

**Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка**

Серія: Літературознавство (35) 2012

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль – 2012

ББК83.3

УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2012. – Вип. 35. – 465 с.

Редколегія:

Микола Ткачук д. філол. наук., проф. (відповідальний редактор),

Роман Гром'як, д. філол. наук, проф.,

Ольга Куца, д. філол. наук, проф.,

Наталя Поплавська, д. філол. наук.,

Оксана Веретюк, д. філол. наук, проф.,

Зоряна Лановик, д. філол. наук,

Мар'яна Лановик, д. філол. наук,

Світлана Бородіца, канд. філол. наук (відповідальний секретар)

Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05.2010 р.

Друкується за рішенням ученої ради

Тернопільського національного педагогічного

університету

імені Володимира Гнатюка

від 24.02.2012 року (протокол №7)

Рецензенти: Гнідан О.Д., д. філ. наук, проф. (Київ);

Працьовитий В.С., д. філ. наук, проф.

(Львів);

Ткаченко О.Г. д. філ. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09-6

© ТНПУ, 2012

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Світлана Бородіца, доцент (Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр) УДК 82-312.1

Жанрові особливості романної прози Семена Ордівського

У статті розглядається жанрова своєрідність історико-пригодницької трилогії Семена Ордівського («Багрянний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя»), її поетика та історіософська концепція, окреслюється творча індивідуальність митця, характер його модерністських шукань у жанрі сенсаційного роману.

Ключові слова: жанр, історична проза, історіософія, модернізм, неоромантизм, сенсаційний роман.

Svitlana Boroditsa Genre peculiarities of novels by Semen Ordivsky

This article deals with the genre peculiarities of historic adventure trilogy by Semen Ordivsky («Bagryanyy hrest», «Sribny cherep», «Chorna igumenya»), its poetics and historyosophic concept, artistic individuality of the artist, character of his modernistic serchings in the sensation novel genre.

Key words: genre, historical prose, historyosophy, modernism, sensation novel.

Сучасна літературознавча наука визначає роман, як «метанаратив, для якого характерне панорамне зображення дійсності, багатоплановість на фабульному та сюжетному рівнях розвитку конфліктних ліній, ускладнений хронотоп, поліфонічна, часто уповільнена розповідь, супроводжувана художнім висвітленням актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу» [Літературознавча енциклопедія 2007: 342], найбільш поширений у XVIII – XX ст. епічний жанровий різновид, місткий за обсягом, складний за будовою прозовий (рідше віршований) епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів» [Літературознавчий словник 1997: 604]. Вона виділяє різноманітні типи роману: автобіографічний, біографічний, готичний, детективний, історичний, крутійський, науково-фантастичний,

пригодницький, соціально-побутовий, тенденційний, роман у віршах, фантастичний, роман-щоденник. При їх формуванні спостерігається процес взаємопроникнення і змішування, що сприяє «динамічності» жанру, тобто межі жанрових різновидів стають умовними.

Інтенсивні еволюційні процеси в жанровій формі західноукраїнського роману 30 – 40-х рр. ХХ ст. сприяли появі різноманітних модифікацій романного інваріанту, в яких письменники намагалися дати узагальнене зображення історичного, політичного, соціального життя народу, його ментальності та психології, знайти самобутній шлях до національного широкомасштабного роману. Тому у 30-ті роки ХХ ст. в літературному дискурсі Західної України відбувається кардинальне переосмислення національного минулого: утвердилися його моделі, що по-новому інтерпретували козацьку тему. На першому плані – своєрідне трактування дихотомії «козацька еліта – чернь», своєрідність якого полягає у відмінному від східноукраїнського роману розуміння козацтва не тільки як захисників народу, а що важливо – будівничих держави [Див: Андрусів 1996]. Про це свідчать твори В.Будзиновського, О.Кобилянської, Б.Лепкого, А.Чайковського та ін. На протиставленні козацької еліти і черні будується сюжет історико-пригодницької трилогії Семена Ордівського (псевдонім Г. Лужницького) – «Багряний хрест» (1937), «Срібний череп» (1938), «Чорна ігуменя» (1939). Письменник «перший в українському письменстві верстає шлях українській сенсаційно-історичній повісті» [Ордівський 1994: 88], – зазначається у передмові до видання 1938 року. «Літературознавчий словник-довідник» подає таке визначення сенсаційного роману: «Різновидом роману пригодницького можна вважати роман сенсаційний, у сюжеті якого є подія або повідомлення, що справляють сильне враження. Одним із засновників українського роману пригодницького з елементами сенсації був Г.Лужницький, автор книг «Кімната з одним входом» (1930), «Гало, гало, напад на банк» (1935) та ін.» [Літературознавчий словник 1997: 610].

С.Ордівський творив незвичні наративні структури, що вело до виникнення нового жанрового різновиду та оновлення художньої форми. Трилогія письменника характеризується

наявністю повного набору мотивів, ситуацій, елементів, властивих традиційному пригодницькому роману. Та все ж «повість Ордівського закросна на ширшу скалю» [Ордівський 1994: 173]. Звернувшись до невідомих історичних епізодів з часів Хмельниччини та похмельницької доби, автор органічно поєднав елементи лицарської романтики, реалістичний колорит далекого XVII ст., поетику символізму, вигранену в «Логосі» (Львів, 1922 – 1931).

У вмінні будувати захоплюючий і напружений сюжет С.Ордівський ішов за національною традицією історичного роману, витвореною Є.Гребінкою, М. Костомаровим, П. Кулішем, М. Старицьким, І. Франком, що поєднала історичну хроніку, епічні картини народного життя і незвичайні пригодницькі події. Водночас він критично засвоював модерністські елементи західноєвропейського історичного роману й досягнення В. Скотта, О. Дюма-батька, Г.Сенкевича, Б. Пруса та ін. У результаті їх глибокого переосмислення і трансформації С.Ордівський окреслив власну історіософську концепцію, реалізувавши її у «сенсаційній» трилогії. Письменник по-іншому підійшов до історичних подій, наголосивши, що історія – це не лише факти і події, а й невідоме, таємне, приховане: «Хоч усе було приготоване, все було готове – щось сталося, і наступила невдача. І те власне «щось» є для Ордівського матеріалом для повіст Він старається повести читача в нетрі історії, він старається показати читачеві ці таємні ходи великих подій, таємні ходи геройських змагань» [Ордівський 1994:88].

Композиційною домінантою творів С. Ордівського є бінарна опозиція – протиставлення двох світів: українсько-козацького і російсько-московського, що розпадається на підрядні: своє-чуже, національна самосвідомість-національна зрада, вірність-відступництво, держава-колонія. У першій частині історичної трилогії – «Багрянний хрест» (1937) – вже у зав'язці утверджується ця дихотомія (в монолозі Богдана Хмельницького), яка в міру розгортання сюжетної канви поглиблюється, конкретизується, набуває концептуального характеру. Прагнучи піднести повновартість національного себеусвідомлення, автор будує власну історіософську модель, що ґрунтується на національних засадах політичних теорій Д.Донцова, В.Липинського, М.Міхновського:

державна самостійність є головною умовою існування нації, а державна незалежність є національним ідеалом.

Час і місце трилогії С.Ордівського визначені авторським задумом – показати приховані механізми творення державницької політики Б. Хмельницького в умовах наростаючого поневолення. «Чорнокирейники» на чолі з командуючим Прокопом Верещакою, князями Степаном Четвертинським і Юрком Пузиною перебувають у непримиренній опозиції до князя Куракіна, полковника Карпова і Болконова, з одного боку, і полковника Мартина Пушкара та черні, яку він очолив, – з іншого. Атмосфера непослідовності і невпевненості, що панувала в таборі Пушкаря, підступність задумів московських агентів творили фон, на якому письменник утверджував цільність натур Верещаки, Четвертинського і Пузини, їх благородство, вірність один одному і меті. Високоморальний, розумний, сміливий лицар, величезна сила якого криється у самовідданому служінні ідеалу, – така романтична формула характеру, окреслена С.Ордівським у трилогії.

Масштабність історичних зламів і зрушень початку ХХ ст., глибоко закорінена в західноукраїнській літературній традиції «лірична романтика» визначили риси романтичного світовідчуття та ознаки неоромантичної поетики (ідеал суспільно активної людини, ліричність, актуалізація сфери підсвідомих порухів і душевних переживань, драматизм і т. д.) в індивідуальному стилі С.Ордівського, чим був близький письменникам старшого покоління – Ользі Кобилянській та Богдану Лепкому.

У «Багряному хресті» і «Срібному черепі» центральною постаттю, що консолідувала «чорних духів» і стримувала загарбницькі апетити ворога, є Богдан Хмельницький, незважаючи на те, що життя поступово залишає його. Автор уникає прямих характеристик стану гетьмана, переадресовуючи їх іншим персонажам і самому Хмельницькому. Такий прийом дозволяє подати об'єктивну картину дійсності, глибоку і вичерпну, внаслідок перетину всіх фрагментів тексту: розмов героїв, самоаналізу, портрету й дослідження внутрішнього стану хворого гетьмана. Під час гетьманського суду над осаулом Тимошем Носачем, який підозрювався у вбивстві Торговицького, «гетьман важко дихав. Червоний, останній відблиск заходячого сонця відбивався в його втомлених, набіглих кров'ю очах» [Ордівський

1994: 78]. Ця сцена проникнута глибоким трагізмом, гострим відчуттям наближення невблаганного кінця. Відчай посилюється драматичною структурою цього епізоду: письменник лаконічний, але в такій лаконічності дивовижна зримість того, що відбувається.

У художньому дискурсі «Чорної ігумені» всеоб'єднуючим стрижнем стає образ Івана Виговського, що перебуває у напруженій опозиції до черні (розбив дейнеків Пушкаря під Полтавою) і до царських прислужників (суперечка гетьмана з послом Скуратовим, невдала спроба вбивства Виговського). С.Ордівський сповідує культ сили – духовної, фізичної, економічної, оскільки вона – квінтесенція успіху. Романтизована формула позитивного характеру в трилогії будується на домінанті – понятті сили, яка криється в самовідданому служінні ідеалу.

Трилогія написана за канонами історико-пригодницького роману з безліччю незвичайних подій, ускладнених їх несподіваними поворотами (вбивство Торговицького, таємна місія сотниківни Оксани, перипетії у корчмі «Під сивою кобилою», смерть князя Четвертинського, викрадення Верещаки, таємниця «чорної ігумені» та ін.) У її структурі вагоме місце займають мотиви викрадення і переслідування. Напружену фабульну лінію творять кілька сюжетних планів, які розгортаються паралельно, але в кінці твору обов'язково перетинаються, розкриваючи усі таємниці, непорозуміння, розставляючи все на свої місця.

У сюжетно-композиційній організації твору важливого значення набувають не дуже розлогі психологічно-настроєві пейзажі, які є розгорнутими образами – асоціаціями: «У далі степ зливався з небом, і не було краю ні небові, ні степу. Щось тужливе, сумне, вічно незаспокоєне й завжди спрагнене заволодило цією землею. Щось таке, на описання якого немає слів» [Ордівський 1994: 167].

Пейзаж у С.Ордівського – лірична картина напруженої думки, де кольори набувають глибокого додаткового змісту. Семантика кольорів у письменника зумовлена семантикою думок, почуттів, переживань і найповніше виявляється в контексті всієї художньої системи митця. Виразно в трилогії наявний кольоровий комплекс «червоний – срібний – чорний» який презентує назви повістей: «Багряний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя». «Кольорову» антитезу *червоне / чорне* розбавляє срібна барва. Для

колеристичної символіки С.Ордівського характерна багатозначність, насамперед, для чорної фарби, яка домінує у творі. Чорний колір об'єктивно є негативним, але в авторському тексті цей кольоровий образ несе найрізноманітніші навантаження: чорна жінка, чорний отвір пістолів – смерть, чорна ігуменя – помста, відданість, самопожертва, чорна кирея – таємниця, мужність, служіння ідеї, розум і розважливність. Символічний «колеристичний розгин» поняття «чернь» автор подає через глибокі роздуми Прокопа Верешаки: «...я зву чернь непослух, бунт, бажання влади, взаємне негодування, брак віри у своїх...» [Ордівський 1994: 166]. Через холодні й чорні відтінки загального фону трилогії, які утверджують важливе політичне становище, загрози втрати державності, суверенності, поступове поневолення, впевнено пробивається срібний колір – уособлення вищих прагнень людини, вірності народу й країні, впевненості в правильності обраного шляху, а з іншого боку – холодної розважливості, гострого розуму і яскравої цілісної особистості. Червона фарба у палітрі набуває кольорових модифікацій, емоційно-психологічних відтінків: багрянний – символ крові, людського безсмертя, любові, життя; рябий – зради, відступництва, небуття. Заглиблена кольорова контрастність, де чорне тло зазнає трансформації від барв яскравих, життєстверджуючих, увиразнює картину боротьби лицарів-патріотів за волю й Україну проти їх внутрішніх і зовнішніх ворогів, символізуючи боротьбу людини за вічність із тьмою небуття.

Намагання С.Ордівського поєднати психологізм із напруженою інтригою, з пригодницьким сюжетом, динамічність, прийоми авантюристичності з глибокою метафоричністю белетризували історичне тло, на якому розгорталася державницька ідея, окреслили формальний діапазон нового жанрового різновиду історико-пригодницького роману – сенсаційного, творцем якого став С.Ордівський.

Література: Андрусів 1996: Андрусів С. Проблема національної ідентичності: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філолог. наук. – Київ, 1996. – 32 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. Т. 2. / Авт. – уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.; *Літературознавчий словник 1997*: Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І.

Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. (Nota bene); *Ордівський 1994*: Ордівський С. Чорна ігуменя. Історико-пригодницькі повісті / С. Ордівський. – Львів: Червона калина, 1994. – 412 с.

Бородица С. Жанровые особенности романной прозы Семёна Ордивского.

В статье рассматривается жанровое своеобразие историко-приключенческой трилогии Семёна Ордивского (“Багряный крест”, “Серебряный череп”, “Черная игуменя”), его поэтика и историософская концепция, очерчивается творческая индивидуальность художника, характер его модернистских исканий в жанре сенсационного романа.

Ключевые слова: жанр, историческая проза, историософия, модернизм, неоромантизм, сенсационный роман.

Ігор Васишин, доц. (Львів)

УДК 821.161.2-13

ББК 83.3 Укр

Художньо-філософські візії епохи в поемі Юрія Клена «Попіл імперій»

У статті розглянуто екзистенційні особливості поеми «Попіл імперій» Юрія Клена, проаналізовано художньо-філософські візії епохи, виділено провідні мотиви, що визначають екзистенційно-філософську основу твору.

Ключові слова: візії епохи, «межова» ситуація, екзистенційні мотиви, апокаліптика, історіософські концепти.

The article deals with existential features of the poem «Ashes of Empires» Yuriya Klana, analyzed artistic and philosophical vision of the epoch, pointing the main motives that make existential-philosophical base of the poem.

Key words: vision of the epoch, situation of «borders», existential motives, apocalypics, historiosophical concepts.

XX століття з його глобальними кризами, катастрофами і війнами спричинило розвиток літератури з акцентом на індивідуальному самовираженні людини, її бутті-у-світі, торкнувшись і світоглядної, і психологічної сфер, зосередившись

Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. (Nota bene); *Ордівський 1994*: Ордівський С. Чорна ігуменя. Історико-пригодницькі повісті / С. Ордівський. – Львів: Червона калина, 1994. – 412 с.

Бородица С. Жанровые особенности романной прозы Семёна Ордивского.

В статье рассматривается жанровое своеобразие историко-приключенческой трилогии Семёна Ордивского (“Багряный крест”, “Серебряный череп”, “Черная игуменя”), его поэтика и историософская концепция, очерчивается творческая индивидуальность художника, характер его модернистских исканий в жанре сенсационного романа.

Ключевые слова: жанр, историческая проза, историософия, модернизм, неоромантизм, сенсационный роман.

Ігор Васишин, доц. (Львів)

УДК 821.161.2-13

ББК 83.3 Укр

Художньо-філософські візії епохи в поемі Юрія Клена «Попіл імперій»

У статті розглянуто екзистенційні особливості поеми «Попіл імперій» Юрія Клена, проаналізовано художньо-філософські візії епохи, виділено провідні мотиви, що визначають екзистенційно-філософську основу твору.

Ключові слова: візії епохи, «межова» ситуація, екзистенційні мотиви, апокаліптика, історіософські концепти.

The article deals with existential features of the poem «Ashes of Empires» Yuriya Klana, analyzed artistic and philosophical vision of the epoch, pointing the main motives that make existential-philosophical base of the poem.

Key words: vision of the epoch, situation of «borders», existential motives, apocalypics, historiosophical concepts.

XX століття з його глобальними кризами, катастрофами і війнами спричинило розвиток літератури з акцентом на індивідуальному самовираженні людини, її бутті-у-світі, торкнувшись і світоглядної, і психологічної сфер, зосередившись

на трагічних аспектах людського існування в епоху технократичного розвитку суспільства.

У 1947 році з'явилася поема Юрія Клена (Освальда Бургардта) «Попіл імперій», над якою поет працював протягом п'яти років. Художній літопис епохи початку – середини ХХ ст., створений автором, охопив історичну, філософську, морально-етичну, онтологічну проблематику, пов'язану зі становленням і розпадом тогочасних тоталітарних імперій, висвітлив трагедію існування людини в добу соціальних катастроф і тотального знищення. «Вірний естетиці неокласицизму, він підпорядкував свою творчу енергію високій магії мистецтва, що відповідало загостреному сприйняттю та художньому осмисленню трагічної дійсності», – зазначає Ю. Ковалів [Ковалів 1991: 22]. Фрагменти, уривки з поеми отримали різну оцінку з позицій мистецької вартості в літературно-критичних статтях, оглядах В. Державина, Ю. Шереха, Ю. Лавріненка, І. Кошелівця, Є. Маланюка, М. Ореста, В. Радзиковича та ін., проте всі дослідники підкреслювали глибину ідейно-тематичного замислу епопеї, актуальність проблем, порушених у творі, філософсько-психологічні акценти, розставлені Ю. Кленом у художньому розкритті проблем епохи й людини. У. Самчук виділив «монументальність» продуманої теми, здатної збагатити «шкільну лектуру змістом, стилем, думкою, ідеєю». «Її історіософічна тенденція, – зазначив письменник, – стане збагаченням національної думки, як промотора чинності і побудника до глибшого, філософського розуміння нашої проблематики» [Самчук 1979: 17].

Метою нашої статті є концептуальне дослідження проблеми епохи, висвітленої Ю. Кленом у поемі в контексті аналізу екзистенціальної літературно-філософської парадигми художнього твору.

Перша частина «філософсько-містичної епопеї» (І. Качуровський) розпочинається лірико-філософською медитацією над проблемами сучасності, смерті й вічності, буттям людини, народженої «жахним лихоліттям» в умовах нової епохи, яка в екзистенціальній традиції подається як епоха темряви («нас темрява обсоуте і боре»). «Ця епічність створюється широтою охоплення матеріалу, байдуже, що в цьому творі немає ані єдиного сюжету, ні фабули, а є натомість переказ історичних подій

двадцятого сторіччя – з фіксацією уваги на окремих, особливо характерних (переважно – страшних) епізодах. В епопеї немає дійових осіб, а лиш один наскрізний персонаж – сам автор», – підкреслює І. Качуровський [Качуровський 2002: 281]. «Епоха темряви», «криза епохи», «смерть епохи й людини», «розбожнена» епоха, епоха «втрати Бога», епоха «світової ночі», «прірва знедоленого віку» (у Ю. Клена) – ці визначення об'єднують, власне, загальну характеристику епохи, присутню у філософських, публіцистичних та художніх творах філософів та письменників-екзистенціалістів. Філософ-екзистенціаліст М. Гайдеггер, характеризуючи втрату сакральності світу, пише: «Чим далі світова ніч прямує до півночі, тим винятковіше панує вбогість у той спосіб, що позбавляє суті саму себе. Не лише святість як шлях до божества поступово втрачається, але й навіть сліди цих загублених шляхів вже майже згасли» [Гайдеггер 1996: 182]. Погляд на роль науки в розвитку технократичного суспільства, яке стало реалією тогочасної епохи, проблему «розбожнення світу» висловив у статті «Поезія і вірші» Є. Маланюк. «Це, власне, секуляризована наука, переставши бути «служницею теології» і все більше і більше підпадаючи гіпнозі безобличної абстракції т зв. розуму, «самоозначилася», мовляв, до кінця. В своїм раціоналістично-позитивістичнім поганстві дійшла вона ще в минулім столітті – при величезних технічних своїх осягах – до повної затрати душі» [Маланюк 1962: 144]. Цю ж думку висловлює Юрій Клен у поемі (фрагмент «Плач Єремі»), переносячи апокаліптику з релігійного руслу в мирське, стверджуючи, що руйнівником і нищителем світу є, насамперед, людина – «порода *sapiens homo*» з її бездуховним, бездумним технократичним мисленням. Поет, описуючи картину «наукових доягнень», робить висновок: «І, лад руйнуючи космічний, / той лад, який дикують зорі, / знов дикий хаос предковічний / на згарищах людина творить» [Клен 1991: 300].

Самознищення, самопожирання людської раси, засліпленої технічними досягненнями, споживацьким ставленням до природи, – ось справжня причина майбутніх апокаліптичних зрушень, бо, за словами Творця, людина зі «змертвілим духом», «нікчемним розумом», скаліченою душею і серцем, що творить своїми руками «діла, нащадкам не потрібні: / повиті димом бомб, безхлібні / сторіччя мук», – загине не від «долонь Господніх», а, проливши на

землю з хмар «жеркий вогонь», знищить сама себе «власними руками», залишивши по собі лише безплідну пустелю. Отже, для того, щоб уникнути всесвітньої катастрофи, назріває крайня потреба в десекуляризації технократичного суспільства, у його поверненні до автентичних джерел релігійно-духовного світу й відродженні впливу релігії на індивідуальну й суспільну свідомість, що в постулатах «християнського екзистенціалізму» трактується як «шлях пошуку Бога».

Власне, онтологічний аспект передбачає розв'язання двох філософсько-поетичних тем – теми часу і теми смерті, пов'язаних з індивідуальним буттям людини. Визначення суті людського «я», окреслення проблем існування людини в чорну добу відчаю і смерті завершується філософсько-поетичним висновком, що репрезентує світоглядні настанови поета: «Що ти єси? Ти у майбутнє міст / над прірвою знедоленого віку». Спрямованість людини в майбутнє, екзистенціалістські тези про те, що людина є тим, ким себе творить, осмислюючи істинність своєї духовної сутності, складають один із постулатів екзистенціального світогляду. Як зауважує Л. Косяк, «поетові притаманне гостре відчуття екзистенційного дуалізму світів – істинного духовного і неістинного примарного зовнішнього буття» [Косяк 2004: 91]. Філософське питання «що ти єси?» стає своєрідним рефреном, повторюваним в інших частинах поеми. Автор прагне з'ясувати внутрішню автентичну духовну сутність людини, її екзистенцію, протиставлену реаліям епохи. Лірико-філософські роздуми над сенсом життя у плині незворотного швидкого часу («час – між двома безчассями антракт», «коротку мить охоплює свідомість», «життя – як дим») у плані запитань-відповідей реалізують авторський концепт буття, співголосний з ідеями «християнського екзистенціалізму», акцентованого на онтологічному значенні людської віри й надії, існуванні «феномена безсмертя» як подолання людиною трагедії її існування через усвідомлення смерті як кінцевості буття-у-світі. Як зазначає В. Сарапин, аналізуючи релігійний концепт поеми, «ланцюг літературних асоціацій зумовлений центральним – есхатологічним – мотивом, у розробці якого значне місце посідає залучення релігійно-містичних кодів» [Сарапин 2004: 225]. У формуванні лірико-філософського монологу про сенс життя, трагізм смертності людини Ю. Клен не

використовує риторичних питань, даючи відповіді, що дозволяють говорити про поетову «індивідуальну гіпотезу» світоустрою, концепцію безсмертя, що дає надію на «несмертельність» усіх звершень людини: «Все віддзеркалить вічності екран. / Не пропаде тут жаден звук і порух, / І нашу радість, біль і мрій дурман / Чись перо записує у зорях» [Клен 1991: 133].

Крізь спогади, казкові візії проступають обриси ХХ віку, що постає в поетичному світі Ю. Клена «вовком-хижаком», який несе нещастя та загибель людині й світу. Для характеристики ХХ століття поет знаходить гіперболізовані образи-символи, створюючи образну фантазмагоричну картину смерті епохи: «закривавлена правиця» в залізній рукавиці, що гупає важким кулаком у ворота світу; розчинена навстіж брама смерті, з якої, немов зі скриньки Пандори, вилітають «провісники лихої карми»; «дракони-літаки», що дихають вогнем і «будуть жертви немовляток»; звір, який «гряде в багрянім сяйві революцій»; страшні «потвори-танки»; демонічний образ одного з ідеологів комуністичного суспільства Маркса з нечесаною, мов шерсть, рудою бородою, яка лопоче над церковними хрестами; світ, що «вие зграями шакалів»; вожді, які «родяться зі слизу». «Розбожнена» епоха стає земним пеклом – висновує поет: «Потвори, нелюди й звіри – / Все сатана змісив у тісто. / Гудуть і гори, і бори, / І стало пеклом кожне місто» [Клен 1991: 142].

Пекельною містичною візією Дантового пекла пронизані історіософські мотиви твору, що дають історичну характеристику «епохи катаклізму» – Перша світова війна, період революції, громадянська війна, спроба утвердити незалежність України й трагедія її втрати і, нарешті, замість свободи, встановлення тоталітарного режиму й рабство в епоху крайнього раціоналізму. Концептуальним у поемі є екзистенційний мотив абсурду буття в добу технократії і тоталітаризму, розкритий поетом через «ключовий образ-символ» держави як «бездушного апарату», метою якої є знищення духовності, усупільнення, перетворення людини в «гвинтик» суспільства – «маленьке коліщатко» системи з «кастрованим розумом»; «мертвий автомат», яким рухає суспільна пружина; «штамп», «шаблон», «стахановського робота», людину-програму. Тоталітарне суспільство перебрало на себе функцію Бога, намагаючись створити потрібну йому нову істоту –

покірливого, бездушного, німого й працювотого раба: «Створив Господь людину без душі. / Ні, не Господь! Її страшної днини / сфабрикувала заводська машина, / і досконалий вийшов автомат, / якого скрізь покаже вам плакат. / Думки і вчинки регулює норма» [Клен 1991: 175].

Екзистенціальний конфлікт між соціальним та індивідуальним буттям людини, породжений внутрішньо-психологічними суперечностями існування в умовах технократичного суспільства, виражає авторська концепція «розбожненої» епохи, що полягає в сатиричних оцінках «консервного» суспільства, культури, мистецтва, в якому митець є «спецом» від палітри, позбавленим Божого дару й натхнення і покликаним вкладати «різнобарвну рясноту життя» в мертві формули. Проте людина, митець від природи, наділена «свободою вибору», що дає їй змогу через трансцендентність вийти за межі абсурду доби, звільнитися від його тиску. Людське «я» виходить із тюрми реалій, мандруючи віртуальними світами спогадів і мрій, поринаючи в ірраціональні світи, непідвладні розумінню раціоналістичного соціуму. Мотив безсмертя душі й духу, що звучить в «Першій розмові з душею», визначає духовно-релігійний, ірраціональний, містико-фантастичний плани другої частини поеми – мандрівки-візії кругами земного пекла, по якому ліричний герой подорожує разом із прославленим автором «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. Таїнство творення людини і світу Творцем, що «з хаосу створив космос», покликавши до світла людську душу, оновлення суцього, яке символізує весна, є основою екзистенційного діалогу ліричного героя з душею, що, скована страшними реаліями «розбожненої» епохи, забута й «закута в сталні обручі», «засипана в пісках», загублена в «городській пустелі», прагне вийти з домовини раціоналізму й проголосити нову еру свободи, воскресивши вже майже згаслу віру й надію: «Чувай! Сурмлять вже перші труби.../ Від смерті темної і згуби / нас поривають у простір / Вітри, що дмуть у гроно зір» [Клен 1991: 188]. Саме вітри свободи (авторський імператив – «AD ASTRA») повинні зруйнувати тоталітарні мури новітнього бездуховного суспільства, що є абсурдним і неприродним витвором технократичної епохи, усю повноту жаху якої поет передає із «сартрівським натуралізмом» через трагічні символи «нерадісної»

доби: «чорний ворон», «хижий птах недоспаних ночей» – символ чекістів-«людоловів», що відловлюють людські душі; в'язничні камери з кабалістичними знаками, у яких за допомогою допитів і тортур знищують особистість фізично й морально, ламаючи її дух і волю; жахлива картина нелюдського «футболу», у який грають чекісти не м'ячем, а живою дівчиною, що кричить від болю; масові розстріли; страшні картини канібалізму; численні вагони-«душогубки», що везуть ув'язнених на Соловки, Колиму, Лену; бараки, у яких живуть і вмирають у муках «вороги народу»; колишні друзі й однодумці, перемелені й стерті пекельною суспільною машиною.

Третю частину поет увінчує образом абсолютного зла – кремлівського сатани, кривава паща якого із задоволенням перемелює і колишніх соратників – «стару гвардію», «революційних вславлених героїв» (Троцький, Каменєв, Бухарін, Раковський, Риков, Постишев, Чубар), руки яких і самі по лікті в крові народу. Саме вони довгий час годували його фальшивими лозунгами та псевдоідеями, знищуючи духовно й фізично. Перед ліричним героєм постає питання: що ж робити в цей страшний час «розбожненої» епохи, як жити і діяти, у чому ж полягає завдання поета в страшну добу? Висновок підказує саме життя – стати безстороннім і чесним свідком, правдивим літописцем епохи, щоб зберегти страшну пам'ять про неї й передати нащадкам як застереження: «У снах ти будеш бачити не раз / широкий мертвий обшир оболоні / і сонце тайг, дичасте, як топаз, / і тих, чие життя є ряд агоній. / Твій мозок є літописом живим. / Отож іди й будь свідок безсторонній» [Клен 1991: 269].

Про місію справжнього поета в період краху епохи пише філософ-екзистенціаліст М. Гайдеггер, зазначаючи, що «суть поета, що в такий час є справді Поетом, полягає в тому, що для нього з убогости часу першою проблемою стає письменство і поетичне покликання. Тому саме «поети в убогий час» мусять творити саму суть поезії, і там, де це відбувається, можна сподіватися поезії, що включається в долю епохи» [Гайдеггер 1996: 182]. Тому й епопея Юрія Клена як відгук на смерть «розбожненої» епохи та духовне знищення індивіда, як екзистенційне переживання трагедії страшної доби й пошук автентичних істин відтворює «духовну ситуацію часу», змушує читача замислитися над цією духовною

порожнечою. Саме про неї пише К. Ясперс, аналізуючи кризу сучасної епохи, що полягає в активному розвиткові «технократичного світу», науки з її раціональним ставленням до основних проблем буття й, водночас, «розбожненні світу»: «Те, що жоден бог за тисячоліття не зробив для людини, людина робить сама. Ймовірно, вона сподівалась побачити в цій діяльності буття, але, злякана, опинилася перед нею самою створеною порожнечою» [Ясперс 1993: 107]. Подолання цієї порожнечі – світу без Бога – є духовним завданням людства, а місія поета полягає в тому, щоб сила, правда й безкомпромісність його художнього слова змусили людину замислитися над проблемами автентичності буття, відкинути фальшиві ідеї та псевдоідеали, відчуті й усвідомити через заглиблення у власну екзистенцію потребу духовного катарсису, вирости духовно й морально та віднайти істинний шлях у житті, пройшовши через терни зневіри, відчаю і страху. Цю ідею, власне, акумулює філософський афоризм, який використовує автор як своєрідний епіграф до другої частини поеми, підкреслюючи, що істинність земного шляху полягає саме в прагненні людини пройти крізь терни земного буття до зірок вічності. Символом безсмертя, дарованого Творцем, виступає «священна чаша Граля», «незреченна благодать» саява якої відкривається, проте, не кожному, а лише тим, хто зміг у нетрях дороги віднайти «вірну тропу» й осягнути всю силу й глибину божественної істини.

Земне пекло на «грані сучасної й прийдешньої доби» постає перед поетом-літописцем у його мандрівці й руїнній візії майбутнього України, що в третій частині поеми трансформується в пекло фашистського режиму – «жорстоку і почварну добу», викохану її натхненником сатаною. Поділяючи умовно «Попіл імперій» на три рівні – найнижчий, як сатиру на «український громадських діячів та літераторів»; середній, як «загальнополітичну сатиру з поетичним забарвленням», І. Качуровський вважає найвищим рівнем поеми саме «релігійно-філософське трактування проблем боротьби добра і зла» [Качуровський 2002: 310]. Історіософські мотиви, переплітаючись із екзистенційно-філософськими, викристалізують ідею третьої частини поеми: нацистські орди з філософією надлюдини та меншовартості інших народів прийшли в Україну доруйнувати дощенту все те, чого не встигли знищити в «справжньому

більшовицькому раї» їхні попередники, – національну автентичність українця («більшовики / ліквідували нас, як класу, – / тут ліквідують нас, як расу» [Клен 1991: 269]). Містична подорож ліричного героя нацистським пеклом разом з Енеєм, детально описані фізичні та психологічні методи людиновбивства трансформуються в страшну картину пекельного дійства, у якому «для червів / людину міситься на твань». Крізь поетову гірку іронію, сарказм вчувається біль, сум, страждання і водночас вирок тоталітарному режиму і створеній ним нелюдській філософії, замішаній на перекроєних древніх міфах, містиці, поєднаних із раціоналістсько-технократичними ідеями антигуманної суспільної машини, що по-звірячому перемелює людські життя. Проте й завершення періоду Другої світової війни стає для України й українців часом екзистенційної безвиході, бо знищення нацистського тоталітарного режиму змінюється реставрацією «страшної, зажерливої, лукавої» сталінської держави, для якої знову затісною стає земля, й вона розростається, поглинаючи нові та нові народи: «Росте монархія в простори. / З серпом і молотом на тлі, / замає знову трикольора / над диким обширом землі» [Клен 1991: 297]. Пророчі слова поета, його блискучу історіософську візію майбутнього підтверджують і реалії сьогодення.

Релігійно-філософські мотиви, поетичні медитації, пов'язані з роздумами про природу божественного і сатанинського в людині, трагічну дисгармонію світу; екзистенційні стани страху, відчаю, безнадії в блуканні руїнами й пустельними містами; історіософська проекція прийдешнього в надії на побудову «вузького моста в майбутнє» й існування для людини самого майбутнього в епоху смерті – лірико-філософська основа фрагментів поеми «Плач Єремії» і «Друга розмова з душею». Біблійні символи, образи, використані Ю. Кленом у поемі, виконують, насамперед, аксіологічну функцію, виступаючи тим морально-етичним ідеалом на противагу «розбожненій» епосі, найвищим виявом зла якої є советсько-комуністичний тоталітарний режим з його нелюдським суспільством. Спілкування поета з душею – це лірико-філософська рефлексія, заглиблення у власну екзистенцію, особистісні переживання, прагнення через пошуки трансцендентних джерел існування істини знайти відповіді на болючі питання епохи і віднайти духовні шляхи оновлення й надії,

сенсу людського буття-у-світі: «Веде, веде мене до тебе віра. / У перших променях, немов порфіра, / вже загорілись дальні льодовці. / Гряди ж, царице в ранковім вінці! / Крізь розпачу незбагнену темряву, / крізь дим пожарища і крізь неславу, / крізь сніг і гострий вихор хуртовин / я до твоїх простую височин» [Клен 1991: 306]. Аналізуючи повоєнну творчість Т. Осьмачки та Ю. Клена, Юрій Шерех підкреслює: «Уже в епопеях Осьмачки й Клена виявляється характеристична для української поезії на еміграції в повоєнні роки внутрішня релігійність різних відтінків. У Осьмачки вона виявляється у формі своєрідного космічного богоборства, у Клена – в надії на визволення, що його принесе святий Граль» [Шерех 1964: 268]. Саме в пошуках Святого Граалю Юрій Клен вбачає духовну місію кожної людини, бо лише людям із чистим сумлінням, серцем і душею відкриється світло Божої Істини.

Проблематика «безґрунтянства», втрати рідної землі, образ «чужої, заблуканої людини», яку проминув Божий гнів, складають один із особистісних мотивів поеми. Відчуття втрати, сформульоване в безапеляційній формулі «ти стратив все», ностальгія, самотність, туга, екзистенційні переживання трагедії довічної розлуки з рідним краєм, який залишається лише в спогадах та в спогляданні зоряного неба, складають потужний ліричний струмінь поеми, виражений через образ-символ України – «жаропломенистий» соняшник. Думками Юрій Клен завжди поруч зі своїм «батьківським краєм», серед «подільських лон», навіть небо чужини здається йому рідним, бо ті ж самі зорі та сузір'я «іскристим цвітом» сяють над його Батьківщиною: «О, скрізь під рідним небом спочиває / жебрак, мандрівник, лицар і поет» [Клен 1991: 320]. Життя поета, який прагне до єднання з рідною землею, але не може цього здійснити, й відчуває, що ніколи не здійснить, є причиною екзистенційного конфлікту між бажаним і нездійсненим, конфлікту, який ніколи не буде вирішеним. Проте митець вірить у незнищенність, могутність і силу рідної землі, в її майбутнє, сповнене надії: «Нехай тебе пожарами спалили / й драконів засів сіють на полях, / а ти – тягнись до горнього світила, / зори, зори вогнистий в небі шлях» [Клен 1991: 321].

Реалізуючи онтологічну проблематику в традиційній загалом системі кардинальних буттєвих опозицій (життя – смерть – безсмертя, людина – суспільство – епоха), Ю. Клен суттєво

розширює, збагачує досвід їхнього лірико-філософського осмислення, розгортаючи її у фрагменті «Вальпургієва ніч» до опозиції двох філософій – добра і зла, що трансформуються в боротьбі Господа й Люцифера за людину, її душу, її майбутнє. Саме людська душа, сповнена екзистенційної тривоги, непримиренних контрастів, внутрішнього роздвоєння, духовного неспокою й, водночас, віри, надії та любові, є ареною боротьби між добром і злом, яка триватиме вічно, про що в полеміці з Люцифером, який хизується своїми перемогами на землі, говорить Господь: «Почавсь одвічний змаг, і в дальній далі / десь наші стрінуться шляхи» [Клен 1991: 331]. Водночас «Вальпургієва ніч» є гострою сатирою, що виражає авторську позицію через іронію та поетизовану полеміку щодо стану тогочасного мистецтва, літератури й суспільства загалом. «В розглянутому виданні «Попелу імперій» 4-та частина епопеї закінчується драматичним гротеском «Вальпургієва ніч». Навряд чи включення цього більшого розміром твору безпосередньо до складу 4-ої частини відповідає до її справжнього місця в композиції епопеї. «Вальпургієва ніч» править радше за цілком автономний складник епопеї, за свого роду додаток чи інтерлюдію, яка мала б міститись між усіма чотирма історичними частинами епопеї, з одного боку, і задуманою як містично-філософічна п'ятою частиною, з другого», – зазначає В. Державин [Державин 2005: 326]. У фрагменті завершальної п'ятої частини поеми – діалог людини з землею – звучить філософська концепція трагічного оптимізму, основою якої є ідея «свободи вибору», гуманістичну та морально-етичну сутність котрої визначив Ж.-П. Сартр, підкресливши, що «людина приречена бути вільною, несе на своїх плечах тягар усього світу; вона відповідальна за світ і за себе саму як спосіб буття» [Сартр 2001: 751]. Людина, здійснивши свободу вибору й усвідомивши, що майбутнє світу залежить і від неї особисто, бо вона невід'ємна частина Всесвіту, повинна діяти й боротися навіть у трагічних обставинах зневір'я та відчаю, спричинених катаклізмами «розбожненої» епохи. «Предків не маєш? – Тож будь тепер сам собі предок. / Люди забули легенди? – Нову їм створи. / Втратили віру? – Кресли на скрижлялях їм Кредо. / Щезли герої? – Меча тоді в руки бери», – закликає поет [Клен 1991: 355].

Авторський імператив боротьби за людину, за майбутнє епохи в поетичному філософуванні Юрія Клена набуває світоглядних рис екзистенціалізму, що полягають у вільному виборі людиною її дій, майбутнього та відповідальності за них перед собою та іншими, узагальнено – перед усім світом, доля якого залежить, насамперед, від духовного, морально-етичного розвитку особистості й самого суспільства.

Література: *Гайдеггер 1996*: Гайдеггер М. Навіщо поети? / Мартін Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М.Зубрицька]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 182 – 197; *Державин 2005*: Державин В. «Попіл імперій» Юрія Клена і новітня спроба переорієнтації його поезії // Державин В. Література і літературознавство : [вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / наук. вид.] / Володимир Державин / [упор. С.Хороб]. – Івано-Франківськ : «Плай», 2005. – С. 282 – 333; *Качуровський 2002*: Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 2002. – 798 с.; *Клен 1991*: Клен Ю. (Освальд Бургардт). Вибране / Юрій Клен / [упоряд., авт. передм. та прим. Ю.Ковалів]. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.; *Ковалів 1991*: Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена / Юрій Ковалів // Клен Ю. (Освальд Бургардт) / Юрій Клен / [упоряд., авт. передм. та прим. Ю.Ковалів]. – К.: Дніпро, 1991. – С. 3–23; *Косяк 2004*: Косяк Л. Образний світ Юрія Клена (поема «Попіл імперій») / Любов Косяк // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич : Відродження, 2004. – С. 90–98; *Маланюк 1962*: Маланюк Є. Книга спостережень: проза: [у 2 т.] / Євген Маланюк. – Торонто, Онт. Канада: Видавництво «Гомін України», 1962. – Т.1. – 528 с.; *Самчук 1979*: Самчук У. Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи / Улас Самчук. – Вінніпег, Канада, 1979. – 354 с.; *Сарапин 2004*: Сарапин В. Варіації на класичні теми. До проблем інтертекстуальних зв'язків у поемі-епопеї Юрія Клена «Попіл імперій» / Віта Сарапин // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 224–240; *Сартр 2001*: Сартр Ж-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр ; пер. з фр. В.Лях, П.Тарашук – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 854 с.; *Шерех 1964*: Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї / Юрій Шерех. – Нью-Йорк, 1964. – 415 с.; *Ясперс 1993*: Ясперс К. Духовна ситуація часу / Карл Ясперс // Читанка з історії філософії: [у 6 кн.] / [ред. Г. І. Волинка]. – К.: «Довіра», 1993.– Кн. 6.: Зарубіжна філософія ХХ ст. – 1993. – С. 100 – 114.

В статье рассмотрены экзистенциальные особенности поэмы «Пепел империй» Юрия Клэна, проанализировано художественно-философские визиши эпохи, выделено ведущие мотивы, определяющие экзистенциально-философскую основу произведения.

Ключевые слова: *визиши эпохи, «граничная ситуація», екзистенціальні мотиви, апокаліптика, історіософські концепти.*

Оксана Гульчак (Київ)

ББК 83.3 (4 укр) 5 – 8

УДК 821161. 2 – 31

**Способи образотворення у романі Галини Пагутяк
«Смітник Господа нашого»**

Стаття присвячена дослідженню роману Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого». Предметом аналізу є особливості образотворення, що постають у міфопоетичному вимірі твору.

Ключові слова: *роман, образи, міфопоетичний вимір, міф.*

The article is dedicated to the research of Galyna Pagutjak's novel «Trash the Lord». The subject of analysis is particularly imaging, which appear in the text area mythopoetic.

Key words: *novel, imeges, mythopoetic dimension, myth.*

Символічний рівень роману Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого» розгортається цілком у рамках універсальної архетипової символіки боротьби світла з темрявою, що по-своєму переносить в ділянку уяви спроби людини перемогти страждання, зло, смерть. Світ сприймається у різних контрастах, без прикрашень і пом'якшень, без утіхи і обману. Це змагання дня і ночі, висоти й провалля, героїзму і підступності, чистоти та гріховності.

Зв'язок роману з фольклором та міфологією є очевидним. Він не обмежується формальними вимірами, використанням тих чи інших «елементів» народної творчості, які виявляються у творі, як правило, на емпірично-описовому рівні аналізу. Необхідно щоразу враховувати, що «міфологічний» план роману розгортається в межах літературного (підпорядкування міфопоетичних структур художньо-стильовому канону) й авторського (ідеологічного,

В статье рассмотрены экзистенциальные особенности поэмы «Пепел империй» Юрия Клэна, проанализировано художественно-философские визиши эпохи, выделено ведущие мотивы, определяющие экзистенциально-философскую основу произведения.

Ключевые слова: *визиши эпохи, «граничная ситуація», екзистенціальні мотиви, апокаліптика, історіософські концепти.*

Оксана Гульчак (Київ)

ББК 83.3 (4 укр) 5 – 8

УДК 821161. 2 – 31

**Способи образотворення у романі Галини Пагутяк
«Смітник Господа нашого»**

Стаття присвячена дослідженню роману Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого». Предметом аналізу є особливості образотворення, що постають у міфопоетичному вимірі твору.

Ключові слова: *роман, образи, міфопоетичний вимір, міф.*

The article is dedicated to the research of Galyna Pagutjak's novel «Trash the Lord». The subject of analysis is particularly imaging, which appear in the text area mythopoetic.

Key words: *novel, imeges, mythopoetic dimension, myth.*

Символічний рівень роману Галини Пагутяк «Смітник Господа нашого» розгортається цілком у рамках універсальної архетипової символіки боротьби світла з темрявою, що по-своєму переносить в діянку уяви спроби людини перемогти страждання, зло, смерть. Світ сприймається у різних контрастах, без прикрашень і пом'якшень, без утіхи і обману. Це змагання дня і ночі, висоти й провалля, героїзму і підступності, чистоти та гріховності.

Зв'язок роману з фольклором та міфологією є очевидним. Він не обмежується формальними вимірами, використанням тих чи інших «елементів» народної творчості, які виявляються у творі, як правило, на емпірично-описовому рівні аналізу. Необхідно щоразу враховувати, що «міфологічний» план роману розгортається в межах літературного (підпорядкування міфопоетичних структур художньо-стильовому канону) й авторського (ідеологічного,

ідіостильового, психоемоційного) дискурсів, завдяки яким «міфологія» екстраполюється на сучасність і стає відкритою трансцендентному прозрінню в майбутнє. Упродовж віків образи-міфологеми постійно й неминуче зазнавали перетворень під впливом суспільних обставин, духовно-інтелектуального розвитку, культурно-міграційних процесів.

Варто наголосити, що йдеться не про творення нового міфу, не про міфотворчість [Грабович 1991], а про літературний прийом, спосіб художнього узагальнення, якому притаманне активне освоєння міфологізованих форм свідомості. Одна з основних особливостей такого способу полягає в тому, що він передбачає узгодженість міфологічних структур із літературним каноном, їхнє «олітературення», підпорядкованість жанру, стилю, традиції тощо. Під впливом літературного канону т. зв. первісний міф неминуче руйнується, розпадається як явище, і, отже, його «повторне» (авторське) відтворення (реактуалізація) належить винятково до сфери літератури, а не міфотворчості. Зате, зберігаючи свою присутність у творі у вигляді структурних складників (архетипів, ідеологем, мотивів тощо), він значно розширює межі художньої істини та способи її осягнення.

Світ Дивної країни – це омріяний світ, казковий, відповідно, крім життя п'ятох вар'ятів у цьому вимірі, живуть природній стихії. Герої та природні явища взаємопереплетені на вищому рівні. У сфері міфопоетичних уявлень функціонування системи «людина – природа» здійснюється на основі суб'єктних відносин. Тут відсутнє узагальнене сприйняття навколишнього середовища як об'єктивного світу. Для людини традиційної культури явища і предмети, що заповнюють довкілля, постають не інакше, як суб'єктами діалогу.

Герої роману «Смітник Господа нашого» оперують легким, невимушеним і водночас філософським світосприйняттям. Часто жителі незайманої землі замислюються над питанням, які й ніби не потребують відповіді, однак провокують на усмішку, пошуки істини. «Сніг тане на сонці, це зрозуміло. А чому він тане в хаті, де нема світла?» [Пагутяк 1999: 4] – над загадковим процесом танення снігу спостерігали всі п'ятеро вар'ятів. Або ж «що було би, якби когось із них закопати в землю» [Пагутяк 1999: 11] – такими

думками задається Шептун, дивлячись на покладене в землю зернятко, яке проростає.

П'ятеро варіятів дивакуваті своїми звичками, мисленням, способом життя. Вони тримаються купки і дуже переживають один за одного. Діоген, Базіль, Шептун, Колос і Перевізник, мов п'ять пальців однієї руки, які мають єдине кров'яне постачання завдяки уявному виміру авторки роману. Однак не варто забувати, що є й друга рука – інші люди, простір тощо. П'ятеро варіятів, мов п'ять стихій (підказує Галина Пагутяк у коментарях): вода (Перевізник), дерево (Діоген), земля (Колос), вогонь (Базіль), повітря (Шептун). Через специфічні імена жителів Дивної країни авторка подає зорієнтованість на їхню первісну рольову заданість: необхідності «формувати» характери, обґрунтовувати вчинки, вмотивовувати поведінку, зовнішність і т. ін. не виникає треби.

