільство не може знаходитися в стані постійного стресу, йому потрібна «розрядка», яку також дає поезія і про яку забули прихильники «літератури спротиву», вбачавши у віршах лише знаряддя для боротьби з окупантами. Романтичному доробку Абу аль-Касема аш-Шаббі притаманне протиставлення буденності й високих ідеалів, розуму та почуттів; поет уважний до душевних осяянь, схильний до яскравих пристрастей і переживань. У вірші «Думка митця» аш-Шаббі пише:

Живи почуттями і для почуттів,
Оскільки твій світ – це світ емоцій,
Зведений на поривах твоєї душі.
Він висох би на ґрунті голої логіки,

Слідуй за почуттями, зроби їх поводитирем,
Експертом, який тебе з блукань виведе.
А розум, попри всю його шанобливість
У наші дні все ще залишається занадто малим!⁵ [5, 110]

Поезія романтизму в аш-Шаббі своєрідна. Його вірші написані арудом – традиційною арабською моноримою, але інших формальних ознак касиди не збережено: відсутній так званий «зачин» – насіб; не дотримані рамкова структура і єдність метрики. За духом така поезія більше схожа на європейську лірику, перекладену й адаптовану для арабських реалій. А.Ахмаді відзначає, що романтичному доробку Абу аль-Касема аш-Шаббі характерні такі теми, як: опис природи, оспівування жінки, гостре переживання болю і песимізму [1; 2, 14]. Пейзажна лірика властива арабській поезії ще здавна. Проте якщо у творчості доісламських і середньовічних мусульманських авторів головними образами були пустеля, кінь, верблюд та явища, характерні передусім для Аравійського півострову, то в описах природи аш-Шаббі зустрічаємо інший образний ряд: гори, сосновий ліс, спів солов'я, свіжі квіти тощо – тобто все те, що можна знайти у більш північних широтах. У вірші «Мрії поета» змалювання навколишньої дійсності переплітається в аш-Шаббі з філософською рефлексією відлюдника:

О, якби я жив у цьому світі,
щасливий у своєму усамітненні,
Проводячи життя у горах і лісах
між соснами, що хиляться за вітром,
Не мав би я тоді турбот,
які відволікали би від мого серця пісні,
Спостерігаючи за смертю і життям,
я слухав би розмову вічності.
О, якби я міг вслухатися у шум води,
співати з солов'ями в лісі,
Я б жив задля мистецтва і краси
далеко від домівки, нації й країни [5, 87] .

Для ліричного героя природа уособлює вічність, аксіологічною цінністю є життя заради мистецтва і краси. Можливо, на формування естетичних поглядів поета вплинуло тривале перебування у гірській місцевості, постійні переїзди родини, коли аш-Шаббі був дитиною, а також складні обставини суспільної дійсності, в яких опинився Туніс на початку ХХ ст. Втопившись від гамору й людської жорстокості, болісно переживаючи за свою країну, письменник знаходить розраду у красі природи – вічному джерелі натхнення [3, 105]. У вірші під назвою «Ліс» аш-Шаббі протиставляє гріховний і злий людський світ світові природи, підкреслюючи його чистоту та духовність. Ліс для ліричного

⁵ Тут і далі переклад поезії з арабської мови С. Рибалкіна.

героя – це «храм», молитва в якому очищує душу, дозволяє на певний час забути скорботи і біль:

Ліс – це цілий всесвіт роздумів, поезії і мрій,
Улюблений мій ліс –
це храм природи і високої краси,
У тій красі вогнем очистив свої почуття та зустрів мир
Я світ людей забув –
дурний той світ, сп'янілий від ілюзій і гріхів!
З любові до буття я іскру запалив, що знищила пітьму,
Побачив кольори яскраві,
неначе свіжість квітів, що ростуть,
А я – дурний, і зовсім захмелілий від краси
Із сумним серцем,
котре кровоточить від жалю [5, 165–167].

Поет не обмежується описом статичної природи, для ліричного героя вона – живий співрозмовник, втілений в образах квітів, дерев, птахів. У вірші «Монолог пташки» герой звертається з до соловейка, виливаючи жалі на свою долю й закликаючи водночас не зважати на нього, продовжувати свій спів. Ліричний суб'єкт у розгорнутому порівнянні асоціює й себе з полоненим птахом, якого покинула зграя, не бажаючи прийти на допомогу:

Співай, співець, сп'янілий від благоговіння серця!
До тебе я приязний, наче полонений птах,
Якого зграя горлиць кинула у темряві,
А жінка-джин допомогла позбавитись страждань.
Співай і не тікай, як птах із серцем совісним,
Співай, як я – мелодіями відчаю і стогону,
Співай і не зважай на мене! Бо моє серце –
То інструмент музичний, із якого не візьмеш акорди [5, 104].

Такі настрої у пейзажній ліриці поета можуть здаватися дивними, особливо якщо порівняти романтичний доробок аш-Шаббі з його гостросоціальними віршами. Проте в цьому простежується чітка закономірність: якщо у поезії на суспільну тематику письменник намагається надихати інших, давати своїм співвітчизникам надію і сили до боротьби, то у ліричній поезії Абу аль-Касем аш-Шаббі постає страждаючим юнаком, який може б і хотів писати про природу й кохання, але через втому та розчарування від суспільно-політичних потрясінь, травм особистого життя (поет у дитинстві втратив батька, гостро переживав розлуку з коханою) занадто рано постарів й абстрагувався від навколишньої дійсності [2, 20]. У цьому полягає трагедія молодого письменника, котрий подарував літературі Тунісу велику кількість нововведень, але рано згаснув, як сильне полум'я у багатті, що горить яскраво, але швидко згорає.

Образ жінки у віршах Абу аль-Касема аш-Шаббі тяжіє водночас до європейського романтизму та традицій узритської любовної лірики. В поезії «Молитви у храмі любові» кохання для ліричного героя – сакральне, об'єкт почуттів порівнюється з райським янголом та Венерою – римською богинею краси.

Ти хто?
Чи ти Венера, що поміж людьми проходить?
Для того аби повернути молодість і радість ту медову
У сумнім світі на чолі з суворим головою?
Чи райський янгол, що спустивсь з небес додолу
Для того, аби відродити миру дух старого?
Ти оживляєш в серці те,
що втратив я в моєму вчора
Будуєш на руїнах почуттів,
що зникли в радісну епоху
З одних лиш чистих прагнень до мистецтва і краси,
Далекого для мене простору [5, 79–80].

Портрет коханої у віршах аш-Шаббі не містить опису конкретних фізичних рис, в основному йдеться про духовний потяг і порівняння жінки з явищами природи. Туніському письменникові чужі ліричні образи традиційної касиди, як-то порівняння дівчини з газеллю або опис любовних ігрищ на кшталт му'аллаки Імруулькайса – відомого доісламського поета VI ст. Аш-Шаббі. Як справжній романтик, він описує кохану з цнотою та повагою в майстерних поетичних зворотах, використовуючи образи світанку, місячної ночі, троянди. Основою структури вірша є порівняння, ланцюги якого підпорядковані градації:

Приємна ти, як мрії, як дитинство,
Як світанок новий, як мелодія пісні,
Як небо, що сміється, як місячна ніч,
Як троянда, як посмішка малої дитини!
Яка ти скромна і водночас прекрасна,
Як ніжний період юнацтва щасливого! [5, 79]

На жаль, коротке життя поета не дало йому змоги сповна насолодитися музою кохання, тому до нас дійшло не так вже й багато віршів інтимної лірики.

Частина поетичного доробку Абу аль-Касема аш-Шаббі пов'язана, як вже зазначалося, з переживаннями болю і депресії. Поет скаржиться на власну долю, критикує туніське суспільство за його низький рівень культури і небажання долучатися до насолоди пізнання. Водночас аш-Шаббі співчуває співвітчизникам і розуміє, як їм важко після десятиліть французької окупації та трагічних подій Першої світової війни. Увесь цей комплекс проблем мучить поета, і єдиною розрадою для нього стає творчість. У вірші «Забутий пророк» аш-Шаббі звертається до туніського суспільства поза контекстом політики,

критикуючи небажання широкого загалу змінювати щось довкола і, передусім, у собі:

Ти – дурна душа, що ненавидить світло
І гає час у заплутаній пільмі ночі,
Ти не знаєш істин, лише ходиш навкруги,
Поруч, навколо, не торкаючись суті.
На світанку життя я спорожнив кубки,
Наповнив їх вином своєї душі,
Дав їх тобі, а ти пролив їх, о народ пияків,
Мені було боляче, але потім біль мій затих,
Я стер усі свої почуття з голови [5, 117].

Хоча цей вірш А. Ахмаді відносить до поезії романтизму в доробку аш-Шаббі, «Забутий пророк» так само можна порівняти з творчістю марокканських письменників-суфіїв, зокрема бейтами поета-просвітника початку ХХ ст. Мухаммада аль-Мухтара ас-Сувеїсі (1900–1963):

Допоки мій народ вклонятиметься невігластву,
Так, неначе не був ніколи раніше вільним?
Так, немов не настане день аби висловитися...
Королі захищають лише те, що можуть,
А серед нас немає хіба просвітителя,
Який би сказав: підведіть голоси,
Чому ви їх опустили? [4, 64–66]

Паралелі досить чіткі: обидва письменники жили в один і той самий історичний період, ключовий посил до суспільства у них схожий: потрібно не сподіватися на когось, а брати справу в свої руки. У поемі «Забутий пророк» аш-Шаббі не критикує ні місцевих політиків, ані Францію; він лише наголошує: проблема невігластва кожного – у ньому самому.

Найхарактернішим твором романтичного спрямування в аш-Шаббі є вірш із промовистою назвою «О Смерть», написаний під враженням від втрати батька. У почуттях ліричного героя простежується згасання душевного полум'я, розчарування від життя і оточуючої дійсності. Вірш побудований у формі звернення до смерті:

О смерть, ти розірвала моє серце,
Лягла тягарем долі на мою спину,
Кинула мене з високої гори униз,
Сміючися з мене усмішкою глузливою,
Ти забрала того, кого я любив,
Того, з ким своїми секретами я ділився.
Я готую його до світанку красивого,
Щоб провести тихо у вічність,
Ти вразила мене націлено

А тепер даєш поради, що мені далі робити [5, 106].

Ці рядки виявилися пророчими: аш-Шаббі помер від проблем із серцем в одній з лікарень Тунісу в 1934 році, у віці 25 років. Складні умови життя родини й душевні травми не пройшли безслідно, і це наклало свій відбиток на стилістику його романтичної поезії. Мистецтво для нього було тією віддушиною, в якій письменник бачив спасіння від сумних реалій буття. Тому не випадковим є неприйняття молодим автором жорстких канонів класичної арабської поезії, з якою аш-Шаббі був добре знайомий. І попри те, що поет щиро відстоював незалежність своєї країни від Франції, традиції європейського романтизму для нього були набагато ближчими, ніж сувора догматичність доісламської любовної чи пейзажної лірики. Крім того, арабським поетам чуже нарікання на долю, тоді як аш-Шаббі не боїться звертатися до провидіння з докором, що аж ніяк не припустимо для правовірного мусульманина, але цілком вписується в картину світу європейського гуманізму, де найвищою цінністю вважається Людина.

Романтизм у поезії Тунісу був важливим етапом на шляху літературного становлення. Осмислення ролі цього напрямку дозволить краще зрозуміти сьогоденні процеси в арабомовній поезії Північної Африки, що відкриває широкі перспективи для подальших літературознавчих студій. І якщо творчість аш-Шаббі на Заході загалом відома, то доробок інших туніських письменників романтичного напрямку ще не досліджений, відтак першочерговим завданням є заповнення цієї лакуни.

1. Abid, S. – 2008, تونس. 2. Ahmadi, A. – أحمد عبد الحميد. 3. Al-Ba'ini, Y. – موسوعة الشعراء العرب. 4. Al-Qubbaj, M. – 2005, المغرب الأقصى. 5. القباچ محمد بن العباس. 6. Slama, A. – 1994, ديوان أغاني الحياة، ضبط وشرح مجيد طراد. 7. Кирпиченко В.Н., Сафронов В.В. История египетской литературы XIX–XX веков. В 2 т. Т.1. Литература XIX – первой половины XX в. – М.: Вост. лит., 2002. – 408 с. 8. Наливайко Д.С. Теория литературы и компаративистика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 С. 9. Фильштинский И.М. История арабской литературы V – начало X века. – Москва, 1985. – 524 с.

Оксана Савенко,
к. філол. н., доц.,
Житомирський державний
університет імені Івана Франка

ТРАДИЦІЯ – ТРАДИЦІОНАЛІЗМ – НОВАТОРСТВО У ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті аналізуються поняття «традиція», «традиціоналізм», «канон» і «новаторство» у застосуванні до специфіки української літератури XI – XVIII ст. З'ясовано, що доба Середньовіччя запропонувала жорсткі жанрові і стильові рамки, які унеможлилювали вияв авторської індивідуальності (за незначними винятками). З початком Бароко творча індивідуальність активізувалася, що призвело до розширення літературних можливостей

письменників, до розгортання творчої ініціативи у тематичному і художньому аспектах.

Ключові слова: традиція, традиціоналізм, канон, новаторство, індивідуальність, Середньовіччя, Бароко.

В статті аналізуються поняття «традиція», «традиціоналізм», «канон» і «новаторство» относительно специфіки української літератури XI – XVIII вв. Установлено, що епоха Середньовіччя пропонувала жорсткі жанрові і стилістичні рамки, які не дозволяли виявляти себе авторську індивідуальність (за рідкими винятками). С початком Бароко творча індивідуальність активізувалась, що привело до розширення літературних можливостей письменників, до втілення творчої ініціативи в тематичному і художньому аспектах.

Ключевые слова: традиция, традиционализм, канон, новаторство, индивидуальность, Средневековье, Барокко.

This article analyzes the concept of a "tradition", "traditionalism", "canon" and "innovation" as applied to specific Ukrainian literature XI - XVIII centuries. It was found that Middle period proposed tight genre and stylistic framework that made it impossible expression of the author's identity (with few exceptions). Since the beginning of the Baroque creative individuality intensified, it was increased the opportunity of literary writers to deploy creative initiatives in thematic and artistic aspects.

Key words: tradition, traditionalism, canon, innovation, individuality, Medieval, Baroque.

Однією із закономірностей розвитку літератури є постійна взаємодія традицій і новаторства. Однак давня українська література з такого погляду має свої особливості. Дослідники цього періоду в історії вітчизняного письменства відносять її до тих художніх систем, яким властивий традиціоналізм.

Традиціоналізм (лат. *traditio* – передача) – дотримання традицій, переважно віджилих, консервативних. Для давньої літератури це великою мірою визначальна тенденція, особливо для доби Середньовіччя. Теми, мотиви, жанри, образи, художні засоби певним чином консервувалися, переходили в канон, автори неохоче порушували правила літературної творчості і не прагнули новизни. Традиціоналізм у цьому разі був зумовлений релігійним характером більшості давніх творів і наявністю топосів (спільних місць) у різножанрових текстах. Крім того, у них помітне прагнення до вживання сталих словесних формул, композиційних схем, образних моделей. Ситуація дещо змінилася із приходом в українську літературу бароко, але поряд із пошуканням у виробленні нових форм і смислів у письменстві існували традиційні жанрово-стильові і тематичні утворення, які визначали загальну специфіку художнього слова цієї пори. Традиціоналізм у давній літературі зазнав краху у другій половині XVIII ст., коли література почала активно оновлюватися, переходячи на світську основу.

Із традиціоналізмом пов'язане поняття *канону* (грец. *kanon* – норма, правило). Його сучасне тлумачення передбачає два аспекти: а) узаконений, авторитетний список текстів та авторів, серед яких безперечним авторитетом є Біблія та антична література; б) усталені засоби творення текстів. На цьому акцентують Ю.Лотман, Б.Успенський, Г.Гюнтер, розмірковуючи про два типи канонів: текстовий, у якому культурні цінності зафіксовані у формі обмеженого

корпусу зразкових, класичних текстів, та регулюючий канон, у якому регламентовані самі норми творення текстів [8, 282]. Щодо давньої української літератури йдеться передусім про біблійний канон, а також про ті літературні засоби, до яких найчастіше і стало звертатися письменники, komponуючи свої тексти. Канонічному тексту притаманний *авторитет*. У середні віки авторитетності такому тексту надавав зв'язок зі Святим Письмом у формі прямих посилань (цитування), алюзій, перифраз, ілюстрацій. Виділяючи текстуальний авторитет з-поміж морального, екзистенційного, політичного, авторського, маю на увазі непохитні приписи, за якими необхідно було творити текст, котрий би вписувався у богословську концепцію та риторичну стратегію середньовічного часу. Тож майстерність (*techne*) письменника вимірювалася тоді не креативністю, а вмінням користуватися у творчості правилами і нормами, виробленими традицією, що вела свій початок від біблійного тексту.

Дотримування канонічного тексту в усіх можливих формах перебуває на межі зі способом його засвоєння – компіляцією. Компіляція у середні віки не вважалася літературною вадою (букв. лат. *compilatio* – крадіжка), тому давній автор без особливих застережень позичав з інших писемних джерел матеріал для komponування свого твору. Навпаки, запозичення, зокрема із Біблії чи богословської літератури, надавали творові авторитетності. Такий підхід до літературної творчості, звичайно, притлумлював індивідуальність митця, однак він змушений був підкорюватися «літературному етикету» (Д.Лихачов). У ті часи письменник прагнув виражати себе лише через загальноприйняте, притаманне багатьом людям, а не через організуючий центр свого індивідуального внутрішнього життя [2, 312]. Звідси – навіть позірна творча несамотійність, дотримування сталих, узвичаєних стилістичних формул заради «літературної пристойності». З іншого боку, автор дбав про чітку зорієнтованість на свого реципієнта, який мав би «упізнавати» текст на основі висловлених у ньому знайомих, знаних висловлювань, образів, мотивів, композиційних схем. Чи прагнув середньовічний автор до оригінальності? І що таке оригінальність для середньовічного автора?

Розуміння літературної оригінальності за часів середньовічної України зводилося здебільшого до тематичної новизни, відмінної від запозичених разом із християнством творів. Така закономірність пояснюється не стільки тим, що церковна влада контролювала літературно-книжну діяльність, скільки специфікою середньовічної творчості, коли авторитет значив усе, а оригінальність – ніщо. Літературні надбання того часу засвідчують, що йшлося переважно не про художній пошук, а про вдосконалення літературного письма, щоб наближало воно до уже відомих писемних взірців. При нагоді тогочасний автор демонстрував таку свою позицію, поєднану з християнським смиренням та самоприниженням, проте й виправдовувався водночас за свій «мутен ум и язык груб», як це робить, наприклад, Кирило Туровський: «То не воюйте, братие, на мою грубость, нелїп образ писання поставляючи ми. Яко же бо и по ногу вязяши птицѣ нїсть мощно на ангельскую възлѣтѣти высоту, тако и мнѣ в телесных вязящю похотех, невозможно о духовных бесѣдовати...» [10, 296]. «Нелїп образ писания» – то, в тлумаченні Кирила

Туровського, не літературна недосконалість, а неспроможність книжника досягти тих вершин у словесній творчості, які притаманні хіба що Святому Письму. Тож можна вибачатися перед читачем або слухачем за «язик груб» і подати йому текст «по силі своїй». Схоже це на театральний жест з боку автора, котрий у цьому випадку дбає про прийнятий тоді літературний імідж, хоч насправді його перо досконало володіє книжним письмом, а слово сягає витонченості та образної елегантності в дусі того часу. Отже, виходить, що офіційно, публічно не було потреби заявляти про свої творчі пошуки, а навпаки, «прибіднюватися» у власній спроможності створити щось нове та незвичайне. «Свобода творчості» у сенсі художніх пошуків, новаторства засвідчена в небагатьох середньовічних пам'ятках української літератури, а найвиразніше – у «Слові про Ігорів похід». На початку твору автор розмірковує: розповісти про трагедію на Каялі традиційним книжним стилем літописів («старыми словесы трудных повѣстии») чи вдатися до епічного пафосу славослов'я, притаманного дружинній творчості («по замишлению Бояню»)? Автора не приваблює ні стримана художня манера книжників, ні буйна та розкута, штучно велемовна і відірвана від живого буття манера Бояна, княжого вірнопідданця, котрий співав «князям славу», як вони бажали. Дві тенденції києворуської художньої творчості у висвітленні історії Руської землі – літописна та усно-епічна (дружинна) – були, по суті, офіційними, але автор, що зберіг у своїй свідомості незалежне од християнства світобачення та світовідчуття, прагнув «третього» художнього шляху в тогочасних обставинах. І він декларує свій творчий пошук прагненням розповісти «по билинам сего времени» [7, 24]. Називаючи Бояна «соловієм старого времені», автор висловлюється про зужиту мистецьку традицію, що, на його думку, не вписувалася у структуру «сего времени». Очевидно, що автор мав на увазі конфлікт старої і нової художніх концепцій і протиставляє своє бачення принципів художньої творчості – традиційному, узвичаєному і санкціонованому церквою та державою. Але з іншого боку, він не відкидав ті словесні традиції, котрі офіційною творчістю ігнорувалися, хоч насправді були давньою та органічною основою художнього мислення на Руській землі (міфологія, обрядова творчість, оповідальна словесність). Спираючись на цю основу, автор намагається витворити власну манеру оповіді – і його творчий пошук, його новаторство увінчалися успіхом, але зі зрозумілих причин не були підтримані і розвинуті у давньому письменстві.

Традиція у літературі середньовічної доби не мислилася гальмом у літературному розвитку, а забезпечувала формальну і змістову стабільність словесного мистецтва. Однак і тоді авторські інвенції (лат. *invenio* – знаходжу, дізнаюся, розкриваю) відіграли помітну роль у винайденні нових спроможностей письменства. Це стосується передусім вияву в авторів індивідуальної креативності, переосмислення авторської присутності у творі. Нетрадиційно та неординарно заявляє про себе, наприклад, автор «Моленія» («Благання») – Данило Заточник. Дослідники цієї пам'ятки ось уже два століття намагаються розгадати «загадку автора» і, залежно від свого бачення тогочасного письменства та ще від соціально-політичної заангажованості, називали його інтелігентом XII ст., скоморохом, холопом, ремісником, слугою.

Та безперечним залишається одне: цей твір вражає експресивним індивідуальним началом. Данило – людина «вищого світу» із специфічним комплексом гідності. Йому властива висока самооцінка («одхнянем скуден есмь, но разумом обилен; унь възраст имню, а стар смысл во мнѣ. Бых мыслию паря, аки орел по воздуху»), та водночас він схильний до компліментів на адресу князя. Останнє суперечить гідності автора: возвеличення князя відбувається через власне самоприниження. Звичайно, певну роль тут відіграє середньовічний етикет, але принизливе схиляння перед володарем ніяк не в'яжеться з темою несправедливого покарання; скоріше всього, це гра, до того ж із наміром виграти.

Данило Заточник постає як людина «книжної мудрості»: він постійно апелює до писемних джерел для аргументації своїх думок і витворює власний образ – бджоли, що «по многим книгам исьбирая сладость словесную и разум». Мудрість возводиться ним у критерій цінності людини, її гідності, а на протилежному полюсі опиняється «безумность». Попри те, що обидві категорії розкриваються в «Благанні» через книжні загальники, в них чується конкретний зміст: поняттям «мудрість» автор декларує свої здібності, обдарованість, а «безумні» для нього – це хитруни, підступні користолюбці, лихі порадики. Джерелом «феноменологічного» *Я* у творі Заточника є його мова. М.Грушевський припускав, що прикмети «автентичного вигляду» твору слід шукати у звертаннях автора до князя, – «се те, що можна б з найбільшою правдоподібністю вважати основним і первісним тоном «Моления» [1, 205]. Це є форма «внутрішнього мовлення», що відтворює авторську свідомість, тісно пов'язану з мовною компетенцією, здатністю «ректи». А відомо, що в середні віки «говорити» та ще й адресувати свою мову державцю могли тільки ті, хто мав певний статус (це наводить на думку, що Данило був з княжого оточення). Виникає діалогічна ситуація, яку моделює сам автор і яка містить експресивні ігрові елементи: насиченість твору риторичними фігурами, драматизований пафос, імперативні форми вислову, імітація дискусії.

Запровадження в українських школах наприкінці XVI ст. викладання поезики і риторики значною мірою вплинуло на витіснення консервативних традицій давнішого часу і вироблення нових підходів до літературної творчості в епоху Бароко. Щоправда, у цьому полягає і парадокс у розвитку літератури: візантійські середньовічні традиції поступово витіснялися новими нормативними вимогами, які регламентувалися у поетиках і риториках. І все ж зміна культурно-літературних епох сприяла кардинальній переорієнтації українського письменства, у чому вирішальну роль відіграла взаємодія традицій і новаторства. Якщо звернутися до курсів поезики та риторики, які формували літературні смаки та орієнтували на певні способи та форми художнього самовираження, то вони не вкладаються у ті параметри, які зазвичай відводилися схоластиці істориками літератури. Літературознавчі роботи Г.Сивоконя, В.Маслюка [6; 5], видана «Поетика» М.Довгалецького та «Риторика» Ф.Прокоповича переконують у тому, що схоластичність тих курсів полягає у зверненні до античного та середньовічного теоретичного досвіду, в

акценті на дотриманні строгих правил віршописання, жанротворення, формотворення, нарації – власне, на технології творчості, у настанові наслідувати кращі класичні взірці. У цьому не було нічого негативного. Не до занепаду вела літературна практика Л.Барановича, А.Радивиловського, І.Гізеля, І.Величковського, К.Саковича, а до вершин художньої досконалості та майстерності, що показує В.Крекотень [3].

Та все ж візантійство як світоглядний та культурний феномен о тій же порі починає входити в кризу. Її перші прояви дають знати про себе саме у сфері схоластики, зокрема в навчальних курсах тодішніх закладів: то раціоналістичні тенденції у натурфілософії, які несли із собою зародки вільнодумства, скептицизму та критицизму, а також нові знання про матеріальний світ, що, зрештою, підривало теоцентричну картину світобудови. Церква як носій середньовічної ідеології втрачала авторитет передусім тому, що стала оплотом консерватизму та противником прогресивних знань. Відгомони європейського Ренесансу таки долинали в Україну і змінювали погляд на сутність людської природи та діяльності, формували новий етично-моральний кодекс, пропагований з кафедр колегіумів та академій у курсах філософії, етики та естетики. Надходив час секуляризації науки, культури та суспільного буття.

Секуляризаційний процес у літературі виявився передусім у розширенні тематики: об'єктом зображення стають ті сфери буття, котрі раніше перебували поза межами авторських інтересів. На це спрямовують і деякі тогочасні поетики: «Матерією ліричної поезії є похвала героям воєнних перемог, переможцям у боях навкулачки та в скачках на конях; любов, бенкети, сварки, викриття, прагнення, молитви; заохочення до шляхетних насолод; схвалення тверезості, справедливості, вірності, стриманості, дотримання обрядів; прославлення релігії, інших чеснот, місцевостей; засудження вад, які належить викорінювати; заклики іти назустріч небезпекам, що загрожують державі» [9, 134 – 135]. Як бачимо, у цьому спектрі тематики світським об'єктам відведено більше уваги, що було уже не даниною традиції, а вимогою часу. Відтак розширення кола тем у літературі веде за собою зрушення у жанровій системі, тому у прозовій творчості з'являється оповідання, новела, байка, белетристична біографія, мемуари, памфлет; у поезії урізноманітнюються різновиди лірики, у якій культивуються теми з особистого життя, зокрема любовна тематика, а героїчний епос постає у численних віршованих малюнках та історичних портретах бурхливих подій XVII – XVIII ст.; у драматургію проникають соціальні та історичні теми («Воскресіння мертвих» Г.Кониського, «Володимир» Ф.Прокоповича). Єретичні настрої, що проявилися у творчості мандрівних спудеїв, ізсередини руйнували традиційні церковні жанри словесності, виставляли на посміховисько у формі пародій та бурлескно-травестійних орацій релігійні цінності. І йшло оте все не стільки «від народу», скільки від поширюваного в Європі раціоналізму та позитивізму, тому секуляризація в літературі означала її звільнення від релігійного компоненту, потяг до світськості, десакралізацію ряду мотивів та образів. Б.Криса,

аналізуючи поезію XVII – XVIII ст., вбачає прикмети секуляризації в «новій інтерпретації традиційної картини світу», у «захисті індивідуального духовного світу», у зміні поглядів на літературну творчість (вагомішою стає постать автора), у «зрощенні політичних і релігійних проблем» і «наростанні мотивів релігійної толерантності», в увазі до питань освіти і науки на світській основі, зрештою, у самобутній творчості Климентія Зіновієва та Григорія Сковороди [4, 91 – 108]. Інакше кажучи, світська Європа захоплювала у свій культурний простір і українські землі, а література відповідно реагувала на те захоплення.

Криза середньовічного світогляду, таким чином, означала в Україні і кризу візантійства. Тут на зміну середньовічній естетиці приходила естетика бароко (Україна не мала цілісної епохи Ренесансу, тому барокові тенденції зачиналися у сфері середньовічно-теологічній і винесли звідти із собою чимало традиційного, а поза тим ще й викликали в українському письменстві запізнілий інтерес до ренесансних ідей). Як стверджував Д.Чижевський, в українському бароко «маємо значну перевагу елементів духовних над світськими (...) Світських елементів не бракує цілком: маємо й світську лірику, і новелу, і – хоч і лише випадкові – світські елементи в драмі, нарешті – маємо світську хроніку, лист, науковий трактат. Але «духовний» елемент переважає у змісті» [12, 242]. На думку історика літератури, саме бароко було одним із місточків, яким письменство, зокрема поетичне, ішло до усної творчості: «Любов до натуралізму, до зображення природи також і в її «низьких» елементах, до конкретного, за яким бароко завжди бачило духовне, божественне, ідеальне, привів барокове мистецтво та поезію і до уваги до занедбаної доти народної поезії, до фольклору. В поезії бароко маємо перший підхід до «народності» [12, 241]. За доби Бароко новаторство у літературі забезпечувалося все яскравішими проявами авторської індивідуальності.

У другій половині XVI ст. перед українською літературою постало принаймні два шляхи відродження: Європа з її оновленою Ренесансом, розвинутішою, секуляризованою культурою – чи закостеніле, малорухоме візантійство, яке не «пропускало» до пори до часу ні ренесансних, ні барокових тенденцій. Ще раніше до європейських університетів потягнулися студенти з України – там була перспектива. Петро Скарга своїми трактатами змусив православних діячів-письменників заглибитися в історію, розвиток громадської думки, щоб на рівні вести полеміку (полемічна література стала найяскравішим явищем на межі XVI – XVII століть), засвоюючи водночас і художній досвід європейської літератури. Сприяючи збереженню національної і релігійної самобутності, візантійська ідеологічна і культурна парадигма усе ж вступала в суперечність із західноєвропейськими світоглядними та естетичними орієнтирами. Все це спліталось в клубок неоднозначних проблем, серед яких головною була проблема вибору.

Наявність цієї проблеми висунула на перший план у літературному бутті творчу індивідуальність. Невідворотність у розв'язанні означеної проблеми драматизувала життєву і творчу поведінку письменника, з чого виразно постали риси його особистості. Вибір – це вчинок, на який здатна сильна особистість.

Найпомітніша постать цього часу – Іван Вишенський. Він за церковно-православну, а значить – за національну самобутність і незалежність, оперту на візантійсько-православні основи, за відродження києворуських традицій (а не «поганських учителів Арістотеля і Платона»), відродження духовності через повернення до ранньохристиянських ідеалів. Пристрасне відстоювання ним своїх світоглядно-моральних принципів постало в емоційно-експресивній формі, зумовило яскравий індивідуальний стиль, творчий темперамент, увиразнило авторське Я, що зливалося з Я патріотичним. Вишенський визначив свою дорогу і по праву належить до того типу письменників, котрі своїм життям і творчістю перевертали епоху – аж до самозречення заради самозахисту нації. Однак православно-український патріотизм в особі Вишенського виражався в загостреній недоброзичливості до всього «латинського», у протиставленні йому власної середньовічної традиції. Дисидентство Вишенського – не відступництво, а лише пере-ступництво – заради власного Я, збереження цілності. І все ж це не рятує його, бо відірваність від громадського середовища, перебування на чужині загострюють у ньому кризу, породжену проблемою вибору. У тій конкретній історико-культурній ситуації він прагне вирватися на нові обшири, покладаючись на візантійство, проте його очікує у тому візантійстві комплекс роздвоєності українського інтелігента, набутий тим чи не з часів прийняття християнства: Вишенський не приймає дух народного слова і відкидає Європу, що оновлюється. Як творча особистість він гине ще до своєї фізичної смерті.

Інший шлях обирають сучасники Вишенського: лідер львівського братства Ю.Рогатинець, з яким монах із Афона сперечається у «Посланні до Домнікії», літератори К.Транквіліон-Ставровецький, Л.Зизаній, Д.Наливайко, П.Беринда, С.Пекалід, К.Сакович, О.Митура, С.Кленович. Вони також висловлюють патріотичні думки щодо майбутнього України, проте їх погляди спрямовані на нову Європу з її освітою, економікою, правом, культурою. Вони також роблять свій вибір та обґрунтовують його, зокрема в літературній формі, виявляючи свою творчу індивідуальність. Обидва шляхи українського письменства, які означилися на межі XVI – XVII століть, характеризуються пробудженням національної свідомості. Це по-різному виявляється у кожній творчій індивідуальності письменника. У Вишенського – це піднесення морально-етичної гідності. У З.Копистенського, С.Кленовича, С.Пекаліда, К.Саковича – усвідомлення належності до української спільноти через звернення до історіографічних праць, зацікавлення минулим свого народу, його видатними діячами. У П.Беринди, Л.Зизанія, М.Смотрицького – увага до народної мови, її граматичних особливостей і лексичних багатств – на противагу середньовічній традиції. Проблема вибору в контексті українського відродження безпосередньо пов'язана з перебудовою усієї системи художнього мислення. Візантійська традиція спиралася на античну систему художнього сприйняття в її середньовічному варіанті. Це в основному визначало самобутність києворуської літератури, в руслі якої реалізувалася письменницька творчість. Своя, власна, художня система, що коренилася у дохристиянському світогляді,

існувала здебільшого поза літературою. У другій половині XVI ст. з'явилася можливість звернутися до своїх джерел і розпочати оновлення саме з них, проте у конструюванні нового літературного світу вирішальну роль зіграли все ті ж античні зразки, що прийшли до письменницької свідомості через шкільну освіту, яка регламентувала обов'язкове засвоєння поезики і риторики на новоевропейський взірець. Істотне оновлення художнього світу української літератури на народній основі поки що відкладалося. Проте завдяки змінам у літературній освіті, у цю пору створюються для письменників перспективи побудови власного художнього світу, що є прикметою самовияву творчої індивідуальності. Це реалізувалося у розширенні художніх пошуків у сфері ліричних та драматичних жанрів, уже достатньо апробованих на цей час у європейських літературах.

Суттєво змінюється погляд на авторство літературних творів. Візантійство з його християнським комплексом гріховності та самоприниження не акцентувало на авторстві, оскільки автор мислився виконавцем волі Божої. Ренесанс, який підніс ідею самоцінності людини, істотно змінив погляд на авторство, що почало розумітись як неодмінна функція літературного твору, яка підкреслювала його значущість і неповторність. Наприклад, Кирило Транквіліон-Ставровецький у передмові до "Перлини многоцінної" високо оцінює власну літературну діяльність. Іван Рутинець називає свої вірші «цілющим джерельцем». Захарія Копистенський у «Палінодії» підкреслює, що праця його «велика». Похвально оцінюють своїх сучасників-літераторів інші діячі: Памво Беринда високо ставить творчість того ж Захарія Копистенського, а Тодосій Земка захоплено відгукувався про Лаврентія Зизанія. Однак Данило Корсунський чинить цілком у дусі попередньої традиції: він копіює «Хоженье» Данила Паломника, і не подумуючи про індивідуальну розповідь про подорож до Святої Землі. Друковані видання цього часу з'являються, як правило, з передмовою, більшість з яких підписана авторами. Інакше кажучи, маємо приклади авторського волевиявлення. Таким чином, важливою прикметою індивідуалізації творчості у цей час є фіксація імені автора саморучно, за чим стоїть цілком нове явище в українській літературі – обнародування авторського імені, усвідомлення цінності своєї праці, її значимості, а головне – виявлення своєї індивідуальності, відповідальності за написане, певність в авторитеті літературного твору як такого, його громадянської ваги. І.Франко відзначав, що «головною характеристикою нашої літератури другої половини XVII в. можна вважати її популярність» [11, 242], а в першій половині XVII в. «образ української літератури виявляє значну децентралізацію і повсюдне оживлення та зацікавлення народних мас» [11, 249]. Історик літератури має на увазі передусім «міщанство зі своїми школами, друкарнями і братськими касами», яке й «надавало головний характер письменству тієї доби» [11, 248]. Зміни у селянському середовищі стосувалися певного пожвавлення у сфері культурного буття: «Місцеві чудеса переробляють людські співаки (кобзарі, бандуристи, лірники. – О.С.) на пісні, якими заспокоюють цікавість громадян і заохочують до мандрівок по святих місцях. Школярі, так само жебруючі, як і каліки, ходять

від міста до міста і від села до села, декламують орації зразу на духовні, потім на світські теми, повні гумору й іронії, вульгарні в тоні, жебрацькі в тенденції. Вони співають канти, духовні і світські, чи то на моральні, чи то на інші теми, представляють релігійні драми й архісвітські інтермедії» [11, 292].

Як бачимо, посилення візантизму досить своєрідно відбивається на народному світогляді: іде процес пристосування «книжної мудрості» до потреб і розуміння народних мас, проте у тому процесі простежується накладання книжності на усно-творчі канони та стереотипи, від чого з'являється химерний конгломерат книжно-фольклорних елементів, які неможливо віднести тільки до літератури чи тільки до фольклору. З іншого боку, це була форма популяризації літератури, яка, однак, не витісняла усну творчість, а частково вливалася в неї, набуваючи там фольклорних рис. «Орієнтація на Європу» призвела до помітних змін в українській літературі XVII – XVIII ст. Впровадження через освіту західноєвропейських літературних форм (книжне віршування, драматургія) свідчило, що європеїзація була спрямована на культурно-освітні кола, котрі поступово оновлювали вітчизняне письменство.

1. *Грушевський М.* Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 3. – 285 с.; 2. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.; 3. *Крекотень В.* Вибрані праці. – К.: Обереги, 1999. – 344 с.; 4. *Криса Б.* Українська поезія XVII-XVIII ст. як результат секуляризаційного процесу // Секуляризація духовного життя на Україні в епоху гуманізму та реформації. – К., 1991. – С.91-10; 5. *Маслюк В.* Латиномовні поетики і риторики XVII першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983. – 350 с.; 6. *Сивокінь Г.* Давні українські поетики. 2-е вид. – Харків: Акта, 2001. – 146 с.; 7. *Слово о полку Ігоревім* / Упоряд. Л. Махновець. – К.: Рад. школа, 1983. – 220 с.; 8. *Соцреалистический канон.* – СПб.: Академический проект, 2000. – 482 с.; 9. *Трактат про поетичне мистецтво* // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 125 – 154; 10. *Туровский Кирилл.* Кирила мниха притча о чловѣчѣстѣй души и телѣси... // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М.: Худ. лит., 1980. – С. 292 – 306; 11. *Франко Іван.* Історія української літератури // Зібр. тв.: У 50 т. – Т.40: Літературно-критичні праці. – К., 1983. – С. 7 – 372; 12. *Чижевський Д.* Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.

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

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА

У статті вчинено спробу аналізу неокласицистичної концепції Володимира Державина, означено полемічні контексти його теорії (марксизм, російський формалізм, МУРівська критика), а також типологічні (Еліот, Кроче, Мандельштам).

Ключові слова: класицизм, неокласицизм, стиль, традиція, форма-структура.

В статье проанализирована неоклассицистическая концепция Владимира Державина, произведено очертание полемических конеткстов его теории (марксизм, русский формализм, критика МУР), а также типологические (Кроче, Мандельштам, Элиот).

Ключевые слова: классицизм, неоклассицизм, стиль, традиция, форма-структура.

The present article deals with the analysis of the Derzhavin's conception of Neoclassicism, denoting of the polemical context of his theory (Marxism, Russian formalism, criticism of MUR) as well as the typological context (Eliot, Croce, Mandelstam).

Key words: Classicism, Neoclassicism, style, tradition, form-structure.

У класичній на сьогодні парадигмі Модерну культура осмислюється в дихотомії – тривання / дискретність. Утривалення традиції, криза, розрив – поняття, що формують складну діалектику розуміння сутності й функціонування художніх феноменів не лише першої половини ХХ століття, але культури в цілому, якщо осмислювати її як процес.

Дискретність визначає домінанту художніх практик з початку ХХ століття і впливає на розгортання теоретико-мистецького дискурсу подальшого часу. Маніфестальний пафос і прагнення позбутися будь-яких усталених концептів і норм не лише характеризує цей тип культури, але й означає її соціокультурні контексти. Однак, прагнення до утривалення культури як традиції і не лише утривалення, а побудови її ціннісного простору, характерне для багатьох мислителів і митців першої половини ХХ ст. Осип Мандельштам, Томас Стернз Еліот, київські неокласики мислять літературу, а власне поезію, як позачасову сутність, як єдиний текст, що розгортається незалежно від його конкретизацій. Так Т.С.Еліот (1888–1965) у статті «Традиція й індивідуальний талант» (1919) обстоює поняття «традиція» як стрижень культурної єдності.

Значення будь-якого митця, на думку Еліота, визначається його місцем у контексті цілісності культури. Ця цілісна система художньої культури у своїй невизначеності індивідуальною свідомістю художника становить надіндивідуальні, інтерсуб'єктивні утворення. Художня культура сприймається як така єдність, яка містить у собі повноту реальності. У цій своїй якості вона виконує ту роль, що зазвичай належить предметному світові, світу матеріальному: вона впливає на характер сприйняття художником довкілля, а, відповідно, художня культура як ціле визначає способи й засоби відображення цієї «першої дійсності» в художньому творі.

У такий спосіб мистецтво мислиться як різновид епістемологічного акту, в якому функція суб'єкта-творця підлягає певній редукції, позаяк імперсональна теорія поезії Еліота ґрунтується на розумінні поезії як живого цілого, що вбирає в себе поетичний твір, будь-коли сторений. У цьому випадку можна контекстуально вводити й пізніші теорії М.Бахтіна чи Ю.Лотмана, а також неокласицистичну концепцію В.Державина, якщо мислити крізь призму антропо-культурного підходу до розуміння мистецьких феноменів.