Кожен житель незайманої країни робить свою справу, що відповідає його здібностям. Колос весь час щось саджає, збирає продукти та робить заготовки на зиму. Шептун всюди нишпорить, його рухи та вчинки малі й весь час сповнені страху. Базіль, хоч і походить від Базилевса – царствений, більше схожий на тінь царів, їхній внутрішній стан. Перевізник ладен переводити чи перевозити когось з одного простору до іншого. Серед п'яťох друзів вирізняється Діоген – «чужий» [Пагутяк 1999: 27], він є вищим за статусом.

Друзі живуть у Дивній країні, кожен образ по-своєму неповторний. Вони належать своїй казковій країні. Галина Пагутяк частково запозичує традиційні сюжети й образи, зберігає певні сюжетно-ситуаційні каркаси із традиційного матеріалу, але дає можливість їм жити по-новому. Зокрема, існуючий образ Перевізника, зустрічається і в «Бесідах з Перевізником», і в «Книзі снів і пробуджень» Галини Пагутяк. Цей образ одразу викликає асоціацію з Хароном (у давньогрец. міфології – перевізник померлих душ у царство Аїда). Стихією Перевізника є вода, і через річку він переносить Малего. Ця річка (не забуваємо про алузії до річки Стікс) теж розділяє два світи: Дивну країну, що знаходиться на незайманій землі, та Інший світ (реальний).

Серед улюблених справ Перевізника є збирання образків і картинок, які вдається йому знайти в покинутих хатинках. Картинки, як плата за перевезення душ (для Харона клали монетки

у рот померлих): «Тому Перевізникові завжди чогось треба» [Пагутяк 1999; 9]. В «Енеїді» Вергілія [Вергілій, 1972] за настановою Сивілли, щоб проникнути на той світ (для зустрічі з тінню батька) і повернутися звідти Еней повинен показати Харону, перевізнику душ, «золоту гілку», яка є своєрідною перепусткою у засвіт.

Перевізник Галини Пагутяк – це перевізник загублених душ (хлопчик загубився у вимірах; душі друзів – у незайманій землі, де від вітру їх рятує наш герой), але кожна з них – ніжна і легка, прекрасна. Тому не дивно, що збирає він саме образки і картинки, і тим прагне врятувати і свою загублену в свідомості душу, яка тягнеться до прекрасного.

Подібними рисами наділяє Г.Гессе у «Сіддхартхі» [Гессе, 1997] Васудева – паромника, який бере до себе у навчання Сіддхартха. З образом Васудева теж можна провести паралель, бо Перевізник Галини Пагутяк бере під свою опіку Малого і прагне навчити його рибальству. Також, як і Васудева, очікуючи на смерть, прямує до лісу, так і Перевізник, прагнучи допомогти Малому у пошуках з матір'ю, вирушає до лісу, однак велика риба з'їдає його. У цьому випадку прихід смерті, як заглиблення у своє ество, для Перевізника – це вода, річка, улюблена риба. У коментарях до роману Галина Пагутяк віддає перевагу схожості Перевізника до Васудева, ніж до Харона. Також зазначає, що «його ковтає велика риба, як Йону ковтає кит, але це єдина схожість» [Пагутяк 1999: 77]. Отже, образ Перевізника, який переправляє душі померлих людей у інші світи, допомагає їм, є досить поширеним.

Образ Діогена веде алузіями до давньогрецького філософа, який жив певний час у бочці та своїм світоглядом відрізнявся від інших людей. Діоген Галини Пагутяк має більше влади серед інших друзів, відрізняється своїми чіткими поглядами та й живе подалі від усіх. Як давньогрецький філософ мав здібність до висловлювань, глибинного мислення та належно сприймав протилежні думки, так і Діоген має здатність відчувати дерева у лісі, якого він, до речі, не боїться: «Діоген зважився піти до лісу! І жах у Шептуновому серці змінився захватом: – Ти, ти... як Король!» [Пагутяк 1999; 18]. Коли йде суперечка щодо корисності мовчазного Малого у незайманій землі, Діоген виголошує

підспудну думку: «Дерева теж не вміють говорити по-нашому» [Пагутяк 1999; 26], адже мовчання – це здатність щось повідомити без слів. «Не вагаючись, Діоген ступив у темний ліс, як у воду, і той його проковтнув» [Пагутяк 1999; 28] – чим для Перевізника є вода, тим ліс постає для Діогена.

Прототипом бочки давньогрецького філософа є піч. Діоген ладен був віддати все, аби відчувати тепло за спиною. Цікаво, що зростом персонаж вирізняється серед інших, тому й згадує авторка образ Гуллівера, коли Діогена у лісі облутують павучки.

Троє інших героїв Дивної країни (Базіль, Колос і Шептун) менше задіяні у головних перипетіях, що трапляються на незайманій землі. Однак без їхнього існування казковий вимір перестав би існувати. «Колос не бажав більше нічого, тільки б вродило збіжжя і було вдосталь їжі. Тоді ніхто з них не голодуватиме» [Пагутяк 1999; 35]. Шептун вбачав свою потребу в охороні. Хоча одного разу варіят хотів втопити Малого у криниці, але сумніви в доцільності цього знищили його самого. Як зазначає Галина Пагутяк: «У кожному з нас є частка Шептуна, внутрішній голос, абсурдне ядро якого нестерпно гнітить душу» [Пагутяк 1999; 77].

Щодо образу Короля, який постає тільки у спогадах жителів Дивної країни, то, можливо, тут простежуються алюзії на Бога, який існує у вірі кожної людини та часто промовляє до неї. Образ Короля зображений як суб'єкт вищого рівня. Сам він не з'являється у Дивній країні, але його голос чує Базіль: «Король не хотів лишатися в Дивній країні, чомусь не хотів. Його біла одежа, поплямована багном, знову стала білою, коли він відходив назад у ліс» [Пагутяк 1999; 9].

Дивовижний спосіб життя ведуть варіяти у Дивній країні, і цілковито протилежні відчуття переживають люди Іншого світу. Важкість, метушня, гніт душі постійно супроводжують героїв реального світу. Феномен людської душі (сутність) і марноти буття (існування), високе й приземлене упродовж життя сперечаються довкола людини, виборюючи право на лідерство.

В Іншому світі Галина Пагутяк пропонує поринути у внутрішній світ людей. Як ідеться у працях Ж. Женетта: «Сучасна людини відчуває своє часове тривання як «тривогу», свій внутрішній світ як нав'язливу турботу чи нудоту; віддана владі

абсурду і терзань...» [Женнет 1998: 127]. Дві жінки: перша загубила свого хлопчика, а друга була на грані цього, і тепер її весь час переслідує страх від можливої втрати дитини. Малий – хлопчик, що потрапляє до Дивної країни, але тягнеться до Іншого світу, бо там залишилася його мати. До речі, імен у цих героїв немає, відповідно – на їхньому місці може опинитися будь-яка людина.

Жінки бояться забути своїх дітей, бояться припуститися думки – що може їх очікувати у подальшому житті. Забуття як форма духовної смерті ідентичне тотальній відсутності, нівелюванню всього комплексу реакцій, дотичних насамперед до психоемоційної сфери. Там, де відсутня пам'ять, зникає все – рефлексія, думка, почуття, воля, бажання, мрії, – і настає стадія духовного поза-буття. Як не дивно, але маленького хлопчика – Малого, який теж потрапляє до Дивної країни, спіткає забуття мови, тобто він втрачає на певний час здатність говорити («Але не можу сказати. Я вмів говорити. Я дуже багато говорив, аж поки...» [Пагутяк 1999: 29]).

Віктор і Гриць уособлюють собою вищий рівень існування. Віктор, як зазначає авторка, «може бути Королем, а Король – Віктором» [Пагутяк 1999: 72]. Він перебуває у стані пошуку істини, пропонує допомогу першій жінці, але не має любові. Ще не збагнувши сутності життя, Віктор вірить в існування стіни, що передує незайманій землі, тому й не може потрапити у Дивну країну. Однак, шукаючи хлопчика, Віктор із першою жінкою мандрують разом по життю, обмінюються досвідом, емоціями, отже, вони не самотні. Як зазначає О. Корабльова у статті «Засади міфопоетики художньої версії самотності у прозі Галини Пагутяк»: «персонажі божевільної п'ятірки гинуть один за одним у дивних обставинах повної самотності, випадковість їхньої смерті лише доводить абсурд бездуховної культури» [Корабльова 2007: 19]. Проте не в самотності, а досягнувши спокою, іситини, єднання з першопочатком, зі своїм єством – ось, що здобувають наприкінці роману п'ять варіятів. До останніх хвилин життя вони були вкупі, взаємопідтримуючи один одного. Їхня смерть – не випадкова, циклічність часу доповнюється віднайденими відповідями на свої прагнення. Тому не варто говорити про «бездуховну культуру», адже наявність почуттів героїв Дивної країни до Малого, їхня віра

в Короля (бога), малюнки Перевізника (ікони) засвідчують протилежне. Загалом, «все, що має ім'я, за уявленнями слов'ян, повинно мати душу» [Семенова 2006, 86-87].

Безногий Гриць один живе на смітнику, але і він не самотній. Його відкритості багато хто може позаздрити. Він нікого не зачіпає й допомагає всім чим може. Його приручений птах Круцьо здатний відчувати людей, тобто вказувати їхнє місце перебування у різних вимірах. Таким чином, Круцьо виводить Малого з Дивної країни і приводить на смітник до Гриця. Однак це середовище тільки зовнішньо можна назвати смітником. Адже там, де є хоч крихта тепла, ніжності, доброти – непотрібом, звалищем не називають. Частіше смітники утворюються в людських душах, що кришаться під тягарем реалій великих міст. «Місто схоже на велетенський смітник» [Пагутяк 1999: 65] – усвідомлює друга жінка. А ще страшніше, коли сльози дітей перетворюють міста на звалища. У своїх коментарях Галина Пагутяк подає два визначення смітника. У першому йдеться про помешкання Гриця, але не забуваймо, що цей каліка – пан свого смітника, «а Господь – свого» [Пагутяк 1999: 78]. Що ж до другого, то: ««Дивимося на себе в кризі. / Вона потріскалася від ковзанів. / Риби сплять у зелених словитках, / жаби сплять, розчепірівши лапки. / Дивно бачити себе на тлі / холодних риб і жаб. / Серце спиняється. Лід не тане. / Він вже ніколи не розтане. / Ім'я його – спокій. / А леза ковзанів – / Божова забава. / Добре, що озеро, / добре, що не смітник. / Смітник Господа нашого» [Пагутяк 1999: 78].

Часто буває, що дзеркало душі потріскане, і холод вже ніколи не піде звідти. Та є ще чисті, не перетворені на смітники озера. Добрі помисли існують в душах справжніх людей, бо і «Крива Груша, скалічений крук, безногий Грицько, недоумкуваті жителі Дивної країни, хлопчик – це не ущербність світу, а його незакінченість» [Пагутяк 1999: 75].

Література: Вергілій 1972: – *Вергілій. Енеїда / 3 лат.пер. М. Білик; Пер. звірів і зрадагував Б. Тен; Передм. написав, коментарі власних імен склав Й. Кобів.* – К.: Дніпро, 1972. – 355 с. Гессе Г. 1997: – *Гессе Г. Сиддхартха / Перевод: Б. Д. Прозоровская.* – Челябинск.: «Урал LTD», 1997. Грабович Г. 1991: – *Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Перекл. з англ. С.Павличко.* – К.: Рад. Письменник, 1991. – 212 с. Женет Ж. 1998: – *Женет Ж. Пространство и язык // Женет Ж. Фигуры: В 2-х томах. Т 1.* – М.: Изд-

во Сабашиниковых, 1998. Корабльова О. 2007: – [Корабльова О. Засади міфопоетики художньої версії самотності у прозі Галини Пагутяк // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка : наукове видання / Наукове товариство ім. Шевченка. – Донецьк, 2007. – Т. 17 : Літературознавство. – С. 15-20.](#) Пагутяк Г. 1996: – Пагутяк Г. Смітник Господа нашого // Пагутяк Г. В. Записки Білого Пташика: Два романи та повість. К.: Укр. письменник, 1999. – 151 с. – (С. 3 – 79). Семёнова М. 2006: - Семёнова М. Мы – славяне!: Популярная энциклопедия / М. Семёнова. – СПб.: Издательский дом «Азбука классика», 2006. – 560 с.

Статья посвящена исследованию романа Галины Пагутяк «Мусорник Господа нашего». Предметом анализа являются особенности построения образов, возникающие в мифопоэтическом измерении произведения.

Ключевые слова:
роман, образы, мифопоэтическое измерение, миф.

Сидір Кіраль, проф.(Київ)

УДК 821.161.2-6 «1912»

ББК 83.3 (УКР)

Листування Андрія Ніковського з Михайлом Комаровим

Увазі читачів пропонуються неопубліковані листи видатного українського літературного критика, громадсько-культурного діяча А.Ніковського до М.Комарова, у яких адресант обмінюється думками з почесним головою Одеської «Просвіти» з приводу книгозбірні товариства, підготовки статей до 20-річчя з дня смерті та 50-річчя з дня народження Трохима Зіньківського, розгляду Державною думою Росії в 1912 році питання про утворення Холмської губернії.

Ключові слова: листи, критика, публіцистика, громадсько-культурне життя.

Андрій Ніковський (1885 – 1942, псевд.: А.Яринович, А.Ганаскович, Ан. Василько та ін.) – непересічний літературознавець, журналіст, перекладач, мовознавець, громадсько-культурний діяч, комісар Києва, дипломат, один із

во Сабашиниковых, 1998. Корабльова О. 2007: – [Корабльова О. Засади міфопоетики художньої версії самотності у прозі Галини Пагутяк // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка : наукове видання / Наукове товариство ім. Шевченка. – Донецьк, 2007. – Т. 17 : Літературознавство. – С. 15-20.](#) Пагутяк Г. 1996: – Пагутяк Г. Смітник Господа нашого // Пагутяк Г. В. Записки Білого Пташика: Два романи та повість. К.: Укр. письменник, 1999. – 151 с. – (С. 3 – 79). Семёнова М. 2006: - Семёнова М. Мы – славяне!: Популярная энциклопедия / М. Семёнова. – СПб.: Издательский дом «Азбука классика», 2006. – 560 с.

Статья посвящена исследованию романа Галины Пагутяк «Мусорник Господа нашего». Предметом анализа являются особенности построения образов, возникающие в мифопоэтическом измерении произведения.

Ключевые слова:
роман, образы, мифопоэтическое измерение, миф.

Сидір Кіраль, проф.(Київ)

УДК 821.161.2-6 «1912»

ББК 83.3 (УКР)

Листування Андрія Ніковського з Михайлом Комаровим

Увазі читачів пропонуються неопубліковані листи видатного українського літературного критика, громадсько-культурного діяча А.Ніковського до М.Комарова, у яких адресант обмінюється думками з почесним головою Одеської «Просвіти» з приводу книгозбірні товариства, підготовки статей до 20-річчя з дня смерті та 50-річчя з дня народження Трохима Зіньківського, розгляду Державною думою Росії в 1912 році питання про утворення Холмської губернії.

Ключові слова: листи, критика, публіцистика, громадсько-культурне життя.

Андрій Ніковський (1885 – 1942, псевд.: А.Яринович, А.Ганаскович, Ан. Василько та ін.) – непересічний літературознавець, журналіст, перекладач, мовознавець, громадсько-культурний діяч, комісар Києва, дипломат, один із

засновників Центральної Ради, міністр закордонних справ Директорії УНР (1924 р. повернувся із-за кордону в радянську Україну, працював у Всеукраїнській Академії Наук) – до недавнього часу був мало знаний в Україні, оскільки на підставі брехливих доносів 23 липня 1929 був заарештований органами ГПУ й проходив як учасник процесу вигаданої контрреволюційної організації Спілки визволення України (СВУ), який відбувся в Харкові в березні-квітні 1930 року. Спочатку А.Ніковського було засуджено до розстрілу, але згодом смертну кару замінено 10-ма роками позбавлення волі – максимальний термін на той час. Помер у березні 1942 року в блокадному Ленінграді [Веденев 2001: 127 – 132].

За роки незалежності України науковці вже чимало зробили, аби повернути ім'я А.Ніковського нашій історії та культурі [Александрова 2002; Болдирев 1994; Дунай 2009; Жулинський 2002; Кіраль 2007; Пристайко 1995; Яременко 2012]. Відомо, що професор В.Яременко підготував до друку двотомник його літературознавчих та публіцистичних праць, а в київському видавництві «Темпора» 2010 року побачив світ солідний том листування А.Ніковського з Є.Чикаленком, упорядкований Н.Миронець, Ю.Середенко й І.Старовойтенко, в якому вміщено відповідно 120 та 77 листів з епістолярного діалогу цих двох видатних українців ХХ століття [Чикаленко 2012]. За підрахунками Ю.Середенко, А.Ніковському належить 807 публікацій (наукові та публіцистичні статті в різноманітних газетах та журналах); нею ж залучено приватне листування А.Ніковського (225 листів до різних адресатів: М.Василько, В. Винниченко, М. Вороний, В. Буряченко, І. Гаврилюк, М. Геронімус, М. Грушевський, Є. Чикаленко, С. Єфремов, О. Олесь, М. Комаров, А. Кримський, П. Тичина, Г. Журба, П. Стебницький, Г.Саливон, С. Шелухін, які зберігаються в архівосховищах Києва та Одеси) у дисертаційному дослідженні з метою дати більш повну характеристику громадсько-політичного та культурного життя України першої третини ХХ ст. Окрім листів до Є. Чикаленка, Н.Миронець та І.Лисенко опублікували також листи А.Ніковського до О.Олеся та В.Винниченка. Решта епістолярної спадщини чекає на свого видавця, публікатора й дослідника.

Гортаючи сторінки газети «Рада» за 1911 рік, я натрапив на

дві статті А.Ніковського «Трохим Зіньківський (1861 – 1891)» [Василенко 1911; 228] та «Трохим Зіньківський (1861 – 1891): В п'ятидесятилітні роковини народження» [Василенко 1911, 165], підписані псевдонімом Ан. Василько. Вони привернули мою увагу не тільки як дослідника непересічної постаті Т.Зіньківського, а й тому, що їх автор з особливим пієтетом писав не лише про несправедливо забуту постать Т.Зіньківського, а й про інших діячів української культури, які *«достойні частоті згадки і пошани, гідні доброї пам'яті у своїх ідейних нащадків»*. Однак з сумом констатує А.Ніковський, *«як мало все-таки ми їх знаємо і рідко згадуємо»* [Кіраль 2007: 209]. На жаль, ці гіркі й правдиві слова стали пророчими й щодо самого А.Ніковського.

А.Ніковський, як і Т.Зіньківський, також уродженець зрусифікованої Південної України, небезпідставно вважав, що кожний інтелігентний українець, особливо молодий, зобов'язаний прочитати двотомник «Писань Трохима Зіньківського», який побачив світ завдяки Б.Грінченку [Пмсання 1893]. Читач, переконливо стверджує А.Ніковський, знайде тут не лише цікаві літературні твори, талановиті публіцистичні статті, наукові розвідки, але, прочитавши біографічний нарис Б.Грінченка про Т.Зіньківського, водночас *«прочитає – (і це найважливіше. – С.К.) – історію молодої душі (підкр. наше. – С.К.), що в передрозвітньому тумані проторювала нову стежку, що билася за кращу долю свого народу»* [Кіраль 2007: 209], й була наснажена двома почуттями – любов'ю до рідного народу та ненавистю до його ворогів. На жаль, твори Т.Зіньківського ніколи не перевидавались не тільки за так званих радянських часів, але й і в незалежній Україні, як і зрештою недоступною для широкого загалу залишається творча спадщина А.Ніковського.

Про оцінку А.Ніковським постаті Т.Зіньківського докладно йдеться у нашій статті «Історія молодої душі» (Трохим Зіньківський в оцінці Андрія Ніковського) [Кіраль 2007]. У цьому ж збірнику вміщено й прокоментовано згадані вище статті А.Ніковського про Т.Зіньківського [Кіраль 2007]. Не маючи на меті переповідати зміст статті, хочемо звернути увагу на кілька, з нашого погляду, важливих моментів, аби читач міг збагнути цінність статей А.Ніковського та його листування з М.Комаровим.

Обидві статті А.Ніковський написав, будучи студентом історико-філологічного факультету Новоросійського університету. Отож викликає подив, обізнаність, широта зацікавлень, глибина суджень 26-річного юнака. Ці статті цікаві ще й тим, що, переповідаючи життєпис Б.Грінченка, автор вносить деякі уточнення, певним чином коментує окремі факти біографії Т.Зіньківського. У статті, присвяченій 50-им роковинам від дня народження Т.Зіньківського, А.Ніковський з'ясує духовні витоки митця, окреслює ті морально-етичні орієнтири, завдяки яким юнак із *«голої, паленої сонцем, дикої Бердянки»* [Кіраль 2007: 213] став на шлях свідомого українства, зумів *«знайти свою отчизну»*, чітко усвідомивши, що для неї необхідно *«працювати з скаженою енергією, братися за все, аби тільки не порожніли зловісні дірки в культурних надбаннях попередників»*. У муках, у бідуванні, тяжкій праці Т.Зіньківський, стверджує А.Ніковський, *«знайшов шлях до своєї правди, до своєї волі»*, і в цьому *«надзвичайна привабливість в постаті цієї людини»*, яка прагнула *«якомога скоро вивести свій народ на шлях свідомого життя»* [Кіраль 2007: 214].

А.Ніковський, на відміну від І.Франка, позитивно сприймає трактування Т.Зіньківським національного питання в Росії, яке тлумачить *«як безперервну низку кривд, що чинить державна нація націям недержавним»* [Кіраль 2007: 214 – 215]. А.Ніковський, теж свідок постійних репресивних дій щодо українства з боку царської влади, небезпідставно стверджує, що Т.Зіньківський *«в поступ російського народу [...] перестав вірити, бо надто багато бачив реакційних заходів над нашим народом з боку представників, чи тих, що зуть себе представниками великоруського народу»* [Кіраль 2007: 215]. Такий стан речей диктував потребу виробити відповідну політику стосовно імперської Росії. Фактично всі українські суспільно-політичні мислителі тієї доби, включаючи і Т.Зіньківського, з'ясували питання: як співвідносяться між собою українці і росіяни як народи – чи це єдина за суттю національна спільнота з невеликими мовними і племінними відмінностями, а чи два цілком різні національні організми.

А.Ніковський влучно помітив, що віддаючи належне українсько-російським політичним, культурним, економічним взаєминам, російським письменникам, Т.Зіньківський аналізує їх крізь призму пріоритету національного ідеалу. А тому

небезпідставно стверджує А.Ніковський, *«вороже відношення Зіньківського до російського громадянства [...] не можна кваліфікувати як шовіністичне»*, оскільки він трактував «націоналізм української інтелігенції як спосіб оборони національного життя і волі» [Кіраль 2007: 217]; і як підтвердження наводить цитату зі статті Т.Зіньківського *«Молода Україна, її становище і шлях»*, яка й понині не втратила своєї актуальності.

Не пройшла повз увагу А.Ніковського надзвичайно цікава думка-передбачення Т.Зіньківського щодо облаштування Росії як «держави конституційної»: якщо настануть такі часи, міркував Т.Зіньківський, тоді кращі представники народів, що входять до складу царської Росії, *«не дадуть топтати прав свого народу і одностайне та завзято їх боронитимуть»* [Писання 1893, 2: 98] (мав на увазі, в першу чергу, вірменів, грузинів, латишів, естонців. – С.К.). Щодо України, інтелігенція якої *«розбита на [...] ворожі табори»*, а її творчий та інтелектуальний потенціал *«доповняє здебільшого чужі води, лишаючи Україну без усякого духовного напою, і лежить Україна, як пустиня»* [Писання 1893: 2: 83], то вона за таких обставинах, наголошує Т.Зіньківський, нагадуватиме віз, який тягнуть лебідь, рак та щука, бо «у нас-бо, oprіч українців, будуть ще і «общероси», і централісти усякого розбору й назвища (не лічучи вже величезної купи зледащиць, покручених на усякий кшталт), що бажатимуть «єдиної мови», і ще до того так звані, чи краще що себе величають так – космополіти, все люди» [Писання 1893, 2: 98]. Цей «публіцистичний запал», наголошує А.Ніковський, не втратив актуальності й на початку ХХ століття, він, на жаль, «природний і корисний тепер, у наші часи» [Кіраль 2007: 216], солідаризуємось з А.Ніковським і ми – українці ХХІ століття.

Особливу увагу звертає А.Ніковський на статтю Т.Зіньківського *«Молода Україна, її становище і шлях»*, яка *«надзвичайно далеко захоплює справу українську»*, її автор піддав гострій критиці «перекінчицтво» української інтелігенції, яке «виявилось у нас дуже рано і розвинулося дуже широко» [Кіраль 2007: 216]. На цьому наголошував – але вже на початку ХХІ століття !!! – й Д.Павличко 20 жовтня 2011 року у своїй промові «Поклон Трохимові Зіньківському» на Всеукраїнській конференції з нагоди 150-річчя від дня народження видатного українського

мислителя, письменника, публіциста, громадсько-культурного діяча у Бердянському педагогічному університеті: «Трохим Зіньківський, один з перших після Шевченка політичний борець за нашу державність. Його маніфест «Молода Україна, її становище і шлях» – твір наповнений блискавками, що провіщають появу «Самостійної України» Міхновського, але має він своє особливе сучасне звучання, ніби написаний тепер, коли українська інтелігенція знову «розбилась на ворожі табори». Т.Зіньківський критично в 90-х роках XIX ст. пише про українську інтелектуальну еліту початку XXI ст. Нам треба задуматися над причинами того, що сучасна українська інтелігенція, яка спромоглася створити Народний Рух, зіграла провідну роль в проголошенні й відновленні української держави, за двадцятилітнє життя в рідній державі, струхлявіла, зганьбилася службою нині владуючим малоросам і хахлам, практично зреклася заповітів помаранчевого Майдану.

Твори Трохима Зіньківського сьогодні незнані в Україні. Сподіваюсь, що конференція в Бердянську, присвячена його творчості, посприє тому, щоб його речі були видані, а найголовніша його праця «Молода Україна, її становище і шлях» мала би бути на столі у кожного нашого вчителя і письменника, наче священний біблійний текст. Важко повірити, що цей чоловік мав тільки тридцять років. Він пише так, ніби прожив усе наше нещасливе тисячоліття від Київської держави до кінця XIX століття, ні, пише так, ніби живе поміж нами сьогодні» [Павличко 2012].

Важливо й те, що прозу Т.Зіньківського А.Ніковський уперше розглядав у контексті української та російської літератур, справедливо зауваживши, що український письменник мав «безсумнівний хист сатирика», який міг би «*досягти сили й гостроти сатири Щедріна*» [Кіраль 2007: 217], творчістю якого захоплювався, якби його життя не обірвала передчасна смерть. Слушним є твердження А.Ніковського й про те, що він проторював у літературі нові теми, зокрема ще до О.Купріна «змалював попередника поручика Ромашова – схожість просто вражає», а «ундер-цер» Притика – це той самий Винниченків «Мнімий господін» (йдеться про твори Т.Зіньківського «Моншер-козаче» та «Сидір Макарович Притика») [Кіраль 2007: 217].

Дивовижна цільність природи Т.Зіньківського, у якій побачив «могутню перемогу духа сильного над тілом», внутрішня її краса захоплювала А.Ніковського, який вірив, що такі, як Т.Зіньківський «будуть до себе притягати, хвилювати» [Кіраль 2007: 218], служити взірцем відданого служіння Україні, взірцем того, як прагнення до знань і правди роблять людину неповторною особистістю. Тому й порівнює його із проводирем юрби «По дорозі в казку» Олександра Олеся. Як і герой Олександра Олеся, провідник, поет і пророк водночас, Т.Зіньківський віддав своє життя і талант для світлої будучини України. Поділяємо думку А.Ніковського, що «зайняті злотою дня», ми не вміємо, а радше не бажаємо гідно й достойно пошанувати тих, чиє «життя – цікавий приклад, яких праця і помилки – нам наука» [Кіраль 2007: 209]. Україна заборгувала не лише перед Т.Зіньківським, а й багатьма його сучасниками, а також, як зазначав А.Ніковський, його «ідейними нащадками» – нині сущими справжніми українськими патріотами. Та найважливіше те, що кожен із них – М.Комаров, Т.Зіньківський, А.Ніковський – знайшов свій шлях, здебільшого тернистий, до «своєї правди, до своєї волі», яким прямували упевнено, гідно, не збиваючись на манівці, адже всі вони були натхнені любов'ю до свого українського народу, любов'ю світлою, щирою і сонцесейною, бо вірили – іншої України на світі немає.

Листи А.Ніковського до М.Комарова

№1

Українське Товариство
«ПРОСВІТА» в Одесі
12/III 1909 року

Вп. Д[обродію!]

Маю честь Вас повідомити, що на Загальних зборах 11 березня Вас обрано членом віділу «Просвіти».

Перше засідання нового віділу має відбутися 13/III, в п'ятницю, в 8 год. вечера в оселі «Просвіти».

З поважанням Андрій Ніковський.

№2

Вельмишановний Михайло Федорович!

На 50-ті роковини народження Трохима Зіньківського я готую статтю для «Ради» і маю згоду видавництва «Вік» видати її

одбиткою. З біографії при двохтомовому виданню творів Зіньківського очевидно, що він був близько знайомий з Вами, що працював для Вашого словника в Уманю. Хотілося б добути від Вас деякі подробиці про небіжчика, щоб вияснити собі ідеологію, стосунки і вплив оточення на нього. Певно, знаєте дещо із життя Т. Зіньківського в Одесі під час вчення в юнкерській школі тощо. Про це треба перебалакати, коли буде Ваша згода допомогти мені в цій справі.

Друга справа така. Мене цікавить діяльність небіжчика Л.А.Смоленського. Думаю, що в житті одеської громади він відіграв значну роллю і що треба про нього скласти книжочку чи статтю для журналу чи газети. Чувши про Смоленського найбільше від Вас, хоч з Вами ж порадитись, як зібрати потрібний матеріал.

Так от, коли Ваша ласка, то призначте мені, коли можна буде Вас побачити, щоб перебалакати. Я буду в Одесі 26, 27 і 28 цього місяця, а тоді знову виїду на село, щоб на 23 липня готувати брошурку про Зіньківського. Найкраще буде, коли Ви пришлете мені відповідь в одеський український клуб, куди я по приїзді зайду.

З пошаною до Вас Андрій Ніковський.
23/VI 1911 р.

№3

12 лютого 1912 р.

Вельмишановний Михайло Федорович!

Розбіраючи книжки небіжчика М.С.Цитовича, я знайшов серед них одну книжку, яка певно була взята у Вас і Вам не повернута. На корешкові літератури – М.К., на першому білому аркушові Вашою рукою зроблено список рецензій на книжку, на обгортці олівцем літери М.К. Книжка – 1-е видання 1-го тому «Вік». Коли це, дійсно, Ваша книжка, то прошу Вас її лишити у себе. З приводу передачі книжки Вам я балакав з головою клубу і він, звичайно, нічого проти не має. Бувайте здорові.

З щирою пошаною Андрій Ніковський.

Р.С.Загальні збори, вислухавши мій доклад про пожертви в бібліотеку, постановили висловити Вам подяку як фундаторові нашої бібліотеки і над книжками Вашими в бібліотечній шафі зробити напис: «Відділ М.Ф.Комарова».

Тепер я привожу до порядку всю бібліотеку, складаю інвентар, картковий і систематичний каталог. Наша бібліотека збагатилася пожертвою дочки М.С.Цитовича (185 томів, 132 назви). Вони вже переписані.

Всього доброго. З пош. А.Ніковський.

№4

30/III – 1912

Вельмишановний Михайло Федоровичу!

Бувши у Вас вчора, зовсім забув спитати Вас про одну потрібну мені для іспитів книжку. Може пригадуєте, колись Ви брали у «Просвітській» бібліотеці Пыпина и Спасовича «История славянских литератур».

Коли книжка ще у Вас, то дайте її мені, будьте ласкаві, на деякий час. Я був би Вам дуже вдячний, якби книжка знайшлася, бо її ніде не можна добути.

Чи звернули увагу на статтю О.Білоусенка «Українські моменти в Холмскомъ вопросе» в III кн. «Украинской жизни»? Виходить, що одеський депутат Нікольський після одеських інформацій ще мав листа від проф. М.Грушевського. Збірив, збірив відомости одеський депутат, а з думської трибуни назвав Грушевського фанатиком. Слід би організувати протест проти такої некоректності д. Нікольського, бо воно скидається навіть на провокацію: адже листа проф. Грушевський прислав після запроса самого Нікольського... От така кадетська прихильність.

Бувайте здорові. Всього доброго. Андрій Ніковський.

Коментарі та примітки

Наше припущення, що якраз М.Комаров міг повернути А.Ніковського до творчого доробку Т.Зіньківського підтверджує лист А.Ніковського від 23 червня 1911 року (листи А.Ніковського до М.Комарова були опрацьовані нами вже по виході у світ згаданої статті [Кіраль 2007]). Тим більше, що на початку XX ст. українська одеська громада, до якої належав й А.Ніковський, збирала кошти на спорудження надгробка Т.Зіньківському в Бердянську й про що редакція газети «Рада» зазначила у примітці до статті А.Ніковського, опублікованої 23 липня у числі №165 за 1911 рік.

Увазі читачів пропонуються 4 листи А.Ніковського до

М.Комарова. Листів М.Комарова до А.Ніковського нами, на жаль, не виявлено. Листи публікуються вперше, подаються за машинописними копіями листів, які зберігаються у відділі рідкісних видань і рукописів Одеської національної наукової бібліотеки імені М.Горького (фонд Комарова М.Ф. – Од.зб 28/5, арк. 144 –146). Збережено мову листів, у квадратних дужках подано пропущені або встановлені нами у тексті слова або частини слів.

№1

12.03. 1909, [Одеса]

Українське Товариство «ПРОСВІТА»... – лист на фірмовому бланку одеської «Просвіти», яка була заснована 25 листопада 1905 року. Їй передувала одеська українська «Громада», яка діяла з 1870-х років під проводом історика Леоніда Смоленського – випускника історико-філологічного факультету Київського університету. Товариство мало свій статут, який зобов'язував членів «Просвіти» «допомагати культурно-просвітницькому розвитку українського народу в Одесі». Першим головою обрали лікаря Івана Луценка, заступником голови – Сергія Шелухіна. До правління Товариства увійшли Ф. Гаврилко, М. Клименко, Л. Ковальчук, І. Липа, Д. Сігаревич, О. Фісак, О. Фісун і інші. Всього в організації було 158 членів. Членом «Просвіти» був і правознавець Михайло Комаров (1844 – 1913), почесний голова. Найвагомим здобутком «Просвіти» стало видання українських газет «Народна справа» і «Вісті», які, на жаль, проіснували недовго: в резолюції від 31 березня 1908 року одеський генерал-губернатор І.М.Толмачов заборонив використання «малоросійського наречія» на засіданнях Товариства, а згодом у 1909 році заборонив і саме Товариство.

А.Ніковський, натовді студент історико-філологічного факультету Новоросійського (нині Одеського) університету, був тісно пов'язаний із «Просвітою» від часу заснування і аж до закриття, постійно працював там її секретарем і бібліотекарем, систематично виступав на зборах із рефератами про творчість новітніх письменників-модерністів Олександра Олеся, М. Вороного, В. Винниченка. Докл. див.: *Зленко Г. Перша! З історії української бібліотеки в Одесі // Кримська світлиця. – 1998. – 24*

квітня. – С.10; *його ж* Трагедія Андрія Ніковського: З циклу «Люди одеської «Просвіти» 1906 – 1909 // Кримська світлиця. – 1998. – 25 вересня. – С.11; «Просвіта»: історія і сучасність (1868 – 1998). – К. : Вид-чий центр «Просвіта», вид-во «Веселка», 1998. – С.127 – 129, 369 – 371.

№2

23. 06. 1911, [с. Перешори, нині Котовського р-ну Одеської обл.]

На 50-ті роковини народження Трохима Зіньківського я готую статтю для «Ради»... – йдеться про Трохима Аврамовича Зіньківського (1861 – 1891), видатного українського письменника, мовознавця, фольклориста, громадсько-культурного діяча, який народився й помер у Бердянську, де й похований. Стаття А.Ніковського під псевдонімом Ан. Василько «Трохим Зіньківський (1861 – 1891): В п'ятидесялітні роковини народження» опублікована в газеті «Рада» (1911. – №165. – 23 юлія (5 серпня). – С.2– 3). У червні цього ж року А.Ніковський під згаданим псевдонімом опублікував статтю «Трохим Зіньківський (1861 – 1891)» з нагоди 20-ої річниці з дня смерті Т.Зіньківського (Рада. – 1911. – №128. – 8 юнія (21 липня). – С.2. Докл. див.: Кіраль С. «Історія молодої душі» (Трохим Зіньківський в оцінці Андрія Ніковського) : [публ., комент., приміт. С.Кіраля] / С.Кіраль // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: Зб. наук. пр. Нац. авіац. ун-ту. – К. : ДП «Інформ.-аналіт. агенство», 2007. – Вип. 14. – С.199 – 240.

... і маю згоду видавництва «Вік» видати її одбиткою... – йдеться про київське видавництва «Вік» (1894 – 1919), одне з чотирьох найбільших тогочасних видавництв, яке заклало підвалини загальнонаціонального та культурного розвитку українства. Книжкова продукція видавництва мала реальний вплив на широкі читацькі кола. Науково-просвітницька, публіцистична і соціокультурна діяльність співробітників видавництва «Вік», зокрема С. Єфремова та О. Лотоцького, відіграла значну роль у підвищенні національної свідомості українського громадянства.

Окремою «відбиткою» у видавництві «Вік» стаття А.Ніковського не побачила світ.

З біографії при двохтомовому виданню творів З[іньківсь]кого очевидно, – йдеться про твори Т.Зіньківського у двох книгах, видані за сприяння Б.Грінченка: Писання Трохима Зіньківського. Зредактував та життєпис написав Василь Чайченко. Книга перша (З портретом авторовим). Друковано під доглядом К.Паньковського. – Львів, 1893. – 248 с.; Писання Трохима Зіньківського. Зредактував В.Чайченко. Книга друга. Друковано під доглядом К.Паньковського. – Львів, 1896. – 234 с.

У першому томі Б.Грінченко вмістив життєпис Т.Зіньківського, в основу якого лягли спогади, некрологи про Т.Зіньківського та його листи. Докл. див.: *Кіраль С.С.* Б.Грінченко – видавець та біограф Трохима Зіньківського / С.С.Кіраль // *Наука і сучасність* : Зб. наук. пр. Нац. пед. ун-ту ім. М.Драгоманова. – К., 1998. – Т.29. – С. 172 – 188.

...працював для Вашого словника в Уманю... – йдеться про російсько-український словник. 1-ий том словника побачив світ 1893 р.: *Словарь* російсько-український. Том перший. А – К. Зібрали і впорядкували М. Уманець [М. Комаров] і А. Спілка [Одеська спілка: Десятин-Лук'янів Т., Зіньківський Т., Комаров М., Косач О., Назаревський В., Старицький М., Ухач-Охорович К. та ін.]. Додаток до «Зорі» 1893 р. – Л.: Друк. Т-ва ім. Шевченка. Під зарядом К. Беднарського, 1893. – 285 с. Усі чотири томи вийшли у світ протягом 1893 – 1899 рр. (на титулі Т.4 – 1898 р.) за час перебування Комарова в Одесі, хоча збирання матеріалу та його укладання велося впродовж тривалого часу. Зіньківський, навчаючись в Одесі, долучився до цієї важливої справи. Брав участь також і згодом, відбуваючи військову службу в Умані (познайомився там із Комаровим); зокрема, разом із В. Кравченком відвідував «словникарські зібрання». – Див.: *Кіраль С.С.* Спогади Василя Кравченка про Трохима Зіньківського / С.С.Кіраль // *Київська старовина*. – 1997. – №3/4. – С. 170 – 171, 174 – 175. До уманського товариства «словникарів» входили також лікарі Ю. Кушніренко, В. Галенко, Л. Сікорський, А. Стаховський та вчителі К. Пелехович, А. Проваленко. Примірники першого тому словника,

надруковані у Відні 1893 р. у друкарні А. Яспера й адресовані читачам-українцям Росії, мали таку титульну сторінку: «Словарь русско-галицкий. Составлен А. Гуртом».

Щодо взаємин Т.Зіньківського з М.Комаровим та про його участь над словником докл. див.: *Кіраль С.С.* Трохим Зіньківський та Михайло Комаров: взаємини на тлі доби (за архівними та маловідомими матеріалами) // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. пр. Нац. пед. ун-ту ім. М.Драгоманова. – К., 2000. – Вип.3. – С. 36 – 49.; *Кіраль С.С.* «Апостол молоді України» : Т.Зіньківський на тлі доби – за матеріалами листування з М.Комаровим та Б.Грінченком / С.Кіраль // Слово і Час. – 2002. – №9. – С.49 – 57.

... знаєте децю із життя Т. З[іньківськ]ого в Одесі під час вчення в юнкерській школі ... – в Одеському піхотному юнкерському училищі Т.Зіньківський навчався з 10 вересня 1880 року по вересень 1882 року, яке закінчив у чині підпрапорщика.

Мене цікавить діяльність небіжчика Л.А.Смоленського. – йдеться про Леоніда Анастасійовича Смоленського (1844 –1905) – відомого громадського діяча, викладача історії, блискучого промовця, активного учасника одеської Громади. Під його впливом формувались світоглядні засади Т.Зіньківського, В.Кравченка, Є.Чикаленка та багатьох інших.

...а тоді знову виїду на село, ... – йдеться про с. Перешори (нині Котовського р-ну Одеської обл.), в якому народився Євген Чикаленко у сім'ї поміщика. Починаючи з 6-го червня 1911 року, А.Ніковський разом із родиною літував у Перешорах: «Живеться нам у Перешорах аж он як добре. Не нудимося ніяк, що самі.[...] За ласкавий дозвіл жити від души дякуємо; я і сам думаю здержатись на селі більше місяця, бо малярія дає себе знати і знов в гострій формі», – писав А.Ніковський Є.Чикаленкові 10 червня 1911 р. Див.: *Є.Чикаленко, А.Ніковський.* Листування. 1908 – 1921 роки / Упоряд.: Н.Миронець, Ю.Середенко, І.Старовойтенко. Вст. ст.: Ю.Середенко, І.Старовойтенко. – К.: Темпора, 2010. – С. 64. Саме у Перешорах А.Ніковський працював над статтею до 50-ліття з дня народження Т.Зіньківського.

№3

12.02. 1912, [Одеса]

Розбираючи книжки небіжчика М.С.Цитовича, ... – наша спроба розшукати біографічні дані про згадану особу виявилась безуспішними: в усній розмові (відбулася 20.06.2012 року) Г.Зленко, відомий український літературознавець і краєзнавець, повідомив, що дана постать в історії культурного й громадського життя Одеси «ще не розкодована».

... *1[-е] видання 1[-го] тому «Вік»*. – йдеться про перший том (поезія) (1900, перевидано 1902) тритомної антології української літератури «Вік (1798 – 1898)», упорядниками якої були С.Єфремов та В.Доманицький. Антологія присвячувалась 100-річчю виходу в світ перших частин «Енеїди» І.Котляревського. ... *висловити Вам подяку як фундаторові нашої бібліотеки ...* – про історію бібліотеки одеської «Просвіти» докл. див: . *Зленко Г. Перша! З історії української бібліотеки в Одесі // Кримська світлиця. – 1998. – 24 квітня. – С.10;*

Зленко Г. Трагедія Андрія Ніковського: З циклу «Люди одеської «Просвіти» 1906-1909 // Кримська світлиця. – 1998. – 25 вересня. – С.11; *Швидько Г. К.* Михайло Комаров і Катеринославщина [Текст]: монографія / Ганна Швидько ; ДВНЗ «Нац. гірн. ун-т», Нац. спілка краєзнавців України. – Д. : НГУ, 2011. – 228 с.

№4

30.03. 1912, [Одеса]

...*Пыпина и Спасовича «История славянских литератур»*. – йдеться про Олександра Миколайовича Пипіна (1833 – 1904) – російського літературознавця, фольклориста, академіка. Досліджував проблеми розвитку української мови, літератури, народної творчості. Спасович Володимир Данилович (1829 – 1906) – російський публіцист, літературознавець, громадський діяч. О.Піпін та В.Спасович співавтори книги «История славянских литератур» у 2-х томах (СПб. – 1879. – Т.1; 1881. – Т.2), у якій О.Піпін у першому томі належить нарис про українську літературу.

на статтю О.Білоусенка «Українські моменти в Холмскомъ вопросе»... – йдеться про Олександра Гнатовича Лотоцького (1870 – 1939; псевд. О. Білоусенко, Spectator, О. Любенький), визначного українського громадського і політичного діяча, письменника, публіциста, дійсного члена НТШ. Входив до складу кількох українських урядів у 1918 – 1919 рр. Надзвичайний посол УНР в Туреччині (1919 – 1920). Перебуваючи в еміграції у Польщі – професор церковного права Українського університету в Празі; засновник і директор Українського наукового інституту в Варшаві. Залишив цікаві спогади, зокрема, про зустріч із Т. Зіньківським у Києві в 1891 р. (*Лотоцький О.* Сторінки минулого. – Варшава. – 1932. – Ч.1. – С.65 – 66).

Стаття О.Лотоцького «Украинские моменты в Холмском вопросе» була опублікована в журналі «Украинская жизнь» (1912. – №3. – С. 10 – 23). У статті йдеться про засідання російської Державної думи, де розглядалося питання про утворення Холмської губернії та підпорядкування її міністрові внутрішніх справ й виведення зі складу Польщі. О.Лотоцький аналізує хід обговорення цього дражливого питання в Думі, позицію польських та російських депутатів (вони вважали населення Холмщини «переходным племенем» між поляками та українцями, не визнавали всупереч висновкам думської комісії та Імператорського російського географічного товариства мову українців Холмщини українською), піддає критиці поведінку «прогресивного депутата з України» О.Нікольського. Виступаючи на засіданні Думи з цього питання, депутат О.Нікольський зачитав листа М.Грушевського, який на прохання депутата чітко висловив свою позицію: Холмщина – це «жива етнографічна українська територія», а виокремлення Холмської губернії – це «крок вперед». Коментуючи листа М.Грушевського, відзначав О.Лотоцький, О.Нікольський у своєму виступі в Державній думі назвав його «фанатиком в Холмском вопросе». Зрозуміло, що А.Ніковського, як і О.Лотоцького, така позиція депутата-кадета обурила, про що йдеться в листі до М.Комарова.

...«Украинской жизни»? – щомісячний російськомовний науково-літературний і суспільно-політичний журналу. Він був певним

чином аналогом українського німецькомовного журналу «Ukrainische Rundschau», що кілька років перед тим почав виходити в Австро-Угорщині, виходив у Москві у 1912 – 1917 рр., знайомив російських читачів з українськими національними та культурними справами, мав на меті будити національну свідомість серед російськомовних українців. Головні редактори — [О. Саліковський](#) і [С. Петлюра](#). На сторінках журналу публікували свої статті С.Єфремов, М.Грушевський, Д.Донцов, А.Ніковський, В.Липинський, С.Петлюра, [М. Могилянський](#), [О.](#) і [С.](#) Русови, [В. Винниченко](#), А. Новицький, В. Садовський, [О. Лотоцький](#), [М. Лозинський](#), Я. Чепига, Ор. Левицький і багато інших, а з росіян [Ф. Корц](#), [М. Горький](#), [А. Луначарський](#), А. Погодін й ін. Вступні статті журналу присвячувалися національному питанню, далі подавано перегляд поточних подій в Україні, огляди чужої преси (російської, польської) про українські проблеми, дописи з підросійської України і з Галичини, критичні статті, літературні і мистецькі огляди, бібліографію тощо.

... одеський депутат *Нікольський* ... – йдеться про Олександра Івановича Нікольського (1860–?), депутата Державної думи третього скликання від м.Одеси. За фахом ветеринар, працював в Одеському, Московському та Херсонському земствах. Кадет, організатор ремісничих артілей, виступав з дописами на сторінках тогочасної преси.

...має листа від проф. *М.Грушевського*. – йдеться про Михайла Сергійовича Грушевського (1866 – 1934), видатного українського історика, громадського і державного діяча, письменника і публіциста. Автор більше 2000 праць.

Статті М.Грушевського, присвячені холмському питанню («Повернення Холмщини», «Холмщина (Головні моменти в історії приналежності)» та ін.), див.: *Грушевський М.* Твори: У 50-ти т. – Л., 2005. – Т.3. – 792 с. Докл. див.: *Государственная Дума: Стенографические отчеты. Третий созыв. Сессия третья.* – С.-Петербург, 1912. – Ч. 2.; *Захарчин Н.Г.* М.С.Грушевський про державно-політичний статус Холмщини та Підляшшя на початку ХХ ст. // http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Vnulp/Armia/2008_612/38.pdf.

М. Грушевийський особисто знав Т.Зіньківського, опікувався хворим Зіньківським у Києві в 1918 р. Залишив про нього спогади та записи в своєму щоденнику. На прохання В.Кравченка як голова НТШ виділив 50 крб. на спорудження надмогильного пам'ятника Т.Зіньківському в Бердянську. Див.: *Грушевський М.С.* Щоденник (188 – 1894 рр.) / М.Грушевський / підгот. до вид., перед. слово, упоряд., комент. і післямова Л.Зашкільняка. – К., 1997. – С.23, 103; *Грушевський М.* Спомини / М.Грушевський // Український історик. – 2002. – Т. XXXIX VOL. – С.143 – 144.

Література: *Александрова 2002:* Александрова Г. З літературної спадщини Андрія Ніковського // Українська мова та література. – 2002. – Ч.3 (259). – С.16.; *Білокінь 2000:* Білокінь С. Доля членів Центральної Ради в СРСР // Визвольний шлях. – 2000. – Кн.1. – С.14 – 26.; Болдирев 1994: Болдирев О. Одеська громада. – Одеса: Маяк, 1994. – 144 с.; *Василько 1911:* Василько Ан. [Ніковський А.] Вічна казка. – К.: Вік, 1911. – С.12.; *Василько 1911: 128:* Василько Ан. [Ніковський А.] Трохим Зіньківський (1861 – 1891). – Рада. – 1911. – №128. – 8 іюня (21 липня). – С.2.; *Василько 1911, 165:* Василько Ан. [Ніковський А.] Трохим Зіньківський (1861 – 1891): В п'ятидесятилітні роковини народження. – Рада. – 1911. – №165. – 23 іюля (5 серпня). – С. 2 – 3.; *Веденєєв 2001:* Веденєєв Д.В., Шевченко С.В. Українські Соловки. – К.: ЕксОб. – 2001. – С.127 – 132.; *Дунай 2009:* Дунай П.О. Андрій Ніковський: долаючи межі часу [Текст] : монографія / Павлина Дунай. – К.: Твім інтер, 2009. – 240 с.; *Життепис 1928:* Життепис А.Ніковського // Записки історико-філологічного відділу. – К.: Друк. ВУАН, 1923. – С.94 – 108.; *Жулинський 2002:* Жулинський М. В душі я ставлю світлий парус // *Тичина П.* Сонячні кларнети. Ніковський А. *Vita nova* / Фотопередрук. – К., 2002. – С.Ш – УП.; *Зленко 1998:* Зленко Г. Перша! З історії української бібліотеки в Одесі // Кримська світлиця. – 1998. – 24 квітня. – С.10.; *Зленко 1998:* Зленко Г. Трагедія Андрія Ніковського: З циклу «Люди одеської «Просвіти» 1906 – 1909 // Кримська світлиця. – 1998. – 25 вересня. – С.11.; *Кіраль 2007:* Кіраль С. «Історія молодої душі» (Трохим Зіньківський в оцінці Андрія Ніковського): [публ., комент., приміт. С.Кіралья] / С.Кіраль // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: Зб. наук. пр. Нац. авіац. ун-ту. – К.: ДП «Інформ.-аналіт. агенство», 2007. – Вип. 14. – С.199 – 240.; *Ніковський 1913:* Ніковський А. М.Ф.Комаров [Некролог] // Рада. – 1913. – Ч.180. – Без підпису.; *Павличко 2012:* Павличко Д. Поклон Трохимові Зіньківському / Д.Павличко // *Павличко Д.* Українська національна ідея. Статті, виступи, інтерв'ю. Документи: У 2-х

т. – К.: Основи, 2012. – С.826 – 828.; *Писання 1893* Писання Трохима Зіньківського. Зредагував та життєпис написав Василь Чайченко. Книга перша (3 портретом авторовим). Друковано під доглядом К.Панковського. – Львів, 1893. – 248 с.; *Писання 1893*: Писання Трохима Зіньківського. Зредагував В.Чайченко. Книга друга. Друковано під доглядом К.Панковського. – Львів, 1896. – 234 с.; *Пристайко 1995*: Пристайко В., Шаповал Ю. Справа „Спілки Визволення України”: Невідомі документи і факти. – К.: Ін тел, 1995. – 447 с.; Чикаленко 2010: Чикаленко Є., Ніковський А. Листування: 1908 – 1921 роки / Упоряд.: Н.Миронець, Ю.Середенко, І.Старовойтенко. Вє. ст.: Ю.Середенко, І Старовойтенко. – К.: Темпора, 2010. – 448 с.; Яременко 2012: *Яременко В.* Літературознавчий феномен Андрія Ніковського / В.Яременко // Українська літературна газета. – 23 бер. 2012. – № 6 (64).

Кираль С. Переписка Андрея Никовского с Михаилом Комаровым.

Вниманию читателей предлагаются неопубликованные письма выдающегося украинского литературного критика, общественно-культурного деятеля А.Никовского к М.Комарову, в которых адресант обменивается мнением с почетным председателем Одесской «Просвіти» по поводу библиотеки общества. Подготовки статей к 20-летию со дня смерти и 50-летию со дня рождения Трофима Зиньковского, рассмотренная Государственной думой России в 1912 году вопроса о создании Холмской губернии.

Ключевые слова: *письма, критика, публицистика, общественно-культурная жизнь.*

Оксана Косінова, викл. (Херсон)

УДК 821.16.091

ББК 83.3 (4 Укр.) 6 – 4

Музичні мотиви у творчості Павла Тичини

Оксана Косінова. Музичні мотиви у творчості Павла Тичини.

У статті розглядається поезія та проза Павла Тичини. Увага акцентується на тому, що в творах поета яскраво виражені музичні мотиви, які і є найприкметнішою рисою його творчості.

Ключові слова: *поезія, композитор, феномен, композиція, синтез.*

Oksana Kosinova. Musical tones in creative works of Pavlo Tichina.

т. – К.: Основи, 2012. – С.826 – 828.; *Писання 1893* Писання Трохима Зінківського. Зредагував та життєпис написав Василь Чайченко. Книга перша (3 портретом авторовим). Друковано під доглядом К.Панковського. – Львів, 1893. – 248 с.; *Писання 1893*: Писання Трохима Зінківського. Зредагував В.Чайченко. Книга друга. Друковано під доглядом К.Панковського. – Львів, 1896. – 234 с.; *Пристайко 1995*: Пристайко В., Шаповал Ю. Справа „Спілки Визволення України”: Невідомі документи і факти. – К.: Ін тел, 1995. – 447 с.; Чикаленко 2010: Чикаленко Є., Ніковський А. Листування: 1908 – 1921 роки / Упоряд.: Н.Миронець, Ю.Середенко, І.Старовойтенко. Вє. ст.: Ю.Середенко, І Старовойтенко. – К.: Темпора, 2010. – 448 с.; Яременко 2012: *Яременко В.* Літературознавчий феномен Андрія Ніковського / В.Яременко // Українська літературна газета. – 23 бер. 2012. – № 6 (64).

Кираль С. Переписка Андрея Никовского с Михаилом Комаровым.

Вниманию читателей предлагаются неопубликованные письма выдающегося украинского литературного критика, общественно-культурного деятеля А.Никовского к М.Комарову, в которых адресант обменивается мнением с почетным председателем Одесской «Просвіти» по поводу библиотеки общества. Подготовки статей к 20-летию со дня смерти и 50-летию со дня рождения Трофима Зинковского, рассмотренная Государственной думой России в 1912 году вопроса о создании Холмской губернии.

Ключевые слова: *письма, критика, публицистика, общественно-культурная жизнь.*

Оксана Косінова, викл. (Херсон)

УДК 821.16.091

ББК 83.3 (4 Укр.) 6 – 4

Музичні мотиви у творчості Павла Тичини

Оксана Косінова. Музичні мотиви у творчості Павла Тичини.

У статті розглядається поезія та проза Павла Тичини. Увага акцентується на тому, що в творах поета яскраво виражені музичні мотиви, які і є найприкметнішою рисою його творчості.

Ключові слова: *поезія, композитор, феномен, композиція, синтез.*

Oksana Kosinova. Musical tones in creative works of Pavlo Tichina.

In article described poetry and literature of Pavlo Tichina. Attention focused on the most brightest peculiarities in poet creative are the musical tones this peculiarities are the most special for her works.

Keywords: *poetry, editor, phenomenon, composition, synthesis.*

Молодий Тичина уважно дослухається до всього, що відбувається навколо і все це знаходить відображення у його творчості. Вже перша поезія «Панахидних співів» закликає: «Прийдіть, пісні, прийдіть ридання». Поет відчуває «дзвін в бору ялин», «спів осокорів», слухає як «надгробний, болісний мотив співає присмерк у гаю», «лунають співи таємничі», «со святими» співають зіроньки.

У роки навчання поет створює сатиричні оповідання з семінарського життя, де музика відіграла значну роль. У оповідання «Богословіє» введені вправи зі співу, що входять до навчальної програми. Справжнє відчуття музики, що «породжує певні переживання й захоплює всіх, з'являються під час виконання вокального трію» [Юдіна 1976: 57]: «Їх молоді гнучкі голоси то розпачливо розходяться, то сходяться, падають в обійми один одному і плачуть, плачуть... Бас на хвилину зменшує свій плач і мов задумується, чи кінчати, чи ні, але робить одвід, два тенори ще з більшими боєм приєднуються до його і разом тяжко-тяжко ридають».

Тичина не посилається ні на автора, ні на назву музичного твору, але «своїм внутрішнім слухом чує конкретний музичний твір» [Юдіна 1976: 57].

У оповіданні «На ріках вавилонських» музика є вже основним кульмінаційним моментом твору. Герой оповідання Петрусь «у розпачі, він розгублено тужить за долею товаришів, що завтра, як і він, покинуть семінарію». На цьому фоні контрастним до настрою Петруся є епізод гумористичної музичної картинки, де гурт товаришів з сарказмом править так звану вечерню: «Отець Плюй, пославши під стелю очі, «с остервенением» виголошував котячим тенором малу ектенію, а останні, напруживши горло (всім хотілось співати дискантом), немилосердно тягли «Господи помилуй» [Тичина 1983 – 1986: 5: 21]. Петрусю хотілось бігти на край світу. І раптом він чує спів «На ріках вавилонських». Це ж співають його товариші. Щохвилини обличчя набували більшої

серйозності. Сумував оксамитовий баритон, розповідаючи про нещасливу долю у вавилонському полоні» [Юдіна 1976: 57].

«Наче про свій семінарський полон плакали вони, на своє горе тяжкеє скаржачись. Скінчили. Пробували жартувати, та жарти поспішно потопали в безодні пережитого горя. Мов прокинувся од сну Петрусьок. Хтось одкрив таємні двері буденного життя, і він усе побачив. А чом же раніше цього не помічав? Встав і пішов. Але спокою і тут знайти не може» [Юдіна 1976, 57]. Вплив музики на героя цього оповідання спричиняє велике емоційне напруження, яке нарешті, виливається у психологічний переляк – прозріння його свідомості: «Монолог героя цікавий характеристикою музичності його душі, воля пов'язується із жадібним сприйняттям слухових вражень журливих ноток, журливого та замисленого шуму достиглого жита» [Юдіна 1976: 58].

Поет звертає увагу на сам наспів, коли «сумував оксамитний баритон» і наче «плакали вони» (семінаристи), а часом очі їх гнівним смутком палахкотіли». У цьому оповіданні Тичина також не називає автора музичного твору.

Поезія «Гей, іду, іду я полем...» (1913 – 1914) засвідчує підхід поета до художньої системи сонячно-музичних «Сонячних кларнетів». Одним з моментів, що наближає цей твір до першої збірки, це – функціональна роль музичних образів. Емоційність, яка передається читачеві є результатом фраз: «вітер ходить, похоронної заводить», «Пісня серця хвора крас: хтось умер – оповідає й мов хоронить, попід небом дзвонить» [Клочек 1986: 138]. Аналізований твір є одним із перших у доробку поета, де проявляється характерна для «Сонячних кларнетів» віртуозна музичність, і це є свідченням входження поета в період, коли він оволодівав майстерністю виражати своє музичне відчуття світу.

У 1914 році було написано вірш «Арфами, арфами...» (пізніше ця поезія увійшла до збірки «Сонячні кларнети») – вірш, рідкісний за мелодійністю, за красою внутрішніх дзвонів, такого «віртуозного вірша, який наче ввібрав у себе все срібло незчисленних фольклорних веснянок, гаївок і гагілок, українська поезія доти ще не знала» [Ніковський 1918: 25]: «Арфами, арфами – / Золотими, голосними обізвилися гаї / Самодзвонними...».

Поет у поезії «Арфами, арфами...» нагадував композитора, який вводить у симфонічну партитуру партію арфи, знаючи, що

звучання цього інструменту допоможе створити веселий, мажорний настрій. Вираження музики проходить через семантику: гаї звучать «золотими», «само дзвонними» звуками – як арфи. Тонкий ритмомелодійний малюнок органічно співпрацює із семантичним способом вираження. «Арфами, арфами» – ніби рука музиканта двічі плавно торкнулась струн, і вони обізвались далеким, тремтливим, ледь чутним звучанням» [Ніковський 1918: 73]: «золотими, голосними обізвалися гаї / Самодзвонними...». У вірші «Арфами, арфами...» поет звертає увагу не на деталі пейзажу, а на цілі гаї, які обзиваються золотими, голосними арфами. Від цього «блакить небосхилу переповнюється ніжнотонними думами. І поточки звучать, мов ті дзвіночки. Слухові образи тут або сполучаються із зоровими, або перетворюються в зорові» [П'янов 2002, 157]: «Стану я, гляну я – / Скрізь поточки, як дзвіночки, жайворон, як золотий, / З переливами...»

Сама назва збірки «Сонячні кларнети» говорить про те, що музика присутня майже у кожному рядку її поетичних творів. «Кларнети – це сурми світла, космічного ритму, трембіти, зіткані з проміння. Їх легкий граючий ритм, високе і дзвінке голосіння граціозні форшлаги і фріоритурки, розложисте стаккато і лагідне легато чується в далеких поезіях Павла Тичини зовсім виразно» [Стус 1993, 64]. Поет у центрі Всесвіту, який сповнений музикою, яка є одним із найдовершеніших виявів гармонії.

Зупинимось на будь-якій поезії «Сонячних кларнетів» і побачимо, що вона виражає або радісну мить відкриття гармонії в навколишньому світі («Гаї шумлять...», «Цвіт в моєму серці...», «Не дивися так привітно...»), або ж тремтливо-очікуючий стан її передчуття («Я стою на кручі...», «Там тополі у полі...», «Хтось гладив ниви...»), або ж емоційний вибух, викликаний кричущою дисгармонією тогочасного життя («По хліб йшла дитина...», «Одчиняйтеся двері...», «Скорбна мати...») [Клочек 1986, 150]. В окрему групу можна було б виділити поезії, що показують до болю щемкий момент порушення існуючої або ж колись існуючої гармонії («О, панно Інно...», «Ой не крийся, природо...», «Подивилась ясно...»).

Філософська декларація Павла Тичини, його «космічне credo – в першому віршові збірника «Не Зевс, не Пан»: це пролог

про Соняшні Кларнети, вірш, написаний хронологічно мабуть найпізніше від усіх інших у збірнику...; але під знаком його складена вся перша збірка поезій Тичини, з цим credo зроблено вибір поезій» [Ніковський 1918: 81]. У вірші-спогаді «Перше знайомство», створеному у 1910 році, поет описує враження від концерту в Чернігівській семінарії, на якому вперше побачив М.Коцюбинського: «Оркестр семінаристів грав «Жайворонка» М.Глінки. Ніжні «пташині» трелі цього романсу нагадали поету спів жайворонка, описаний у новелі М.Коцюбинського «Intermezzo». Навіть образ письменника пов'язується з музичними враженнями і відчуттями: «...він / дивився кудись поперед себе. Строї / мінялись в музиці, а він один / сидів наструнчений і себе гідний – / серед усіх – творець!» [Шопенгауер 1888: 15]. Сам поет, перебуваючи в оркестрі за пультом, «зачаровувався сонячним звучанням, яким навіть «озиме і травинка заслухались».

Сонячна симфонія «Intermezzo» письменника, безперечно, відлунюється у «Сонячних кларнетах» поета, хоча й звучить по-своєму. Образ сонця і пісні Тичина ставить в один смисловий та емоційний ряд [П'янов 2002: 157]: « Сум серце тисне: – сонце! пісне! – / В душі я ставлю – вас я славлю! – / В душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум». («Закучерявилися хмари».

Розглядаючи другу строфу поезії «Цвіт в моєму серці», важко зрозуміти, чого в ній більше музики чи природи: «Слухаю мелодій / Хмар, озер та вітру. / Я бриню, як струни / Степу, хмар і вітру. / Всі ми серцем дзвоним, / Сним вином червоним – / Сонця, хмар та вітру!» «І музика, і оточуючий світ тут злиті в одне ціле. Хмари, озера, вітер, степ і сонце – вся природа зазвучала в цих дивних рядках» [Калініченко 60: 214]. Мелодії природи слухає поет, а «потім він сам перетворюється в якийсь дивний орган, що бринить музикою» [Клочек 1986: 215]: «Я бриню, як струни / Степу, хмар та вітру».

Третя строфа виражає новий перехід попередніх емоцій. Кохання завжди пов'язане із мріями про щасливе майбутнє. Тому такою логічною тут є «країна кохання». У цій країні все перебуває в гармонійному русі, у ритмі – і космос з його «музикою зір», і море «з ритмізованим напливом хвиль»: «Десь краї казкові, / Золоті верхів'я... / Тільки шлях тернистий / Та на та верхів'я. / Ходять – світять зорі, / Плинуть хвилі в морі – / В ритмах на верхів'я!»

Природно, що така підвищена сприйнятливість до музики постійно тримає тонку поетичну натуру в стані готовності «засвоювати і випромінювати музичні відчуття, що їх породжує ліричний настрій» [Клочек 1986: 223]: « Подивилась ясно, – заспівали скрипки! – / Обняла востаннє – у моїй душі. – / Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. / Заспівали скрипки у моїй душі!»

У зовнішній простоті при уважному прочитанні виявляється винятково складна організація. Погляд дівчини порівнюється із співом скрипок. «Поет зумів передати саме миттєвий стан, блискавичний вибух почуття: дівчина глянула ясно, прихильно, з любов'ю і враз – як відповідь на цей погляд – спалах ніжних емоцій в душі ліричного героя («заспівали скрипки у моїй душі») [Клочек 1986, 215]. Як бачимо, поезія «Подивилась ясно...» ілюструє найхарактерніший для Тичини спосіб передачі внутрішніх станів.

Тичина володів способами виражати найтонший поетичний зміст через образи, взяті із світу природи і музики. Тому не дарма «натхненним гімном природи і людини, сповненим різнобарвних музичних звучань» [Юдіна 1976: 42] назвуть «Сонячні кларнети». Природа у сприйманні поета – храм краси і збудниця натхнення, вона ж – об'єкт оспівування. Дивиться він на стежку, що в'ється на город, а йому чується пісня: «Співає стежка / на город. / Гарбуз під парасольками / Про сонце думає. / За частоколом – / Зелений гімн».

Одухотворена дівчина стала сама «як струна і через те все, що торкається її зору і слуху, бринить у її серці наснажливою музикою – і гарбуз, який у затінку крилатого листа думає про сонце, і соняшник, що горить на осонні, і привітна ромашка за частоколом, – все еднається в буянні краси її пристрасті» [П'янов 2002: 130].

Ніжних почуттів сповнені рядки поета, для якого очі коханої – то світла музика: «Я Ваші очі пам'ятаю, / Як музику, як спів». Драматизм відчуттів і переживань ліричного героя спостерігаємо у вірші «Там тополі у полі...». Перед поетом постає потреба охарактеризувати внутрішній стан ліричного героя, відтворити силу почуття не без допомоги музичних образів: «Йду в простори я, чулий, тривожний, / (гасне день, облітає, мов мак). / В моїм серці і бурі, і грози / Й рокотання-ридання бандур... / Моя

пісне, вогниста, шалена, / (креше небо і котить свій гнів). / Ах, розбийся на світлі акорди, / Розридайсь – і затихни, як грім...»

Серед нотаток до книги П.Тичини «Як я писав» є такий недатований запис: «Для «Молодого театру» мене попросили написати «Дзвінкоблакитне». Я його подер, а на деяких аркушах писав свої спостереження під час «Подорожі з капелою Стеценка» [Верьовка 1971: 303]. Але, як відомо, до закінчення твору і постановки у театрі справа не дійшла. Причиною цьому, напевно, була надмірна самокритичність автора. «Хор лісових дзвіночків» (ця поезія увійшла до другого видання «Сонячних кларнетів») є уривком з поеми «Дзвінкоблакитне». У «Хорі...» «дзвіночки співають, дзвоном зустрічають» новий день: «Ми дзвіночки, / Лісові дзвіночки, / Славим день. / Ми співаєм, / Дзвоном зустрічаєм: / День! / День!»

Провідна образна домінанта уривку з поеми «Золотий гомін» – музична: «Над Києвом – золотий гомін, / І голуби і сонце!» Звернемо увагу на музичний образ – «золотий гомін». Його глибина досягнута завдяки характерному для поета сприйманню звуку: «Золото, коли по ньому б'ють, – співає; срібло – плачем розливається і дзвонить ... А залізо завше тільки дзвенить – не дзвонить, а дзвенить. І завше тембр голосу його теноровий – з хлопчачим, альтовим « [Тичина 1981: 130].

Отже, звук золота співучий, тобто мелодійний, наближений до людського голосу. (Підтвердження саме такої характеристики знаходимо у пізнішого Тичини: рідна мова для нього «як то золото котюче»). Крім того, музично виражальним є і друге слово образу – «гомін». «Зблизившись і утворивши певне семантичне (зчеплення), ці два слова разом із контекстом («Над Києвом...») виражають ємкий художній смисл – все місто оповите піднесено радісним, урочистим багатоголосим співом. Спів цей безсловесний» [Клочек 1986: 346].

1920 року Тичина виїжджає у двомісячну концертну подорож по правобережній Україні. Виконуючи роль хорового літописця під час подорожі, поет залишив безцінний документ епохи. Дослідники вважають, що щоденник «Подорож з капелою Стеценка», має таке ж значення, як і «Щоденник» Тараса Шевченка і «Щоденник» Олександра Довженка. Олесь Гончар у передмові до твору писав: «Подорож...» належить до першотворів української радянської

художньої прози, в цьому її значення і важливе місце в історії нашої літератури» [Гончар 1982: 9]. Прозовий твір Тичини просто насичений музичними термінами, що, звичайно, збагачує його і дозволяє сприймати текст читачу яскравіше: «Обапіл колії став, швидше – озеро. Легким туманом вода піаніссімо піанить. Рибалка в душогубці на увесь зріст став, нікуди не пливе, руками ятері підняв, мов фермату над собою поставив. Сонце от-от замовкне, як ті тополі, що на сході з другого боку колії димінундо стали» [Тичина 1982: 55].

Літопис мандрівки капели Стеценка – це «безліч неповторних, вражаючих лаконізмом і колоритністю мазків, глибина тонких спостережень над поведінкою вихоплених із багатотрудних буднів постатей як капелянтів, так і цілої галереї їхніх слухачів-шанувальників – червоноармійців, робітників, селян, ремісників, кооператорів, спостереження над психологією тогочасного сприймання мистецтва співу» [П'янов 2002: 105]. Про Лисенкову обробку «А вже весна» у виконанні хору поет захоплено напише: «А вже весна, а вже красна! Що за ритм, що за сила! Я хотів би під ці згуки на залізному коні вертатись з перемогою. Кругом дівчата, парубки, жіноцтво вітають – а я шапкою так, злегенька, і тільки кінь такти одбивав би. «Все перед тобою, все перед тобою, все перед тобою, – остання каденція, третє сі в сопрано і осанно! Осанно! – і раптом спускає!» [П'янов 2002: 110].

У колі зору Павла Тичини постать Кирила Стеценка – як людини, якій підвладне все: «Сумбурно так сплітаються мотиви... Стеценко ж руку враз підніс, як щит. І змовкли всі. Лиш вітру чуть пориви... З Одеси шлях лежав на Поділля, а там, у Тульчині, – / Леонтович, любий Леонтович, / Новий голосоведіння зачин! / Який він є – білявий? Чорнобрович? – Заїдемо ж до нього у Тульчин. Запамяталосся, як Леонтович був на співанці капели: «Співаємо речі, без піано йдуть. В тім числі й Леонтовича. Ну що, так «Козу» чи ні? – питає Кирило Григорович. Можна швидше, – каже Микола Дмитрович. Дійсно, швидше краще виходить «Щедрик» та інші» [П'янов 2002: 108].

Нагла смерть композитора вразила серце поета. Перед нами монолог Леонтовича, який навіть у могилі чує, як «шумить там нагорі», чує свою ж пісню, яка линула до нього з вуст співучої прялі: «Мовчить земля. / Лиш нагорі / (як прислухатись) / Ледве

чути спів: «Ой пряду я, пряду...». У творах «Микола Леонтович говорить...», «Леонтович». Поет ще і ще буде звертатися до світлого образу композитора.

Глибока музичність поезії Тичини полягає у насиченості її звуковими і музичними образами, в їх динаміці та тематичному поєднанні. Так, улюблений образ Тичини, запозичений з народнопісенної творчості, – образ Вітру – набирає свого розвитку під час подорожі і в живописному озвученні картини-пейзажу, створюючи поетично-музичну дію (динаміку звучання): «Озеро синіми слізьми сходить. Над ним небо: не плач! – каже, а само ридань спинить не може: хмара за хмарою душу розриває. Хмара за хмарою» [Тичина 1983 – 1986: 5, 171].

Як відомо, викладання музичних дисциплін у Капелі-студії ім.М.Леонтовича розпочалося у 1922 році. Читав там свій предмет і Павло Тичина. Про науковий та фаховий рівень викладання капелянтам можна судити по уривку з його лекції «Поезія і музика»: «Минулого разу ми порівняли з вами поетичну фразу з фразою музичною. Із цього порівняння ми вивели, що розмір музичної фрази, подібний до віршового розміру (метр у музиці – симетрія сильного і слабого, у вірші метр є симетрія рівних частин, рівночастинна симетрія); далі, що ритм у музиці є взаємовідношення тонів у часі, те ж – ритм і в віршуванні це є розподіл звуків або ж слів на частини – взагалі, не тільки на рівні частини, – або ж чергування антитезисів та тезисів» [П'янов 2002: 120].

У наступних книгах поета – у «Плузі» й у «Вітрі з України» – зазвучить музика революції. Збірка «Плуг» (1920) закріпила за Тичиною ім'я новатора. Поет не затримується на попередніх здобутках, не копіює «сонячнокларнетні» мелодійні строфи – «Плуг» стає новим етапом його творчого розвитку. Показова і сама зміна назв поетичних книжок – після «небесних» «Сонячних кларнетів» – земний, вагомий, зримий «Плуг» [П'янов 2002: 85].

Дослідники і критики у цьому зв'язку неодноразово писали, що ніжні звуки арф змінилися в «Плузі» кличним співом фанфар, «музика тонів – музикою шумів...» [П'янов 2002: 217].

Поезія «Перезорюють зорі...» доповнила створений ним арсенал музичних образів принципово новими мотивами: «З піснями, з молотками! – / (мотив-локомотив!) – / Назустріч їм

заводи, / Води, жита...». У вірші «Сійте...» поет говорить про роль музики в часи громадянської війни, закликає митців творити нові пісні, нові марсельези великої закличної сили («ставте діези в ключі!», «ударте у мідь», «фанфарами крикніть». Фанфари – мідні інструменти, звучання яких надає мелодії войовничого характеру): «Ударте у мідь, обезхмарте! / Вірте (не лірте!), ідіть, / Фанфарами крикніть вночі / Діези, діези в ключі!..».

Новою віхою у творчій еволюції Тичини стала його четверта збірка «Вітер з України». Вітер – один із найулюбленіших поетових образів – є символічним образом стрімкого, вільного руху. Для нього як і для Тичини, важливий рух, звучання самого життя в музиці, тому що музика – це струмінь часу, процес, переплив, перебіг одного звука, однієї хвилини в іншу: «У його творах вітер грає на всіх інструментах: / Летів / Из клена листопад, і струмом / Вітру односило його аж на дроти / На телеграфні, де він, як на цитру, / На струнах грав...». Але зараз це зовсім не та ніжна, по-юнацькому світла гармонійна музика, яку ми бачили в більшості віршів «Сонячних кларнетів». Поет багато чого пізнав і пережив, навчився цінити музику не тільки «ніжну», але й складну, сповнену і дисонансів, і конфліктуючих тем, у його поетичне сприймання органічно ввійшла ідея краси реального («Спів реальним живиться» – скаже він пізніше). Можливо, саме цим пояснюється, що тепер у «Вітрі з України» він в багатьох випадках прагне до ритмів «утруднених», нерівних, позбавлених зовнішньої гладкості, ритмів, які були б наближені до складної музики самої дійсності [Костенко 1982: 85].

Народного співця Федора Кушнерика поет вітав і у Великій Багачці на Полтавщині в його ювілейні дні Тичина дуже цінував епічний характер цього майстра, а по багатству його “голосу поетичного” вважав першим серед усіх сучасних кобзарів. «Під багатством голосу я розумію тут, – писав Тичина, – три речі, а саме: щодо тем – сучасне звучання, щодо форми – високу майстерність, і нарешті, щодо зрілості таланту – знання творчості своїх попередників. І тут без перебільшення можна сказати: Кушнерик являє собою в історії народної творчості немовби ті широко розчинені двері, через які передаються до нас найкращі традиції і почуття минулого» [Тичина 1983 – 1986: 184].

Поет присвятив йому свій твір «Ф.Д.Кушнерик». Також не забув і про народного героя Остапа Вересая, присвятивши йому свою одноіменну поезію. Знаходить своїм поетичним емоціям звукові паралелі (відповідники, аналогії) – особливий талант, яким володів Павло Тичина. Зоряне небо: «Акордились планети»; хмари, озера і вітер: «Слухаю мелодій хмар, озер та вітру»; пожовкле листя падає «кучерявим дзвоном»; ліс «мовчить у смутку, в чорному акорді», земля звучить «як орган» тощо – явищам предметного і духовного світу Тичина знаходить свій особистий, тільки ним відчутий музичний еквівалент.

Література: *Альшванг 1977:* Альшванг А. Людвіг ван Бетховен. – М., 1977; *Верьовка 1971:* Верьовка Г. Слово про друга // Збірник «Співець нового світу». – К., 1971; *Гальченко 1990:* Гальченко А. Грані великого таланту // До 100-річчя від дня народження П.Г.Тичини. – К., 1990; *Гончар 1982:* Гончар О. Передмова до Подорожі з капелою Стеценка. – К., 1982; *Грінченко 1959:* Грінченко М. Вибране. – К., 1959; *Ігнатенко 1977:* Ігнатенко І. Книгоград Павла Тичини. – К., 1977. – №2; *Калініченко 1967:* Калініченко Н. Великий сонцепоклонник. – К., 1967; *Клочек 1986:* Клочек Г. “Душа моя сонце намріяла”: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. – К., 1986; *Костенко 1982:* Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982; *Лист 1969:* Лист П. Тичини до М. Подвійського. – 1969. – №8.; *Маценко 1994:* Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – К., 1994; *Машенко 1996:* Про музику і живопис на уроках української літератури. – К., 1996; *Ніканорова 1999:* Ніканорова М. Наповнити душу красою // Деснянська правда. – 1999. – №16; *Новиченко 1979:* Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979; *Ніковський 1918:* Ніковський А. Vita Nova. – К., 1918; *П’янов 2002:* П’янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002; *Тичина 1973:* Тичина П. З минулого в майбутнє // Статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв’ю. – К., 1973; *Тичина 1983 –1986:* Тичина П. Збір. тв.: У 12 т. – К., 1983 – 1986. – Т.5. – Кн.2; *Тичина 1981:* Тичина П. Із щоденникових записів – К., 1981; *Тичина 1982:* Тичина П. Подорож з капелою К. Г. Стеценка. – К., Рад. письменник», 1982; *Філенко 1988:* Філенко Т. Покликання душі. – К., 1988. – №1; *Архів р-1495:* Чернігівський обласний архів. – р-1495. – Опис 1; *Шурова 1986:* Шурова Н. Я весь був як пісня... Михайло Коцюбинський і музика. – К., 1986.; *Юдіна 1976:* Юдіна В. Музика в житті П. Тичини. – К., 1976.

Оксана Косинова. Музыкальные мотивы в творчестве Павла Тычины.

В статье рассматриваются поэзия и проза Павла Тычины. Внимание акцентируется на том, что в произведениях поэта ярко выражены музыкальные мотивы, которые и есть примечательной чертой его творчества.

Ключевые слова: поэзия, композитор, феномен, композиция, синтез.

Наталя Малинська, проф. (Київ)

УДК 821.161. 2 – 3

ББК 83.3 (4УКР)

Постмодерний дискурс творів Володимира Селіванова (Буряка)

(Світлій пам'яті Володимира Селіванова (Буряка), виходу в світ його нової книги «MULTA PAUCIS» («БАГАТО В НЕБАГАТЬОХ СЛОВАХ»). Повний формат. Українська версія).

У статті розкривається художній дискурс Володимира Буряка (Селіванова), характер його естетичних шукань, невпинне експериментаторство зі словом і образом, з його семантичним розмаїттям. Його дискурсові притаманні неповторна метафоричність, інтелектуалізм, філософічність, уміння фольклорну поетику і світосприймання ліричного героя переплавити в естетичну багатомірність, а також сугестивність, постмодерна гра зі словом як неперехідною цінністю, провіденціалізм, що відкриває реципієнтові гуманістичні горизонти.

Ключові слова: постмодернізм, лирика, дискурс, естетика, поетика, фольклоризм, метафоричність, експеримент, образ, художній світ.

Natalya Malynovska Postmodern discourse of works by Volodymyr Selivanov (Buryak)

(In commemoration to Volodymyr Selivanov (Buryak) and his new book «MULTA PAUCIS» («Much in little words») Total size. Ukrainian version.)

This article deals with the artistic discourse of Volodymyr Buryak (Selivanov), character of his ethic searchings, perpetual experimenting with the

В статье рассматриваются поэзия и проза Павла Тычины. Внимание акцентируется на том, что в произведениях поэта ярко выражены музыкальные мотивы, которые и есть примечательной чертой его творчества.

Ключевые слова: поэзия, композитор, феномен, композиция, синтез.

Наталя Малинська, проф. (Київ)

УДК 821.161. 2 – 3

ББК 83.3 (4УКР)

Постмодерний дискурс творів Володимира Селіванова (Буряка)

(Світлій пам'яті Володимира Селіванова (Буряка), виходу в світ його нової книги «MULTA PAUCIS» («БАГАТО В НЕБАГАТЬОХ СЛОВАХ»). Повний формат. Українська версія).

У статті розкривається художній дискурс Володимира Буряка (Селіванова), характер його естетичних шукань, невпинне експериментаторство зі словом і образом, з його семантичним розмаїттям. Його дискурсові притаманні неповторна метафоричність, інтелектуалізм, філософічність, уміння фольклорну поетику і світосприймання ліричного героя переплавити в естетичну багатомірність, а також сугестивність, постмодерна гра зі словом як неперехідною цінністю, провіденціалізм, що відкриває реципієнтові гуманістичні горизонти.

Ключові слова: постмодернізм, лирика, дискурс, естетика, поетика, фольклоризм, метафоричність, експеримент, образ, художній світ.

Natalya Malynovska Postmodern discourse of works by Volodymyr Selivanov (Buryak)

(In commemoration to Volodymyr Selivanov (Buryak) and his new book «MULTA PAUCIS» («Much in little words») Total size. Ukrainian version.)

This article deals with the artistic discourse of Volodymyr Buryak (Selivanov), character of his ethic searchings, perpetual experimenting with the

word and image and its semantic diversity. His discourse is characterized by the unique metaphorism, intellectuality, philosophy, ability to remelt folklore poetics lyric hero's world perception into aesthetic multidimensionalism, and it is also characterized by suggestion, postmodernistic play with the word as intransitive value, providentialism, which opens humanistic horizons to the recipient.

Key words: *postmodernism, lyrics, discourse, aesthetic, poetics, folklore, metaphorism, experiment, image, artistic world.*

Дискурсивна практика Володимира Буряка як митця нагадує живу енергію квітки, яку не можна передати словами. Мусить бути інша система відтворення інформації. Українська духовна квітка, як складова земної екзистенції, має суттєву відмінну складову. Водночас вона є теж духовним (у нашому випадку – художнім) образом Землі. Застережемо знову – українським образом. Якщо це відбувається, тоді письменник вийшов на континуум відчуття вічного.

Українська література, на жаль, системно не представлена зарубіжному читачеві: їй було важко реалізуватися. Для неї особливо драматичним було ХХ століття, сповнене трагізму буття і часто просто виживання. Володимир Селіванов (Буряк) представляє покоління тих, хто вийшов з історичного творчого хаосу і запропонував свою творчу модель відчуття світу, засвоюючи потужні пласти минулого національного художнього досвіду. Мабуть, тому в автора виникла ідея створення *multa paucis* (багато в небагатьох словах). Це, за Володимиром Селівановим (Буряком), «етнічні художні фрески». Художнє в етнічній сфері вічного, або, якщо говорити глибше, – національні художні архетипи мислення. Своєрідний локальний український ексклюзив саме *фрески*.

Таке складне завдання під силу автору. Він не лише письменник, а й професор фольклористики і соціальних комунікацій. Життєвий і творчий синкретизм дозволяє йому створювати такі творчі модулі. Перед нами – фрагмент художнього архетипного мислення земної свідомості, а саме: від скіфів, сарматів, амазонського царства, Запорожжя, України, Європи до особистісних рефлексій індивідуальності. Своєрідна мініатюрна художня енциклопедія буття. Зрозуміло, що таку планку відображення сформував непросто. Цьому передувала тривалий

процес творчого самовдосконалення.

Перша книга митця «Молода трава» (1986) в художньому контексті восьмидесятих років представляла витончений авторський ліризм з чіткою фактурою деталей. Дехто з письменників побоювався: чи зуміє автор ствердитись системно, розгорнутися у прозаїка. Потім роман «Любов завжди» – книга болісних рефлексій. Майже документальна хроніка про сімейне життя. Коли її читаєш, то з'являється відчуття, що автор сам боїться свого тексту. Бо все драматично до капілярних відчуттів. Але тут було головне – чітка сюжетність, точність нанативу і, власне, життєвий досвід, переломлений у художні конструкції. Лише через п'ятнадцять літ Володимир Селиванов (Буряк) видасть цей твір (2004). Як він скаже, «як документ часу, як пам'ять про наболіле», а сам працюватиме вже у зовсім іншій художній естетиці. Мовимо про «Трикнижжя», що було оприлюднене в 2001 році. Проте тут була інша стилістика. Деякі колеги-літератори говорили про автора, що він вдається до словесного штукарства. Справді, зрозуміти таку постмодерну творчу естетику було важко. Потрібно було бути готовим до цього. Постмодерністичне мислення передбачає експеримент, стилістичні зрізи, розфокусування життєвої фактури від мікро до макрооб'ємів та ще й із іронічною відстороненістю, часто філософським фарсом і, головне – з яскравою претензійністю до власної манери інтерпретації фікційної (уявної) картини світу. Цього у контексті реалістичного мислення і справді можна не зрозуміти. Письменник застосовував прийоми художньої умовності, сюрреалістичну поетику, епатаж і нетрадиційну (ненормативну) лексику. Ці художні шукання, насправді, були способом опанування смисловою та образною свободою, якої в українській літературі ще було замало, прагненням вибудувати наратив за допомогою нетрадиційних образів, змалювати сучасні гіркі реалії з несподіваного погляду.

Наступна книга – «Голосарій» (2004) – своєрідний художній словник голосів, звуків етносу. Відтак, за інтенцією автора, «Голосарій» – це чуттєве намисто звуків природи і серця на великій річці буття однієї людини, етносу, світу». Це вибране. Тут представлена поезія, проза, літературознавчі та наукові праці. Проза – фрагмент невідомого роману «Земля о(е)рогегша». Ми

бачимо зовсім іншого митця, глибокого, смислового, асоціативного, спокійного.

Збірка поезій «Етнобузок» (2006) – смілива художня і філософська поетична розвідка у синтезі з науковою структурою письма. Вона виявляється у чіткій системності представлення тексту, організованістю смислових акцентів. А синтез стилів найбільше виявився у створенні «Етнічного поетичного атласу» (Персональні образи світу, етносу і світи образів). Його перші розділи вже були представлені у «Голосарії». Шалений за концептуальністю задум, який під силу цілій науковій програмі дослідницького інституту. Оскільки Володимир Буряк-Селіванов – науковець, то він вдало реалізує свій задум. Привертають увагу рецепієнта розділи «Глосарій етнічних означень», «Родовий голосарій», «Портрети ближніх представників етносу» та інші. Тобто *MULTA PAUCIS* – це концептуально сконденсований нарратив, доопрацьована версія, своєрідна переробка, точніше, – нова художня версія «Голосарія» нового часу. Архетипи, образи, психічні стани ліричного героя, автодієгетичного наратора, моделювання внутрішнього світу особи у книзі часто повторюються, але без жодного дублювання!

«Universum» (2009) – інша модель творчого підходу до моделювання картини світу. Своєрідність її в тому, що в ній наявне представлення не лише етнічних свідомісних кодів як систем, а й відчайдушна спроба вивірити їх у контексті так званої світової художньої свідомості. Звідси – і цикл «Персоналії», де українські творчі особистості чергуються зі світовими іменами. І це не формально. Всі персоналії разом загалом представляють загальну філософію буття: вивірення вартості життя і смерті, проблема людини і Бога, сутності мистецького буття.

Коли через ковилу років час стирає з обличчя воїна спомини – рідну матір із горщиком смислу, брата, що хмари зносить додому і в спеку зливає дощі, доню маленьку, яка сіє крізь решето дні-незабудки – все відточується на кінчику леза списа. Потім пружна тятива видихує спис через кордони, народи, століття, і ніхто вже не знає, що через майбутні ліси донька пектораллю сіє жито із горщика на канадському березі пам'яті. А на кінчику обрію дівчата співають про зелене намисто [Селіванов 2009: 28].

У двадцять років щоденники дівчини теж пахнуть

дошовими петардами. Все тихе, зманіжене, оповите чутливою юністю тіла, срібнодзвонно просте, соковите, недоторканно зріле. І немає такого туману, дощу, недолугого літа, щоб забрати у пензля, художниці світ заколисаних губ, трепіт каскадерських зіниць, втому непережитого, щоб сказати в майбутнє і вічне: «Завжди кохала й кохаю...», – записала Марія Башкірцева [Селіванов 2009: 34].

«Universum» ще цікавий і тим, що автор у ньому остаточно утверджує свої теоретичні концепти. Він ілюструє книгою, що фольклорне мислення – це не застигла матерія народної свідомості, це – субстанція, яка тонко переплавляється у нові форми мислення: художні, публіцистичні, наукові, соціальні, політичні. Фольклор для української свідомості – це мислима ідеологія існування. І тому проблема «розгерметизації» та «герметизація» свідомості етносу (терміни В.Д. Буряка), які досліджував науковець, мають у текстах книги «Universum» своє своєрідне інтелектуальне і художнє наповнення. Це теж експеримент, але дуже тонкий, який не зачіпає плазми художньої тканини твору, як такої, але водночас на рівні парадигми осмислення текст ілюструє чіткі моделі синтезу фольклорного і художнього, фольклорного і соціального. Це свідчить не лише про нові підходи в організації художнього тексту, але й про інтелектуальну планку творчої свідомості, зокрема.

«Над островами» (2010) – книга прози, де ми спостерігаємо еволюційну стилістику творчого самовираження – таки той же реалізм, але з накладанням космічності, бо герої часто потрапляють у явно нереалістичні ситуації. Часто це своєрідний «звіт» етнічної свідомості Землі чи землянина, який прямує кудись «Туди, де починається світ». І тоді реалістична окресленість сама по собі не потребує художнього документалізму, а навпаки, сприймається доволі фантастично і неоднозначно. «Ці острови, – як пише автор, – острови пам'яті, що десятиліттями не перетиналися. Виходила дивна історія. Іноді ті ж самі герої мандрували в інші сюжети. Десь схожі загальні концепції. Десь це простіше, десь глибше. Я спробував відновити зв'язок між мешканцями моїх прозових островів, але зв'язок виявився формальним: подібні герої, подібні сюжети, подібний я... Лише з верхньої точки зору видно (з висоти лету над островами), що світ цей, безперечно, єдиний, мова лише йде про еволюціонування, самовираження по життю і літературі.

Від щоденникових констатацій до філософії проникнення в сутне».

Мені шкода, що творчість Володимира Селіванова (Буряка) ніби прикрита, не афішована, бо ми нині втратили систему культурного зв'язку між регіонами, і часто визначальна художня продукція не доходить до метрополій. Хоч майже всі видання, які здійснив автор, мають відношення до Києва – це видавництва «Українські пропілеї», «Ярославів вал», «Український письменник», «Фенікс». Про дискурсивну практику письменника лише останнім часом з'явилися серйозні публікації у «Книжковому плюсі», «Літературній Україні», «Слові Просвіти», в газеті «День», в електронному виданні інформаційної агенції «Артвертеп», яка послідовно пропагувала автора.

Прислухаймось до Володимира Селіванова (Буряка): «Я лише спостерігаю за коловоротом-стилем. Тут головне ухилитися від удару, коли історію духовної культури крутить світ самовираження... Кожен митець підходить до того коловороту. Якщо надто захопився – закрутить. Будеш вічно крутити рябий чи сірий однотонний стиль. Хоч і бувають стилі-велети. Як цілий метод, напрямок, вид. Але то все народжується у людському безмежжі як нова парадигма бачення самого себе і світу. От потім і стають копачі до роботи, а коли заб'є вода, в чергу стають художники слова... Чи водночас вони є і тим, і іншим. Так хоч і важче, проте можна одразу – в класики...» [Universum 2009: 26]. Повторюю, ось звідки виникла книга «MULTA PAUCIS».

Всі образи, персонали, які представляє автор у цьому творі, можна поставити в будь-якому порядку. Кожен з них самодостатній і є викінченим концептом смислу. Ми довільно вибрали декілька з них. І у нас вийшла своя коротка версія картини сприйняття світу автора : *«Світ – прозора золота куля, понівечена цілунками вічності. Скіфи – зорі, розкидані в травах глухої безкінечності. Скіфські баби –мовчання вітру облич на дротах тисячоліть. Амазонки – вихлюп возню на пелюстках згвалтованої ніжності. Мати степу – наречена вічності, що збирає духовне намисто. Запорожжя – завмерлий вулкан невмиваної долі. Діти – недолюблені фіалки забутих коханих дотиків. Шлюбна ніч – кульбаба, розколота надвоє. Архетина любов – шкіра мамонта, притиснута до коханих губ вічності. Вічність – спомин дитинства, пронизаний тисячами сумлінь. Баланс мертвого і*

живого – медовий глечик наповнений отрутою щастя».

Використання професійного теоретичного фаху чітко відчутне у структурі поетичних кодових мініатюр. Перед нами – ланцюг свідомісних перетворень (майже за Юнгом): архетип (несвідоме знання), архетипний образ (образ, що зафіксований свідомістю, але неусвідомлений), фольклорний образ (узагальнена стереотипна модель, але свідомісно акцентована) і, врешті, художній образ – узагальнена індивідуалізована образна модель інформації. При цьому автор пам'ятає, що його твір перш за все художній. Структура тексту, його головні концепти на другому плані: *«Дніпро (Бористен) – відлуння вічної блискавки на берегах мовчання. Хортиця – дівчина у калиновому вінку з однією сльозою у кошику примарного щастя. Наречена – хустка ласкавого усміху на веселці неймовірності. Весілля – вихор квітів половецьких танців, що розквітають раз у житті. Свіча – оболочка душі між мертвим і живим. Злість – рогате колесо правди. Хитрість – байдужий кидок серця через морок ночі. Модернізація – яйце істини, перекинута голічерева до любові. Вічна любов – терпкість талії чарівних снів у пустелі постійних розлук».*

Навіть без систематизування образних архетипів у цьому прикладі ми помічаємо густо насичене асоціативне поле, що відлунує історичною сугестивністю матеріалу. Вічна блискавка, береги мовчання, дівчина у калиновому вінку, примарне щастя, хустка усміху, веселка неймовірності, квіти половецьких танців, оболочка душі, мертве і живе, колесо правди, морок ночі, яйце істини, пустеля розлук.

Архетипна й образна органічність виявляється не лише від засвоєння ментальної аури народу, а й від поетичної інтелектуальної та іронічної традиції української художньої свідомості. Тут потрібно сказати не лише про поетичний фольклор, якій зберіг у собі образний генетичний код народу, але й давню українську вертепну свідомість, про творчість Івана Котляревського. Його «Енеїда», епатуючи грецькою міфологією, дає чудові зразки етнічних типів давньої України. Це робиться у сконденсованій парадигмі зображення персонажів та й ще у іронічній та гумористичній стилістиці. За філософським змістом, Селіванов (Буряк) продовжує традиції поета, філософа Григорія Сковороди, раннього Павла Тичини, Богдана-Ігоря Антонича...