Ключовим для такого розуміння і стає поняття «традиція», що набуває нових смислових конотацій. Так, Еліот конкретизує це поняття за допомогою звернення до проблеми історизму, вказуючи на те, що в основі розуміння традиції як живого цілого закладене «чуття історії», а це передбачає «розуміння

тієї істини, що минуле не лише проминуло, але триває і сьогодні», і «спонукає писати, не просто усвідомлюючи себе одним із нинішнього покоління, але відчуваючи, що вся література Європи, від Гомера до наших днів, і всередині її – вся література власної твоєї країни існує одночасно і творить одночасний співмірний ряд» [14, 158]. Таке «чуття історії» легко прогледіти в настановах київських неокласиків, що проникає не лише в їхню творчість, але й побут, як у вірші М.Рильського «Рибальське посланіє»:

На стіні – полиці дерев'яні,
Де сплять поети знані і незнані,
Де поруч із Гомером Боделер [9, 163].

Розуміння культури як неперервної діяльності людського духу, творення своєрідного над-суб'єктного «життєвого світу», в якому поняття еволюції трансформоване в принцип надчасовості мистецьких форм – це не просто вияв певної культурологічної концепції, властивої як Еліоту, так і О.Мандельштаму та київським неокласикам, але й вияв певного сформованого холістичного світогляду. Це особливо помітно в поглядах Осипа Мандельштама (1891–1938). У статтях «Слово і культура» (1921) та «Про природу слова» (1922) він виходить із одночасного існування різних пластів культури, тому відмовляється розглядати явища «в порядку їхнього підпорядкування закону часової послідовності». Як прихильник А.Бергсона він мислить культуру не часово, а в «порядку її просторової протяжності» [7, 65].

Антиеволюційна налаштованість Мандельштама зумовлена тим, що історичність для нього розчиняється в «мові народу», як певної метафізичної сутності, якій приписується статус «хранителя» культурних кодів⁶. Мова – доволі пластична сутність, яка підлягає діалектиці часового й позачасового, індивідуального й колективного. Саме з мови Мандельштам висновує «принцип єдності літератури» в єдиному просторі культури. Поезію він мислить антропологічно, пов'язуючи її з особистістю, яку трактує як «джерело абсолютної моральної свободи», сполучаючи у такий спосіб у розумінні мистецтва естетичний і етичний виміри, що напряду кореспондуються не лише з античним розумінням калокагатії, але й дають підстави порівняти його погляди з мистецькими програмами київської «неокласики».

Те, що в 1920-х роках у київських неокласиків поставало на рівні мистецької практики й певних риторичних маніфестацій, пізніше рефлексивно оформилось у спробах Володимира Державина (1899–1964) подати концепцію неокласицизму, сполучивши в ній, з одного боку, набутки українських митців, з іншого – західноєвропейських культурних теорій. Як і в Мандельштама,

⁶ Увага до мови особливо актуалізована в гуманітаристиці першої половини ХХ століття. Найбільш авторитетно про це заявив Мартін Гайдеггер: «Думкою здійснюється відношення буття до людської істоти. Думка не створює і не розроблює це відношення. Вона просто зараховує до буття те, що дане їй самим буттям. Відношення це полягає на тому, що думка дає буттю слово. Мова – дім буття. В житті мови мешкає людина. Мислителі й поети – хранителі цього житла» [10, 192].

культурологічна рефлексія Державина ґрунтована на переплетенні естетичного й етичного чинників світорозуміння. Порівнюючи й ставлячи в один ряд поезію Стефана Малларме й Поля Верлена він підкреслює, що в їхній поезії зберігається «певність незнищеної етичної вартості індивідуальної душі людської – а тим самим і естетичної вартості індивідуального сприйняття зовнішнього світу» [3, 448].

Імперсональність, до якої тяжіє Еліот, для Державина прийнятна на естетичному рівні розуміння культури, але на етичному він підкреслює значення особистості у творенні культури, а ширше – нації. Адже для Еліота питання про національну ідентичність митця не було актуальне, або сприймалось як самоочевидне. Він більше переймався проблемою цілісності європейської культури й місцем поета в ній, тоді як Державин вміщував розуміння митця в дискурс нації- і державотворення. Певно звідси до його неокласицистичної стриманості додається віталістичний романтичний присмак – «становить націю її духовність, творена митцями і, передусім, митцями духу – поетами й мислителями» [3, 63].

Однак зближення з Еліотом для Державина відбулося в іншому річищі, де вже не йдеться ані про естетичні, ані про світсько-етичні принципи, а такі, що вміщені в релігійне поле. Тому дихотомія «культура / релігія» [Див.: 6], яку вибудовує Еліот у статті «Три значення слова “культура”» вносить нове розуміння й конотації в позицію Державина, коли той підкреслює у творчості Ольжича, Теліги, Маланюка⁷, окрім суто мистецької вправності, їхнє звитязтво духу. І такі акценти ще більше увиразнюються, якщо порівнювати їх не так із Еліотом, представником імперської культури, як із ірландським культурним спротивом⁸.

Якщо ж брати погляди Державина контекстуально, то вони формувалися у розпал дискусії про велику літературу. «Велика література, – на думку критика, – постає лише через творче змагання; і тих висококваліфікованих засобів ніяким саморобним перпетуум-мобіле не заступити» [3, 60]. Як критик органічних теорій, обстоюваних Самчуком і Шевельовим, він визначає понаднаціональне функціонування суто мистецьких культурних маркерів. Тому у випадку міркувань про поступ української культури, вказує на потребу її відкритості до культури в цілому. Те, що для Державина було очевидним, усе ж потребувало значних зусиль із його боку, щоб доводити це до опонентів. На його думку, ніякі штучні й декларативні програми не забезпечать літературі жодного розвитку, адже «великий поет не шукає національного характеру, а творить його» [3, 61].

⁷ Цю когорту поетів, поряд із київськими неокласиками, Державин розглядає як виразників неокласицизму.

⁸ До такого зіставлення чи не вперше у 1953 році вдався Падрік Колум, професор порівняльної літератури з Колумбійського університету, порівнюючи українських неокласиків із Сйтсом й ірландською групою (Бернарда Шоу, Джеймса Джойса та ін), до якої належав і сам. Йшлося про ситуацію, коли «бездержавна нація відчуває свою державність» [1, 25].

Роль митця таким чином увиразнюється. І тут уже не йдеться про «надперсональний вимір», а про акцентування на постаті митця, бо він сам як митець творить ідентифікаційні маркери національної культури. А звідси випливає і дещо категоричне твердження Державина про те, що «є тільки один спосіб завоювати авторитет у світовому письменстві: не починати з відтворювання його зразків і не торувати свого власного шляху, поки немає на це безпосереднього права», бо таке право «має сам лише майстер», адже «без артистичної майстерності всі шукання є марні або, в найкращому випадку, надто сумнівні». І вже як вердикт звучить безапеляційне – «Сама лише довершена майстерність має право експериментувати в мистецтві» [3, 60]. Але про яку «довершену майстерність» і яке експериментування йдеться? Адже будь-який експеримент, як про те свідчить мистецтво ХХ ст., пов'язаний із дискретністю, з прагненням розірвати з традицією. І як тоді пояснити таке твердження Державина, беручи до уваги, що саме Державин підтримав Ігоря Костецького, авангардиста, далекого від будь-яких неокласицистичних декларацій.

Насамперед йдеться про розуміння Державиним сутності класичного твору як вповні самодостатнього й незалежного від культурних контекстів. На його думку, усі значення, які породжує текст, впливають лише з нього й зумовлені ним самим. Тому на відміну від символістів, що розділяють світ художнього твору на дві складові і виводять його семантику за межі твору, він вказує на те, що в класичному творі всі значення іманентні його структурі. «Класицизм, заснований на іманентному (текстові твору) значенні поетичного образу. Символізм, заснований на трансцендентному (текстові твору) значенні поетичного образу» [3, 80].

Таким чином, семантика твору зумовлена його власною структурою. Такий пасаж, що в структуралізмі переросте в постулат, для науковця є відгуком на формалістичні дискусії 1920-х років, у яких він брав активну участь, як рецензент більшості тогочасних теоретичних праць, скажімо В.Волошинова, П.Медведева, В.Шкловського, В.Жирмунського та ін.

Для Державина класичний твір не просто позатекстуальний, він позачасовий, дещо перефразовуючи Інгардена, його часовою конкретизацією виступає неокласицизм як певний механізм перекомбінування класичних зразків. Він «скрізь виступає як класицизм артистично збагачений найліпше темперованими і наймудріше упорядженими із справжніх мистецьких досягів інших – попередніх до його даної стадії – стилів; а таку редінтеграцію іншостилістичних, проте справді високовартісних мистецьких досягів він може здійснювати лише через поетичне ускладнювання і схрещування системи літературних жанрів. Іманентна логіка естетичної форми призводить до того, що кожен літературний стиль згодом перетвориться в найвищих артистичних досягах своїх (коли вони, зрозуміла річ, існують) на певну жанрову відміну неокласицизму, що його, отже, можна розглядати як синтетичний стиль *par excellence*» [3, 175].

Мислячи неокласицизм як синтетичний, а швидше синтезний стиль, Державин вказує на його відкритість, динамічність і високу міру схильності до трансформації, а тут власне й розгортається простір експериментування. Таким чином, класицизм – це не стиль, а темпоральний або й понадчасовий простір, своєрідний архів стилів, або ж мистецьких парадигм, що не зумовлений контекстами й конкретизаціями. Ці численні уточнення є алюзійними й не ґрунтуються на терміносистемі самого автора, але важливі для розуміння того, що Державин вибудовує нову мову теоретизування, яка ще не формалізована, але суголосна теоретико-методологічній семантиці свого часу.

Така настанова змусила його вороже поставитись до ідеї «національно-органічного стилю», що його в період МУРу буквально проповідував Юрій Шерех. Позицію Державина він сприймав як таку, що в основі своїй керована відразую «до всього реально українського» [3, 71]. Однак із віддалі часу він переглядає свою позицію і вказує на те, що в «в його (Державина – О.С.) критиці національної органічності і в європейському ідеалі було багато правди, але тоді це був для мене вдар ножом у серце» [3, 71].

Зізнання Шевельова дає розуміння того, що тогочасні літературні дискусії мали не так науковий, як світоглядний вимір і цінність логічного доведення переважували емоційні «власні думки». Це було зумовлено тим, що як певне і в будь-якій колонізованій культурі, в українській провадилась одвічна дискусія між «народниками» й «західниками», що неминуче відбивалась на уявленні про функції літератури: для «народників» характерне апелювання до дидактичної функції літератури й мистецтва (митець за таких умов повинен займати активну соціальну й політичну позиції), «західники» постулювали важливість естетичної функції літератури й мистецтва (митець за таких умов незаангажований соціально й політично). І в першому, і в другому випадку, підґрунтям слугувало соціальне тло й прив'язка літературознавчих теоретизувань до «моменту доби».

У дискусіях про поступ української культури Державин обстоював потребу її відкритості на західні зразки. Він вважав, що для того, щоб українська література була європейською, вона повинна стояти на тому самому підґрунті, що й європейська й засвоювати ті механізми, які зумовлюють творення архітворів західного мистецтва. «Ні одна література не стала великою й світовою, не наподобившись до найкращого в інших» [3, 62]. Водночас такий поступ не руйнує її ідентифікаційних маркерів, бо, окрім естетичного вияву, національна література «формує націю духово, тривало позначаючись на її ментальності» [3, 56].

Митець, як уже мовилось, у Державина часто стає творцем національного духу, хоча це залежить не так від нього самого, як від рецептивного поля, в яке втрапляють його твори: «Не кожен великий поет є поетом національним, бо мистецька досконалість твору жодною мірою не залежить від того, ким і як саме мистецький твір сприймається, на кого саме і в якому напрямку він діє. Найгеніальніший письменник може не подолати ментальної інерції своєї власної нації, вихованої на ґрунтовно відмінних літературних зразках» [3, 64].

Як приклад, Державин наводить імена Оскара Вайльда, Едгара По та Євгена Плужника. Тому окрім потреби в високомистецьких творах, йдеться і про проблему засвоєння мистецьких артефактів читачем, готовність нації сприйняти того чи іншого автора, беручи до уваги, що «один і той же твір за різних епох та в різних читацьких колах сприймається та засвоюється зовсім по-різному» [5, 199]. Цей рецептивний принцип, запозичений із марксистської методології, лишається для Державина вагомим і надалі в часи МУРу.

З іншого боку, науковець мислить поезію як «річ в собі»⁹, що розвивається незалежно від читацької спільноти. Наріжним критерієм оцінки художнього твору для нього може бути лише сам твір. Скажімо, щодо символізму Маларме, він твердить, що «поезія за нормальних умовин розгортається сама собою незалежно від смаків і уподобань ширших читацьких кіл» [3, 446]. Однак про які «нормальні умовини» йдеться?

Унезалежнюючи розвиток поезії від читацької рецепції, Державин не позбавляє її історичності й контекстуальності, коли каже, що «історичне призначення Верлена – як і Маларме – полягало насамперед у поетичній фіксації таких вражень і переживань, які доти лишались цілковито неусвідомленими і літературно неіснуючими» [3, 449]. У цьому вловлюється певна парадоксальність мислення науковця – творити цілісне твердження, синхронізуючи в ньому тезу й антитезу.

Важливим методологічним пасажом у поглядах Державина є твердження про те, що «естетичне сприймання невідлучно пов'язане з сенсуальними (чи то смисловими) елементами свідомості», а тому «ніщо позасенсуальне – ніщо суто духовне або суто душевне – не має найменшої естетичної вартості». Роз'яснюючи далі це положення, науковець твердить, що «ні інтелектуальні елементи свідомості (думка), ні емоційні її елементи (почуття) не можуть самі собою сприйматися ні як прекрасне (позитивно-естетичне), ні як потворне (негативно-естетичне)», адже «поза тим чи тим сенсуальним чи образним (наприклад словесним) оформленням своїм вони є позаестетичні». Автор як такий у такому підході зазнає редукції, а це дає йому підстави дійти висновку, що «мистецьке міститься не в нас самих, а в тих співвідношеннях інтелектуального та емоційного з сенсуальним, які в мистецтві зводяться переважно образами, а в словесному мистецтві – словами» [3, 74].

Таким чином, визначивши місце творення художнього, Державин далі, цілковито в дусі Б.Кроче, твердить, що «естетична вартість мистецького твору не залежить від того, що саме мистець про той свій твір – і про всякий мистецький твір взагалі – мислить, і принципово незалежність мистецької краси від царства чистих ідей унезалежнює її так само і від ідеї мистецької краси та краси взагалі. Оскільки мистецтво не залежить від світогляду, воно тим самим не залежить і від світогляду естетичного» [3, 181].

Така позиція науковця також має давню сформованість, бо ще в 1929 році у рецензії на книгу П.Медведєва він твердить, що «окремого “поетичного

⁹ Акцент на поезії властивий і Еліоту й Мандельштаму, а у випадку з Державиним, міг бути сформований під впливом естетики Бенедетто Кроче.

змісту» (світогляду?) немає, і що «поетичність» літературного твору не в його змісті (який, у принципі, є однорідний соціальному змістові всякого – художнього й нехудожнього – продукту суспільної праці), а в способах конкретної реалізації (усуспільнення) цього змісту» [4, 118], а формою такої «конкретної реалізації» й виступає для Державина стиль.

Стилістична й жанрова гетерогенність для Державина є умовою розвитку мистецтва. Тому спроби, які чинили деякі діячі МУРівської дискусії (Ю.Шерех, У.Самчук), ототожнити український національний світогляд із якимось одним із літературних стилів видавались Державіну сумнівними. Він твердив, що «український національний світогляд не є монополією жодного літературного стилю», бо жоден стиль не може претендувати на таку монополію. Навіть етнографізм, який має чіткі маркування для Державіна – лише певний різновид літературної стилізації, бо стилізація «є річ гідна поваги і вельми корисна для літературної стилістики – проте не органічніше за перший-ліпший інший напрямок письменницької діяльності» [3, 47].

Боротьбу стилів Державин сприймає як кліше з радянських літературознавчих теорій, тому постійно прагне розмежовувати суспільний і мистецький розвиток. Мистецтво, на його думку, має власні закони, що не завжди відбивають суспільно-політичні процеси. Не даремно Шевельов означає конфлікт із Державіном як конфлікт генерацій, і лише з ретроспективи розуміє слушність його аргументів. І знову ж таки у цій дискусії вгадується давня полеміка Державина з російськими формалістами (Б.Ейхенбаум, В.Шкловський, Ю.Тинянов), які трактували письменницький світогляд як явище стилю. Адже для критика «світогляд письменника далеко частіше й глибше визначається не літературним стилем, а літературним жанром» [3, 134-135]. Таке твердження зближує його з позицією Волошинова-Бахтіна, якщо оминати їхнє прагнення соціологізації мистецького процесу, який для Державина постає лише як саморух мистецьких форм. Як ми вже вказували, Державин дещо заплутаний у своїх твердженнях, бо, з одного боку, узалежнює мистецький твір від рецепції, з іншого – відсікає пов'язаність твору з його функціонуванням – «Літературний стиль твору не залежить від того, які саме естетичні вимоги теоретично обстоюються в змісті того твору» [3, 19].

Звідси, певна його іронія щодо декларативного мистецтва, яким пересіяна вся перша половина ХХ ст. Декларування нових форм і стилів лишалось на рівні декларування, бо на практиці переростало в еклектику, яку Державин не сприймав як вияв мистецтва. Ще в 1920-х роках він виявив блискуче знання західноєвропейського мистецтва. В журналі «Критика» він вів рубрику, в якій робив огляд західноєвропейської літератури. Його критичні випадки проти сучасного йому модерністського мистецтва стосувались не так самого модернізму, як моди. І цей принцип для нього лишається незмінним упродовж наступних років. Доволі чітко він формує його в статті, присвяченій творчості Крістіана Дітріха Граббе, в якій вказує на те, що «за доби переходу до нового стилю, а тим самим – до порушення мистецьких норм попереднього стилю, менш вихованій у формально-мистецькому плані частині письменників (себто

фактично переважній більшості всього письменництва, не кажучи вже про читацтво) дуже важко усвідомити, – де закінчуються стилістичні норми попередньої доби, а де – стилістичні норми мистецтва взагалі» [3, 451]. Саме це поплутування провадить до того, що «засади, з яких певні літературні жанри могли б розглядатись як вищі за інші (незалежно від артистичної досконалости самих творів) надто очевидно лежать поза межами естетики; а фактична популярність чи непопулярність того чи того літературного жанру надто очевидно залежить від літературної моди, яка, звичайно теж має свої причини, але зовсім не дає права ототожнювати модне з кращим» [3, 28]. А це лише свідчить, що аксіологічна проблематизація мистецтва проливає світло на розуміння його функціонування.

Він прагне вказати на ті критерії, що дають можливість визначати мистецьку вартість твору, протиставляючи стилізацію й імітацію, поза якими неокласицистична культурна динаміка унеможлиблюється¹⁰. «Стилiзацiя тим i вiдрiзняється вiд суто iмiтацiї, вiд слiпого й стихiйного наслiдування, що вона (стилiзацiя) мiстить певнi елементи потенцiйно автономної творчостi, а саме: стилiзатор усвiдомлює об'єкт свого наслiдування, як замкнену i принципово самовистачальну систему лiтературних норм, опановує сукупнiсть вiдповiдних лiтературних засобiв i, нарештi, доцiльно оперує тими засобами, комбiнує та варiює їх, залежно вiд власної – свiдомо обраної – тематичної та емоцiйної iнтенцiї».

Таким чином, стилізація – не наслідування, а творча лабораторія, в якій митець долає в собі загальність культурних зразків, імітація яких провадить до «безперспективно-примітивного штампу, або ж до гостро комічних абсурдів ненавмисного гротеску». Коли Державин твердить, що «вульгарна імітація наслідує окремі ізольовані норми певного стилю, не усвідомивши того стилю як системи взаємовідносних і взаємозумовлених норм, що з них кожна має свій сенс і свою значущість – себто взагалі існує як норма – лише всередині цілокупної стилістичної системи», він виявляє тим самим структурно-функціональний механізм розгортання культури, в якій «механічно ізольована норма втрачає свою естетичну функцію, позбавляється внутрішнього сенсу і тим самим перетворюється на безгрунтовну та кумедну літературну претенсію» [3, 103].

Аналізуючи творчі програми неокласиків, Державин виводить поняття «форми-структури», збіжність якої вбачає в теоретичних постулатах античності, протиставивши її «формі-нормі» німецької літератури. Форма-структура, на його думку, «становить не зовнішні “пута”, а іманентну творові методу вислову, отже ніколи нічого не сковує й не деформує, ніякому змістові не суперечить і не заважає, а заважає самій лише плутатині та недбальству» [3, 23]. Саме таке розуміння закладене й в основу класицистичної концепції самого Державина. При тому Державин мислить розвиток мистецтва відповідно до

¹⁰ Цікаво порівняти поняття «стилiзацiя» у В.Державина та Яна Мукаржовського, хоча в чеського теоретика мистецтва корелятом до стилiзацiї виступає не «iмiтацiя», а «деформацiя» [Див.: 8].

власної неокласицистичної концепції як такий, що позбавлений конфліктності.

На думку науковця, у літературному процесі не відбувається боротьби стилів, як те проголошувало марксистське літературознавство, бо жоден стиль у неокласицистичній концепції не заперечується, а навпаки визнається як такий, що підлягає творчій селекції й переробці. Позачасовість як мистецький конструкт забезпечує збережність культурних артефактів і їхню переактуалізацію в творчому процесі індивідуального автора.

Теоретик постійно провадить внутрішню полеміку з марксистським літературознавством. Він підкреслює тезу про самодостатність стилю й незалежність його від ідеологічних настанов. Однак не оминає питання світогляду, а відповідно й ідеологічних питань, які висновуються звідси, тому й твердить, що «кожен мистецький стиль може історично сполучатися з різними світоглядними настановами» [3, 179].

Державин суголосний із Еліотом, коли твердить що «поряд з літературою, як засобом самоствердження нації, є й література як творіння нації» [3, 25]. Саме в такому вимірі література набуває для нього світотвірної функції. Тому, коли С.Хороб виокремлює в літературознавчих текстах Державіна три домінуючі концепції – «естетичну, моральну й національну» [11, 6], він має рацію, бо саме схрещування кількох дискурсивних програм перетворює Державіна з методолога в критика, де він повинен не стільки дбати про «чистоту» теорії, скільки відбиватися від різних питань, які не були початково предметом його осмислення.

Чітка формалізована теорія неокласицизму постійно зазнавала сейсмічних зрушень із боку злободенно-ідеологічних (марксистських, соціологічних, національних) питань-викликів і впливала на зниження наукового стилю й самої форми доведення своєї позиції. Тому його теоретичний дискурс швидше є реакцією-відповіддю на внутрішньо національні запити і до сьогодні в українському літературознавстві сприймається поза загальноєвропейським контекстом¹¹, де його вписуваність у парадигму Модерної моделі культури є очевидною.

¹¹ Див. статті Н.Басенко, М.Ільницького, І.Качуровського, Ю.Коваліва, Т.Салиги, С.Хороба та ін. Цікавою спробою осмислення теорії стилю в контексті західноєвропейської, зокрема постструктуралістської гуманітарної думки, робить О.Астаф'єв.

1. *Ашер О.* Портрет Михайла Драй-Хмари / *О. Ашер* // Михайло Драй-Хмара. З літературно-наукової спадщини. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1979. – С.13-28; 2. *Басенко Н.В.* Концепція неокласицизму в літературознавчій спадщині Володимира Державина / *Н.В. Басенко* // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2008. – № 2(2). – С.258-264; 3. *Державин В.* Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Упорядн., авт. передм. С.І. Хороб.–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 486 с.; 4. *Державін В.* П.Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. «Прибой». Ленинград. 1928 (Вопросы методологии и теории языка и литературы. РАНИОН) / *В. Державін* // Критика. – 1929. – №1. – С.117-120; 5. *Державін В.* Я.Шафир Очерки психологии читателя ГИЗ. Москва-Ленинград, 1927 / *В. Державін* // Критика. – 1928. – №1. – С.199-200; 6. *Еліот Т.-С.* Три значення слова «культура» / *Т.С. Еліот* // <http://www.ji.lviv.ua/n7texts/eliot.htm>; 7. *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем: В трех томах. Том второй. Проза / *Осип Мандельштам*. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – 760 с.; 8. *Мукарежовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // *Мукарежовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. – Москва: Искусство, 1994. – С. 198-244; 9. *Рильський М.Т.* Зібрання творів : У 20-ти томах / Ред. кол. : Л.М. Новиченко (голова) та ін. / *М.Т. Рильський*. – К. : Наукова думка, 1983 . – Том 1. Поезії. 1907-1929. Проза. 1911-1925. / Ред. тому С.А. Крижанівський; Упоряд. та приміт. В.П. Лети, А.А. Тростянецького; Вступ. ст. С.А. Крижанівського. – К., 1983. – 535 с.; 10. *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С.192-221; 11. *Хороб С.І.* Науковий універсум Володимира Державина / *С.І. Хороб* // *Державин В.* Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці./ Упорядн., авт. передм. С.І. Хороб.–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.3-14; 12. *Шевельов Ю.В.* Я – мене – мені... (і довкруги). – Т.2. В Європі: Спогади / *Ю. Шевельов*. – Х.: Березіль; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. – 303 с.; 13. *Шерех Ю.* Легенда про український неокласицизм // *Шерех Ю.* Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. – Т. 2.– Харків: Фоліо, 1998. – 584 с.; 14. *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе / *Т.С. Элиот*. – К.: AirLand, – 1996. – 355 с.

*Любов Сливка,
викладач,
Інститут іноземних мов
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка*

ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ ЖІНКИ-МИТЦЯ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ

Розкрито поняття естетичного ідеалу в творчості О.Теліги. У статті сформульовано основні смислові принципи творчості письменниці. В своїй націософській теорії “бойового”, неоромантичного мистецтва ОленаТеліга постійно наголошує на гармонії героїчного, націоцентричного змісту та витонченої форми (“шляхетної простоти”). Однією з ключових вимог до митців стає поєднання високої ідейності з естетичною майстерністю.

Ключові слова: поняття, естетичний ідеал, смислові принципи, неоромантизм, героїчне, націоцентризм, ідейний, естетична майстерність.

Раскрыто понятие эстетического идеала в творчестве О.Телиги. В статье сформулированы основные смысловые принципы творчества писательницы. В своей нациософской теории "боевого", неоромантического искусства О.Телига постоянно подчеркивает гармонию героического, нациоцентрического содержания и изящной формы

("благородной простоты»). Одним из ключевых требований к художникам становится сочетание высокой идейности с эстетическим мастерством.

Ключевые слова: понятие, эстетический идеал, смысловые принципы, неоромантизм, героическое, национализм, идейный, эстетическое мастерство.

The notion of aesthetic ideal in O.Teliha's works is revealed in this article. The main principals are formulated in the article. In her own theory of neo-romantic art, the author stresses on the harmony of heroic, nationalistic content and refined form ("noble simplicity"). One of the key demands to the authors is the combination of high ideas with aesthetic skills.

Key words: notion, aesthetic ideal, main principals, neo-romanticism, heroic, nationalism, elevated, aesthetic skills.

Уявлення про художню культуру виражені поетесою досить чітко та повно в її есе і критичних студіях. Про це переконливо свідчать твори: «Якими нас прагнете?», «Сила через радість», «Партачі життя», «Сліпа вулиця». Публіцистика та естетика досліджуваної письменниці має яскраво виражений літературоцентричний характер. Зрештою, це характерно й для більшості авторів-вісниківців (Д.Донцов, Є.Маланюк, Ю.Липа, О.Ольжич та ін.), котрі розглядали красне письменство цілком у герменевтичному дусі – як джерело національної екзистенції, як, за О.Телігою, фактор формування «духового обличчя суспільності» [15, 91].

Заперечуючи феміністичну потребу в якісь окремій «жіночій» літературі та утверджуючи художній і життєвий ідеал жінки не як «рабині», «вампа» чи «амазонки», а як справжньої жінки – «рівновартісного і вірного союзника чоловіка» в боротьбі за життя і націю, поетеса водночас розвиває й низку інших естетичних ідей [15, 91]. У рецензії на збірку Є.Маланюка «Перстень Полікрата» (1939) О.Теліга дає власне розуміння націоналістичної літератури [15, 120]. Насамперед вона повністю погоджується з теоретичною думкою Є.Маланюка про те, що «поезія – це вірш, наладований енергією, подібною до електричності». І «Перстень Полікрата» стає для критика доказом такого трактування поезії, коли «кожний вірш, кождий образ – цілковито насичений тією енергією, яка тремтить в досконало-різьбленій формі». Власне, твердить письменниця, «патріотика» Є.Маланюка є тому особливо переконуючою, що є «поезією великих почувань» і «прекрасної форми». Зрештою, О.Теліга на прикладі найвидатнішого письменника-вісниківця дає власне трактування націоналістичної естетики як ідеалістичного феномену: «Маланюк є поетом націоналістичним. Лише не в розумінні тенденційно-політичному, а в розумінні протиставлення націоналізму як світогляду, як світовідчуження, побудованого на критеріях сили і безсмертності духа – матеріалізму». При цьому рецензентка протиставляє цю справжню націоналістичну творчість псевдонаціоналістичній «бляшаній бомбастиці»: «...оскільки та "націоналістична" поезія здушує все найбільш живе у металевій мертвоті тріскачих слів, остільки поезія Маланюка навіть метал меча оживлює молитвою і силою духа злиговує розум й серця безсмертних мертвих, що мають збудити мертвих живих».

Із початком Другої світової війни кількість літературознавчих праць в О.Теліги не тільки не зменшується, а навпаки, збільшується. Мабуть, на цьому позначилася активна робота в культурній референтурі ОУН. Розширюється також обрій осмислюваних проблем. Наприклад, цікавими є критичні оцінки письменниці у сфері популярної (чи масової) літератури. Рецензуючи книжку Романа Завадовича (Роляника) для дітей «Пригоди Гномика-Ромтомтомика» (Краків, 1940), вона акцентує на художній майстерності автора та художника-ілюстратора (знаменитого Е.Козака), на тому, що «чар казки» у цьому творі зможуть відчути і діти, і дорослі, зрештою, на рисах, що повинні б визначати кожен твір дитячого письменства: цікава жива акція, гумор, легка, непомітна дидактика: «Любов до волі, до товаришів-звірят, до науки, милосердя до слабих, сміливість в небезпеці і любов до Рідного Краю – всі ці шляхетні почування вміло вплетені у різні розділи оповідання, напевно виповнять свою задачу: викликати такі ж почування у читача-дитини» [15, 127].

В іншій рецензії на повість І.Винницької «Христина» (Краків, 1940), авторка доволі суворо оцінює повість відомого літературного критика того часу, що друкувалася у «Дажбозі» та «Орлах», однак як прозаїк виявилася не на висоті [15, 145-146]. Замість бути твором високої (чи «справжньої») літератури, «Христина», на думку О.Теліги, стала типовим проявом вузькоспрямованого жіночого письменства, причому твором малохудожнім, в якому немає ні образотворчої майстерності, ні моделювання характерів, ні глибоких почуттів, ні образу тогочасного Львова: «Христина» є, на жаль, характеристичним продуктом жіночої творчості, що під назвою повісти давала переважно щоденник чи інтимні спогади зі свого минулого, з тисячами дрібниць, цікавих і цінних лише для самих авторок, і з цілковитим браком зору і слуху для Великої Дії, що розгравалася тут же за межею їх особистих переживань (згадати б лише повісті Ірини Вільде). Так само і «Христина», це не повість, а спогади жінки про минулі юнацькі роки, про колишніх знайомих, з жертвами її чару у першу чергу, спогади про всі розчавлені нею мужеські серця, про всі слова й компліменти, сказані їй при якій би то не було okazji, про всі вдало складені іспити і гарно пошиті сукні. (...)

Зі сторінок «Христини» не віє на нас ні напружена атмосфера, о туманом сповивала тодішнє місто Льва, ні гарячий вогонь великої любови, який своєю силою змушував би нас під час читання забувати про ту чи іншу силу – заховану у підпілля і не відчуту авторкою. Кого ж, зрештою, кохала Христина? І чи взагалі там хтось когось кохав насправді? Тому нас ані трохи не хвилює ні любов Христини, ані кінець цієї любови. Байдуже замикаємо ми книжку».

Однак найбільше уваги поетеса звертає на проблему творення бойової літератури, літератури як засобу перемоги поневоленого народу під чергового етапу національно-визвольних змагань, котрий розпочався із початком Другої світової війни. Тому в низці праць бачимо акцептацію нею концепції письменства як «духової зброї», в дусі неоромантичної вісниківської традиції та засад культурного націоналізму.

У 1940-му році вона пише глибоке аналітичне есе «До проблеми стилю» [15, 120-121]. В ньому письменниця розглядає проблему стилю «бурхливої доби», стилю життя, мислення і мистецтва, котрий якісно відрізняється від стилю попереднього ХІХ століття. І цей стиль, породжений «глибокою і блискотливою» новою думкою, вона тонко відчуває та майстерно, по-художньому зображає, щоправда, без вживання літературознавчої термінології. Але вдумливий читач відразу ж упізнає, що йдеться авторці саме про вісниківський, неоромантичний тип творчості, змальований наступними контрастними образами: «Є в стилі нашого життя і нашого мистецтва щось від буряної ночі з диким гуркотом грому, з блискавицями, що нагло освітлюють все довкола ясніше як у день, як у сірий день стилю минулого віку, коли крізь павутиння туману тяжко було оглянути сонце, що так відчувається за темрявою сьогоднішньої ночі».

Така ніч зі сліпучими блискавицями, зі загравою ранку на обрії, не раз ясніша від самого дня, є найвиразнішим символом нашої доби, її правдивим стилем, що його створила вона сама і ті мистці, які справді її відчували».

Цей стиль вимагає від людини бути рішучою, спонукає брати з хаосу подій «лише найглибше і найтриваліше», вчить проникати за «чорну заслону» майбутнього: «...стиль нашої доби є стилем синтетичним, що стинає криваві зигзаки, викликані шаленим темпом нашого життя, і сегерує розкидані факти в одну чітку лінію від минулого до майбутнього». Відповідно до здатності осягнути цей новий стиль, літераторка ділить митців на три категорії. До першої вона відносить «справжніх творців», котрі «зуміли схопити цей стиль, і тому для них не існує проблеми кризи творчості»: «Це свідчить про силу їх духа, яка не тільки встоялася перед великою навалою несподіваних подій і змін, але і зуміла опанувати розбурхані стихії і втиснути їх у відповідні рамки – простоти й ляконічності». Водночас поетеса так окреслює формальні риси цього стилю: простота, лапідарність, «вічні правди і цінності», «оправлені в шляхетні своєю простотою рамки».

Інший тип творців репрезентують ті, що не зуміли опанувати «стихійности перемін», не зуміли побачити «несмертельні, вічні цінності» у новому невідомому одязі. Такі митці, «схвильовані грукотом доби», змогли тільки «наосліп» висмикувати окремі факти і поняття, а тому не змогли осягнути зміст «великої дії, що розгравалась на їх очах».

Третім типом стали імітатори «правдивого стилю нашої доби»: «Ці імітатори, які замість дійсності давали бутафорію наших днів, завдяки кількості і легкості свого завдання робили довкола себе тріскучий бляшаний галас, що не раз заглушував живий і суворий голос правдивого сучасного стилю». Саме ця імітація здобувала масову популярність і не давала змоги «оцінити шляхетну простоту правдивого стилю». Більше того, декому та «бездушна бутафорія» видавалася єдиним стилем буремної доби.

Інші роботи авторки 1940-41 рр. тільки вияскравлюють її тлумачення цього героїчного, неоромантичного «справжнього стилю». Типовий зразок – есе «Книжка – духовна зброя» [15, 129-131]. У цьому невеличкому розмислі

письменниця розглядає три типи ставлення до літератури (і самої літератури) в контексті боротьби нації за свою свободу. Перший уособлює один із персонажів поеми «Бояриня» Лесі Українки козак Іван Перебийний, «для якого символом визволення є тільки меч, схоплений у власну руку». Це людина чину, воїн, котрий «з погордою і недовір'ям» ставиться до слова, до книжок, «що мов найгірший ворог, або зрадливий союзник, своїм облесливим, фантастичним дурманом відтягали піймані собою душі від зброї, від боротьби за батьківщину». Це нове слово суперечило національно-героїчній, націотворчій вербальній традиції: «Зрадливим видавалося їм те Слово, що ще недавно у героїчних творах княжої доби, у блискучих козацьких літописах, підтримувало силу зброї, вказувало дорогу до боротьби, а тепер – самозакохане і певне своєї власної сили – хотіло бути не помічником чину, навіть не рівним коло нього, лише самостійним володарем, найліпшим приятелем холодного міркування, чи літеплої любови до всіх, навіть до ворога...».

Узагальненою персоніфікацією adeptів такого «самозакоханого», відчуженого від національної справи слова стає інший персонаж «Боярині» – лагідний та освічений боярин Степан. Теж українець, котрий, «покірний голосові солодких, чужих слів, які охоче вичитує з улюблених книжок, їде в Москву служити чужому цареві і тягне за собою ще одну українську душу – свою дружину». Таке слово часто ставало помічником ворожих українському буттю сил через протиставлення культурного розвитку та політичного визволення народу: «Вороги наші, вибивши нам правдиву зброю з рук, впоїли в нас переконання, що єдиною зброєю, яка взагалі у нас може бути, є слово і то лише те слово, яке вони нам підсовують. Прокляттям нашим було це, що ця зброя, яку ми перейняли з чужих рук, була дійсно зброєю – лише проти нас самих! Тому, що молодь, задивлена у книжку, віруючи магнетичному чарові прекрасних речень, ішла не раз шляхами боярина служити чужим царям».

Але письменниця не задовольняється лише відзначенням поміченої антиномії: «Мертвим у безвісті блукало слово, не сперте на тягар меча, мертвою лежала зброя, не окрилена благодаттю слова». Вона віднаходить слово, котре синтезує обидві традиції, і котре прямо виростає із прадавньої скарбниці національного духу, оживлюючи природний симбіоз національно відповідального чину та книги: «...під час цієї ворожнечі між словом і зброєю виступило в захист меча – друге, інше Слово. Воно виповзло з далекої народньої творчості, стрілою вирвалося з героїчних літописів і, сперши ся на віднайденій зброї, залунало голосно в поезії Шевченка. І перемогло, як перемагає все, що йде з мечем в руках». І хоч як намагалися духовні нащадки боярина у ХІХ ст. приглушити цей процес і закидати батьківщину книжками – «з любові до книжок, не до батьківщини» – все ж «Шевченківський меч» знайшов двох могутніх послідовників й у цьому столітті: І.Франка, який бачив в українців «націю героїв», а слово розглядав як «духову зброю» та Лесю Українку, котра кожним твором «навертає злагіднілих людей до боротьби».

Прямими продовжувачами цієї національної письменницької традиції для літераторки стають її побратими-вісниківці, котрі «під впливом своїх

попередників і під впливом своєї суворой та войовничой доби ще більш загострено відчули правдиве і найбільше завдання слова: стати ту же, близько коло зброї. І з нею бути і для неї!». Прикладом такої позиції є для письменниці назва збірки «одного з найвизначніших представників сучасної поезії» Євгена Маланюка «Стилет і Стилос». Саме таку світоглядно-естетичну позицію вона пропонує усвідомити новому, воєнному поколінню митців: «Отже, хай в наші часи, часи великої руїни всього старого світогляду і рівночасно відродження творчої української духовости, не буде в нашій дійсності ані одного войовничого революціонера Івана, що легковажив би силу слова, яке стоїть на сторожі зброї. Нехай не буде ні одного освіченого книжника-боярина, якому б книжка заступила дорогу до зброї».

Характерно, що у своїй практичній редакторській роботі О.Теліга також користувалася проголошуваними вісниківськими принципами. Так, наприклад, упорядковуючи декламаційно-поетичний збірник «Буде буря!», що планувався до видання у Празі в 1941 р., вона так аргументує добір творів: «Головним же завданням редакції було підкреслити ідею Батьківщини, гарячої любови до Неї і прагнення великої вирішальної боротьби, що тісно в'яже і сповнює одним спільним духом твори поетів з різних періодів нашої історії». Своєрідним, бо передчасно і не з власної волі, підсумком розвитку естетичної концепції О.Теліги стали два її знакових есе кийвського періоду, опублікованих у листопаді 1941 р. «Прапори духу» та «Нарозтіж вікна!» [15, 154-158]. У першому з них авторка не лише констатує повалення старого світу, його більшовицьких законів та форм, а й говорить про нові можливі небезпеки для новітньої української культури. Їй розходить про пошук не фальшивих, а іманентних шляхів «відродження нашої нації», над якими віють «непідробні, неперелицьвані прапори нашого духу». Для цього треба відкинути все, чим «обдарувала нас московська рука», одягнути власний, «не з московського плеча» одяг та взяти власну, «міцну і шляхетну» зброю.

Усе сказане поетесою насамперед стосується такої важливої сфери культури, як мистецтво. Передусім до новітніх українських митців, митців-націоналістів звертається письменниця, наголошуючи на тих аспектах, котрі дозволять плекати українську художню самобутність, котра б не нагадувала ущербних радянських форм. При цьому змістові аспекти для неї є не менш важливими, ніж формально-естетичні: «...треба обминати все, чим останні роки мусіла жити українська творчість в Совегах. Треба собі виразно усвідомити, що українське націоналістичне мистецтво ніколи не було й не сміє бути лише агіткою, хоч би й зверненою тепер проти нашого найбільшого ворога – Москви. Наше мистецтво не сміє користатися тими дешевими, оклепаними трафаретами, які залишила йому в спадщину настирлива Москва. Українське мистецтво не сміє бути тією м'якою, але “передовою” жінкою з творів Хвильового, що замість царського портрета вішає на те саме місце в тій самій рамі портрет Троцького, а пізніше – Сталіна. Ні, воно мусить на різні цінності визначати і різні місця. Воно мусить завжди пам'ятати, що навіть найбільш блискуча агітаційна промова, виголошена промовцем перед масами, може не мати ніякої

цінності, як літературний твір; що найбільш пекучі справи нашого життя, подані в їх сухій формі, належать до хроніки, а не до мистецтва. А найяскравіший плакат є лише плакатом, а не образом. Українське мистецтво мусить собі яскраво усвідомити, що є багато речей і справ, потрібних нашій нації, якими має займатися наука, пропаганда, навіть поліція, але ні в якому разі не мистецтво". При цьому авторка, формулюючи ідеал націоналістичного мистецтва, відкидає і ліберально-космополітичну позицію естетизму, й соцреалістичну концепцію «партійного мистецтва» комуністів: «...українське націоналістичне мистецтво, зокрема література, не є безплідним мистецтвом для мистецтва, але в кожному разі також не приземленою московською агіткою, виверненою лише на другий бік».