У сконденсованому форматі для зарубіжного читача ми не можемо представити все багатоголосся творчих концептів автора. Така концепція видання. Читачеві важко буде одразу увійти у ментальну специфіку української образної свідомості, яке сформувало захисні творчі домінанти збереження національної художньої самобутності. Українська версія видання (повний формат) дає уяву про різностильного автора з глибоким менталітетним і філософським дискурсом. Але й у малому форматі у сконденсовано основні ексклюзиви українського художнього мислення.

Творчість Володимира Селіванова (Буряка) навіть у ексклюзивному варіанті чітко ілюструє живу сучасну творчу плазму художньої свідомості українського етносу, якій притаманна етнічна поетична флюїдність, архетипна джерельність, глибока філософічність.

Пропонуємо останні неоприлюднені твори Володимира Селіванова (Буряка)

MULTA PAUCIS (БАГАТО В НЕБАГАТЬОХ СЛОВАХ
ЕТНІЧНІ ХУДОЖНІ ФРЕСКИ (Українська суб'єктивна
версія)

1. *Архетипи.*

Світ – прозора золота куля, понівечена цілунками вічності.

Земля – матеріальна тінь крил вічного птаха над полотном
всесвіту.

Кам'яна могила – закам'яніле серце воїна у ніч вічної
розлуки.

Скіфи — зорі, розкидані в травах глухої безкінечності.

Сармати — виття місяця на вічне коло щастя.

Скіфські баби – мовчання вітру на обличчях тисячоліть.

Амазонки – вихлюп вогню на пелюстках згвалтованої
ніжності.

Амазонське царство — розірвана квітка невипитої любові
двох.

Спис амазонки – цілунок птаха з вогнем щастя вічного
обладунку.

Кохання амазонки – невинність квітки, що загублена між порогами вічності.

Випалена грудь амазонки – золота пектораль невідчуті ніжності.

Ніч амазонки без любові – розіп'ятий на стрілі, обгорілий у боях прутень.

Мужчина біля Амазонки – розчавлений лев забутих сумнівів.

2. *Ближні архетипи.*

Степ – розпечена сковорода незбагненого, готова для дикого кохання.

Мати степу – наречена вічності, що збирає духовне намисто.

Дніпро (Бористен) – відлуння дикої блискавки на берегах мовчання.

Пороги – кам'яна бистрина сумніву на колючому дроті історії

Пороги – вічна зупинка думки (дії) без компромісу повернення.

Запорожжя – завмерлий вулкан невмиваної долі.

Хортиця – дівчина у калиновому вінку з однією сльозою у кошику примарного щастя.

Чайка (човен запорожців) – крик птаха кривавої мрії, який чути під Стамбулом.

Роксолана – маківка обрізаного щастя під час весільних танців помсти.

Запорозький козак – свист золотої стріли серед темної ночі історії.

Україна – веселка щастя на колючому дроті початку і кінця.

Європа – айсберг щасливих снів, який ніколи не тоне.

3. *Рід.*

Предки – суть орлиної висоти в очах нащадків.

Дід – розмах крил правди на духовному роздоріжжі.

Баба – сум'яття любові, настояної на травах дитинства.

Мати – коромисло доброти між річками любові.

Батько – жорстка фактура життєвої пристрасті між

ланцюгами буднів.

Наречений – тополина завія на руках зрадливої мрії.

Наречена – хустка ласкавого усміху на веселці
неймовірності.

Діти – недолюблені фіалки забутих коханих дотиків.

Онуки – зерна маку, розкидані по сенсах буття.

Правнуки – шепіт вітру на нездійсненому поцілунку.

4. *Життя.*

Життя – колесо веселки на дзвонику щирості.

День народження – цвітіння маків на дорозі щастя.

Любов – падіння птаха у безодню невинності.

Весілля – вихор квітів половецьких танців, що розквітають
раз у житті.

Шлюбна ніч – кульбаба, розколота надвоє.

Коровай – гарба бажань роду на всі вітри сумління.

Шлюбне життя – човен любові на кінчику холодного
місяця.

Вагітність – дощ, що розцвів крізь тумани ніжності.

Народження – качина трісочка на виделочці спійманого
щастя.

Смерть – чорний птах вибачення на недолюблених вітрах
зустрічей.

Вічність – спомин дитинства, пронизаний тисячами
сумління.

5. *Найсуттєвіше.*

Бог – сутність сутностей, випрасувана по смислу, на терезах
буття.

Божественне – сяйво духовної світової теплоти на квіти
серця.

Душа – дзвіночок щирості і божественної відкритості на
дорогах випробувань.

Віра – сила просвітлення каменю душі у веселку щастя.

Символ віри – веселка суті, що знаходиться у аурі серця.

Триєдине – начала, що створюють залізну духовну квітку
серця.

Сповідь – пісня душі, що відкрита усім вітрам духовної

чистоти.

Покаяння – відведення леза сокири від квітів грішної душі.

Очищення – прозрінь весняної води у ніч негоди.

Прощення – зняття гріховного попелу зі склепіння вистражданої душі.

Вічне – безкінечний початок народження сутності.

Смертне – чорна троянда всесвіту, викинута на терези вічного.

Свіча – оболонка душі між мертвим і живим.

6. Стани. Дії.

Злість – рогате колесо правди.

Ненависть – солодка змія любові.

Радість – наречена серед луків дитинства.

Одухотвореність – спів ластівки на причілку сонця.

Покаяння – меч, вимазаний медом сумління.

Розчарування – обрив мелодії на павутинні смутку.

Байдужість – мокра ряднинка пустоти на очах болю.

Хитрість – байдужий кидок серця через морок ночі.

Оптимізм – запаморочення акули під час шаленого кохання.

Флегматичність – викид пелюсток відвертості у ніч розради.

Сльозливість – шепіт дощу по безкоштовному перламутровому полю.

Героїчне – цілунок сокири на сніні людського кохання.

Комічне – чумакове похмілля серед цнотливих зір історії.

7. Відчування.

Перше відчуття тіла – щеміння кульбабки на устах незвіданого.

Перше тонення у річці – розпач риби перед проваллям світу.

Перше відчуття себе мужчиною – теплінь списа у леті невідомого бажання.

Вперше почутий симфонічний оркестр – бризки веселки на струни серця.

Вперше написаний вірш – німий плач дитини у гніздечку розкуйовдженого щастя.

Вперше побачене море (Чорне) – веселка тисяч криниць, викопаних одночасно.

Перший поцілунок – забуте шерхотіння пелюстки квітки на вітрах недосяжного.

Перша сексуальна тривога – раптовий дощ у шибку забороненої цноти.

Перше гуляння з гармошкою – водоспад веселих зайчиків на плечах чоловічої квітки.

Перша шляпа, одягнена в юності – образ гнізда без орієнтирів щастя.

Перше володіння жінкою – засмучена жагуча бистрина невідомого початку і кінця.

Перше володіння жінкою – ніжно розстріляний бутон юного тіла серед білих троянд ночі.

Перша публікація в районній газеті – доторк кори вічного дерева до шоки майбутніх розлук з самим собою.

Перша видана книга – прорив водоспаду душі між людського зору.

Перше відчуття кордону (між державами) – квітка духовного кактусу, вивернута всередину.

Перше відчуття кордону (духовного) – шорсткість прірви серця з мотузкою рівноваги.

Перший прикол – сім вовків на сім рік з волошковим намистом, коли нема що поїсти, але є де присісти...

Перше відчуття цінності самого себе – запах розколеного теплого кавуна серед хуртовини душі.

8. *Фактура.*

Дотик – бистрина ниточки щастя на березі незайманих сумнівів.

Тіло чоловіка – затемнення зірки Тол на межі розчахнутого яблука Ці.

Тіло жінки – пригорща коштовностей метеорита Ца на кінчику коханого несподіваного.

Найголовніше жінки – медовість вулкану з небезпекою проникнення в чоловіче сутне.

Найголовніше чоловіка – кратеровий синдром квітки у ніч вічної спокути перед жінкою.

Непередаване жінки – золота шаль приголублення Когось в Щось.

Непередаване чоловіка – ласкаві виливи цунамі під тихий спів ранішніх півнів.

Те, що між чоловіком і жінкою – троянда дотиків, загорнута у миттєвий плащ коханого забуття.

9. *Дальній екстер'єр.*

Сонце – розкудланий сонях примхливого настрою.

Місяць – зависання земної суті над прозорістю нічної істини.

Зорі – застигли колючі вишні на невидимому серці протиріч.

Хмари – ведмедики доброти на сніжному полі зустрічей.

Гора – мука оторопіння перед безоднею руху.

Ліс – забуга цнота сумлінь.

Озеро – ластівка щирого вибачення на віночку небесного щастя.

Ріка – розкрилля істини серед сумніву тривоги.

Море – прозорість сідниць на вічній бистрині мовчання.

Водоспад – сув'язь цілунків, розораних невпад.

Снігопад – заморока тихого білого мовчання в нікуди.

Село – квіткове щастя нерозтраченого сонячного смутку.

Місто – залізні крила птаха над ущелиною сумлінь.

Печери (метафорична назва міста Дніпродзержинська, де народився) – затамований видих терпкого приземлення для усвідомлення Початку.

Рим – (передмістя Верхньодніпровська, звідки ходив до школи) – малинова гілочка на качиному непослуху мрій.

Вітряні Потоки (метафорична назва Дніпропетровська, де мешкав багато років) – зупинка вітрів безкінечності перед осмисленням сутності.

10. *Екстер'єр двору.*

Паркан – розірване сум'яття настрою.

Хвіртка – застереження вітру на колінах цноти.

Клямка до хвіртки – сопілка днів і ночей, настояна на вітрі спогадів.

Хата – епопея днів і ночей, пронизана зорями щастя і

нещасть.

Сарай – мовчазний дирижабль угіх на припічку власної історії.

Колодязь – око всесвіту, нанизане на Землю.

Відро – щebet вихлюпу душі на протуберанцях днів.

Погріб – сховок часу, отруєний вічною тишею плинності.

Стежка – ниточка зеленого настрою серед чебрецевого свавілля.

Спориш – зелене запаморочення суті на дотику обставин.

Яблуня – лахмата долоня щастя з черв'яками буднів.

Цвіт яблуні – фата нареченої на вітрі небачених чеснот.

Чорнобривці – висівок душі, що переходить у настроєвий дощ споминів.

11. *Людина*

Серце – чітка згода вічного дихання квітки.

Душа – прозрінь невимовного щастя серед туману раптовостей.

Очі – вихлюп ніжності на кульбабках цноти.

Хребет – ящірка негмаваного щастя.

Спина – поле болісливих сумнівів з озерами чистоти.

Руки – гомін днів на дотик кам'яного щастя.

Ноги – твердь бажання на вистояних склепіннях істини.

Вуха – повітряні вулики для втечі від самого себе.

Сідниці – недооране поле вчорашнього гусиноного вирію.

Орган кохання жінки – розчулена блискавка ласкавого розпачу.

Орган кохання чоловіка – заколисана твердь протистояння вогню і блискавки.

Сучасне кохання – розстріляні гуси над галявиною вічної цноти.

12. *Інтимне.*

Бажання – лопух, перевернутий ромашкою згоди.

Поцілунок – поблиск далекої зорі у долонях щастя.

Злиття – переполох тіл на одній уздечці тимчасового свавілля.

Зерня – небесна ласкава завірюха, настояна на молоці згоди.

Пригортання – пелюсткове шепотіння вітру на бадилінці сокровеного.

Ніч любові – чарівний острах початку, що гойдається у вічності.

День любові – чарівний ківшик раптового прояснення крику двох, що схований під ковдрою удаваної незайманості.

Любов завжди – чарівна казка безуму, що розквітає вічними трояндами.

Архетина любов – шкіра мамонта, притиснута до коханих губ жорстокого буття.

Солодкість – ласкаве жабуриння сміху і печалі, перебовтане невимовною ніжністю.

Солодка утіха – бескид повітряних крил над соняшниками земної любові.

Нетрадиційна любов – вогонь розстріляних уст з неперевіженим попелом затамованої совісті.

13. Соціум.

Будинок маляти (в Печерах) – гніздо ластівки, приліплене на одній соломинці щастя. Дитбудинок – соняшникова заметіль вулика, зшита павутинками людської доброти. Школа – віночок примусового щастя з однією дірочкою духовної втечі від себе. Вулиця (Римська) – розкидані вулики невідомого щастя серед ластівочок райдуги.

Стадіон – пам'ять вічного кола у людській інтерпретації.

Друзі – тихі човники непоясненої душі, що припливають при першій вимозі болю.

Вороги – опіки від струму на серці чистоти.

Вчителі – маківки духовної квітки, що розсипаються на вітрах, коли учні дорослішають.

Завод – істинність металу і дерева, що передана через фактуру людського тіла.

Університет – скляна істина на геніальний виворіт особистості.

14. Близькі і непошкоджені профілі (імена умовні).

Волове око – сонце з горошинкою туману самотності. Сліпа материнка – стогін готельного ліжка у завірюху недоторканості.

Сніг долоні – крик аеродрому на квасолині занедбаного щастя. Влада очей – стрімка горизонталь дерева на ранковому сонці свавільності. Мураха на ланцюгові – сонце, що заблукало у депо ласкавих короткочасних сліз. Нічне сподівання – свавільна ящірка на ласкавих піщаних вітрах втрат. Юна брость – запрограмоване сум'яття квітки у човні необачних сполучень. Дитина річки – підмерзла ласкавість ненародженого лебединого щастя. Сизий туман – літак, що примерз до теплого листка давнього ризику. Рік помсти – крик плаха крізь тятиву незбагненого забутого щебету. Забута лялечка – недоторкана галузка пташиного крику на кульбабці цноти. Шукання істини – стрімкість туману на лебединому крилі розкутості. Вічна лагода – шорсткість соломи і глини у поцілунку – кохання. Молода вода – недоконана амфора тіла, піднята з морських глибин. Запальне горобеня – цвіт любовного каменю, що не розквітнув шаленою жагою. Ласкаве урвище – поцілунок між Інь і Ян, настояних на вині невідповідностей. Літній курінь – просмолене дно човна, невикористане для людських утіх. Нектар обіймів – обірвана сув'язь мовчання на острасі недокоханого розтраченого тіла. Без імені – вдих і видих вічного під час простого земного кохання.

Ти – солодкість буття, що викинута у смертельній золотій упаковці. Тодимок – тихий дощ затуманеного тіла на терезах загубленого крику.

15. *Цивілізаційні тиски.*

Цивілізація – фата у тумані обізнаних протуберанців. Глобалізація – тріснутий глечик вчорашнього мовчання. Постмодернізм – поцілунок, затиснутий між дверима правди. Глобальне село – гора побитих нецілованих глечиків спокути. Модернізація – яйце істини, перекинуте голічерева до любові. Інтенсифікація – хвіртка сільської хати, що прокинулась у ставку рибою сподівань. Міфологічна законсервованість – сметана у глечуку насолод у шлюбну ніч розваги. Континуум множинності – переоране зимове поле на ромашках індустріальної вічності. Свідомість всесвіту – дихання теплого кавуна на ляпасі всесвітніх протиріч.

16. *Сховане.*

Морок слів – забуття істини на списові вчорашніх насолод. Простріл очей – удаваність порятунку на човні, переповненому любов'ю. Раптова зустріч – оса на стегні незапрограмованої удачі. Тривога – нестерпний доторк вудил долі до уст неможливого. Творчість – ящірка, тричі оживлена після випробовувань долі. Баланс мертвого і живого – медовий глечик, наповнений отрутою щастя. Склянка духовної кави – спомин, ідо сховався у куточку уст друга (подруги). Після хвороби – молоко, розлите на тілі юних споминів. Сховане – третя заціпка серця на вітрі неможливого бажання. Несамовите – те, що поза людських очей народжене, поза всесвітом ціловане. Вічна любов – терпкість талії чарівних снів у пустелі постійних розлук. Те, що тримає – високе духовне склепіння з центральною сутністю усвідомлення самого себе. Кожен з нас – потонула амфора на дні океану розлук і відстаней, з ексклюзивним правом черпнути щастя з діжі любові безмежну кількість разів.

17. *Дальні персоналії.* Шота Руставелі – вічність попелу слів, що переплавлена серцем в істину. Чингізхан – істина, що омила кров'ю жертвовності. Нестор-Літописець – сув'язь глини часу і пергаменту совісті на манівцях простоти. Мікеланджело – схована павутина страждань в аурі розлюбленого людського тіла. Роксолана – крик чайки над хвилиною української історичної розпачі. Маруся Чурай – плач барвінку крізь веселку помсти. Богдан Хмельницький – золота пальмова віть, що засипана гарячими снігами історії. Іван Мазепа – вирване серце орла на поталу веселого плачу нації. Сталін – камінне різьблення блискавки в тумані історії. Микола Гоголь – Мала Ведмедиця, що скупана у всесвіті геніальності. Тарас Шевченко – степ думки, що розораний упродовж серця. Леся Українка – лісова наречена, що пливе у вічному озері болю без сподівання побачити лілію цноти. Шопен – чуттєве потрясіння метелика серед дня і ночі людства. Богдан-Ігор Антонич – спалах поетичного інтелекту на голодному полі національної істини. Джойс – місто сум'яття людських душ у колі художньої істини. Чюрльоніс – казка прозріння квітки на пензлику невимовного щастя. Чарльз Чаплін – поезія людського моста знедолених душ, що збудований через всесвіт. Марсель Пруст – зізнання в коханні квітки глоду серед пустелі самотності.

18. *Ближні персоналії*. Олександр Довженко – соняшник розстріляних сумнівів на берегах зачарованої Десни. Кос-Анатольський – дударик на тріснутій цноті нації. Сергій Параджанов – філософія щастя осмислення буття, коли пісню ведуть на розстріл. Василь Биков – гіркий запах осколка на полі неторканої кулею душі. Інокентій Смоктуновський – крик духовного водоспаду через сцену серця. Богдан Ступка – розколотий духовний човен між стрілами людської рівноваги. Едіт Піаф – крик птаха, вирваний для поцілунку Вічної любові. Жак Жан-Жене – стегна крику любові, що розчахнуті у сузір'ї Троянди. Анна Ахматова – золота голка метафори, що схована у копиці сіна людського болю. Ніна Матвієнко – усміх дитини, що летить крізь вічний сон рідного етносу. Іван Драч – метафора ножа на тлі соняшника нації. Борис Олійник – істинність духовного кресала в степах етнічного вигнання. Ліна Костенко – квітка поетичної цноти, що вистояна на гірких травах історії. Я – забутий подорожній, що переносить через бурхливий гірський потік часу гілку зламаной квітучої вишні української культури.

В статтє раскрывається художественный дискурс Владимира Селиванова (Бураяка), характер его эстетических исканий, постоянное экспериментаторство со словом и образом, с его семантическим разнообразием. Его дискурсу свойственна неповторимая метафорика, интеллектуализм, философичность, умение фольклорную поэтику и мироприятие лирического героя переплавить в эстетическую многоизмеримость, а также сугестия, постмодерная игра со словом как непереходящей ценностью, провиденциализм, раскрывающий рецепиенту гуманистические горизонты.

Ключевые слова: *постмодернизм, лирика, дискурс, естетика, поезика, фольклоризм, метафоричность, експеримент, образ, художественный мир.*

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

УДК 821 161.2 – 31

ББК 83.3 (4 Укр) 6 – 4

Драматургія веснівки «Цвітка дрібная» Маркіяна Шашкевича

18. *Ближні персоналії*. Олександр Довженко – соняшник розстріляних сумнівів на берегах зачарованої Десни. Кос-Анатольський – дударик на тріснутий цноті нації. Сергій Параджанов – філософія щастя осмислення буття, коли пісню ведуть на розстріл. Василь Биков – гіркий запах осколка на полі неторканої кулею душі. Інокентій Смоктуновський – крик духовного водоспаду через сцену серця. Богдан Ступка – розколотий духовний човен між стрілами людської рівноваги. Едіт Піаф – крик птаха, вирваний для поцілунку Вічної любові. Жак Жан-Жене – стегна крику любові, що розчахнуті у сузір'ї Троянди. Анна Ахматова – золота голка метафори, що схована у копиці сіна людського болю. Ніна Матвієнко – усміх дитини, що летить крізь вічний сон рідного етносу. Іван Драч – метафора ножа на тлі соняшника нації. Борис Олійник – істинність духовного кресала в степах етнічного вигнання. Ліна Костенко – квітка поетичної цноти, що вистояна на гірких травах історії. Я – забутий подорожній, що переносить через бурхливий гірський потік часу гілку зламаной квітучої вишні української культури.

В статтє раскрывається художественный дискурс Владимира Селиванова (Бураяка), характер его эстетических исканий, постоянное экспериментаторство со словом и образом, с его семантическим разнообразием. Его дискурсу свойственна неповторимая метафорика, интеллектуализм, философичность, умение фольклорную поэтику и мироприятие лирического героя переплавить в эстетическую многоизмеримость, а также сугестия, постмодерная игра со словом как непереходящей ценностью, провиденциализм, раскрывающий рецепиенту гуманистические горизонты.

Ключевые слова: *постмодернизм, лирика, дискурс, естетика, поезика, фольклоризм, метафоричность, експеримент, образ, художественный мир.*

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

УДК 821 161.2 – 31

ББК 83.3 (4 Укр) 6 – 4

Драматургія веснівки «Цвітка дрібная» Маркіяна Шашкевича

У статті «Драматургія веснівки «Цвітка дрібная» Маркіяна Шашкевича» автор простежив, як письменник, використавши драматургічні принципи побудови поетичного тексту, в алегоричних образах відтворив романтику сподівань і трагізм реального життя в Галичині в першій половині XIX століття.

Ключові слова: жанр, веснівка, драма, Доня, Неня, Цвітка дрібная, поетика.

Volodymyr Pratsovytyi Dramaturgy of vesnivka "Tsvitka dribnaya" by Markian Shashkevych

The author of the article traces the ways the artist using the dramaturgical principles of text composition reproduced the romanticism of hopes and tragic situation of real life in Galytchyna using allegoric images in the first part of the XIXth century.

Key words: genre, vesnivka, drama, Donya, Neny, Tsvitka dribnaya, poetics.

У веснівці «Цвітка дрібная» (1935), яка була надрукована у збірнику «Русалка Дністровая» (1937), Маркіян Шашкевич порушив актуальні проблеми української нації, щиро відгукнувся на насущні питання, які хвилювали багатьох українців. В алегоричних образах Цвітки, Весни, Нені, Сонця, Зорі, Вихора, Морозу, Бурі, Личка, Головоньки, які органічно вписувалися в ментальні уявлення українського народу, письменник відтворив національно-політичну атмосферу українців в умовах Австро-Угорської імперії. За твердженням Михайла Возняка, він «дав в алегоричній формі яскравий малюнок тяжкого гніту всевладного тоді австрійського абсолютизму» [Возняк 1953: 111], який мав безпосередній вплив на розвиток української літератури в напівколоніальній Галичині, бо «польська шляхта, на розшматування якій віддав Галичину австрійський уряд, переслідувала все українське і насамперед українську мову» [Возняк 1953: 112]. Тому сам факт появи поетичних творів, і зокрема веснівки «Цвітка дрібная», українською мовою вже став резонансовою подією.

«Цвітка дрібная» зразу ж стала надзвичайно популярною, і запорукою цього була не тільки її проблематика та чітко означена українськість, а й виразно проявлена творча індивідуальність автора. Спираючись на фольклорну основу, М. Шашкевич надав

поезії суб'єктивного колориту. Як зазначав І. Франко, «нового супроти давнішого галицько-руського письменства у Шашкевича є не тільки мова, гарна і чиста... Новий був дух Шашкевичевої поезії – свіжий і оригінальний; новий був той її індивідуальний, суб'єктивний характер, що дає можливість із-за кожного стиха бачити особистість поета, його симпатичну вдачу і щире серце» [Франко 1981, 29: 249 – 250].

І цей «новий дух» Шашкевичевої поезії, виражений простою, живою українською мовою, знайшов чимало прихильників. Бо кожен українець розумів, що мова – це не тільки засіб спілкування (у Галичині з цим ніколи не було проблеми, бо тут споконвіків говорили українською мовою), а й спосіб світовідчуття, будівничий матеріал української культури, складова духовного збагачення, компонент національного самоусвідомлення і, зрештою, запорука побудови власної держави та її утвердження.

Маркіян Шашкевич став будителем української нації, провісником нового дня. В статті «Панщина та її скасування в 1948 році в Галичині» Франко писав, що Шашкевич «мав відвагу й дар висловити досить виразно, а бодай для тогочасних прибитих русинів досить зрозуміло все те, що їх боліло, чого вони бажали і чого надіялися. Він знав ту тугу, ту зневіру яка тоді мусила нападати кожного русина і чорною хмарою застелювати перед ним небо, і він проклинав її (...). Та він не гнувся під вагою тої долі. Він чув гордим, гарячим серцем те, що писав у листі до свого друга М. Козаневича: *«Відкинь той камінь, що ти серце тисне! / Дозволь, в той сумний тин / Най свободоньки сонечко заблисне – / Ти не неволі син!..»* [Франко 1986, 47: 112 – 113].

Поет відчував тягар неволі свого народу та усвідомлював, що треба пробудити поневолених і зневірених українців. Саме він освітив яскравим світлом своїх сучасників, бо «єго осіяв промінь Божого Духа, бо його чоло поцілував геній Руси» [Устиянович 2011: 60]. В його поезії «тодішні русини віднаходили свою надію, свою силу, свою людську та народну гідність, і для того він був такий милий для них» [Франко 1986, 47: 115]. Маркін Шашкевич пробудив, «воодушевив» і повів за собою Івана Вагилевича, Якова Головацького, Миколу Устияновича, Михайла Левицького, Івана Могильницького, Зоріана Доленга-Ходаковського, Івана Лаврівського, Йосифа Лозинського, Михайла Лучкая, Йосифа

Левицького, Кирила Блонського, Степана Петрушевича, Михайла Гнітковського, Луку Данькевича та багатьох інших відомих і невідомих поборників української справи [Кирчів 2012].

Волелюбство йшло від самого Маркіяна Шашкевича, який став провісником весняного пробудження українців на Західній Україні. Йому випала доля стати духовним предтечею і натхненником національного пробудження. Він разом з Іваном Вагилевичем і Яковом Головацьким формував літературне відродження на ґрунті романтизму, відстоював право українців бути господарями на своїй землі, вільно розмовляти українською мовою, дбати про розвиток своєї культури. Змаганнями «Руської трійці», на думку І. Франка, відкривається дорога письменникам, що «значно розширили основи творчості поетичної, закинули вузькі рамки схоластичної естетики, котра давніше в'язала їх, і, не допускаючи вільного руху фантазії, робила поезію всіх країв і народів монотонною, одномастною» [Франко 1981, 31: 502]. Маркіян Шашкевич був «свого роду новатором, вніс у галицько-руську літературу нові елементи, котрих у ній досі не було і котрі він черпав почасти з творів українських, з пісень народних, від польських романтиків, із слов'янського відродження, з сучасних літератур європейських» [Франко 1981, 29: 249].

За стильовою манерою Маркіян Шашкевич – романтик. А романтизм на перше місце висував індивідуальність художника, його суб'єктивний підхід до зображення дійсності, концентрував увагу на внутрішньому світі героя, утверджував торжество добра над злом. «Романтизм, таким чином, виступав не тільки як літературний напрям, але і як широкий суспільний феномен. Він охоплював різноманітні сфери духовного життя, ставав системою нових філософських, моральних, естетичних відносин, новою методологією пізнання світу. Романтизм як естетичний поступ ознаменував собою кульмінаційний момент в розвитку європейського іdealізму» [Горинь 1996: 35]. Тобто романтизм відкрив Шашкевичеві нові можливості для возвеличення дійсності та наповнення її живим національним струменем.

Своєрідність поетичної форми «Цвітки дрібної» в тому, що вона побудована за принципами драматичного твору і, водночас, наповнена щирим ліризмом, характерним для романтичної поезії ХІХ століття. І завдяки цій міжродовій дифузії явно підсилюється

емоційний ефект сприйняття твору. «Головне враження, яке вона робить на нас, се якесь неясне, а сильне чуття, ніжне і інстинктовне, як чуття дитини, котра рветься на волю силою вродженого потягу, не аргументуючи, не роздумуючи, не розуміючи навіть докладно, як виглядає та воля. Се ніжне чуття, мов запах лугів напровесні, охвачує кожного читателя «Русалки», в нім лежить її найбільша вартість» [Франко 1980, 26: 92].

«Цвітка дрібная» – це маленька драма, це мікромакет суспільства, в якому, як в краплі води, відтворений стан української нації, її морально-етичні ідеали, естетичні уподобання та національно-політичні орієнтири, які визначають окремий спосіб думання, світовідчуття та відповідну поведінку. Якщо зважити на те, що структура особистості формується до п'яти років в стосунках з батьками, братами і сестрами, то для українців, які витворили культ родини – це має вирішальне значення. «Національний характер впливає прямо із способу і роду виховання, яке отримує людина з перших своїх років... Не йдеться лише про ясно накреслені виховні цілі у свідомості батьків, ані про конкретні вказівки й поради дітям, але про цілість трактування дітей дорослими, зокрема батьками. Вони є носіями певних норм, традицій певної культури. Людська істота родиться з певними інстинктовними тенденціями і потребами. ... З «інтоєктованими» батьками входить у душу дитини культура суспільності як своєрідний стиль життя чи підсвідома система вартостей, яку персоніфікують батьки для дитини» [Цимбалістий 1992: 80 – 81], – зазначав Богдан Цимбалістий. При творенні образів веснівки М. Пашкевич зважав на особливості національної психіки, які зумовлені структурою родинного життя, що беззастережно впливає на світовідчуття.

У ментальності українців особливе місце займає родина, в якій визначальну роль відіграє жінка-мати, образне сприйняття якої дуже близьке до Богоматері. «Отож норми поведінки, характер моралі, ідеал людини, настанова до життя в українця є підпорядковані нормам і гієрархії вартостей – типовим для жінки, для жіночої свідомості. ...Звідси висока оцінка таких рис характеру, як доброта, добродушність, лагідність, ніжність, м'якість, сердешність як «ідеальних рис», тобто як прикмет ідеальної людини» [Цимбалістий 1992: 87]. І по-особливому

складаються стосунки матері з донькою. Вони, в ідеалі, теплі, зворушливі та довірливі. Саме ці архетипні образи вдало використав Маркіян Шашкевич у веснівці «Цвітка дрібная». Вірш починається драматургічною ремаркою: «Цвітка дрібная молила неньку – Весну раненьку» [Шашкевич 1982: 38]. У цій своєрідній віршованій ремарці чітко означені дві дійові особи: вихована Доня і турботлива Неня, які ведуть між собою діалог у весняну пору. У «ремарці» автор відтворив родинні стосунки – теплоту, щирість, повагу дочки до матері. Образ Нені набуває тут ширшого, узагальненого характеру, так само як Цвітки дрібної – простої, непоказної, ще не розквітлої, але значущої, ціннісної, як кожне живе створіння. «Весна раненька» має тут ще й додаткове ідейно-емоційне навантаження, бо рання весна – це пора пробудження, пора надій, сподівань, переповнених почуттів. І ці почуття автор передає у формі діалогу, бо тільки щира і відверта розмова дійових осіб здатна розкрити колізію, яка виникла між ними. Драматична форма відтворення дійсності дає можливість показати дію «вже і тут» та «оживити» її, активізувати сприйняття. Хоча у веснівці немає реальної дії, вона – уявна, але розвивається досить динамічно; конфліктна ситуація змінюється швидкоплинно – автор вводить нові образи за принципом градації.

Цвітка дрібная молить, тобто уклінно просить: «Нене рідная! Вволи ми волю». Вислів, побудований з однокореневих слів «Вволи ми волю», запозичений з народного лексикону, на зразок «мислями змислити», «думкою здумати», «згадкою згадати», наповнений експресією. Вона просить, але водночас вимагає задовольнити її прохання – вволити волю. І слово «воля» має тут особливе ідейно-естетичне навантаження, оскільки тут йдеться не про якусь забаганку, а про прагнення бути вільною, розкутою, необмеженою в діях та думках. Слово «воля» викликає й інші асоціації про волелюбність українців, про постійне прагнення волі, про боротьбу за волю та незалежність рідного краю. І це волелюбство йшло від автора – Маркіяна Шашкевича, творчість якого пройнята волелюбними настроями, бо саме він, як факел запалав на горизонті національного відродження і як яскрава зірка згорів у густій атмосфері напівколоніального суспільства. Михайло Шалата підкреслював, що в образі «Цвітки дрібної» втілені «молоді прогресивні поривання до вільного життя» [Шалата 1969:

173]. Це помітно і в інших поезіях. У наказовій формі звучать слова у вірші «Слово до читателів руського язика»: «Дайте руки, юні други, / Серце к сердцю най припаде, / Най щезають тяжкі туги, / Ум охота най засяде. // Разом, разом, хто сил має, / Гонить з Русі мряки тьмаві; / Зависть най нас не спиняє, – / Разом к світлу, други жваві!»

І хоч тут немає слова «воля», але з контексту зрозуміло, що йдеться про єднання в ім'я особистої та національної свободи. Ідеєю визволення рідного краю пройняті вірші «О Наливайку», «Болеслав Кривоусий під Галичем. 1139.» та інші.

У другій частині прохання «Дай мені долю» автор поєднує «волю» з «долею». Поєднання цих слів дуже легко вкладається в етноментальне уявлення про український світ. Поет культивує символічні образи й обряди, які «живуть у його підсвідомості, промовляють самі за себе» [Ткачук 2009: 206] – зазначили Микола Ткачук та Олександр Ткачук. Українці завжди прагнули волі і хотіли жити у своїй державі. Свою долю вони пов'язували з визвольною боротьбою, героїчним чином, здобуттям незалежності. І тому прагнення Цвітки знайти свою долю сприймається як природне, органічне бажання. А поняття «доля» надзвичайно містке і об'ємне, бо включає у себе не тільки щасливе особисте життя, а й долю свою краю, його свободу, незалежність та процвітання. Ця проблема глибоко хвилювала Маркіяна Шашкевича, і це помітно в інших творах. У вірші «Місяченько круглоколий, закрився хмарою» він зізнається: «Ой як тяжко, побратиме, тверд камінь глодами, / Ой ще тяжче бездольному в світі пробувати!» А у вірші «Лиха доля» поет нарікає на свою долю: «Ой ти, доле, моя доле, гадино їдлива, / Переїла-сь моє щастя, гіренька години! / Запустила-сь в мою душу журбу і розпуку, / Учинила-сь мому сердцю з гараздом розлуку». На думку автора, «Таку долю най-то громи тріснуть!»

У цих віршах явно відчутний автобіографічний елемент. Нелегка була доля Маркіяна Шашкевича, який уособлював типового галичанина в умовах Австро-Угорської імперії, у якій українці не могли зреалізувати свій потенціал, мали обмеження в правах та можливостях. Але надія ніколи не покидала поета. У вірші «Думка» він писав: «Мому сердцю най радощі, / Най надія грає, / Най ми доля веселенька / Птичкою співає».

У цих поезіях виразно виявився індивідуалізм Маркіяна Шашкевича, який спирався на українську національну ментальність і був зумовлений традиціями усної народної творчості. Романтики вважали народну пісню душею народу, яка здатна зберігати національну пам'ять і передавати її з покоління в покоління. Дмитро Чижевський висловив думку, що в «народній поезії захований глибокий ідейний зміст, що в ній сконцентроване ество народного духу» [Чижевський 1994: 456]. І саме романтики, спираючись на народну творчість, привнесли в поезію патріотичний пафос, утверджуючи віру в національне відродження. У прагненні Цвітки дрібної М. Шашкевич висловив бажання українців, які впливають із їхнього етноментального світовідчуття про гармонію, красу та взаєморозуміння:

«Щоб я зацвіла,
Весь луг скрасила,
Щоби я була,
Як сонце, ясна,
Як зоря, красна»

Використавши народну символіку: «луг», «сонце», «зоря» та епітети «ясна», «красна» поет наповнює веснівку світлом та оптимізмом. Саме такої настроєвості потребувала пригнічена Галичина, і це інтуїтивно відчув М. Шашкевич, душа якого вболівала за долю рідного краю.

Характер Цвітки дрібної органічно впливає з української національної природи, в основі якої закладено прагнення постійно робити добро. І тому так природно дійова особа висловлює своє бажання прислужитися людям: «Щоби-м згорнула / Весь світ до себе!» Амбівалентність характеру Цвітки дрібної абсолютно не свідчить про її роздвоєність – особисте прагнення розцвісти органічно поєднане з бажання зробити добро для інших, любовно пригорнути до себе весь світ. Індивідуалізм Маркіяна Шашкевича, який виразно виявився у веснівці, зумовлений традиціями української духовної культури, «спрямований не на нехтування світом і оточенням, не на прагматичні здобутки, а на «улучення Царства Божого» шляхом служіння людям ... трансформувати індивідуалізм у самопожертву» [Пікулик 1996: 46].

У мольбу-благання Цвітки дрібної М. Шашкевич вклав усю щирість своє душі, тепло, благодество, бажання обійняти весь світ

і зробити його кращим, вільним і щасливим. Омелян Огоновський вважав, що «той син, що пробудив свою матір із важкого сну, – се Маркіян Шашкевич, а та цвітка про котру він співав, – се символ руської народності» [Огоновський 2011: 49]. Але для того, щоб перетворити світ, одного бажання замало – на шляху до цього завжди постають перепони, які треба долати. І у репліку матері поет впадає трагічні ноти, вдало використовуючи антитезу як невід’ємний елемент драматичного твору, протиставляючи романтичні мрії жорстоким реаліям дійсності. Мудра, досвідчена, любляча мати застерігає свою доню від необачних вчинків: «Доню, голубко! / Жаль мені тебе, / Гарная любко».

Теплота, щирість, любов Нені переплітаються з тривогою. Спочатку вона довірливо говорить: «Доню», а потім називає її «голубкою», «гарною любкою». Оця емоційно-стильова градація слів наповнює фразу експресією, робить її зворушливою і чаруючою, що допомагає розкрити внутрішній стан розтривоженої матері, яка добре розуміє, що весняні пориви душі її доні можуть наразитися на перешкоди, і тому застерігає її від небезпеки, яка підстерігає на кожному кроці: «Бо вихор свисне, / Мороз потисне, / Буря загуде».

Вихор, Мороз, Буря, з яких поет вибудовує певний градаційний ряд, – це традиційні архетипні образи, які по-різному потрактовані як в усній народній творчості, так і художніх текстах. У веснівці поет показав їх в динаміці, в дії: кожен персонаж перебуває в процесі – «Вихор свисне», «Мороз потисне», «Буря загуде». Водночас, кожне дібране дієслово розкриває характер уособлених явищ природи. У цьому випадку вони символізують сили, які можуть стати на заваді до здійснення бажань Цвітці дрібній, і вона може зазнати прикроців:

«Краса змарніє,
Личко зчорніє,
Головоньку склониш,
Листочки зрониш, –
Жаль серцю буде».

Звичайно, досвідчена мати має рацію. Вона розуміє, що в душі її доні забували почуття, які не підвладні розумові, а сама вона, спираючись на власний досвід, намагається передбачити ті небезпеки, які підстерігають її донечку на кожному кроці. Хоча її

почуття теж продиктовані щирою любов'ю. Пестливі слова «личко», «головонька», листочки» виражають кордоцентричність її натури. І це дало підстави Надії Пікулик стверджувати, що «шашкевичівська філософія життя – се є філософія серця, а проблема сенсу людського життя постає в Маркіяна Шашкевича як проблема розгортання парадигми любові. І се є всеохоплююча любов від замилювання «цвіткою дрібною» до вартостей родинного життя, любові до коханої, любові до народу, нації, людей і, врешті – любові Бога. Національна ідея становила свою органічну ланку ланця любові у всіх його виявах – від любові-милювання до любові-жертви й самопосвяти» [Пікулик 1996: 48].

Весна пробудила у серці Цвітки дрібної бажання цвісти та розвиватися. І незважаючи на Вихор, Мороз, Бурю, вона буде линути назустріч своєму щастю, і ніщо її не зможе зупинити, бо це природний процес. Цього у тексті немає, але таке продовження впливає з логіки зображеного. Це своєрідний художній прийом нон-фініто, який теоретично обґрунтували вже в середині ХХ століття П. Міхеліс та Й Гантнер, суть якого зводилася до того, що «митець далеко не завжди доводить свій твір до повної «логічної» завершеності <...>. Цим актуалізується психіка реципієнта, збуджується його фантазія, підвищується рівень його співпраці в акті естетичного сприйняття» [Лексикон нон класики 2003: 321]

Тобто, фінал маленької драми «усічений» і відкритий, але цілком зрозуміле його розв'язання: ніщо не зможе зашкодити природному розвитку подій: Цвітка дрібная розцвіте, прикрасить луг, а чи підстереже її Мороз та зірве пелюстки Вихор, невідомо. Автор залишив Цвітці дрібній надію на щасливу долю. Такий фінал свідчить про глибокий оптимізм М. Шашкевича, який вірив у перспективне майбуття свого народу, його пробудження, відродження та процвітання.

М. Шашкевич у веснівці «Цвітка дрібная», спираючись на фольклорну основу, порушив надзвичайно актуальні проблеми волі та долі українців, і використавши драматургічну форму діалогу між Донею і Ненею, наповнив твір щирістю та теплотою, в алегоричних образах передав атмосферу часу, дух епохи, відтворив романтику сподівань та трагізм реального життя в Галичині в першій половині ХІХ століття.

Література: *Возняк 1953*: Возняк М. Історичне значення діяльності Маркіяна Шашкевича // Наукові записки інституту суспільних наук АН УРСР. – Т. 1. – Львів, 1953. – С.111 – 129; *Горинь 1996*: Горинь В. Естетичні погляди «Руської трійці» (До генези українського романтизму) // Шашкевичіана. Нова серія. – Випуск 1 – 2. – Львів – Броди – Вінніпег. – 1996. – С. 31 – 40; *Кирчів 2012*: Кирчів Р. Маркіянові сузір'я. Ті, кого пробудив, «воодушевив» і повів за собою Маркіян Шашкевич. – Львів, 2012. – 98 с.; *Лексикон нон класики 2003*: Лексикон нон класики. Художественно-естетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.:Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.; *Огоновський 2011*: Промова Омеляна Огоновського // Василь Горинь. Перепоховання Маркіяна Шашкевича. – Львів, 2011. – С. 46-54; *Пікулик 1996*: Пікулик Н. Проблема сенсу людського життя у творчості Маркіяна Шашкевича // Шашкевичіана. – Випуск 1 – 2. – Львів-Броди-Вінніпег, 1996. – С. 41-49; *Ткачук 2009*: Ткачук М., Ткачук О. Маркіян Шашкевич. – Тернопіль, 2009. – 248 с.; *Устиянович 2011*: Промова Корнила Устиновича // Василь Горинь. Перепоховання Маркіяна Шашкевича. – Львів, 2011. – С. 59-70.; *Франко 1980*: Франко І. Життя і побут сучасного селянина на Україні і у Франції // Іван Франко. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 61 – 73; *Франко 1980*: Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції // Іван Франко. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 74-93; *Франко 1980*: Франко І. Нариси з історії української літератури в Галичині // Іван Франко. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 130 – 148; *Франко 1986*: Франко І. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині // Іван Франко. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1986. – Т. 47. – С. 7-122; *Франко 1981*: Франко І. Поезія XIX віку і її головні представники // Іван Франко. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 501 – 507; *Франко 1981*: Франко І. Шашкевич і галицько-руська література // Іван Франко. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 249 – 257; *Цимбалістий 1992*: Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа. – К., 1992. – С. 66-96; *Чижевський 1994*: Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. – 480 с.; *Шалата 1969*: Шалата М. Маркіян Шашкевич. Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність. – К., 1969. – 256 с.; *Шашкевич 1982*: Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори. – К., 1982. – 367 с.

В статтє «Драматургія веснянки «Цвіткa дрібная» Маркіяна Шашкевича досліджується, як писатель, используя драматические принципы построения поэтического текста, в аллегорических образах отразил романтику надежд и трагизм реальной жизни в Галичине в первой половине XVIII века.

Ключевые слова: жанр, веснивка, драма, Дочь, Мать, Цвितка, поетика.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 83.3 (4Укр)

Художня дискурсивна практика Юрія Клена

У статті розглядається життєвий і творчий шлях Юрія Клена, який належав до неокласиків, а також до поетів «Празької школи». Художній дискурс поета позначений неоромантичною, неокласичною та експресіоністською поетикою. Аналізуються його художні шукання в ліриці, жанровий репертуар письменника, проблематика творів, історіософські візії України. Досліджуються поеми «Прокляті роки», «Попіл імперій», які є знаковими для історії української літератури. Особлива увага приділяється наративній стратегії митця, ролі гомодієгетичного та гетеродієгетичного нараторів, майстерному оперуванню скомплікованими формами наративну.

Ключові слова: неоромантизм, неокласицизм, експресіонізм, дискурс, наратор, жанр, поетика, поема-епопея.

Tkachuk Mykola Artistic discursive practice by Yuriy Klen.

This article deals with the life and creative works by Yuriy Klen belonging to neoromantics and to the «Prague school» poets. Artistic discourse by the poet is marked with neoromanticism, neoclassicism and expressionistic poetics. There are analyzed his artistic searchings in lyrics, genre repertoire of the poet, his works' problematic and historiosophic visions of Ukraine. The poems «Proklyati roki», «Popil imperii», which are landmarks for Ukrainian literature history, are discussed here. Special attention is paid to the narrative strategy of the writer, roles of the heterodiegetic and homodiegetic narrators and masterly usage of the narrative complex forms.

Key words: neoromanticism, neoclassicism, expressionism, discourse, narrator, genre, poetics and poem-epopee.

Місце неокласика Юрія Клена в українському письменстві особливо вагоме: його творчість є своєрідним «золотим мостом» між митцями «Розстріляного Відродження» в радянській Україні і поетами західноукраїнських земель та «Празькою школою», що утверджує спадкоємність і безперервність літературного процесу

Ключевые слова: жанр, веснивка, драма, Дочь, Мать, Цвितка, поетика.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

УДК 821.161.2-31

ББК 83.3 (4Укр)

Художня дискурсивна практика Юрія Клена

У статті розглядається життєвий і творчий шлях Юрія Клена, який належав до неокласиків, а також до поетів «Празької школи». Художній дискурс поета позначений неоромантичною, неокласичною та експресіоністською поетикою. Аналізуються його художні шукання в ліриці, жанровий репертуар письменника, проблематика творів, історіософські візії України. Досліджуються поеми «Прокляті роки», «Попіл імперій», які є знаковими для історії української літератури. Особлива увага приділяється наративній стратегії митця, ролі гомодієгетичного та гетеродієгетичного нараторів, майстерному оперуванню скомплікованими формами наративну.

Ключові слова: неоромантизм, неокласицизм, експресіонізм, дискурс, наратор, жанр, поетика, поема-епопея.

Tkachuk Mykola Artistic discursive practice by Yuriy Klen.

This article deals with the life and creative works by Yuriy Klen belonging to neoromantics and to the «Prague school» poets. Artistic discourse by the poet is marked with neoromanticism, neoclassicism and expressionistic poetics. There are analyzed his artistic searchings in lyrics, genre repertoire of the poet, his works' problematic and historiosophic visions of Ukraine. The poems «Proklyati roki», «Popil imperii», which are landmarks for Ukrainian literature history, are discussed here. Special attention is paid to the narrative strategy of the writer, roles of the heterodiegetic and homodiegetic narrators and masterly usage of the narrative complex forms.

Key words: neoromanticism, neoclassicism, expressionism, discourse, narrator, genre, poetics and poem-epopee.

Місце неокласика Юрія Клена в українському письменстві особливо вагоме: його творчість є своєрідним «золотим мостом» між митцями «Розстріляного Відродження» в радянській Україні і поетами західноукраїнських земель та «Празькою школою», що утверджує спадкоємність і безперервність літературного процесу

XX століття. Митець збагатив поезію свіжими образами, класичними формами, які відбивають урівноваженість почуттів та думок ліричного героя.

Юрій Клен (справжнє прізвище Освальд Бургардт), за походженням німець, народився 4 жовтня 1891 року в селі Сербинівці (тепер Старокостянтинівського району Хмельницької обл.) в родині купця Фрідріха Бургардта та німкені з Прибалтики Каттіни Сідонії Тіль. Батьки прищепили синові любов до України, їх другої батьківщини. Як згадувала Йозефіна, сестра Юрія, майбутній поет виростав у чотиримовному середовищі: «Сільське населення розмовляло по-українськи, поміщики та їхні службовці були поляки і вживали свою мову, навчання в школі та служба велися російською мовою, а в родині говорили по-німецьки». Спочатку навчався в Немирові, виявивши великі здібності до вивчення мов, а згодом — у Київській першій гімназії, яку закінчив із золотою медаллю. 1911 року вступив до Київського університету святого Володимира, де вивчав німецьку, англійську й слов'янську філологію та загальну історію літератури. Відвідував семінар Володимира Перетця – основоположника філологічної школи в українському літературознавстві. Під його керівництвом майбутній митець написав працю «Нові горизонти у галузі дослідження поетичного стилю. Принципи Е.Ельстера» (1915). Як згадував Дмитро Чижевський, незвичайною була зовнішність Освальда Бургардта: стрункий білявий студент здавався «європейцем», але сприймався як «свій», дивували його світлий розум, начитаність й інтелігентність. Під час Першої світової війни його (як російського громадянина німецької національності) вивезено до Архангельської губернії (1914 – 1918). Після війни повернувся до Києва й завершив навчання в університеті, 1920 року вступив до аспірантури Науково-дослідного інституту ВУАН на відділ германістики. У 1923 році отримав диплом першого ступеня. Голод і трагічна реальність у 1920 року змушують його покинути Київ і вчителювати в Баришівському соціально-економічному технікумі.

Після холодного й голодного Києва Барашівка (на Лівобережжі, недалеко від Києва) здається куточком, який Микола Зеров назвав Лукрозою (від *лат. lucum* – «баріш»). Згодом Юрій Клен писав: «Лукроза наша стала культурним центром, який

випромінював своє світло на всю округу, сягало воно до Києва». Сюди приїжджали друзі (Павло Филипович, Віктор Домонтович та інші), читали свої твори й переклади, обговорювали мистецькі новини. Тут формувалася естетика неокласицизму. Проте ідилія тривала недовго: навесні 1921 року на Барашівку наскочив загін ЧК і заарештував усю місцеву інтелігенцію. Зеров щасливо уник арешту, а Бургардтові довелося три місяці просидіти в підвалах ЧК у Полтаві, звідки усіх заарештованих відправляли на розстріл. Тільки клопотання Володимира Короленка врятувало Освальду Бургардту життя. Ці незабутні враження він опише в поемі «Прокляті роки».

Повернувшись до Києва, Бургардт викладав у середніх та вищих навчальних закладах, брав участь у діяльності ВУАН (Всеукраїнська академія наук), проте в колі київських неокласиків посідав дуже скромне місце. Брат Павла Филиповича Олександр згадував, що Освальд Бургардт був «дуже стриманою й скромною людиною, надзвичайно шляхетної і лагідної вдачі».

Захоплений енергією українського національного відродження, Освальд Бургардт з ентузіазмом перекладає із західноєвропейських літератур. У 1926 році виходить його антологія німецької пролетарської поезії «Залізні сонети», що принесла йому славу першокласного перекладача. Він перекладає твори Джона Байрона, Персі Біш Шеллі, Райнер Марії Рільке, Еміля Верхарна, «Гамлета», «Бурю» Вільяма Шекспіра, новели Георга Гайма, лібретто до опери Ріхарда Штрауса «Сальоме» (за однойменною драмою О.Уайльда), уривки з «Пісні про Нібелунгів», для «Антології французької поезії» подав твори Артюра Рембо, Поля Верлена, Жана Мореаса, Альбера Самена, Поля Валері, Теофіла Готьє, Шарля Леконт де-Ліля. У журналі «Життя і революція» друкує статті про Персі Біш Шеллі, Генріка Ібсена, про німецький експресіонізм та ін. У періодиці побачили світ такі його поезії: «На переломі» (1924), «Сковорода» (1925), «Жовтень 1917» (1925), «Провесна» (1926).

У 1929 році Освальд Бургардт створює цикл «Осінні рядки», пройняті філософською заглибленістю, спокоєм. Але доба спокою й творчої наснаги закінчилася. Національне відродження в Україні під тиском більшовиків позбавляється перспективи – все

жорстоко контролювалося й регламентувалося, створювалася немилосердна атмосфера переслідувань, арештів, судів. Неокласиків позбавляли можливості друкуватися. Тому Освальд Бургардт, скориставшись своїм походженням, у 1931 р. реемігрував на землю своїх батьків.

Повоєнна Німеччина зустріла його непривітно. Жахлива економічна криза, безробіття, наступ фашизму гнітили душу поета-гуманіста. Тривалі пошуки роботи нарешті увінчалися успіхом: у Мюнстері йому доручили викладати російську та українську літератури. Освальд Бургардт захищає докторську дисертацію «Лейтмотиви в творчості Леоніда Андрєєва». Тут він почав писати німецькою, але незабаром ці твори переклав українською, зокрема поему «Жанна д'Арк», пропагував німецькому читачеві творчість Максима Рильського, Михайла Драй-Хмари, Павла Филиповича, упорядкувавши антологію «Поезія приречених». У середині 30-х років під псевдонімом Юрій Клен друкує низку поезій українською мовою у «Віснику» Дмитра Донцова, вливаючись у художній дискурс «Празької школи» поетів. У Львові видає написану класичними октавами поему «Прокляті роки» (1937), у Празі – збірку «Каравели» (1943). У розпал війни Юрій Клен перейшов працювати до Празького німецького університету. Ризикуючи життям, він рятує від фашистів дружину й доньку Михайла Драй-Хмари. Згодом його перевели до університету в Інсбруку. Тут він працює над поемою-епопеєю «Попіл імперій» (1943 – 1947), редагує літературний журнал «Літаври», видає свої мемуари «Спогади про неокласиків» (1947). Поет декілька разів нелегально переходив німецько-австрійський кордон, налагоджуючи творчі зв'язки з українською еміграцією. Перетинаючи кордон восени 1947 року, він дуже застудився. Запалення легенів було фатальним. 30 жовтня поет помер. Відомий історик Наталія Полонська-Василенко, яка бачила Юрія Клена в останні дні його життя, згадувала: «В моїй пам'яті назавжди залишаться його темні сумні очі, його м'який, повний страждань голос, коли він читав нам свою поему «Попіл імперій», перед картинами якої бліднуть описи Дантового Пекла». Життя Юрія Клена було суворим подвижництвом, життям для української культури, обов'язку та ідеї.

За способом мислення Юрій Клен – ідеаліст. Михайло Орест (брат Миколи Зерова) писав: «Всі, хто знав Юрія Клена особисто, ствердять, що його обличчя, вираз очей і голос творили зовнішність споглядача, мрійника і філософа». Але ідеалістична філософська концепція надала поетові вміння підніматися в узагальненнях до глибоких суджень, до ідеалу. Така особливість його інтелекту зумовила повчальні інтонації його творів, їх неоромантичний пафос і життєствердження, спричинилась до створення ним незламного ліричного героя, який перемагає усі негаразди й перешкоди. В його творчості поєднані «елементи боротьби і чину», споглядання, філософської глибини і мрійлива, елегантна тональність.

Збірка «Каравели» органічно поєднала античну героїку, західноєвропейську романтику й український світ. Композиційно вона складається із епіграфа «Із білих каравел дивилися вони, / Як від незнаних вод незнані сходять зорі» (Жозе-Марія Ередія), та помистецьки елегантні назви розділів: «У слід конкістадорам», «Серед озер ясних», «У Первозванного на горах». Збірка засвідчила неоромантичні уподобання Юрія Клена. Поет не милується хліборобськими чи буколічними ідиліями, споконвічною елегантною мрійливістю українця. Його приваблює героїчний тон, спрага незвіданого, мандрів, бур, подвигу. Це зумовлює характер інтонацій: замість меланхолійного настрою – динамічне напруження, замість пасторалі – героїчна балада. Ліричний герой збірки – мандрівник, відкривач нового світу і почуттів.

Поезія «Конкістадори», навіяна однойменними творами французького поета Жозе-Марії Ередія та Івана Франка, сповнена енергійного напруження, стихією мандрів, розмахом молодецького шалу й витривалості в досягненні поставленої мети. Ліричний герой не хоче спокою, його тяжко гнітить буденщина «тісних, задушливих кімнат... Гітари бренькіт, бренькіт цитри». Він любить море, «південні шквали», «омиту сонцем далечінь», невідомі й таємничі обрії. Внутрішній голос спонукає його до морських мандрів. Юнак чує серцем спів сурм – і перед його очима постають легендарні герої, «дзвінкої слави бранці». І ось уже герой веде свої каравели, закликаючи: «За вами вслід, конкістадори!» [Клен 1992, 1: 58].

Як і поети «Празької школи», Юрій Клен розробляв історіософську проблематику. Конкістадори, Кортеси, нормани, вікінги, варяги стають персонажами його поезій. Античні сюжети переплітаються із біблійними мотивами («Лот»), з історією середньовіччя («Прованс»). На цьому тлі постає образ мандрівного лицаря, який свято береже гуманістичні ідеали: Бога, чесності, вітчизни, духовної шляхетності і подвигу, хоча навколо панує жорстокий світ, влада заліза, нещадна боротьба. Але над усім цим стоїть духовна велич ліричного героя.

Втіленням залізної волі, лицарської войовничості є Орлеанська Діва у поемі «Жанна д'Арк» (1936). Як і в французького поета Франсуа Війона, його героїня змальовується, як «білий лицар на чорнім коні і на прапорі білі лілеї» [Клен 1992, 1: 72]. Однак поему автор українізує: квітчасті лани Шампані нагадують йому «сарматські широкі простори». Оспівуючи героїню національно-визвольної боротьби Франції, поет думає про Україну та її долю, мріє про героя, що визволить вітчизну від напасника. Та, мабуть, «марно кидаю поклик полям: Де ти, Жанно, о Жанно, о Жанно! І сміється у відповідь нам / Тільки північ лунка і туманна» [Клен 1992, 1: 77].

Юрій Клен по-синівськи любив Україну. Як поету-ідеалістові йому особливо близькими були пасторальні (*лат. pastoralis – пасуший*; пастораль – мистецький твір з ідилічним зображенням сцен сільського життя) картини її буття – «пратиша золота», високе синє небо, «золоті килими пшениці», «тьмяне золото соломи», сади, долини, стада коней на луках, ниви, де «вперто впевнена рука» веде «дзвінкого плуга». Тут буйний «вишень і яблунь білий цвіт», «сп'яніла весна», «затишок холодного саду», білі роси, теплі дощі. У його уяві постають «тихі води і вечірні зорі», а на фоні споконвічної блакиті окреслюється «нестримний порив тополь, що заносяться в небо у льоті». В поезії «Майже елегія» вимальовуються буколічні, пасторальні, сільські картинки спогадів про дитячі дні, які «шумлять, немов весняна повінь, / І сняться яблуні рясні, / І слід від кінської підкови / На непросохлomu шляху» [Клен 1992, 1: 134]. Це – ідилічний образ вітчизни. Однак у такому чарівному світі спокою й душевної

рівноваги української стихії, «у синім краї Шевченкових ідилій» ліричний герой надовго не затримується. Постає інша іпостась України – містеральна й містична.

У класичних «Герцинах», продовжуючи традицію Тараса Шевченка, Юрій Клен болісно переживає «люте время» України, її «прокляті роки», коли тут запанувала більшовицька імперія. Сталінська доба осмислюється автором як Дантове пекло. Особливо вражають описи голодомору 1933 року. «Герцини» пропущено через особисті почуття митця, його спогади і болісні роздуми над нещастям рідної землі, на якій «ждуть тебе безчестя і наруга» [Клен 1992, 1: 120].

Юрій Клен намагався осмислити долю України в її історичному аспекті – від часів Перуна і Сварога, Святослава і Володимира до сучасності. Такою є поема «Україна» (1938), у якій ліричний герой веде розмову з вітчизною, нагадуючи їй про її тяжкий історичний шлях. За жанром це – *лірична поема*, наратив якої ведеться від імені ліричного «я», для якого образ України найдорожчий у серці. Звідси інтимність інтонацій, синівська любов: «Тобі, праматір, шлю привіт / З років, що час їх порохом укрис. / Та що тобі пісні цих клятих літ / і чорний жах, що вовком вис!» // Це нам стерні глухий простір / і без кінця безрадісні блукання. / Тобі ж, тобі краса далеких зір / і злата заграва світання» [Клен 1992, 1: 147]. Поему написано від імені ліричного героя, в якому яскраво проступають риси автора, тобто автодігетичного наратора, його щирі зізнання і вболівання над її долею. Жанровою ознакою ліричної поеми є те, що всі події розгортаються крізь сприймання ліричного героя, його реакції на них, оцінки, рефлексії. Ліричний герой моделює свою візію України, в якій наявні як об'єктивні реалії життя, так і суб'єктивні, пропущені крізь серце героя. З формального погляду поема написана від першої особи («я»), ліричного героя. Проте суб'єктом дії виступає не тільки ліричний герой, але й світ, що його оточує і який він спостерігає, сама історія, яку осмислює. Гомодігетичний наратор постає як суб'єкт й спостерігач історичних подій про які оповідає, їх перебіг, що відбивалися в історичній парадигмі часу. У художньому світі наявне ліричне «я», ліричний суб'єкт і «ти», ліричний об'єкт, яким виступає Україна. Таким чином, поет застосував наративну

діалогічну форму мовлення: в центі уваги не суб'єкт, а спостережений ним світ, який набуває форми «пережитого світу», тому тональність наративну забарвлена образом автора. Це довірлива розмова сина з матір'ю: «А Ти, Ти зріла, мов зерно, / що спіє в лоні невідомім» [Клен 1992, 1: 141]. Україна, її драматична доля, образ якої персоніфікується, набуває монументальних вимірів.

У візіях ліричного наратора світова історія – єдиний процес, життя України тече в річищі світових вимірів. Був час, коли Україну «хозарин кликав до свого полону», «кі вабив печеніг в роздерті шатра, / де палахтіла жаром жовта ватра»; коли «б'ючи у мідь своїх потужних дзвонів «звав марно Рим у папське лоно», коли давня Україна перебувала у «варязькім панцирі, в добу жорстоку / ти дихала спокійно і глибоко»; коли «з юнацьким завзяттям, з веселим криком / стрічала половців у полі дикім»; коли долали татарські орди, а в козацьку добу заявила про себе «гучним і буйним бенкетом Богдана / Ти завершила коло, Богом дане» [Клен 1992, 1: 140] – звідси джерела свободи, мужності, патріотизму, сили, дерзання, які допомагали їй вистояти, що, на думку наратора, необхідно пам'ятати, адже ці складні процеси відбувалося на кожному новому витку історії. Історіософське осмислення української історії спонукає ліричного оповідача стверджувати, що немає майбутнього без минулого, минуле не губиться в небутті, воно продовжується в теперішньому часі. Юрій Клен представив свою концепцію часу, який рухається по колах, що локалізуються в поступальному історичному часі. В історичній долі України немов панує циклічний, повторюваний час, немов знову повторюються драматичні події історичного й духовного буття народу: це відсвіт «повстань страшних заграви, / відблисками спалювали трави, / в воді баюр московських догасали». Концепти буття України перегукуються з історіософською візією Тараса Шевченка, звучать осудливі ноти самодержавної політики царизму щодо України. Оповідач зазначає: і знову «воскреслим полум'ям старої слави / Ти спалахнула в чорні дні Полтави... / І стиснутий Петром в обіймах владний, / хрустів кістяк твій в пестошах нещадних. / Знесилена від голоду і спраги / несите череву чухонських багон / тоді людським ти набивала падлом. / І час гатив тебе важким вагадлом. / З твоїх кіток, що в твані скам'яніли, із тіл, що на морозі зачепіли /

складався підмурівок, на якому, / немов боліт примара невідома,
/між нетрів дебряних, де мох і глиця, повстала в чадній млі нова
столиця» [Клен 1992, 1: 140].

У поемі «Сон» Тараса Шевченка звучить оскарження / звинувачення гетьмана Павла Полуботка, адресоване Петру I та його антигуманній імперській політиці щодо України: «Із города із Глухова / Полки виступали / З заступами на лінію, / А мене послали / На столицю з козаками / Наказним гетьманом! / О Боже наш милосердний! / О царю поганій. / Царю проклятий, лукавий, / Аспиде неситий! / Що ти зробив з козаками? / Болота засипав / Благородними костями; / Поставив столицю / На їх трупах катованих!» [Шевченко 1990, 1: 188].

Дискурс Юрія Клена має антиколоніальний пафос, поет так само, як Тарас Шевченко, розвінчував імперію, яка «поволі брякла, мов велика туша, / ненависна киргизам і інгушам, / грузинам і карелам осоружна. / Росла, росла із вогких надр туманів / під свист сибірських тайг, під дзвін кайданів, / під шум вкраїнських грабів і каштанів» [Клен 1992, 1: 141]. Такий інтертекстуальний наратив поглиблював національно-визвольний дискурс письменника, представивши великої художньої сили образ України, що вражає своєю синівською любов'ю і ненавистю до її напасників. Панорамно змальовано країну мужності та героїзму, свободи і неволі, яка в історичному просторі постійно повстає, виборює волю і втрачає її.

Сюжет у поемі «Україна» розвивається як потік переживань-роздумів ліричного героя, котрі викликані трагічними фактами змагань за незалежність і волю: «Зчорнілий край, дощами змитий, / І над полями вітряки... / Знов невідкладність і руїна... / О, казнь незримої руки! О четвертована Вкраїно!» [Клен 1992, 1: 142]. Автор поєми – незаперечний майстер гнучкого зображення словом. Разючими фарбами малює він масові репресії невинних ні в чому людей, насильну колективізацію, жадливі картини голодомору 1933 року: «Де порожньо і голо / сірів безбарвний лан, / шугав безчолоий голод. / За п'ятирічний план, / згадавши дні татарські, / За владу всіх рабів, / За «щастя пролетарське» / твій темний люд згорів. / Немов колодки в струпах, / Що валять мокрих птах, / Здувались чорні трупи / в некошених житах...»

[Клен 1992, 1: 142 – 143]. Поет не стільки акцентує увагу на описах подій, скільки на їхньому осмисленні й переживаннях ліричного героя. Його монологи дивують своєю емоційною й психологічною глибиною, що безкомпромісно розвінчують зло в поневоленій Україні.

Митець прорікав відродження рідних Атен, тобто України: «рідний Акрополь повстане – не в дебрах чухонських, а тут» [Клен 1992, 1: 133]. Він малює апокаліпсичні візії знищення України у 20 – 30-х роках, сприймаючи її як «країну Господнього гніву», «жорстоких днів із криці й люті». Червоний «стопалий гад» оповив його рідну землю в чад, «почав кігтями дерти здобич». Поет у поезії «Божа Матір» дає пояснення цьому явищу: «Бур'яном заростає дорога, / Що крізь заграву днів Нас вела до далекого Бога» [Клен 1992, 1: 130]. Цей твір належить до шедеврів лірики Юрія Клена, перегукується зі «Скорбною матір'ю» Павла Тичини. Вірш двоплановий, містеральний і символічний. Прикметна особливість сюжету цієї балади – алюзія до історії й долі України. Христос уподібнюється борцеві, мужньому вершникові, своїми портретними деталями він нагадує Пилипка з однойменного оповідання Андрія Головка: «синьоокий», «волосся у нього / Золоте, як осінній покос» [Клен 1992, 1: 129]. Герой загинув за святу справу, його розшукує мати, розпитуючи про сина: «Чи стрічали його ви з дарами? / Чи вінчали його, як царя, / У високому білому храмі, / Де у вікна світила зоря» [Клен 1992, 1: 129]. Та люди забули дорогу до храму, відцурались й зреклись її сина. «Та невже ж тобі ще не сказали?» / Роз'явився корявий дідусь: / На усіх перехрестях його розіп'яли, / І помер твій веселий Ісус. / Біле тіло його шматували. / Загинали під матюки. / І вовкам на поталу / розкидали куски» [Клен 1992, 1: 129]. Її материнська любов така велика і свята, що серце не витримує такого горя: «Головою припала до гриви... / Враз метнулась назустріч зорі / (Дикі гуси крикливі / Закружляли над нею вгорі)» [Клен 1992, 1: 129]. Поет болісно переживає жорстокість, ненависть, егоїзм людей, зчерствіння душ, втрату духовності, саме в цьому вбачаючи причину бід України.

Юрій Клен психологічно завжди був з Україною, думками линув до рідного Києва. Його дуже занепокоїла звістка, що

радянський уряд, здійснюючи так звану «культурну революцію», задумав знести Київський собор святої Софії. Так народився вірш «Софія» – пристрасний твір, який утверджує духовний ренесанс українства, незнищенність національної енергії й духу. Юрій Клен інтуїтивно відчував державотворчу місію української культури, духовну силу народу. Образ Софії Київської символізує безперервність часів, мистецьких традицій, духовну місію України і безсмертя нації. Це підкреслюється й епіграфом: «Тайни тисячоліття – в Софії стрункій, / Що поблідла, але ще ясніше, ще вище / Вироста, як молитва, в блакить» (*Євген Маланюк*). Поет нагнітає контрастні образи: Софія освітила літа і віки, поет називає її «лілією стрункою в намисті з рос, яку плекала мудрість Ярослава!» [Клен 1992, 1: 119]. Однак на її місці більшовицька влада хоче спорудити «пам'ятник добі нечистій» – чорний хмарочос. Юрій Клен не сприймає руйнівної діяльності нової влади, що «скрізь полишить слід блюзнірських ніг» [Клен 1992, 1: 119]. Вона, як мара, зійде з України. В Софії митець бачить *езотеричний* (прихований, таємничий) смисл – вічний, субстанційний дух народу безсмертний, що протистоїть матеріалістичній добі. Київська Софія відкриває людству дорогу у світ духовності, краси, гармонії:

*Хрестом прорізавши завісу диму,
В красі, яку ніщо не сокрушить,
Свята Софія, ясна й незрушима,
Росте легендою в блакить* [Клен 1992, 1: 119].

Хрестителю Київської Русі Юрій Клен присвятив триптих сонетів «Володимир» (1938). Це винятково талановиті й високомистецькі твори. Вдаючись до прийому умовності, автор «оживлює» князя Володимира, перед яким «незнана просторінь віків ясніє». Поет представляє промовистий портрет князя: «Вус золотий і срібна голова... / Як волокли його крізь бруд і порох! / Дніпро гойдав його в своїх просторах, / а дні його – мов скошена трава. // Та доля, що нещадна на слова / і лічить кожен віддих, кожен порух, / вже іншу путь zakresлює у зорях, / визначаючи проріст і жнива» [Клен 1992, 1: 131]. Вимальовується грізний образ суворого воїна, князя, державотворця, що прожив свій вік у важких походах, невтомній праці. Спливли роки, невпізнанно змінився

Київ: «І ось гуде під шум аеропланів / Лихий пожар червоних прапорів» [Клен 1992, 1: 132]. Мудрий князь, вдивляючись у далину віків, посміхається і не дуже переймається нашествиям нових напасників, бо згадує, «як по добі недобрій / Загинули, не полишивши слід, / І дикий печеніг, і люті обри» [Клен 1992, 1: 132].

Сонет «Сковорода» увійшов до розділу «Серед озер ясних». Образ озера символізує гармонію в природі, яка співзвучна душевній злагоді ліричного героя. Саме серед природи герой найбільше заглиблюється у свій внутрішній світ, його рефлексії, немов зливається з природою, космосом. Твір будується на моделюванні світу почуттів героя і світу природи. В ньому протиставляються гармонія дисгармонії у світі й душі людини. Юрій Клен показує свого героя-самітника в момент духовного прозріння, коли, заглиблений у гармонію свого «Я», філософ, споглядаючи чудові пейзажні краєвиди – «і ліс, і лан, і небо незоре» – усвідомлює, що душа людини – це та ж природа: «Душі лише співають: «Цвіти, цвіти»! / Аж власний світ у ній почне рости, / В якому будуть теж сонця і зорі, / І тихі води, чисті і прозорі. / Прекрасний шлях ясної самоти» [Клен 1992, 1: 90].

Метафоричні образи «душі співають», «душі цвісти» поєднуються і взаємодоповнюються, символізуючи гармонійний зв'язок людини і природи. Ліричний герой віднайшов таке розуміння світу, коли світ нестрашний («світ ловив мене і не впіймав»). Герой усвідомив себе часточкою світу, відчув сковородинську рівновагу з ним. Етичні пошуки Кленового Сковородинського надають його образіві кінетичного (рухливого, змалюваного у розвитку) характеру: філософ-анакорет, шукаючи «ключ душі» – «пізнати самого себе», бурхливо переживає відкриту істину: «з хаосу душі створити світ». Він стає активним моралістом, бо саме у пізнанні людина активізується. Динамізм образу підсилюється градацією руху («піти, піти без цілі і мети», «іти у сніг і вітер, в дощ і хугу»). В цьому плані важливу естетичну функцію відіграють образи дороги, мандрівок дальніх і безкраїх, виразність яких підсилюється рухливим п'ятистопним ямбом. Сонет характеризується своєрідним римуванням (однакове у двох катренах і «вільне» у терцетах). Така строфічна і ритмічна

структура визначає жанрові особливості «німецько-українського» (Ігор Качуровський) сонета. В нас цей жанровий різновид сонета культивували Іван Франко, Микола Зеров, Максим Рильський, Михайло Драй-Хмара, Микола Бажан та інші.

До образу Сквороди Юрій Клен звертається у вірші «Імператив сонця» (1938), фігуру якого відтінюють світові міфологічні й культурологічні постаті Лота, Саула, Давида, Дон-Кіхота. Поет своєрідно у річищі сквородинської ідеї єдності прекрасного і корисного в діяльності людині порушує питання мистецтва, яке можуть творити незвичайні люди з «добрим серцем» і порушує питання *кордоцентризму* – наріжне у філософській концепції Сквороди: «Майстерно видовбай калину, / змісти в ній *серце і думки*, / а розум хай туди полине, де машуть крильми вітряки» [Клен 1992, 1: 185]. Увиразнюють топос мистецтва музичні інструменти арфа, зурна й образ «смугляво-соняшного Давида», який згідно з християнською міфологією був чудовим співаком і гусярем. Мистецтву і почуттям ліричний суб'єкт протиставляє розум, який веде людину в «розпусну каламуть». Саме митець «виведе із божевілля, / як промінь лілій білий квіт / на соняшний виводить простір / із надрів темної ріллі». Цей сонячний імператив уособлює Давид-творець, своєрідний месія доби, що нагадає Юрію Кленові Сквороду: «Ні, він прийде! Чекай уперто, / і злоть думок збирай, щади! / Він ще прийде і прийме жертву / новітнього Сквороди» [Клен 1992, 1: 186].

Слушними є міркування Олександра Астаф'єва, який відзначив, що «Юрій Клен, як і Скворода, актуалізує проблему нероздільності прекрасного і корисного в людині. Спочатку треба знайти в собі людину, а потім – споріднену діяльність, яка виражається у вчинках миру, честі і любові. У цьому – смисл істинного життя, це складає головний зміст духовного обличчя людини, її гармонії або розладу із собою і світом. У цьому самопізнанні людина звертається до своєї верховної сутності (Бога). Бог бачить через людину самого себе, живе в людині як спільна природа буття. «Знати – це від пізнання самого себе входить у душу світло – відання Боже, а з ним – шлях щастя людині» (Г.Скворода) [Астаф'єв 1969: 10].

Образ Сквороди маркує поезію «*Arts amandi*», що була оприлюднена в збірці «Дияболічні параболи». Так називалася

поема Овідія «Мистецтво кохання», що складається з трьох частин, які пародіювали риторичні посібники, що починалися з питання про знаходження. Отож у творі Овідія перша частина називалася «Знаходження коханої», друга – «Як добитися кохання», третя – «Як кохання удержати». Спочатку Овідій пропонує повчання чоловікам, а потім – жінкам. Ліричний герой Юрія Клена перебуває у пошуках своєї філософії, свого вибору у вік розмаїтих вчень, які часто пропагують віддалені від життя постулати. Вірш проймає наскрізна іронія. Перша строфа готує реципієнта до жартівливого розгортання наративу: «Хай пильно студіює *ars amandi* / в минулості туманний Альбіон, / але пильнує ще замовклий Ганді / душі східної замкнений кордон». Герой кпить («не знаю, хто підпереже мій дух», «кому розсунуть смію я мережі / де спить мій дух, жаданий святих принад?»), повертаючи свій погляд до таких постатей, як Ганді, Магатма, Рабіндранат Тагор. Зокрема, індійський поет і філософ твердив, що велике слід шукати у малому, безмежне – у межах форми і вічну свободу душі – у коханні. Ліричний герой Юрія Клена запитує себе: «Чи, може, я візьму іздала Будду? / І вклонимось разом Сквороді?» [Клен 1992, 1: 196]. Будда – представник східної філософії, стержнем якої є проповідь чотирьох шляхетних істин: існує страждання, причина страждання, звільнення від страждання, шлях, що веде до звільнення – нирвани, смерті, переродження. Скворода – представник європейської філософії, творець вчення про «сродную працю», в якій людина знаходить щастя, гармонію з природою і своєю душею. Філософ стверджував: «Пізнати себе – це означає бути щасливим». Проте кожна людина повинна вибрати такий рід діяльності, який би відповідав її природним нахилам («Алфавіт, або Буквар світу»).

Іронічний нарратив звучить в рядках поезії «*Ars amandi*»: «Чи, може, Калі грізно-многогруду / Ми приймемо, натхненні і раді?» В індуській міфології Калі (чорна) – одна із іпостасей Діви, дружини Шиви, який втілює грізне начало. Не чужі героєві життєлюбство й епікуреїзм, і він запрошує до себе в курінь Міневу-сестру. В римській міфології Мінєвра – покровителька ремесел і мистецтва. Ліричний герой переконаний, що «старі думки давно вже пережиті», а тому апелює до сучасних філософій, які б допомогли людині вибудувати своє світосприймання. Його

питання залишаються риторичними: «А де ж нових гладка, блискуча ринь?», «Де ж той новітній праведний Магатма, щоби з душі моєї зняти гріх?» [Клен 1992, 1: 196].

Ліричний герой Юрія Клена, як і стародавні лицарі, поклоняється «прекрасній дамі», що втілює «високу любов», що символізує вічний, прекрасний і недосяжний ідеал. Кохана уявляється йому чарівною осінню «в одежах з золота і сна», що «простує крізь сторіччя», загадковою царівною, яка «з морського берега зорить». Вона – мрія, за якою тужить душа ліричного героя, втілення творчості й натхнення. Тому до неї він звертає свої пісні: «і день, і ніч у честь твою дзвенить / плеще в береги твої щомиті / моїх канцон урочиста осанна».

В європейській новій поезії ще з часів Петрарки великої слави зажив любовний сонет. В українській інтимній ліриці цей жанр завдячує Івану Франкові та неокласикам, зокрема Юрію Клену. Поет звертається до вічних образів прекрасних дам, зокрема до Дантової Беатріче У диптиху сонетів «Беатріче» (1936) митець нагадує, що італійський поет свою героїню підніс понад зорі, «безсмертним світлом оточив», наділивши всіма чеснотами: культом високого ідеалу, чистоти і краси, духовності й благородства. Її одухотворений образ окрилює митця, адже кохання підносить людину, допомагає жити іншим і водночас залишатись самим собою. Воно ошляхетнює почуття і людину, підносячи її до найвищих духовних вершин. Образ коханої у диптиху вимальовується у конкретних портретних деталях: «темнозора», жадібно ловить «пливке, як пух, летюче листя слів». Ліричний герой бачить «раптову радість і той блиск дитячий, який спалахує в твоїх очах», «волосся чорне й смагла скронь» [Клен 1992, 1: 107], які сприймаються як особливий знак краси й людської щирості, безпосередності й доброти. Образ коханої не має ознак приземленості, грубоватої правдоподібності, притаманних авангардистській поезії. В сонеті Юрія Клена цей образ набуває натхнених і небуденних форм. Вдаючись до прийому ілюзії, автор показує Беатріче поруч із ліричним героєм, який із захопленням виголошує: «Ти вся ще провесна, О Беатріче! / В тобі все світло ранкове зорі, / Що ним співці, поети й малярі / Колись наситили середньовіччя» [Клен 1992, 1: 107]. Так утверджується ідея

безсмертного кохання, краси й мистецтва, якими живе людська душа. Образ Беатріче для ліричного героя Юрія Клена є вічно живим: «*Бо серед скель в похмурій тишині / Своїх терцин холодні діаманти / Тобі влітав у шату темний Данте*» [Клен 1992, 1: 108]

Сенс життя для Юрія Клена полягав у творенні краси, класичним втіленням якої є чудова Беатріче Данте, яку митець «не проміняє ні на що». Саме краса творить світ – у цьому був переконаний автор любовного сонета.

Важливе місце у творчому доробку поета посідають поеми «Прокляті роки» (1937), «Попіл імперій» (1943 – 1947), в яких він створив панорамну історико-мистецьку картину буття України в ХХ столітті.

Художня оповідь поеми «Прокляті роки» ведеться від імені *автодієгетичного наратора*, спостерігача й учасника подій, які пропускає крізь своє серце жажливий час панування більшовиків в Україні, розстріли невинних людей, переслідування інтелігенції. Його манері письма властиві лірична щирість, розмовна і водночас пафосна нарація, наповнена експресією, людяністю і гіркотою від того, що гуманістичні ідеали топчуться, що його Україна зазнає страждань від нашествия більшовиків: «Пригадую підвал *чеки* в Полтаві, / де я колись години три чекав. / Лилось крізь шиби світло золотаве, і я в затерті написи читав / на вапняні стіни... / Ніхто у книгу слави / тих смертників імена не вписав, / що звідси тим, які живуть на світі, / свої останні креслили привіти: «Чекаю розстрілу. Петро Палій». / «– Сьогодні вмру за тебе, мій народе. Іван Мазюк. – «Кінець. Нема надій. / Прокляття шлю катам. Василь Макода». – «Живіть, і не зрікайтесь гордих Мрій, / о, ви, кому ще світить сонце вроди. Михайло В'юн». – Марусі мій уклін. Іду на смерть. Манюра Валентин» [Клен 1992, 1: 72]. У художньому наративі поета гомогенна структура ліричного начала переважає, оскільки ліричний герой стає реальним свідком репрезентованих подій, тобто застосовано виклад історії «з перших уст». Це зумовлює суб'єктивізм, емоційну тональність художньої картини світу, пристрасну оцінку того, що відбувається у світі. Тому ліричний герой, осмислюючи події історії та постаті, стає на позицію «я-переживаючого».

«Прокляті роки» написано класичними октавами, якими свого часу Іван Франко написав поему «Лісова ідилія» (1903).

Головний пафос твору Юрія Клена спрямований проти поневолення України тоталітарним режимом. Автор гнівно посилає прокляття на голови більшовицьких катів, які руйнували і нищили його батьківщину. З великим болем поет розповідає про бездушну карально-репресивну машину, жертвами якої стали українські селяни й інтелігенція. Було винищено, зокрема, понад три чверті українських митців слова:

Вогнем я в серці випік люті вчинки:

З убивць водою цілого ставка

Не змити кров невинного Косинки,

Не воскресити мертвого Влизька.

На нашій ниві справили дожинки,

Щоб не лишилось нам ні колоска... [Клен 1992, 1:

37].

Поема складається з чотирьох частин, у яких вимальовується страхітливий образ абсурдного й жорстокого світу. В ньому злою волею опинилася Україна. В першій частині елегійними й ніжними фарбами відтворено чудову осінь у Києві: «Тоді ж поет не звався ще холуєм» / і за пайок не продавав свій хист / як той альфонс... / Тоді в кларнети ще трубив Тичина, / і кликав Рильський в сині далечини» [Клен 1992, 1: 26]. І ось в Україну прийшли більшовики, принісши на своїх багнетах кров і неволю. Під час окупації було ув'язнено поета чекістами. Велике враження на ліричного героя справила поведінка ув'язнених, які співали «Не пора» і в такт, здригалися в'язничні стіни: / веселий бог виплескував з відра / злотавий плін, чистіший від бурштину. / Та завжди вправи ті, мов чорний квіт, / Урочисто вінчав нам «Заповіт» [Клен 1992, 1: 27 – 28]. Ця злотованість і національно-духовний стоїцизм допоміг ліричному героєві збагнути драматичну долю українського народу, подивитися в очі напасникові очима «мертвих і живих, і ненароджених земляків своїх в Україні і не в Україні» (Т.Шевченко). Як і для Шевченка, так і для Юрія Клена субстанційний волелюбний дух безсмертний: тому незнищеним є Київ, хоча його пригнічують варвари новітньої «татарської голоти»: «О, золотоголавий мій! Не раз голота / татарська пила твою чисту кров, / не раз знущалася з твоєї плоті, / та духа твого варвар не зборов. / Невже ж навік зчорніла позолота / Тепер ніким не

пещених церков, / що викохані мудрістю варяга, / І висушила горло вовча спрага?» [Клен 1992, 1: 26].

У художньому дискурсі поета роздуми й апеляції гнівні й скорботні: він описує масові розстріли ні в чому не винних людей, переконуючи читача, що радянська влада в Україні утверджувалась насильно – страхом, багнетами, терором. У другій частині відтворено апокаліпсичні картини панування більшовицького режиму, що порівнюється з чумою і владою дракона, який, «сповивши ката пурпуром героя, / Звелів, щоб не мали ми думок, / Які не є стандартного покрою» [Клен 1992, 1: 30]. Митець іронізує над безглуздістю більшовицької ідеології, що руйнує загальнолюдські моральні засади життя («На батька він нацьковує дітей»), над насаджуванням культу пролетарських вождів: «Мовчати ти не смій: співай, як птиці, / Хвалу йому труби і в бубон бий, / Бо, суючи до рук блюзнірську ліру, / Він роздере губу і рот Шекспіру» [Клен 1992, 1: 31].

За жанром «Прокляті роки» – ліро-епічна поема. Розповідь про свавілля і беззаконня окупаційної влади в Україні перериваються ліричними відступами, роздумами поета над кривдою, яка чатує на людину в рідному краї, котрий перетворився на дев'яте коло пекла. Дискурс твору визначає ліричний пафос, який забарвлює художній наратив експресією, напруженням, гіркою пристрасністю реагувань і душевним криком. Так сформувався лірико-патетичний стиль Юрія Клена: незвичайно динамічне змалювання почуттів, часто в трагічному надриві, з украй виразним згущенням горя, жаху, з нахилом до яскраво-оцінних і зображальних епітетів, з підкресленою стилістичною барочністю. Зокрема, вражають суворою правдивістю картини голодомору 1933 року в Україні, штучно організованого сталіністами, бо ж тоді добре вродили щедри українські чорноземи: «У ті роки великої руїни / Такий рясний, нечуваний врожай / послав Господь нещасній Україні, / Якого доти ще не бачив край» [Клен 1992, 1: 33]. Проте влада ні зернини не залишила людям, вивозила збіжжя за кордон, щоб насаджувати і там «більшовицький едем». У селах же люди «вмирили, як у зливу комарі. / Тоді по селах їлось людське м'ясо, / І хліб пекли з розтертої кори. / Дивилися голодні діти ласо / На спухле тіло

вмерлої сестри. / Так ми, хоч і покинули печери, / В двадцятім віці стали людожери» [Клен 1992, 1: 33 – 34].

Кленів ліричний герой не сприймає радянських реалій, вдається до іронії, сарказму, комізму, гри слів: «Советський дощ із хмар советських хлюпав / і йшов я в соробкоп (без підошов) / щоб там купити пару мокроступів, / але ж на праву ногу не знайшов, / для лівої ж фабрикували купу. / Там гнів жінкам у лиця кидав кров: / «Невже ж обути нам самі лівиці, / а правий тюпати без ногавиці» [Клен 1992, 1: 40]. Спостерігається перегук цієї картини з «Кооперативними усмішками» Остапа Вишні, який висміював радянський побут і торгівлю. Поет демаскує антиукраїнську політику більшовиків: «Який співець поему склав про холод, / чи розповів, як то людей в наш вік / крушив і чавив пролетарський *молот*? / В скількох кров'ях купаючи той *герб*, / жнива справляв на людській ниві *серп*». Образ понівеченої і нещасливої України замальовується через конкретні факти: матеріальні нестатки, холод, «дні без дров і електрики, й без хліба», терор, страх, символом якого є «чорний ворон».

Юрій Клен один із перших викрив тих закордонних журналістів, письменників, діячів культури, які приїжджали до СРСР і навмисно чи поза волею (деякі були з них «куплені», задобрені великими гонорарами і виданням їх книжок) у своїх репортажах на Заході вихваляли «щасливе» життя людей у Радянському союзі. Серед таких фальсифікаторів був Бернард Шоу, який СРСР зобразив як «ФОРГ» («Федеративне об'єднання розумних громадян»), до якого мають приїхати персонажі його п'єси «Гірко, зате правда». Зустрічався він і з Йосипом Сталіним. Юрій Клен вказує на засліпленість й самооману «гостей» із Заходу: «заїжджі гості», Бернард Шоу та «інші побратими» в'ялились на поживу, як тарань. Мандруючи, як Катерина в Кримі, / по килимах, покладених на твань. / І рідко спостережливіше око / допитливо зорило дно глибоке» [Клен 1992, 1: 40]. Митець протиставив йому як взірць порядності і мужності румунського письменника Панайта Істраті, котрий перебував до Києва і правдиво «метнув перунний грім / і сповний світ отим потужним дзвоном, який луною гув у вухах всім» [Клен 1992, 1: 41], оповідаючи правду про лихо поневоленої України. Поет звертається до митців світу: «Нехай за приклад буде вам Істарі. / Невже ж у вас ще не клекоче

гнів? / Нотуйте все: знущання, кривди, страти / щоб потім гулом праведних громів / облудного напасника скарати! / Хай не засліплять вас зухвалий блиск / самореклами, вигода і зиск» [Клен 1992, 1: 72].

Проблема людини, гуманізму, долі мистецтва – одне із центральних питань в естетиці ХХ століття. Ця проблема цікавила Юрія Клена, надзвичайно чутливого до філософського осмислення світу і людини. Питання *дегуманізації* мистецтва осмислював іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет у трактаті «Дегуманізація мистецтва» (1925). На його погляд, реалістичне мистецтво висунуло людину в центр уваги: воно було пройняте гуманістичним пафосом, тому сучасники вважали поетів, композиторів вождями і пророками. У ХХ столітті митець, зокрема кубіст, дадаїст, сюрреаліст не вірить у таку місію, адже дивиться на творчість як на гру, вільну від таких завдань. «Замість того, щоб хоч якось наблизитись до реальності, художник нехтує її. Він зухвало пропонує zdeформувати її, знищити її людський аспект, дегуманізувати» [Хосе Ортега- і Гасет 1994, с.250]. Настала нова доба – дегуманізація мистецтва, зумовлена кризою людини та культурних цінностей. Досягнення цивілізації – машини, фабрики, товари, ходячі ідеї – не підкорюються більше людині, пригнічують її. Філософ помітив, що людина в ХХ столітті насичена серійною, стандартною культурою і перетворюються так само на стандартну, вимуштрувану істоту, людину без обличчя та своїх рис. Поет змалював духовні травми особи за радянського режиму в Україні: людина перебувала під пресом подвійного гніту – національного і соціального, що руйнував її духовне ество; вирватись з цього становища було важко, адже людину переслідували комсомольські чи партійні збори, політзаняття, чужа мова, перекреслювалася унікальна самобутність української культури. Руйнівні процеси в ХХ столітті утверджували дегуманізацію, в цих умовах українець прагнув зберегти свою ідентичність, самототожність в умовах наступу на українство та його духовність. Юрій Клен помітив *дегуманізацію*, втрату гуманістичних начал у «новому світі», обездуховлення людини, що проглядала у стандартизації особи, перетворення народних мас у механістичне зняряддя і придаток до машин: «Чи знаєте, що в затисках металу / самі машинами давно ми стали! / Колеса крутяться у ритмі днів, / яких ніхто не лічить.

Довгі пси / пересуваються під крик і спів / сирен. Давно не люди ми, а маси» (т.1, с. 41 – 42). Тоталітаризм спричинив деструкцію в духовному світі українця, який втрачав «шевченківський хліборобський ідеал – на волі», гармонійну єдність з природою.

Більшовики закликали, прикриваючись інтернаціональними гаслами, переplastити етнос в єдиний «радянський народ» – «пролетаріат майбутніх поколінь». З процесами дегуманізації пов'язує автор поеми наступ більшовиків на духовні святині: «Їхні гасла вкрили двері храмів», будівники Країни Рад відкидали гуманістичні цінності, нищили церкви, насаджували атеїстичний світогляд. Дегуманізація виявляє себе у відкиданні культури минулих епох: «Що успадковано від давніх-давен, / тепер за димом-попелом пішло, / в житті, позбавленим легенд і слави, / жарким залізом випекли дупло, / щоб на сучасне, нищили наш травень, / тисячогромим вихором ревло. / У порожнечі тій – кубло дракона, / що із людей майструє грамофони» [Клен 1992, 1: 30], сліпих виконавців волі дракона. Поет вдається до алегоричних та символічних образів: дракон у християнській культурі символізує сатану, змія, якого вбиває Михайло, крилатий ангел; у поемі Юрія Клена хижий дракон – Сталін, вождь більшовиків, які утверджують антилюдяну владу в Україні, нищать історичну пам'ять народу, його героїчну боротьбу за волю, її хоробрих синів і «славу України». У «кубло дракона» потрапляють люди, яких «покрив червоний ляк» [Клен 1992, 1: 42]. Вони стають носіями імперської ідеології, «малоросами» і «яничарами»: «З нас зайди горбоносі / ще виховають добрих яничар, / і час прийде, що вірні малороси / за хліб і цукор, жир і дрібний крам / ще голови стинатимуть братам» [Клен 1992, 1: 37]. У цьому виявляються руйнівні процеси дегуманізації, що нівелювала духовне начало людини, національні звичаї, обряди, традиції, героїзм у боротьбі за волю, а головне – калічила душу людини. Особливо небезпечним є дракон/біс тоді, «як святобливу постать прибирає: / чи старця, що ступає по воді, / чи янгола, що крильми помагає, / і все лукавство в білій бороді, / чи в білих шатах святості ховає. / Так дружньою рукою хижий друг / із нас вичавлює поволі дух» [Клен 1992, 1: 42 – 43].

Завершується поема знаменитою «Молитвою» за полонених і пригноблених, розстріляних і закатованих у тюрмах:

«Ще помолімося» за всіх, кому / вже не судилося узріти світла, / що їх я думкою не обійму; / за всіх, кому зруйновано їх житла, / кого безжально кинули в тюрму, / що радість їм ніколи не розквітла. / О, тільки дотиком легеньким рук, / позбав їх, Господи, страждань і мук! // Помолімося за тих, що у розпуці / помруть відірвані від рідних хат; / помолімося за тих, що у розпуці / вночі гризуть залізні штаби ґрат, / що душать жаль у невимовній муці, / за тих, кого веде на страту кат. / Над нами, Господи, в небесній тверді / простри свої долони милосердні!» [Клен 1992, 1: 48]. Світова поезія не знає таких плачів і вболівань, сповнених гуманної любові до людини. «Прокляті роки» відбивають складні події ХХ століття з великою художньою силою відтворюють драматизм і масштабність часу, складну долю України. Юрій Клен порушив філософські проблеми доби, шукаючи відповіді на її прокляті питання. Говорячи мовою кінематографа, перед нами своєрідний «серіал душі» автора, в картині світу якого наявна сповідь, зізнання, вболівання, прохання. Він підноситься до високих духовних горизонтів, захищаючи невмирущі гуманістичні цінності.

До вершинних творів Юрія Клена належить поема «Попіл імперій». Це монументальний і синтетичний твір: у ньому поєднано реальність і фантастику, романтику і будні, піднесене і низьке, епос і лірику, драму і документальність, легендарні та міфологічні сюжети й образи. Її інтертекстуальне поле сягає Біблії, фольклорних джерел українського, польського і німецького народів, «Слова о полку Ігоревім», «Пісні про Роланда», а також творів Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Лесі Українки, Миколи Вороного, Олександра Олеся, Аліґ'єрі Данте, Йоганна Вольфганга Гете, Шарля Бодлера, Франческо Петрарки, Ернста Теодора Амадея Гофмана, Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Павла Филиповича, Миколи Хвильового та інших, що особливо розширюють семантичне поле художньої образності, відтворюючи всеохоплюючу картину світу.

У художньому дискурсі поеми змальовано складні події між двома світовими війнами, що призвели до краху тоталітарні держави – Російську та Німецьку імперії. Головний герой твору – сама Історія. За жанром це – поема-епопея, яка відтворює життя в загальнонаціональних і світових масштабах та проблемах. У ній

розгортаються події в часових параметрах, що сягають легендарних і міфічних часів, охоплюють сучасність і проектується майбутнє.

Поет орієнтується на «Божественну комедію» Данте, тому твір Юрія Клена є панорамним: широко розгортаються картини суспільного буття, долі людей і народів. Ігор Качуровський відніс «Попіл імперій» до жанрового різновиду історіософічно-філософської і містичної епопеї [Качуровський 1992, 17]. Проте поема є *відцентровою*, тобто *панорамною*: широко розгортаються події, картини суспільного буття, охоплюючи в своє семантичне поле долі людей, країн і націй. У поемі порушуються вічні питання життя і смерті, добра і зла, віри і безнадії, гуманності й антилюдяності, а також – чи є сенс в історії, чи притаманний їй рух до вищих і кращих форм, як побудувати гуманістичне суспільство.