Водночас О.Теліга доволі чітко формулює основні смислові принципи чи «завдання» нового мистецтва, котрі можна узагальнити так: 1) «віднайдення не розплесканої пересічності, а правдивих глибин і висот української духовності і створення для них стрункої і незнищимої форми»; 2) «віднайдення всіх тих цінностей, які б скріплювали, а не розслаблювали душу нації»; 3) «відшукати всі ті великі почування, які намагався різними способами знищити наш ворог»; 4) культивувати «глибоку, непримириму і творчу» ненависть до ворога й водночас «велику й мужню любов до своєї нації, до свого минулого, до свого народу і до всього великого і шляхетного»; 5) «підхопити і піднести високо прапори тих героїв, прапори найліпшого вияву нашої національної духовності»; 6) «виховувати... сильних і твердих людей української нації, що вміють жити, творити і умирати для своєї батьківщини».

В есе «Нарозтіж вікна!» поетеса чітко називає ідеалістичну сутність нових людей та нового мистецтва романтикою. Романтикою для неї є все те, що «не має виміру й обрахунку, що не підлягає статистиці й платні», щось, що «ніби не має ніякої реальної вартості, а помимо того, чи власне тому, творить найвищі цінності, зроджує правдиве мистецтво, правдивий великий стиль та – здобуває світ!». Знову йдеться по цілий універсальний стиль життя і мистецтва, про «романтику нації, романтику змагань, романтику життя», персоніфікацією котрої стає Аглая М.Хвильового. Романтика – це сутність життя, котра «дає усьому барву, ритм, запах і струнку пружність», все те, «без чого життя обертається в сіру задушливу вату».

Не випадково московські окупанти, на думку письменниці, руйнували в Україні передусім романтику як «великий стиль життя і великий стиль мистецтва», що творив би «велику культуру нації та поривав би до всього, що творило б її велич». Як антитезу романтиці Москва нав'язувала поневоленій Україні сірість: «...хай українські письменники пишуть про буряки й трактори, хай усіх героїв українських і світових заступлять Ленін і Сталін, хай люди дивляться не вгору і не на далекий Захід, лише низько в землю і близько – на Москву!». Знищувались українські письменники і натомість українцям нав'язувалась чужі вартості російської культури – на «могилах української культури» зростали постаті «московських Пушкінів, Блоків, Єсеніних». Так творчу молодь окупанти ставили перед фальшивим вибором: «Отже,

вибираючи лише між халтурою – з причепленою українською етикеткою – і єдиним приступним мистецтвом – мистецтвом ворожої Москви, молодь СРСР була змушена вибирати те вороже мистецтво і уявити його єдиним, найліпшим, бо вибирати ж не було з чого!». На жаль, письменниця недооцінювала атиукраїнської потуги нового німецького окупанта, тому наївно вірила, що настав час для романтичного відродження: «Тисячі Аглаї можуть нарешті здійснити свою тугу: міцним рвучким рухом відчинити нарозтіж вікна, пити свіже, насичене бурею, повітря. Крізь ці вікна вони побачать далекі обрії, широкі дороги, по яких невпинно йде вперед правдиве непідроблене життя з усіма його прекрасними дарами, які даються – лише сміливим».

Таким чином, естетичний ідеал жінки-митця в О.Теліги розвивався у межах вісниківської неоромантичної теорії мистецтва і стосувався однаково творчих чоловіків та жінок. Однак письменниці вдалося по-своєму розвинути цю теорію та зробити низку оригінальних ідейних акцентів, котрі цілком можуть вважатися вираженням націоцентричної позиції жінки-письменниці. Загалом О.Теліга разом зі своїми митцями-побратимами була «лицарем Граалю» (Ю.Клен), охоронцем національної культури, національного буття взагалі, реалізуючи в художній сфері шевченківський національно-екзистенціальний заповіт щодо слова «на сторожі» «малих отих рабів німих».

У критичних працях та літературно-публіцистичних есе («Сила через радість», «До проблеми стилю», «Партачі життя», «Книжка – духовна зброя», «Прапори духу», «Нарозтіж вікна!» та ін.) О.Теліга виражає естетичні та літературознавчі ідеї, спільні для усіх митців – і чоловіків, і для жінок. Їй притаманне заперечення феміністичної потреби в якійсь окремій «жіночій» літературі та утвердження художнього та життєвого фемінного ідеалу не як «рабині», «вампа» чи «амазонки», а як справжньої жінки – «рівновартісного і вірного союзника мужчини» в боротьбі за життя і націю. Важливим видається також зауважити, що в своїй націософській теорії «бойового», неоромантичного мистецтва письменниця постійно наголошує на гармонії героїчного, націоцентричного змісту та витонченої форми («шляхетної простоти»). Тобто однією з ключових вимог до митців стає поєднання високої ідейності із естетичною майстерністю.

1. *Донцов Д.* Наше літературне гетто / Д.Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів: Просвіта, 1991. – С.176-206; 2. *Донцов Д.* Поетка вогняних меж / Д.Донцов // Донцов Д. Літературна есеїстика. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2009. – С.404-480; 3. *Іванишин П.* Критика і метакритика як осмислення літературності: монографія / П.Іванишин. – К.: ВЦ «Академія», 2012. – 288 с.; 4. *Іванишин П.* Олег Ольжич – герольд нескореного покоління / П.Іванишин. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 1996. – 220 с.; 5. *Климентова О.В.* Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація “Празької школи”: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / О.В.Климентова; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2001. – 19 с.; 6. *Клочек Г.* Енергія художнього слова: зб. ст. / Григорій Клочек. – Кіровоград: Ред.-вид. від. Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.; 7. *Курціус Е.Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Пер. з нім. Анатолій Онишко. – Львів: Літопис, 2007. – 752 с.; 8. *Лисенко Н.* Образи і мотиви поезії Олени Теліги / Н. Лисенко // На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації [Текст] : матеріали

наук. конф. 21-23 вересня 2006 р. : до 100-річчя від дня народж. О. Теліги / М-во України у справах сім'ї, молоді та спорту, Всеукр. жіноче тов-во ім. О.Теліги. – К.: Київ, 2006. – С. 49-57; 9. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.; 10. Олена Теліга. Збірник / Ред. і примітки О.Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977. – 474 с.; 11. *Ольжич О.* В авангарді героїчної доби (До проблеми націоналістичної культури) / О.Ольжич // Ольжич О. Вибрані твори / Упоряд. О.Зінкевич; Передм. Є.Сверстюка. – К.: Смолоскип, 2007. – С.265-277; 12. *Салига Т.Ю.* Високе світло: Літературно-уритичні студії / Т.Ю.Салига. – Львів: Каменяр; Мнхен: УВУ, 1994. – 270 с.; 13. *Самчук У.* На шляху до Києва // Олена Теліга : Збірник / Ред. О. Жданович. – Київ–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фондація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. – С. 359-372; 14. *Сеник Л.* Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л.Сеник. – Львів: Академічний експрес, 2002. – 239с.; 15. *Теліга О.* О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – 2-ге вид., випр. і допов. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2006. – 496 с.

*Людмила Тарнашинська,
д-р філол. н., проф.,
ст. наук. сп.,
Інститут літератури
ім. Т.Г. Шевченка НАН України*

КИЇВСЬКА ШКОЛА ПОЕТІВ VS УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО: між моносистемою соцреалізму та новою естетичною парадигмою

У статті пропонуються ключові тези, які засвідчують прорив українських шістдесятників поза межі естетики соцреалізму. Цим робиться спроба через *категорію краси* зняти нерв опозиційності між шістдесятниками й представниками Київської школи поетів.

Ключові слова: шістдесятники, Київська школа поетів, естетичне, етичне, категорія краси.

В статье предлагаются ключевые тезисы, которые свидетельствуют о прорыве украинских шестидесятников за границы эстетики соцреализма. Так делается попытка с помощью *категории красоты* снять нерв оппозиционности между шестидесятниками и представителями Киевской школы поэтов.

Ключевые слова: шестидесятники, Киевская школа поэтов, эстетическое, этическое, категория красоты.

The article suggests key points that indicate the breakthrough of the sixties generation beyond the boundaries of the aesthetics of socialist realism. So attempt using the category of beauty to remove a nerve positionnote between the sixties and the representatives of Kyiv school poets.

Key words: sixties, Kyiv school poets, aesthetic, ethical, category beauty.

Чи не основним каменем спотикання в оцінці явища шістдесятництва з погляду художньо-стильових домінант було й традиційно залишається питання, якою мірою його репрезентанти зарекомендували себе апологетами методу соцреалізму (як гіпертрофованого позитивізму), а якою – виривалися поза його орбіту. Це знаходить своє відображення, зокрема, і в окремих працях останніх років, які фактично ілюструють відому тезу, згідно з якою творчість шістдесятників продемонструвала компроміс із соцреалістичною поетикою;

відповідно, Київська школа поетів (як хронологічний наступник шістдесятників) «і пов'язаний з нею варіант поетичного світосприймання не виходить із надр шістдесятництва як талановитого художнього бунту в межах певної естетичної системи...» [11, 17]. Цілий ряд інноваційних «технологій», що належать шістдесятникам, інерційно розглядається саме під кутом такої опозиції: *естетика соцреалізму/«естетика» шістдесятництва* (де лапки позначають міру лояльності до соцреалізму). І таке оцінювання досі відбувається в категоріях тотальності: з одного боку, соцреалізм розглядається як певна ідеологічна монодоктрина, естетичний моноліт, а з другого, сама естетика шістдесятництва абсолютизується такою мірою, що втрачається можливість поглянути на це явище ширше, як на опозицію *старого/нового*, що переакцентує центральне/маргінальне у межах універсальних стереотипів правильне/неправильне (як добре й погане). Розімкнутість розуміння цих явищ у нові структури інтерпретації, нові «методології відкритості» дають можливість реструктуризації досі не відрефлексованої належним чином системи оцінювання й вихід поза схематичні уявлення.

Хронологічно водорозділ проходить між шістдесятниками й т. зв. *постшістдесятниками по межі етичне/естетичне* і зазвичай корелює з доробком Київської школи поетів. Так, виходячи з тези О.Пахльовської, згідно з якою шістдесятники принесли з собою етичну революцію («Уточнимо: це була *етична революція*» [13, 71], Б.Пастух обстоює думку, що представники Київської школи поетів та її оточення, дотримуючись «уникання риторичності», як раніше репрезентанти Нью-Йоркської групи, «здійснили *революцію естетичну*». Саме в цьому, на думку дослідника, полягає основна відмінність між шістдесятниками і «киянами»: «...якраз ці загалом різноскеровані вектори творчого чину (етичне і естетичне) штовхають тих і тих у різні духовно-естетичні площини», хоча ця переконаність усе ж не заважає йому побачити певні «точки дотику» їх поетичних світів [12, 149]. Теза В.Дончика щодо неспростовності полісемічності художнього твору, яка зберігається навіть в умовах жорсткого ідеологічного диктату щодо художнього методу (йдеться про метод соцреалізму) і цілком слушна думка щодо того, що не всі естетичні надбання творів періоду 1950-80-х рр. слід «записувати» в актив соцреалізму [4, 20-21], очевидно, певною мірою є контрверсійною щодо тези В.Моренця, згідно з якою шістдесятники, хоч і стали «останнім пишним, дико заплідненим цвітом на виснаженому дереві соцреалістичної естетики», все ж «корінням, основами художнього мислення вони сиділи в соцреалістичному ґрунті» [11, 14]. Ця суперечність, що до певної міри врівноважується заувагою Б.Пастуха, згідно з якою «духовно-естетичні здобутки шістдесятництва слід обов'язково розглядати в суспільно-політичному контексті того часу» [12, 150; див. також: 146-151], цілком доказово може бути переведена в площину рецептивної естетики на рівень «сприймаючої свідомості» (І.Фізер), яка з'ясовує міру суспільної потреби в тій чи тій художньо-стильовій конфігурації. Принагідно зауважу, що й явище Київської школи не слід ставити поза суспільно-політичний контекст того часу, більше того, ігнорувати контекстну

детермінацію або екстрасуб'єктивний, зовнішній контекст як «досвід, в якому життя настає дискурс» [7, 75], оскільки це була переважно своєрідна «естетична ніша» як цілком природна реакція на посилення репресивних методів тоталітарної влади (дискурс якої *a priori* відноситься до зовнішнього, екстрасуб'єктивного контексту): тож подальша «естетична революція» стала можливою – і була значною мірою підготовленою – завдяки тому «прориву» в естетичну свідомість читача, що його здійснили – попри незаперечну риторичність [Див.: 14] – саме шістдесятники, відновивши естетичний код літератури Розстріляного Відродження й запліднивши цю естетичну свідомість імпульсами західної естетичної думки та інноваціями західної поезики (Вал.Шевчук, І.Драч, М.Вінграновський).

Досить красномовним є образне висловлювання М.Коцюбинської: «Перефразовуючи афоризм Р.Бредбері „якщо перед тобою розлінований аркуш, пиши впоперек” (451 за Фаренгейтом)», можна сказати, що шістдесятники вчилися писати „впоперек”, звільняючись від гіпнозу й вигод розлінованого аркуша. Саме вчилися – „розлінованість” проступає в них досить виразно. В них не було того чистого аркуша, на якому мають змогу писати ті, хто сьогодні вступає в літературу і кому щиро здається, що так воно завжди було (бо ж має бути!). Та й ті, хто вступав у літературу українську у 20-ті роки, мали перед собою значно „чистіший” аркуш, ніж шістдесятники, тому й новаторство їхнє відчутніше» [9, 24]. Вимушене відсторонення від активної громадянської позиції як форма життєзбереження (оскільки відкрите протистояння загрожувало вже не тільки соціальному статусові, а й самому існуванню й проходило по межі життя/смерть) диктувало потребу віднайти єдино прийнятну нішу й використати можливість хіба естетичної опозиційності: естетичне ж нерідко культивується у час громадянських несвобод і утисків як своєрідний (досить герметичний) спосіб протистояння й протидії у її єдино можливій формі. Це й спричинило формування Київської школи поетів як *художньо-естетичного, психологічного феномена*. Натомість специфіка шістдесятництва дає підстави говорити про нього насамперед як про *явище-синерген*, яке репрезентує цілий спектр світоглядно-образних і світоглядно-громадянських форм саморепрезентації. І це засаднича теза, яку не маємо права ігнорувати при остаточних оцінках.

Етичне як корелята естетичного (домінанта шістдесятництва) та *естетичне* як переведення *етичного* у латентний стан (домінанта Київської школи поетів) за їх абсолютизації насправді спрощується, вульгаризується, оскільки етичне має свою естетику, і навпаки – естетика наділена модусом етичного. Саме по лінії вибору між естетичними ідеалами та національною риторикою, що її можна означити тезою С.К'єркегора як вибір безпосередній і вибір як свідомий вольовий акт, оприявнила себе різниця художньо-образних систем молодих поетів 1960-х рр. Зрештою, у дискусійному питанні щодо міри й рівноваги національної риторики як «механізму смислопородження» (Ю.Лотман) і сповідування естетичного ідеалу у дискурсі шістдесятництва все розставляє по місцях стисла «формула» С.К'єркегора: «...естетичним началом

(а отже, й естетичним життям – *Л.Т.*) може називатися те, завдяки чому людина є безпосередньо тим, чим вона є, етичним же – те, завдяки чому вона стає тим, чим стає» [8, 254]. Отже, йдеться про становлення «повної людини» (за П.Юркевичем), яка може «відбутися» у параметрах або/або як буттєвої «формули» шістдесятників *бути, а не здаватися*. Актуальну для репрезентантів шістдесятництва проблему вибору між естетичним/етичним у його крайній, загостреній формі порушує Ліна Костенко у вірші «Високий норвежець, фіорди чистого розуму...», присвяченому фатальному вибору К.Гамсуна, коли обраний етичний крок фактично перекреслив естетичний шлях відомого письменника. З філософського погляду цілком можна пояснити і переплетення в художній палітрі цього літературного покоління різних стильових напрямків – як безпосереднього естетичного вибору, причому вибору відносного, який має потенцію змінитися іншим – натомість лише етичний вибір шістдесятників-нонконформістів, здійснений з «належною енергією, рішучістю, пристрасстю» [8, 239], зміцнюючи силу й індивідуальність кожного з них, є абсолютним у вимірах екзистенціальної філософії, оскільки множить духовну енергію та просвітлює всю сутність людини «щирістю вибору» (С.К'єркегор) – такими ми знаємо І.Світличного чи В.Стуса, М.Коцюбинську чи Є.Сверстюка. Безперечно, к'єркегорівська альтернатива або/або (етичний/ естетичний життєвий шляхи) у дискурсі українського шістдесятництва може стати інструментом звинувачення у конформізмі, форми якого в літературознавстві, очевидно, слід уникати, замінивши системою наукової аргументації. Проте вона дає можливість зрозуміти більш глибокі онтолого-психологічні підстави тих чи тих подій і вчинків, які формуються ситуацією вибору. І все ж слід зважати й на тезу С.К'єркегора, згідно з якою при виборі естетичного шляху мова «про вибір, в істинному розумінні цього слова», власне, ще не йде, оскільки людина при цьому керується безпосереднім потягом своєї природи [8, 240], натомість того, хто відкидає етичний шлях життя свідомо й вибирає естетичний, вже не живе, за С.К'єркегором, естетичним, тобто безпосереднім життям, а «прямо грішить і підлягає тому суду етики, хоча до її життя й не можна пред'являти етичних вимог» [8, 241]. Людина сама собі пред'являє такі вимоги, адже суперечність між або/або на внутрішньому плані людського буття не зникає і знімається лише каяттям під тиском совісті. Вибираючи, людина визначає, за С.К'єркегором, саму себе – як це зробили Ліна Костенко, І.Світличний чи В.Симоненко, Вал.Шевчук чи І.Жиленко, адже цей момент вибору – і це важливо для персоналізованого розуміння кожного з-поміж шістдесятників, – «не змінює людину, не перетворює її в іншу істоту, але тільки пробуджує й конденсує її свідомість і цим змушує людину *стати самою собою*» (курсив мій – *Л.Т.*) [8, 252], що є волею кожної людини, котра протистоїть інфернальній силі «*Компонувати з тебе не тебе*» (Ліна Костенко)ю Динаміка життя, яке поставило українських шістдесятників по один бік дилеми або/або, в позицію, коли «внутрішній рух особистості не залишає часу на експерименти думки, що особистість безперервно й нестримно прагне вперед, закладаючи дорогою основи то для одного, то для іншого» [8, 235], спростовує саму можливість

вибору, інакше може зникнути цей динамічний рух поза вибором, який дарує більш інтенсивне зовнішнє життя, проте відбирає в людини право на саму себе – людину у виборі самої себе. Шлях зворотній, до «точки неповернення» зазвичай неможливий (і це яскраво ілюструють долі окремих шістдесятників), адже людина встигає втратити той потенціал вибору (вибору свободи), який відкриває перед нею інший шлях – шлях внутрішнього нонконформізму, що передбачає внутрішню настанову «*Взискуй терпіння витримати все*» (Ліна Костенко). «Вибір сам по собі має вирішальне значення для внутрішнього змісту особистості: роблячи вибір, вона вся наповнюється вибраним (як-от І.Світличний, М.Коцюбинська, В.Стус – з одного боку, чи Вал. Шевчук та І.Жилenko з іншого: у кожного з них був свій зміст «наповнення» у прямостоянні – *Л.Т.*), якщо ж вона не вибирає, то чахне й гине» [8, 234] – ці категоричні слова С.К'єркегора, очевидно, не стовідсотково корелюють із фактичною реальністю, оскільки говорити про «загибель» «офіційних шістдесятників» навіть як особистостей не доводиться: у них проявилася інша площина самореалізації. Однак в абсолютному етичному вимірі, в метафізичному плані, що й мав на увазі філософ, про певні втрати себе як абсолютної моральної цінності (а саме в цих термінах шістдесятництво постає духовним «хрещенням волі людини в купелі етики» [8, 240] і втрату можливості обирати – це безперечно. Проте й тут можна підходити з позиції С.К'єркегора, котрий висловлюється в термінах абсолютної етики. Особливо слушною є його думка щодо того, що особистість схиляється в той чи той бік «ще раніше, ніж вибір здійснився фактично», і якщо людина відкладає його, вибір цей робиться сам собою, незалежно від волі й свідомості людини під впливом темних сил людської природи» [8, 236], а радше інстинкту самозбереження, оскільки «*мужність не дається напрокат*» (Ліна Костенко). І тоді: «*Хрущов – ура! І не Хрущов – ура! / А головне – да здравствує кар'єра!*». Недаремно ж Я.З.Ліханський, говорячи про зв'язки *риторики* й *етики*, звертає увагу на повернення в обіг старої тези про риторику як різновид психології, убезпечуючи ризики звинуватити риторику в маніпулятивності переконанням Платона в тому, що промовець (ширше – автор) повинен постійно пам'ятати про ідею краси і добра – таким чином корелюється взаємопов'язаність *етики* й *естетики* [10, 486].

Можна говорити про два шляхи всередині літературного покоління: перший – це *шлях етичного вибору* (письменники-нонконформісти, як, скажімо, В.Стус, Ліна Костенко, І.Світличний, М.Коцюбинська, В.Симоненко, Є.Сверстюк), який можна окреслити рядками Ліни Костенко: «*Було нам важко і було нам зле, / І західно, і східно. / Було безвихідно. Але/нам не було негідно. / І це, напевно, головне. / Якої ще фортуни? / Не відступатися. І не/ покласти лжу на струни*»; другий – *шлях вибору естетичного* (письменники, які працювали всередині пасіонарного шістдесятницького поля, зберігаючи й розвиваючи свої естетичні позиції в літературі, проте які, в силу різних обставин були нездатні до відкритого опору системі – їх ще називають «тихими» шістдесятниками, як-от Ірину Жилenko чи, скажімо, В.Підпалого – про таких можна теж сказати

рядками Ліни Костенко: «Хтось перевіяний, як зерно, /у ґрунт поезії впаде». Хоча були й треті: ті, що фактично не зазнали повною мірою «об'єднуючої суті етики», хоча й не можна сказати, що вони «відкидали етику й таким чином грішили, якщо не вважати гріхом їх життєву невизначеність» [8, 241]. Проте були й четверті – ті, про кого Ліна Костенко писала: «...хто був митцем, а хто ховав фетиш/простацтва за щитом соцреалізму». Зрештою, цю тонку грань між етичним і естетичним вибором легко простежити на персональному рівні [Див.: 16] – проте це зовсім не означає, що цей тонкий інструментарій має стати засобом звинувачення чи морального осуду, а тільки спробою пояснення складних внутрішніх психологічних актів вибору під кутом зору філософії. Адже, за С.Аверинцевим, висхідна точка будь-якого історико-літературного розвитку – синкретична єдність словесного мистецтва і позалітературних ситуацій, які воно «обслуговує», насамперед побутовий і культовий (в умовах, коли побут і культ більш чи менш одне й те саме) рівні [1, 105].

За С.К'єркегором, компетентність естетика, що володіє багатьма душевними властивостями, «обмежена вузькими межами однієї хвилини» [8, 254], тоді як етик фактично виступає конструктом майбутнього, навіть якщо він живе ілюзіями й ідеалізмом. І суспільство зазвичай це чутливо відчуває, тож виявляє високі, часто несправедливо завищені морально-етичні вимоги до шістдесятників. Причому, сам акт вибору, за С.К'єркегором, «скасовує», умовно кажучи к'єркегорівськими словами, «нікчемність» людини – з цього погляду є дуже промовистим дискурс М.Холодного, довкола імені якого обертається безліч інсинуацій і не менше спростувань і чия поетична творчість, попри погляди окремих літературознавців, займає все ж таки досить скромне місце в літературі того часу, якщо оцінювати її з погляду поетики, оскільки її жодною мірою не «витягує» «обвинувачувальна риторика». Однак акт вибору – попри всі складні колізії міжособистісних стосунків, підозр і звинувачень – неспростовно ставить постать М.Холодного в ряд шістдесятників-пасіонаріїв. Очевидно, і в житті кожного з репрезентантів цього покоління наставав момент, що ставив перед потребою «витягнути» людську особистість із залежності від безпосередності (як форми естетизму); коли ж цей перехід до «свідомого просвітлення» занадто уповільнюється, це спричинює, за С.К'єркегором, меланхолію. Цією тезою (від супротивного) можна пояснити той незмінний оптимізм і присутність духу в житті М.Коцюбинської, із яким вона переносила всі життєві випробування: є всі підстави говорити про особливу «просвітленість» рішучістю (як рішучості *бути собою*), яка виникає в момент подібного усвідомленого вибору. В іншому випадку меланхолія буде пригнічувати людину доти, «доки згаданий перехід від безсвідомої безпосередності до вищого свідомого розвитку особистості не буде здійсненим. Після цього ж меланхолія зникне назавжди, хоча легко може статися, що життя звалить на ту саму людину цілий ряд різних лих і нещасть...» [8, 267]. Життєвий шлях Є.Сверстюка – яскраве свідчення такого свідомого вибору «просвітлення», обтяженого дванадцятьма роками ув'язнення, які зробили цю людину духовно ще сильнішою.

С.К'еркегор наполягає, що його або/або (як вибір між естетичною і етичною позицією) означає: «не вибір того чи іншого, а *вибір вибору*» (курсив мій – Л.Т.), інакше – бажання людини зважитися на вибір – власне, це той світоглядний компроміс між етичним/естетичним, зразок якого дало явище шістдесятництва. У такому трактуванні цілком можемо розглядати це явище як репрезентацію естетичного Я (життєвий центр якого завжди перебуває на периферії), вибраного етично [8, 305]: у цьому його сила (як сукупність індивідуальних етичних виборів, коли центр особистості, за С.К'еркегором, знаходиться в ній самій, тобто в рішучості й послідовності її вибору) і водночас його слабкість – як наслідок цієї ж сукупності індивідуального вибору етичної позиції, що дає підстави дослідникам робити закиди в недостатній модернізації художньої свідомості. Цьому є свої глибинні, важко доступні поверховому поглядові, причини. Естетичний світогляд, якого б роду він не був, означається С.К'еркегором як відчай, обумовлений тим, що «людина базує своє життя» на тому, що може і бути, і не бути, тобто на несуттєвому» [8, 307]. *«Так часом тяжко, що мені здається, /що серце в грудях вже не б'ється./Що залишилась по мені/лиш тінь від мене на стіні./І ця печаль, прискіплива, як слідчий./І ця строфа, оголена, як відчай./І дикий хміль, примерзлий до воріт./І на криниці необбитий лід»* – звирялася в своїй печалі й своєму відчаї лірична героїня Ліни Костенко. Людина ж із етичним світоглядом, навпаки, базує своє життя «на суттєвому, на тому, що повинно бути», більше того, вона бачить своє завдання в «належному і всебічному розвитку» особистості, при цьому вона чітко бачить, які риси і яким чином має в собі розвивати на різних етапах свого життя [8: 308, 333]. Таку траєкторію безкомпромісного вибору з усіма наслідками в тій ситуації придушення духу для того, хто мав мужність вибрати, прокреслила Ліна Костенко: *«Ще вчора була я висока, як вежа./Здається, ще трохи – дістану зеніт./І раптом, як вибух, – обвал і пожежа./Розтрощений камінь – уже не граніт./Руйновище віри, і рознач, і рознач!/Під попелом смутку похований шлях./Зажурені друзі сахнулися врозтіч/. Посіяне слово не сходить в полях./На те й погорільці – будуюмо хатку./Над хаткою небо. А знов голубе./Найвище уміння – почати спочатку/життя, розуміння, дорогу, себе»*. Різниця між представниками літературного покоління 1960-х рр. і шістдесятниками-нонконформістами полягає в тому, що перші продемонстрували те, чим вони є, тоді як другі – те, завдяки чому вони стали тими, чим є. Проте з цього зовсім не випливає, що естетик взагалі не здатний до розвитку – просто траєкторія його внутрішнього «шляху виглядає інакше: він також розвивається, але його розвиток здійснюється «за законами необхідності», а не вільно, внаслідок чого можливість «стати тим, чим людина є» (тобто «вибрати себе самого в абсолютному сенсі») [8, 307-308] скасовується відсутністю прагнення «до безкінечного». Безперечно, філософськи обґрунтувати наявність чи відсутність у творчості шістдесятників тих чи тих художньо-образних чи стилістичних характеристик дуже непросто, проте прояснити (чи й виправдати) бодай відсутність достатньої революційності у модернізації ними художньої системи може наступна думка С.К'еркегора: «Розвиваючись етично, людина свідомо

стає тим, чим вона є і якщо навіть зберігає в собі всі естетичні схильності (які, однак, мають у її житті зовсім інше значення, ніж у житті естетика), то все ж начебто розвінчує їх» [8, 309]. Це «розвінчання» естетичних пріоритетів було запрограмоване в шістдесятників уже самим вибором національної домінанти у творчості, обстоювання якої потребувало як тяжіння до відповідної риторики, так і позиції нонконформізму або ж «тихого», але послідовного й чітко заявленого протистояння (Вал.Шевчук, І.Жиленко та ін.). Звісно, тільки ситуація вибору показує, хто є хто в цьому житті. І тільки з перспективи часу можна розставляти крапки над «і». *«...аж тепер вже видно, хто ми, /до самісіньких глибин. /Хто на що заповідався, /хто що зміг і що не зміг, хто уліг яким спокусам, /хто ніяким не уліг. /Все вже чітко, без облуди. /Час ішов і проминав. / То були усе прелюди, /а тепер от-от фінал»* – напише згодом Ліна Костенко. Таку життєву програму різних світоглядних настанов, що корелюють із різним вибором представників літературного покоління шістдесятників, філософ конкретизує у досить прозорий для розуміння спосіб: *«Естетик* скрізь бачить у житті *можливості*, що обумовлюють для нього зміст майбутнього, *етик* же бачить в житті *завдання*, що й надає його життю відому визначеність і впевненість, яких так бракує життю етика, рабськи залежному від усіх зовнішніх умов (курсив мій – Л.Т.)» [8, 333]. Звісно, С.К'єркегор у своїй розгорнутій антитезі вибору/невибору не вимагає, щоб людина стала іншою, «але тільки самою собою», а це не передбачає повного руйнування етиком у собі естетичного начала, а тільки свідомого ставлення до нього [8, 333], що й засвідчили творчі долі окремих незламних письменників, які зуміли досить успішно балансувати на межі етичного й естетичного, як-от Ліна Костенко чи В.Стус, коли принципом руху вперед як в етичному, так і в естетичному сенсі були й залишалися експресивні рядки поетеси: *«Криши, /ламай,/троци стереотипи!/Вони кричать, пручаються, – ламай!»*.

Водорозділ по межі *етичне/естетичне* образно корелює з уявленням античної міфології про Сциллу – міфічним морським чудовиськом та Харибдою – страшним коловоротом у вузькій протоці, крізь які зміг проплисти Одисей. Це порівняння (що уособлює підводні рифи і чорторій) не видається у даному контексті надто гіпертрофованим, якщо поглянути на нього крізь призму вище означеного авторського погляду на Київську школу поетів. І виходить при цьому з засад рецептивної естетики з засадничою тезою В.Ізера щодо погодженості читача й тексту, оскільки «дійсний вимір» тесту «надходить разом із текстом і уявою» [5, 266], яка має власну (індивідуальну) історію досвіду, власну свідомість і власний світогляд [5, 269] і якою корелюється остаточний акт прочитання й сприйняття твору. Йдеться про «горизонт очікування» естетичної (ширше – суспільної) свідомості, що його змогли цілком адекватно відчувати шістдесятники й мати відповідальність і відвагу відмовитися від плетива поетичних захмарних химерій на користь конкретики історичного моменту. Проблема, звісно ж, потребує окремого розгорнутого дослідження, проте очевидно, що в цьому моменті «суспільного очікування» й полягає спекулятивна інтенція наступників і окремих дослідників до тези,

нібито шістдесятники «перекрили» шлях своїм наступникам; при цьому випускається з поля зору фактор готовності (дозрілості) читацької свідомості до сприйняття тих чи тих художніх метаморфоз і сприйняття мистецтва лише як естетичного феномена («чистого мистецтва»). Йдеться про Альфу й Омегу як стилістики шістдесятництва, так і стилістики Київської школи: можливість/неможливість діалогу з суспільством, вужче – читачем (який у першому випадку мав офіційний і неофіційний дискурси). Проте, якщо й далі вдаватися до метафорики, то Одиссеєм, котрий пройшов між Сциллою і Харибдою, що їх можна розглядати як пропозиції тогочасної реальності у межах вибору або/або (за С.К'єркегором), виявилася *категорія прекрасного*. Вона й виконує роль презумпції естетичного аргументу, своєрідного «гену імунітету» проти будь-яких тоталітарних ідеологій і соцреалістичних схем і дозволяє розгортати тезу полісемічності талановитого твору. Тому й Б.Пастух мусить зрештою зізнатися, що естетизований через категорію прекрасного поетичний світ М. Вінграновського й сміливі образні експерименти І.Драча «були близькими та цікавими для «киян» мистецьким досвідом» [12, 149] і прокреслити фактичну тяглість поезії – від М.Рильського – до Київської школи – через М.Вінграновського з його *категорією краси*. До цього варто також додати потужний заряд «категорії прекрасного» в поезії Ліни Костенко з її культом зовнішньої і внутрішньої краси (природи й людини), І.Жиленко з її магічною здатністю очуднювати повсякдення засобами фантазійних метаморфоз чи прозу Є.Гуцала, де прекрасне (зазвичай краса природи) виступає активною діючою силою перетворення й гармонізації людини – і вже на підставі цього можемо говорити про *надсоцреалістичні* (що важить значно більше, ніж позасоцреалістичні) *трансестетичні маркери* творчості шістдесятників, які пронизують фактично всю її художню тканину. При цьому не варто забувати, що естетичне поняття *смаку*, що прямо корелює з поняттям *естетичного*, І.Кант трактує як «здатність судження про чуттєве втілення моральних ідей» [6, 379]. Вже навіть тільки ця неспростовність працює на користь того, аби в подальших дослідженнях зняти полемічний «нерв» питання про альтернативність шістдесятництва й Київської школи поетів, перевівши фокус бачення проблеми в площину модернізації художньої свідомості, тяглості й еволюції художнього мислення. Тож ця корекція усталених поглядів доцільна – хоч і виходить поза межі основної проблематики – заради прояснення тієї засадничої точки відліку, зміщення якої спричинює появу аберації бачення обох явищ (шістдесятництва й Київської школи поетів), оскільки перше корелює з другим і навпаки – саме через пов'язаність екстрасуб'єктивним контекстом, який у даному випадку багато що прояснює.

Часто артикульована «припізність» представників Київської школи поетів, що характеризується не так хронологічним фактором, як іншим рівнем художньо-образної системи, демонструючи певний розрив, якісний стрибок у відтворенні картини світу, напірч «відриває» їх від шістдесятництва й дає підстави для надання їм статусу «постшістдесятників», утруднює саму можливість цілісної й адекватної інтерпретації їхньої творчості в одному

інтерпретаційному полі – через якісно відмінну поетику. Нібито цілком осібно стоять постаті В.Стуса та І.Калинця – якщо першого все ж уводять у параметри дослідження шістдесятництва, то другий залишається цілком поза ними. Проте з погляду топології шляху як виразного розгортання персоналізму в його динаміці само-творення й нонконформізму ці самобутні і справді унезалеженні від поетики шістдесятників творчі особистості цілком корелюють із явищем шістдесятництва у його світоглядно-філософському вираженні. Дотеперішні пояснення суто ідеологічного спрямування (як-то зміна суспільно-політичної ситуації, що позначилася репресіями тоталітарної влади) не вичерпують усього комплексу глибших причин, що їх можна перевести в проблему становлення художньої свідомості, рельєф якої не змінюється раптово – це досить складний утривалений процес (із урахуванням, звісно, специфіки природних даних митця). Це дає можливість окреслити явище шістдесятництва, відштовхуючись від концептуального поняття *досвіду* (який є наскрізним концептом літературознавчої антропології) *повсякдення* (де різні форми буденності постають результатом реалізованої волі до самозбереження і волі до продовження роду, що було особливо актуально у післявоєнні та пострепресійні десятиліття) і *досвіду граничного буття* (де розгортається воля до пізнання/творення/влади – у широкому розумінні останнього: в даному контексті як волі до «влади» в соціокультурному просторі і національній політиці, що здобувається громадянською позицією, відповідальним словом, учинком і моральним авторитетом, та частково – якщо виходити за межі шістдесятництва як літературно-мистецького, художньо-естетичного явища – в сфері ідеології з виразно нацистворчим спрямуванням). Уже на цьому етапі граничного буття частково здійснюють вихід за межі повсякдення (буденного буття) з його «незавершеністю» і усвідомленою екзистенційною відокремленістю, долається замкнений характер людського буття, що виражається у «самодостатності владно-вольових актів та об'єктивації» [17, 36] як творенні продуктів культури. Це знаходить своє вивершення в метаграничному бутті, яке, за Н.Хамітовим, вивершує теорію філософської метаантропології. Уже на цьому етапі розвитку свідомості (філософської, художньої) процес трансцендентування – тією чи тією мірою властивий для всіх структур буття – зазнає фундаментальних метаморфоз: із трансцендентування чи само-трансцендентування (як це є в буденному/граничному бутті) воно перетворюється на *антропо-транценденцію*. Йдеться як про *реактуалізацію глибинної гармонії світосприйняття* через міфологічні структури буття й особистості з допомогою активізованої архетипної пасіонарності (архетипи), так і заглиблення у філософське трактування творчості як об'єктивації [Див.: 2] і творчості як актуалізації (само-творення).

Проте цей процес переходу від поетики граничного буття до поетики метаграничного буття можна переконливо проілюструвати зміною парадигми самих художньо-образних структур у межах означеного спектру поетики. Йдеться про нібито раптовий, досі не обґрунтований дослідниками «стрибок» від, умовно кажучи, ідеологем у їх гуманістичному, антропоцентричному,

національно забарвленому наповненні, властивому національно детермінованому типові художньої свідомості, «вкладених» у художньо-образні структури неоромантичного художнього мислення), продукованих під впливом волі до національного відродження і волі до творення «нового життя», що визначило національну риторику в шатах оновленої поетики «канонічних шістдесятників», до міфологем їхніх наступників, продиктованих найперше волею до «вільної творчості, [...] до натхнення» [17, 135]. Художньо-образні структури «канонічних шістдесятників» були заангажовані у суспільно-ідеологічну атмосферу епохи (і на цій основі можна говорити про них як про своєрідні ідеологеми, радше *контр-ідеологеми*, які не треба плутати з ідеологемами правлячої тоталітарної системи), апелювали до широкого кола людей («колективного читача/слухача») й були співзвучними тогочасним актуалізованим соціальним очікуванням. І вже цією прив'язаністю виявляли свою фінітність (завершеність, за Н.Хамітовим) у суспільному бутті – попри історичну необхідність їх реактуалізації у наступні моменти історичного буття народу, а на рівні діалогу різноглибинних поетик залишалися переважно замкненими на «граничних ситуаціях» людини й українського суспільства. Натомість міфологеми їхніх наступників (скажімо, І.Калинця, В.Кордуна, В.Голобородька, М.Воробйова, С.Вишенського та ін.), вийшовши поза ідеологічну орбіту епохи, набувають здатності пронизувати «різні епохи», більше того, весь культурно-історичний тип; культивуючи можливість діалогу з «іншими ідеальними формами» [17, 135-136], виявляючи цим самим свою відкритість і нонфінітність – останнє ж спонукає до індивідуального сприйняття й співтворчості, оскільки заторкує дуже складні глибинні механізми «само-творення» (і реактуалізації цього процесу) як важливої філософської категорії на архетипному рівні. Вона виводить – через архетипи, що працюють у підсвідомому, «міфологію локальної культури» (термін Н.Хамітова на означення процесу й результату чуттєво-образного розв'язання трагічних протиріч тієї чи тієї культури, що не можуть бути розв'язаними в її буденному (на канві історичного розвитку) бутті [17, 134] і найперше стосуються, очевидно, корпусу художніх творів катарсисного спрямування «канонічних шістдесятників», на метаграничний рівень розуміння, сприйняття й відображення самих онтологічних засад буття.

Традиційна інтерпретація опозиції *поетика соцреалізму/ поетика українського шістдесятництва* також потребує окремої корекції на основі глибокого герменевтичного аналізу кожного окремо взятого тексту з використанням засад рецептивної естетики. Оскільки шістдесятництво найдоцільніше розглядати як явище-синерген у параметрах «духовної ситуації» своєї доби і як літературне покоління, яке прийшло в літературу в контексті антропологічного повороту, що стимулював художню свідомість його представників до долання порогу *закритої суб'єктності* й переходу до *суб'єктності відкритої*, мушу обмежитися загальними, проте ключовими тезами, які показують прорив його репрезентантів поза межі естетики соцреалізму.

Перша позиція належить тут сфері *комунікування*. Найважливішим було те, що шістдесятники спромоглися подолати монологізм соцреалістичної літератури, яка була замкнена на розмову всередині самої себе, обумовлену заданістю тем та ідей, ідеологічними конструктами. Адже навіть діалог героїв-антиподів (за всіма ознаками жанру досить умовний) передбачав *сконструйовану істину* авторства ідеологів від літератури. Натомість шістдесятники піддали сумніву статус такої готової істини (яка до того ж подавалася у відверто ідеологічній упаковці) й викликали на діалог найактивнішу й мислячу частину суспільства. Якщо вся попередня культура була спрямована, за Є.Добренком, «на подолання читача», то творчість шістдесятників – на завоювання читацької аудиторії, на злам інерції сприйняття художньої творчості як складової ідеологічної системи тоталітарного суспільства: художній твір із агітки перетворився на чинник рефлексивного сприйняття, що піддавав ревізії цю сконструйовану за лекалами ідеологів дійсність. Оскільки радянська культура як політико-естетичний проект, радикально звернений до реципієнта, спрямовувала увесь свій потенціал на те, щоб «звузити простір соціальної поведінки», метою чого була не активізація, а атрофування нових соціальних намірів [3: 12, 27], то шістдесятництво як явище суспільної турбулентності радикально змінило соціокультурну динаміку, зламало стереотип уявлення про літературу як про предмет «чистого споживання» (на чому базується, зокрема, «корчагінська міфологія»), повернувши читача до розуміння літератури як духовної співтворчості. Цим самим долалася інерція мислення, читачеві поверталось право робити власний вибір і давати власні оцінки, скидати з себе машкару уніфікації, відмовитися від зацикленості на готових схемах і кліше, зокрема, синдрому «колективного щастя» й повернути життю ту органічність, із якої виростає безкінечний «процес сотворення нового світу» [3, 275] не маніпулятивно-спекулятивного типу (як це культивувалося соцреалістичними догмами), а природного, еволюційного. Поле діалогу, окреслене шістдесятниками, якраз і передбачало пошук істини. Іншим – віртуальним учасником цього діалогу/полілогу була тоталітарна система, що відповіла на їхній виклик не контраргументами, а репресивними заходами. При цьому також відбувалася *естетизація комунікації*, вироблялася (найперше в середовищі самого шістдесятництва) культура спілкування з читачем, базована на довірі, а всередині самого співтовариства – на довірі й взаємодопомозі (це засвідчують спогади й епістолярій І.Дзюби, С.Кириченко, І.Жиленко, братів Шевчуків та ін.). **Друга** – і особливо важлива – **позиція** лежить у царині *самоідентифікації*: як особистісної, так і соціальної, що сфокусувалося в оптиці самоідентифікації національної. В окресленому вище полі діалогу/полілогу – як засобові структуризації світу й суспільної/художньої свідомості, індивідуальне «Я» набуло статусу самодостатнього, визначального, наділеного презумпцією права бути самим собою, що переакцентувало опозицію тотальне/часткове на опозицію *індивідуальне/тотальне*. Якраз шістдесятники по роках деформацій самого уявлення про сутність і призначення людини відновили органічну для

особистості парадигму самоідентифікації: на зміну «сублімативній самоідентифікації», моделлю для якої був, за визначенням М.Слоніма, П.Корчагін [3, 263], прийшла модель національно-особистісної самоідентифікації, коли людина, відчуваючи самодостатність власного Я, включена в систему чітко означених національних маркерів із домінантою служіння загальній справі громади. Водночас відбувалося інтенсивне усвідомлення своєї *приналежності до національної (а не радянської) літератури* – і ця самоідентифікація у площині національній і літературній водночас давала чіткі орієнтири для вироблення *відповідальної етики*, яка спричинила потужний відсвіт і на *естетику*. Власне, шістдесятники кинули виклик культові «одномірної людини» (Г.Маркузе), який служив моделлю соцреалістичної естетики, що спричинювалося, за Х.Ортегою-і-Гасетом, до нівеляції не лише людських доль, а й цілих культур. Цей антропологічний поворот у царині самоідентифікації спричинив появу якісно іншої поезії й прози, які утверджували людину соціально й національно відповідальну й водночас вільну у своєму виборі, здатну до «вільного шукання істини», яка надає перевагу екзистенційно-аксіологічній моделі особистості як «полісутнісному Номо» (В.Табачковський) з наскрізним кордоцентричним кодом, спонукав до нового осмислення соціокультурних явищ літературну критику.