Щоб відтворити широке коло подій і долю багатьох персонажів, порушити кардинальні етико-філософські питання поступу людства, крах імперій, народження нової епохи Юрій Клен вдався до скомплікованої *нарративної стратегії*: наратив веде то гомодієгетичний, то автодієгетичний, то гетеродієгетичний розповідачі, то екстрадієгетичний оповідач, то персонажі. Важливу функцію відіграє оповідь від першої особи (Ich Erzählung), тобто гомодієгетичний наратор, якого не можна ототожнювати з автором. Якщо в романтизмі гомодієгетична викладова форма підкреслювала самоцінність генія-творця, який протиставляв себе натовпу, філістерському світові, антигуманному середовищу і цим підносився над загалом як виняткова особистість, як «світ у мені», то в добу модернізму гомодієгетична нарація була способом моделювання художньої картини світу наратором як одним із учасників представленого дійства, його реальним свідком. Дискурс розгортався у форматі синтезу елементів реалізму, неоромантизму та модернізму. Йдеться про особливу форму організації гетеродієгезису і гомодієгезису, зокрема про велику роль суб'єктивних форм моделювання світу і героя. Леонід Новиченко помітив в українському письменстві ХХ століття домінування лірико-романтичної стильової течії. В її дискурсі реалістична конкретність образу є важливим чинником змалювання світу, проте переважає ліричне начало, «гаряча авторська суб'єктивність», насичена емоційною стихією, в романтичному дусі «наближена» до

загальної антитези світла і п'тьми, добра і зла, зрідка тактовно символізована» [Новиченко 1984, с.159].

Першоособовий наратор Юрія Клена є учасником дієгезису, наповнюючи наратив особливим ліризмом, пафосом співпереживання і співчуття до долі народу України. Основу художнього наративну визначає авторська позиція як форма репрезентації фікційної картини світу в усій її повноті й багатстві. Оповідач оперує й епічним модусом зображення дійсності, й ліричним як засобом суб'єктивної оцінки світу, й аналітичним у змалюванні потоку історії в її документальному наповненні, та ідейно-емоційною оцінкою суспільного буття. Безперечно, автор присутній у поемі «Попіл імперій», адже саме через його оптику моделюється зображуваний світ. Він виявляє себе поетизацією або депоетизацією різноманітних аспектів буття, виступає реальним свідком змальованих подій, фактів, персонажів, типів і протитипів, окреслюється в гомодієгетичній наративній ситуації у вигляді «я-персонаж».

Відомо, що в драмі автор відсутній, він ховається за нею. В епічних творах, навпаки, він веде наратив як професійний розповідач, представляє свої коментарі і власне розказану частину, виключаючи діалоги і демонструючи свою стильову манеру. У цьому випадку повістяра називаємо *епічним наратором*. Варто підкреслити, що гомодієгетичний наратор в поемі Юрія Клена окреслюється у річищі жанру притчі: він апелює не тільки до читача, а до людства, малюючи поворотний момент у його історії – крах тоталітарних імперій.

У першому розділі гомодієгетичний наратор апелює до читача. Його монолог наповнений філософськими рефлексіями, в яких порушуються екзистенційні питання часу і творчості митця. Оповідач звертається до себе і до кожного замислитись: «Що ти еси? Ти у майбутнє міст / Над прірвою знедоленого віку. / Та лиш у цілому збагнеш ти зміст. / Шукай же розум у сваволі дикій, / якою лютий вік наш клетотів, / у силі тій, що нищить і карає» [Клен 1992, 1: 13]. Метафора «колеса часу, що на верстаті золотому тче свій килим різнобарвний» [Клен 1992, 1: 13] символізує невпинний потік історії і місце в ній людини. Наявна алюзія до грецького міфу про Аріадну, яка допомогла поневоленому Мінотавром Тесею вийти з лабіринту за допомогою клубка ниток («нитка Аріадни»).

Юрій Клен прагне відтворити цілісну картину буття, яка «у вічності буде світити».

З цією метою автодієгетичний оповідач застосовує такий нарративний прийом, як *аналепсис*, тобто повертається у минуле, згадуючи роки дитинства. Це своєрідний «зворотний кадр», який допомагає йому осмислити витоки свого «я», формування світорозуміння, любов до України. Мальовничі пейзажі відтворюються з погляду підлітка: «Лягає від кислиць гілляча тінь, а десь на клуні клацають лелеки... А очерет, високий очерет, де у воді бродив я аж по груди! / Мій очерете! Жадний ще поет / не оспівав це амазонське чудо. / А туга, туга кликала: «Полинь!», мої легені владно роздимала, бо десь незмірно-синя далечинь / очам незнану радість обіцяла» [Клен 1992, 1: 15]. Автодієгетичний оповідач згадує «юності ясні часи: Дніпро, Аскольдова могила, Київ». Неповторні вечірні мандри на човні, прекрасні краєвиди, Володимир з хрестом вітає юнаків – це свідчення духовно багатой натури допитливого і спостережливого героя. Композиція першого розділу мозаїчна, вибудована на спогадах, зізнаннях, захопленнях, рефлексіях філософського плану: «Життя біжить, мінливе і химерне, / кипить, шумуючи, мов катаракт. / Ось брижа пронеслась – і не поверне. / Час – між двома безчассями антракт». У тканину поеми вливаються фольклорні мотиви: допитливому і цікавому підлітку розповідає казки швець-казкар: в уяві хлопчика вимальовуються жар-птицине перо, яке здобув наймолодший брат, незграбне каченя, що перетворюється в прекрасного лебедя. В очах героя такою є його Вітчизна, і він вигукує: «О Україно, Лебедю мій ясний!» [Клен 1992, 1: 21]. А спогади течуть і течуть, адже «мигтить минулого екран», з'являється на ньому ідилічна картина: на столі парує кава, рясно цвітуть маки. Із захопленням герой читає романтика Новаліса, Віктора Гофмана, його чарує ніжна музика строф Константина Бальмонта, приваблюють українські парки, а також «Фет і Бодлер, і Леся, і Петрарка» [Клен 1992, 1: 26]. Так окреслюється формування неповторної творчої особистості ліричного героя, в якому проглядаються біографічні деталі автора.

У поемі діють як реальні історичні особи, так і вигадані, фантастичні герої легенд, народних казок, переказів. Образ автора привносить у тканину твору, за словами Юрія Клена, «хвилевий ліричний настрій». Цей ліричний струмінь або «стислий епічний

мотив поет може вичерпати у невеликому вірші. Щоб віддати життя цілого відтинку доби або якогось суспільного шару, він (якщо не писати повісті, а схоже лишитися вірним віршеві) вилле його у форму більшого твору – поеми. Поема, що охоплює життя якоїсь доби чи народу з усіма його властивостями, виростає в епопею» [Клен 1957, 2: 331]. Важливу конструктивну функцію відіграє наратор-усезнавець, який об'ємно моделює художню картину світу.

Поет вдається до модерних форм зображення світу, оживлюючи культурних, політичних діячів народів світу, персонажів міфів, казок. Італійський поет Данте показаний провідником по радянських тюрмах і гулагах у другій частині твору, яка є найкращою в поемі і написана, як і «Божественна комедія», терцинами. Еней (з поеми Івана Котляревського) супроводжує оповідача по окупованій фашистами Україні, а Фауст – на озеро Фунтензее, де відбувається Вальпургієва ніч. В окупованій німцями Полтаві герой розмовляє із Іваном Котляревським.

Щоб відобразити строкату картину ХХ століття поет творчо використовує традиції західноєвропейських літератур, зокрема прийоми умовності, фантастики, гротеску, топос маски. Розширюючи виражальні й зображальні можливості мистецтва слова, Юрій Клен використовує біблійні й фольклорні образи та мотиви: плач Єремії, легенди про пана Твардовського і Фрідріха Барбароссу, образ жар-птиці тощо. Україну уподібнює до Лебедя, зображуючи її в ореолі краси і лагідності. Проте «двадцятий залізний вік на закривавлену правицю надяг залізну рукавицю» [Клен 1992, 2: 26], віщуючи смерть імперій, втягнувши у свій зловісний колообіг народи і країни. Революцію 1917 року поет змалював як трагічну сторінку історії, в якій більшовицький вождь Ленін «страшні, нечувані ще гасла / шпурляє, немов кості псам... / Зненависть людству він прищепить / Лягає велетенська тінь / низької постаті у кепі / на простір царських володінь» [Клен 1992, 2: 72], продовжуючи великодержавницьку політику російських царів, але вже під гаслами інтернаціоналізму. Розповідач відтворив бурхливі події революції 1917 року в Росії, стилістично відтворюючи революційний порив і мову телеграфів: «Доба / настає новоцасна. / Зоря незгасна. / Всі народи / до згоди / закликає

труба... / Конференції точаться в залах. / Історія / нові на скрижалях / записує ймена, / що рокочуть в огні катастрофи – / Троцький і Йоффе: / в добу ліквідації / старої Європи» [Клен 1992, 2: 40 – 41]. Розпалася Австро-Угорська імперія – «мозаїка народів різнорасих, / що їх з'єднала під єдине берло / гра хитра владарів, на землі ласих» [Клен 1992, 2: 45]. Уже не звучатиме гасло: «*Tu felis Austria, tu pube!*» («А ти, щаслива Австріє, одружуйся!» Наратор констатує: «Стара імперія у муках гине, / і сиплеться із неї *мертвий попіл*, / якого лютий вихор хуртовини / розносить порохом по всій Європі» [Клен 1992, 2: 46].

На цьому тлі руїни, розпаду імперій відроджується в Європі нова держава – Україна. Образ України наратор вимірює космічними вимірами: на обломках імперій, руїни постає «з космічних млавин, / вже видиво нової України... / Державний корабель нап'яв вітрила» [Клен 1992, 2: 47]. В першій частині, зокрема, відтворено незабутні події проголошення Універсалу Центральної Ради про утворення незалежної української держави, свято Злуки: «У Києві гудуть потужно дзвони / В Михайлівському і у Святій Софії. / Столиця в повені тих звуків тоне, / і дійсністю стає, що жило в мрії. / Там, над простором древнього майдана / слова урочисті універсала / дзвенять і розчакловують Богдана, / якого туга в камінь вчарувала» [Клен 1992, 2: 47]. Ємні метафори, карбованість образів, урочиста тональність увиразнюють картину відродження Української держави. Ці сегменти поеми Юрія Клена співзвучні з картинами, змальованими в поемі «Золотий гомін» Павла Тичини: в обох творах прославляється мрія про воскресіння народного духу, свободи людини і нації. В обох поетів часовий вимір буття сягає архетипних образів, охоплюють Софіївський майдан, Дніпро, безмежні степи, «всю Україну». Цю подію наратор-свідок називає «Великоднем ясним», передає атмосферу єднання українців: «Летять пісні з дніпрянських берегів / в Херсон, Одесу, Львів. / Свята Софія землі вже збирає / і України в одну єднає» [Клен 1992, 2: 48]. Змальовано образ Михайла Грушевського, який у «президентській багрянлиці» проголошує незалежність і соборність України. Грушевський нагадує розповідачеві білою бородою міфічного Чорномора, який вийшов немов з п'ятьми століть і оголосив довгождану волю.

Проте художній наратив поеми Юрія Клена наповнюється трагічними нотками, які зумовлені тим, що більшовики, яких поет називає «чорними ордами», наступають на Київ: «Спливає Україна кров'ю, бо підступають орди Муравйова, і ясний Київ кидають стрільці, мов стомлені жінці» [Клен 1992, 2: 51]. Події розгортаються драматично: полягли під Крутами 29 січня 1918 року київські студенти, учні та курсанти, які героїчно захищали суверенітет України від кількатисячної військової частини більшовицької армії, якою керував жорстокий М.Муравйов. Атмосферу тривоги передають батальні епізоди, наступ ворога на Київ, оборона січових стрільців, які «шикуються в стрункі колони, / тож Коновалець, їхній командир, / кипить, клекоче вир. / Житомирською йде ворожий навал. / Але летять назустріч крики «Слава!». Наратор-усезнавець вільно переміщається у просторі й часі, немов з пташиного польоту оглядає батальні картини, зосереджуючи увагу то на командирах – Коновальцю, Пасіці, Черняку, то на окремих деталях, які доповнюють картину боротьби за Київ. Динаміка картин, їх змінність, а відтак панорамність боїв досягається за допомогою дієслівних форм, яскравих епітетів, звукопису (алітерація та асонанс), рим: наводчик, «не відриваючись від скоростріла, / під дужим натиском ворожих лав / стріляти не вгавав. / Шпурляючи гранатами, з налету / січовики ударили в багнети: / отак гортаючи руками жар, / Сінний взяли базар» [Клен 1992, 2: 50]. Звільнив Київ від більшовиків Симон Петлюра з польським військом. Наратор вдається до такого наративного прийому, як пролепсис, тобто переноситься в майбутнє, про яке оповідач розповідає, що відбуватиметься «потім» у житті Петлюри: «Колись приймуть тебе з любов'ю, / затыгнувши душу в інші сни, / паризький брук, залитий кров'ю, і дальній вечір чужини», так і не здобувши волі Україні, яка уподібнюється до жар-птиці, що «полинула в тумани» [Клен 1992, 2: 56].

Наратор-усезнавець простежує за діями у Сибірі адмірала Колчака, а на півдні – Денікіна, маршрут чеських легіонів по Росії, які повертаються до Чехії: «везуть мільйони – золото, загарбане в містах. / Ідуть будувати там державу, на оці накрадені скарби. / Їм однаково, чим торгувати, / і коли до рук попав Колчак, / то чому б його і не продати? / Сипте повний золота баняк» [Клен 1992, 2: 60].

Особливо вражають картини героїчних битв і поразок війська УНР; це своєрідне ходіння по муках: з полонених козаків бійці Котовського «зривають одяг, черевики... / женуть у церкву, як у хлів, / під лютий галас, зойк і крики / недобитки тих козаків» [Клен 1992, 2: 65]. Поет звертається до образу Юрка Тютюнника, відтворюючи його зимовий похід проти більшовиків, що закінчилися трагедією під Базаром, про яку з болем розповідає: «Чи хто спитає: «Де ви, де ви?» / Де ваше щастя відцвіло? / Тих триста п'ятдесят і дев'ять, / що в могилу полягло?» [Клен 1992, 2: 67]. Ці рядки перегукуються з «Баладою про побратима» Леоніда Мосендза, яку проймає ідея побратимства. Побратим – це і названий брат, і товариш по боротьбі, сподвижник, який усе життя берегтиме пам'ять про полеглих за волю Вітчизни: «І ось не знаю: де поляг, / де згас завзято жар? / Можливо, пам'яттю вовік / над ним стоїть Базар, / чи, може, пригорнув його / стрімкий подільський яр? / А може, в застінку Москви / замучив лютий кат». Пам'ять про побратима свята. Так, свобода України виборюється через страшні муки, голод, смерть. Розповідачеві пече біль поразки, але саме біль допомагає осмислити хресну дорогу до незалежності, розбуджує патріотичні почуття в наступних поколіннях, плекає волелюбні прагнення. Оповідач осмислює поразку як старт до наступних перемог: «Часів минулих божевілля / часам прийдешнім – дивний дар. / Епоха лютого свавілля / колись п'янкх набуде чар: перемусує, перебродить / і перебарвить нам роки, / щоб, запаливши сяйво вроди, / світити в темряві віки» [Клен 1992, 2: 68]. Це своєрідний реквієм загиблим за волю України, поет вірить, що нащадки не забудуть героїзму бійців, як факел пронесуть у часі і просторі прагнення до незалежності.

Гетеродієгетичний наратор перенісся до Києва, де господарюють більшовики: тут панує розруха, холод, голод. Діяльність нової влади, яка не спроможна організувати життя в столиці, зображується крізь призму іронії і сарказму. Картина розрухи вражає добром яскравих деталей, які характеризують час: «Коли ж подзвонять уночі, / то сподівайся – щонайменше – трусу. / Плати мільйоном за ростбіф. / Багаті всі на паперові гроші. / По вулицях гуляє тиф, / з усіх кишень витрушуючи воші» [Клен 1992, 2: 70]. Добре почуваються грабіжники: «Морозяним і ясним днем, / зустрівши пана в теплім хутрі, двоє / в полон беруть живцем, /

провдять на пустир, що за горою; / вони не лізуть до кишень, / бо все здіймають: шапку і чоботи, / і він, обдертий, як пень, / додому босий тупас в болоті» [Клен 1992, 2: 69]. Змальовані картини вражають жахом буднів: люди ночами в черзі стоять за хлібом, у місті не працює водогін, у будинках холод проймає до кісток, замість електрики – каганець. Мешканці Києва змушені міняти на харчі рушники й обруси. Нова влада утврджує свою присутність новими пам'ятниками: на постаменті від царя Ленін наказав поставити істукана «в задрипаній будьоннівській шинелі / з рушницею наперевіс» [Клен 1992, 2: 70]. Від негоди пам'ятник розкис, нагадуючи царя-гороха, а зі Століпина зробили Маркса. Як іронія, сприймаються гасла «Мир хижчинам, війна дворцям!», «Війна палацам, мир хатам!»

У наступних сегментах поеми наратив веде автодієгетичний наратор, змальовуючи життя поетів-неокласиків у Баришівці, куди, гнані економічною розрухою, прибули Микола Зеров, Освальд Бургардт, навідував їх Павло Филипович. Вони працювали у Баришівській соціально-економічній школі під Києвом (1920 – 1923). Саме тут формувалася естетика неокласицизму, яка виводила українську літературу на світові обрії. Образ Миколи Зерова представляється через рецепцію автора поеми. Йому Зеров присвятив вірш «Під кровом сільських муз», в якому порушив тему долі митця, краси в грізну добу лихоліття, коли люди черствіють, забуваючи вічні духовні цінності. Микола Зеров утврджував неокласичний стиль з його рівновагою, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і «строгою течією мислі». Оповідач засвідчує, що «з надіями незгаслими у серці / плекав там Зеров музу молоду / і, як його «нестримний Проперцій», / мені читав він вірші на ходу / і рідну згадував «Александрію», / де фарос, д'горі знесений маяк, / до неї поривав його, як мрія, / яку не міг він зрадити ніяк» [Клен 1992, 2: 71]. Художній наратив будується на ремінісценціях з поезій Миколи Зерова, Павла Филиповича. Автор збірки «Земля і вітер» оповідач характеризує його образами: митець привозив «золото, ливан і смирну» своїх дзвінких, довершених рядків». Отож поезію Филиповича ліричний герой уподібнює з ливаном і смирною, від яких віє пахощами. У Лукрозі (так іронічно називали поети Барашівку) формувалася естетична програма неокласицизму, писалися вірші, що стали

окрасою української літератури. Про цей час автодієгетичний оповідач Юрія Клена сказав: «О дні безжурності, змагань, «емоцій»! Як світить крізь рокив минулих жах / час великодній в двадцять першій році, / коли цвіли вже вишні по садах. / Як глузували ми з «синедріону», коли гуляли чистим четвергом, / пригадуючи стиха «врем'я оне», / коли йшли тайні учні за Христом. / Страсна субота... Натоп у притворі... / і глас, що в церкві молиться за всіх, / за тих, що плавають далеко в морі / і що заблукали між доріг чужих» [Клен 1992, 2: 71]. Наратив будується на ремінісценціях та алюзіях з творів Миколи Зерова (його сонети «Чистий Четвер», «Чернишевський»), який передбачив страшні роки винищення української інтелігенції, випробування, що впадуть на долю побратимів-митців.

Оповідач відтворює прекрасний травневий пейзаж, цвітіння садів, в яких потопає Лукроза – ідилічний островок, щасливий, не сплюндрований край. Та на селище наскочили пірати ХХ століття – чекісти, які арештовують викладачів школи як «контрреволюціонерів» й везуть на Полтаву, а там «чека і смертельний підвал», звідки арештанти не виходять живими. Відомо, що авторові вдалося врятуватися від розстрілу завдяки заступництву відомого письменника Володимира Короленка.

Гомодієгетичний оповідач знову переноситься до Києва. Його монолог – це психологічно-сугестивна нарація, наповнена вітаїстичним світосприйманням, любов'ю до Києва і усвідомлення своїх завдань як митця – оповісти читачам про свою країну, її складний шлях: «Свій град таки люблю, як Рим Вергілій... / Я сплю під зорями, де ніч – без меж. / Хай образи, які перед віками / він споглядав, зйдуть до мене теж. / Он золоті мені вже сняться сходи, / що янголів вели у височінь, / і хтось мене на ті ступені зводить, / де чути голос Божеських велінь: / і хтось мене на шпиль високий кличе, / геть від землі до зоряних світил, / де ти, в етері тім омитий тричі, / відчуєш струм потужний горніх сил. / Хай потече він жилами країни, / просякне білим жаром кожну плоть, / щоби, покликана на подвиг чину, / змогла вона почвари побороть» [Клен 1992, 2: 73]. Суб'єктивне начало і відкрита лірична оповідь забарвлюють картину світу, інтонації і світосприймання наратора. В цьому монологі відбилася неоромантична концепція митця:

покликання служити Вітчизні, адже на цей подвиг чину його благословляють Божі сили.

Логічно, що оповідач вдається до рефлексій, спостерігаючи за вчинками диявольських сил, що поневолили Україну: «Сидить голота в Київському палаці, / панує Петерс і царює Лаціс. / Розстрілюють китайці й латиші. / Створив Господь людину без душі» [Клен 1992, 2: 74], уніфікація всього, масовий атеїзм, відкидання духовного начала в людині: «Думки і вчинки регулює норма. / Із словника, проводячи реформу, пускаючи чудні пружини в рух, викреслюють слова «душа» і «дух». / А хто згадає біблію чи Бога, / тому на словаки лягла дорога. / Проціджують ідеї крізь друшляк / і препарують мозок сяк і так. / На все вже є готові трафарети. / Їх мають визнати митці й поети, / і за найменший ухил кара – смерть» [Клен 1992, 2: 74]. Втілюється в життя постулати Карла Маркса – теоретика класової боротьби і диктатури пролетаріату: «Тоталітарне гасло кинув час: «Той, хто не з нами, той є проти нас» [Клен 1992, 2: 75] Процеси *дегуманізації* породжені більшовицькою ідеологічною системою формують не особистість, а «колішати́к і гвинти́к» нового тоталітарного суспільства, бездумну машину і сліпого виконавця партійних догм. Тому від митців вимагали «вславляти муситься лише сучасне: електрика, і нафта, і бетон, і вождь є нехитрий камертон. / Всі голоси нехай зіллються в хорі» [Клен 1992, 2: 75]. Сатиричне вістря спрямоване проти знецінення буття людини як неповторного феномену. За вказівкою «вправного диригента» (очевидно йдеться про Леніна), «який дістав на генія патент», його виконавці формують з людини «худобу», а хто не піддається новому ритуалу, того відправляють «на Єнісей, Печору та Урал». У країні відбуваються масштабні процеси колоніалізації, а «новий час» наратор називає «добою нечуваних екстермінацій, талантів, партій, напрямків і сект, / – добу, що ліквідує інтелект» [Клен 1992, 2: 75]. Відбувалися процеси знеособлення людини і деградація культури.

У другій частині епопеї художня думка зосереджується навколо трагічних подій, пов'язаних із 1933 і 1937 роками, із беззаконними репресіями невинних людей, яких тоталітарний режим назвав «ворогами народу». Данте показує поетові «новітнє пекло», яке жахає своїми апокаліпсичними картинами. По сонному

місту шугають «чорні ворони», звозячи арештованих «ворогів», насправді невинних людей, а у в'язницях інквізитори ХХ століття – тобто сталінські енкеведисти – піддають в'язнів страхітливим тортурам, домагаючись зізнань від своїх жертв. Описи камер-душогубок, карцерів, допитів, страшних катувань у радянських тюрмах перевершують своїми кошмарами описи пекла Данте. Особливої художньої переконливості надають цим картинам виразні деталі, якими підсилюється враження реальності жахливого дійства. Такими є картини сибірських концтаборів, у яких «труд, холод, голод, злидні і тортури» піднесено до «світових масштабів». У соловецькому таборі поет зустрічає Миколу Зерова, який «плекав Еллади давній сон, коли навколо вихорі ворожі ревли»:

*Леконт де Ліль, Ередія стежки
протоптували нам до верхогір'я,
де Україні світить крізь віки*

*«Парнаських зір незахідне сузір'я».
Для нас ніколи промінь той не гас.
Хіба ж карається за те Сибір'ю,*

*що Малларме і ніжний Мореас
в часи дозвілля з нами чаювали,
що не писали віршів ми «для мас» ?*

З великим пієтетом Юрій Клен оповідає ще про двох засуджених неокласиків – Павла Филиповича і Михайла Драй-Хмару. Автор використовує ремінісценції з творів цих митців, надає їм слово, що робить поетичну сповідь вражаючим документом доби.

У третій частині змальовано тоталітарний й антилюдяний режим фашистської Німеччини. Крок за кроком митець простежує народження злочинного режиму, виникнення доктрини нацизму і прихід до влади Гітлера, організовані ним війни й геноцид, руйнування Європи. Поет так розкрив свій задум: «В Гітлерові автор побачив посланця Люцифера, що явився в блискучих ризах антихриста, якому владними чарами вдалося зачарувати натовп і повести його за собою» [Клен 1992, 2: 333].

Вражають картини окупованої фашистами України. Супровідника поета, Енея, згідно з традицією, змальовано в бурлескному стилі. Поет застосував такий нарративний прийом, як цитатний і персонажний дискурс: герой свій наратив пересипав латинськими виразами. З Енеєм поет дістався до оточеного колючим дротом табору радянських військовополонених, де натрапив на цілі стоси трупів. «Щодня від голоду й мору у нас вмирає п'ятдесят», – пояснює Еней. Такі епізоди пропущено крізь душу поета, який мандрує в часі і просторі, через що вчинки людей, воюючих сторін, трагізм історії і моральні страждання набувають особливо гостроти: оповідач відчуває жорстокий тиск обставин, муки від побаченого, страждання і суцільний біль. Образ України зігрітий авторською любов'ю, хоча поет і розповідає про трагічні події. Сцени повішення партизанів, масових розстрілів есесівцями людей, спалення у клунях і церквах живих дітей і жінок, винищення цілих сіл, масові єврейські розстріли, вивезення робітників з України на каторжні роботи у Третій рейх – усі ці кола пекла в Україні слугують гнівним звинуваченням нацизмові. Згодом у панорамі – фашистська Німеччина. Людиноненависництво нацизму набуває свого апогею в розповідях про концтабори в Аушвіце, Дахаві, Бухенвальді, крематорії у маутгаузенському таборі, де з людської шкіри виготовляли рукавички, абажури, «бо тут – ніщо не пропаде». Цим пекельним силам протиставляються люди із залізною волею – українські патріоти, поетеса Олена Теліга, Олег Ольжич, безіменний єпископ, який у камері відправляє панахиду по загиблому Ольжичу, єврейський «великий цадик і товмач талмуду», котрий навіки проклинає фашизм. Молитва цадика – високомистецька екстатична медитативна поезія, сповнена грому, гніву, розпачу і пророцтв. Гомодієгетичний наратор відтворює страшні картини бомбардування міст, жахливі пожежі, від яких руйнуються середньовічні собори, палаци, картинні галереї, житлові будівлі. Тут гине все живе. Це образ жаху й хаосу, апокаліпсичні візії руйнування світу. Таким постав перед зором наратора Мюнхен, де «неначе в день Страшного суду, світ нереальним став».

Жага цілеспрямованої дії визначає пафос четвертої частини епопеї. Вона будується, як і попередні, за мозаїчним принципом:

ліричні роздуми, строкаті картини доби чергуються між собою, взаємодоповнюють одна одну, створюючи панораму епохи. Почуття відповідальності за справи світу, бажання розвінчати й приборкати зло зумовлюють ліричне проникнення поета в саму серцевину явища. Філософська думка, спричинена й забарвлена емоціями, стає організуючим компонентом поеми. Долі окремих людини, народів, держав визначає поступ історії. Небачений розмах боротьби й героїзму в під час Другої світової війни, гігантські зломи в суспільних відносинах, крах імперій, революція в техніці неминуче втягують людину у вир подій, пресують, пригнічують її «я». Старим богам навіть не снилось, що з'являться незнані машини, які «ввізьмуть у полон наш дух і зроблять нас своїм придатком». Поета хвилюють процеси дегуманізації людини й світу, створеного нею.

Надзвичайно вагомим є «Плач Єремії». Своім пафосом, ніжними інтонаціями і могутньою силою викриття, сплавом мужності й гніву (серце пророка «висі і реве» і «прокляту месо посилає у простір») цей плач нагадує «Відплату» Віктора Гюго. Поет прагне «славити любов», переживає над знищенням гуманістичних цінностей на землі, вболіває над зціленням душі людини, яка зазнала такого великого нищення у кривавому вирі війни. Філософія активної дії й оптимізму, осудження фашистського й радянського тоталітаризму й зла розширюють пафос твору, утверджують героїзм діяльної людини. Гуманізм Юрія Клена був співчутливим, стражденним, але й активним, оптимізм – героїчним.

Паралельно з антивоєнною й антифашистською темами знаходить втілення тема зла в світовому масштабі. Естетичне осмислення її неперевершене. Цій меті підпорядковуються прийоми умовної образності, фантастика, гротеск, містерійне дійство. «Вальпургієа ніч» – фантазмагоричне видіння, написане в дусі середньовічних містерій, в яких змальовували творців світового зла – від чортів Люцифера, Сатанаїла, Веліра, Бефарота, дволикої Відьми до Гітлера, Сталіна та інших «вождів». Тут один з них приймає, немов у театрі абсурду, «парад великий смерті: всі спалені, кого замучив кат, всі струені і кулями роздерті явилися на цей парад». Ось проходять загиблі діти, вимагаючи відповіді: за що

їх кинуто в полум'я, за що загублено. За ними йдуть матері, волаючи до неба, щоб повернули їх дітей. Окреслюються постаті Поета, Миколи Хвильового – автора «азіатського ренесансу», Жінки з пальмовою віттю, яка уособлює демократію («і не забуде вас демократія. / Пождіть лише з десятків літ»). Закінчується ця частина перемогою злих сил: і духи, земля «потухає у страшному галасі, хаосі і чорній п'їтмі, яка огортає все». Можливо, це символ всесвітньої катастрофи внаслідок атомної війни. Неправда і зло в очах Юрія Клена є одвічними, позаісторичними категоріями, охоплюючи історію людського поступу. Перед лицем гранично трагічної дійсності поет замислюється над питаннями: який історичних змін, чи відбувається рух людства від вищих і кращих суспільних форм, що переможе у світі – добро чи зло, правда чи кривда?

П'ята частина залишилась незавершеною. Подано тільки філософський діалог Людини і Землі після згаданої катастрофи, в якому порушується проблема вічного руху й оновлення життя:

Предків не маєш? – Тож будь тепер сам собі предок.

Люди забули легенди? – Нову їм створи.

Втратили віру? – Кресли на скрижалях їм Кредо.

Щезли герої? – Меча тоді в руки бери.

«Попіл імперій» – твір панорамний, в якому подано широкі картини історичного, національного, соціального, духовного буття України та Європи. В поемі органічно поєднано епос із лірикою, міфологічні сюжети з біблійними, документалізм із художніми узагальненнями, фантастичні образи із типізованими. Епопея Юрія Клена відобразила найхарактерніші (за Гегелем, «субстанційні») події і колізії ХХ століття. Це, однак, не змінило національної спрямованості твору, сповненого, за словами Євгена Маланюка, «суто козацького гумору, що переходить у пекучий сарказм».

Отже, Юрій Клен – це взірець самовідданого служіння українській культурі, яку він збагатив неповторними художніми світами, новими ідеями, образами, різноманітням жанрових форм, багатством стильової палітри. Поет органічно синтезував неокласицистичну форму з пафосом неоромантики, художню гармонію з піднесеністю людського духу. Продовжуючи традиції Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Лесі Українки та

київських неокласиків, митець зберіг масштабність мислення і спрямував їх у річище справді світових явищ і змін, утверджуючи гуманістичні цінності любові, добра і справедливості. Поет зберіг емоційний пафос ліричного самовираження, притаманний українській поезії, надавши йому більшої теплоти і ширості. Для творів митця характерні інтелектуалізм, фольклорна й міфологічна образність, метафоричність як принцип художнього мислення і незвичне мереживо тропів. Світла постать поета постає перед читачем як символ невмирущості українського слова, що своєю красою й багатствами в свою духовну орбіту захоплює й представників інших національностей. У статті «Слово живе і мертво» Юрій Клен закликав нас бути гідними охоронцями української мови, плекати її невмирущі скарби. Це й дало право Євгену Маланюкові високо оцінити «призначення і Долю поета в нашій національній і світовій поезії».

Література: *Астаф'єв 1996:* Астаф'єв О.Г. У пошуках світової гармонії (Григорій Сковорода і Юрій Клен: діалог через віки). – Ніжин: Ніжинський держав. пед. інститут ім. М.Гоголя, 1996.; *Качуровський 1992:* Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму // Клен Юрій. Твори: У 4 т. – Т. 1. – Нью-Йорк; Наукове товариство ім. Т.Шевченка, 1992. – С. 5 – 22.; *Клен 1992:* Клен Ю. Твори: В 4 т. – Т.1. – Нью-Йорк, 1992. – 372 с.; *Клен 1957:* Клен Юрій. Про генезу поеми «Попіл імперій». / За ред.Є.Маланюка // Твори: В 2 т. – Т.2. – Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1957. – 331 – 333.; *Ковалів 1991:* Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Юрій. Вибране. – К., 1991. С. 3 – 23.; *Новиченко 1984:* Новиченко Л.М. Вибр. праці: У 2 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1984. С. 158 – 159.; *Орест 1994:* Орест М. Заповіти Ю.Клена // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – Кн.1. – К., 1994.; *Сарапин 1998:* Сарапин В. Осінні мотиви в поезії Юрія Клена // Дивослово. – 1998. – № 9.; *Хосе Ортега 1994:* Хосе Ортега - і - Гасет. Вибрані твори. / Перекл. з іспанської В.Бургардта, В.Сахна, О.Товстенко. – К.: Основи, 1994. – С. 250 – 265.; *Чижевський 1993:* Чижевський Д. Юрій Клен, вчений та людина. Із спогадів // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.– Кн.1. – К., 1993.; *Шевченко 1990:* Шевченко Т.Г. Сон // Шевченко Т.Г. Пов. Зіб. тв.: У 12 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 188.

Ткачук Н.П. Художественная дискурсивная практика Юрия Клена

В статті досліджується життєвий і творчий шлях Юрія Клена, який належав до неокласиків, а також до поетів «Пражської школи». Художественний дискурс поета позначений неоромантизмом, неокласичним і експресіоністським поетичним мовленням. Аналізуються його художественні пошуки в ліриці, жанровий репертуар письменника, проблематика творчості, історикофілософські погляди України. Особливу увагу приділяється нарративній стратегії художника, функції гомодієгетичного і гетеродієгетичного наратора, майстерним використанням різних форм нарратива.

Ключові слова: неоромантизм, неокласицизм, експресіонізм, дискурс, наратор, жанр, поезія, поема-епоса.

Марія Апанович, асп. (Київ)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 83.3 (4 Укр) 6 – 4

Символізм чотирьох першооснов у циклі Ганни Чубач «Перлини Егейського моря»

У статті досліджено віршовий цикл Ганни Чубач «Перлини Егейського моря» з метою з'ясування особливостей творення поетесою картини навколишнього світу. Доведено, що у текстовому просторі поезії Чубач спостерігається художнє моделювання універсального космосу через народно-український міф. Авторці віршів вдалося глобалізувати український життєвий світ, розкласти його на систему алгоритмізованих культурних кодів. Основними елементами світотворення в поезії Ганни Чубач виступають Земля, Вогонь, Вода і Повітря.

Ключові слова: народно-український міф, міфологічна система, міфопростір, реміфологізація, образна система, лірична героїня, концепт, метафора, символіка, хронотоп.

Осмилення національної культури взагалі й конкретних її видів, зокрема, неможливе без урахування природного первня, який накладає відбиток на всі її прояви. До такого висновку підводять міркування Г. Гачева, який пропонує для формування концепції національної культури використовувати ключові поняття «Космо, Психо, Логос». Це уявлення про єдність тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) та духу (слова, мови, логіки).

В статті досліджується життєвий і творчий шлях Юрія Клена, який належав до неокласиків, а також до поетів «Пражської школи». Художественний дискурс поета позначений неоромантизмом, неокласичним і експресивним поетичним мовленням. Аналізуються його художественні пошуки в ліриці, жанровий репертуар письменника, проблематика творчості, історикофілософські погляди України. Особливу увагу приділяється нарративній стратегії художника, функції гомодієгетичного і гетеродієгетичного наратора, майстерним використанням різних форм нарратива.

Ключові слова: неоромантизм, неокласицизм, експресивізм, дискурс, наратор, жанр, поезія, епіка, епічна поема.

Марія Апанович, асп. (Київ)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 83.3 (4 Укр) 6 – 4

Символізм чотирьох першооснов у циклі Ганни Чубач «Перлини Егейського моря»

У статті досліджено віршовий цикл Ганни Чубач «Перлини Егейського моря» з метою з'ясування особливостей творчості поетеси картини навколишнього світу. Доведено, що у текстовому просторі поезії Чубач спостерігається художнє моделювання універсального космосу через народно-український міф. Авторці віршів вдалося глобалізувати український життєвий світ, розкласти його на систему алгоритмізованих культурних кодів. Основними елементами світотворення в поезії Ганни Чубач виступають Земля, Вогонь, Вода і Повітря.

Ключові слова: народно-український міф, міфологічна система, міфопростір, реміфологізація, образна система, лірична героїня, концепт, метафора, символіка, хронопол.

Осмилення національної культури взагалі й конкретних її видів, зокрема, неможливе без урахування природного первня, який накладає відбиток на всі її прояви. До такого висновку підводять міркування Г. Гачева, який пропонує для формування концепції національної культури використовувати ключові поняття «Космо, Психо, Логос». Це уявлення про єдність тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) та духу (слова, мови, логіки).

Саму природу Г. Гачев мислив у категоріях натурфілософії: «земля», «вода», «повітря» та «вогонь», тим самим показавши надзвичайну їхню продуктивність для досягнення національного образу світу [Гачев 1988: 167]. Теорія чотирьох стихій – важливе надбання давньогрецької філософії – знайшла відголосок в усій європейській культурі від античності до сучасності. У досократиків ці стихії – земля, вода, повітря та вогонь розглядалися як першооснови світу окремо: «Початок усього є вода (*Фалес*); Повітря народжує всі речі (*Анаксимен*); Все з землі виникає й у землю повертається (*Ксенофан*);/ Стерничий усього є перун вогонь вічний (*Геракліт*) [див. *Анатомія* 1997] або в сукупності, прикладом чому є філософія Емпедокла. «Погляди його такі: елементів – коренів усіх речей – чотири: вогонь, вода, земля й ефір (повітря), а ще – Любов, якою вони поєднуються, й Розбрат, яким вони роз'єднуються» [Анатомія 1997: I, 152]. Стихії мають імена олімпських богів: Зевс – вогонь. Гера – земля, Аїdoneй – повітря, Нестіда – вода.

Паралелізм зображення життя людини та природи органічно притаманний також українському менталітетові й пов'язаний з ним національній культурі. Щодо архетипу природи загалом, то вона постає як материнське начало, невід'ємне від роду людського (природа – *при-роді*). Вона наповнюється символами життя, до яких належать і земля, вода, вогонь та повітря, і перетворюється на своєрідний «резонатор людської душі». Назви першоелементів, таким чином, являють собою метафоричні образи почуттів людини – автора, ліричного героя, оповідача.

Отже, паралелізм у подіях сфери людей та сфери природи можна розглядати як входження до спільного для них символічного світу Мудрості [Науменко 2005: 84]. Тому земля, вода, повітря та вогонь як літературні образи в переважній більшості випадків становлять єдиний комплекс буття. Окрім античної філософії, для української літератури будь-якого періоду розвитку існує ще одна підоснова такої побудови – давньослов'янська міфологія. Передусім це купальські обряди – свого роду «шлюб» землі та неба: «У ніч на Івана Купала *земля* дарує людям цілюще зілля, *вогонь* парує юнаків і дівчат, *вода* й *повітря* очищують тіло та душу» [Лозко 1995: 174].

Давні філософські школи розвивали теорію чотирьох першоелементів за індуктивним методом, тобто від твердження про домінування тієї чи іншої стихії до розгляду їх у сукупності як творчих сил щодо всього світу. В цьому – вияв міфічної свідомості, якій притаманний був синкретизм. У текстуальному просторі поезії Ганни Чубач спостерігається художнє моделювання універсального космосу в більшості своїй через народно-український міф. Авторці вдалося глобалізувати український життєвий світ, розкласти його на систему алгоритмізованих культурних кодів. Так, основними елементами світотворення, як і в будь-якій міфологічній системі, в поезії письменниці виступають Земля, Вогонь, Вода і Повітря. З'ясування їхньої ролі у формуванні світогляду української людини початку ХХІ століття, у творенні новітньої поетичної картини світу й стало *метою цієї статті*.

Домінуючі концепти, що розгортаються в міфопросторі поезії, є ідентичними основним національним образам і становлять реміфологізацію власне українських міфів: поле, дорога, стежка (Земля), річка, море, озеро (Вода), сонце (Вогонь), небо, вітер (Повітря); світове дерево або дерево життя; хата як центр родинного всесвіту й еквівалент світового дерева, де, крім космогонічного сенсу, втілена одна з глобальних опозицій – природа / дерево, культура / дім, час, смерть тощо. У творчості Г. Чубач відбулася плідна рецепція елементів античної філософії, міфології та словесного мистецтва, заломлена крізь особливості українського світогляду. Так, в одній із поезій циклу «Перлини Егейського моря», який є вірцем сучасної української поетичної елліністики, авторка синтезувала поняття чотирьох стихій в образі рослинності, зокрема втілення творчого первня в природному космосі: «В зеніті літа / Висохне мигдаль, (*земля*) / Терпкого соку (*вода*) / Наберуть гранати. / П'яного сонця (*вогонь*) / Вічну пектораль / Сховає осінь / За холодні грати (*повітря*)» [Чубач 2003: 190].

Метафорика поезії Ганни Чубач пов'язана з чотирма першоосновами, за один із своїх прототипів має твір «To be or not to be» Лесі Українки, лірична героїня якого ототожнює стихії з моментами поетичної творчості: 1. Земля – традиційні для української фольклорної та книжної поезії мотиви кручі, гори, перелогів, сівби, жнив, кушців.; 2. Вода – «Лиш тихі води все стоять

мовчазно...»); 3. Повітря – «Чи, може, злинути орлицею... в простір безмежний?»; Вогонь «Вхопити з хмари ясну блискавку... зірвати з зірки золотий вінець... те світло миттю згасне... вогонь обпалить крила...» [Українка 1986: 149 – 150]. У Ганни Чубач зазначені мотиви сконцентровано в такій мініатюрі: «*Набираюсь / У неба блакиті. / Набираюся сили / В землі, Щоб до Бога / У рай полетіти / На легкому / Крилі*» [Чубач 2003: 190].

Загалом поетові ближчі стихії вогню (хоча він і може обпалити крила) та повітря – коли, наприклад, ліричний герой (лірична героїня) просить музу взяти його (її) з собою. Саме символіка цих двох стихій явлена у наведеному нижче творі Г. Чубач: «*У небі просторім / Розсипались зорі./ Одна – / Яскравіше горить. / Під нею – країна, / Моя Україна, / В тумані блакитнім / Стоїть*» [Чубач 2003: 182].

Символами вогню у цих рядках виступають передусім зірки, адже вони у багатьох культурах уособлюють таку цінність, як надія, що вмирає останньою, є знаками того, що людина кудись прагне, намагається перевершити саму себе [Енциклопедія 2002: 183]. А полум'яна зірка, про яку ідеться у цитованій поезії, позначає існування невидимого світла – джерела божественної сили та енергії. Саме під нею, на думку Г. Чубач, постійно перебуває наша земля – Україна. Однак тут не можна не згадати й про символіку туману, який є сполученням стихій повітря та води. Туман є знаком «затемненості», тобто невизначеності майбутнього рідного краю, й у поєднанні з символом зорі маємо творення образу долі як сили, що безперервно перетворює субстанцію буття з символів першооснов: «*Поглянеш в небо / Голубе – ударишся об камінь. / Побиті ноги: / Я тебе / Шукача між зірками*» [Чубач 2003: 183].

Загалом поезії «Перлин...» мають спільний хронотоп, землю – чи то Україну, чи Грецію, чи вигадану символічну країну, подібну до міфічної Аркадії: «*У Долині Метеликів Голос дитячий / І ранкова / На квітах роса / Так бриніли / Па крильцях тремтячих, / Що всміхалося слово: / – Краса!*» [Чубач 2003: 174]. Або: «*Акрополь – / Місце святе. / Білі колони / Знають про те: Стогнуть ночами / Жаліються морю. / З їхнього стогону / Море холоне* [Чубач 2003: 175].

Тобто й у цьому випадку бачимо, що в поезії Г.Чубач – як і загалом в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття, яка відзначається особливим інтересом до образів давньослов'янської міфології, – символи води, вогню, землі та повітря *ніколи* не постають окремо, адже для несвідомого (зокрема для *колективного несвідомого*) будь-яке поєднання стихій – це своєрідний «шлюб»: земля-вода, вогонь-вода тощо, де вода найчастіше має характер *жіночого* первня.

Жанрова природа ліричної мініатюри така, що у ній широкий простір полишено уяві реципієнта. Читач покликаний до співтворчості, співпереживання, разом з поетом він може відчувати сум, нав'язаний осінньою природою, чи розділити з ним глибоко особисте почуття самотності, може проникнутись споглядальним настроєм і відчути злиття з таємницями доквілля. Лірична мініатюра, всуціль насичена архетипними образами чотирьох першооснов, немовби відкриває «внутрішній зір» реципієнта, який завдяки цьому здатен побачити в малому велике. Зазвичай вона, як-от, наприклад, японська танка, пишеться експромтом, однак читається по кілька разів поспіль, аби глибше замислитися [Науменко 2006: 426].

І в «Перлинах...» Ганни Чубач, при їх виразному «еллінському» звучанні, є щось японське – образи, ідеї, враження наче вихоплено з «Зібрання міріад листків» і пропущено крізь призму українського світогляду: «*О, знов / Крізь білі жалюзі / Промінчик місяця / Пробрався!* / І як в росинці, / У сльозі, / Моїй сльозі, / Всю ніч купався [Чубач 2003: 179].

У контексті сполучення образів «ніч», «місяць», «сльоза» доцільно зробити висновок, що для них спільним знаменником є сон. Саме про це ґрунтовно писав О.Потебня: підставами для тлумачення сновидінь є символічна схожість (традиційні для українського фольклору «сльози-перли») та пряма протилежність (сльози уві сні – до радості) [див. Українські 1994:28].

Водночас бачимо, що лірична героїня «Перлин...» не лише ставить перед собою риторичні запитання, а й намагається дати на них відповіді. Перефразовуючи вислів російського письменника В. Солоухіна, «японець написав би: *Мармурові білі сходи. / Хто по них / Ночами ходить? / Хто на них / Весь день стоїть?* – і на цьому зупинився б» [див. Солоухин 1977: 149].

Героїня ж Ганни Чубач продовжує цю думку так: «У траві / Цвіркун виводить:/ – Білий світ!» [Чубач 2003: 178].

Лірика Ганни Чубач широко хвилює утвердженням права на земні блага, гармонійне існування людини в світі; вона прикметна органічним поєднанням ліричного й епічного, особистого і громадського. Поетеса завжди в творчому пошукові, повсякчас на шляху до прекрасного – кохання, людяності, щедрості, душевної цілісності, чистоти, краси життя, миру в суспільстві й людській душі. І в цьому їй допомагають образи природи, серед яких чільне місце посідають символи чотирьох першооснов, їх осмислення у контексті філософії античної, східної, української та показ їх як першооснов буття на тлі ХХІ століття.

Образна система поетки, попри нерозривний зв'язок із міфом, – проста, відкрита, зрозуміла. Тим часом це не заважає їй бути новаторською за змістом, почуваннями. Лірична героїня письменниці – сучасна жінка навдивовижу м'якої, вразливої вдачі. Між тим, вона спроможна безкомпромісно боронити і в собі, і в інших світлі, життєствердні начала. Вірші та поеми Ганни Чубач широко хвилюють утвердженням права на земні блага, гармонійне існування людини в світі; вони прикметні органічним поєднанням ліричного й епічного, особистого і громадського. Поетеса завжди в творчому пошукові, повсякчас на шляху до прекрасного кохання, людяності, щедрості, душевної цілісності, чистоти, краси життя, миру в суспільстві й людській душі. Найоб'єктивніша оцінка творчого доробку поетки – в її ж рядках: «То Я тремчу / Тополею в полях. / То Я травою / Зеленію в лузі. / Мене пісні / Придумали у снах / І віддали служницею / До Музи» [Чубач 2003: 197].

Література: *Анатомія 1997* – Анатомія мудрости: 120 філософов / сост. П. Таранов. – Т. 1. – Симф.: Реноме, 1997. – 626 с.; *Гачев 1988* – Гачев Г. Национальные образы мира / Георгий Гачев. – М.: Сов. писатель, 1988. – 432 с.; *Лозко 1995* – Лозко Г.С. Українське народознавство / Галина Лозко. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.; іл.; *Науменко 2005*: Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століття: монографія / Наталія Науменко. – К.: НУХТ, 2005.– 204 с.; *Науменко 2006* – Науменко Н.В. Екзотична строфіка в українській поезії ХХ століття / Наталія Науменко // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Вип. ХІ: Лінгвістика і літературознавство. – К.-Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. – С.