Третя позиція належить онтологізації національної мови як «дому буття» (за М.Гайдеггером), що відбувалося через подолання «влади слів» тотальної ідеології й відповідно зорієнтованої стилістики. Шістдесятники утверджували апріорність і право самореалізації митця всередині рідномовної стихії, цим самим маргіналізуючи «мову здійсненої утопії» (М.Мамардашвілі) як мову творення єдиної спільності – радянського народу. Національна мова не тільки набувала засадничого статусу альтернативного екзистенційного простору, мови самоідентифікації й творчого самовираження, а й мови репрезентації в світі, оскільки твори шістдесятників досить активно перекладалися сусідніми літературами, а кращі зразки цих літератур активно інтерпретувалися українською.

Четверта позиція оприявнюється в сфері *моральності*. Було повернуто вищий онтологічний статус категорії моральності: інтенції до правди, справедливості, чесності, честі, відповідальності вивели на чисту воду фарисейство тоталітарної системи та її ідеологічної складової, зокрема, радянської літератури, з якої було нарешті знято сусальну позолоту. Апеляція до цих ренесансних маркерів художньої свідомості (правди, справедливості, чесності, честі, відповідальності), шукання «*естетичної правди*» в контексті своєї доби актуалізувало фактор моральності в літературі (що акумульовано в Франковому концепті щирості, який шістдесятники підіймали до статусу відповідальності письменника за народжене ним слово).

П'ята позиція фіксує також архіважливу актуалізовану реальність: було повернуто *онтологічний статус простору й часу*. Шістдесятники повернули суспільству відчуття розширення життєвого простору, подолавши синдром «тунельного» (ідеологічного), вузько локалізованого мислення, продемонстрували суспільству й офіційній владі свою позицію непримиренності до

антиінтелектуалізму, коли інтелектуальне вихолощувалося за допомогою ідеологічно-партійних механізмів на догоду засадам тоталітарної замкнутості. Молоді письменники мусили долати зону ентропійності, наповнюючи свій простір спрагою оновлення (скажімо, образ спраги – концептуальний у творчості І.Драча). І водночас повстали проти знецінення індивідуального часу (на що вказала свого часу О.Пахльовська), наповнивши його антропологічно зваженим сенсом. Це, відповідно, позначилося на тематичних і жанрово-стильових пропозиціях поетів, прозаїків і критиків, розширивши у їхній творчості хроногеометрію часопростору. **Шоста позиція** розгортається в сфері онтологічної свободи – насамперед «свободи для...», а не «свободи від...» (Е.Фромм): шістдесятники розширили *межі свободи* (індивідуальної і колективної) – як у громадянських правах, так і в літературі, подолавши поріг *закритої суб'єктності*, відстояли право вибору людиною свого шляху в житті, а художником – своєї художньо-естетичної системи з домінантою *відкритої суб'єктності*, утверджували право митця бути й залишатися собою, що засвідчує художньо-стильова (та й тематична також) їх різноінакшість. **Сьома позиція**: шістдесятники відродили й максимально актуалізували – через громадянську позицію та етично відповідальну літературу – *поняття української інтелігенції*, надавши йому сенсу духовної сили, здатної змінити суспільство, що сприяло відродженню національної традиції духовного провідництва. **Восьма позиція** рубрикується маркерами антропологічного ряду: шістдесятники запропонували літературі й суспільству нові форми *антропологічного досвіду*: напрацювання нової свідомості відбувалося через дотикальність до зовнішнього (макро-) і внутрішнього (мікро-) чуттєво дотикального світу. Було відроджено право людини на рефлексивність: здійснено поворот від імперативної ідеологічної мови закликів і екзальтації штучного оптимізму до мови рефлексії (критичного мислення). Так було подолано міфологізований культ «заданої» героїчної свідомості з її абсолютизованим монументалізмом, тобто ерзац-почуття: повернуто первозданність природному людському переживанню, мисленню, раніше «замкненому» мертвими ідеологемами, де(ре)конструйовано психологічну структуру художнього образу, наповнено його новим змістом, зокрема реактуалізовано психологізм як фокус антропоцентричних векторів у літературній практиці, відновлено онтологічний статус повсякдення як особливого всесвіту людського досвіду, проведено лінію тяглості у царині космічного світовідчуття людини. Отже, творчість шістдесятників відкрила шлях у світ антропологічно розширений, змістово наповнений, розсунула його антропологічні межі, надала особливої значимості самодостатності людини. **Дев'ята позиція**: шістдесятники дали читачам не тільки інший *естетичний код*, а й *інший естетичний досвід* – особливо в царині інтерпретації: відбулася переакцентація модусів читання й інтерпретації художньої літератури. Якщо ідеологи соцреалістичної естетики виходили з засад первинності реципієнта як об'єкта соціальних перетворень, то саме шістдесятники намагалися зламати цю парадигму. Їм це вдалося у тій частині свободи творчості, де вони виходили

поза межі соціальної і національної риторики й наближалися до зразків органічного письма, базованого на естетичній домінанті. Було радикально зміщено керований ідеологами і партійно заангажованою критикою «горизонт очікування», наближений до «заданої» партією «життєвої практики» побудови комунізму. Літературна критика перетворилася зі знаряддя ідеологічного контролю «формовки» читача як усередненої радянської людини, яка мислить ідеологемами і за ними вибудовує картину світу – на таку, що піддавала сумнівам «об’єктивний смисл» радянської естетичної парадигми й вибудовувала низку нових смислів, наділених перспективою, зберігала лише інтерпретативні й коригуючі функції тією мірою, якою це було потрібно, аби окреслити естетичну опозиційність самих шістдесятників та ідей, привнесених ними в соціокультурне буття. Нав’язаний критикою догматичний статус «читач-народ» (В.Кочетов) був зруйнований, по-перше, індивідуальним відчуттям читача, а по-друге, новим кутом зору щодо поняття народу, яке починає втрачати статус «радянського народу» (значною мірою завдяки праці І.Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?»).

Десяту позицію можна сформулювати як пошуки шістдесятниками нової тематики й проблематики, з-поміж яких особливо вирізняється морально-етичний блок, а саме: тема бюрократизму, трагічного розриву між містом і селом, зокрема, у сфері духовності й моралі, що трактувалося як руйнування одвічних, «генетичних» традицій народу, теми споживацтва, пристосуванства /мімікрії, байдужості, технократизація свідомості, що призводить до одновимірності людини, її духовного знецінення, синдрому безпам’ятства, ширвжиткового мислення, тема особливої відповідальності (месійності) митця, покликаного стояти на чатах етико-моральних домінант, особливої відповідальності інтелігенції тощо. Незмінною відправною точкою в тодішній літературі неодмінно залишалася духовність, виплекана віками еволюційного розвитку, що поступово визначило вектор історичної проблематики в українській романістиці другої половини ХХ ст. з її концепцією «зв’язку часів».

Одинадцята позиція: репрезентанти цього літературного покоління надали статусу мистецької легітимності антропологемі *індивідуального голосу* в художньо-естетичній парадигмі української літератури ХХ ст. [Див.: 15, 527-558]. З цим пов’язані не тільки тематичні актуалізації, з допомогою яких освоювалися нові модуси «живої реальності», а насамперед зміна жанрово-стильових кодів, що було спричинено цікавими рекомбінаціями різних стильових течій. Ця різновекторність художніх пошуків дає право говорити про сукупно витворену шістдесятниками досить стереоскопічну картину світу і досить глибоку філософсько-антропологічну «модель» людини в цьому світі у її світоглядній амплітуді – від людини соціально активної (Ліна Костенко, І.Драч, М.Вінграновський, В.Симоненко) до людини, апологізованої буднем (Вал. Шевчук, І.Жиленко).

Дванадцята позиція: шістдесятники повернули співгромадянам *відчуття перспективи* (як в ідеологічній, так і в соціокультурній, екзистенціальній сферах, осібно – в мистецтві і художній літературі). І ця підсумкова теза є водночас і своєрідним фокусом, через який простежуються всі попередні.

1.Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С.С. Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с.; 2.Бердяев Н.А. Творчество и объективация / Николай Бердяев; сост. А.Г. Шиманского, Ю.О. Шиманской. – Минск: Экономпресс, 2000. – 304 с.; 3.Добренко Е. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Евгений Добренко. – СПб.: Академический проект, 1997. – 323 с. – (Серия «Современная западная русистика»); 4.Дончик В.Г. Художні методи не впроваджуються силоміць / Віталій Дончик // Слово і Час. – 2011. – № 7. – С. 20-22; 5.Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер; пер. з нім. М. Зубрицької // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Л.: Літопис, 1996. – С. 263–277; 6.Кант И. Критика способности суждения. Часть первая. Сочинения в 6-ти т. – Т. 5/ Иммануил Кант. – М.: Мысль, 1966. – С. 161-379; 7.Карпов А.О. Дискурс: классификация контекстов / А. Карпов // Вопросы философии. – 2008. – № 2. – С. 74-87; 8.Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Сёрен Кьеркегор; пер. с датс. П.Г. Ганзена. – 3-е изд. – Киев: AirLand, 1994. – 504 с.; 9.Коцюбинська М.Х. Іван Світличний, шістдесятник / Михайлина Коцюбинська // У мене – тільки слово: [поезії, поеми, переклади] / Іван Світличний; упоряд. Л. Світлична, Н. Світлична. – Х.: Фоліо, 1994. – С. 5-27. – (Українська література ХХ століття); 10.Ліханський Я.З. Риторика/ Якуб З. Ліханський//Література. Теорія. Методологія / [упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з пол. С. Яковенка]. – К.: ВД «КМ Академія», 2006. – с. 470-517; 11.Моренець В.П. Слово, що випало з мовчання філософів / Володимир Моренець // Сади Марії: [поезії] / Михайло Григорів. – К.: Світовид, 1997.– С. 5-33; 12.Пастух Т.В. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років) / Тарас Пастух. – Л.: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2010. – 700 с.; 13.Пахльовська О.Є.-Я. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65-84; 14.Тарнашинська Л.Б. Балансування між «риторичним раціоналізмом» і «естетичною правдою»: Ще один аспект шістдесятництва /Людмила Тарнашинська//Слово і час. – 2014. №10. – С. 52-69;15.Тарнашинська Л.Б. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття/Людмила Тарнашинська. – К.: Академперіодика, 2013. – 678 с.; 16.Тарнашинська Л.Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти)/Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.; 17.Хамитов Н.В. Філософський словник. Людина і світ / Н. Хамітов, С. Крилова. – К.: КНТ, 2007. – 264 с.

*Ольга Тетеріна,
к. філол. н., ст. наук. сп.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

СПЕЦИФІКА МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ПОГЛЯДАХ ВІКТОРА ДЕРЖАВИНА

У статті проаналізовано погляди В.Державина на міжлітературну рецепцію та співвіднесено їх з основоположними думками його попередників – П.Куліша, І.Франка та Лесі Українки. Обґрунтовано, що винятково важливе свого часу (насамперед як альтернатива обмеженню вітчизняного літературного поступу) положення дослідника про трансформацію інонаціонального художнього досвіду в розвитку українського письменства не втрачає свого значення й нині, з огляду на актуалізацію осмислення сучасними компаративістами феномену «зустрічі Свого та Іншого».

Ключові слова: міжлітературна рецепція, переклад, стилізація, концепція національної літератури, світовий контекст, міжкультурний діалог.

В статье проанализировано взгляды В.Державина на межлитературную рецепцию и соотнесено их с основополагающими мыслями его предшественников – П.Кулиша, И.Франко и Леси Украинки. Обосновано, что чрезвычайно важное в свое время (прежде всего как альтернатива ограничения отечественного литературного развития) положение исследователя о роли трансформации инонационального художественного опыта в развитии украинской литературы не утрачивает своего значения и сегодня, принимая во внимание актуализацию осмысления современными компаративистами феномена «встречи Своего и Другого».

Ключевые слова: межлитературная рецепция, перевод, стилизация, концепция национальной литературы, мировой контекст, межкультурный диалог.

The article examines views of V.Derzhavin on interliterature reception in correlation with fundamental ideas of his predecessors, P.Kulish, I.Franko and Lesya Ukrainka. It is demonstrated that the researcher's considerations of transformation of foreign artistic experience as a factor of progress of the Ukrainian literature, highly relevant back in his days (especially as an alternative to limitation of national literature development), are not losing their significance even today in view of actualized understanding by modern comparative linguists of the phenomenon of "meeting of the Own and the Alien".

Key words: interliterature reception, translation, styling, concept of national literature, world context, cross-cultural dialogue.

Сучасному розумінню «художніх процесів як поєднання та взаємодії [...] національних і наднаціональних елементів та структур, а також усвідомленню того, що національні літератури розвиваються у певних контекстах і системах [...] у зв'язках і взаємообміні з іншими літературами, що їм притаманні спільні закономірності й структури їхнього руху» (на основі чого, власне, окреслюється сам предмет порівняльного літературознавства [20, 25]), суголосна концепція національного літературного поступу В.Державина, праці якого, як й інших визначних представників вітчизняної філологічної науки української діаспори, «сприймаються нині як беззастережні досягнення, що своїми пошуковими орієнтирами й інтерпретаційними відкриттями, теоретичною та історико-літературною осначеністю помітно випередили цілий ряд робіт колись комуно-заангажованого українського літературознавства» [34, 3].

Тож закономірно, що погляди ученого, зокрема, на міжлітературну рецепцію, насамперед з огляду її функціональності у розвитку вітчизняного письменства, залишаються актуальними для сучасної компаративістики з її підкресленою увагою до таких методологій теорії літератури як герменевтика, культурна антропологія та рецептивна естетика (Д.Наливайко, М.Ільницький, Е.Касперський).

Не випадково науковці надають великої ваги ідеї синтезу «національного» і «загальнолюдського» у літературознавчих поглядах дослідника [34, 8]. Адже осмислення феномену взаємопроникнення «свого» і «чужого» як чинника поступу українського письменства є визначальним у концепції національної літератури В.Державина. Саме під таким кутом зору учений розглядав вітчизняний літературний процес як специфічно-національний у світовому міжкультурному просторі. Це вповні засвідчують не лише його теоретичні праці, а й дослідження історико-літературного характеру,

присвячені творчості українських та зарубіжних письменників, компаративістські та перекладознавчі студії.

Загальнолітературне значення поглядів В.Державина на перспективи українського письменства принципово увиразнюється у контексті полеміки, яка розгорнулася навколо проблеми «великої літератури» та вибору шляху національного літературного розвитку (Ю.Шерех, У.Самчук, В.Петров), насамперед з огляду на обстоювану Ю.Шерехом концепцію «національно-органічного стилю». Орієнтуючись на загальні закономірності світового літературного процесу та відстоюючи думку, що у національній літературі всі стилі є національними, учений пов'язував міжкультурний поступ, зокрема, вітчизняного письменства із органічним сприйняттям найвищих художньо-естетичних здобутків та творчим змагання з іншими літературами. При цьому, «активне засвоєння артистичних осягів у літературній практиці» В.Державин вважав передумовою самої творчості, адже, на його глибоке переконання, «сама лише довершена майстерність має право експериментувати в мистецтві» [7, 60]. Відтак, дослідник стверджував: «Лише учень майстра може сам стати майстром, і лише справжній майстер може перевершити іншого майстра, і лише той, хто інших майстрів перевершив, може добитись визнання на світовому форумі» [7, 60].

Промовистим у зв'язку з цим є звернення ученого до творчості В.Шекспіра і Дж.Байрона, які «великі тим, - наголошував автор, - що засвоїли собі мистецькі осяги своєї доби в межах культивованих ними поетичних жанрів, а через це й спромоглись ті осяги ще перевищити, створивши канонічні зразки барокової драми і романтичної поеми» [7, 61]. При цьому, В.Державин підкреслював, що «ні Шекспір, ні Байрон [...] ніякою мірою не шукали «національного стилю», бо «великий поет не шукає національне, а творить його» [7, 61]. З таких позицій дослідник осмислював і творчість Т.Шевченка. «Наш Данте, - наголошував учений, - [...] спромігся на основоположне творення своєї нації [...] і національної літератури [...] через своє рівногідне творче змагання з польською і російською фольклорно-романтичною поезією», - так само, як автор «Божественної комедії» «змагався із середньовічно-латинським релігійним епосом і з провансальською та французькою любовною лірикою» [7, 63], а також зауважував, що «літературна діяльність Пушкіна, Лермонтова, Крилова полягає (з початку до кінця) у творчому змаганні з певними корифеями тодішньої та попередньої французької й англійської літератури» [7, 62].

Відтак, дослідник доходив висновку, що жодна «література не стала великою і світовою, не наподобившись до найкращого в інших» [7, 62]. Прикметними у цьому контексті видаються слова попередника В.Державина – європеїзатора українського письменства П.Куліша¹², постать якого є епохальною в українській культурі загалом, про своє творче зростання:

¹²Адже перейнятий ідеєю розширення художньо-естетичних обріїв української літератури, письменник одним з перших усвідомив потребу розмикання її меж (власне, долучаючись певною мірою до осмислення поняття «світова література», що не втрачає свого значення й

«долговременное изучение таких писателей, как Гомер, Данте, Шекспир вместе с изучением истории и народной поэзии своей родины поставили меня так крепко на ноги, что меня не может увлечь с собой неистовый поток Краевщины» [21, 205].

Саме такою логікою думки керувався й В.Державин, осмислюючи міжлітературну рецепцію як важливий чинник поступу національного письменства. Осмислюючи «механізми» міжлітературної взаємодії, дослідник наголошував на суголосності своїх думок із «глибоко європейським світоглядом» Й.-В.Гете, зокрема усвідомленням того, що «кожна людина сприймає тільки те, що міститься в ній самій, і навіть більше від того - володіє спадково тільки тим, що вона самостійно власними силами засвоїла [...] але й воно потребує активної співтворчості для своєї реалізації» [8, 163]. Не випадково принципове заперечення В.Державина, який утверджував погляд на українську літературу як органічну частину європейської, викликала думка апологетів антитези «Україна – Європа» про недоцільність засвоювати європейський мистецький досвід («не нами в Європі виробленого») та докори в «малпуванні», «переспівуванні» й «сліпому перебиванні копій» («Собі чи світові?»). Обстоюючи, натомість, вплив (як творче засвоєння) світових шедеврів позитивним чинником розвитку нашої поезії, дослідник аргументував свою думку тим, що, зокрема, «відкидання поезії Ередіа – мовляв, несполучної з органічно-національними властивостями української літератури і духовости – спричинилося б до зовсім небажаного збіднення та звуження тієї концепції української національної літератури, яку плекали - а чималою мірою реалізували – П.Куліш, І.Франко, Леся Українка» [8, 164].

Літературозначі погляди В.Державина вповні засвідчують, що учений не лише осмислив, а й плідно розвинув концептуальні положення своїх попередників (які ґрунтувалися на ідеях розвитку власних традицій, з одного боку, та засвоєння інонаціонального художнього досвіду, з другого), що переконливо potwierджує і їхня знакова для українського письменства, з огляду на його участь у міжкультурному діалозі, творчість. Відтак у своїх міркуваннях В.Державин близький, зокрема, І.Франкові, який вважав, що «кожна національна література – органічний сплав місцевої оригінальної різноманітності й елементів, засвоєних з чужих літератур, елементів “привозних”, перейнятих з багатовікових міжнародних зносин» [Див.: 6, 302]. При цьому дослідники суголосні й у розумінні явища літературного впливу як імпульсу в оригінальній творчості.

Погляди учених, далекі від абсолютизації літературних впливів, прикметної для досліджень першої половини ХХ ст., мають багато спільного з

нині). Відтак, окреслюючи світовий міжлітературний простір, П.Куліш «вписував» у нього вітчизняне письменство: «По сей бік межі стоять такі люди, як Бокаччіо у італіян, як Гофман у німців, Вашингтон Ірвінг у ангеліян, – доволі їх було на світі; по той бік виступають невеличкою громадою такі мужі, як Шекспір, Вальтер Скотт, Шиллер, Міцкевич, Пушкін, Гоголь, Квітка, Шевченко» [18, 508].

теорією «основ» та «зустрічних течій» О.Веселовського, згідно з якою запозичення та засвоєння чужоземного матеріалу завжди передбачає зустрічне середовище, зумовлюється внутрішньою «згодою» (відповідністю) з ним [2, 506]. І.Франко, який також усвідомлював вирішальну роль сприймаючої літератури, наголошував на тому, що процес «освіжування інгаляцією впливів посторонніх» відбувається одночасно зі супротивом їм [29, 39]. Вплив у Франковому розумінні - це насамперед творчий стимул. Учений радив не «наслідувати чужих», а тільки «вчитися від них методи, форми, підглядати, відки вони черпають у своїм житті живу воду поезії, і дошукуватися так само і в нашій житті подібних джерел...» [30, 369]. Прикметні у зв'язку з цим думки про функціональність інонаціональних імпульсів в оригінальній творчості й авторки «Кассандри» та «Камінного господаря» [Див. ширше: 26].

Осмислюючи трансформацію художньо-естетичних здобутків кращих творів зарубіжних літератур як вагомий чинник розвитку вітчизняного письменства, зокрема його поповнення та оновлення, Леся Українка долучалася до обговорення питання про літературні напрями. Спираючись на історію світового письменства, вона доводила, що питання про «літературні школи» – не домашнього, а інтернаціонального характеру [28, 442] (а це суголосно переконанням В.Державина, який на новому етапі вітчизняного літературного розвитку стверджував обмеженість ідеї «національно-органічного стилю»).

Письменниця обстоювала «літературу нової якості», появу якої обґрунтовувала у своїй естетичній концепції неоромантизму. Саме з розвитком неоромантичної течії, а відтак, – із *«розширенням меж артистичної творчості (курсив – О.Т.)»*, – вона пов'язувала перспективи української літератури. У зв'язку з цим Леся Українка аргументовано відстоювала безпідставно звинувачену у «декадентстві» новаторську творчість українських белетристів нового покоління, зокрема О.Кобилянської та В.Стефаника¹³. Прикметними є її думки про виняткову роль інонаціональних імпульсів, насамперед німецької літератури, для становлення О.Кобилянської як письменниці. Надаючи особливого значення феномену творчості авторки «Царівни» - «екзотичної квітки» на власному ґрунті - у контексті розвитку

¹³ До речі, демонструючи виняткову обізнаність з новітніми світовими течіями, письменниця у своїй відповіді С.Єфремову та «всім антимодерністам взагалі» зверталась до світової літератури, в контексті якої, як і її попередники П.Куліш та І.Франко, осмислювала й українську. «Треба потривожити тіні старих романтиків і Бодлера з Верленом, – писала вона в листі до Олени Пчілки, – простудіювати Метерлінка, веристів і визначити роль Мопассана як поворотного пункту від натуралізму до нових напрямків. Далі провести виразну антитезу німецького і французького новоромантизму і навіть порівняти берлінські літературні “кабачки” з такими ж “кабачками Латинського кварталу”, посередині між Францією і Німеччиною поставити польську модерну (chef – Пшибишевський), а в пряму залежність від Пшибишевського – Крушельницького і С0, виразно одрізнивши од них Кобилянську і вказавши вплив на неї Якобсена і данців» [24, 447]. Таким чином, Леся Українка розглядала український модернізм у світовому контексті, підкреслюючи його специфіку.

української літератури порубіжжя, Леся Українка, на відміну від критиків українофільського спрямування, вважала, що «не згубила, а вирятувала Кобилянську німеччина, показала їй ширший європейський світ, навчила ідей, навчила стилю (не в значенні слів, лексики, а в значенні фрази, багатства форми, а, розвивши її розум, тим самим виховала для свідомої і розумної служби рідному краю» [28, 271]. Прикметно: таке усвідомлення специфіки міжлітературної комунікації, що винятково близьке поглядам В.Державина, актуальне і для сучасної літературознавчої науки, адже вона так само розглядає вплив, насамперед, у якості імпульсу в процесі взаємодії літератур¹⁴. Відтак, акцентуючи увагу на органічному сприйнятті й засвоєнні інонаціонального художнього досвіду, насамперед, як своєрідному стимулі для оригінальної творчості, В.Державин застерігав, що «не можна – та й не варт – зводити історію літературного процесу до самого лише наслідування усіх усіма» [8, 186].

Вбачаючи, скажімо, вплив М.Гоголя на деяких українських письменників, дослідник вважав, що це не применшує літературної ваги, зокрема, «Осьмаччиної прози, яка вперше в історії української літератури спромоглась гідно наслідувати, розробляти далі та поглиблювати Гоголеву белетристичну манеру типу “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки”, рівнобіжно до того, як Юрій Яновський спромігся зробити це стосовно до Гоголевої героїчної прози типу “Тараса Бульби”» [9, 228]. Осмислюючи вплив С.Малларме на пізнішу еволюцію французької (а через французьку – і європейської) поезії, дослідник наголошував, що «мабуть, кожен французький поет читав його, а кожен хоч трохи рафінованіший – студіював; і тільки оце й важить для естетичного розвою поезії, а не скороминуща поверховість літературних мод або непроминутий примітивізм “масового” читацтва”» [10, 446].

У такому контексті В.Державин розглядає й проблему рецепції творчості Р.-М.Рільке, - «поета, - як стверджував учений, - всеєвропейського масштабу і впливу», - в українському письменстві (Юрій Клен, О.Зуєвський, Емма Андієвська). Зокрема аналізуючи поезію Емми Андієвської, дослідник наголошував на тому, що наслідування Р.-М.Рільке не позбавляє її певних самобутніх рис, бо «здебільшого комбінується з іншими складниками стилю, як оригінальними, так і засвоєними, проте взятими з інших джерел» [11, 264].

Відтак, на відміну від прихильників розкритикованої свого часу «впливології», В.Державин обґрунтовував свої погляди на проблему впливу як творчого засвоєння художнього досвіду з акцентом на особливостях сприймаючої літератури, що є визначальним і для сучасної компаративістики (О.Діма). У зв'язку з цим учений доводив, що переклад, імітація, стилізація, пародія є власне «формальними аспектами процесу впливу» [12, 106]¹⁵. Велику

¹⁴ У зв'язку з цим Д.Наливайко акцентує увагу на “дивовижному”, за словами П.Брюнеля, утім, “непоміченому і неоціненому” свого часу висновку, якого дійшов на початку ХХ століття Андре Жід у лекції “Вплив у літературі” («Вплив нічого не творить: він пробуджує») [Див.: 19, 21].

¹⁵ Вважаючи вплив одним із головних видів міжлітературної рецепції [4, 110], сучасні науковці зауважують, що розумінню впливу саме у якості імпульсу може відповідати поглиблена рецепція (запозичення, засвоєння, трансформації, перетворення) [17, 12].

увагу, при цьому, дослідник приділяв осмисленню перекладу у процесі міжлітературної взаємодії.

Прикметно, що перекладознавчі погляди В.Державина мають багато спільного із концепцією перекладу І.Франка, який свою основоположну думку про те, що «добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» та сприяли його поступу [31, 7], послідовно обстоював як вчений-літературознавець та як практик перекладу.

Синтезуючи, почасти переосмислюючи й трансформуючи, здобутки української перекладознавчої думки XIX століття¹⁶, а також враховуючи власний досвід у цій сфері, Іван Франко широко окреслював коло перекладознавчих проблем, - від конкретніших, котрі, насамперед, стосуються власне процесу перекладу¹⁷ до загальніших, у межах яких переклад науково обґрунтовано як невід'ємна частина вітчизняної літератури та чинник її розвитку (джерело змістового та формального збагачення й оновлення, а також стимул для оригінальної творчості на власному ґрунті), що засвідчувало цілісність перекладознавчої концепції ученого [Див. ширше: 27].

Варто зауважити, що В.Державин також розглядав переклад різноаспектно. Учений обстоював його винятково важливе загальнолітературне значення у поступі національного письменства. Показовою у цьому контексті є власна перекладацька концепція В.Державина як перекладача, зокрема, грузинської поезії, дослідження якої (зважаючи, передусім, на переконання ученого щодо «гідного вибору творів як позитивного моменту літературно-культурного перекладу чужомовного твору» (В.Державин), зумовленого, зокрема, усвідомленою потребою розширення «проблемно-змістового, жанрового поля» рідної літератури) дає всі підстави Л.Грицик для висновку, що його українські переклади з грузинської мови «потверджують тезу про нероздільність оригінальної і перекладацької діяльності», а відтак, - «вони не доповнювали

¹⁶ До речі, співвіднесення поглядів В.Державина та його попередників (насамперед П.Куліша, М.Драгоманова, І.Франка, О.Потебні, Лесі Українки) на особливості національного літературного розвитку та його перспективи у світовому просторі сприятиме з'ясуванню питання про витоки концептуальних положень ученого, зокрема, щодо значення перекладу у розвитку сприймаючої літератури та специфіки міжлітературної комунікації загалом, а також, що вельми важливо, - про наукові «відкриття» дослідника (враховуючи й те, що осмислення проблем теорії, історії та критики перекладу як цілісності у контексті української літературно-критичної думки XIX – початку XX століття засвідчило їхню винятково важливу роль у поступі літературознавства та літературного процесу (насамперед з огляду на обґрунтування функціональності засвоєння інонаціонального художнього досвіду на рідному ґрунті) [25].

¹⁷ Система перекладознавчих поглядів І.Франка, що пов'язана насамперед із розкриттям «секретів штуки перекладання», здобула належне визнання вітчизняних учених (Ф.Арват, О.Домбровський, Р.Зорівчак, Т.Шмігер). Р.Зорівчак осмислила внесок І.Франка у розвиток української перекладознавчої думки, пов'язуючи його, насамперед, із створеною дослідником стрункою системою вивчення перекладу як єдності літературознавчих, лінгвістичних, стилістичних, психологічних та естетичних чинників [15, 7].

оригінальну творчість, а виступали нероздільно, формуючи обличчя літератури, в якій працював В.Державин» [5, 286].

Розуміння перекладу як чинника національного літературного розвитку вповні виявляється і в осмисленні дослідником перекладацької діяльності неокласиків. Зокрема В.Державин наголошував на «принциповій дистанції між чужоземним оригіналом і високоартистичним віршовим перекладом (та власною творчістю) українських поетів». У зв'язку з цим учений стверджував: «Насправді, неокласики навіть у перекладах своїх дають чимало естетично своєрідного» [8, 167]. Відтак, обґрунтовуючи значення перекладу як імпульсу, стимулу для «створення нових художньо-естетичних цінностей на власному ґрунті» (П.Топер), учений, водночас, як, зокрема, й П.Куліш та І.Франко, надавав важливого значення (з огляду на поступ перекладацького мистецтва) і питанням, які стосуються теорії та критики перекладу, що розглянув Т.Шмігер у своєму дослідженні [35].

При цьому В.Державин підкреслював суперечність теоретичної концепції своїх опонентів, яка «рекомендує естетично сприймати архитвори світового письменства», - насамперед, через переклад, а проте засуджує артистичне наслідування їх у власній національній літературі. Такий погляд засвідчує, на переконання дослідника, нерозуміння аналогії між «пасивним засвоєнням для читача» та «активним засвоєнням для письменника, себто наслідуванням» (який, до речі, актуалізується у контексті сучасної герменевтики). У зв'язку з цим учений констатував: «Письменники наслідують у формі точного перекладу, перекладу вільного, імітаційного переспіву чи автономно цілеспрямованої стилізації (або пародії)» [12, 105]. При цьому В.Державин акцентував увагу на особливостях наслідування як творчого процесу, форма якого залежить «не стільки від артистичних принципів, і навіть не стільки від персональних властивостей самого наслідувача, який *незрідка продукує щось зовсім відмінне від того, що він мав на меті* (курсив. – О.Т.). Наприклад, Т.Осьмачка думає, - зауважував автор, - що він перекладає Байрона, а фактично він пародіює його, Гулак-Артемівський теж» [12, 105].

У цьому питанні учений суголосний із поглядом І.Франка, який, випереджаючи свій час, широко окреслював діапазон функціонування перекладу в розвитку вітчизняної літератури, - від перекладу як результату впливу (що межує із оригінальною творчістю) до перекладу як посередника впливу (який адекватно відтворює зміст і форму оригіналу) [32]. Прикметно, що подібною логікою керується і сучасний компаративіст Д.Дюришин: «Переклад за своєю функціональною роллю в контексті сприймаючої літератури, - зауважує дослідник, - може займати дві крайні позиції, між якими розташовується ціла шкала різних перекладацьких інтерпретацій оригіналу. Одна з них – [...] посередницька функція перекладу [...] у своїй другій функції переклад може розглядатися у якості специфічної форми міжлітературної рецепції», що межує з оригінальною діяльністю [13, 162].

Отже, порушуючи питання про різні рівні міжлітературної взаємодії, В.Державин вбачав мету впливу у засвоєнні художньо-естетичних здобутків та

їх перевершенні. У цьому контексті особливого значення учений надавав стилізації, яку виокремлював як таку форму міжлітературної рецепції, що найбільше сприяє розширенню меж літературної творчості. До речі, учений, на відміну від Д.Дюришина, розрізняв стилізацію і власне наслідування, акцентуючи увагу на принциповій відмінності між ними. «Внутрішня форма в стилізації варіюється і комбінується, - зауважував В.Державин, орієнтуючись на вчення О.Потебні, - а тим самим і збагачується на нові нюанси мистецької реалізації, які в дальшому можуть перерости на автономну структуру внутрішнього оформлення» [12, 104]. Саме акцент на ролі стилізації як імпульсу для розвитку оригінальної творчості на рідному ґрунті прикметно вирізняє думку В.Державина порівняно з міркуваннями, зокрема, словацького дослідника, який серед видів міжлітературної рецепції виокремлює стилізаційне наслідування, що пов'язує з «прагненням розширити на конкретному етапі розвитку літератури існуючий діапазон художніх прийомів, жанрів і стилів» [13, 157].

На глибоке переконання В.Державина, «літературна стилізація править за творчий засіб чіткого усвідомлення і активного засвоєння тих первнів європейського мистецтва, що вони є притаманні українській духовності як духовності європейській» [12, 106]. Це концептуальне положення дослідник обґрунтував, звертаючись, насамперед, до творчості неокласиків. Відтак, учений доводив, що стилізаційна генеза певного літературного стилю не заважає, а навпаки, - сприяє його подальшому «своєрідному розвитку та специфічно-національному оформленню» [8, 167], що цей процес прискорюється через активне творче засвоєння досконалих зразків відповідного всеєвропейського стилю [8, 166].

Отже, В.Державин дійшов висновку, що «без стилізацій під Леконта де Ліля і Ередіа український неокласицизм формувався б не роки, а десятиріччя [...] і не став би таким своєрідно-неповторним і виразно національним українським різновидом всеєвропейського класицизму» [8, 167-168]. Саме із стилізуванням під французький парнасізм учений пов'язував формування «чіткого усвідомлення власних стилістичних перспектив», без чого, на його переконання «український неокласицизм не виявився б так своєрідно, так відмінно і від римського класицизму, і від російського акмеїзму, і від того ж таки французького парнасізму» [8, 167].

Найпромовистішим доказом цьому дослідникові видавалася поезія М.Зерова. Визнаючи безсумнівний вплив, насамперед, «найбільшого віртуоза сонета у французькій поезії» – Ередіа - на автора «Sonnetarium», В.Державин аргументовано доводив, що «в низці першорядних пунктів своєї поетики Зеров від французьких парнасистів відрізняється цілком помітно», відзначаючи, зокрема, «ліричну тональність в епічному, за суттю, жанрі оповідного, описового та медитативного сонета» [8, 168]. Це вповні узгоджувалося із уявленням ученого про велику літературу. «Національна література наша, - писав В.Державин, - щоб бути великою (а без того вона не стане й правдиво національною, не подолає рецидивів регіоналізму), повинна у творчому

змаганні з іншими європейськими літературами набувати артистичної майстерності тим самим шляхом творчого наслідування всеєвропейських літературних архітворів, яким фактично простує та підноситься кожна національна література новітньої Європи» [7, 65-66].

Відтак, погляд ученого на розвиток вітчизняного письменства у міжлітературному контексті власне potwierджував та поглиблював Франкове спостереження над поступом світового літературного процесу, зокрема його концептуальний висновок про те, що процес інтернаціоналізації літератур спричиняється до вияскавлення їхніх національних особливостей. «Рівночасно з тою інтернаціоналізацією літературних уподобань і інтересів, - писав І.Франко, - йде й змагається також націоналізація кожної поодинокі літератури, виступає чимраз рельєфніше її питомий національний характер, її оригінальні прикмети, основні особливості її народного гумору і народного пафосу, властивості її вислову, літературного стилю, поетичної техніки» [33, 34]. Прикметно, що подібною логікою думки відзначаються і деякі сучасні концепції, згідно з якими міжлітературні зв'язки, стимулюючи поступ літератур, розвивають їхню національну своєрідність [22, 284].

Промовистими у зв'язку з цим видаються слова Лесі Українки про свій свідомий «сміливий крок» (М.Зеров), – створення оригінальної версії загальнолюдського сюжету, що підносило українську літературу до європейського рівня, - насамперед як самоосмислення власної «місії» (М.Новикова): «Оце [...] скінчила [...] нову річ, але яку! [...] Боже, прости мені і помилуй! - я написала “Дон-Жуана”! [...] Отого-таки самого, “всесвітнього і світового”, не давши йому навіть ніякого псевдоніму. Правда, драма [...] зветься “Камінний господар” [...] Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є “Дон Жуан” власний, не перекладений....» [28, 619]¹⁸.

Прикметним, при цьому, є поцінування «Камінного господаря» лідером неокласиків, який вважав цю драму Лесі Українки одним з вершинних творів української літератури (поряд із «Марією» Т.Шевченка, «Смертю Каїна», «Похороном» та «Мойсеєм» І.Франка). Зокрема подивування дослідника викликало, як «сміливо і безбоязно приступає Леся Українка до цього образу світового значення, сотні разів освітленого по інших – заможніших літературах», а найбільше, - те, що «її суцільне і своєрідне світовідчуття дозволяє їй утворити оригінальну, українську версію загальнолюдського сюжету» [14, 397]. Не випадково Г.Александрова акцентує увагу на концептуальному значенні осмислення неокласиками творчості письменниці,

¹⁸ До речі, усвідомлення авторкою значення появи свого епохального твору зумовлює переосмислення думки про те, що вона, скромно оцінюючи власні літературні здобутки, «не лагодиться “робити епоху”», як зауважував М.Зеров (приводом для якої постала самооцінка письменницею свого твору у листі до Л.М.Старицької-Черняхівської: «єсть це ні більше, ні менше, як українська версія світової теми») [14, 397]. Утім саме з оригінальними творами Лесі Українки на всесвітні теми, зокрема, А.Ніковський (з яким у цьому питанні суголосний і М.Зеров) пов'язував третій етап розвитку вітчизняної літератури, з огляду на її входження до світового контексту.

яке вбачає у тому, що вони «змогли [...] обґрунтувати в ній (у творчості. – О.Т.) пріоритет загальнолюдських та естетичних цінностей» [1, 319]. Це власне знаменувало початок нового етапу її літературознавчої рецепції, з огляду, зокрема, на несприйняття звернення Лесі Українки до світових сюжетів та образів, - одна з найдискусійніших тем у вітчизняній літературній критиці, - а відтак, закиди в “екзотизмі”, “втечі вглиб віків” (С.Єфремов, Г.Хоткевич).

У поглядах В.Державина вловлюється багато спільного із міркуваннями своїх сучасників-літературознавців (М.Зерова, А.Ніковського, П.Филиповича, М.Драй-Хмари та ін.) про функціональність засвоєння інонаціонального художнього досвіду у творчості митця зокрема та специфіку національної літератури у світовому контексті загалом (що було принципово важливим, надто у зв’язку з актуалізацією питання про вибір шляху подальшого поступу вітчизняного письменства вже у другій половині ХХ століття). Не випадково учений вважав «Sonnetarium» М.Зерова – «тим величним і непроминальним українським внеском до всеєвропейського класичного сонета», що належить поряд із драмами та драматичними поемами Лесі Українки, «Лисом Микитою» І.Франка, «Байдою» і «Чорною Радою» П.Куліша до найвиразніших зразків нашого творчого змагання зі світовим письменством [8, 177].¹⁹

Таким чином, літературознавчі погляди В.Державина, що розвиваючи концептуальні думки своїх попередників – П.Куліша, І.Франка та Лесі Українки, а також враховуючи та поглиблюючи ідеї неокласиків на чолі із М.Зеровим (на матеріалі, насамперед, творчості яких, власне, і обґрунтовано функціональність міжлітературної рецепції як вагомий чинник самобутнього розвитку національного письменства), не втрачають своєї актуальності й для сучасної компаративістики, заснованої на розумінні «“іншості”, яка об’єднує й запозичує, а не тільки відштовхує й поділяє» [16, 531] (Е.Касперський), з її підкресленою увагою до осмислення феномену взаємопізнання різних літератур та, ширше, – культур, а відтак, – до «експлікації того, як “інше” стає “своїм”» [19, 42].

1. *Александрова Г.* Традиційні сюжети і образи в осягненні художнього світу Лесі Українки / Помежів’я (Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ століття). – К.: ВПЦ Київський університет, 2009. – С.313–356; 2. *Веселовский А.* Историческая поэтика. – Л.: Гослитиздат, 1940; 3. *Вітошинська О.* Історія мого докторату в Сорбонні // Всесвіт. – 1993. - №. 5 - 6. – С.188-189. 4. *Волков А.* Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 110-111; 5. *Грицик Л.* Проблеми культурного порозуміння в перекладі / Українська компаративістика: концептуальні проєкції. – Донецьк: Юго-Восток, 2010. – С.277-287; 6. *Денисюк І.* Франкова концепція національної літератури /Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні

¹⁹ Прикметно, що таке осмислення дослідником участі української літератури у міжкультурному діалозі знайшло своє підтвердження у світовому поцінуванні вітчизняних творів (зокрема, Франкову казку “Лис Микита” німецька критика вважає оригінальнішою за подібну переробку-трансформацію “магістрального” мотиву про Райнеке-Лиса Й.-В. Гете) [Див.: 23, 125.], а драму Лесі Українки “Камінний господар” визнано однією з найкращих авторських версій мандрівного сюжету про Дон Жуана (французька енциклопедія “Бомпіані”) [Див.: 3, 188].

праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів: [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т.2: Франкознавчі дослідження. – С. 299-305. 7. *Державин В.* Національна література як мистецтво (мистецька мета і метода національної літератури / Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 54-66; 8. *Державин В.* Поезія Миколи Зерова і український класицизм / Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 153-196; 9. *Державин В.* Белетристична проза Тодосія Осьмачки / Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 227-243; 10. *Державин В.* Поезія Поля Верлена/ Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.446-450; 11. *Державин В.* Поезія Емми Андіївської/ Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 257-269; 12. *Державин В.* Проблема наслідування і стилізації / Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 103-108; 13. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы.–М.: Прогресс, 1979. –320 с.; 14. *Зеров М.* Леся Українка / Зеров М.Твори: В 2-х тт.- К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С. 359-401; 15. *Зорівчак Р.* Зорівчак Р. Іван Франко як перекладознавець // Теорія і практика перекладу. – К.: Вища школа, 1981; 16. *Касперський Е.* Про теорію компаративістики /Література. Теорія. Методологія. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 518-539; 17. *Корбич Г.* Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції. – Познань: Наукове видавництво університету імені Адама Міцкевича, 2010. – 334 с.; 18. *Куліш П.* Переднє слово до громади (Погляд на українську словесність) / Куліш П.О Твори: В 2-х тт. – К.: Дніпро, 1989. – Т.2. – С. 504-511; 19. *Наливайко Д.* Компаративістика й історія літератури. – Київ, 2007: АКТА. – 426 с.; 20. *Наливайко Д.* Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні? // Слово і час. - № 2. – 2002. – С. 25-26; 21. Письма П.А.Кулиша к М.В.Юзефовичу // Киевская старина. – 1899. – Т. 64. – С. 185-324; 22. *Реизов Б.* “История и теория литературы”, Л., 1986; 23. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен: Logos, 1974. - 226 с. 24. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – 438 с.; 25. *Тетеріна О.* Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX – початку XX ст. (компаративний дискурс). – Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. – К, 2004; 26. *Тетеріна О.* Леся Українка: художній переклад у процесі міжлітературної комунікації // Грані сучасного перекладознавства. Монографія. – Запоріжжя, 2011. – С. 392-415; 27. *Тетеріна О.* Переклад у концепції національної літератури Івана Франка // Слово і час. – 2007. - № 12.; 28. *Українка Леся.* Листи (1881-1913) / Збір. творів: У 5-ти тт.- К.: Державне видавництво художньої літератури, 1956. – Т.5. – С. 619; 29. *Франко І.* [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви]. / Франко І. Збір. Творів: У 50-ти тт. – К.: Наукова думка, 1984. – Т.41. – С. 24-73; 30. *Франко І.* [Лист до Уляни Кравченко від 14 листопада 1883 року]/ Франко І. Збір. Творів: У 50-ти тт. – К.: Наукова думка, 1986. – Т.48. – С. 368-372; 31. *Франко І.* Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання / Франко І. Збір. Творів: У 50-ти тт. – К.: Наукова думка, 1983. – Т.39. – С.7-20; 32. *Франко І.* Адам Міцкевич в українській літературі / Франко І. Збір. Творів: У 50-ти тт. – К.: Наукова думка, 1980. – Т.26. – С.384-390; 33. *Франко І.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / Франко І. Збір. Творів: У 50-ти тт. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31. – С. 33-44; 34. *Хороб С.* Науковий універсум Володимира Державина / Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С. 3-16; 35. *Шмігер Т.* Володимир Державин: теорія і критика перекладу / Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Т. 11. – Харків, 2005.

КОНФЛІКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ І СТУДЕНТСЬКЕ ЖУРІ

Стаття постала на основі досвіду роботи зі студентами в журі популярних літературних конкурсів. З огляду на розрізненість критеріїв оцінки текстів масової культури запропоновано інтегрований підхід, що враховує не тільки традиційні вимоги до чинників змісту і форми творів, а й прагматичні інтереси видавців та запити читачів. Мета – сприяти употужненню як художньо-естетичних засад, так і читабельності романів масової культури.

Ключові слова: заманливість заголовка; композиція; психологія персонажів; мова; читабельність.

Статья возникла из опыта работы со студентами в жюри популярных литературных конкурсов. Учитывая разрозненность критериев оценки текстов массовой культуры, предложен интегрированный подход, отвечающий не только традиционным требованиям к элементам содержания и формы произведений, но и прагматическим интересам издателей и запросам читателей. Цель такого подхода – способствовать упрочению как художественно-эстетических начал, так и читабельности романов массовой культуры.

Ключевые слова: заманчивость заглавия; композиция; психология персонажей; речь; читабельность.

The experience in working with students in the jury of some literary competitions caused to write this article. The integrated approach, which takes into consideration not only traditional requirements to elements of content and form of a work but also publishers' pragmatic interests and readers' demands including inconsistency of criteria for works of mass culture was suggested in the article. The aim is to support reinforcement both fictional-aesthetic origin and readability of novels of mass culture.

Keywords: tempting titles; composition; psychology of characters; language; readability.

У фінальних засіданнях журі беруть участь переважно видавці, зацікавлені – і це природно – в доборі текстів, які, на їхню думку, добре продаватимуться. А також часом і письменники, критики та літературознавці, котрі більше уваги звертають на художні якості творів. Між цими категоріями поціновувачів виникає неабияка розбіжність думок, смакових суджень, а все ж у результаті жвавих дискусій, заповнення індивідуальних протоколів та виведення на їх основі середнього рейтингу визначаються переможці, володарі спецвідзнак тощо. А на попередніх етапах відбору майбутніх фіналістів романи оцінюють переважно групи експертів-волонтерів. Для досягнення якомога більшої об'єктивності ми залучаємо до читання студентів-філологів. Складаємо алгоритм оцінювання так, щоб один роман прочитало 3–5 осіб, потім відбувається обговорення, письмове рецензування, індивідуальне й нарешті – визначення інтегрованого рейтингу.

Параметри оцінювання розробили з надбань класичної філології до яких належить насамперед «Поетика» Аристотеля (наполягаю саме на такому написанні :грецькою звучить навіть Арестотель, та й в однокореневих словах

Аристарх, аристократ – *и*, а не *і*). Понад 2300 років тому вчений визначив шість елементів трагедії в такій послідовності: 1) *мітос* – оповідь, звідки походять пізніші терміни фабула (лат.) і сюжет (франц.); 2) *характери*; 3) *думка* (вміння казати істотне й доречне); 4) *мова* (однаково важлива і в метризованій, і в простій формі); 5) *музика*; 6) *видовище* (найменш важливе, бо сила трагедії зберігається й без вистави, а влаштування видовища потребує радше мистецтва декоратора). Як бачимо, в такому розкладанні художнього твору на елементи мови відведено четверте місце. Але то грецькій мові, якій тоді ніщо не загрожувало. Нині ж наша мова найбільш потерпає порівняно з усіма іншими параметрами тексту, який іноді важко назвати художнім саме через зневагу до слова. Деякі автори не гребують навіть машинним перекладом типу «Не вчитину, коли вона лежить уздовж *кооперації*, а вчи, коли впоперек». У людському перекладі, як і в оригіналі, – уздовж і впоперек *лавки*.

Модернізувавши Аристотелеві «елементи», які не втратили своєї ваги й щодо прози, та «схрестивши» їх із прагматичними, одержуємо такі критерії оцінки романів масової культури: 1) *заманливість заголовка*; 2) *композиція (фабула, сюжет, умотивованість ситуацій)*; 3) *психологія персонажів*; 4) *мова*; 5) *читабельність* (і, відповідно прогноз щодо *продажу*).

Оцінки виставляємо за 12-бальною шкалою по кожній із позицій. У сумі один роман може одержати максимум 60 балів. Далі, якщо його читало, наприклад, 5 осіб, додаємо їхні бали і ділимо на 5. Виходить середній бал, який і визначає інтегрований рейтинг. Це чималою мірою страхує від суб'єктивності.

Окрім усього іншого, викладач, має змогу, по-перше, активізувати жанр усної розповіді (а з цим у наш блютузний час не вельми благополучно), з обміном думками та висловленням критичних суджень; а по-друге, перечитуючи вже письмові рецензії студентів, – практично унаочнювати вимоги спецкурсу «Теорія і практика редагування».

Нижче публікую з незначними скороченнями (<...>) рецензії на романи, що здобули спецвідзнаки конкурсу «Коронація слова – 2015» саме з подання журі від Київського національного університету імені Тараса Шевченка. У ролі колективного експерта виступили студенти спеціальності «Літературна творчість, українська мова і література», перспективні літературознавці, вони ж прозаїки, поети, драматурги (деякі вже й самі є лауреатами різних конкурсів).

Підкреслення, що пояснюють редакторські правки, а також закреслення та вставки [у квадратних дужках] – мої.

Богдан Мельничук (Тернопіль), «Остання дорога»

Анастасія Руденко, 4-й курс:

Переказ фабули: Представлений твір — це [Це] соціально-психологічний роман у новелах. Починається він з того, що старий Стратон, останній, хто залишився на хуторі, не витримавши самотності, вирішує зробити собі подарунок на день народження. Старий одягає дощовика, бере лопату і йде на цвинтар, аби викопати собі могилу. По дорозі, а згодом вже [у, уже] на цвинтарі, Стратон почергово згадує всіх хуторян, які тепер покояться на кладовищі. У коротеньких розділах з назвою «Наближення до Харона» (таких розділів 21) з

читачем говорить сам Стратон, розмірковуючи про свою долю, долю своїх односельчан [односельців] та загалом про життя. В [У] розділах, що чергуються з цими філософськими роздумами, подано історію кожного з хуторян. Ці розділи водночас є окремими новелами.

«*Енкаведисти теж криниці затроювали...*» – оповідь про те, як на хуторі з'являються представники агрофірми, яка орендує землі навколо хутора Вишневий. Ці люди збирають останніх 8 хуторяньки жителів у хаті Стратона і намагаються переконати стареньких переїхати жити у пансіон, спеціально збудований для них. Представникам фірми не вдається переконати старих, які все життя прожили на хуторі і [й] не хочуть залишати рідних місць. Врешті помічники власника фірми вдаються до залякування. Однак їдуть від хуторян з чіткою відмовою.

«*Отакий вам капкан від маман...*» – розповідь про те, як до баби Мокрини посеред ночі вдираються двоє грабіжників (насправді переодягнені помічники власника агрофірми). Старенька, перехитрувавши злодіїв, зачинила їх у коморі. Однак шеф відкупив своїх людей, сказавши, що то вони так пожартували. Стратон іронізує, згадуючи: «Отакі жартики від рейдерів..».

«*Вовка ноги годують...*» – баба Мокрина ледве вмовляє двох чоловіків (батька з сином, які люблять прикластись до пляшки), допомогти позносити у льох мішки з картоплею. Методій з Ігорем вирішують внєчі [уночі] вкрасти у старої трохи картоплі. Для них вєє [усе] закінчується трагічно. Ігор, послизнувшись на багнюці, ламає ногу. Хлопця відвозять до лікарні. А через кілька днів у льосі [у льоху] знаходять, настромленого на штир Методія. Чоловік сам не зміг вибратись, а про те, що він зачинений[,] у льосі знав тільки син.

«*У вас тих вишень он скільки...*» – розповідь про бабу Явдоху, в якій був найкращий в селі вишневий сад, посаджений і виплуканий ще її чоловіком Дем'яном. Баба все чекає сина, який має приїхати і обірвати вишні, тому відмовляє всім, хто не попросить тих вишень собі. Старенька так і не діждалась сина, який з сім'єю поїхав відпочивати на море, вмирає від серцевого нападу.

І так розповідається про трагічну долю кожного з хуторян.

В епілозі «*Хароне, не чекай мене!*» Стратон хоче зіграти останню сумну мелодію на своєму кларнеті. До нього прибігають внуки Назар з Соломійкою, які приносять радісну звістку: їхня мама назавжди повернулась додому з Італії. Життя Стратона ~~продовжується~~ [триває].

1. Заманливість заголовка: заголовок одразу налаштовує на те, що ~~розповідь~~ йтиметься про кінець життя якоїсь людини (в даному випадку всіх жителів хутора Вишневий). Трактувати можна подвійно: це й остання дорога Стратона, який готується до смерті і [та] почергово згадує життя хуторян; й остання дорога кожного з жителів хутора, адже розповідається про те, як закінчилось життя кожного з них. Заголовок не інтригує і особливо не зацікавлює. **7 балів.**

2. До сюжету і композиції претензій немає. Чергування розділів «Наближення до Харона» з новелами про долю кожного з хуторян, не втомлює

читача, навпаки дає змогу відпочити і обдумати кожну з історій. Ситуації вмотивовані. Вчинки героїв зрозумілі. Єдина претензія: happy end в епілозі здається натягнутим і дещо [трохи] штучним. **11 балів.**

3. Психологія персонажів: прописана. Кожному персонажу чита~~ч~~вірить [віриш]. Психологія хуторян, які все життя жили в своєму маленькому світі, а тепер в них відбирають право померти на рідному хуторі, передана гарно. **11 балів.**

4. Мова: гарно вчитана. Подекуди трапляються мовні «глуки», однак вони майже непомітні. Стиль роману витриманий до кінця. Мова персонажів відповідає їхньому статусу і роду занять. **11 балів.**

5. Читабельність: тема актуальна (вимирання еея [сіл] та хуторів в Україні), тому особливо може привабити старше покоління читачів. Однак роман не залишить байдужими й українську молодь, що хоч трохи переймається долею нашої нації. **9 балів. Разом – 49.**

Відана Блонська, 4-й курс:

1. Заманливість заголовка – 10 балів.

2. Фабула, сюжет, композиція, вмотивованість. Роман починається тим, що дід Стратон йде [іде] на цвинтар копати собі яму. Поки він копає яму, згадує, яким було колись давно село, які люди жили на хуторі й-як [та як] кожен із ~~тих, хто тут був~~, [них] пішов на той світ. Думки Стратона є своєрідними епілогами до кожного з розділів роману, їх багато, розділи нагадують короткі новели, кожен розділ має свого головного персонажа, має свій закінчений і гарно вибудований сюжет. У романі – десятки історій людей, і всі історії так чи інакше пов'язані з останньою дорогою, а саме [–] дорогою до кладовища. Закінчується роман оптимістично[:] /-/ до діда приїхали родичі. Композиція чітка й струнка, ситуації вмотивовані. **11 балів.**

3. Психологія персонажів. Автор обирає для себе хорошу стратегію – всі герої різні, негативні й позитивні риси послідовно чергуються або вміщуються в одному розділі – наприклад, розділ, у якому йдеться про добру бабцю, що вмерла під вишнями й не зуміла дочекатись свого [дочекатися свого] сина, який виїхав до міста; а в другому – історія молодого зека, якого [котрого] щойно випустили з тюрми, проте він не цінує свободи й обкрадає хату ~~однієї з мешканки села~~ [селянки]. На таких контрастах тримається інтерес читача. **10 балів.**

4. Мова чиста, роман вчитаний, є діалектизми, жаргонізми, проте вони є доречними [доречні] й не «вибирають» із ~~роману~~ [загальної мовної палітри]. Діалоги добре продумані й емоційно насичені. **11 балів.**

5. Читабельність/продаж – 10 балів. Разом – 52.

Олександра Зубарева, 4-й курс:

1. Заголовок нейтральний. Метафорика проста і зрозуміла. Можна поставити плюс за лаконізм і точність. **6 балів.**

2. Соціально-психологічний роман. Роман у новелах. **Композиційно** кожен розділ починається ліричними спогадами головного героя і продовжується детальною розповіддю про того чи іншого персонажа. Тобто є

два основні часові виміри: теперішнє і минуле. Головний герой, дід Стратон, протягом роману повільно «наближається до Харона» (буквально чекає на смерть) і паралельно ділиться спогадами про сусідів – усіх померлих мешканців хутора. Хутір Вишневий – ~~не~~ центральний образ роману. Хутір об'єднує всіх персонажів (і позитивних, і негативних). Ми бачимо, яке велике значення він має для літніх людей. Хутір стає причиною головного конфлікту – боротьби за землю. В кожному розділі розповідається про те, чим скінчилася дана [ця] боротьба для конкретного персонажа. **Сюжет** прописаний досить професійно, події логічно пов'язані між собою. Загалом твір цілісний, продуманий. **8 балів.**

3. Літні люди зображені переконливо. Їхні реакції, мова, думки – все це викликає довіру в читача. Інша річ, що не для кожного подібні герої будуть цікавими. Читаючи, ми завжди так чи інакше ототожнюємо себе з головними персонажами, проектуємо їх на себе. В конкретному творі вони будуть близькими та зрозумілими для вузької аудиторії. **9 балів.**

4. Мова героїв персоналізована: молоді люди вживають соціологізми, сленг («прикольно», «тіпа» тощо); людям похилого віку притаманні характерні для них вигуки, сталі вирази («антихрист», «ой, людоньки» ~~тєнє~~). Текст відносно вичитаний. Хоча і потребує деякої редакторської правки. **9 балів.**

5. Роман <...> зацікавить людей старшого віку. Персонажі твору зворушливі, правдиві, виписані з життя. **7 балів. Разом – 39.**

Софія Безверха, 2-й курс:

1. Заголовок інтригує. Цілком імовірно, що читач спершу подумає про шлях у лоно смерті. І оскільки подібна тематика популярна та багатогранна, реципієнт має зацікавитися прочитанням ~~даного~~ тексту. **10 балів.**

2. Роман містить дві загальні **сюжетні лінії**. Перша – шлях старого Стратона на кладовище, його роздуми про життя та спогади про покійних хуторян. Друга – короткі розповіді про сім'ї кожного зі згаданих односельчан Стратона, найбільш яскраві та велемовні з погляду психології характерів. Кожна така невелика історія і є окремою новелою, сукупність яких і становить суцільну канву твору. Ці частинки закономірно переплітаються зі згадками Стратона, кожна з яких має глибоку назву «Наближення до Харона». Вона посилює основну думку твору – неминучість смерті. У процесі прочитання ~~читач~~ розуміє[мо], що власне назва роману стосується всіх головних героїв – мешканців хутора, а не лише старого Стратона (як може здатися на початку), і це справді допомагає читачеві досягнути сенс роману через велику кількість подібних ситуацій. Усі розповіді нерозривно переплітаються одна з одною ~~згаданими~~ спогадами – зв'язками, що надає твору **композиційної стрункості** та **ситуативної вмотивованості**. Кінцівка мені здалася дуже несподіваною, адже вона не підтвердила мої здогадки про останнє «Наближення до Харона», яке має здійснити головний герой – Стратон – ~~власною~~ власної смерті. Але фінал роману – світла надія на майбутнє, на перемогу життя. **12 балів.**

3. Ще ~~енечатку~~ [з початку] роману автор подає нам спільну рису героїв – незламність. Вони не коряться перед кривдниками, котрі хочуть забрати їх рідний хутір. Так само не коряться і смерті. Старі Зоня, Мокрина, Явдоха,

Горпина, Боніфат, Якилина, Данило та Стратон, попри свій вік, не втратили жагу до життя, не падають на коліна перед кривдниками, не бояться смерті. Та [Але] вона їх неодмінно приймає до себе, мужніх та знесилених. **Психологія** кожного з героїв розкривається через їхні вчинки та описи. Автор дуже майстерно змодельював ситуації задля повнішого розкриття внутрішнього світу дійових осіб. Він створював характери-контрасти, які допомагали показати протиставлення грішного та [і] праведного, життєствердного та [і] вбивчого. Усі вибрані ситуації закінчуються трагічно – смертю, але шляхетною. **12 балів.**

4. Мова твору надзвичайно майстерна. Автор уміло ~~виокремлює~~ [вплітає] народні прислів'я та приказки, які виявились дуже актуальними в контексті описаних подій та [і] ситуацій. Також у текст твору вкраплено багато діалектизмів, що, по-перше, мимоволі формують яскравий образ героїв через діалоги, по-друге, відтворюють ~~характерний~~ місцевий колорит. Характеризує персонажів і знижена жаргонна мова молоді, ~~яка ллється~~ [яку чуємо] з уст деяких негативних героїв нової генерації. **11 балів.**

5. Роман читається доволі легко та [й] цікаво завдяки майстерному поєднанню жаргону, діалектизмів та народних приказок. Навіть незнання територіально обмеженої лексики ~~даного регіону~~ [цього краю] не ускладнює прочитання твору, хоча й у деякій мірі позбавляє його естетичної цінності для читача [не варто розписуватися за абстрактного читача]. Я вважаю, що текст може бути цікавим для представників і старшого, і молодшого покоління. **12 балів. Разом – 57.**

Олеся Зеліско, 2-й курс:

1. Заманливість заголовка: зрозуміло, що йтиметься про дорогу до смерті, але наприкінці головний герой не помирає. **11 балів.**

2. Ситуації вмотивовані і вдало підібрані саме критичні події з життя героїв, кожна історія розкриває характери героїв. Цікава **композиція**, новели продовжують одна одну. <...> **12 балів.**

3. Кожен персонаж виписаний майстерно, випукло, всі вони [–] індивідуальності з характерними рисами і цілком вмотивованими [умотивованими] вчинками. **12 балів.**

4. Мова <...> персонажів позначена особливостями: діалектами, сленгом. Є цікаві описи і дуже точні характеристики. **11 балів.**

5. Читається легко через цікаву структуру. **12 балів. Разом – 58.**

У читанні романів брала участь також наша землячка, що мешкає в Росії. Вона з ностальгійним інтересом прочитала всі 22 конкурсні твори й виставила бали. За «Останню дорогу» – 10, 12, 11, 11, 12. Разом – 55.

Оцінки викладача: 6, 12, 12, 12, 12. Разом – 54.

Остаточний рейтинговий бал – 52.

Тетяна Пишнюк (Київ), «Божа вивірка»

Анжела Кондрачук, 4-й курс:

1. Назва цікава, а прочитавши твір розумієш, що і вмотивована. **9 балів.**

2. Роман розповідає про онучку Ярослава Мудрого, дочку Анни Регіни Едігну (вона ж Емма). Перед читачем постає історія життя незвичайної дівчини,

від моменту, коли вона залишає замок і до смерті. Незвичайної тому, що в дитинстві було помітно, що ~~дівчинка наділена Богом певними силами~~ [Бог наділив дівчинку певним даром]. І протягом усього свого життя ~~цієї~~ вона ~~використовувала~~ [застосовувала цей дар], щоб допомагати людям, які цього конче потребували.

Мрією Едігни було потрапити на батьківщину своєї матері. Київські землі часто бачила вона у снах, і дуже часто ті тривожні сни були віщими. Але Бог приготував іншу стежку для героїні і [й] вона помирає, так і не потрапивши до Київської Русі. Проживши довге життя в баварському селі, Едігна змогла допомогти багатьом людям і стати для них божою вивіркою.

Загалом **сюжет** роману цікавий і добре продуманий. Автор часто звертається до історії Київської Русі: період після смерті Ярослава Мудрого, коли почалась ворожнеча між його синами.

Можуть зацікавити передбачення Едігни, що перегукуються із сучасними подіями. Висновок: сюжет роману цікавий, добре виписаний. Цікава історія про дивовижну людину. **10 балів.**

3. Герої добре виписані. Прекрасно показано психологічний портрет головної героїні. ~~Так як~~ [Оскільки] перед нами непересічна особистість, то автору довелося добре попотіти, щоб в [у] цьому нас переконати. І це, на мою думку, йому вдалося. Досить цікавий образ художника Вінтергальтена. Автор спробував зобразити його в процесі творення. Читач бачить художника, творця, який з головою пірнув у хвилю натхнення. Може ~~здатись, що~~ [здатися, що] він навіть божевільний, настільки творче взяло гору над раціональним. Інші персонажі, яких зустрічає Едігна на своєму шляху, теж добре зображені. Більшість із них є індивідуальностями, котрі ~~виділяються на фоні~~ [вирізняються на тлі] інших. <...> **10 балів.**

4. Мова непогана. Роман досить добре вичитаний. Іноді зустрічаються історизми, що передають колорит тієї епохи. **10 балів.**

5. <...> читається легко. <...> сподобається читачам, що люблять історичну тематику. <...> **10 балів. Разом – 49.**

Марія Ткаченко, 1 курс магістратури:

Я не писала всюди по 12, бо це вже якось некрасиво:) А ще через те, що прочитала його останнім, і це єдиний роман, що сподобався, бо є власне літературою, а не тією макулатурою, що інші мої п'ять.

Роман хороший і ніжний, коли так можна сказати. Але в ньому немає питань, він нічого не провокує і не дає якогось поштовху. Всі повчання про Божу благодать красиві, не пафосні, але вони часто ~~виглядають~~ [постають] риторичними фігурами типу «Едігна мала би таке сказати, бо отака героїня мала би таке зробити...». Шкода, що автор не дав великої спокуси Едігни (був епізод із Петером, але дуже маленький – хоча і делікатний, а від того дуже смачний і красивий, треба відзначити цю майстерність у автора – де вона могла відректись від себе і вибрати іншу дорогу, але...

Хороша мова, логічність викладу, всі герої прописані і [й] продумані. Відчувається велика любов і благодать. Чимось нагадало Києво-Печерський

патерик (чи інше життє), але в них завжди поставало якесь зло і біси, а тут цього нема. Втім, тут наскрізною ниточкою йде лінія історії Руси, вдала і філігранна (навіть два ескізи про Євромайдан та розстріл на Майдані дуже ніжні і [й] не пафосні, хоча я проти такого зараз). Роман дуже хороший, нічого схожого в сучасній укр. літ. не зустрічала). **Бали – 11, 11, 11, 11, 11. Разом – 55.**

Ніна Козачинська, 2-й курс:

1. Заманливість заголовка: назву роману банальною точно не назвеш, із сюжетом вона органічно пов'язана, тому може вважатися вдалою. **10 балів.**

2. Фабула: роман оповідає про життя французької королівни Едігні (Емми), яка є донькою королеви Анни та онукою Ярослава Мудрого. Дівчина змалку захоплена слухає розповіді матері про Київську Русь і вее [чимраз] більше переконується, що її місце на Батьківщині предків. До того ж видіння про землю Руську, що їх вона бачить, подорожуючи у просторі, завжди правдиві. Едігна тікає з палацу, упевнена в тому, що її життєве призначення – допомагати людям. Після кількох пригод і поневірянь потрапляє до бабусі Лукторії, яка передає їй часточку свого божественного дару і розповідає, що коли Едігна почує крик півня та церковний дзвін, ураз зрозуміє, де повинна лишитися служити людям. Місцем, обраним долею, виявляється баварське селище. Там Едігна оселяється у [в] дуплі старої липи, а за її незвичайну силу і милосердя люди називають її «Божою вивіркою». Деякі історії тутешніх людей служать своєрідним каркасом твору (як приклад, зворушлива оповідка про художника Вінтергальтена та дівчинку Елізу, розповідь про життя Мішель). Хронологія у романі має кілька вимірів: разом із дівчиною читач переміщується у [в] минуле, дізнаючись про історії з життя селян; коли Едігна бачить події на землі Руській, час може розгортатися паралельно з її реальністю; [а] наприкінці ж твору бачимо наше сьогодення очима Едігні, яка все ж таки опинилася на рідній землі.

Ситуації цілком ~~вмотивовані~~ [умотивовані]. Вчинки героїв не суперечать образам, що їх створює автор.

3. Психологія персонажів. Не можна, звичайно, взяти на себе сміливість і сказати, що психологія другорядних персонажів змальована набагато цікавіше, ніж головної героїні, проте часточка правди у цьому ~~висловлюванні~~ є. Едігна з початку свого життєвого шляху і до його кінця ні хвилини не сумнівається у власному призначенні, завзято рятуючи людей від лиха. Зрозуміло, що автор хотів зідеалізувати свою героїню, але мені, як читачеві, було б цікавіше спостерігати якусь динаміку у [в] її характері. Не кажу, що Едігна мала би пройти цілу еволюцію, та, скажімо, на початку твору деякі переживання ~~та~~ [й] сумніви молодої дівчини були б доречними. Хоча, якщо дивитися на головну героїню як на істоту напівбожественну, [то] нічого дивного у їх відсутності немає, як і у відсутності особистісно-інтимних переживань. Другорядні персонажі змальовані яскраво і не надто детально. Вони з'являються і зникають, мов спалахи. ~~Разом із ним,~~ [А втім,] характери більш ніж вдаються. Неабияка майстерність, треба сказати. **10 балів.**

4. *Мова*, у порівнянні з вище наведеними [порівняно з попередніми] параметрами, суттєво програє. У тексті наявні ~~руєізми~~ [росіянізми], причому знайти ~~правильні~~ їм українські відповідники нескладно. Не сподобалось вживання Едігнуо термінів на зразок *організм*, *позитивні зміни*. У цьому вбачаю дисонанс. Навіть для такої наддівчини вживання [знання] подібних слів на той час вважаю неприродним. Поряд із графським титулом вживається звертання «пане» (у географічно близькій місцевості і [та] часовому зрізі). Власне, якщо вже прискіпуватись. **9 балів.**

5. Твір дуже *легко читається*, хочеться дійти до останньої сторінки. Чимала кількість вставних історій не збиває читача з пантелику, кінцівка доволі несподівана, але нізвідки не з'являється. **10 балів. Разом – 49.**

Софія Безверха, 2-й курс:

1. *Заголовок* цікавий. Не всяк читач знатиме, хто така вивірка, але захоче це з'ясувати протягом прочитання твору. **12 балів.**

2. *Сюжет* дуже цікавий. Історія Едігни, онуки королеви Анни, переплітається зі зворушливими чи повчальними розповідями про людей, які зустрічаються на її шляху. Усі ситуації вмотивовані, сплетені воєдино. Не вибиваються з канви розповіді й видіння Анни про діяння князів за часів Київської Русі. Як на мене, автор не випадково ввів у роман відомий епізод про осліплення князя Василька. Він є своєрідним узагальненням суспільно-політичної ситуації на Русі після смерті Ярослава. Едігна понад п'ятдесят років мешкає в баварському селі в [у] липовому дуплі (ось чому вивірка). А чому Божа? Бо всі її діяння спрямовані на те, щоб указати людині правильний шлях, допомогти подолати хвороби, і фізичні, і моральні. Едігна помирає, проживши довге та праведне життя. Перед смертю вона думає лише про майбутнє Русі, яку вона так і не встигла побачити. Але жінка не зникла: вона досі дивиться з небес на жахіття, що ~~згуртувалися~~ [скупчилися] над рідною землею. Часто ~~використовується форма~~ [застосовується прийом] видіння. Цікавим є одне з останніх: про Майдан-2013. Дуже в'яжеться з подіями на Русі 13 ст. **12 балів.**

3. *Психологія персонажів* прописана дуже майстерно. Історія кожного з епізодичних героїв подана стисло, але надзвичайно глибоко. Наприклад, юна Мішель, що веє [ціле] життя тримала в собі страх, розказала про жахливу подію її [свого] раннього дитинства. Тоді хлопчики вирішили зробити з неї льодяну фігуру. Вони запряглися, ~~що~~ нібито лише таким чином вона зможе врятувати хворого братика. Дивом мала не загинула, її встигла врятувати ~~матір~~ [мати]. Пізніше вона [дівчина] вийшла заміж за одного з кривдників. Завдяки такій невеликій історії розкриваються і тема каяття, злочину та кари, і тема материнської відданості, і тема прощення. Зазвичай усі персонажі потребують допомоги Едігни, навіть того не знаючи. Коли вони її ~~здобувають~~ [одержують], то перероджуються морально та фізично, стають іншими, зрячими. **12 балів.**

4. *Мова недосконала*. Трапляються недоречні в контексті описаної епохи вислови на кшталт «позитивні зміни», «властивості організму» тощо. Звичайно, проблеми і з лексикою: росіянізми, недоречно вжиті слова. Розділові знаки часто не знаходять свого місця. Роман потребує вичитки. **10 балів.**

5. Роман буде **цікавим для всіх** завдяки своїй інтертекстуальності, двозначності та істинності. Багато думок, які обґрунтував та роз'яснив автор, актуальні й зараз. Різниця в часі між Едігною на реципієнтом не помічаємо. **11 балів. Разом – 57.**

Поліна Вишенська, 2-й курс:

1. Назва вмотивована, відповідає змісту твору, але може відштовхнути читача тому, що релігійна тематика зараз не дуже актуальна, особливо серед молоді. **10 балів.**

2. <...> Роман цікавий, головна героїня викликає співпереживання і повагу. Деякі епізоди можуть навіть розчулити. Це історія про надзвичайну дівчину, яка знайшла своє щастя у звичайному місці, серед звичайних людей, «відмовившись від усього, знайшла все». Роман не лише містить філософські і [та] релігійні ідеї, а також зачіпає людську психологію і включає приклади духовного тренінгу. У другій частині твору автор часто звертається до трагічних подій, що відбувалися у [в] Київській Русі, досить майстерно проектує їх на нашу сучасність. Едігна навіть бачить видіння з майбутнього, з київського Майдану. Автор ~~заеуджується~~ [осуджує] кровопролиття, закликає русичів (тобто українців) відстоювати свободу і незалежність, восхваляє Божу благодать. На мою думку, в романі забагато описів природи і йому трішки не вистачає реалістичності, але враження від прочитання дуже гарне. Сюжет твору добре продуманий. **11 балів.**

3. **Психологія персонажів** прописана добре. Психологічний портрет Едігни взагалі не викликає ніяких зауважень. Вказуючи дорогу іншим, вона знаходить шлях до себе самої – прекрасний образ (занадто ідеалізований, але тут це вмотивовано), підкріплений мудрістю, розумом і любов'ю до всіх і всього. Цікавий також образ Вінтергальтена – вільного художника, який [що] стає опорою для Едігни, як і вона для нього. Добре зобразив автор людей, яким допомагає Едігна: їхня поведінка, вчинки, слова виказують внутрішній стан. **12 балів.**

4. Інколи зустрічаються помилки, але їх ~~небагато~~ [небагато]. Автор ~~застосовує~~ [уводить] у невеликій кількості історизми [й] ~~та~~ архаїзми, що передають колорит епохи, але і не ускладнюють ~~прочитання~~ тексту. Головна героїня часто промовляє ~~слова~~ [вислови] з «Біблії». <...> **10 балів.**

5. Роман читається легко і швидко, але, на мою думку, він сподобається далеко не всім. <...> Роман утворює синтез різних ідей, однак читач про це не знає, беручи книгу до рук. Текст цікавий і повчальний, але вважаю, що він підійде вузькому колу читачів – філологам. **9 балів. Разом – 52.**

Експерт із діаспори: 10, 10, 10, 11, 10. Разом – 51.

Оцінки викладача: 10, 10, 10, 11, 10. Разом – 52.

Остаточний рейтинговий бал – 52.

Ольга Мігель (Кіровоград), «Сновида»

Анжела Кондрачук, 4-й курс:

1. **Назва** роману непогана. Читача зацікавить, що чи хто такий цей Сновида? Але можна було придумати щось оригінальніше, бо прочитавши

текст, розумієш, що його тематика та проблематика набагато глибша ніж те, що заявлене у заголовку. **9 балів.**

2. Сюжет цікавий. Точно заінтригує читача. Тут ми маємо і загадку, і містику, і психологію. Інтрига тримається до кінця твору. Автор захоплює читача у свій полон і веде його закрученими тунелями, підкидаючи все нові і [й] нові перешкоди. Розгадати хід розвитку подій майже неможливо. І це змушує читати, щоб все [усе] ж таки знайти відповіді. І вони не розчаровують. Кінцівка шикарна. Дочитавши, не розумієш чи все це не черговий плід уяви головної героїні. Чи справді існував Сновида? І взагалі, що це було?

Дуже оригінальна задумка із дівчинкою-альбіносом, котра постійно ввижалась Роксані. Хто ж міг подумати, що це і є вона [сама]! Вражає також і переосмислення автором подій, що відбуваються в нашій країні. Цікаві саркастичні образи кандидатів у депутати (Лідія Щиренко, Вадим Красивченко і т.д.), яких зустрічає Роксана проходячи своє випробування. У кінці роману бачимо психологічне переродження, яке проходить головна героїня: виходячи із стану [зі стану] сну, Роксана починає діяти. **11 балів.**

3. Персонажі добре прописані. Передана психологія кожного з них. Як головна героїня[,] так і інші, другорядні персонажі, індивідуалізовані. Кожна із сусідок Роксани має свої, притаманні лише їй, особливості світосприйняття і постає перед читачем як людина, яка [котра] має свою історію, що спричинила саме такий спосіб мислення, який вона має зараз. Це і багатодітна мама, і жінка «не інкубатор» Ліда, і п'яниця, що втратила свого сина – всі ці образи добре продумані автором і відіграють у творі свою роль. **11 балів.**

4. Мова хороша. <...> Зустрічається стилістично маркована лексика, що індивідуалізує мову персонажів, Легко читається. **10 балів.**

5. <...> Кожне коло читачів зможе знайти в ньому щось для себе: хто лише зверне увагу на цікаву історію, а хтось зможе заглянути і глибше. **11 балів. Разом – 52.**

Соломія Левус, 2-й курс:

1. «Сновида» – чудова **назва**: цікава, вдала. Без зайвих надбудов і перебудов. Прочитавши роман, усвідомлюєш наскільки влучно вона відображає [його] зміст [і] роману, ~~його~~ сутність. І не тільки через те, що ніч перетворює спокійне селище на майданчик жаху для кожного, хто порушує порядок таємничого Сновиди. Це неймовірна, чудесна алегорія історії, що не відболіла. **10 балів.**

2. Чому так важливо заснути до того часу, коли годинник пробамкає північ? Чому будь-хто з мешканців селища тремтить на саму згадку про те, що може опинитися не в ліжку після того, як на циферблаті красуватимуться чотири бублики – 00:00. Чому? Тому[,] що одного ранку ти звично побіжиш на «роботу-навчання-відвести дітей в садочок» і усвідомиш, що входні двері, які були зачинені на два замки, чомусь прочинені... без жодного натяку на безпеку. І не [то], вважай, тобі надзвичайно поталанило, адже це набагато краще, ніж валятися десь на дні озера з простріленою головою.

І хто ж цей чоловік (чи то навіть істота), ~~який~~ [що] може ввійти у будь-які двері, дістати тебе де завгодно, якщо тільки не кинеся в такі рятівні обійми сну. Сновида. Витвір уяви чи реальна особистість? Це залишається загадкою, ~~читачу~~ [читачеві] надано змогу самому обрати той варіант, який більше припав до душі. Проте головна думка твору не змінюється, незважаючи на те, **що** саме обере читач: містику чи викривлену реальність. Нікуди не зникнуть жахіття війни, що точиться в зоні АТО, ніхто не забуде про події Майдану, що сколихнули свідомість, примусили людей хоч трохи розплющити сонні повіки. Нищість, жорстокість і підлість не лише нападників, а й своїх земляків рватиме душу на шматки. А найгірше – такий «бажаний» для всіх «сон», що приносить забуття й байдужість, через які гинуть одні й гріються під кривавим сонцем ~~другі~~ [інші].

Головна героїня Роксана ніколи не була байдужою до того, що відбувається в країні – однією з перших приєдналася до активістів Майдану, допомагала, чим могла, та коли ситуація зажерливим вогнищем перекинулася на Схід, жінка не витримала – вирішила втекти, сховатися від усього цього. Але хто ж знав, що вона біжить в лабеті самої смерті? Чи... навпаки їй випадає шанс пізнати себе краще, усвідомити, що вона не може просто сидіти, склавши руки, і чекати допоки хтось із «сильних світу сього» ~~вирішить~~ ~~уєї~~ [розв'яже (скасує) всі] негаразди. **12 балів.**

3. Кожен із *персонажів* – індивідуальність, з особливими, притаманними лише йому рисами. Згадати тільки сусідку-породіллю, «бабку-вічну любов до СРСР», модницю-манікюрницю. А як доречно й саркастично авторка підбрала імена кандидатів у депутати у восьмиповерховому лабіринті (Щиренко, Правдивович, Принциповий)! А ще, звичайно, Юра – [такий] щирий борець за правду та свободу країни. Не можна не згадати загадкової дівчинки-альбіноса Альбіни. Всі характери прописані, герої по-своєму діють ~~в-тій~~ [у тій] чи іншій ситуації, впливаючи на хід подій і навпаки. Та й сама Роксана нарешті змогла зрозуміти, що саме їй потрібно. Спостерігаємо її переродження, вона позбулася страху і готова діяти. **11 балів.**

4. Мова – небездоганна (однотипні, часто елементарні помилки), але текст доволі вичитаний. Та й взагалі читається на одному подиху, легко. **10 балів.**

5. Думаю, розлітатиметься з книжкових полиць <...>. Ніколи не зустрічала нічого подібного в українській літературі. Майстерне поєднання містики, жаху й соціально-історичних подій захоплює відразу! <...>. Хто хоч трохи перейнявся проблемами сучасності, кого хоч трохи щемить серце, що наша земля здригається від невимовного болю – не пропустить можливості прочитати цю книгу. Зацікавить вона і тих, ~~хто~~ ~~полюбляє~~ [що полюбують] таємниці. Будь-хто з читачів зможе знайти щось своє. **10 балів. Разом – 53.**

Марія Ткаченко, 1-й курс магістратури:

Це не такий аж поганий роман <...>. Але забагато пафосу, забагато урапатріотизму, який зараз настільки відбивається болем мені по всьому Донбасу, що я пас тут щось коментувати. Але можу сказати, що мова автора непогана,

хоча можна ще попрацювати. Друга частина із вставками історій дядька про маленьких людей, які творили історію України – хороша. І дружба Кіри та Романа дітьми – хороша.