420 – 428.; *Солоухин 1984* – Солоухин В. Камешки на ладони / Владимир Солоухин. – М.: Советская Россия. 1977. – 176 с.; *Українка 1986* – Українка Леся. Лірика. Драми / Леся Українка. К.: Дніпро, 1986.–415 с.; іл.; *Українські 1994* – Українські символи / М. Дмитренко, Л. Іваннікова, Г. Лозко, Я. Музиченко, О. Шалак. – К.: Редакція часопису «Народознавство», 1994. – 140 с.; *Чубач 2003* – Чубач Г. Озвучена печаль: поезії / Ганна Чубач. – К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2003. –212 с.; іл.; *Енциклопедія 2002* – Енциклопедія символів, знаків, емблем. – М.: ООО «Астрель»; ООО «Миф», 2002. – 556 с.; ил.

В статтє исследован стихотворный цикл Анны Чубач «Жемчужины Эгейского моря» с целью выяснения особенностей создания поэтессой картины окружающего мира. Доказано, что в текстуальном пространстве поэзии Чубач наблюдается художественное моделирование универсального космоса через народно-украинский миф. Автору стихотворений удалось глобализировать украинский жизненный мир, разложить его на систему алгоритмизированных культурных кодов. Основными элементами миротворения в поэзии Анны Чубач выступают Земля, Огонь, Вода и Воздух.

Ключевые слова: народно-украинский миф, мифологическая система, мифопространство, ремифологизация, образная система, лирическая героиня, концепт, метафора, символика, хронотоп.

Іванна Луцишин, аспір. (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 83.3 (4 УКР)

Нараторіальна точка зору в повісті Володимира Винниченка «На той бік»

У статті проаналізовано особливості нараторіальної точки зору у повісті В. Винниченка «На той бік»; виокремлено її особливості в перцептивному та фразеологічному планах; з'ясовано міру присутності наратора в тексті.

Ключові слова: наратор, точка зору, іронічний модус, персонаж.

В статтє проанализированы особенности нарраторальной точки зрения в повести В. Винниченко «На ту сторону»; выделены ее особенности в перцептивном и фразеологическом планах; выяснена мера присутствия наратора в тексте.

Ключевые слова: нарратор, точка зрения, иронический модус, персонаж.

420 – 428.; *Солоухин 1984* – Солоухин В. Камешки на ладони / Владимир Солоухин. – М.: Советская Россия. 1977. – 176 с.; *Українка 1986* – Українка Леся. Лірика. Драми / Леся Українка. К.: Дніпро, 1986.–415 с.; іл.; *Українські 1994* – Українські символи / М. Дмитренко, Л. Іваннікова, Г. Лозко, Я. Музиченко, О. Шалак. – К.: Редакція часопису «Народознавство», 1994. – 140 с.; *Чубач 2003* – Чубач Г. Озвучена печаль: поезії / Ганна Чубач. – К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2003. –212 с.; іл.; *Енциклопедія 2002* – Енциклопедія символів, знаків, емблем. – М.: ООО «Астрель»; ООО «Миф», 2002. – 556 с.; ил.

В статтє исследован стихотворный цикл Анны Чубач «Жемчужины Эгейского моря» с целью выяснения особенностей создания поэтессой картины окружающего мира. Доказано, что в текстуальном пространстве поэзии Чубач наблюдается художественное моделирование универсального космоса через народно-украинский миф. Автору стихотворений удалось глобализировать украинский жизненный мир, разложить его на систему алгоритмизированных культурных кодов. Основными элементами миротворения в поэзии Анны Чубач выступают Земля, Огонь, Вода и Воздух.

Ключевые слова: народно-украинский миф, мифологическая система, мифопространство, ремифологизация, образная система, лирическая героиня, концепт, метафора, символика, хронотоп.

Іванна Луцишин, аспір. (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31

ББК 83.3 (4 УКР)

Нараторіальна точка зору в повісті Володимира Винниченка «На той бік»

У статті проаналізовано особливості нараторіальної точки зору у повісті В. Винниченка «На той бік»; виокремлено її особливості в перцептивному та фразеологічному планах; з'ясовано міру присутності наратора в тексті.

Ключові слова: наратор, точка зору, іронічний модус, персонаж.

В статтє проанализированы особенности нарраторальной точки зрения в повести В. Винниченко «На ту сторону»; выделены ее особенности в перцептивном и фразеологическом планах; выяснена мера присутствия наратора в тексте.

Ключевые слова: нарратор, точка зрения, иронический модус, персонаж.

The features of the narrator's point of view of V. Vinnichenko's novel «To that side» are analysed in this article; these features are selected in perceptual and phraseological plan; the measure of the narrator's presence is found out in the text.

Keywords: *narrator, point of view, ironical modus, character.*

У свій час феноменологи прийшли до думки, що світ повен феноменів – предметів-інтенцій, не подібних між собою чи, навпаки, схожих, які є вираженням людської сутності. Кожна індивідуальна свідомість мислить своїми феноменами, внаслідок чого виникає світове багатоголосся. Поліфонічна інтенційність, відображена у концепції бахтінського діалогізму, передбачає звучання кількох голосів у творі, можливість розпізнавання «чужих слів». Сюжет літературного твору – це завжди розповідь про те, як хтось робить щось. «Хтось», якщо це людина, виступає героєм, а «щось» (що йому вдається чи не вдається зробити) залежить від того, що він би зміг вдіяти залежно від замислу автора і очікувань аудиторії [Фрай 1987: 232]. Для читача у творі відкриті дві свідомості – наратора і персонажа.

З погляду нараторології, повість В. Винниченка «На той бік» є цікавим естетичним об'єктом для дослідження. Мета статті – проаналізувати особливості нараторіальної точки зору у структурі твору.

Послугуючись поділом нараторів В. Шміда на дієстетичних та недієстетичного [Шмід 2003: 81], можна констатувати, що у повісті функціонує недієстетичний (він не бере участі у розповіді, не переходить кордони дієгезису, обмежений тільки екзегезисним існуванням) наратор, тобто він не є учасником подій, про які розповідає, не перетворюється на актора, його роль – розповідати. Його можна схарактеризувати як непричетного спостерігача, що водночас є первинним розповідачем.

Початок повісті «На той бік» – це притаманна стилю винниченківського наратора іронія: «Колись-колись, місяців два-три тому, доктор Верходуб обережно й дбайливо ніс через життя келех своєї мудрості, зібраної по краплі з гірких і солодких квітів буття. Кожна людина, перебувши час цвітіння, починає збирати келех своєї мудрості. І що буйніше, що болючіше, що радісніше було цвітіння, то повнішим стає на старість келех.

Келех доктора Верховдуба був не те щоб дуже повний, але й не порожній. І, може, комусь не до пиття було б те течиво, що назбирав доктор Верховдуб, але йому воно було необхідне» [Винниченко: 3]. Поєднання високого стилю, антитетичних сполучень і таких топосів, як «келех мудрости», «час цвітіння», «квіти буття», відсилає до з'ясування міри присутності наратора, вираження його особистості. В. Шмід стверджує, що особистісні риси наратора можуть бути чітко вираженими, та можливим також для нарації є варіант «безособового носія» певної оцінки та відсутність будь-якої особистісної маркованості. На думку дослідника, такий тип наратора є редукованим, а редукція, що зводить цю інстанцію до «іронічного голосу», найчастіше спостерігається в розповіді, зорієнтованій на точку зору персонажа, тобто на «персональну» оповідь [Шмід 2003: 68].

Наратор у повісті спостерігає за головним персонажем – доктором Верховдубом. Він не намагається якось допомагати чи перешкоджати, лише знаходиться пліч-о-пліч. Незважаючи на те, що наратор пасивний щодо будь-яких дій, його спостережний пункт залишається незмінним: завжди побіч Верховдуба. Така нарація «із-за плеча» дозволяє привідкрити завісу на найінтимніше. Саме тому наратор безпосередньо повідомляє про докторові «теософічні модерні сеанси» із «астрально-містичними дотиками» з повітовими дамочками; про ранковий туалет Верховдуба; про «власний «верходубівський» стиль одягання [Винниченко: 3-4]. Таким чином, у першому епізоді доктор Верховдуб постає перед наратором лише з характеристики наратора, останній оперує процесом знайомства з персонажем.

Перший епізод – це лише нараторіальна точка зору. У плані оцінки вона не має однозначних суджень, що, власне, і кореспондується з модусом іронії. З цього приводу В. Шмід зауважує, що іронія заснована на симультанності двох оцінних позицій – внутрішній персональній та зовнішній нараторіальній точках зору [Шмід 2003: 118]. Наратор малює амбівалентний образ персонажа. З одного боку це – доктор медицини, що цитує грецькою Епікура, спокусник, філософ, який нікого не боявся. Наратор використовує загальновідому точку зору жителів повіту для передачі ставлення до персонажа, підкреслено вживаючи пряму номінацію «наш філософ». З іншого боку, він інформує про

внутрішні трансформації доктора, які відобразилися на зовнішності та способові його життя. Інтелігент перетворився на істоту, що «нюхом розпізнавала під пролетарськими пальцями приятеля чи ворога і внутрішньо махала хвостом чи вишкіряла зуби» [Винниченко: 4]. Риторичним запитанням «Яка рація лікувати людям шлунки, чи легені, коли завтра в них будуть розтроснені черепи?» [Винниченко: 4] наратор резюмує: докторове минуле закінчилося, тепер лише невідомість майбутнього.

Недалеке суспільство, в якому жив доктор Верходуб, сприймало його як представника вищої касти, хоча нараторові відомо про ілюзорність та неправдивість такого твердження. Н. Фрай, використовуючи аристотелівський поділ текстів, критеріями для якого були особливості діючих персонажів (герої, кращі від людей (вищого міметичного модусу); такі ж, як люди; нижчі від людей (нижчого міметичного модусу), виділяє *іронічний модус персонажа*. «Якщо герой нижчий від нас за силою і розумом, так що у нас виникає відчуття, що ми з вищого, незалежного погляду спостерігаємо видовище його несвободи, поразок і абсурдності існування, тоді герой належить іронічному модусу. Це стосується і випадку, коли читач розуміє, що і сам знаходиться чи міг би знаходитися в такій самій ситуації, про яку, все-таки, він здатен говорити з більш незалежної точки зору» [Фрай 1987: 233]. На нашу думку, персонаж, доктор Верходуб, у стосунку до наратора і є таким персонажем іронічного модусу. Відповідно про нього ведеться розповідь у патетично-цинічному тоні.

Постійна присутність наратора біля персонажа у Б. Успенського отримала назву «просторового прикріплення», яке може бути вираженим у вигляді присвоєння персональних планів оцінки, фразеології тощо своїй точці зору, або ж є вираженням власної оцінки, фразеології при спільному просторовому плані [Успенський 1970: 78]. Але ця прив'язаність не стосується часу. Нараторіальна точка зору віддалена від екзистенційного, вона оперує нараційним часом. Зумовлений модусом іронії, такий час неоднозначний також. Для наратора «колись-колись давно» – це «місяців два-три тому» або «двадцять літ тому», або просто конкретно невизначене «колись».

Прикріплення наратора до персонажа дозволяє оповідати йому про те, що трапляється з останнім. Наприклад, після розмови доктора Верховдуба з Ольгою Іванівною в кав'ярні, він повідомляє про дії доктора, а не жінки. Просторова прикріпленість до Верховдуба не дозволяє йому піти услід за іншими персонажами, і нараторові, як і самому докторові залишаються невідомими деталі приготувань Наяди.

Більше того, із тексту дізнаємося, що наратор перебуває з персонажем не один день. Першою вказівкою на це є подача детальних відомостей про «давні» часи, коли життя доктора Верховдуба текло своїм укладеним порядком. Другу зустрічаємо в спільному пригадуванні персонажа і наратора подій двадцятилітньої давності, коли у Верховдуба був роман з Наядою. Більше того, наратор був з доктором ще навіть і у дитинстві: «І після цієї краплі на душі доктора стало затишно, тепло й лукаво, як у дитинстві, коли ввечері прибіжиш знадвору, залізеш у темну кімнату й сидиш там та дивишся звідти на всіх, і почуваш гарячу-гарячу любов до них, і обнімаєш, милуєш їх звідти, а вони того й не знають» [Винниченко: 6]. Всі згадки про дитинство передано задушевно-теплим тоном, який не вписується в текст наратора. Тут зустрічаємося з вкрапленнями «чужого слова» (за М. Бахтіном) у текст наратора, яке передає персональну точку зору.

Перебуваючи з персонажем довгий період протягом життя, наратор знає усі його думки. Його іронічний голос дуже близький до персональної точки зору, але не тотожний йому. Нараторові хоч і доступний внутрішній світ персонажа, та розповідає він про нього, все-таки із своєї зовнішньої, точки зору.

Інколи наратор замасковує свої власні розмірковування, маркуючи їх як персональні. Тоді має місце контамінація текстів персонажа і наратора у вигляді впливу наратора на «чуже» слово. Для прикладу: «Але доктор Верховдуб уже не питався себе тепер: чого така жорстокість і лють у цієї сірої маси і звідки вона? Невже вона вся, як є, читала Маркса й, експропріюючи експропріаторів, тільки передавала куті меду? Тепер він знав, що і жорстокість, і лють, і передавання куті меду, все було необхідне, законне, й зрозуміле, як законне, необхідне й зрозуміле оте цуценя з закислими очима на сонечку. Сіра маса не читала Маркса й не експропріювала експропріаторів. Вона тільки здійснила закон

ворожости чужого до чужого. Вона, ця маса, була тут чужа; всі ці крамниці, будинки, всі капелюхи, комірчики, книжки, роялі, управи, контори, все, чим був повний колись оцей клаптик земної планети, було й є чуже цій сірій шинельній масі...» [Винниченко: 7]. Перше речення вказує на те, що це судження Верходуба, та згодом вони переростають у думки самого наратора і набирають властивого йому уципливого тону.

Дослідження точки зору у структурі художнього твору займає вагоме місце у працях російських дослідників. Спираючись на висновки В. Виноградова, М. Бахтіна та інших, Б. Успенський у праці «Поетика композиції. Структура художнього тексту і типологія композиційної форми» розглядає чотири плани, в яких може проявлятися точка зору: «план оцінки» або «план ідеології», «план фразеології», «план просторово-часової характеристики», «план психології». В кожному з них події можуть передаватися із «зовнішньої» точки зору (у відношенні до них) автора чи із «внутрішньої», тобто з точки зору певного персонажа, яку присвоює собі автор [Успенський 1970]. Важливо зауважити, що Б. Успенський як розповідні інстанції виділяє, оповідача, автора (який у багатьох випадках за своєю функціональністю тотожний нараторові, і це неодноразово підкреслює сам дослідник) і персонажа. Натомість «Наратологія» В. Шміда побудована на розрізненні між автором і наратором [Шмід 2003]. Ми дотримуємося думки В. Шміда у потрібності використання «технічного» терміна *наратор*.

Аналіз плану ідеології точки зору дає можливість з'ясувати, як функціонують розповідні інстанції. План оцінки (ідеології) у Б. Успенського – це «загальна система ідейного світосприйняття» [Успенський 1970: 16]. В. Шмід до ідеологічного плану залучає кругозір, спосіб мислення, багаж знань наратора чи персонажа, тому цей план значно ширший від плану оцінки в Б. Успенського, а тотожним оцінці виступає «перцептивний план» – «призма, через яку сприймаються події» [Шмід 2003: 125 – 126]. Цікавим у цьому плані є перцептивний (оцінно-ідеологічний) план нараторіальної точки зору у повісті «На той бік». Вона може бути лише нараторіальною, як у проаналізованому першому епізоді, або ж комбінованою з «чужим словом».

Цей процес у «Наратології» В. Шміда отримав назву інтерференції тексту наратора і тексту персонажа [Шмід 2003: 199]. Б. Успенський називає це «контамінацією авторового тексту («авторового слова») і тексту іншого («чужого слова»). Вона може реалізуватися двома способами: як вплив «чужого слова» на «авторське», так і впливом «авторського» на «чуже» [Успенський 1970: 47]. Ці два випадки є можливими щодо наративного дискурсу повісті «На той бік».

У певних наративних ситуаціях наратор бачить і сприймає те, що й персонаж. Показовою у цьому плані є сцена першої зустрічі Верходуба з Ольгою Іванівною (Наядою). «Ні, це була не Наяда! Розуміється, не Наяда. Треба, дійсно, бути божевільним, щоб вигадати таке. Наяді тепер найменше повинно б бути літ сорок п'ять. А це зовсім молода дівчина.

Але щось Наядине все ж таки було! Нічого схожого в лиці й якась страшенна подібність. Посмішка? Та сама владність, королівська певність себе, повільність людини, яка знає, що все зробиться по її волі? І очі не Наядині, не сірі, а сині, теплі, грайливі й явно-хворобливо-блискучі. Одначе уста, – широкі, соковиті, – ті самі, що в Наяди: верхня губка чітка, хижа, а нижня соковита, сласна, земляна. Ті самі!» [Винниченко: 8]. Тут думки-спогади доктора Верходуба змішані із нараторовими повідомленнями про побачене. Відбувається контамінація текстів наратора і персонажа: «чуже» слово персонажа змінює нараторове. Вони одночасно бачать одне й те ж, тому просторовий та оцінний плани двох точок зору – персональної і нараторіальної – тотожні.

Також є й інші наративні ситуації, в яких перцептивний план нараторіальної точки зору значно ширший від перцептивного плану персональної. Для прикладу, передача подій у комітеті. У тексті подано такий детальний опис: «В комітеті кишіло різномастим «пролетаріятом». Бог його знає, чо́го йому треба було, але перед кожними дверима загу́сло кашею стояли кашкети, хустки, шапки; вони гули густим гулом і ні за що не хотіли пропустити крізь себе ніяке стороннє тіло. Бідні колишні паркети Дворянського Зібрання перевернулись у підлогу третьої кляси пересильної станції; зашаровані чобітьми, закидані лушпинням насіння, недокурками, недогризками, вони загубили колишній свій строгий, урочистий блиск, – не до блиску, аби хоч цілі лишились.

На стінах запорошеними чотирикутниками ясніли сліди портретів царів, генералів, предводителів дворянства, – колишніх владарів усякого земного блиску. По кутках також лисіли плями від ікон і лампадок, від портретів владарів небесного блиску» [Винниченко: 15]. Зрозуміло, що це враження самого наратора, оскільки персонаж, доктор Верходуб, був дуже переляканим і заклопотаним з приводу отримання дозволу на виїзд. Тут переважає спосіб опису, названий Б. Успенським «надособистісним». «В цьому випадку авторська позиція збігається з позицією персонажа у плані просторової характеристики, але розходиться в плані оцінки, фразеології...» [Успенський 1970: 78]. Окрім того, наратор передає уривчасті фрази, які нікому конкретно не належать і не мають конкретних адресатів («– Чого? Як? Говоріть голосней», «– Чого? Як? Справтеся в третій кімнаті!» [Винниченко: 16]). Ці безособові фрагменти, що графічно виділені як пряма мова, підкреслюють атмосферу невпорядкованості, балагану, в якому можливо загубити голос персонажа.

Під час подорожі Верходуба з Ольгою Іванівною до Соснівки наратор послідовно описує те, що поступово відкривається його поглядом. Такий «послідовний огляд», що схожий до почергового наведення об'єктиву камери на конкретні об'єкти [Успенський 1970: 81], обмежений просторовим прикріпленням до персонажа. Прийом послідовного огляду використано і при викладі подій, що розгортаються в «камури»: «Так, так, це таки, справді, була «камура»: вогкий, густий, задушний, нестерпний сморід; малесеньке, крихітне, затулене лахміттям і віхтям соломи віконечко; ні груби, ні долівки: облуплені стіни; на покришеній, гнилій підлозі з дірками – чорна, брудна, загиджена солома» [Винниченко: 42]. Наратор описує одну за одною дії усіх присутніх: те, як доктор очима шукає, куди б йому посадити Ольгу Іванівну; як панна Ольга розмотує хустку і йде до стіни; як заходить «жовтовусий»; як відбувається розмова з графом і графінею тощо.

Інтерференція тексту наратора і тексту персонажа стоїть на заваді чіткого розрізнення точок зору. Б. Успенський вказує, що фразеологічний план точки зору часто буває єдиною можливим критерієм розмежування позицій наратора і персонажа [Успенський 1970: 28]. У повісті фразеологія наратора вирізняється

використанням стилістичного різноманіття, поєднанням драстичних описів із зменшено-пестливою лексикою, філософськими узагальненнями. Кругозір наратора здається ширшим і багатшим від персонального. Важливою, на наш погляд, для наратора є метаморфізація персонажів. Вигадавши історію про те, що вони – сільські вчителі, доктор Верходуб та Ольга Іванівна згодом присвоюють собі психологічний план точки зору вчителів і відповідно поводяться (боязко кашляють, вибачаються). Характерно, що і наратор приймає цю трансформацію і у фразеологічному плані власної точки зору номінує їх «бідним сільським учителем», «дурною дівчиною» [Винниченко: 19]. Таким чином, і персонажі, і наратор приймають точку зору працівників комітету, бо саме вони повинні були сприймати доктора та його супутницю як вчителів.

Отже, розповідна інстанція – наратор – у повісті В. Винниченка «На той бік» прикріплена у просторі до персонажа. Входячи у внутрішній світ персонажа, свою оповідь наратор, все-таки, веде із власної, зовнішньої, точки зору. Редукція наратора до іронічного голосу зумовлює процес інтерференції тексту наратора і тексту персонажа. Незважаючи на це, нараторіальна точка зору поряд з персональною залишається самобутньою у плані психології, оцінки та фразеології, аргументом чому служить іронічний модус персонажа.

Література: Винниченко В. На той бік / Володимир Винниченко. Режим доступу <http://www.ukrcenter.com/Література/Володимир-Винниченко/68519/На-той-бік-pdf>; *Успенський 1970*: Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Борис Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 227 с.; *Фрай 1987*: Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый / Нортроп Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. – М.: 1987. – С. 232 – 264.; *Шмидт 2003*: Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Тетяна Скуратко, викл. (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31
ББК 83.3 (4Укр)

використанням стилістичного різноманіття, поєднанням драстичних описів із зменшено-пестливою лексикою, філософськими узагальненнями. Кругозір наратора здається ширшим і багатшим від персонального. Важливою, на наш погляд, для наратора є метаморфізація персонажів. Вигадавши історію про те, що вони – сільські вчителі, доктор Верходуб та Ольга Іванівна згодом присвоюють собі психологічний план точки зору вчителів і відповідно поводяться (боязко кашляють, вибачаються). Характерно, що і наратор приймає цю трансформацію і у фразеологічному плані власної точки зору номінує їх «бідним сільським учителем», «дурною дівчиною» [Винниченко: 19]. Таким чином, і персонажі, і наратор приймають точку зору працівників комітету, бо саме вони повинні були сприймати доктора та його супутницю як вчителів.

Отже, розповідна інстанція – наратор – у повісті В. Винниченка «На той бік» прикріплена у просторі до персонажа. Входячи у внутрішній світ персонажа, свою оповідь наратор, все-таки, веде із власної, зовнішньої, точки зору. Редукція наратора до іронічного голосу зумовлює процес інтерференції тексту наратора і тексту персонажа. Незважаючи на це, нараторіальна точка зору поряд з персональною залишається самобутньою у плані психології, оцінки та фразеології, аргументом чому служить іронічний модус персонажа.

Література: Винниченко В. На той бік / Володимир Винниченко. Режим доступу <http://www.ukrcenter.com/Література/Володимир-Винниченко/68519/На-той-бік-pdf>; *Успенський 1970*: Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Борис Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 227 с.; *Фрай 1987*: Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый / Нортроп Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. – М.: 1987. – С. 232 – 264.; *Шмидт 2003*: Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Тетяна Скуратко, викл. (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31
ББК 83.3 (4Укр)

Конфлікт як головний драматичний компонент поем Івана Драча

У статті досліджено драматургічні елементи поетичної драматургії Івана Драча, простежено розвиток драматизованої авторської думки, розкрито особливості сюжетної організації текстів, композиційно-стильову колажність наративу та конфлікту ідей як головного драматичного елемента поем митця.

Ключові слова: жанр, драматична поема, конфлікт ідей, драматизм, метафоричність, художній стиль, образ, ремарки, монолог.

Tetyana Skuratko Conflict as main dramatic component of Ivan Drach's poems.

This article deals with the drama creation elements of poetic dramaturgy by Ivan Drach, traces the development of drama author's thought, explores peculiarities of suzette text organization, compositional-stylistic collage of narrative and conflict of ideas as main dramatic element of the artist's poems.

Key words: genre, dramatic poem, conflict of ideas, dramatism, methaphorism, artistic style, image, phrase, monologue.

Дослідники творчості Івана Драча давно відмовилися від трактування її як екстравагантного феномена. Безповоротно минули ті часи, коли його доробок не сприймався деякими реципієнтами, а сам поет зазнавав гострих і несправедливих звинувачень з боку тенденційної критики, що спрощено інтерпретувала художній дискурс поета. Відтак інтерес сучасних дослідників до його творів та неповторної стильової палітри не спадає, зумовлюючи появу нових розвідок та студій. У цьому контексті драматичні поеми поета привертають увагу літературознавців і театрознавців, проте його поетична драматургія не стала предметом скурпульозного осмислення, зокрема з погляду конфліктів як важливих чинників драматичного моделювання художньої картини світу, онтології дійових осіб, естетичної природи драматичних поем автора. Це, на наш погляд, пояснюється художньою багатогранністю поета, яка не піддається звичним одиницям виміру. Відвертий інтелектуалізм й імпліцитна фольклорність, розкрилля творчої фантазії і по-драматичному концентрованість художніх образів, динамічний діалог і філософський монолог, метафоричність мислення і

драматизм – характерні ознаки творчої манери І.Драча як драматурга.

Вагому роль у метадискурсі Івана Драча посідають драматичні поеми («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»), які виростили з його лірики і кінодраматургії і становлять окрему сторінку творчості митця. В них вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні принципи жанру, які роблять поетичну драматургію І.Драча своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми. Передусім, драматичні поеми Івана Драча сучасні за своїм звучанням, за прагненням ввійти в найтісніший контакт з читачем або глядачем, «відкритістю» своїх розв'язок, напруженістю дії, зіткненням характерів та конфліктів.

Здійснюємо аналіз жанрової специфіки драматичних поем І.Драча під кутом зору літературної спадкоємності визначального для цього жанру конфлікту як зіткнення характерів, поглядів і життєвих принципів, які покладено в основу дії його творів. Його конфлікт есплікується чере призму суперечностей доби, протистоянь дійових осіб, зіткнення між ними, а також через внутрішню боротьбу героя з самим собою. Слід зазначити, що драматичний конфлікт у поемах І.Драча суттєво відрізняється від конфлікту в суто драматичних творах, зокрема трагедії чи трагікомедії; на характер зіткнення і суперечностей дійових осіб у драматичній поемі впливає також ліричний струмінь, що переважає в ліричній поемі. Безпосереднє, сміливе втручання автора у конфлікт поем засвідчує своєрідність його поетичних драм, які будуються на «конфлікті ідей».

Конфлікт ідей є визначальною особливістю драматичних поем І.Драча. Деякі критики, зокрема М.Ільницький [Ільницький 1980: 150], М.Рябчук [Рябчук 1981: 163], А.Янченко [Янченко 1981: 171], Б.Горин [Горин 1996: 120] не приймають такого конфлікту, вважаючи його надто схематичним через надмірне використання публіцистичних засобів, тобто виступають проти художньої дифузії жанру. Однак не слід забувати, що драматична поема є жанром синтетичним і штучне «прив'язування» її до певних суто родових ознак призводить до однобічної оцінки твору.

Б.Олійник, вивчаючи генеалогію Драчевої ліро-епіки, цілком справедливо вбачає її джерела у творчості Лесі Українки [Олійник 1973:140]. Доречно з цього приводу навести цікаве зізнання самого Івана Драча: «У творчості Лесі Українки мене більше приваблює драма, ніж лірика. У драмах вона – поетеса світового рангу, наявність такого автора могла б зробити честь найрозвиненішій національній культурі» [Драч 1977: 34]. Саме Леся Українка є чи не першою в українській літературі письменницею, яка сміливо виводить на театральний поміст ідеї, яким належало двобоєм утверджувати правду.

Відоме твердження, що «Лісова пісня» є феєричним увічненням боротьби добра і зла й оспівуванням апофеозу перемоги природного начала, втіленого в символічному образі красуні лісів – Мавки. У драматичній поемі Лесі Українки «Одержима» пафос боротьби і буденність всепрощення також виступають ідеями-антиподами, а також не безликі – перед нами два протилежні персонажі Мессія та Міріам. Подібні «оживлені» конфлікти ідей зустрічаємо в інших творах Лесі Українки, а також у її наступників Івана Кочерги, Леоніда Первомайського, Олександра Левади та Івана Драча, Юрія Щербака.

Отже, Іван Драч активно спирається на традиції, шукаючи нових акцентів в оголеному, здавалось би, конфлікті, розвиває його, врешті, надаючи йому синтетичних рис. Важливо з'ясувати основні риси конфлікту ідей загалом у драматичних поемах І.Драча. На нашу думку, це – найвищий ступінь абстрагованості від конкретних подій чи, більше того, вчинків окремих людей. Наприклад, автор постійно іменує Пабло Неруду поетом, а В.О.Сухомлинського – Вчителем, Марину Турчин – скульптором. Таким чином, він, спираючись на конфліктну особистість, шукає в ній рис, які визначають її індивідуальне обличчя, і разом з тим художньо досліджує типовість її характеру. Пабло Неруда – то не лише чилійський поет, це ідеал народного співця. В.Сухомлинський – не лише директор Павлищанської школи, це символ досвіду педагогів усіх віків, гуманізму, що втілює цей педагог.

Слід наголосити, що І.Драч майже не використовує зовнішніх ефектів. Може виникнути контрзапитання: а чи варто вважати «зовнішнім ефектом» корабель з його «вільним

принципом» («Зоря і смерть Пабло Неруди»). На перший погляд, він справді, здавався б, особливо зі сцени, оригінальним атрибутом оформлення. Але такий підхід серйозно збіднює якісне, повноцінне розуміння твору загалом. По-перше, корабель – це символ мрії, хоч і не здійсненої, зате здійсненої. Згадаймо хоча б «Парус» М.Лермонтова, образ човна у поезії «Ніч... а човен – як срібний птах» Євгена Плужника або фінал повісті В.Катаєва «Белеет парус одинокий». Та й сам Пабло Неруда з жалем, хоч і не без лукавинки, писав в «Оді кораблику у пляшці» (переклади наводяться російською, оскільки українською їх «інтерпретував» переважно сам І.Драч): *«Ти – капсула любви на волнах, ти – / творенье сирен. / Впрочем, по правде сказать / никто его не выдвигал, и поплывет он единственным / в моем сновидении»* [Неруда Пабло 1978: 398 – 399; переклад Б.Слуцького].

Зовсім по-іншому сприймаються після цих аналогій мрії Поета у драмі І.Драча про затишок, спокій, мрії людини знедоленої, втомленої постійними переслідуваннями і поневіряннями: *« – Я капітан, але судно моє затонуло. / А ти заходь, друже, подруго, товаришу, / заходь на мій корабель, / а ти побудь у моєму домі, / побудь, ти не лякайся оцих громил, / які тимчасово там порядкують, у моїй капітанській вітальні...»* [Драч 2006: 343]. Цим довірливо-інтимним відтінком у діалозі з глядачем драматург, безперечно, лише увиразнює конфлікт, надаючи йому більшої гостроти і трагічності.

По-друге, корабель – символ всієї творчості Пабло Неруди. Мариністична тематика є провідною в його поезії.. Досить навести назви збірок, щоб пересвідчитись у цьому: «Море і дзвони», «Великий океан», «Плавання і повернення», «Вірші Капітана», «Меморіал Чорного острова». Корабель – улюблений образ Пабло Неруди. Він навіть любив називати себе Капітаном. Та й сам І.Драч не заперечує запозичення цього образу-символу поеми з творчості Пабло Неруди: *«Такий цей корабель постає зі спогадів сучасників, очевидців, друзів і наклепників»* [Драч 1977: 201].

Більше того, автор заповнює сцену специфічним реkvізитом – улюбленими речами Поета, пов'язуючи тим самим образ корабля і з біографією чилійського митця. Відомо, як по-особливому, навіть меланхолійно ставився Пабло Неруда до різноманітних дрібничок домашнього побуту. Проте оригінальність І.Драча не в

реквізитному антуражі, а в тому, якого значення він надає тим речам, які знаходяться на сцені. По-перше, всі вони збільшених, навіть гігантських розмірів: Великий Дерев'яний Черевик, Великий Чорний Дерев'яний Ключ, Величезне колесо старої гарби, Пісочний Годинник, Величезний завбільшки з людину, Великий барабан, Величезний глобус старовинної роботи [Драч 2006: 334]. У річищі *поетики шозистів*, яскравим представником яких був французький письменник Ален Роб-Грійє, Іван Драч зіставляє речі з людьми (характерно, що на нижній палубі, де вони розмішені, діють переважно негативні персонажі), прирівнює людей Ареляно, Ромео до речей на зразок Величезного Вуха. Таким чином, через гіперболу щодо речей автор застосовував літоту щодо людей (подібний прийом зустрічаємо у казці братів Грімм «Хлопчик-мізинчик»).

По-друге, всі предмети у поемі Драча функціонують самі по собі. У критиці така деталь чомусь обійдена мовчанням, а поет, між іншим, хотів звернути на це увагу читача, виділивши навіть слова «САМІ ПО СОБІ» особливим шрифтом. Звичайно ж, і тут можна знайти типологічну спільність з творчістю Пабло Неруди: «... *прошли они жизнью моей, / жили вместе со мной / и этапы настолько живыми, / что, наверное, прожили / жизни моей половину / и, наверное, смертью моей / наполовину умрут*» [Неруда Пабло 1978: 141], – пише він у «Оді речам». Мабуть, це зізнання і лягло в основу самочинності мертвих предметів, що через якісь підводні внутрішні зв'язки підкреслює прагнення Пабло Неруди до духовної свободи. Отож, деталі реквізиту мають не тільки фонове, а й смислове наповнення при творенні конфлікту.

Поет, спираючись на традиції вертепної драми, поділяє корабель на дві палуби – верхню і нижню. На верхній палубі дія є цілком ретроспективною і здебільшого документальною. Головною дійовою особою на ній є Пабло Неруда. На верхній палубі перед нашими очима проходять найпам'ятніші сторінки життя великого чилійського співця, дія, що відбувається тут, є, по суті, втіленням його високих ідеалів. На нижній палубі діють вороги Поета – капітана Ареляно і три Ромео, які ведуть принизливий допит Джульєтти, що символізує вічно живу красу життя, повного пізнання.

Такий «розподіл» дії ґрунтується на забутих традиціях народного лялькового театру Середньовіччя. Згадаймо «триповерховий» принцип постановки «шкільних» п'єс, де на верхньому ярусі діяли боги, ангели, тобто позитивне начало у житті, а на нижньому – демонічні сили, пекло (тобто негативне начало), що намагались спокусити простолюдинів. Таке «спокушування» в поемі Драча особливо увиразнюється у зв'язку з використанням так званих «ходячих» образів Ромео і Джульєтти. Переосмислення цих образів особливо ефективно через те, що характер «спокушування» за допомогою електричного струму, діаметрально протилежне у всіх відношеннях до того ідилічного кохання, яке склалося між героями трагедії Шекспіра. А оскільки конфлікт у драмі І. Драча відображає «драму ідей», то й мета «спокушування» відрізняється від тієї, яку ставили перед собою демонічні сили у середньовічному вертепі. І тут знову ще вузлик специфічних деталей. Каткування Джульєтти автор називає дослідженням «червоної Джулії», Ромео ж оголошуються «літературознавцями» [Драч 2006: 232]. Нарешті, слід відзначити, що Джульєтта ще надто освічена і тому нагадує середньовічних простолюдинів, які були безпорадними перед вищими силами. Цікавим є те, що автор «примушує» героїв верхньої і нижньої палуб вступати у діалог між собою, в якому ще більше виявляється нищість таких персонажів, як Критик, який вмів лиш цинічно заявити: *«Пабло Неруда поетом був / до книжки «Іспанія в серці» / Нею він вдарив / у серце власній поезії»* [Драч 2006: 350], або задавати Поетові наївні питання: *«А чому в «Оді Федеріко...» викажете, / що тепер через Лорку фарбують / в блакитний колір лікарні?»* [Драч 2006: 348].

Нарешті, «розподіл» дії на двох палубах має і суто практичні переваги, бо робить її розгортання динамічною і сконденсованішою. Повертаючись до образу корабля у драматичній поемі Івана Драча, слід зазначити, що він уособлює прогрес, про який мріяв Пабло Неруда. Згадаймо хоча б його вірш «Привид на борту вантажного судна», де у високохудожніх образах-символах (корабель, океан, привид) показується пробудження своєрідної активності: *«Внезапно вскипає вода за бортом; / волни топчуть, будто проситися призрачний конь / и бьет в солёную воду копыта. / снова топот захлебывается волной. /*

И в каютах остаётся оно только время: / недвижимое, внятное, словно большая беда» [Неруда Пабло 1978: IX, 9].

У Драча аналогічне значення образу корабля виявляється в тому, що цей образ впливає на капітана Ареляно, доводячи того до божевільного страху перед ним. У цьому плані образ корабля зближується з іншим символом – океаном. У шостому «зауваженні з приводу дії» І.Драч зазначає: «... весь час дихає океан, то лащиться, то тяжко зітхає, то розкотисто жене хвилі, то бурунить. Постійне нагадування про себе. Океанське» [Драч 2006: 335].

Порівняно це зауваження з рядками вірша Пабло Неруди «Великий океан» (цикл «Пісні для Всіх»): «*Это дыхание твоё / поднимает и опускает / струистый покров, / ткань из литых / и литучих лучей. / Вся обнаженная кожа земли / полировалось твоими волнами. / Все сеиство твоё полно собой*» [Неруда Пабло 1978: 111, 331; переклад М.Самаєва].

Василь Земляк, автор іншого твору, присвяченого подіям у Чилі, – п'єсі «Президент», наводить такі слова Пабло Неруди: «Великим я почуваю себе тоді, коли стою на березі океану... Я почуваю себе його краплиною» [Земляк 1978: 203].

Тому, мабуть, не випадково з'являється у творі І.Драча про Пабла Неруду така фраза: «Все це в Чилі – на балконі Тихого океану, В е л и к о г о океану» [Драч 2006: 333; виділення наше], мабуть, не випадково пригадає автор древнішу назву Тихого океану – Великий, надаючи тим самим життєствердної патетики своїй розповіді про визначного борця за демократичні свободи.

Не випадково є й співвіднесення океану з калюжами: «*В калюжах тяжело кораблю ходити, Лаштуймося на океан*» [Драч 2006: 333], – бо воно неодмінно викликає асоціації з нерудівськими кораблем, що долає океанічні обшири, і корабликом у пляшці [Пабло Неруда 1978: 11, 81].

Привертає увагу і запозичене порівняння Чилі з балконом (воно, до речі, зустрічається і в «Президенті» В.Земляка). Для Пабло – й о г о Чилі – це балкон, півострів, одним боком зв'язаний з гнітючою віделівською, а потім піночєтєвською дійсністю і омийтий освіжаючим вирієм в е л и к и х мрій поета.

Так чи інакше кожен з цих атрибутів чи епізодів служить єдиній меті: вирізнюванню з-поміж метушливої зміни подій основної ідеї, роздвоєної на два суперечливі начала – добре і зле.

Саме у цьому вимірі, у «драмі ідей», у філософському спрямуванні конфлікту, що лише увиразнює соціальну суть його, А.Янченко визначає «конфлікт між Пабло Нерудою і реакційними силами чилійської вояччини» [Янченко 1980: 16]. Ще одна важлива, на наш погляд, структурна особливість драми «конфлікту ідей» – колажність, що виявляється в композиції (поєднання реальності з фантазмагорією) і в стилі художнього наративу.

Реалістичні герої у «Зорі і смерті Пабло Неруди» співіснують і навіть вступають у певні стосунки з образами чисто символічними (Величезне Вуха, Дві Тіні, маски). До того ж колажність образів тісно пов'язана з їх поліфункціональністю, адже не можемо віднести Хуана і Хуану, Джульетту і трьох Ромео до документальних чи ж, навпаки, до фантастичних персонажів. Розвиваючи у цьому напрямку багаті традиції української драматургії (згадаймо «Лісову пісню» Лесі Українки, драматичні фрески Віталія Колодія «Засвіт на Русі»), Іван Драч такими прийомами ущільнює й увиразнює конфлікт, групує образи, які наповнені багатозначністю. Це підкреслюється художнім наративом, своєрідністю мовлення дійових осіб, використанням образів-символів для підкреслення експресивності, створюючи особливу стильову атмосферу. У такий спосіб поєднано літературний «класичний стиль» з іронічним і саркастичним мовленням, пафос з ліричним струменем, що притаманне для неореалістичної поетики.

Колажність структури твору зумовлює переплетення кількох сюжетних ліній, по суті, лиш апогей моральної кризи Ареляно збігається з кульмінацією драми. Що ж до Джульетти, то вища точка її еволюції настає ще в кінці другої частини, коли вона розповідає: «Мамо, я дала відповіді на всі їхні запитання. Це був довгий і болючий процес, тому що я намагалась давати якомога менше свідчень, я надіялась хоч якось вберегти тих, кого зумію. Мамо, біда була в тому, що істина здавалось їм менш правдоподібною, менш ймовірною, ніж брехня» [Драч 2006: 389]. Неодноразність розгортання різних сюжетних ліній змушує читача постійно перебувати в крайньому напруженні, чим драматична поема нагадує своєрідну макророману.

Композиційна колажність дозволила авторові акцентувати свою увагу лише на трьох моментах життя Поета: знайомство з

Гарсія Лоркою, протест проти політики президента Відели, одержання Нобелівської премії. Проте «фрагментарність» композиції і, на перший погляд, обмеженість у «можливості послідовно-логічного дослідження» [Янченко 1981: 170] не заважають авторові рухати сюжет, доводити конфлікт до кульмінаційного апогею, «подати ряд характерів у розвитку. Окрім самого Пабло Неруди, Ареляно – Капітана, це стосується таких персонажів, як Критик і – ще більшою мірою – Джульєтта» [Янченко 1981: 170].

Принцип композиційно-стильової колажності як драматургічного елемента І. Драч пізніше використав і в так званій «чистій драмі» «Гора» (1997), жанрові якої дано таку авторську дефеніцію: «Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносими та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка і його похорону на Чернечій горі» [Драч 1991: 3]. Тут письменник знову «роздвоює» сюжет на два конфліктні стрижні, розподіляючи їх між двома частинами «Хата, або Страсті Тарасові за Варфоломієм Шевченком» і «Гора, або Страсті Тарасові за Грицьком Честахівським». Синтез роздвоєного сюжету намічається у заключній частині «Замість епілогу, або Свідчення навздогінці».

Таким чином, драматичний конфлікт у творах І. Драча – умовний, символічний і колажний. Він є не схемою, а живим втіленням конкретних характерів передусім у зв'язку з ліричною наснаженістю цих творів. Автор моделює зовнішні та внутрішні конфлікти, багатогранно змальовує образи, характери протагоністів. Драматичні поеми Івана Драча наповнені філософічністю, порушують вічні онтологічні питання буття, життя і смерті, вірності і зради, правди і кривди.

Література: Бабишкін 1967: *Бабишкін О.* Драматургія Лесі Українки. – К., 1963. – 357 с.; *Белинский 1958:* Белинский В. Эстетика и литературная критика: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1958; *Горин 1958:* Горин Б. Рідкісне обдарування. // Дзвін. – 1996. – № 10. – С. 117 – 122.; *Земляк 1978:* Земляк В. Чарівний кінв. – К.: Рад. письменник, 1978. – 240 с.; *Дем'янівська Л.С.* Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. – К.: Вища школа, 1984. – 160с.; *Драч І.* Поеми. – К.: Генеза, 2006. – 510 с.; *Драч І.Ф.* Вірші та поеми. / Авт. передм. І.М. Дзюба. – К.: Дніпро, 1991. *Драч І.* Наблизитися до серця читача: Запитання німецького літературознавця і відповіді поета. //Укр. мова і літ. в шк. – 1977. – № 9. –

С. 31 – 34.; *Льницький М.* На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх традицій і новаторства в сучасній українській радянській поезії. – К.: Дніпро, 1980. – 286 с.; *Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка.* – К.: Академія, 2006. – 752 с.; *Лесин В., Пулинець О.* Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.; *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.; *Неруда Пабло.* Сочинення: В 4 тт. – М.: Худ. лит., 1978.; *Олійник Б.* До глибини джерел // Дніпро. – 1973. – № 10. – С. 138-140; *Рябчук М.* Парадокси дорожні і поетичні. /У Вітчизна. – 1981. – № 7. – С. 78 – 81; *Слабошпицький М.* І рідна калина, і сльози Пікассо, і соната Прокоф'єва. // Літературна Україна. – 1980. – 10 червня; *Ткаченко А.* Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178; *Ткаченко А. О.* Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.; *Ткачук М.П.* Іван Драч // Українська мова і література. – 2001. – 15 (223), квітень.; *Янченко А.* Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 16 – 33; *Янченко А.* «Світ обійти поезією...» // Дніпро. – 1979. – № 10. – С. 153–155.; *Янченко А.* Світ поетичного щоденника // Вітчизна. – 1981. – № 4. – С. 144-180.; *Янченко А.* Пабло Неруда в уяві і документах. // Літературна Україна. – 1980. – 1 серпня. – С. 16.

В статтє исследуются драматургические элементы поэм Ивана Драча, прослежено развитие драматизированной авторской мысли, раскрыто особенности сюжетной организации текстов, композиционно-стильовую коллажность нарратива и конфликт идей как главного драматического элемента поэм художника.

Ключевые слова: жанр, даматическая поэма, конфликт идей, драматизм, метафоричность, художественный стиль, образ, ремарка, монолог.

Надія Янець, асистент (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Пол) 3

УДК 82 А/я1/7.07+82-2(477)

С. 31 – 34.; *Льницький М.* На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх традицій і новаторства в сучасній українській радянській поезії. – К.: Дніпро, 1980. – 286 с.; *Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка.* – К.: Академія, 2006. – 752 с.; *Лесин В., Пулинець О.* Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.; *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.; *Неруда Пабло.* Сочинення: В 4 тт. – М.: Худ. лит., 1978.; *Олійник Б.* До глибини джерел // Дніпро. – 1973. – № 10. – С. 138-140; *Рябчук М.* Парадокси дорожні і поетичні. /У Вітчизна. – 1981. – № 7. – С. 78 – 81; *Слабошпицький М.* І рідна калина, і сльози Пікассо, і соната Прокоф'єва. // Літературна Україна. – 1980. – 10 червня; *Ткаченко А.* Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178; *Ткаченко А. О.* Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.; *Ткачук М.П.* Іван Драч // Українська мова і література. – 2001. – 15 (223), квітень.; *Янченко А.* Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 16 – 33; *Янченко А.* «Світ обійти поезією...» // Дніпро. – 1979. – № 10. – С. 153–155.; *Янченко А.* Світ поетичного щоденника // Вітчизна. – 1981. – № 4. – С. 144-180.; *Янченко А.* Пабло Неруда в уяві і документах. // Літературна Україна. – 1980. – 1 серпня. – С. 16.

В статтє исследуются драматургические элементы поэм Ивана Драча, прослежено развитие драматизированной авторской мысли, раскрыто особенности сюжетной организации текстов, композиционно-стильовую коллажность нарратива и конфликт идей как главного драматического элемента поэм художника.

Ключевые слова: жанр, даматическая поэма, конфликт идей, драматизм, метафоричность, художественный стиль, образ, ремарка, монолог.

Надія Янець, асистент (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Пол) 3

УДК 82 А/я1/7.07+82-2(477)

Художня інтерпретація українсько-польського конфлікту в історичній драмі Івана Кочерги

У статті розкрито україно-польський конфлікт 18 ст. в історичній драмі І. Кочерги «Алмазне жорно», з'ясувано особливості моделювання дійсності. У дослідженні окреслюється інтертекстуальне поле твору, подається нове трактування символіки п'єси у контексті філософії екзистенціалізму, зроблено акцент на поведінку персонажів у межових ситуаціях.

Ключові слова: історична драма, конфлікт, символ, образ, екзистенціалізм, межова ситуація.

*Nadya Yanets. The artistic interpretation of Ukrainian-Polish conflict in historical drama *Almazne Zhorno* by Iv. Kocherha.*

The article is devoted to the analysis of Ukrainian-Polish conflict of the 18th century in historical drama by Iv. Kocherha, the ascertainment of peculiarities of reality model. Much attention is paid to the investigation of intertextual field in the story, new interpretation of the symbolism in the drama is presented in the context existential philosophy, the accent on the behaviour of the characters in boundary situations is done.