Перша частина мені сподобалась набагато менше, бо там забагато ..е.. давили на жалість? Не знаю. Історія дружби головного героя у дитинстві хороша і те, що потім цей друг дитинства виявиться беркутівцем, – правдиво і цікаво, але... Я не можу такого читати. Я би особисто не купила жодного такого роману до себе додому. **Бали – 8, 8, 8, 8, 9. Разом – 41.**

Олеся Мартюк, 2-й курс:

1. Заголовок підібраний влучно, відповідає змісту твору, адже саме на цьому образі побудований весь роман, але не інтригує, не впадає в око. **10 балів.**

2. Композиція. Роман складається з 10 частин <перелік>. *Фабула.* Ремонтниця офісної техніки Роксана купує під містом у селищі власну квартиру. Останніми роками це була її головна мета, тому дуже радіє цьому. Має двох друзів: Толика та Юру. Юра дуже болісно сприймає події у країні, їде добровольцем в АТО, але отримує травму, через яку не може повернутися на фронт, ~~тому змушений~~ [отож мусить] допомагати в тилу. Толик гине в АТО. Роксана спочатку намагалася ~~закрити~~ [заплющити] очі на всі ці жахливі події ~~у країні~~, жити так, ніби нічого не відбувається, адже саме так чинять і її дивні сусіди. Проте згодом вона усвідомлює, що чинить неправильно, адже у країні реальна загроза війни, а близьке спілкування з Юрою, який знає справжню ситуацію, не прикрашену, сприяє цьому. Інший сюжетний пласт – події, пов'язані зі Сновидою. У селищі від ~~ононіччя~~ [полуночі] до 4[-ї] ранку мають усі спати, бо хто не спить, за тим приходить Сновида, і незабаром людину знаходять мертвою. Через увесь роман проходить мотив сновиди, адже ті люди, що відмовляються усвідомлювати істину, так[і] схожі на сплячих. Якоїсь миті відбувається переломний момент, коли Роксана засинає, і[,] щоб проснутися та повернутися до реальності[,] ~~вона~~ має пройти дуже важкі випробування, повинна знайти у собі силу (те, чого їй так ~~не-вистачало~~ [бракувало] в реальному житті), побороти страх. Але під кінець усього, що готував їй Сновида, найскладнішим виявилось інше: вона мусить усвідомити істину, адже саме цього жінка прагнула насправді увесь час, а головне – прийняти її, не боятися. І тільки зараз Роксана чинить як боєць, хоча все життя вважала себе слабкою. Жінка повертається до реальності і [й] відразу телефонує Юрі, адже щиро кохає його. Вирішує, що відтепер не намагатиметься втекти від жахливих подій реальності, а разом із Юрою боротиметься ~~з ними, боротиметься~~ за справедливість і мир.

У романі дивним чином сплітаються сон, фантастика ~~та~~ [і] реальність. Ми не просто бачимо суспільні проблеми та історичні події. Вони показані ~~нам~~ на рівні особистісних переживань людей, одної жінки. Автор зумів зберегти цю межу між цілковитою побутовістю і повною вигадкою, зберіг здоровий глузд. Сюжетом керують фантастичні події, і саме через них розкривається ідея роману. Також частково проблематика виражена у діалогах. Проте діалоги у

певних місцях дуже затягнуті, думки героїв місцями повторюються, ніби ми повертаємося на кілька сторінок назад. **12 балів.**

3. Психологія героїв прописана дуже добре. Ми не просто бачимо особистості в персонажах, автор занурює нас у внутрішній світ головної героїні. Ми боїмося разом із нею, обурюємося і заспокоюємося. Дуже вдало прописаний момент із її психічною травмою [з] дитинства, через яку вона сприймала себе зовсім інакше. Фантастичні події не просто творять захоплюючий [захопливий] сюжет, а допомагають відобразити переживання Роксани, стрес, страх, у якому вона перебуває щодня. Коли вона переживає майже тваринний жах, ми теж жахаємося. Також добре прописана психологія другорядних персонажів. Їх[ні] вчинки умотивовані [вмотивовані], логічні. Зображуються не просто типи, ми бачимо живих людей, що застрягли у своєму маленькому світі і [й] не бажають прийняти правду. **11 балів.**

4. Мова непогана, проте багато елементарних помилок. Гарно прописана мова «колоритних» персонажів: автор на рівні згрубілої (не вживаючи обценної) лексики і за допомогою сленгу, жаргонізмів зумів відобразити суперечки між героями, роздратування, емоції, що викликають ці герої в Роксани. Це оживлює роман, робить його ближчим читачеві. **8 балів.**

5. Роман читатимуть. По-перше, через незвичайний сюжет. Дуже вдале сплетіння жанрів. Автор незвично пише про такі актуальні речі, і пише якісно. Тобто, по-друге, через ті глибокі ідеї, закладені у романі. По-третє, в українській літературі дуже мало творів ~~на тему~~ [у стилі] «містика, горор». **11 балів. Разом – 52.**

Бали від експерта з діаспори: 10, 11, 11, 10, 11. Разом – 53.

Оцінки викладача: 11, 12, 12, 10, 12. Разом – 58.

Остаточний рейтинговий бал – 52.

Висновок. Студентські оцінки романів (часом із яскравим унаочненням тези П. Рікера про конфлікт інтерпретацій), винесені на основі поєднання «класичних» і «маскультивських» критеріїв, не в усьому збіглися з остаточною ухвалою журі конкурсу. Як відомо, перші три призові місця в конкурсі «Коронація слова – 2015» здобули романи *Надії Гуменюк (Луцьк) «Вересові меди»*, *Світлани Горбань та Наталії Лапіної (Черкаси) «Роман з містом»* і *Петра Луцика (Львівщина) «Хата на околиці села»*. В іншій нашій статті, присвяченій цим романам, продемонстровано, що виставлені відповідно до розроблених критеріїв рейтингові бали стосовно призових місць розподілилися так: **52, 42, 48**. Тобто, якби журі пішло тільки за цими оцінками, то мало б поміняти лауреатів другої й третьої премій місцями. Так само, але ще з вищими балами в усіх випадках, оцінила ті романи й експерт із діаспори. Що ж до аналізованих тут романів, то всі три здобули в нас рівно стільки, скільки перший призер за «Вересові меди», – по **52 бали**. Цілком очевидно, що у філологів-літераторів гору взяла не видавнича прагматика (хоч і її враховано), а все ж таки Аристотелева «Поетика».

І це також урахувало журі конкурсу, нагородивши романи *Богдана Мельничука «Остання дорога»*, *Тетяни Пишнюк «Божжа вивірка»* та *Ольги*

Мігель «Сновиди» спецвідзнаками від імені Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

А загалом наша підсумкова таблиця налічує 55 сторінок тексту, набраного 9-м кеглем у форматі альбому, майже без полів. Там чимало цікавих критичних суджень про всі 22 романи фіналу. На жаль, довелось обмежитись.

*Ольга Харлан,
д-р філол. н., проф.,
Бердянський державний
педагогічний університет*

ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОСТІ В «ЩОДЕННИКУ» МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ

У статті аналізується «Щоденник» М.Драй-Хмари з погляду вивчення повсякденності в її філософському, історичному, культурному вияві. Запропоновано загальний огляд літератури з проблем вивчення повсякденності, охарактеризовано особливості її відображення в індивідуальних записах українського письменника і вченого.

Ключові слова: повсякденність, щоденник, криза культури, Розстріляне Відродження, неокласики.

В статье анализируется «Дневник» М. Драй-Хмары с точки зрения изучения повседневности в ее философском, историческом, культурном проявлении. Предложен общий анализ литературы по проблемам изучения повседневности, охарактеризованы особенности ее отображения в индивидуальных записях украинского писателя и ученого.

Ключевые слова: повседневность, дневник, кризис культуры, Расстрелянное Возрождение, неоклассики.

In the article the «Diary» of M. Dray-Khmara from the point of view of study of diary routine in it philosophical, historical and cultural aspects is analysed. General review of literature according to the problem of study of diary routine has been suggested. Peculiarities of its reflection in personal notes of Ukrainian writer and scientist have been characterized.

Key words: diary routine, diary, culture crisis, shot Renaissance, neoclassics.

«Щоденник» М.Драй-Хмари – один із вражаючих документів епохи, що передає настрої, сподівання, враження як самого автора, так і його сучасників. Уперше опублікований 1990 р. в часописі «Слово і час» [7; 8; 9], він став важливою ланкою для розуміння доби Розстріляного Відродження. Вже класичною стала характеристика М.Жулинського, який назвав «Щоденник» «своєрідною кардіограмою суспільних настроїв, переживань, процесу перетікання дискусій і літературно-групових змагань» [11, 40].

Останні десятиліття стали періодом появи багатьох теоретичних та історико-літературних праць, у яких об'єктом уваги постає мемуарна проза, представлена багатьма жанрами (роман, повість, есей, нарис, щоденник, лист тощо). Серед них можна назвати дослідження Б. Мельничука [23], О. Галича [3; 4], Д.Затонського [12], М.Коцюбинської [18], Г.Померанцевої [25] та ін. Польська дослідниця М.Чермінська вважає, що у тривалій традиції європейського автобіографічного письменства спостерігається два різні, навіть

протилежні типи нарації: «погляд свідка, який особисто брав участь у подіях, а також інтроспективний погляд, який сягає до глибин самотньої душі» [32, 19]. Перший тип текстів дослідниця називає свідомством, другий – признанням, але підкреслює, що у зв'язку з публікацією «Щоденників» В.Гомбровича можна виділити ще один тип, який називає викликом. Таким чином, тексти щоденників складають своєрідний трикутник: Я – Світ – Ти (Читає). У цьому трикутнику надзвичайно важливим постає повсякденне життя авторів, яке вони фіксують у своїх записах.

Повсякденне життя (Alltag) і повсякденність (Alltäglichkeit) останнім часом привертають особливу увагу дослідників. Повсякденність є предметом комплексу наукових дисциплін: історії, соціології, лінгвістики, теорії мистецтва, філософії, літературознавства, етнографії. Ця тема часто домінує у філософських трактатах і наукових дослідженнях, автори яких звертаються до певних аспектів життя, історії, культури й політики; при цьому оцінка повсякденного життя може бути різною. Б. Вальденфельс важливим вважає те, що «в цих працях суб'єктивне переживання чітко протиставляється об'єктивним структурам і процесам, типові практичні дії – індивідуальним і колективним діям, протяжні ритми – одноразовим епохальним подіям, рухливі форми раціональності – ідеальним конструкціям і точним методам» [1, 39].

Загальнотеоретичними джерелами вивчення феномену повсякденності вважають праці засновника феноменологічного напрямку у філософії Е.Гуссерля (1859–1938), який першим звернув увагу на важливість філософського осмислення не тільки високих абстракцій, але й сфери людської буденності, називаючи її «життєвим світом» [6]. Молодший сучасник Е.Гуссерля А.Шюц (1899–1959) запропонував зосередитися на аналізі процесів світу людського безпосереднього існування – устремлінь, фантазій, сумнівів, реакцій на приватні події тощо [31].

Перспективність антропологічного підходу в дослідженні минулого досить рано відчули французькі історики М.Блок і Л.Февр, які бачили в реконструкції повсякденного елемент відтворення історії в її цілісності. Ці завдання яскраво втілили у своїх працях представники історичної школи, що в 50-і рр. XX ст. групувалася навколо журналу «Аннали» (Л.Февр, М.Блок, Ф.Бродель, Ж.Дюбі, Ж. Ле Гофф та ін.). Вони розуміли минуле як повільне чергування періодів великої протяжності, в які включена і повсякденно-побутова складова. Історія повсякденності виступала в їх працях частиною макроконтексту минулого; дослідники скрупульозно вивчали взаємозв'язки між способом життя людей і їх ментальністю, побутовою соціальною психологією [30]. А. Людке вважав, що потрібно, в першу чергу, писати мікроісторії окремих звичайних людей чи груп, носіїв повсякденних інтересів, а через них – проблем культури як способу розуміння повсякденного життя і поведінки в ньому [20]. Важливість мікроісторичного підходу у вивченні повсякденності полягає в тому, що він бере до уваги окрему долю людини. Історія повсякденності стала реконструкцією життя «звичайної» людини, яка не менше важлива для дослідника минулого, ніж людини відомої; вона пропонувала

апробацію методик нездійснених можливостей; такий підхід визначив нове місце джерел особистого походження, допомагаючи розумінню ступеня свободи індивіда в історико-політичних, хронологічних, етнокультурних та інших обставинах; саме мікроісторики поставили перед собою завдання дослідження питання про способи життя і екстремального виживання в умовах воєн, революцій, терору, голоду. На думку дослідників, спільним для двох підходів у вивченні повсякденності було розуміння минулого як історії «знизу» чи «зсередини», що давало голос людині – як незвичайній, так і «рядовій» [27]. Важливою постає реконструкція повсякденності як елітарної спільноти, так і звичайних людей, а також подолання снобізму щодо маргіналів суспільства (злочинців, представників сексуальних меншин тощо). Отже, у світовій науці продовжують існувати обидва розуміння історії повсякденності: як подієва історія, що реконструює ментальний макроконтекст і як реалізація прийомів мікроісторичного аналізу. Ці концепції доповнюють одна одну в описах і аналізі повсякденності, адже саме повсякденність є тим фундаментом, на якому будується все інше.

Огляд науково-дослідної літератури, пов'язаний із філософією, історією, соціологією повсякденності [1; 6; 10; 13; 14; 19; 20; 21; 22; 24; 27; 29; 30; 31; 33], відбиває глибинні процеси, пов'язані з цим явищем, і актуальність цього напряму гуманітарних досліджень. Німецька дослідниця А.Геллер, розмірковуючи про соціальні проблеми, сформулювала так своє розуміння особливостей культури Нового і новітнього часу: «Революція не може бути політичною або економічною, а може бути лише революцією повсякденного життя» [33, 165]. Погоджуємося з проф. І.Карпенком, який актуальність звернення до вивчення повсякденності обґрунтовує такими причинами: «По-перше, вона обумовлена підвищеним інтересом сучасних філософсько-культурологічних досліджень до проблем метафілософії і метаантропології. По-друге, в останній чверті ХХ сторіччя повсякденність потрапила у «фокус» всіх соціально-гуманітарних дисциплін. Вона впливає на вибір предметів і методів тепер уже не тільки гуманітарно-орієнтованих напрямів досліджень, але і соціальних наук, які раніше дотримувалися класичних об'єктних переконань щодо устрою соціального буття. По-третє, люди потребують знання, у тому числі і наукового, і філософського знання про свою повсякденність. І це знання повинно бути вписано в масштаби їх досвіду, адаптовано до його форм. Отже, «занурення» філософії і науки в повсякденність веде до їх неминучої гуманізації (у сенсі наближення до індивідуального і особистісного вимірювання соціальності). По-четверте, для сучасного українського суспільства вивчення повсякденності має особливе значення у зв'язку з розвитком трансформаційних процесів та становленням нової соціальної дійсності» [14].

На думку вчених, вивчення повсякденної історії включає такі сфери: «Першою є антропологічні факти, що мають відношення до людини через те, що вона – людина: народження, сексуальність, хвороби, смерть, дитинство, старість. До другої сфери належать стратегії, необхідні для існування:

харчування, одяг, житло, робота, дозвілля. До третьої – способи виживання в екстремальних ситуаціях» [24, 74].

Щоденники в цілому є важливим джерелами вивчення повсякденності в її різних виявах. Ми не ставимо собі за мету дослідити власне феномен повсякденності на матеріалі «Щоденника» М.Драй-Хмари. Цікавим для літературознавства є аналіз проявів внутрішнього світу автора, який він презентує в особистих інтимних записах, але ці прояви подаються не тільки через внутрішні монологи, роздуми, авторські узагальнення, а й через розповіді про подорожі, прогулянки, зустрічі з друзями, фіксування подій і деталей повсякденного життя, спогади тощо. Для аналізу беремо один тиждень з життя М.Драй Хмари: від 24 червня по 1 липня 1928 р., літній тиждень, який багато в чому визначив долю як самого письменника, так і долю країни, в якій він жив.

Спочатку звернемо увагу на рік. Як відомо, перший рік першої п'ятирічки в СРСР став підготовчим до масових репресій, що активізувалися з початком «колективізації». 19 січня у «Правді» було оголошено про висилку в Алма-Ату Л.Троцького і сорока його однодумців. На початку року сталінська більшість в Політбюро прийняла рішення закінчити тимчасову «передішку» в суспільстві: почався другий етап боротьби насамперед проти селянства (на той час складало 85 % населення країни). У цьому ж році влада вирішила закінчити і з іншою категорією громадян, так званими «спецами». На Пленумі ЦК в квітні 1928 р. обговорювалася «шахтинська справа». В наступні місяці після процесу в Шахтах економічний відділ ГПУ підготував десятки подібних справ, особливо в Україні. Широкомасштабна боротьба зі «спецами» велася не тільки проти промислової й технічної інтелігенції, багато викладачів і «соціально чужих» студентів були вигнані з навчальних закладів у результаті численних кампаній «чисток». Поразкою «європейців» завершилася літературна дискусія про шляхи розвитку українського письменства: «самоліквідувалася» ВАПЛІТЕ, активізувалися критичні виступи проти «попутників» у пресі, інколи набуваючи характеру політичних доносів.

Загальний настрій, як видно зі спогадів сучасників, був гнітючий. Г.Костюк у своїх «Зустрічах і прощаннях» відзначав, що 1928 рік «був тривожний і замрячений у перспективах літератури» [17, 221] і наводить слова Г.Косинки: «Кінчилася доба навіть відносної свободи для письменника. Настає, мабуть, час абсолютного панування цензора і наглядача» [17, 221] Відчувається цей настрій і в «Щоденнику», але не прямо, а опосередковано, коли читаємо запис від 18 травня 1928 р.: «Останніми часами я нічого не заносив до свого щоденника: і ніколи було, й не хотілося» [9, 68]. Вірогідно, не просто небажання було причиною нехиті до записів, а неможливість писати те, що думаєш.

Аналізовані записи починаються 25 червня, в понеділок (М.Драй-Хмара описує події неділі 24 червня) і закінчуються записом 3 липня, де йдеться про події суботи 30 червня і неділі 1 липня. Отже, охоплюємо один тиждень, від неділі до неділі. Яким він був у житті викладача кафедри українознавства Київського медичного інституту, наукового співробітника науково-дослідної кафедри лінгвістики Всеукраїнської академії наук, члена Історично-

літературного товариства при ВУАН, позаштатного професора при кафедрі українознавства у Київському сільськогосподарському інституті, знавця 19 мов, автора збірки «Проростень» (1926), турботливого чоловіка і батька?

Своєрідним обрамленням стаються дві недільні подорожі: 24 червня – в Китаїв, 1 липня – до Вишгорода і Межигір'я. Судячи із записів, Драй-Хмара був любителем піших прогулянок околицями міста, а то й поза ним, що було досить популярним на той час. Докладні описи всіх подробиць прогулянок дають можливість відтворити їх у повному обсязі, побачити особливості авторського бачення повсякденного світу.

Китаїв, як відомо, в давнину було форпостом столиці, вкінці XIX – на початку XX ст. – дачною місцевістю, де жив, наприклад, Микола Лисенко, а його відвідували Михайло Старицький, Олена Пчілка, бувала Леся Українка. В 1920 р. радянська влада відібрала Китаїв у Києво-Печерської лаври і передала його в державну власність. Монастир був закритий, а його приміщення віддані дитячій колонії; адміністративно хутір був приєднаний до сільради села Мишелівка.

Опис подорожі М.Драй-Хмарою – це своєрідний каталог цікавих місць навколо Києва, приміської флори, способу відпочинку тогочасного люду тощо. Так, дізнаємося, що з міста товариство вирушало на трамваї № 10 (кінцева була на Голосіївській площі). Далі автор пише: «Дорога до Голосієва прекрасна. Ми пішли не сошею, а звернули праворуч, куди ходити стороннім особам забороняється» [9, 69]. Навряд, чи сьогодні дізнаємося причину заборони, хоч, можливо, вона названа в невідомій нам мемуаристиці. Це зауваження цінне тим, що розкриває нам Драй-Хмару як людину, яка не зважає на зовнішні перешкоди, заборони, чинить за власним присудом і волею.

Майстерно візуалізує автор довколишній ландшафт: мандрівники минають «великі гірчичні плантації, залиті ніжним ліловим цвітом, ярок, де ростуть дуби та липи» [9, 69], сходять на гору, потім знову спускаються «в долинку». Щодо гори, то в автора є таке зауваження: «Це та гора, з кількома переплутаними шляшками, що фігурує в «Вернигорі» та ще в якомусь фільмі» [9, 69]. Вірогідно, йдеться про фільм «Звенигора» О.Довженка, який вийшов на кіноекрани Києва 13 квітня 1928 р. (у «Щоденнику» досить часто можна знайти відомості про перегляд фільмів, наприклад, записи від 22 травня 1927 р., де йдеться про відвідування кінотеатрів 18 і 19 травня, 29 травня, 1 червня цього ж року, 25 січня, 4 березня, 18 травня (називає три відвідані фільми), 28 травня (два фільми), 19 червня 1928 р.). Бачимо, що кіномистецтво набувало широкої популярності у другій половині 1920-х років, і М.Драй-Хмара теж не цурався його.

Подальша хронологія подорожі супроводжується авторськими коментарями, зауваженнями, ретроспекціями тощо. Так, говорячи про лісо-інженерний корпус сільськогосподарської академії, автор звертає увагу на його подібність до будинків, «що є на Софіївському подвір'ї та на подвір'ї Братського монастиря» [9, 69]; розповідаючи про відвідання Китаївської пустині, відзначає, що серед двох схимників один – «архиєпископ князівського роду» [9, 69], і не може гірко не поіронізувати над незнанням інших ченців про «старця Сковороду».

Згадка про вибух 1918 р. супроводжується констатацією: «Все сіре, одноманітне – попелище» [9, 69]. Лаконізм запису свідчить про те, що ця подія не вимагала актуалізації як для самого письменника, так і для його сучасників, а для сьогоденного читача важливим є те, що автор фіксує подію на рівні повсякденного мислення. «Передучора після 10 години роздався над містом сильний гук. Від страшного напору повітря розліталися в дребезги вікна в помешканнях і склепах. А вибухи чергувалися один за другим. Після третього найпотужнішого навіть у центральній частині міста не залишилося майже ні одного дому з цілими вікнами. Сипалася штукатурка з великих камінниць. Населення в паніці не знало, що чинить...» [28], – писала «Робітнича газета» 8 червня 1918 р. Як виявилось, вибухнули боєприпаси на тодішній робітничій околиці Звіринець. Епіцентр вибуху знаходився між Києво-Печерською Лаврою і Лисою горою, тому для пожежників головним було не допустити вогню до Лисої гори, де зберігалося найбільше вибухівки. Причиною вибуху назвали самозагорання боєприпасів. Кореспондент, який побував на попелищі наступного дня, відзначав: «Загальне враження таке, що в один момент загинуло те, що звалось Звіринцем. По краях долини стояло кілька будинків, але вони були так зруйновані, що жити в них не можна. Мешканці Звіринцю з жахом блукають по руїнах з надією щось відшукати, але що знайдеш, якщо пожарище голе, як поліно. Бойскауты і сестри милосердя ходять по руїнах, розшукують і виносять обгорілі трупи людей. Стогін і жах навкруги...» [28]. Контрастом до картин загальної катастрофи є запис М.Драй-Хмари через десять років після вибуху: «Де-не-де пасуться корови» [9, 69]. Повернення додому трамваем закінчувало цю подорож.

Замість мандрівки наступної неділі відбулася до Вишгорода і Межигір'я. Автор знову докладно й мальовничо описує маршрут. У характеристиці Вишгорода зазначимо своєрідне протиставлення, яке проектується на сучасне авторові життя: «Стара князівська фортеця... тепер являє собою звичайнісіньке село» [9, 71]. Поруч із серйозною характеристикою бачимо гумористичні акценти: у Вишгороді раніше «перебував гарем Володимира святого», а тепер у селі «не можна купити навіть пива. (В цей день, коли сонце пекло немилосердно, а вітер і не думав заважати йому, нам здавалося, що холодне пиво – найкращий у світі трунок)» [9, 71].

Славний раніше козацький Межигірський монастир (за історичними даними, закладений ще в X ст.), який теж був об'єктом подорожі мандрівників, постає перед ними у вигляді зовсім не монастирському: «В одній церкві – керамічний музей, але ми не заходили, бо замкнений. На подвір'ї повно студентів з Керамічного технікуму та службовців з будинку відпочинку – здебільшого євреї» [9, 71]. Отже, автор фіксує цікаву сторінку в історії цього місця. Як відомо, на III Всеукраїнському з'їзді Рад у березні 1919 р. було прийнято постанову про відкриття в Межигір'ї керамічної школи-майстерні, що відкрилася в 1920 р. У 1921 р. на стажування приїхали студенти-випускники Української академії мистецтв з майстерні Михайла Бойчука, серед них ті, які

незабаром у славили українське мистецтво: Василь Седляр, Оксана Павленко, Павло Іванченко, Іван Падалка та ін. [16].

Про заснування і діяльність школи збереглися спогади Уляни Горбань, сестри Івана Падалки, також художниці, яка писала: «Учні голодували, бо державної допомоги не мали. Жодної торгової одиниці теж не було. Як казав Іван Іванович, жили на підножних харчах» [5, 203], а ще згадувала: «Влітку в Межигір'ї було дуже людно. Крім того, що частину приміщення займали для будинку відпочинку, кожного вихідного дня, звичайно, як сприяла погода, припливали кілька пароплавів з публікою, оркестрами, артистами, які виступали, використовуючи палубу як сцену. Вся ця публіка милувалася природною красою Межигір'я. Ці гості оглядали музей і навіть майстерні. І так слава росла завдяки ентузіастам, які всупереч знегодам продовжували почате діло, викладачам, які терпіли всі знегоди разом з учнями» [5, 204]. Спогади художниці і записи М. Драй-Хмари накладаються, фіксуючи один і той же факт повсякденного життя.

М.Драй-Хмара, оповідаючи про наступний перебіг подорожі, говорить і про похід до Дзвінкової Криниці, і шлях на Нові Петрівці, а звідти на Горенку. Дізнаємося ми і про можливість добратися до Києва пароплавом (про що говорить і Уляна Горбань) о сьомій годині вечора. Отже, «Щоденник» М.Драй-Хмари через описи замських прогулянок розкриває дуже цікаву сторінку з життя тогочасної київської інтелігенції, власне, фіксуючи загальне захоплення спортом тогочасного суспільства. Цікаво, що подібну прогулянку описує Ірина Вільде в своїй повісті «Повнолітні діти» (1939), але подає вона прогулянку студентської молоді околицями Чернівців. Словами однієї з героїнь, Зої, письменниця так осмислює це явище: «Яка краса... а живеш у тому ж самому місті і не помічаєш нічого, крім сірих кам'яниць, що хочете, а життя було б багато поетичніше, якби ми могли дивитись на такі речі... трохи звисока...» [2, 363]. Вірогідно, можливість «відійти», «вивищитись» від щоденного побуту і була однією з причин, що змушувала людей мандрувати околицями міст.

У «Щоденнику» відтворюється і звичне, спокійне життя (робота, зустрічі з друзями, відвідування концертів), і відкриття, потрясіння, захоплення, розчарування, тобто весь діапазон повсякденності: «...цілком несподівано натрапили ми на глибоке маленьке озеро з водою ультрамаринового кольору. З десяток рибалок сидів унизу й удив рибу. Ми сиділи на горі, над самою кручею, й дивилися на озеро» [9, 69]. Через, здавалось би, незначну, навіть побутову, несподіванку проглядають проблеми онтологічного характеру, тобто укоріненість, що розвивається в інших вимірах дійсності, виходить за межі повсякденного світу.

Однією з важливих ознак повсякденності є інтерсуб'єктивність, що виражається через контакти з іншими людьми. Через спілкування, зв'язки людей виникає і формується дійсність, повсякденність, її провідні складові, власне, зміст людського життя. Зі «Щоденника» перед нами постає велелюдне товариство М.Драй-Хмари. За тиждень свого життя автор спілкується більше як з двадцятьма людьми (це тільки добре знайомими), і надане стосункам

значення складає суцільне полотно буденної дійсності. Так, у заміські мандрівки Драй-Хмара вирушає з Олександром Пучківським і його донькою Надією (в майбутньому визначним лікарем-офтальмологом, після її смерті 1985 р. вийшла книга спогадів «Епоха і моє життя», де вона занотувала: «Розумію, що подробиці моєї біографії нікого не цікавитимуть. Але я розглядаю свої спогади як зріз життя звичайної людини в конкретну епоху історії, і це може зацікавити в майбутньому» [26, 5]), Оксаною Михайлівною Косоноговою (майбутньою дружиною Пучківського) Михайлом Карачківським (дружина М.Драй-Хмари Ніна і дружина М.Карачківського Олена були рідними сестрами). Часто мандрувала з автором «Щоденника» і його дружина, але із запису 9 червня дізнаємося, що вона із донькою Оксаною «поїхали в Будає» [9, 68], отже, М.Драй-Хмара на той час був сам у Києві. Постаті О.Пучківського, М.Карачківського, безумовно, важливі для розуміння культурного процесу 20-х рр. ХХ ст., адже перший із них був професором Київського медичного інституту, уклав український підручник з оториноларингології (був репресований 1937 р.), а другий працював у ВУАН (вдалося уникнути репресій, а в 1944 р. емігрував на Захід). Подібне можна сказати і про композитора Михайла Вериківського (1896–1962), українського музикознавця, фольклориста Миколу Грінченка (1888–1942), мовознавця Михайла Калиновича (1888–1949).

Ще одне коло спілкування М.Драй-Хмари – його друзі-неокласики. 24 червня після заміської подорожі він зустрічається з Павлом Филиповичем (у «Щоденнику» він його ласкаво називає Палею) і його дружиною Марією Андріївною, навіть проводить їх на Хрещатик, 28 червня пише про нараду в Миколи Зерова з приводу видання французької антології, на якій були присутні також Освальд Бургардт і Павло Филипович. Цікавим є запис від 3 липня, в якому розповідається про відвідання в суботу 30 червня Академії, де він «застав у «Словнику живої мови» Филиповича, Зерова і Калиновича, які розглядали французький журнал, присвячений Україні, – «La Nerve» [9, 70]. Перераховуючи статті та їх авторів (Антуан Мартель, Павло Филипович, Володимир Харків), описуючи зміст часопису, М.Драй-Хмара констатує: «Папір – слонобий. Друк – чудесний» [8, 70]. Кілька разів у «Щоденнику» згадується Володимир Отроківський, про якого В.Петров-Домонтович писав, що він «був здібний учений і цікавий, надійний поет» [15, 278]. Будучи, як і М.Драй-Хмара, випускником Київського університету, вихованцем наукового семінару В.Перетца, Отроківський рано пішов із життя, і в «Щоденнику» Драй-Хмара, описуючи місця, в яких буває тепер, не забуває друга своєї юності, з яким відвідував ці місця раніше. Доказом на підтвердження думки про приватний характер щоденника є оповідь про відвідини Стені, з якою М.Драй-Хмару пов'язували раніше інтимні стосунки (запис від 3 липня).

Таким чином, повсякденність інтерпретується у комунікації, а враховуючи те, що однією з головних проблем міжособистісного спілкування, що виникає у процесі повсякденності, є проблема розуміння, то можемо відзначити, що розкриття змісту повсякденності через інтерсуб'єктивність

передає її складну внутрішню структуру, породжує багато різноманітних реальностей, що переплітаються.

«Щоденник» М.Драй-Хмари є дуже цікавою енциклопедією приміської флори. Пишучи про мандрівки околицями Києва, автор називає квіти, що там ростуть. У подорожі 24 червня він складає букет з «жовтого дроку, чебрецю, конюшини, кашки, шипшини та інших польових квітів» [9, 69], а 1 липня «нарвав також великий букет квіток, де були лілові й сині дзвіночки, кашка, щавель, ромашка, гвоздика і т. і, і т. і.» [9, 71]. Говорить і про дерева, інші рослини: дуби, липи, сосни, лоза, очерет, звіробій, заяча капуста, жито, полуниця, суниця. Перелічує автор і напої, що вживалися (наука про знакові й комунікативні функції їди й напоїв, про прийом їди, про культурні й комунікативні функції пригостання – гастика – є частиною невербальної семіотики): вода, вино, пиво, квас тощо.

Отже, М.Драй-Хмара передає культуру повсякденності свого часу, показує людське життя цілісним, таким, що об'єднує всі форми буття. Особистість у «Щоденнику» постає своєрідною точною перетину різних виявів життєдіяльності, відбиваючи через приватне життя свій життєвий простір, що здійснюється в конкретних історичних умовах.

1. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности / Б. Вальденфельс // Социо-Логос: Пер. с англ., нем., фр. – М. : Прогресс, 1991. – С. 39–50; 2. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті / Ірина Вільде. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 488 с; 3. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.; 4. Галич О. А. У вимірах поп fiction: Щоденники українських письменників ХХ ст. Монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.; 5. Горбань У. Мій брат – наш художник / Уляна Горбань // Вітчизна. – 1990. – № 3. – С. 193–205; 6. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философии / Э. Гуссерль // Вопросы философии. – 1986. – № 3. – С. 101–116; 7. Драї-Хмара М. Щоденник / Михайло Драї-Хмара // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 41–44; 8. Драї-Хмара М. Щоденник / Михайло Драї-Хмара // Слово і час. – 1990. – № 2. – С. 13–22; 9. Драї-Хмара М. Щоденник / Михайло Драї-Хмара // Слово і час. – 1990. – № 5. – С. 65–73; 10. Дубин Б. В. Быт, бытовщина, обыденность: Идея и история повседневности в России [Електронний ресурс] / Б. В. Дубин // Режим доступу: www.unesco.org/most; 11. Жулинський М. Шлях із неволі, з небуття / Микола Жулинський // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 36–40; 12. Затонський Д. В. Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) / Д. В. Затонський // Жанровое своеобразие прозы Запада. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 4–58; 13. Золотухина-Аболина Е. Повседневность и другие миры опыта: Монография / Е. Золотухина-Аболина. – М. : МарТ, 2003. – 192 с.; 14. Карпенко І. Повсякденність – друг чи ворог? [Електронний ресурс] / І. Карпенко // Харківський університет: загальноуніверситетська газета. – 2008. – № 5 (3911). – Режим доступу: www.gazeta.uniwer.kharkov.ua; 15. Київські неокласики / Упор. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 352 с; 16. Киркевич В. Межигір'я [Електронний ресурс] / В. Киркевич // Режим доступу: www.oldkiev.info; 17. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах / Передм. М. Жулинського / Григорій Костюк. – К.: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с; 18. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2001. – 300 с.; 19. Луков М. В. Культура повседневности как теоретическое понятие / М. В. Луков // Тезаурусный анализ мировой культуры. Вып. 2. – М. : МосГУ, 2005. – С. 54–74; 20. Людтке А. Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в Германии / А. Людтке //

Социальная история: ежегодник. – 1999. – С. 77–100; 21. *Марков Б.В.* Храм и рынок. Человек в пространстве культуры: Монография / Б.В. Марков. – СПб. : Алетейя, 1999. – 294 с.; 22. *Махлина С.Т.* Семиотика культуры повседневности / С.Т. Махлина. – СПб : Алетейя, 2009. – 232 с; 23. *Мельничук Б. І.* Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б.І. Мельничук. – К. : ВЦ «Академія», 1996. – 272 с.; 24. *Пандель Г.Ю.* Повседневная история как новый жанр историографии / Г.Ю. Пандель // Гісторыя штодзённасі і права чалавека: Матэрыялы міжнар. канф. Мінск, 1–5 снеж. 1999 г. – Мн. : БГУ, 2000. – 69–78; 25. *Померанцева Г. Е.* Биография в потоке времени. ЖЗЛ: замыслы и воплощение серии / Г.Е. Померанцева. – М.: Книга, 1987. – 236 с; 26. *Пучківська Н.* Епоха і моє життя / Під ред. проф. З. Веселовської, проф. Г. Пучківської / Н. Пучківська. – К. : Здоров'я, 2004. – 173 с; 27. *Пушкарева Н.Л.* Предмет и методы изучения истории повседневности / Н.Л. Пушкарева // Этнографическое обозрение. – 2004. – № 1. – [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.tambovdem.ru/theses.php?id=gender1.pushkareva>; 28. *Робітничка газета.* – 1918. – 8 червня; 29. *Удод О.А.* Історія повсякденності як методологічна проблема. За людинознавчу історію України (про актуальність історії повсякденності) / О.А. Удод // Доба. – 2002. – № 3. – С. 2–10; 30. *Феномен повседневности:* гуманитарные исследования. Философия. Культурология. История. Философия. Искусствоведение: Материалы X международной научной конференции «Пушкинские чтения – 2005» (6–7 июня 2005 г.) / Ред.-сост. И. А. Манкевич. – СПб.: Издательства С.-Петербургского у-та, 2005. – 252 с.; 31. *Шюц А.* Структура повседневного мышления / А. Шюц // Социологические исследования. – 1993. – № 2. – С. 129–137; 32. *Czermińska M.* Autobiograficzne formy/ Czermińska M. // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. – S. 49–54; 33. *Heller A.* Versuch eine Erklärung der individuellen Reproduktion / Heller A. – Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1978. – 325 S.

*Ольга Циганок,
д-р філол. н., доц.,
Київський національний
торговельно-економічний університет*

ПОЕТИКА «APPRIA IN PARNASSUM [...]» [АППІЄВА ДОРОГА НА ПАРНАС] (1704/05) ТА ЇЇ КИЇВСЬКЕ ДЖЕРЕЛО

У статті стверджується, що джерелом трактату з теорії віршування «Appria in Parnassum [...]» [Аппієва дорога на Парнас] (1704/05) була київська поетика «Rosa inter spinas [...]» [Троянда між колючками] (1696/97). Зв'язок між підручниками приховувався: змінено назву курсу, вступ, найменування структурних одиниць (розділів та параграфів). Розбіжності в самому тексті незначні і стосуються насамперед прикладів. Перегляд взірців відбувається у напрямку зменшення кількості польськомовних зразків і збільшення кількості творів на слов'яноруській мові.

Ключові слова: поетики, Києво-Могилянська академія, Московська слов'яно-греко-латинська академія.

В статье утверждается, что источником трактата по теории стихосложения «Appria in Parnassum [...]» [Аппиева дорога на Парнас] (1704/05) была киевская поэтика «Rosa inter spinas [...]» [Роза между шипами] (1696/97). Связь между учебниками скрывалась: изменено название курса, введение, наименование структурных единиц (разделов и параграфов). Расхождения в самом тексте незначительны и касаются, прежде всего, примеров. Пересмотр образцов происходит в направлении уменьшения количества польскоязычных примеров и увеличения количества произведений на славянорусском языке.

Ключевые слова: поетики, Киево-Могилянська академія, Московська славяно-греко-латинська академія.

The article states that the source of the treatise on the theory of poetry «Appia in Parnassum [...]» [Appian Way on Parnassus] (1704/05) was Kiev poetics «Rosa inter spinas [...]» [Rose among thorns] (1696/97). The connection between manuals was hidden: the name of the course, preface and name of structural units (chapters and sections) were changed. The differences in the text are small and apply examples first of all. The revision of the models is made in the direction of reducing the quantity of Polish language works and increasing of Slavic language works.

Key words: poetics, the Kyiv-Mohyla Academy, Moscow Slavic-Greek-Latin Academy.

Київський конвюлт, до складу якого входить поетика «Appia [...]» [Аппієва дорога] (1704/05), М.Петров описав 1904 р. таким чином: «№ 673 (480). Сборникъ, заключающій въ себѣ *пѣитику и риторикѣ*, 1704–1706, in 4°, на 112+198 листкахъ. Въ частности, въ немъ заключаются: 1, Пѣитика, называвшаяся Appia или Parnassum (л. 25 на об.) и преподанная въ 1704 и 705 годахъ (л. 52), вѣроятно, в Московской Академии (листы 1–112); 2, *Susurramen fluminis*, т.е. реторика, приводящая примѣри привѣтствій Димитрію митрополиту Ростовскому (л. 11, 12 и др.), Стефану Яворскому, митрополиту Рязанскому (л. 23 на об., 25, 30, 32, на об.), Симоновскому архимандриту (л. 13) и Сибирскому митрополиту Филофею Лещинскому (л. 33), преподанная въ Московской Академии, вероятно въ 1705 и 1706 годахъ (листы 1–198). На первомъ листѣ сборника, внизу, слѣдующая подпись: *Ex libris Theodori Smorzewski*» [2, 285]. Описуючи у 1980 р. риторикѣ, привезені в Києво-Могилянську академію з інших навчальних закладів, В.Д.Литвинов подає таку інформацію про згаданий рукописний збірник: «№ 152. Анонім. *Susurramen fluminis* (Рокот реки), [1705/06 уч. г.], шифр 673/480С, лл. 1–198 (вторая пагинация). Риторика принадлежала Федору Сморжевскому. Прочитана в Московской академии. В тексте встречаются примеры приветствий Дм. Ростовскому, Ст. Яворскому, Филофею Лещинскому и др. В этом же сборнике заключена поэтика (лл. 1–112 первой пагинации), вторая часть которой посвящена риторическим вопросам» [4, 142].

Окрім зазначених поетики і риторикѣ, у конвюлті міститься допоміжний матеріал для складання промов. На арк. 1–8 (зв.) – «*Concha Tullianarum gemmatum seu erudi[tio] variarum rerum ex historicis [...] collecta per alphabeti ordinem disposita ad usum rhetorum ordinata*» [Мушля Туллієвих перлин, або знання різних речей, зібране зі сказань [...], викладене за алфавітом, упорядковане для практики ораторів]. Далі, на арк. 9–24 (зв.), – інші виписки: «*Aditus eruditionum neopoētis in Parnassum*» [Приступ неопоетам до знань на Парнас]. Титульного листка поетики немає. На арк. 25 (зв.) натрапляємо на речення, за яким можна реконструювати початок назви курсу: «*Integrum itaque hoc annui laboris nostri opus, Poēsim nempe sub titulo Appia in Parnassum [...]*» [Таким чином, увесь оцей витвір моєї річної праці, а саме поезію під заголовком Аппієва дорога на Парнас]. Отже, ми відчитали початок назви

поетики по-іншому, ніж це зробив Микола Петров (у нього – Аппія, або Парнас). У рукописі чітко видно «in» [в]. Вважаємо, що і за змістом такий початок назви трактату має більше сенсу. Аппієва дорога – перша стратегічна дорога римлян, прокладена 312 р. до н. е. за ініціативою Аппія Клавдія, яка спочатку доходила до Капуї, а згодом, при Траяні, була доведена до Брундізія (Південна Італія) [1, 67]. Відповідно, підручник віршування – це шлях до вершин поетичного мистецтва. Початок назви поетики «Appia» [Аппієва дорога] зринає у тексті ще двічі. У «Proloquium ante incipiendam poësim» [Висловлюванні перед тим, як приступити до поезії] на арк. 25 серед інших маргіналій – «appiae portum» [гавань (завершення) аппієвої дороги] (Брундізій – морський порт). Завершується трактат фразою: «Et sic nostrae appiae sit meta et portus suis in fatigationibus aditibusque requies» [І таким чином нехай буде фінішна мета і гавань у своїх утомах, а приступам – спокій] (арк. 112 (зв.)) [6].

Рік створення курсу (1704/05) сумнівів не викликає – він зазначений кілька разів і у формі хроновірша, і прописом [6, 52]. Прямих доказів належності поетики до якогось навчального закладу немає. Приклад на арк. 87 (зв.) «Nunc Rossiaci heroes omne robus, vires, arma, divitias, substantiam, fortunas ad resistendum hosti impendite» [Тепер, російські герої, прикладіть усю міць, сили, зброю, багатство, засоби, майно, щоб протистояти ворогові] сам по собі не може бути підставою визначити походження курсу як російське. Пригадаймо, що Стефан Яворський присвятив архієпископові Варлааму Ясинському, своєму благодійнику, надрукований у Києві панегірик «Arctos caeli Rossiaci in gentilibus syderibus illustrissimi ac reverendissimi patris p. Barlaami Iasinski [...] resplendens» [Сузір'я Ведмедиці російського неба, яке [...] дає відблиск у зірках роду найяснішого і найшановнішого отця Варлаама Ясинського] (1690). На означення «Rossiacus» [Російський] натрапляємо у назвах однієї поетики і кількох риторик Києво-Могилянської академії. Наприклад, повна назва риторики Ігнатія Мишталського звучить так: «Rostra Tulliana ad formandos in omni arena equites et neotyrones rossiacos, sub Palladis Kiiovo-Mohylaeanae scuto militantes et gentiliciis magni heroum principiis primique ducum Severiae et totius Exercitus Zaporoviensis strenuissimi Martis Ioannis Mazepa luminaribus certantes in taumaturgis nempe divinissimis tutelarium nostrorum Barlaami et Ioasaphi fundamentis erecta, praeceptis rhetoricis et variis ad plausum et perennem gloriam laborissime praxibus munita ac illustrata anno 1701 in collegio Kiiovo-Mohylaeano» [Туллієва ростральна трибуна для виховання на усякому полі діяльності російських лицарів та новобранців, які воюють під щитом Києво-Могилянської Паллади і які змагаються під небесними світилами, що на родовому гербі великого з героїв та першого із вождів Сіверщини й усього Війська Запорізького, найвідважнішого Марса Івана Мазепи, побудована на чудотворних, бо божественних основах захисників наших Варлаама та Йосаафа, дуже сумлінно зміцнена і оздоблена риторичними настановами і різними практичними заняттями для похвали і вічної слави року Втіленого у людську плоть Слова 1701 у Києво-Могилянській колегії] [13]. Пригадаймо також поетику «Cedrus Apollinis pharetrati rossiaco Orphaeo ob bicornem extruendam

cytharam bino poēseos ac rhetorices stylo instructam [...] 1702» [Кедр Аполлона зі сагайдаком, російському Орфеєві для створення дворогої кіфари подвійним стилем, поетики і риторики [...] 1702] [8], риторики «Certantibus Argo Borystheni fixa ad fortunatas eloquentiae insulas Rossiacum Iasonem revehens [...] 1722» [Арго для тих, хто змагається, який стоїть на Борисфені, до щасливих берегів красномовства російського Ясона перевозить [...] 1722] [9] та «Liber rhetorices de eloquentia ecclesiastica et civili [...] in usum rossiacaе juventutis in collegio Kijevomohylaeano anno 1732 [...]» [Книга риторики про красномовство церковне і громадянське [...] на користь російської молоді в Києво-Могилянському колегії року 1732 [...] [11]. Таким чином, подекуди і на берегах Дніпра на перший план виходила свідомість «державницька», свідомість належності до Російської імперії.

Дуже ймовірно, що підручник – це лекції, прочитані в Московській слов'яно-греко-латинській академії у другий, «латинський» період її існування (1700–1775) [3, 17]. Після того, як 1701 р. Стефан Яворський став протектором академії, він переконав Петра I перевести академію у русло латинської освіченості, за зразком київської. Якраз 1704 р. у Москву прибувають перші київські наставники-монахи [3, 80–81]. Історик академії С.Смирнов згадує два московські курси риторики – «Prodromus artis oratoriae [...]» [Провісник ораторського мистецтва [...] (1741) та «Thesaurus [...]» [Скарб] (1742) – і подає їх структуру [3, 170]. Цікаво, що у повній назві першого із них фігурує «juventutis Roxolanae» [роксоланської молоді]. Підручники з теорії віршування, поетики, у праці С.Смирнова не згадуються.

Теоретично поетика 1704/05 навч. р. могла бути прочитана також у Чернігівському колегіумі, заснованому Іоанном Максимовичем. Починаючи з 1700 по 1705 р. протягом чотирьох років у Чернігівському колегіумі було відкрито 4 класи: три граматичні та клас поетики [5]. Щодо Києво-Могилянської академії, то курс лекцій з поетики, прочитаний у цьому навчальному закладі 1704/05 навч. р., не зберігся. Щоправда, не зовсім ясна ситуація із поетикою Києво-Могилянської академії «Arctos [...]» [Ведмедиця] (1705) [7]. Рік написання поетики «Arctos» – 1705 – зашифрований у фрагменті «BeLLa parat RossUs spreto De Caesare Mota» її повної назви. Поки що для нас не ясно, чи це поетика 1704/05 навч. р., чи 1705/06. Питання атрибуції залишаємо відкритим, однак приклади із риторики – привітання російських церковних достойників – говорять на користь Московської слов'яно-греко-латинської академії.

Ми помітили, що поетика 1704/05 навч. р. повторює київський курс 1696/97 р. «Rosa inter spinas seu Ars poēseos, suos continens difficultatum aculeos concluso horto Mariae in debitum venerationis cultum dedita atque neopoētis ad carpendum ex ea tam ligati quam soluti eloquii fructum in Helicone Mohylaeano explicata anno qUo DeUs qUaeqUe potens LaUrUM ConstrUXIt ab OzoV (тобто 1696 р.) [Троянда між колючками, або поетичне мистецтво, що містить свої шипи труднощів у саду Марії, для належної турботи передана і поетам-початківцям, щоб зривали з неї плоди як зв'язного, так і вільного красномовства на Могилянському Геліконі, пояснена року в якому Бог

всемогутній дав лавр від Азову²⁰] [12]. Київська поетика 1696/97 навч. р. не просто була претекстом для більш пізнього підручника. Майже весь текст переписано дослівно. На подібне явище серед київських поетик ми не натрапляли. Розбіжності зводяться до трьох основних моментів. По-перше, вступ і закінчення. Поетику «*Rosa inter spinas*» (1696/97) розпочинає «*Ode supplex ad beatam Virginem pro neopoëtis*» [Ода-молитва до блаженної Діви у підтримку неопоетів] [12, 6]. Далі йде прозовий «*Proloquium ante incipiendam poësim*» [Висловлювання перед тим, як приступити до поезії] [12, 6–9], початок якого співвідноситься з назвою курсу: «*Rosam aculeis horidam, in Helicone Mohylaeano vestris sub oculis pono, auditores NN*» [Троянду, небезпечну колючками, поміщаю на ваших очах на Могилянському Геліконі, незнані слухачі]. У трактаті «*Appia in Parnassum [...]*» (1704/05) натрапляємо на віршовий «*Proloquium ante incipiendam poësim*» [Висловлювання перед тим, як приступити до поезії] з початком: «*Ad polum terramque bonus viator [...]* [До небес й землі, подорожній добрий]» [6, 25].

По-друге, оформлення (різні назви підручників, іменування глав і параграфів як текстових одиниць при ідентичних (за невеликим винятком) заголовках. У поетиці «*Rosa inter spinas*» [Троянда між колючками] (1696/97) глава називається «*folium*» [листок], параграф – «*aculeus*» [шип], створюючи смислову цілісність із назвою підручника. У трактаті «*Appia*» [Аппієва дорога] (1704/05) розділ – «*fatigatio*» [утома], а параграф – «*aditus*» [приступ]. Відповідно, дещо міняється коментар про структуру підручників:

Rosa inter spinas

Нас parte nihil aliud nisi ligatam complectemur orationem, omne solutae elocutionis fructum ad secundum remittendo, instruemus etiam non sine sua difficultate aculeis quos foliis faciliore methodo rem explicantibus pro apta necessitate exornabimus [Цією частиною ми охопимо ніщо інше, як віршоване слово, відіславши весь витвір прозового слова до другої, спорядимо також не без своїх труднощів шипами, яких забезпечимо листками, що при відповідній потребі тлумачать справу легшим способом].

Appia

Нас parte nihil aliud nisi ligatam complectemur orationem, omne solutae elocutionis opus ad secundum remittendo, instruetur etiam in fine suae difficultatis fatigationibus in adeundo metam, quas fatigationes aditis faciliore methodo rem explicantibus pro apta necessitate exornabimus [Цією частиною ми охопимо ніщо інше, як віршоване слово, відіславши весь твір прозового слова до другої, буде споряджена також на краю своєї складності утомами в підході до мети, ці утоми забезпечимо приступами, що тлумачать справу при відповідній потребі легшим способом].

У трактаті «*Appia in Parnassum [...]*» (1704/05) нерідко пропущені назви глав і параграфів (залишене вільне місце, щоб дописати їх пізніше). За

²⁰ Йдеться про взяття турецької фортеці Азов російськими військами й українськими козаками 1696 р.

поетикою «*Rosa inter spinas [...]*» (1696/97), встановлюємо, що на арк. 35 (зв.) мав бути заголовок глави «*Fatigatio tertia. De elegia*» [Утома третя. Про елегію]. Реконструємо також назви параграфів: «*Aditus primus. De etymologia, natura, materia et divisione elegiae*» [Прийступ перший. Про етимологію, природу, предмет і поділ елегії]; «*Aditus secundus. De stylo et virtutibus elegiae*» [Прийступ другий. Про стиль і достоїнства елегії] (арк. 27); «*Aditus tertius. De partibus elegiae, an sint? Et quae nam illae*» [Прийступ третій. Про частини елегії, чи вони існують? І які ж вони?] (арк. 29); «*Aditus quartus. De vitiis et virtutibus carminis pentametri*» [Прийступ четвертий. Про вади і достоїнства пентаметра] (арк. 30 зв.) [6].

Київський курс допомагає відновити не лише пропущений текст, а й виправити описки. Наприклад, у трактаті «*Appia in Parnassum [...]*» (1704/05) читаємо: «*Aditus tertius. De artificio epigrammatis dicti protheus, anagrammaton, leoninum et paramaeon*» [Прийступ третій. Про мистецьку техніку епіграми, названої протеева, анаграма, леонінська і парамеон]. Анаграма тут згадана у заголовку помилково, бо в тексті за протеевим віршем відразу аналізується леонінський [6, 51]. Це підтверджує підручник 1696/97 р., де у назві відповідного параграфу анаграми немає, а є панаграма (текст, який використовує всі букви алфавіту) [12, 44]. Таким чином, звертання до київського курсу-попередника допомагає описати більш пізній підручник іншого навчального закладу.

Розбіжності між двома рукописами мають вигляд, так би мовити, редагування. Подекуди уточнюється те чи інше слово: наприклад, «*requisita*» [потреби] [12, 17] замінюється на «*stylus*» [стиль] [6, 26]. Творець поетики «*Rosa inter spinas [...]*» (1696/97) у коментарі до однієї з поетичних вставок-взірців пише, що подає власне великоднє привітання [12, 17]. Натомість автор трактату «*Appia [...]*» (1704/05) цю фразу формулює інакше, забравши слово «власне». Уточнення могло бути зроблене з різних міркувань: автори двох курсів – різні особи, чи викладачеві-монаху видалася недоречною випинати своє авторство. Це великоднє привітання розпочинається в московському підручнику з 5-го рядка. Можливо, студент, конспектуючи лекцію, не встиг записати початок твору. Так само цим можна пояснити, чому у підручнику 1704 р. немає фрагменту Стація [12, 12], пропущено згадку про триметр і його приклад [6, 29], не наводяться 14-й і 15-й приклади віршових розмірів, якими пишуться ліричні твори. Можливо, випадково не зазначений один із способів початку похвальних од. Пропуски фрагментів тексту можна пояснити й іншими причинами. Наприклад, міркування про те, як читати [12, 19] у курсі 1704 р. могли проігнорувати тому, що він прямо до теми параграфа не відноситься. Єзуїтський приклад із підручника 1696/97 р., пов'язаний із польським королем Владиславом IV [12, 21–22] могли пропустити з політичних чи конфесійних міркувань. У Києво-Могилянській академії Владислава IV шанували за його релігійну толерантність, у іншому навчальному закладі вірш про нього міг виявитися не на часі.

На нашу думку, на більшу увагу заслуговують розбіжності між двома курсами, які можна назвати свідомими і які є виявом певних літературних

уподобань автора чи його оточення. Подекуди закономірності не помічені. Приклади з Горація [12, 15] і Марціала [12, 15] замінено на Сарбевського [6, 29–30]. Ще один фрагмент Сарбевського додано як приклад ямбічного сенара [6, 30]. У інших місцях навпаки – Сарбевського [12, 16; 12, 17] замінили Горацієм [6, 31]. А буває і так, що в обох підручниках наводяться приклади одного і того самого автора (Горація), але різні [12, 16; 6, 30]. У інших випадках спостерігаються певні тенденції. Складається враження, що менше стали цінувати пізню латинську поезію – у підручнику 1704 р. немає прикладів із Стація і Клавдіана, які цитує курс 1696/97 р. [12, 22]. Посилюється релігійна складова аргументації. Наприклад, як приклад парафрази у поезиці «*Rosa inter spinas [...]*» (1696/97) цитують фрагмент про бджіл Сарбевського. «*Appia*» (1704/05) згадує цей твір, але як приклад парафрази наводить фрагмент про «*sapientia divina*» [божественну мудрість]. Приклади з Сарбевського пропускаються подекуди, а от із Твардовського – часто.

Між двома підручниками виникають більші розбіжності у завершальних розділах поезики – шостому і сьомому, де розглядаються епіграма та інші мистецькі техніки поезії. Зміни у шостому розділі насамперед стосуються прикладів, яких у трактаті «*Appia in Parnassum [...]*» (1704/05) більше. Наприклад, додано привітання у формі вірша-змійки про святого Теофілата [6, 49], паралельний вірш латинською і слов'яноноруською мовами і вірш-ехо про Адама [6, 50]. Подекуди вірці міняються: у трактаті «*Rosa inter spinas [...]*» (1696/97) – польськомовний приклад із Кохановського [12, 44], у «*Appia in Parnassum [...]*» (1704/05) – приклад слов'янською мовою [6, 50]. Приклад протеевого вірша «*Rex, Dux, Sol, Lux [...]*» [Цар, Вождь, Сонце, Світло] і згадку про поета-єзуїта Бахузія [12, 44] із поезики 1696/97 р. пізніше не згадують, у «*Аппієвій дорозі*» – 10-рядковий вірш слов'яноноруською мовою [6, 51]. Замінено приклади хроновіршів: у трактаті-претексті у них зашифровано 1696 р., у підручнику-метатексті – 1704 і 1705 рр. Прикладів анаграм у трактаті «*Rosa inter spinas [...]*» (1696/97) немає, у «*Appia in Parnassum [...]*» (1704/05) їх багато [6, 52–53]. Подекуди міняється послідовність прикладів. Загалом, слабе аргументація польськомовними прикладами на користь слов'яноноруських вірців.

У сьомому розділі незначні зміни стосуються також жанрової системи. У підручнику 1704 р. аналізуються алфавітний, музичний і кентавський вірші та подаються їх приклади [6, арк. 57–57 зв.]. У підручнику 1696/97 р. таких літературних жанрів немає. Продовжується перегляд прикладів, на цей раз – у напрямку скорочення: із дванадцяти епітафій трактату «*Rosa inter spinas [...]*» (1696/97) у «*Appia in Parnassum [...]*» (1704/05) наводяться вісім, пропущено два польськомовні приклади із Твардовського [6, арк. 58–59].

Таким чином, підручники з поезики 1696/97 і 1704 рр. зв'язані між собою так сильно, як жодні інші з відомих нам рукописних курсів, які зберігаються у Києві. Основний текст – настанови – співпадає майже дослівно. Щодо прикладів, то екземпліфікація також значною мірою повторюється, хоча приклади зазнали певного редагування.

1. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь / И.Х.Дворецкий. – [3-е изд., испр.] – М.: Рус. яз., 1986. – 840 с.; 2. *Петров Н.И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве / Н.И.Петров. – Вып. 3. – М.: Унив. тип., 1904. – 308 с.; 3. *Смирнов Сергей.* История Московской славяно-греко-латинской академии / Сергей Смирнов. – Москва, 1855. – 433 с.; 4. *Стратий Я.М.* Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии / Я.М.Стратий, В.Д.Литвинов, В.А.Андрушко. – Киев: Наукова думка, 1982. – 348 с.; 5. Чернігівський колегіум [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://uk.wi-kipedia.org/wiki/Чернігівський колегіум](http://uk.wi-kipedia.org/wiki/Чернігівський_колегіум); 6. [Appia in Parnassum[...]] (1704/05). – IP НБУВ, фонд 312, шифр 673/480 С, арк. 1–112; 7. ARCTOS in Parnasso MohiloMazepiano EXORTA [...]. – IP НБУВ, шифр ДС/п243, арк. 89–175; 8. Cedrus Apollinis pharetrati rossiaci Orphaeo ob bicornem extruendam cytharam bino poëseos ac rhetorices stylo instructam [...] 1702. – IP НБУВ, шифр ДС/п241, арк. 1–209; 9. Certantibus Argo Borystheni fixa ad fortunatas eloquentiae insulas Rossiacum Iasonem revehens [...] 1722. – IP НБУВ, фонд 307, шифр 515п/1730, арк. 4–156; 10. *Lewin Paulina.* Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradycje polskie / Paulina Lewin. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk, 1972. – 272 с.; 11. Liber rhetorices de eloquentia ecclesiastica et civili [...] in usum rossiacae juventutis in collegio Kijevomohyaeano anno 1732 Januarii 11 die. – IP НБУВ, фонд 307, шифр 520/п1717, арк. 1–252; 12. Rosa inter spinas sive Ars poëseos suos continens difficultatum aculeos [...] (1696/97). – IP НБУВ, фонд 312, шифр 665/456 С, арк. 1–230; 13. Rostra Tulliana ad formandos in omni arena equites et neotyrones Rossiacos sub Palladis Kijovo-Mohylaeanae scuto militantes [...] 1701 [...]. – IP НБУВ, фонд 312, шифр 670/460 С, арк. 1–192.

Валентина Школа,
к. філол. н., доц.,
Бердянський державний
педагогічний університет

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

У статті аналізується фольклорно-літературна взаємодія на різних етапах свого розвитку. Здійснено порівняльну характеристику двох художніх систем. Розглядається проблема перекодування художньої системи літератури, звернення її до народнопоетичних джерел.

Ключові слова: фольклор, література, художня структура, національні особливості, літературна самостійність, взаємодія, традиція, літературний процес, давня література, романтизм, реалізм, модернізм.

В статье анализируется фольклорно-литературная взаимосвязь на разных этапах их развития. Автором осуществлена сравнительная характеристика двух систем. Рассматривается проблема перекодирования художественной системы литературы, обращение ее к народнопоэтическим истокам.

Ключевые слова: фольклор, литература, художественная структура, национальные особенности, литературная самостоятельность, взаимодействие, традиция, литературный процесс, давняя литература, романтизм, реализм, современная культура.

The article compares the system the folk and fiction. An attempt of comparative characteristics of the ix features is made in order to find similarities in the two systems. The author deals with the question of changing the art system of the literature – to the folklore.

Key words: folklore, fiction, literary structure, national peculiarity, literary independence, specificity, tradition, literary process, ancient literature, romanticism, realism, modern culture.

Досліджуючи проблему літературно-фольклорних зв'язків, Олекса Мишанич вказував: «В залежності від історичних обставин, від загальних завдань, що висувалися культурним розвитком країни в той чи інший період, фольклорний вплив на літературу може значно посилюватись або послаблюватись» [15, 55]. Він «міг бути стихійним і усвідомленим, безпосереднім і посереднім, суттєво внутрішнім і формально зовнішнім» – великою мірою це залежало «від етапу розвитку літератури» [10, 5].

На початковому етапі фольклор був зрілою формою духовної діяльності, щойно постала література відрізнялася від нього «мовними знаками тексту й фіксацією їх небіологічним способом» [20, 557].

Джерельна база середньовічної літератури – давня язичницька культура «варварських» народів і християнство з його переважаючим впливом: авторами художньої літератури були в основному духовенство й чиновництво. Але тільки завдяки українській народній стихії вітчизняне письменство на ранній стадії свого розвитку «не стало проявом порожнього епігонства, лише перетопило в собі візантійські впливи у своєрідну візантійсько-українську стилеву цілість» [7, 75].

Характеризуючи специфіку взаємостосунків давньоруської літератури і фольклору, Варвара Адріанова-Перетц, зазначала, що це – «проблема співвіднесення двох світоглядів, двох художніх методів», адже морально-філософська теорія християнства, яка через літературу прищеплювалася у свідомість давньоруської людини, вимагала інших життєвих ідеалів, іншого ставлення до дійсності, інших якостей людини, ніж ті, які виражені у народній творчості [1, 8]. Микола Ігнатенко висловив думку про те, що у середньовічній художній культурі «фольклор та культова література різко не відокремлювались одне від одного: вони обмінювались між собою «поживними речовинами» [12, 112]. Вплив фольклорного дискурсу на жанрову систему давньої української літератури, передусім в аспекті орієнтації на вимисел, долю приватної людини, відзначила Ніна Бернадська [3, 12].

У місцеву усну традицію закорінені оригінальні жанри світської літератури: літопис, літописне оповідання, воїнська повість. Письмово зафіксовані у літописах народні перекази, на думку Миколи Гнатишака, виступають сполучним містом між фольклором і писемною художньою літературою: «Своїм наполовину історичним, а наполовину фантастичним характером, пронизаним первнями народної творчості та мандрівними казковими мотивами – перекази з передкняжих і княжих часів [...] є доказом безперервного контакту і єдності словесної творчості в її усній і письмовій редакції» [7, 70]. На зв'язок «Слова про похід Ігоря» з народною поезією одним з перших у 1833 році звернув увагу Михайло Максимович. Аналізуючи цей твір дослідники приходять до висновки про те, що народна течія в ньому сильніша від книжної [5, 240].

За спостереженнями Дмитра Чижевського, Дмитра Ліхачова, у давньослов'янській літературі не розробленою залишалася система ліричних жанрів і форм. Цю прогалину заповнював фольклор. Пізніше саме народний

вірш, вплинувши на процес тонізації силабічного вірша, наблизив його до живої розмовної мови, що сприяло виробленню силабо-тонічної системи віршування [15, 55]. Народне обрядово-звичаєве синкретичне мистецтво співіснувало з християнською обрядовістю. Але «тільки слабкий відгомін обрядів драматичного характеру подибуємо в давніх літературних драматичних творах» [6,9]. У цей період література, яка виникає, не покриває всіх потреб у художньому слові, а лише ті з них, котрі не зміг задовольнити фольклор.

Пожвавлення на Україні національної творчості спостерігається в другій половині XVI і в XVII ст. Усна художня словесність і латинська література були головними джерелами творчості авторів українського бароко. Олекса Мишанич трактував українську мемуарно-історичну прозу XVIII ст. як своєрідну мозаїку з усних і літературних джерел найрізноманітнішого походження [15, 62]. Як вірогідні історичні джерела використовували автори цих текстів твори усної словесності (народні обряди, історичні перекази, легенди, пісні, думи). Якщо автори попереднього періоду звертаючись до фольклору заповнювали лакуни, то романтики, які формували національну літературу, трактували його як зразок і естетичний критерій, як індикатор «етнічної специфіки і національної самобутності» [13, 64].

Концепцію оновлення європейської літератури та мистецтва шляхом їх звернення до народно-національних джерел наприкінці XVIII ст. запровадив і обґрунтував популяризатор народної творчості Йоганн Готфрід Гердер, започаткувавши цим добу національного пробудження. Як наголошує Петр Динеков, Гердер надавав великого значення народній творчості, трактуючи її, на відміну від книжної поезії, «природною основою поезії» [11, 45]. Ідеї німецьких романтиків гейдельберзької школи (брати Я. і В.Грім, Л.Арнім, К.Брентано), ідеї Гердера (що їх іноді означають як «фольклорний романтизм») мали величезне значення для формування засад народності в європейській культурі, історіософській та естетичній думці кінця XVIII – початку XIX ст., зокрема й в українських [2, 18].

Позбавлені національної незалежності слов'янські народи (які Гердер назвав греками нового часу), розглядаючи фольклор як засіб у боротьбі проти асиміляції народу, покладали на нього націотворчу місію. Абсолютизуючи фольклор як втілення національного духу, слов'яни трактували його тим будівельним матеріалом, що закладається у фундамент нової національної літератури [17, 206]. Проблема фольклорно-літературних зв'язків була чільною в естетиці слов'янських літератур. Михайло Яценко зазначив, що зв'язок між народною поезією і літературою у слов'янських країнах був плідотворнішим, ніж на Заході [22, 48]. Різну вагу фольклору у розвитку національних літератур зауважила й Нонна Копистянська: «велика в болгарській, українській, чеській, латиноамериканських літературах, менша – в англійській, ще менша – у французькій літературі» [14, 52].

У новій українській літературі до фольклору звернувся І.Котляревський. Причини популярності його «Енеїди» О.Гончар вбачає в органічній спорідненості «з народною естетикою, фольклором, із знаменитим українським

гумором» [9, 24], М. Яценко виявив у структурі поеми ознаки казкової поетики, зауваживши при тім, що у творі І.Котляревського зустрічаються змістові й композиційні елементи, типологічні для міфу, казки, епосу [22, 103]. Питання фольклоризму І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ'яненка, Є.Гребінки, українських романтиків ґрунтовно розкрито в розвідці О.Гончара «Українська література перед шевченківського періоду і фольклор» (1982).

Звернення українських романтиків до обробки фольклорних сюжетів, до використання фольклорних мотивів великою мірою було інспіроване виходом збірників фольклорних творів: Цертелєва (1819), Максимовича (1827, 1834, 1849), Срезневського (1833-1836), Лукашевича (1836), Метлинського (1854), Куліша (1856, 1857), Костомарова (1859), Вацлава із Олеська (1833), Паулі (1839-1840), Шашкевича (1837), Головацького (1863-1872). Вплив видань Михайла Максимовича на свідомість молодих українців окреслив Пантелеймон Куліш у спогадах про Миколу Костомарова: «Ніколаша (Костомаров), як ми всі вихованці загальноросійських шкіл, спочатку зневажав «хохлатчину» і мислив мовою Пушкіна. Але з обома нами, на двох віддалених точках Малоросії, трапився чудовий випадок. Йому в Харкові потрапив до рук збірник українських пісень Максимовича, 1827 р., а я в Новгород-Сіверську також випадково зробився володарем українських дум і пісень Максимовича, 1834р. Ми обоє в один день із великоросійських народників зробились народниками малоросійськими» [Цит. за: 21, 15]. Одним із основних лейтмотивів усього життя поета назвав органічність інтересу Тараса Шевченка до фольклору Ієремія Айзеншток. Багато творів Т.Шевченка, що тяжіли до фольклору, адаптувалися ним. Говорячи про рушійну роль фольклору в європейському національному відродженні, про його «вплив на літератури в цілій Європі», Володимир Гнатюк писав: «Українська етнографія [під цим поняттям вчений розумів народну поезію – В.Ш.], не зважаючи на те, що український нарід позбавлений вищих культурних верств і державної організації та зв'язаних з нею культурно-наукових інституцій, які підтримували б постійно його культурно-наукові змагання, не тільки не полишилася позаду [...], але не в одному напрямі вибилася наперед і випередила інші народи» [8,34]. Український фольклор створив українську школу в польській літературі, на його матеріалі базувалася літературна діяльність російських письменників українського походження.

І хоча у період реалізму, який характеризується «деміфологізацією» і раціоналізмом, загальне захоплення фольклором поступилося інтересу до злободенних тем, багато митців, зокрема представники народницького реалізму «у своїй оригінальній творчості переспівували фольклорні теми, мотиви, запозичували сюжети, образи, стильові засоби» [16, 52]. Звернення письменників цього періоду до фольклору Д.Наливайко пояснює органічною близькістю зображально-виражальних засобів основному адресатові реалістичної літератури [17; 68, 132]. Силове поле фольклору, тяжіючи в епоху раннього модернізму над поезією, «утверджує її романтичний первень,

романтичні світоглядні настанови» [19,59]. Характеризуючи оригінальну інтерпретацію фольклору Лесею Українкою, Володимиром Самійленком, Олександром Олесем, Миколою Вороним, Володимир Погребенник зазначає: «Естетика різних напрямів диктувала неоднакове ставлення до народнопоетичних моделей [...] [18, 149].

Використання традицій усної народної творчості в поезії усього періоду двадцятих років ХХ століття спостеріг В.Бойко [4,74]. Раїса Мовчан констатує: «Загалом естетика модернізму в 1920-і роки активно використовує міфологію і фольклор як своєрідний генетичний код української культури, що значною мірою визначає національне обличчя тодішнього мистецтва» [16, 52]. Механізмом самозбереження і самовиразу культури називає Роман Кирчів звернення митців до надбань вітчизняної культури в умовах загрози розмивання та нівеляції її національної сутності: «Сьогодні можемо сказати, що чимало з того вартісного, цінного, чим збагатилася за десятиліття більшовицького режиму українська поезія, проза, драма, театральне, образотворче і кіномистецтво, великою мірою завдячують використанню ними у різних формах фольклору, творчості, позначеній більшою чи меншою мірою впливом його силового поля» [13, 65].

Отже, незаперечним є взаємозв'язок усної і писемної творчості. Митці різних періодів розвитку літератури зверталися до народнопоетичних джерел, відшукуючи у них нові теми, сюжети, мотиви, образи, художні прийоми. Література і фольклор на різних етапах свого розвитку характеризуються взаємним засвоєнням, міра інтенсивності якого залежить як від літературних напрямків і течій, так і від особи самого письменника.

1. *Адрианова-Перетц В.П.* Древнерусская литература и фольклор / В.П. Адрианова-Перетц. – Ленинград: Наука, 1974. – 172 с.
2. *Барабаш Ю.* Тарас Шевченко в європейському літературному полі лозі (Передні міркування до теми) / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2013. – № 9. – С. 3-19.
3. *Бернадська Н.І.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Н.І. Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
4. *Бойко В.Г.* Поетичне слово народу і літературний процес. Проблема фольклорних традицій в становленні української радянської поезії / В.Г. Бойко. – К.: Наукова думка, 1965. – 336 с.
5. *Возняк М.* Історія української літератури. У двох книгах. Вид. друге, виправлене / Михайло Возняк. – Львів: Світ, 1992. – Кн. I. – 696 с.
6. *Возняк М.* Початки української комедії 1619-1819. Друге незмінене видання / Михайло Возняк. – без м. в.: Говерля, 1955. – 252 с.
7. *Гнатишак М.* Історія української літератури / Микола Гнатишак. – Прага: Вид-во Юрія Тищенка, 1941. – Кн.1. – 132 с.
8. *Гнатюк В.* Вибрані статті про народну творчість. На 110-річчя народження 1871-1981 / Упор. та вступ. ст. Б. Романенчука / Володимир Гнатюк. – Нью-Йорк, бмв, 1981. – 288с.
9. *Гончар О.І.* Українська література передшевченківського періоду і фольклор / О.І. Гончар. – К.: Наукова думка, 1982. – 312 с.
10. *Дей О.І.* Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення / О.І. Дей. – К.: Наукова думка, 1981. – 335 с.
11. *Динеков П.* Български фольклор / Петър Динеков. – София: Български писател, 1972. – Първа част. Второ издание. – 588 с.
12. *Ігнатенко М.А.* Генезис сучасного художнього мислення / М.А. Ігнатенко. – К.: Наукова думка, 1986. – 288 с.
13. *Кирчів Р.* Двадцять століття в українському фольклорі / Роман Кирчів. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2010. – 536 с.
14. *Копистянська Н.Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія /Н.Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
15. *Мишанич О.* Крізь віки: Літературно-критичні та історіографічні статті й дослідження /

Олекса Мишанич. – К.: Обереги, 1996. – 352 с. 16. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія / Раїса Мовчан. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544с. 17. *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с. 18. *Погребенник В.* Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX століття: Монографія. – К.: Юніверс, 2002. – 158 с. 19. *Поліщук Я.* Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – К.: Акта, 2008. – 286 с. 20. *Росовецький С.* Український фольклор у теоретичному висвітленні: Підручник / Станіслав Росовецький. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. – 623 с. 21. *Янковська Ж.О.* Фольклористична діяльність Пантелейона Куліша. Монографія / Ж.О. Янковська. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2007. – 182 с. 22. *Яценко М.Т.* На рубежі літературних епох. «Енеїда і художній прогрес в українській літературі / Микола Трохимович/ Яценко. – К.: Наукова думка, 1977. – 280 с.

*Євген Шкуров,
аспірант,
Інститут філології
КНУ ім. Тараса Шевченка*

ПОНЯТТЯ ФАНТАСТИЧНОГО У МАНІФЕСТІ ШАРЛЯ НОДЬЄ «ПРО ФАНТАСТИЧНЕ У ЛІТЕРАТУРІ»

У статті розглянуто маніфест французького романтика Шарля Нодьє «Про фантастичне у літературі». Проаналізовано погляди письменника на природу фантастичного, а також позицію Шарля Нодьє щодо розвитку фантастичної літератури та її місця у літературно-критичному дискурсі на початку XIX століття.

Ключові слова: Шарль Нодьє, фантастика, фантастичне, вигадка, «Про фантастичне у літературі», «Фея хлібних крихт», «Жан-Франсуа Блакитні Панчохи», маніфест.

В статье рассмотрен манифест французского романтика Шарля Нодье «О фантастическом в литературе». Проанализировано взгляды писателя на природу фантастического, а также позицию Шарля Нодье относительно развития фантастической литературы и ее места в литературно-критическом дискурсе в начале XIX века.

Ключевые слова: Шарль Нодье, фантастика, фантастическое, вымысел, «О фантастическом в литературе», «Фея хлебных крошек», «Жан-Франсуа Голубые Чулки», манифест.

The article describes the manifesto of French Romanticist Charles Nodier "About the Fantastic in Literature". The article analyzes the writer's ideas about the nature of Fantastic and the position of Charles Nodier about the development of Fantastic Literature and its place in literary-critical discourse in the early XIX century.

Keywords: Charles Nodier, Fantastic Art, Fantastic, fiction, "About the Fantastic in Literature", "The Crumb Fairy", "Jean-Francois Blue Stockings", manifesto.

Включення до літературно-критичного дискурсу терміну «фантастичне» часто пов'язують з маніфестом видатного романтика Шарля Нодьє «Про фантастичне у літературі» («Du fantastique en littérature», 1830 р.) [6, 93]. Шарль Нодьє – один з фундаторів французького романтизму, письменник і бібліофіл, член Французької академії. Серед його художніх творів «Жан Сбогар» (1818 р.), «Лорд Ратвен, або Вампіри» (1820 р.), «Історія Богемського короля та його семи замків» (1830 р.), «Смарра, або Нічні демони» (1821 р.) та

інші. Шарль Нодьє читав лекції з філософії, красного письменства і природничої історії в місті Доль, працював бібліотекарем і секретарем англійського філолога Герберта Крафта в Ам'єні, згодом завідувачем бібліотеки у місті Лайбах (зараз Любляна), яке тоді було столицею Іллірійських провінцій Першої Французької імперії Наполеона. Пізніше працював журналістом і редактором, а з 1824 року і до самої смерті посідав посаду бібліотекаря графа д'Артуа (майбутнього Карла X де Бурбона) в Арсеналі. Салон Ш. Нодьє при Арсеналі відвідували знамениті французькі романтики, серед яких Віктор Гюго, Олександр Дюма, Альфонс де Ламартін, Альфред де Віньї та інші. Ш. Нодьє публікував статті в журналі «Французька муза», який відіграв важливу роль у становленні романтизму. Серед багатосторонніх зацікавлень французького романтика були літературна критика (він автор численних статей та рецензій), лінгвістика (автор праць «Тлумачний словник французьких ономапей» (1808), «Критичний розгляд французьких словників» (1828), «Начала лінгвістики» (1834) тощо) та навіть ентомологія (праця у співавторстві з Ф. М. Ж. Люкзо «Міркування про призначення вусиків у комах і про їх органи слуху» (1798), «Ентомологічна бібліографія» (1801)). Оноре де Бальзак присвятив Ш. Нодьє повість «Життя холостяка» і в посвяті сказав про цього видатного романтика: «Ви окинули наш час прозорливим поглядом, філософський зміст якого видає себе в ряді гірких роздумів, що пронизують ваші витончені сторінки...» [1, 151]. Тези маніфесту Ш. Нодьє про природу та історію фантастичного багато в чому збігаються з думками сучасних вчених. *Актуальність* цієї статті обумовлена недослідженістю праці французького романтика в українському літературознавстві та її важливістю для розуміння природи й становлення фантастичного (а також історії його осмислення). Тож, *об'єктом* дослідження обрано маніфест Ш. Нодьє «Про фантастичне в літературі», а предметом стали погляди видатного романтика на фантастику та фантастичне. *Метою* роботи є аналіз поглядів письменника на природу фантастичного, а також його позиції щодо історії становлення фантастики та її місця у літературно-критичному дискурсі на початку XIX століття.

Для глибшого розуміння позицій Ш. Нодьє, потрібно насамперед осмислити кілька положень його статті. Критик дискутує з «поколінням вчених та поетів» [13, 409], на думку яких «фантастичний жанр помер» [13, 409]. Ш. Нодьє не погоджується: «саме він [фантастичний жанр – *Є.Ш.*] освітлював Європу протягом кількох століть. Ця казка породила або прикрасила історію молодих народів в часи смуту, населила руїни наших замків таємничими привидами, намалювала на баштах силуети фей-покровительок, дала в ущелинах скель або під зубцями занедбаних стін неприступний притулок страшному сімейству зміїв і драконів» [13, 409]. Ш. Нодьє знаходить фантастичне у фавлі та у витоках лицарського роману. При цьому, порівнюючи лицарський роман та античні міфи, він віддає перевагу фантастичній вигадці лицарського роману: «дивовижна поезія, така вигадка, що якби в давніх були Амадіси, ми б, напевно, не згадали про Ахілла» [13, 410]. Відзначимо, що фантастичне в лицарському романі вбачають і сучасні

дослідники. Так Т.Ченишова, досліджуючи розвиток фантастики в монографії «Природа фантастичного», пише, що «формування казкового типу оповідання в літературній фантастиці починається, на наш погляд, задовго до того, як виникає власне літературна казка; здійснюється воно в лицарському романі» [17]. З цього можна зробити декілька висновків. По-перше, Ш.Нодьє бачив фантастичну вигадку в сучасних йому творах рівноцінною вигадці в казці. Ця думка французького романтика збігається з позицією деяких сьогоденних учених. Так, Є.Нейолов у ряді своїх робіт також вказує на коріння сучасної фантастики в чарівних казках та наводить паралелі між новітніми фантастичними творами й чарівною казкою. Зокрема, у книзі «Російська фантастика: невирішені проблеми» Є.Нейолов і А.Струкова пишуть: фантастична вигадка «виникла тоді, коли народилася фольклорна, насамперед чарівна, казка. Зображення принципово неможливого в реальності – а саме таке зображення становить первинну сутність фантастичного – вперше (як особлива поетична система) було розроблено в жанровій парадигмі фольклорно-казкової семантики, втіленої в специфічному корпусі сюжетів, що відходять, в кінцевому рахунку, до первісної міфологічної спадщини (але які вже істотно переосмислюють його з неміфологічних позицій)» [11, 7-8], а в статті «Фантастичне як естетико-художній феномен» Є.Нейолов зазначає: «У фольклорній чарівній казці був вперше відпрацьований і сам механізм створення фантастичного. Він пов'язаний з різким протиставленням точок зору героїв та слухачів казки на можливість-неможливість фантастичного світу» [12, 99]. По-друге, Ш.Нодьє сприймав як належне існування фантастичного в мистецтві Середньовіччя. Схожу думку мають і сучасні дослідники. Так, Т.Чернишова відзначає, що стосовно Середньовіччя можна говорити «про початок формування фантастики як специфічної сфери літератури» [17]. По-третє, робимо висновок, що Ш.Нодьє знаходив фантастичне не лише в сучасній йому літературі, казках та творах середньовічної Європи, а й навіть в античній літературі. Відзначимо, що у цьому його думка кардинально різнилася з думкою В.Скотта, який біля витоків фантастики бачив творчість Теодора Гофмана, кажучи, що цей німецький романтик був «зачинатель фантастичного напрямку в літературі, або, у всякому разі, перший значний художник, який використовував у своїй творчості фантастику і надприродний гротеск» [15, 632].

Зауважимо, що ряд сучасних дослідників, як і Ш.Нодьє, знаходить фантастичне в мистецтві античності. Так, в Т.Чернишова стверджує: «у зв'язку з античним мистецтвом є всі підстави говорити про фантастику, про її формування» [17]. При цьому дослідниця уточнює: «було б невірно бачити фантастику в будь-якому використанні міфологічного сюжету і навіть у його переробці. Так, в трагедіях Есхіла, Софокла та Евріпіда використані міфи, але вони перероблені та переосмислені не більшою мірою, ніж під пером автора історичного роману піддаються переробці історичні факти» [17] і що «ми маємо право говорити про неї тільки в тому випадку, якщо очевидні явні ознаки розриву зв'язків культового образу зі своєю світоглядною першоосновою» [17].

Прояви фантастики вона вбачає, зокрема, у творчості Арістофана та Лукіана Самосатського. Ю.Кагарлицький, розглядаючи мотив подорожі на Місяць у монографії «Що таке фантастика? Про теми і напрями зарубіжної фантастики вчора та сьогодні», наводить у якості прикладу твір письменника Лукіана Самосатського «Правдива історія» («Ἀληθὺν Διηγήμάτων», близько 170 р.) [5, 23]. Сам Лукіан проводив традицію, згідно якої був написаний його твір, аж до Гомера: «кнідієць Ктесій, син Ктесіоха, який писав про країну індів та їхнє життя, хоча він сам ніколи там не бував і не чув про них жодної правдивої розповіді. Ямбул також написав багато дивовижного про мешканців великого моря; всім було відомо, що це – створений вимисел, але разом з тим вигадка його була не без приємності. Багато інших, пішовши тим же шляхом, нібито свої описуючи поневіряння та мандри, розповідали про розміри звірів, дикість людей та химерність звичаїв. Керманичем, який навчив описувати подібного роду неоковирності, був Одисей Гомера, що розповідав у Алкіноя про рабську службу вітрів, про однооких, про людоджерів і про інших подібних диких людей, про багатоголових істот, про перетворення супутників, викликане чарівними чарами, та про багато іншого, розповідями про що Одисей морочив легковірних феаків» [9, 100-101].

У своїй статті Шарль Нодьє робить спробу простежити розвиток літератури, шукаючи причини та умови виникнення вигадки. Спочатку, вважає критик, література була спрямована на передачу почуттів, що призвело до спроб порівняти ці почуття та обумовило «схильність до розгорнутих описів, до осягнення характерних сторін речей, до заміни слів образними висловами» [13, 407-408]. Наступним кроком стало проникнення літератури у сферу духовного і таємного: «думка піднялася від відомого до невідомого. Вона вивчила приховані закони суспільства, осягнула таємні пружини устрою всесвіту; у тиші ночей вона прислухалася до дивовижної гармонії сфер, винайшла споглядальні науки та релігії» [13, 408]. Таким чином, поезія поєдналася зі справою «створення законів» [13, 408], поет «надалі сполучався із землею лише за допомогою урочистих повчань із палаючого куща, з вершини Синаю, Олімпу і Парнасу...» [13, 408], тобто поезія долучилася, зокрема, до творення релігії та міфу й отримала в них важливе місце. На цьому етапі, вказує Ш.Нодьє, світська література була «зведена до рівня звичайних речей у реальному житті» [13, 408], хоча зберігала творчу енергію, яка була властива їй на початках. Розвиток літератури не зупинився, коли «все основне було в ній вже створено і рід людський прийняв ці витвори заради їх істинності» [13, 408], вона «навмисно збилася зі своєї дороги та пішла в уявний світ, менш величний, але не менш багатий спокусами – словом, в літературі народилася вигадка» [13, 408].

Як бачимо, Ш.Нодьє розділяв усвідомлену вигадку, до якої належить фантастика, та міфічні й релігійні вірування, тобто повчання «із палаючого куща, з вершини Синаю, Олімпу і Парнасу», при чому явний вимисел на його думку був явищем пізнішим від виникнення міфу. Ще одним підтвердженням розуміння автором фантастики як усвідомленої вигадки є оповідання Ш.Нодьє «Жан-Франсуа Блакитні Панчохи» («Jean-François les bas-bleus»), опубліковане

у 1833 році. На початку твору оповідач веде уявний діалог з чоловіком, якому в око потрапила порошок. Він пропонує вилікувати око чарівним амулетом – але хворий не вірить у таке лікування. Амулет, як пояснює автор, насправді – магніт, він справді міг би врятувати око від порошок, якщо та металева. Ш.Нодьє відзначає: «Властивості магніту фантастичні для тих, хто ним ще не користувався» [18]. З цього фрагмента можемо зробити висновок, що допоможе нам уявити бачення автором фантастичного: він розуміє під цим поняттям щось виразно нереальне, чого не існує і не може існувати. Ш.Нодьє визнає, що автор фантастичного твору не вірить у свою вигадку: «Перша необхідна умова, щоб написати гарну фантастичну історію – це беззастережно в неї повірити, *але ж ніхто не вірить у те, що вигадує* [курсив С.Ш.]» [18]. Разом з тим у своїй творчості романтик прагнув до того, щоб якомога сильніше вірити у вигадане, навіть запевнював читачів, що йому це вдалося: «Можете повірити, я ніколи б у житті не написав фантастичної оповіді, якби я не вірив у неї так само щиро, як у мої суцільні спогади, як у найповсякденніші факти мого буття» [18].

Стосовно розглянутого фрагмента оповідання «Жан-Франсуа Блакитні Панчохи» варто зазначити також, що приклад із чарівним амулетом, принцип дії якого має цілком природні підстави, типовий для багатьох зразків фантастики романтизму. Романтики часто намагалися зобразити не щось принципово чарівне, а навпаки, зрештою давали реалістичне пояснення образу чи ситуації, або залишали читача вагатися між чарівним та реалістичним поясненням. Сам Ш.Нодьє використовує вельми цікавим чином прийом такого «вагання» у творі «Фея хлібних крихт» («La Fée aux Miettes», 1832). У повісті є два оповідачі – божевільний Мішель, який перебуває в лікарні у Глазго, та француз, який у пошуках правдоподібних фантастичних історій приїхав до цієї лікарні послухати історії хворих і виконує роль імпліцитного реципієнта щодо Мішеля з його історією. Неймовірна оповідь божевільного пояснюється хворобою, він вірить у свої чарівні пригоди. Віра божевільного оповідача, на думку Ш.Нодьє, також має надати переконливості історії: «Якщо ти хочеш зацікавити людей фантастичною історією, ти повинен зробити так, щоб вони тобі повірили, а для цього ти неодмінно повинен вірити в неї сам. [...] Звідси я зробив висновок [...], що в епоху безвір'я оповідачем справжньої фантастичної історії не може бути ніхто, крім божевільного, за умови, звичайно, що він буде обраний з числа безумців винахідливих і покликаних творити добро» [14]. Посередником між публікою та божевільним має бути людина, що живе «вигадками, примхами, фантазіями та любов'ю в найчистіших сферах духу» [14], тож Ш.Нодьє вводить ще одного оповідача – шукача фантастичних історій. Метою комбінації цих двох оповідачів мала б стати правдоподібність вигадки: «Мені здавалося, що присутність цих двох оповідачів надасть фантастичній історії необхідної правдоподібності... – правдоподібності фантастичної історії» [14]. Тобто письменник намагався водночас надати твору достовірності, а на його думку найдостовірнішу вигадку створює той, хто в неї вірить, і за допомогою тверезого погляду дворянина виправдовує очевидну невідповідність фантастичної історії реальному світу перед читачем. Марення

божевільного виступає своєрідним прийом, спрямованим і на обґрунтування очевидної неправдоподібності, й для того, щоб надати їй переконливості за рахунок віри оповідача.

Ш.Нодьє не прагне «одурити» читача, вдаючись до містифікації та подаючи історію як істинну. «Фея хлібних крихт» підкреслено фантастичний твір. Більше того, письменник дає читачеві (як і тому наратору, що при здоровому глузді) самостійно вирішувати, правдива історія божевільного чи ні. У цьому випадку виникає типовий для значної частини романтичної фантастики ефект «вагання», осмислений В.Соловйовим, а в слід за ним і структуралістом Ц.Тодоровим: «Фантастичне – це вагання, яке відчуває людина, знайома лише із законами природи, коли спостерігає явище, яке здається надприродним» [16, 25]. Однією з істотних причин домінування такої «прихованої» форми фантастичного у творах початку XIX ст., зокрема у творчості Ш.Нодьє, може бути позиція критики, яка спиралася на традицію класицизму й зустрічала фантастичне криком «грубої та невігласької люті» [13, 410]. У Франції на момент видання історії фантастичне «паплюжать верховні законодавці літературного смаку» [13, 410]. У передмові до «Феї хлібних крихт» Ш.Нодьє полемізує з критикою, на думку якої твір «нагадує за змістом, а в певному відношенні й за формою химерну балаканину, наслідування якої прирікає автора на вічні глузування» [14].

Зазначимо, таке неприйняття фантастичного було типовим не тільки для Франції. Характерним прикладом негативних поглядів на «вільності» поетики фантастичного для початку XIX ст. може бути стаття Вальтера Скотта «Про надприродне в літературі та, зокрема, про твори Ернста Теодора Вільгельма Гофмана» («On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann», 1827). Фантастичний «спосіб письма» («the Fantastic mode of writing» [Цит. за: 7, 170]) Вальтер Скотт сприймає вкрай критично, вказуючи, що в ньому «нестримна фантазія користується найнеприборканішою та дикою свободою і будь-які поєднання, які б не були вони смішні або жахливі, відтворюються та застосовуються без докорів сумління» [15, 619], «читачеві тільки й залишається, що дивитися на перекидки автора, як дивляться на стрибки або безглузді переодягання арлекіна, не намагаючись розкрити в них що-небудь значніше за ціллю й змістом, ніж хвилинну забаву» [15, 619-620]. Вальтер Скотт у вкрай жорсткій формі відмовляє фантастичним творам Гофмана в праві на приналежність до літератури: «Немає ніякої можливості критично аналізувати подібні повісті. Це не витвір поетичного мислення, більше того – в них немає навіть тієї мнимої достовірності, якою відрізняються галюцинації божевільного, це просто гарячкове марення, якому, хоч воно і здатне деколи схвилювати нас своєю незвичністю або вразити химерністю, ми не схильні дарувати більш ніж швидкоплинну увагу» [15, 651]. Варто зазначити, що Вальтер Скотт сам належав до кола романтиків і його ставлення до «екзотичних» образів мало бути поблажливішим, ніж у прибічників поетики класицизму.

Суперечливим моментом є той факт, що Ш.Нодьє бачив казку (яка для нього була рівнозначною фантастиці) у «суворих віруваннях і в найчарівніших оманах, в урочистих обрядах і у святах» [13, 409]. Спробуємо реконструювати думку автора. Вочевидь, Ш.Нодьє розумів *фантастичне як феномен, для художнього ефекту якого важлива позиція не лише автора, але й реципієнта*. З погляду більшості авторитетних сучасних вчених, щоб з'ясувати, чи є той чи інший образ фантастичним, важливо враховувати думку автора. Якщо автор вірив у свої «омани», то фантастичним цей твір ні в якому разі не буде, віра чи невіра читача у реальність описаного не є вирішальною. Втім, розуміння фантастичного в епоху Романтизму часто спиралося на гру з читачем – фантасти прагнули створити ситуацію, коли читач достовірно не міг сказати, правдива розказана йому історія чи ні. Щодо місця чудесного у Середньовіччі можна згадати слова Т.Чернишової: «У Європі поряд із суперечками про те, чи може диявол перенести на шабаш тіло відьми або тільки її душу, видавалися королівські укази, які забороняли віру у відьом» [17]. Тобто навіть у забобонному Середньовіччі ті чи інші вірування та історії періодично сприймалися як марновірство. «Саксонський капітулярій» (8 ст.), а також «Єпископський канон» (10 ст.) «оголошували віру в здатність людини здійснювати польоти в компанії язичницьких божеств диявольською манною, викривали її adeptів та навіть вимагали для них дисциплінарного покарання» [4, 107] тощо. У часи Просвітництва, багато у чому завдяки Крістіану Томазію, переслідуванню «відьом» та всезагальній вірі в чаклунство було покладено край. Таким чином виникала ситуація, схожа на ту, до якої прагнули романтики. Слухачі та оповідачі історій про чудеса знаходились у стані «вагання» та переважно не могли ствердно сказати, правдива історія, чи ні. Більше того, існували люди, які не вірили в забобони.

Підхід до фантастики як до історій, що з точки зору читача просто неймовірні небилиці, свого часу критикував М Гоголь. Так, у статті «Про рух журнальної літератури в 1834 та 1835 році» («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», 1836) він несхвально відгукується щодо «Фантастичних подорожей барона Брамбеуса» Осипа Сенковського через те, що вони «нагадують книжки, яких колись було дуже багато, а саме: «Не любо – не слухай, а брехати не заважай», і тому подібні» [3, 466] та зазначаючи, що «Відсутність будь-якої істини, природності та ймовірності ще не можна вважати фантастичним» [3, 466]. Втім, з позиції пізнішої фантастики ХІХ ст., як і сучасної, ефект «вагання» не обов'язковий. Більше того, це явище не властиве й ранішим проявам фантастичного. Так, Лукіан у вступі до «Правдивої історії» попереджав, що його історія вигадана і це унеможливлювало «вагання» при її сприйнятті: «не слід вірити жодній із наведених нижче пригод» [9. 101].

Аналізуючи сучасний йому період, Ш.Нодьє відзначає поширеність фантастики, її міждодовий та, вживаючи сучасну термінологію, інтермедіальний характер, говорячи, що «фантастика вторглася в усі сфери, які лежать між відчуттям і розумом; і так, незважаючи на Аристотеля, Квінтіліана, Буало, Лагарпа та інших, вона увійшла в драму, в елегію, в роман, у живопис, в

усі плоди розуму і в усі пристрасні визнання душі» [13, 410]. Як бачимо, Ш.Нодьє ще на початку XIX ст. відзначив здатність фантастики поєднуватися з усіма родами літератури, в тому числі з лірикою. Важлива й вказівка на інтермедіальний характер фантастики, те, що вона може втілюватися не лише в літературних творах, а й у живописі. Багато дослідників визначають фантастику тільки як явище літератури. Вочевидь, це не так, що правильно підмітив французький романтик. Сьогодні фантастику зустрічаємо не лише в численних літературних творах, а й у живописі (Юрій Швець, Олег Бабкін, Борис Вальсхо), скульптурі (Патріція Піццініні, Джеймс Доран-Уебб), графіці (Яков Черніхов), архітектурі (Міла Резанова, готель «Сфера», який Олександр Локотко відносить до архітектурної фантастики [8, 171]), кіномистецтві (Джордж Лукас, Стівен Моффат), коміксі (Арнольд Дрейк, Хідеакі Сораті, Кентаро Міура), мистецтвах медіасфер (тобто в комп'ютерних та відео-іграх) тощо. Ш.Нодьє позиціонує себе противником класицистичної критики. Він відзначає, що у Франції фантастичне «паплюжать верховні законодавці літературного смаку» [13, 411], втім, не береться вступати з ними в полеміку: «Не доведи мене Бог підняти через них диспути в дусі схоластиків останніх століть і перенести теологічну суперечку на літературний ґрунт – щоб здобути виправдання світу чудесного та вільній волі уяви! Насмілюся лише припустити, що якщо свобода, про яку нам говорять, – це не омана фокусників, як я іноді думав, то два найголовніших святилища її – віра релігійної людини та уява поета» [13, 411]. Варто зазначити, що фантастичні твори самого Ш.Нодьє свого часу сприймалися неоднозначно. У передмові до «Феї...» він полемізує з критиком та врешті говорить, що, вірогідно, його твори слід читати «тільки людям, наділеним безцінною здатністю вірити, поважним селянам з мого села, милим і слухняним дітям, що не скуштували щедрот взаємного навчання, і поетам з розумом і серцем, – тим поетам, які не належать до числа членів Французької академії» [14]. Аналізуючи ці рядки, варто пам'ятати, що автор розумів під фантастикою все ж «неправду», але таку, яку слід сприймати як правду. Розглядаючи фантастику в Німеччині, Ш.Нодьє відзначає творчість Йогана Музеуса, Людвіга Тіка, Ернста Гофмана, звертає увагу на самотність, чуттєвість та витонченість, властиві їхнім творам, каже, що вони «воскрешають на схилі наших днів, у старості, свіжі та сяючі видіння нашого дитинства [...] Це джерело молодості для уяви» [13, 411]. Причину ситуації, коли в Німеччині фантастика стала більш поширеною, критик пояснює прихильністю до традиційних устоїв, звичаями та системою освіти, пристосованою до потреб часу. Звертаючись до своїх французьких опонентів, Ш.Нодьє враховує і соціальний фактор (французький народ пережив ряд воєн та революцій), і теоретичні положення, що панували в ті роки в критичному дискурсі. Він говорить, що ще залишились мрійники та ідеалісти, які тягнуться до вигадки всупереч раціоналістичному духу епохи: «тріумфальна хода крізь гущавину ідей розгромленого покоління не так засліпила рід людський, щоб навколо вас не залишилося декількох людей, які мають потребу в тому, щоб зайнятися чимось іншим, окрім ваших теорій, хочуть, аби їх розум послужив прогресу,

уявному, звичайно, але не більше, ніж ваш [матеріальний] прогрес, і мета якого не менше визначена, ніж мета ваших спроб удосконалити суспільство під покровом свобод» [13, 412] і порівнює опонентів з людьми, що «продають мулярам обитель ченців» [13, 412].

Намагаючись «узаконити» фантастичне, Ш.Нодьє апелює до ескапічної функції фантастики: не кожен ще зміг «переконатися в тому, що істина – лише софізм, а добродієність – одна назва. Для таких потрібна територія, в яку не може проникнути суєта натовпу, територія їх сподівань. Це віра для тих, хто вірує, це ідеал для тих, хто мріє і заради загальної рівноваги віддає перевагу швидше ілюзії, ніж сумнівам» [13, 412]. Ще одна властивість, покликана відстояти фантастику перед вороже настроєною критикою, описана в передмові до «Феї...». Фантастика цього твору для Ш.Нодьє стала полем уявного експерименту. Він відзначає: «одна річ, про яку газетна рецензія вам не розповість: справа в тому, що я не став би писати цю книгу, якби бачив у ній тільки чарівну казку; за звичкою, властивою нашому брату-вигаднику, я поступово розширив свій первісний задум і звернувся до піднесених таємниць психології» [14]. Вдаючись до такого експерименту, Ш.Нодьє сподівався, що його твір зацікавить фізіологів та філософів.

Наприкінці статті «Про фантастичне в літературі» романтик закликає розбити ланцюги, що сковують фантазію поета, і стверджує, що фантастичне конче треба узаконити: «просто необхідно, щоб фантастичний жанр повернувся до нас незважаючи на всі зусилля, які робляться, щоб заборонити його» [13, 412]. Крім того, зазначає Ш.Нодьє, заборонити фантастичне все одно нереально: «Найважче стерти з пам'яті народу не витвори, в яких він закарбований, а ті небилиці, які його розважають» [13, 412]. Без сумніву, Ш.Нодьє був правий. Втім, на початку XIX ст. його думка не була типовою. Проти фантастики, як зазначалося вище, виступав Вальтер Скотт, не ставився до фантастичного прихильно й російський критик Віссаріон Белінський. У статті «Погляд на російську літературу 1846 року» («Взгляд на русскую литературу 1846 года», 1846) В.Белінський, аналізуючи повість Федора Достоєвського «Двійник» («Двойник», 1846), різко засуджує письменника за фантастичний елемент: «істотний недолік: це його фантастичний колорит. Фантастичне в наш час може мати місце тільки в будинках божевільних, а не в літературі, та перебувати у віданні лікарів, а не поетів» [2, 41]. Фантастичне В.Белінський бачить однією з основних причин, чому «"Двійник" не мав ніякого успіху в публіки» [2, 40] після виходу друком: «"Двійника" оцінили тільки деякі дилетанти мистецтва, для яких літературні твори складають предмет не однієї насолоди, а й вивчення» [2, 41].

О.Кулік вважає, що французький романтик «зводив розмову про специфіку фантастики до проблем фантазії та особливостей уяви поета» [6, 93]. Втім, як демонструє детальний розгляд маніфесту, позиція Шарля Нодьє була значно глибшою. Романтик не просто відстоював право фантастики на існування у Франції та «намагався показати літературну традицію» [6, 93], а й вказував на міждисциплінарну та інтермедіальну природу фантастики, що може

втілюватися не лише в літературі, а і в живописі. Він проводив лінію від казкової вигадки до сучасної йому фантастичної літератури, вбачаючи в них спільне начало, і вважав, що фантастичне відіграло вагому роль у становленні лицарського роману та фавль. Ш.Нодьє знаходив фантастику в творах Середньовіччя й навіть давніше – в античній літературі, що відповідає дослідженням сучасних учених. Для виникнення феномену фантастичного романтик вважав за потрібне вірити письменнику в свою вигадку, аби не зруйнувати ілюзії правди фантастичної історії, як зазначено у вступі до оповідання «Жан-Франсуа Блакитні Панчохи». Погляди Ш.Нодьє важливі для сучасного літературознавства та фантастознавства й потребують подальшого вивчення.

1. *Бальзак О.* Жизнь холостяка [Текст] / [Перевод К. Локса] // Собрание сочинений в 24 томах. / Оноре де Бальзак // [под ред. И. А. Лилеевой]. – М.: Правда, 1960. – Т.7. – С. 150–443.
2. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1846 года [Текст] // Полное собрание сочинений в 13 томах / Виссарион Григорьевич Белинский / [под ред. Н. Ф. Бельчикова, Д. Д. Благого, А. Г. Деменьтьева и других]. – М. : Издательство АН СССР, 1956. – Т.10. – С. 7-51.
3. *Гоголь Н. В.* О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году [Текст] // Полное собрание сочинений и писем: В 17т. Юношеские опыты. Первоначальные редакции. / Николай Васильевич Гоголь / [Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева]. – Москва-Киев: Издательство Московской Патриархии, 2009. – Т.7. – С. 461-481.
4. *Давыденкова Л. Г.* История и философия науки в европейской и отечественной культуре: [Монография] / Л. Г. Давыденкова, Л. Я. Кожурин, Т. И. Козлова; [под общ. ред. д.ф.н., проф. М. Л. Арефьева] – СПб : Изд-во ИПП, 2014. – 224 с.
5. *Кагарлицкий Ю. И.* Что такое фантастика?: О темах и направлениях зарубежной фантастики вчера и сегодня [Текст] / Юлий Иосифович Кагарлицкий. – М.: Художественная литература, 1974. – 349 с.
6. *Кулик О. П.* Понятие фантастического : от истории к современности [Текст] / О. П. Кулик // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. А, Гуманитарные науки. – 2010. – № 7. – С. 93-99.
7. *Лахман Р.* Фантазия versus мимезис. О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории [Текст] / Renate Lachmann ; [Перев. Н. Борисовой] // Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. – Hamburg: Hamburg University Press, 2004. – С. 167-187.
8. *Локотко А.* Фантазия и фантастика в архитектуре [Електронний ресурс] / Александр Локотко. // Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej – Budownictwo. – Częstochowa, 2012. – №18. – С. 161-174. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.bud.pcz.czest.pl/>
9. *Лукиан Самосатский.* Сочинения. В 2 т. [Текст] / Лукиан Самосатский / [под общ. ред. А. И. Зайцева]. – СПб.: Алетейя, 2001. – Т. 2 – 538 с.
10. *Мильчина В.* О Шарле Нодье и его героях [Електронний ресурс] / Вера Мильчина. – Режим доступу до ресурсу: <http://royallib.com/>
11. *Неёлов Е. М.* Русская фантастика: нерешённые проблемы [Текст] / Е. М. Неёлов, А. Е. Струкова. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. – 71 с.
12. *Неёлов Е. М.* Фантастическое как эстетико-художественный феномен [Текст] / Евгений Михайлович Неёлов // Эстетические категории: формирование и функционирование. – Петрозаводск: РИО Петрозаводского государственного университета им. О.В. О.В. Куусинена, 1985. – С. 98-108.
13. *Нодье Ш.* О фантастическом в литературе [Текст] / Шарль Нодье // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – Москва: Изд-во Моск. Ун-та, 1980. – С. 407-412.
14. *Нодье Ш.* Фея Хлебных Крошек [Електронний ресурс] / Шарль Нодье. – Режим доступу до ресурсу: <http://royallib.com/>
15. *Скотт В.* О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана [Текст] / [перевод А. Г. Левинтона] // Собрание сочинений в 20 томах. / Вальтер Скотт/ [под общ. ред. В. Г. Реизовой, Р. М. Самариной, Б. Б. Томашевского]. – Ленинград: Художественная литература, 1965. – Т.20. – С. 602-653.
16. *Тодоров Ц.*

Введение в фантастическую литературу [Текст] / Цветан Тодоров / [Перев. с франц. Б. Нарумова]. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с. 17. Чернышева Т. А. Природа фантастики [Электронный ресурс] / Татьяна Аркадьевна Чернышева. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 336 с. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-reading.club/> 18. Nodier Ch. Jean-François les bas-bleus [Электронный ресурс] / Charles Nodier. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.biblisem.net/>

*Олександр Юдін,
к. філол. н., доц.,
Інститут іноземної філології
НПУ ім. М.П. Драгоманова*

ЗАРОДЖЕННЯ ІНСТИТУТУ АВТОРСТВА В ЛІТЕРАТУРІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Стаття присвячена формуванню інституту авторства в літературі Київської Русі. Аналізуються культурні умови легітимної фіксації власного імені автора та відмінність киеворуського інституту авторства від античного, близькосхідного та середньовічного західноєвропейського.

Ключові слова: інститут авторства, історичний підхід, ім'я автора, легітимізація авторства.

Статья посвящена формированию института авторства в литературе Киевской Руси. Анализируются культурные условия легитимной фиксации собственного имени автора и отличия киеворусского института авторства от античного, ближневосточного и средневекового западноевропейского.

Ключевые слова: институт авторства, исторический подход, имя автора, легитимизация авторства.

The article is devoted to the formation of the authorship institute in the literature of Kievan Rus'. It analyzes the cultural conditions of legitimate fixation of author's name and also the distinctive features of Kievan Rus' authorship institute from the ancient Greek, Near-Eastern and medieval Western European ones.

Key words: authorship institute, historical approach, author's name, legitimization of the author.

З початку 80-х рр. XX ст. у західному літературознавстві накопичився вже чималий обсяг досліджень, присвячених саме історичному вивченню авторства як культурного феномену. Найбільше пощастило тут таким періодам, як елізаветинська Англія, тобто доба професіоналізації письменника, й епоха романтизму та XIX ст., коли професія письменника досягає визначного суспільного статусу, утверджується сучасне розуміння авторства і формується автороцентричне літературознавство. Свою частку уваги отримали також Середньовіччя та період XVII-XVIII ст. Проте, як зауважує англійський літературознавець Ендрю Беннет у своїй монографії «Автор», в якій він підсумовує результати цих досліджень: «Історію авторства ще належить написати» [17, 31]. Утім, точніше було б говорити не про історію, а про *історії* авторства. Якщо історичний підхід до авторства розвивався як критичне подолання універсального поняття автора, тобто уявлення про те, що поняття

автора мало тотожний зміст за всіх історичних часів та обставин, то у свою чергу поглиблення історичного підходу веде до відмови від тієї думки, що історія інституту авторства в західній літературній традиції (греко-римській, а потім західноєвропейській християнській культурах, в рамках якої сформувалося також літературознавче поняття автора та пов'язані з ним теоретико-літературні й герменевтичні процедури аналізу і тлумачення тексту) є єдиною можливою чи принаймні являє собою універсальну модель виникнення й формування інституту авторства.

Література Київської Русі знаходиться серед тих літературних традицій (літератури Далекого Сходу та Близького Сходу), де згаданий процес мав істотні відмінності від формування авторства у західній літературній традиції і відбувався на інших засадах. І в цьому сенсі києворуська література (і, відповідно, давня українська література в цілому) являє собою цікавий феномен для однієї з *інших історій авторства*, тобто вивчення формування інституту авторства як поступового складання практики присвоєння імені автора тексту і його функціонування під цим іменем. І хоча інститут авторства в літературі Київської Русі остаточно так і не сформувався, і можна говорити лише про його передумови, проте через їх своєрідність ці передумови являють безсумнівний науковий інтерес.

Проблема авторства перед дослідниками літератури Київської Русі стояла від самого початку її вивчення, проте як практична проблема, тобто завдання атрибуції конкретних творів. Однак постановка теоретичної проблеми у сенсі необхідності уточнення змісту самого поняття автора відносно творів цієї літератури відбулася значно пізніше. Точкою відліку тут є праці Д.Ліхачова²¹, який першим висунув низку тез стосовно авторства в літературі Київської Русі, що, на нашу думку, попри критику з боку багатьох вітчизняних дослідників не втратили своєї наукової ваги. Головною заслугою Ліхачова є, як ми вважаємо, те, що він спробував описати тип авторства в рамках періоду XI-XVII ст. і підійшов до нього значною мірою як до культурного феномену (тобто не тільки з точки зору «образу автора» в тексті, але з точки зору на літератури як культурну практику, хоча й без методологічного усвідомлення такого підходу). Інакше кажучи, це близько до розуміння авторства як культурного інституту. Проте, по-перше, таке поняття виявляється надто загальним і позбавленим історичного підходу (Ліхачов констатує історичні зміни лише стосовно XVII ст.). По-друге, опис будується на порівнянні особливостей давнього автора з уже розвиненим поняттям авторства як певною нормою. Без такого порівняння, зрозуміло, дослідження особливостей авторства в давній літературі взагалі неможливо. Однак для точнішого розуміння його своєрідності в літературі Київської Русі доцільно виходити не тільки з розвиненого поняття, але й з

²¹Насамперед це статті «Питання атрибуції творів давньоруської літератури» [8], «Літературний етикет давньої Русі» [9] (обидві 1961 року), а також окремі місця у монографіях «Видатна спадщина» (1975) та «Поетика давньоруської літератури» (1979) та інших працях.

історії формування авторства (враховуючи умови виникнення й різні фази його розвитку) в античній і західноєвропейській літературній традиції.

Відтоді проблеми автора торкалося чимало дослідників, але у більшості стосовно окремих творів чи творчості конкретних авторів, або у контексті середньовічного автора взагалі. Важливим кроком у подальшій історизації проблеми стала стаття П.Білоуса «Руський автор» [3, 355-368], оскільки дослідник звузив рамки питання і розглянув феномен авторства в літературі періоду Київської Русі. Утім, головна мета дослідника – заперечення сталого уявлення про середньовічного автора як неіндивідуалізованого (зокрема, в концепції Лихачова). Низка вельми перспективних тез, що непрямо стосуються феномену авторства, висловлені вченим в його статті «Парадокси києворуського літературного життя» [3, 335-350], оскільки в ній вперше література Київської Русі розглядається у плані особливостей як культурної практики, або, іншими словами, як «поле літератури» (П.Бурд'є).

Здається, єдина монографія, спеціально присвячена цій темі, - це «Авторська самосвідомість давньоруського книжника (XI – середина XV ст.)» О.Конявської [6]. Попри історичний порядок розгляду матеріалу, авторка вже в самому підході виявляє ознаки неісторичного мислення. Так, Конявська прагне розгадати «загадку давньоруського автора», котрий приховує за традицією і канонем «не тільки своє ім'я, але й своє суб'єктивне, індивідуальне “я”». Іншими словами, дослідниця постулює вже існуюче авторське «я», що його автор приховує, тоді як історичний підхід з точки зору інституту авторства ставить перед собою завдання дослідити саме виникнення цього «я», точніше, йдеться про те, щоб зафіксувати, наскільки це дозволяє історичний матеріал, умови його народження, тобто розкрити легітимне поле його появи та його первинний зміст. У цій статті, обмежившись періодом XI–початку XII століття, тобто періодом становлення оригінальної літератури Київської Русі, ми розглянемо певні передумови формування в ній інституту авторства, а саме, легітимні підстави фіксації авторського імені.

Література Київської Русі не є автохтонною, тобто не виникає через самозародження, а значною мірою як запозичений культурний інститут – в результаті перекладу текстів чужої літературної традиції та наслідування їм (за влучною метафорою П.Білоуса, «не з власних коренів, а з пересаджених» [3, 355]). Сам цей акт запозичення здійснюється також радше не в силу суспільних культурних потреб, а, сказати б, культурних потреб держави. Однак підключення до чужої літературної традиції призводить до формування оригінальної літературної ситуації. Причому її оригінальність стосується поміж іншого саме сфери авторства. Разом із засвоєнням чужої літератури, запозиченням її жанрів, канонів і правил, не доводиться говорити про запозичення інституту авторства. Якщо візантійська література є продовженням античної літератури, а відтак виростає на ґрунті розвинутої авторської культури, що зазнає трансформації під впливом нової християнської ідеології (і, зрештою, принципово іншої літературної традиції), то література Київської Русі сприймає лише частини цієї трансформованої літературної традиції, залишаючи

«поза увагою» розвинену авторську культуру. Інша принципова відмінність літературної ситуації Київської Русі – відсутність самосвідомості у вигляді філології і критики тексту, що є одним із найважливіших чинників фіксації авторства.

Точкою відліку для києворуської літературної традиції є Святе Письмо. У грецькій літературі (і загалом західній літературній традиції) такою точкою відліку є Гомер, що водночас постає і як недосяжний зразок для наслідування, але і як суперник, з яким вступають у змагання. (Саме змагальне начало лежить в основі формування інституту авторства у Греції.) Це зразок-виклик. Натомість Святе Письмо як першотекст унеможлиблює змагання з ним і лишає можливість тільки для наслідування, а радше навіть тільки посилення на нього з метою легітимізації. Подвійне опосередкування (через дві культури), мабуть, лише поглиблює гігантську й нездоланну дистанцію між первинним текстом і руським письменником. Звідси походить те, що можна назвати також «авторською сором'язливістю», характерна рису «літературного етикету» (за Д.Ліхачовим) в літературі Київської Русі, що проявляється у формулах самоприниження руського «автора». І без того бідне підґрунтя для зародження домагань оригінальності, що є суб'єктивною умовою формування інституту авторства, виснажує розрив між письмовою літературою та усною народною творчістю, до чого, ймовірно, слід додати протистояння між офіційною і неофіційною літературою (розрізнення П.Білоуса [3, 356]).

Однаке, як відомо, це не призвело до панування анонімності в літературі Київської Русі. Тут немає принципової настанови на приховування власного імені автора, проте немає турботи про його обов'язкову фіксацію, про неодмінну зв'язку між іменем і текстом, тим більше про увічнення свого імені. Мається на увазі, що ця турбота не є суспільною звичкою. *Твір не потребує імені автора для свого функціонування.*

У багатьох випадках твори передаються за традицією без імені автора (а їх атрибуція є справою пізнішої філології, що у свою чергу генетично пов'язана з іншою літературною традицією і ставиться до них як до пам'яток давньої літератури). Саме в аспекті інституту авторства цілком слушною і коректною є теза Д.Ліхачова про «колективне начало» в літературі Давньої Русі та своєрідність поняття авторської власності [8, 18]. Правовласником стосовно твору виступає традиція. Інакше кажучи, для традиції ім'я автора не є цінністю. Не воно слугує запорукою якості твору, а натомість сама традиція, що опікується його збереженням і передачею. Проте це не виключає фіксації імені письменника, яка, втім, має нерегулярний характер. Імена давньоруських авторів XI – початку XII століття доходять до нас або у вигляді «підписів» (початкових чи прикніцевих), або в тому випадку, якщо вони внесені в сам текст. Так, у деяких випадках саме «підписи» слугують головною підставою для атрибуції, наприклад, стосовно таких творів, як «Слово про Закон і Благодать», «Пам'ять і похвала князю Володимирі» або «Повість врем'яних літ». При цьому підписи наявні лише в деяких списках [13, 42-43], натомість у випадку «Пам'яті й похвали» підпис не свідчить про належність твору Якову

Мніху [4; 14, 35-40]. Проте сама ця нерегулярна практика передання імені письменника за традицією – особливо, якщо він не є автором – свідчить хай не про потребу, але ж про певну факультативну легітимність фіксації імені автора.

Так, атрибуція «Слова про Закон і Благодать» стала можливою завдяки тому, що в деяких списках (зокрема, в рукопису Синодального зібрання, за яким у 1844 р. була здійснена перша публікація) слідом за «Словом» іде «Сповідання віри», підписане пресвітером Іларіоном: «Слава же Богу о всемъ, строящему о мнѣ выше силы моеа! И молити о мнѣ, честнѣи учителя и владыкы Рускы земля! Аминь! Азъ милостию человеколюбивааго Бога мнихъ и прозвитель Иларионъ...» [10, 86].

Довгу історію має дискусія щодо авторства «Повісті врем'яних літ», ще не завершена, як свідчать нові розвідки [13]. Проте нас цікавить лише сам факт «підпису», наявного також тільки в одному списку – Лаврентіївському: «Игумень Силивестръ святаго Михаила написахъ книги си Лѣтописецъ, надѣяся от бога милость прияти, при князе Володимерѣ, княжащу ему Кыевѣ, а мне в то время игуменящу у святаго Михаила въ 6624, индикта 9 лѣта; а иже чететь книги сия, то буди ми в молитвахъ». [12, 121]. Отже, в обох випадках основним мотивом, що спонукає давньоруського письменника фіксувати своє ім'я, або його читачів і переписувачів – відтворювати «підпис», є прохання помолитися за нього.

Цей самий мотив знаходимо і в авторських зізнаннях Нестора, автора двох житій, який детально пояснює, що спонукало його взятися за написання твору, і вносить своє ім'я в сам текст. У «Читанні про житіє і погублення блаженних стратотерпців Бориса і Гліба» він прямо просить згадати його: «Се же азъ, Нестеръ грѣшный, о житии и о погублении и о чудесѣсехъ святою и ближнюю стратотерпцю сею, опаснѣ вѣдушихъ исписавъ я, другая самъ свѣды, - от многихъ мала выписавъ, да почитающее славят Бога. Молю же вы и почитающа, да любве ради Божия вѣспоминаите мя и глаголите: «Боже, молитвами преблаженую стратотерпцю Бориса и Глѣба, очисти грѣхи списавшего си». Некли вы оставление грѣхов получитъ благодатию и щедротами, человеколюбиемъ Господа нашего Исуса Христа...» [5, 26-28]

У другому написаному ним житії («Житіє Феодосія Печерського») ця формула відсутня, проте Нестор починає твір одразу з ідентифікації себе як автора «Читання». Натомість свої детальні пояснення мотивів, що спонукали його взятися за написання житія, він також підсумовує мотивом піклування про душу, тільки мова йде вже про душі читачів: «Си на успѣхъ и на устроение бесѣдующимъ съписати хощу, и о сихъ Бога славяще, мзды отдание приимете» [5, 73].

Врешті подібний мотив також знаходимо у «Повчанні Володимира Мономаха», точніше у його листі до брата Олега Святославовича, що у Лаврентіївському списку «Повісті врем'яних літ» слідує за «Повчанням»: «Не по нужи ти молвлю, ни бѣда ми которая по Бозѣ, сам услышишь; но душа ми своя лутши всего свѣта сего» [12, 106]. Тут цей мотив не пов'язаний з фіксацією свого імені, оскільки і «Повчання» як твір автобіографічний, і лист є текстами

персоналізованими, що всім своїм змістом свідчать про особу свого автора. Тим більше таке визнання виглядає як актуалізація легітимного мотиву літературної діяльності під своїм іменем. Отже, фіксація імені автора як первинний прояв інституту авторства в літературі Київської Русі спирається на *принцип поминальника*, тобто подібна до внесення свого імені в поминальник для молитви за душу автора. Відтак авторство в киеворуській літературі базується на принципово інших засадах, ніж в античній літературі (і подальшій західній літературній традиції), в якій воно виростає на змагальній основі [16, 5-25] і спирається на *принцип слави* як посмертного увічнення свого імені [2, 50].

В тіні поняття авторства зазвичай ховається поняття індивідуальності, і, схоже, в більшості ситуацій, коли йдеться про розвиток авторства, мається на увазі розвиток індивідуального начала. Проте вияв індивідуальності в античній і похідній від неї літературній традиції та індивідуальності в давній руській літературі має різні передумови. В першому випадку індивідуальність (насамперед, індивідуальність творця), врешті, є відмінність індивіда від інших: відмінність досвіду, суспільного статусу, біографії, поглядів. І головною відмінністю творчої індивідуальності є творча ініціатива та її усвідомлення і подальше культивування. Розрізнення є засадничою, конститутивною рисою західної літератури – як античної, так і християнської. Якщо антична література існує в змагальному полі, то християнська – чужа цій настанові – тим не менше виникає на фундаменті авторської культури і, крім того, у боротьбі з нехристиянською (релігією, філософією, літературою). Відтак розрізнення, відштовхування, боротьба є умовою її буття. Врешті, завдяки Данте відбувається поєднання, синтез двох інститутів авторства – античного змагального і християнського як ієрархії авторитетів-стовпів віри [16, див. розд. 3]. У цьому сенсі західна література існує у полі *вимоги творчої ініціативи*. Навпаки, киеворуська література виникає за межами цього поля. Будучи значною мірою залежною від візантійської літератури навіть у самому факті своєї появи, вона певним чином уникла цієї засадничої норми.

Варто також зазначити, що своєрідність інституту авторства у літературі Київської Русі виявляється також щодо другої моделі авторського інституту, описаного С.Аверінцевим за допомогою опозиції авторства й авторитету стосовно давньогрецької літератури та близькосхідної (тобто біблійної) словесності [1, 76-100]. В останній ім'я, що присвоюється тексту, виступає як ім'я поручителя, що у свою чергу є похідним від поручительства Бога і громади. Індивід, з іменем якого пов'язується книжка, виступає обранцем і ніби вустами Бога. Натомість руський автор відділений від першоджерела подвійним культурним опосередкуванням, як уже йшлося, а тому протистоїть і Богу, і традиції як індивід. Зрештою постійне звернення: «Господи, благослови!», – з якого починається більшість творів киеворуської літератури, свідчить саме про індивідуальну ініціативу у літературному починанні (але без домагання творчої оригінальності). Можна додати, що інститут авторства в Київській Русі також далекий від західної середньовічної моделі як ієрархії авторитетів [11, 74-75; 7, 521-522]. Давньоруський автор легітимізує свою літературну ініціативу не

через посилення на авторитети, а безпосередньо наодинці з Богом, та індивідуалізує її не через пошук собі місця серед *auctores*, а шляхом внесення свого імені в поминальник. Мабуть, не буде перебільшенням говорити про те, що цей мотив став основою для подальшого розвитку інституту авторства у вітчизняній літературній традиції і ввійшов, так би мовити, в її генетичний код, про стійкість якого в часі, попри численні подальші впливи, свідчить Шевченкове: «не забудьте пом'янути».

1. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.; 2. *Ассман А.* Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті. – К.: Ніка-центр, 2012. – 440 с.; 3. *Білоус П.В.* Літературна медієвістика. Вибрані студії: У 3-х томах. – Т.1: Зародження української літератури: Монографія. – Житомир, 2011. – 376 с.; 4. *Бугославский С.А.* К литературной истории «Памяти и похвалы» князю Владимиру // Известия Отделения русского языка и словесности Российской АН. - Л.: 1925. – Т. 29. – С. 105—131; 5. *Житія святихъ мучениковъ Бориса и Глѣба и службы им /* подготовил к печати Д.И.Абрамович. – Петроградъ: Типографія Императорской академии наукъ, 1916. – 206 с.; 6. *Конявская Е.Л.* Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). – М.: Языки русской культуры, 2000. – 199 с.; 7. *Курціус Е.Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Е. Р. Курціус; переклав з нім. Анатолій Онишко. – Львів: Літопис, 2007. – 752 с.; 8. *Лихачев Д.С.* Вопросы атрибуции произведений древнерусской литературы // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 17. – С. 17-41; 9. *Лихачев Д.С.* Литературный этикет древней Руси (к проблеме изучения) // Труды Отдела древнерусской. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 17. – С. 5-16; 10. *Памятники духовной литературы времен великого князя Ярослава I /* [публикация и вступительная статья А. В. Горского]. – Москва : в типографии Августа Семена, 1844. – 91 с.; 11. *Пановский Э.* Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. – Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992. – С. 49-78; 12. *Повесть временных лет.* – СПб.: Наука, 1996. – 670 с.; 13. *Розов Н.Н.* Рукописная традиция «Слова о Законе и Благодати» // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 17. – С. 42-53.; 14. *Толочко А.П.* Очерки начальной руси / Алексей Толочко. – Киев; Санкт-Петербург : Лаурус, 2015. – 336 с.; 15. *Успенский сборник XII-XIII вв.* / под ред. С.И.Коткова. – М.: Наука, 1971. – 757 с.; 16. *Юдін О.* Авторство як культурний інститут: стратегії авторизації в художньому та літературознавчому дискурсах. – К.: Ніка-центр, 2015. – 324 с.; 17. *Bennett A.* The Author / Andrew Bennett. – London & New York: Routledge, 2005. – 160 p.