Актуальність теми, винесеної у заголовок, полягає в тому, що в сучасному вітчизняному літературознавстві простежується тенденція до нового осмислення вагомих мистецьких явищ та постатей українського письменства ХХ століття. Драматургічна спадщина Івана Кочерги має непроминальне значення для історії української літератури, і тому, на нашу думку, незважаючи на значну кількість різноаспектних наукових праць, серед яких дослідження Н. Андріанової, З. Голубевої, П. Кононенка, Н. Кузякіної, Є. Старинкевича, Н. Семенюк, Л. Танюка, все ж потребує нових розвідок із застосуванням сучасних методологій.

Мета нашого дослідження – розширити трактування символіки п'єси І. Кочерги «Алмазне жорно» у контексті філософії екзистенціалізму, зробивши акцент на поведінку / вчинках персонажів у межових ситуаціях. Все це зумовлю науковий дискурс статті на її дослідження.

Жанр історичної драми у творчості Івана Кочерги посідає особливе місце. Драматург, спираючись на історичні джерела, наповнив змальовану картину світу живим змістом, творчою

фантазією, порушив важливі історіософські питання, що проектується з минулого в сучасне. Його драматичні твори охоплювали великий часовий простір від Княжої Доби до XX століття. Перший історичний твір письменника – драма «Алмазне жорно». У ній змодельовано особливу сторінку з історії XVIII століття: часи панування на правобережній Україні польської шляхти, гайдамацьких повстань і розправи над ними. Ця «бурхлива епоха, на думку Євгенії Старинкевич, багата на вияви мужності і волелюбства українського народу, – епоха, освітлена кривавими загравами пожеж і страт, не вперше притягала до себе творчу яву драматургів, белетристів і поетів» [Старинкевич 1947: 24].

Заслуговує на увагу інтертекстуальне поле п'єси І.Кочерги. Покладені в її основу події, пов'язані з Коліївщиною і Коднянською розправою, знайшли своє втілення у народних переказах і піснях про Гонту і Залізняка, Гната Голого, Микиту Швачку, ІванаБондаренка. Ця драматична сторінка історії українського народу увічнена у творах Тараса Шевченка «Гайдамаки», «Швачка», «Холодний яр», повісті Марка Вовчка «Гайдамаки», оповіданнях Куліша про гайдамаччину – «Січові гості» та «Мартин Гак», «драматизованому нарисі» «Предання о Гаркуше» Григорія Квітки-Основ'яненка, баладі Левка Боровиковського «Відьма», трагедії «Сава Чалий» Івана Карпенка-Карого, романах Михайла Старицького, Юрія Мушкетика, Григорія Колісника, Романа Іваничука та інших.

Історія Коліївщини художньо осмислена у творах польських письменників: «Гелена, чи гайдамаки на Україні» І. Камінського, «Станиця Гуляйпільська» та «Коліївщина і степи» М. Грабовського, «Село Серби» Л. Семенського, «Зося Житкевичівна» З.Фіша, «Нестор Писанка» та «Наддніпрянське пограниччя» А. Новосельського, «Харцизи» та «Король і цариця» Ф. Равіти, «Слуга і пан» С.Вітвицького, «Гайдамаки» С.Яновського, «Пан канівський староста» і «Перша покута Залізняка» А. Грози, «Срібний сон Саломеї» Ю. Словацького.

До інтерпретації теми Коліївщини, дражливої для поляків, польські літератори підходили досить обережно, часто з суб'єктивних позицій. У дискурсі польських митців Коліївщина – це «жорстоке розбійництво», «хлопський бунт», «кривава різанина»; вони не помічали глибоких соціальних і національно-

релігійних коренів гайдамачини, замовчували кривди, яких зазнавав український народ із боку шляхти.

Лариса Залеська-Онишкевич, роздумуючи над висвітленням національних питань у драматургії, підкреслює, що навіть ті п'єси, що їх не заторкують, все ж «можуть давати якийсь відбиток або зручного почування, або негативного ставлення, пов'язаного з національною ідентичністю героїв» [Залеська-Онишкевич 2009: 110]. Тому природним є те, що, зображуючи українсько-польський конфлікт, Іван Кочерга протиставляє ментальність представників обох сторін. Кожен із протиборців твердий у своїх намірах, готовий іти до кінця за свої ідеї. Репліки персонажів передають масштабність смертей і кровопролить:

«В і л ь к о м і р с ь к а ... Темна ніч, пожежа, стрілянина, юрба озвірілих бунтівників, що розсипалась по замку, забиваючи всіх, хто потрапляв їм до рук...всіх замордовано і забито...» [Кочерга 1956: 122].

«Х м а р н и й...Чи не ваші жовніри викручували руки і ноги, розривали роти, били канчуками, поки м'ясо одвалювалося шматками, мордували, палили живцем! То не дивуйтеся ж, коли вибухло полум'я, що ви його самі роздмухали...» [Кочерга 1956: 124].

Устами філософа Цвікловіца письменник засуджує недалекоглядність і помилки всіх конфліктуючих сторін, всіх, хто був причетним до кровопролитних змагань: Ц в і к л о в і ц... Хіба можу сказати цим жовнірам, що не гайдамаки їхні вороги, а пани, які навмисно тримають їх у темряві, кріпацтві та злиднях. Але сліпі й самі пани, що змагаються в конфедераціях з королем та проміж себе і не бачать, що хижі сусіди давно вже полічили дні їхньої вільної і безладної республіки, тільки чекаючи часу, щоб поділити її між собою... І гайдамаки сліпі, бо повірили в ласку цариці, що продасть весь народ український, щоб тільки держався її трон... Сліпі євреї, що цілують панську руку, що ще вчора їх біла» [Кочерга 1956: 181].

Згідно з законами художнього моделювання історичної тематики Іван Кочерга інтерпретував її крізь призму хронотопу і давав змогу дивитися глядачеві (в прямому розумінні цього слова) на події сучасності, що відзначалися надзвичайною соціальною напругою та масштабністю кровопролить.

Та все ж Іван Кочерга не пішов шляхом створення популярної у 20-ті роки ХХ століття соціальної п'єси-агітки, перед якою більшовицька ідеологія, критика ставили завдання бути ілюстрацією до соціальних конфронтацій. Драматург не просто утверджував пафос національно-визвольної боротьби, романтизував героїку подвигу українських повстанців, проводячи своєрідну паралель із бурхливою сучасністю, а й намагався художньо відтворити весь спектр проблем, вічних дилем, які супроводжують людство у часи суспільних протистоянь. Відсутність прямолінійних протиставлень всіх без винятку українців і поляків в історичній драмі «Алмазне жорно» та романтичній «Феї гіркої мигдалю», і стали, очевидно, причиною того, що марксистська критика віднесла його до «попутників», тобто до неідейних митців, а то й «класово ворожих». У працях про драматурга радянська критика, схвально оцінюючи соціальний пафос драми «Алмазне жорно», вважала недоліком Івана Кочерги пропагування ним загальнолюдських цінностей, позбавлених класових оцінок. Зокрема, Надія Андріанова у літературному портреті про драматурга, яка, на наш погляд, є найнеупередженішою, все ж, наголошує на відсутності чіткої «класової» диференціації в таборі поляків і підкреслює, що образи польського судді Дубровського і старого єврейського мудреця філософа Цвікловіца «позначені ще певним нальотом ідеалізації, що викликана не до кінця подоланими ілюзіями про абстрактну надкласову справедливість і вселюдський гуманізм» [Андріанова 1963: 25]. Проте ці риси драми Куліша «Алмазне жорно» є важливі та актуальні і сьогодні, ставлячи її у контекст творів, що мають непромінальну естетичну вартість.

Спіраючись на концептуальні засади філософії екзистенціалізму, здійснюємо спробу проаналізувати художні символічні образи драми з погляду роздвоєності та реалізації їх у межовій ситуації. М.Рильський, аналізуючи свого часу творчість П.Тичини, писав, що справжні художні твори вирізняються з-поміж стосів усього написаного людьми тим, що їх можна різно тлумачити. Цим вони схожі на життя і цим здобувають довговічне життя собі самим. Істинно мистецький образ завжди алгебра, де під Х та Y кожен читач, слухач або глядач підставляє свої значення, а не гола арифметика з наперед відомими цифрами. Ця думка

талановитого письменника і критика певною мірою стосується і творчості Кочерги, щедрого, самобутнього таланту, який зумів створити справжні шедеври драматичного мистецтва, що, незважаючи на різноманіття критичних оцінок, залишаються творами, яким судилося довге життя.

Цю художню цінність підкреслює образ нового світу драми – символ «алмазного жорна», позначеного багатомірною семантикою. Алмазне жорно – цей надзвичайно цінний камінь – є символічною наскрізною художньою деталлю твору, що стала його назвою, а також і своєрідною алегоричною дійовою особою, через ставлення до якої розкриваються характери всіх персонажів.

Євгенія Старинкевич запропонувала три значення образу алмазного жорна: а) дорогоцінний дар відданого кохання, подвиг чистого серця чистої дівчини; б) символ панування шляхти; в) помста народна, за гноблення й утиски [Старинкевич 1947: 25].

Останнє значення образу найсильніше звучить у репліці Василя Хмарного: «І хоч не швидко мелють наші млини, та завзято. І прийде день, коли жорна тверді, як алмаз, розтروщать і царські корони, і вашу могутність і силу, і живі будуть хлопи на власній українській землі» [Кочерга 1956: 173]. Важливим акордом у цій драматичній «симфонії» є фінальна сцена, коли Хмарний розправляється з графом Ружинським, опускаючи на його голову важкий млиновий камінь із словами: «Так, і ти знайшов своє млинове жорно» [Кочерга 1956: 188].

На наш погляд, символіку алмазного жорна можна трактувати ширше. Наведена вище цитата є підтвердженням нашої думки про те, що у цей символ вкладено глибший – філософський – зміст, влучно переданий словами судді Дубровського, що звернені до Стесі: «Нещадно меле млин життя, і не твоїм слабим рукам зупинити ці жорна, моя мила» [Кочерга 1965: 128]. Жорна історичних катаклізмів, тягар суспільних відносин, умовностей, несподівані повороти долі розчавлюють і почуття юної польської панночки – графині Брагінської, і серце української дівчини Стесі, яке «сочиться кров'ю», бо камінь невимовного болю і муки «давить і гнітить», і, врешті, розриває його. Не шкодують жорна жорстокості і батьківського серця вченого єврея Цвікловіца, що втратив у цих змаганнях найрідніших людей. Та, зрештою, і серце високомірної княгині Вількомірської, власниці найбільшого у всій

Україні дорогоцінного каменю, вражає тягар материнського страждання через безглузду смерть найдорожчої людини – сина, що «дістав кулю в лоб десь у Парижі, побившись з якимось пройдисвітом у кав'ярні, – нема для кого, значить, і берегти цей славетний алмаз» [Кочерга 1956: 179].

Увага дослідників драми «Алмазне жорно», як правило, зосереджувалась на образі головного героя – ватажка гайдамаків Василя Хмарного як втілення ідейного спрямування твору та його нареченої Стесі. Образ дівчини змальовано у драмі з особливою майстерністю. Вона потрапляє в екзистенційну ситуацію вибору: заради збереження життя коханого Стеся готова на найскладніші випробування і найвищі жертви: неймовірні фізичні зусилля приклала дівчина для порятунку милого, терпіла моральні приниження: «Він, граф Ружинський, схопив мене своїми гайдуками, коли я везла алмаз до княгині... одняли алмаз, кинули в льох і заперли; я поранила всі руки, поки зламала ґрати...» [Кочерга 1956: 174], «Вона вирвалася з ґвалту, неволі, вона прибігла сюди, вона запитала вас, а ви підняли її на глум!» [Кочерга 1956: 174]. Стеся перебуває в граничній ситуації, протистоїть буденному і захланному буттю шляхти, представники якої наділені низькими інстинктами. Дівчина здійснює своєрідний подвиг в ім'я кохання і коханого.

Погоджуємося із думкою Ф. Кейди, що постать Стесі Бражнюк у творі відіграє першорядну роль. «Дівчина, як показує увесь розвиток подій, енергійно стає в опозицію людиноненависництву й підступності ворожого доквілля. Тендітна й гарна на вроду, безоглядна у страдницькій незрадливості, дівчина кидає виклик світові, в якому брехня, жорстокість, примус давно вже унормовані. Заарештований Василь не може діяти активно, тому автор обмежує його дії яскравими монологами, які, без сумніву, мають важливий ідейний сенс» [Кейда 2000: 37].

У творі зроблено акцентацію на сильних емоціях, навіть на граничній емоційній кондиції особистості, що є ознаками експресіоністичного стилю. І. Кочерга не прагне відтворити звичайний плин життя, а зображує екстремальні обставини, в яких герої просто вибухають і повністю розкриваються. Вважаємо, що й інші образи драми доречно розглядати з точки зору їх поведінки у

межових ситуаціях, коли виявляється дуальність їхнього характеру, коли вони змушені робити вибір.

Закохавшись з першого погляду у свого рятівника – «чудового, прекрасного рицаря», юна графиня, окрилена цим почуттям, живе надією на зустріч з ним, вірить у своє щастя й емоційно заперечує передбачення ясновидиці Лії про те, що «зречеться свого омріяного принца у чорну годину» [Кочерга 1956: 134]. Закохана панянка твердо переконана в силі своїх почуттів і навіть не може припустити думки про зречення від своєї любові. Та, опинившись у межовій ситуації вибору між коханням до юнака і умовностями поведінки, яких вимагає титул польської графині, вона зрікається свого кохання. Навіть усвідомлюючи, що її слово є вирішальним для збереження життя її «збавителя» Ілька, вона не може переступити межі, що відділяє її – вроджену шляхтянку – від «хлопа, гайдамаки». Глибоке потрясіння, яке переживає героїня в залі суду, коли відбувається така жадана зустріч з «рицарем», автор передає короткою ремаркою: «На обличчі графині тяжка, болісна боротьба. Радість змінюється жахом, розчаруванням і нарешті огидою. Не витримавши, вона закриває лице руками» [Кочерга 1956: 169]. Роздвоєність душі героїні: статус вельможної панни і водночас серце закоханої дівчини – драматург майстерно висловлює у репліці: «І л ь к о (до Брагінської з презирством). Прощай, ясновельможна графине. (Зараз же ніжно). Прощай і ти, Гельцю, дівчино з золотим наперстком, що пригорнулася в одній льолі в мене на грудях в ту чудову ніч...» [Кочерга 1956: 171].

За законами драми автор максимально сконденсовує події, майстерно лаконічно відтворює напругу і динаміку почуттів. Княгиня Вількомірська, опинившись у ситуації вибору: «величезний алмаз княжого роду, так зване Липовецьке жорно», рівного якому не було на всій Україні, чи гонор, патріотизм, громадянський обов'язок, вибирає матеріальну цінність. Вона в присутності інших вельмож принижує себе перед своїм ворогом, готова врятувати його від смерті: «Так, так, мій козаче, я внесу за тебе викуп королеві і подарую тобі життя, коли ти допоможеш нам вернути цей алмаз» [Кочерга 1956: 124].

Почуття гайдамаки Ілька теж роздвоєні. Вражений красою панянки-польки, він врятував її, оборонивши від своїх же товаришів-повстанців і «...одніс на власних руках графиню в

сусіднє село до попа. Залишивши її там у безпеці, він зник так само несподівано, як і з'явився» [Кочерга 1956: 168].

Простежується дуальність характеру образу житомирського судді – пана Дубровського. Опинившись у екстремальній межовій ситуації, він виявляє мужність, високий патріотизм, захищаючи місто від гайдамаків. Про це неодноразово наголошує і сам страж закону, і пани, і гайдамаки. Коли ж, за посадою і обов'язком він вершить правосуддя, не завжди чинить послідовно: суддя Дубровський то холоднокровно підписує жорстокі не завжди заслужені вироки, то намагається бути справедливим, дотримуватися законів честі і моралі, виявляє співчуття до підсудних: «Що казав той великий пан?.. Здається, щось добре... Але чого це мені здалося, що й в нього руки в крові?» [Кочерга 1956: 182]. Така поведінка отримує різну оцінку і польського панства, і повстанців. Жорстоке жорно підступності, ненависті, заздрощів не милує і Дубровського: він втрачає посаду судді.

У драматургії І.Кочерги значне місце посідають комедійні елементи діалогу. У всіх його п'єсах, і «Алмазне жорно» не є винятком, зустрічаються комедійні персонажі. Такими в аналізованій драмі є контрастуючі партнери – пани Лозка і Прозка, Пауша і Пшепюрковський. Власне, трагізм подій якраз підсилюється сценою, де зображено, як алмаз стає причиною сварки, а, зрештою, і смерті одного із двох шляхтичів-спільників. Пан Лозка, намагаючись заволодіти каменем, засліплений жадібністю, вбиває пана Прозку. В черговий раз підтверджується жорстока правда репліки княгині Вількомірської «Життя, життя. Чого варте життя в наші часи!» [Кочерга 1956: 121]. Драматург наголошує на антигуманності, жорстокості вчинків, які зумовлені втратою моральності, духовності, людяності, не залежно від їх посад, чинів, національностей.

У драмі І.Кочерги зображено одну із найтрагічніших сторінок в історії українського і польського народів. Він, змальовуючи криваві страхітливі події XVIII століття, розкрив драматизм буття народів. Ідейне спрямування твору є дуже співзвучним із думкою видатної сучасної української письменниці Ліни Костенко: «Польща в долі України? Це питання велике і складне. Україна, зокрема, західні її землі, століттями перебували у складі Речі Посполитої. Було всього, і взаємних кривд, і повстань, і

моторошних страт у Варшаві, і страхітливої масакри в Умані, і кривавих рейдів Вишневецького, і утисків, і когорт, і волинської трагедії, і конфронтацій, і упереджень. Ще й до сьогодні існує гордієв вузол болючих проблем, які мобілізують етичну культуру обох народів, тренують політичний розум для їх шляхетного розв'язання [Поезія Ліни Костенко 2006: 108].

Здійснене нами дослідження не тільки підтверджує усталену у вітчизняному літературознавстві думку про віртуозну майстерність Івана Кочерги у розгортанні сюжету, рідкісний хист і уміння розгорнути складне плетиво інтриг, що тримає глядача і читача в постійному напруженні, але і доводить хист драматурга у висвітленні філософських проблем, зокрема, крізь призму поведінки звичайних людей у виняткових обставинах, межових ситуаціях, що особливо естетично увиразнює їх образи.

Ця риса творчості митця зумовила рецепцію різних покоління глядачів і читачів, які знаходили і знаходять у творах драматурга хвилюючі образи, колізії, пристрасті, одвічну боротьбу добра зі злом. В історичній драмі І.Кочерги «Алмазне жорно» підноситься на вищий щабель художня концепція людини, що зримо матеріалізується в акцентації на з'ясуванні потретно-психологічних рис образу, на його національній та загальнолюдській природі та зображенні його в еволюції. Перспективу нашого дослідження вбачаємо у подальших розвідках про твори історичної тематики зі застосуванням психологічного аналізу з позиції філософії екзистенціалізму з метою виявлення типологічних рис символізму в знаковому аспекті на матеріалі української драматургії ХХ століття.

Література: *Андріанова 1963:* Андріанова Н. Іван Кочерга. Літературний портрет. – К.: Держ. Вид-во худ. літ., 1963. – 102 с.; *Залеська-Онишкевич 2009:* Залеська-Онишкевич Л.М.Л. Текст і гра. Модерна українська драма. – Львів: Літопис, 2009. – 472 ст.; *Кейда 2000:* Кейда Ф. Відлуння далекої доби: Гайдамаччина в українській літературі. – К.: Логос, 2000. – 520 с.; *Кочерга 1956:* Кочерга 1956: Кочерга І. Тв: У 3 т. – Т. 2. К.: Держ видав худ. літ., 1956. – 555 с.; *Поезія Ліни Костенко 2006:* Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу / Ред.-упоряд. Т.В. Шаповаленко.– Х.: Прапор, 2006. – 164с.:іл.; *Старинкевич 1947:* Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. – Харків: Мистецтво, 1947. – 115 с.

В статье раскрывается украинско-польский конфликт 18 ст. в исторической драме «Алмазие жорно» Ивана Кочерги, освещаются особенности моделирования действительности. В работе очерчивается интертекстуальное поле произведения, предлагается новая интерпретация символов пьесы в контексте философии экзистенциализма, акцентируется поведение действующих лиц в граничных ситуациях.

Ключевые слова: историческая драма, конфликт, символ, экзистенциализм, граничная ситуация.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Олена Бистрова, проф. (Дрогобич)

ББК 821.161.2-3.09

УДК 83.3 (4) 3

Ситуативність символу в художньому тексті

В статті аналізується процес формування символу та функціонування символу в художньому тексті. Досліджується процес набуття ознак символу домінантним образом на матеріалі творчості Є. Маланюка.

Ключові слова: слово, домінантний образ, символ, художній текст.

The article analyzes the formation of symbol and functioning of a symbol in the literary works. The process of acquiring features of the symbol by dominant image on the material of Malaniuk.

Key words: word, dominant image, symbol, literary work.

Якщо підходити до проблеми символу в художньому тексті з позицій всеохопності цього поняття, то треба визнати, що всі елементи твору за певних умов стають символами, створюючи завершену систему. Внаслідок цього акту і сам твір стає символом. Процес перетворення безобразного слова на образне О.Потебня пов'язував із згущенням думки, з акумульованим упродовж століть

В статье раскрывается украинско-польский конфликт 18 ст. в исторической драме «Алмазие жорно» Ивана Кочерги, освещаются особенности моделирования действительности. В работе очерчивается интертекстуальное поле произведения, предлагается новая интерпретация символов пьесы в контексте философии экзистенциализма, акцентируется поведение действующих лиц в граничных ситуациях.

Ключевые слова: историческая драма, конфликт, символ, экзистенциализм, граничная ситуация.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Олена Бистрова, проф. (Дрогобич)

ББК 821.161.2-3.09

УДК 83.3 (4) 3

Ситуативність символу в художньому тексті

В статті аналізується процес формування символу та функціонування символу в художньому тексті. Досліджується процес набуття ознак символу домінантним образом на матеріалі творчості Є. Маланюка.

Ключові слова: слово, домінантний образ, символ, художній текст.

The article analyzes the formation of symbol and functioning of a symbol in the literary works. The process of acquiring features of the symbol by dominant image on the material of Malaniuk.

Key words: word, dominant image, symbol, literary work.

Якщо підходити до проблеми символу в художньому тексті з позицій всеохопності цього поняття, то треба визнати, що всі елементи твору за певних умов стають символами, створюючи завершену систему. Внаслідок цього акту і сам твір стає символом. Процес перетворення безобразного слова на образне О.Потебня пов'язував із згущенням думки, з акумульованим упродовж століть

сенсом, із зростанням інтенсивної думки в процесі підняття освіченості та культури. В тому чи іншому історико-культурному контексті так зване безобразне слово може перетворитись на значуще, навіть стати символом.

«Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни... Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится» [Шкловский 1929: 79]. Це стосується і народження символу. Митець творить певні умови для свого образу, створює так звану «стратегію тексту», що сприяє увиразненню символу. Відомий чеський філолог Ян Мукаржовський, автор численних досліджень з поезики, розглядає питання про виникнення і створення в тексті ключових образів, що зумовлено такими факторами, як актуалізація образу, інтонація, поетичний синтаксис. «Домінантою є той компонент твору, що урухомлює усі інші компоненти і визначає зв'язок між ними» [Мукаржевский 1996: 329].

Домінантний образ в тексті не завжди стає символом, але й символ – не завжди домінанта. Символ в тексті – це ядерне слово, воно утворює асоціативну мережу і складає дескриптивну систему, або семантичний дескриптор. «Ядерна функція цього слова обумовлена тим, що його позначальник охоплює і організує означування слів-сателітів... Елементи дескриптивної системи підкорені один одному і знаходяться між собою у метонімічних відносинах» [Ріффатерр 1992: 40].

Ядерне слово виноситься поетом у заголовок, тим його сила збільшується. Подальший виклад доводить символізацію заголовка, його провідну роль у творенні дескриптивної системи образів-сателітів, мотивів, ситуацій, почуттів. Таке явище можна спостерігати в Є.Маланюка: «Стурбовано стискали руки / Під плескіт зовсім зайвих слів – / А потяг люто клеkotів – / Нещадний велетень розлуки. / Ще мить. Здригнеться і рвоне. / Лиш ніч залишиться прозора. / Яка ж надія промайне / В зеленій зірці семафора?» («Вокзал», 1921» [Маланюк 1992: 519].

Тут два ядерних слова з однаковими функціями, вони впливають на всі елементи твору, еднають їх у семантичний дескриптор і при цьому залишаються текстовими ядрами з провідною змістоформуючою силою. Це – вокзал і потяг – символи миттєвого творення, але для літератури кінця XIX – початку XX

століть вони поступово набирали загально літературних прикмет, висловлюючи авторську модальність, частіше з від'ємним сенсом. Цілість тексту тримається і на суцільній прозорій метафоризації його.

Символи *вокзал* і *потяг* впливають не лише на підбір лексики, вони виразно передають настрої – тривогу, стурбованість, надію в ситуації розлуки, від'їзду, самотності («Лиш ніч залишиться прозора»). До речі, віршовий розмір тут – стрімкий ямб – приєднується до загальної стратегії висловлювань, зримо урухомлює висловлювання в межах дискурсу.

Народження символу в тексті завжди зв'язане з темою, тобто топікалізацією. Саме тема впливає на необхідність добору текстових атомів, або ядерних слів, які й стануть символами і поведуть за собою і розвиток сюжету, і формування концепту. Зростання і зміцнення прогресу часом диктує митцям свої теми, які годі уникнути. Так, крім залізниці, Маланюк охоче пише і про авіацію, перед якою поступаються місцем улюблені коні. Сама тема викликає у поета стійкі асоціації з першими спробами осягнути небесний простір. В поезії «З літака» символом стає асоціативний образ Ікара, Символ традиційний, проте і народжений під впливом конкретної ситуації – польоту. Органічно відбувається процес перенесення сенсу – міфічний Ікар стає сучасним поетом і пілотом, представленими метонімічно (змучена рука, зір) в інтересах редуції, ущільнення текстової фрази: «Там Ніагари гостросрібний лук, / Мов велетнем розігнута підкова. / Це може, з нього пущено стрілу / І ти летиш, Ікаре машиновий. / А що як дронне змучена рука? / Заслонить зір причаєна хвороба? / І зрине обезвладнений Ікар / В Онтаріо студено-мутний кобальт» («З літака», 1958) [Маланюк 1992: 519].

Час відчувається досить легко, а топоніми Ніагара, Онтаріо для символістичного простору нічого суттєвого не додають, хіба до біографії поета Маланюка. Діалогічна скерованість на машинового Ікара, тобто сучасного пілота, одухотворює символ, уводить його у ту ж ситуацію і той самий настрої, в яких знаходиться ліричний герой. Відбувається максимальне наближення героя до об'єкту-символу, від якого герой залежить. Цей текст, як і попередній «Вокзал», пов'язаний однією темою прогресу і цивілізації, ця тема породжує обидва символи з їхнім оточенням, ситуаціями і

настроєм, спільним для обох поезій – тривоги, неспокою, остраху, а разом з тим і надії на краще («зелена зірка семафора»). Віршовий ритм – той самий, ямб, проте у другому тексті він дещо уповільнюється додатковою стопою, хоча сам характер руху літака – швидкіший. Чому ж так? Символічний Ікар, з яким ліричний герой веде діалог, уособлює небезпеку саме для героя, в тексті ж «Вокзал» такої небезпеки не було. Безпосередня небезпека створює настрій дещо елегантний, філософський, і він вимагає більш стриманого ритму.

Ці дві поезії «Вокзал» і «В літаку» умовно можна об'єднати у своєрідний невеликий цикл, нав'язаний відчуттям нових зрушень в житті людства ХХ століття. І хоча між датами створення поезій досить велика часова віддаль (1921 – 1958), настрої не змінилися, принципи відтворення ситуацій руху і вибору ядерного слова-символа – також залишилися незмінними. Отже, можна стверджувати певну усталеність у виборі символістичних образів для текстів однакової топікалізації. А настрої проявляються через інтонації, які з'являються в процесі виникнення ядерного слова-символа. Завдяки інтонації слово стає висловлюванням, вагомість його підсилюється: «Експресивна інтонація, – а саме вона панує в поезії Маланюка, – конститутивна ознака висловлювання. Якщо окреме слово вимовляється з експресивною інтонацією, то це вже не слово, а завершене висловлювання, виражене одним словом» [Бахтін 1996: 329].

Досліджуючи функціонування символічних образів у художніх текстах, ми ще раз переконуємося у можливості класифікації: а) символи-ейдоси, архетипи, вічні символи, б) символи традиційні, усталені для всієї світової літератури та в) символи, що миттєво народжуються в тексті під тиском обставин, вони необхідні в конкретній ситуації, їх «народжує» сам текст, ніби поза волею автора, це феномен символу.

Однією з функцій символу є комунікативна функція у діалогічній ситуації. Комунікативна й діалогічна ситуація – це стосунки в процесі комунікації, в якому беруть участь поет (експедент) і той, хто приймає (перципієнт). Комунікативні зусилля експедента проявляють себе в тексті «у вигляді динамічної конфігурації певної образної системи або стилю» [Попович 1980: 182]. Саме «динамічна конфігурація» – це є та передумова, коли

народжується незвичний образ, який набирає всіх прикмет символу. В екстатичній піднесеності ліричний герой волає до перципієнта, і кожен об'єкт уваги (метонімічний образ) стає символом того, хто – за текстом.

Література: *Бахтін 1996:* Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996; *Маланюк 1992:* Маланюк Є. Поезії. / Є. Маланюк. – Львів : Фенікс Лтд, 1992.; *Мукаржовський 1996:* Мукаржовський М. Мова літературна і мова поетична. / М. Мукаржовський. – Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996; *Попович 1980:* Попович А. Проблемы художественного перевода. / А. Попович. Пер. з словацької. – С.: Вища школа, 1980.; *Потебня 1941:* Потебня О. Из записок по русской грамматике. / О. Потебня. – М. –Л., 1941.; *Ріффатерр 1992:* Ріффатерр М. Семантика поетического текста / М. Ріффатерр // Новое литературное обозрение. – М.,1992. – №1.; *Шкловский 1929:* Шкловский В.О теории прозы / В. Шкловский. – М.,1929.

В статтє аналізується процес формування символу и функціонування символу в художественном тексті. Исследується процес превращення примет символу в доминантний образ на матеріалі творчєства Євгенія Маланюка.

Ключевые слова: слово, доминирующий образ, символ, художественный текст.

Валерій Боренко, асп. (Тернопіль)

ББК 82.091

УДК 82.0 159. 955

Теоретичні аспекти роману-епопеї в українському літературознавстві

У статті аналізуються основні напрямки і здобутки українського літературознавства на ниві дослідження теоретичних аспектів роману-епопеї. Значну увагу приділено характеристиці жанрової матриці роману-епопеї.

Ключові слова: роман, роман-епопея, романний жанр, жанрова матриця, романне/епопейне начало.

The article deals with the main trends and achievements of Ukrainian literary studies in the field of theoretical aspects of the epic novel. Special attention is paid to the characteristics of genre matrix of epic novel.

народжується незвичний образ, який набирає всіх прикмет символу. В екстатичній піднесеності ліричний герой волає до перципієнта, і кожен об'єкт уваги (метонімічний образ) стає символом того, хто – за текстом.

Література: *Бахтін 1996:* Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996; *Маланюк 1992:* Маланюк Є. Поезії. / Є. Маланюк. – Львів : Фенікс Лтд, 1992.; *Мукаржовський 1996:* Мукаржовський М. Мова літературна і мова поетична. / М. Мукаржовський. – Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996; *Попович 1980:* Попович А. Проблемы художественного перевода. / А. Попович. Пер. з словацької. – С.: Вища школа, 1980.; *Потебня 1941:* Потебня О. Из записок по русской грамматике. / О. Потебня. – М. –Л., 1941.; *Ріффатерр 1992:* Ріффатерр М. Семантика поетического текста / М. Ріффатерр // Новое литературное обозрение. – М.,1992. – №1.; *Шкловский 1929:* Шкловский В.О теории прозы / В. Шкловский. – М.,1929.

В статтє аналізується процес формування символу и функціонування символу в художественном тексті. Исследується процес превращення примет символу в домінуючий образ на матеріалі творчєства Євгенія Маланюка.

Ключевые слова: слово, домінуючий образ, символ, художественный текст.

Валерій Борєнко, асп. (Тєрнопіль)

ББК 82.091

УДК 82.0 159. 955

Теоретичні аспекти роману-єпопеї в українському літературознавстві

У статті аналізуються основні напрямки і здобутки українського літературознавства на ниві дослідження теоретичних аспектів роману-єпопеї. Значну увагу приділено характеристиці жанрової матриці роману-єпопеї.

Ключові слова: роман, роман-єпопея, романний жанр, жанрова матриця, романне/єпопейне начало.

The article deals with the main trends and achievements of Ukrainian literary studies in the field of theoretical aspects of the epic novel. Special attention is paid to the characteristics of genre matrix of epic novel.

Keywords: *romance, epic novel, novelistic genre, genre matrix, novel / epic datum.*

У межах радянського і пострадянського наукового простору термін «роман-епопея» вже звично вживається на позначення тієї нової синтетичної форми роману, що виникла у першій половині XIX століття як вислід радикального оновлення онтології європейського континууму і розвитку художньої свідомості людства. Упродовж XIX – XX ст. роман-епопея засвідчив свою життєздатність як форма естетичного осмислення буття у його найважливіших проявах і закономірностях, явивши світові низку жанрових модифікацій (цикл романів, «романний ансамбль», роман-потік, роман-ріка, роман-симфонія, роман-фреска тощо). Тип роману, який найчастіше ідентифікується літературознавцями і критиками за допомогою терміна «роман-епопея», широко представлений і в українській літературі (твори Б. Лепкого, У. Самчука, В. Шевчука, В. Дрозда та ін.). Специфічні особливості цих творів, у тому числі й ті, що стосуються аспектів жанрології, заакцентовано у розвідках Р. Гром'яка, М. Жулинського, В. Хархун, Т. Литвиненко, М. Ткачука, Г. Сиваченко, В. Панченка, Н. Колощук, М. Павлишина, Л. Яшиної та ін. «Питання про роман-епопею» Н.Бернадська кваліфікувала у своїх студіях як одне з «найбільш дискусійних у сучасному літературознавстві» [Бернадська 2005].

Водночас доводиться констатувати відсутність у вітчизняній науці про літературу праць, в яких загальнотеоретичні проблеми роману-епопеї було б піддано системному висвітленню, що й визначає *новизну і актуальність* обраної теми.

За *мету* у межах пропонованої розвідки ми обрали окреслення актуальної ситуації з вивченням загальнотеоретичних проблем роману-епопеї в сучасному українському літературознавстві. Для досягнення мети було поставлено такі *завдання*:

1) означити основні напрямки літературознавчої україністики, в межах яких висвітлюються загальнотеоретичні аспекти роману-епопеї;

2) з'ясувати термінологічний обсяг поняття «роман-епопея» у працях українських науковців.

Насамперед зазначимо, що набутки українського літературознавства у галузі вивчення роману-епопеї визначаються перш за все тим, що саме у просторі української науки про літературу виникла власне термінологема «роман-епопея», що на сьогодні знає широкого вжитку як цілком «легітимне» позначення того модусу існування романного жанру, який М.М. Бахтін номінував як «велика епічна форма». У професійному лексиконі літературознавців цей термін з'явився завдяки монографії львівського науковця О.В. Чичеріна «Возникновение романа-эпопеи», що вийшла друком наприкінці 1950-х років і була присвячена висвітленню проблеми кристалізації жанротвірних ознак роману-епопеї в процесі роботи Л.М. Толстого над «Війною і миром», а також аналізу пошуків і досягнень англійської і французької літератур щодо роману-епопеї («Розгрому» Е. Золя, «Жана-Кристофа» Р. Роллана, «Саги про Форсайтів» Дж. Голсуорсі).

Роман-епопею львівський науковець визначав як «великий роман (з багатьма героями і багатьма сюжетними лініями). Його «великий масштаб» зумовлений тим, що в романі-епопеї йдеться про народ, автор роману-епопеї бачить людину, як «частинку», вписану в історичну епоху, роман-епопея авторитарний і претендує на «вичерпне розкриття усього й уся» [Чичерін 1958: 35]. При цьому вкрай важливою є та обставина, що О. Чичерін розглядав роман-епопею як *самостійний* жанр, котрий логічно продовжує ланцюг «оповідання – повість – роман – роман епопея» [Чичерін 1958: 6].

Поява розвідки О.В.Чичеріна не лише сприяла активному впровадженню в широкий обіг поняття «роман-епопея» як зручного терміну на позначення жанрової природи цілої низки знакових творів світової літератури. Твердження про жанрову самостійність роману-епопеї і власне «сконструйований» науковцем термін започаткували ряд дискусій про правомірність існування такого терміна і естетичну сутність роману-епопеї, які точаться й донині.

Намагаючись у межах пропонованої розвідки з'ясувати термінологічний статус поняття «роман-епопея» і окреслити ключові теоретичні аспекти цього жанрового утвору, зазначимо, насамперед, що з'ясування теоретичних проблем роману-епопеї

відбувається в сучасному українському літературознавстві у двох пріоритетних напрямках. Перший з них має суто теоретичний характер і пролягає у річищі розв'язання загальних проблем жанрології; у межах другого дослідники торкаються ознак роману-епопеї у зв'язку з вивченням конкретних художніх доробків на ниві романістики.

Оцінюючи теоретичні напрацювання українського літературознавства в заявленій сфері, наголосимо, перефразовуючи Н.І. Бернадську, що осмислення теоретичних аспектів роману-епопеї неможливе без урахування надбань генології [Бернадська 2005] і засадничих генологічних категорій, таких, зокрема, як «рід» і «жанр». У зв'язку з цим зазначимо, що на сьогодні найбільш поширеним у літературознавстві є триступеневий поділ за жанрами: рід-жанр-жанровий різновид (рід-вид-жанр). Водночас слід взяти до уваги, що ця традиційна тріада викликає не лише схвалення, а й критичні оцінки науковців. Так, наприклад, Нона Копистянська вважає, що поділ за жанрами є недосконалим, хоча й найбільш вдалим з того, що напрацьовано в генології на сьогоднішній день [Копистянська 2005: 14 – 16]. Т. Бовсунівська у своїй монографії «Основи теорії літературних жанрів» [Бовсунівська 2008] надає перевагу схемі, запропонованій А. Ткаченком у його підручнику «Мистецтво слова: вступ до літературознавства» [Ткаченко 2003]: рід-вид-жанр-різновид. У такий спосіб znana українська дослідниця визнає пріоритет «родовидо-жанрової вертикалі» [Бовсунівська 2008: 13] як схеми організації родо-жанрової системи, де вид розуміється як «стійкий тип поетичної структури в межах поетичного роду» [Бовсунівська 2008: 13].

Водночас ця схема видається непридатною для визначення жанрової сутності роману-епопеї, оскільки у відповідності до неї роман-епопею слід було б ідентифікувати як жанр, що входить до виду «роман» (тобто є, по суті, *підвидом* роману), що не відповідає точці зору О. Чичеріна на роман-епопею як самостійний жанр, яку ми поділяємо. Тому більш прийнятною нам видається естетична ідентифікація роману-епопеї через вертикаль «рід-жанр-жанровий різновид», запропонована у підручнику О. Галича, В. Назарця. Є. Васильєва «Теорія літератури» [Галич 2001]. У цій схемі роман-епопея логічно ідентифікується як один із жанрів епічного роду

літератури – поряд з повістю, оповіданням/новелою. Водночас рубрика «жанровий різновид» дозволяє термінологічно ідентифікувати особливості «морфологічної сутності» конкретних романів-епопей, увиразнити питомі для них «явища художнього синкретизму», що спричиняють появу «нового синтетичного виду роману» [Клеофастова 2002], як це робить Т.В. Клеофастова, визначаючи «Червоне Колесо» О. Солженіцина як «історико-дослідницький роман-епопею» [Клеофастова 2002].

Чи не вперше після О.Чичеріна найбільш продуктивно до питань жанру роману-епопеї підійшов Б.Іванюк. Виступивши одним із авторів у колективній праці чернівецьких науковців «Лексикон загального і порівняльного літературознавства» (Чернівці, 2001), він фактично «легітимізував» термінологему «роман-епопея» у статті з одноіменною назвою [Лексикон 2001: 495 – 496]. У ній автор ідентифікує «роман-епопею» як епічний жанр, що «структурує у собі ознаки роману та епопеї» [Лексикон 2001: 495].

Тим не менш, незважаючи на ґрунтовність і докладність статті Б. Іванюка, в якій роман-епопею осмислено як, за Ноною Копистянською, *генеологічний предмет*, тобто естетичну даність, що «об'єктивно існує у мовному оформленні, незалежно від наших правильних чи неправильних уявлень» [Копистянська 2005: 11], у сучасній літературознавчій україністиці немає однастайності щодо роману-епопеї. Так, Н. Копистянська вважає уведений О. Чичеріним термін «дуже продуктивним» [Копистянська 2005: 13].

Іншу позицію у цьому питанні займає Ніна Бернадська. Позиціонуючи роман як «найпрезентабельніший вид епіки» [Бернадська 2005], вона вбачає у ньому «універсальний жанр, який здатний відтворити найширше коло життєвих явищ, порушувати кардинальні проблеми духовного, морально-етичного, екзистенційного, соціального, суспільного, метафізичного планів, створювати цілісні картини життя, сповнені складних перипетій і суперечностей, глибоко й всебічно досліджувати людські характери в їх становленні й розвитку, в найрізноманітніших зв'язках зі світом» [Бернадська 2005]. Науковець указує, що на протигагу класичній епопеї, характерна риса якої – колективний герой, у романі дія зосереджується на змалюванні долі приватної

людини у її найрізноманітніших зв'язках з буттям. Відтак, за твердженням Н. Бернадської, «епічний зміст роману може бути потрактований як авторська концепція особи та універсуму (а не лише дійсності), як зображення стосунків, взаємозв'язків і взаємовідштовхувань між суб'єктом та об'єктивним і надприродним світом (а не лише реальністю)» [Бернадська 2005]. Жанроутворюючою ознакою роману науковець вважає зображення людини як приватної особи. Його формальними ознаками позиціонуються здатність роману до численних ретардацій, виокремлення певних завершених фрагментів, множинність точок зору на основну подію.

Водночас на підставі аналізу своєрідності тематики й проблематики «Волині» У. Самчука, а також історії пошуків виваженого визначення жанрової сутності «Війни і миру» Л. Толстого, Н. Бернадська робить висновок про «штучність і неорганічність» терміна «роман-епопея». Визначаючи роман-епопею як «метажанрове» утворення, вона стверджує, що воно є «породженням соцреалістичного канону, а епіку вивершує (і вивершував) роман, який і в минулому, і сьогодні визначає шляхи й перспективи розвитку літератури» [Бернадська 2005].

Іншим напрямком осмислення жанротвірних прикмет роману-епопеї, представленим головним чином дисертаційними дослідженнями 2000-х років (Т.В. Клеофастова, Н.С. Дашко, С.В. Бородіца та ін.), є вивчення художньої природи окремих творів української літератури, на які – як вже «готова» – екстраполюється жанрова матриця роману-епопеї. У цьому сенсі достатньо показовим є насамперед перелік творів, що ідентифікуються авторами як роман-епопея: «Листя землі» Вол. Дрозда, «Волинь» Уласа Самчука, пенталогія Богдана Лепкого «Мазепа» тощо. Ці твори характеризуються передусім значним обсягом і тривалістю зображеного у них проміжку часу. Так, наприклад, роман «Листя трави» охоплює період майже у сто років, змальовуючи доленосні для української нації події: революції початку ХХ ст., війни – громадянську та Вітчизняну, голодомор, репресії, Чорнобильську аварію. Ця широта і панорамність історичного тла, на якому розгортаються долі головних героїв твору, дає підстави, зокрема, Н.С. Дашко говорити про те, що жанрові рамки роману затісні для «Листя землі», і слід

вести мову про *жанровий синкретизм* цього твору. Спираючись на праці вітчизняних і російських літературознавців, дослідниця обґрунтовує правомірність визначення жанру «Листя землі» як роману-епопеї і окреслює найбільш присутні ознаки цієї *жанрової матриці* як масштабного багатосюжетного твору, події якого охоплюють значний часовий проміжок, а іноді й географічний простір; у якому відтворено зміну поколінь, наявна велика кількість персонажів, які постають як індивідууми, у тісному взаємозв'язку та діалектичному розвитку (насамперед духовному); узагальнено йдеться про народ [Дашко 2008]. При цьому, як наголошує Н.С. Дашко, «об'ємність роману-епопеї не лише зовнішня, але й внутрішня: письменник прагне багатогранно розкрити 'діалектику душі' кожного з героїв» [Дашко 2008]. Роман-епопея мислиться дослідницею як «твір з такою структурою, яка дозволяє поєднати в одне ціле історичне, загальнолюдське й особисте, психологічне й філософське» [Дашко 2008]. Прикметно також, що Н.С. Дашко чітко увиразнює відмінність між античною епопеєю, в основі якої лежить поетична стихія героїки й міфологічна свідомість, і епопеями Новочасся, які будуються на переважно реалістичному сприйнятті світу, хоча й не позбавлені народно-міфологічних ознак. Основна мета сучасного роману-епопеї, як висновує автор аналізованої розвідки, полягає в осмисленні долі окремої людини в її співвідношенні з народною долею, у проникненні в суть історичного процесу. Сюжетна будова роману-епопеї визначається прагненням до художнього відтворення народного життя в його цілісності, зображення світу в його повноті та єдності. Відтак жанровий синкретизм роману Вол. Дрозда «Листя землі» Н.С. Дашко вбачає у поєднанні і динамічній взаємодії у ньому ознак різних жанрових форм, передусім роману й епопеї. Найприсутнішими прикметами романного жанру в «Листі землі» дослідниця вважає зображення життєвих доль багатьох персонажів, створення узагальнених характерів через індивідуальне, інтерес до життя окремої людини і цілого суспільства, глибинне осмислення історичних процесів та явищ, розгалуженість сюжетних ліній, органічне переплетення різних видів мовленнєвої структури. Водночас зображені події, явища, долі героїв, за слушним спостереженням дослідниці, відзначаються епопейним часовим виміром (від 80-х років ХІХ до

80-х років ХХ століття; окрім того, сюжетний час розширюється завдяки часові міфологічному), якому відповідає і просторовий масштаб.

Істотні жанрологічні прикмети роману-епопеї заакцентовує у своєму дисертаційному дослідженні «Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х р.р. ХХ ст.» [Бородіца 2000] С.В. Бородіца. Ідентифікуючи, зокрема, роман «Волинь» з точки зору його жанрової організації як роман-епопею, дослідниця характеризує його як «особливе синтетичне утворення», «генетично складну жанрову форму, своєрідно організовану романну структуру», питомими для якої є «міцні внутрішні зв'язки і сюжетно-композиційна цілісність» [Бородіца 2000]. Специфіку «Волині» як «романно-епопейної структури» дослідниця вбачає в її всеосяжності, широті в охопленні життєвого матеріалу, у тому, що твір порушує важливі національні проблеми буття народу, що на загал «сприяють постановці проблем загальнонародного значення, детальному висвітленню і філософському осмисленню різних площин людського буття у складну і суперечливу епоху, коли з'ясовуються закони історії і роль особистості у ній» [Бородіца 2000]. Підкреслюючи епічну широту, монументалізм і панорамність Самчукової епопеї, дослідниця наголошує, що вона «на сучасному рівні засвоїла і модифікувала епопейне начало гомерівського типу».

Привертає увагу й наступне. Відзначаючи, що у «Волині» «послідовно простежується духовне становлення героя, його болісні хитання, морально-філософські роздуми про шляхи пошуку себе і сенсу життя» [Бородіца 2000], дослідниця співвідносить роман Самчука з тим типом роману, який в європейській традиції називають романом виховання. Одним із його класичних зразків дослідниця називає «Жана Крістофа» Р. Роллана. Жанротвірні ознаки цього типу романів С.В. Бородіца вбачає у «включенні особистості в потік історії, змалюванні її в соціальних зв'язках» [Бородіца 2000], що сприяє глибокому й всебічному дослідженню людини, моральних конфліктів, еволюції світосприйняття, яке відбувається в тісних взаємовідносинах з різними верствами соціального оточення [Бородіца 2000].

Істотним надбанням в царині дослідження новітніх модифікацій роману-епопеї стала дисертація Т.В. Клеофастової [Клеофастова 2002], присвячена епохальному роману О. Солженіцина «Червоне колесо», в якому на достовірному історичному матеріалі змальовано широку панораму життя Росії періоду Першої світової війни та революцій. Докладно аналізуючи запеклу полеміку, що свого часу точилася навколо «Війни і миру», як – майже через століття – і навколо «Червоного колеса» О. Солженіцина, авторка визначає жанрово-видову (тематичну) специфіку цього твору як *«історико-дослідницький роман-епопея»*. Справедливо стверджуючи, що на сучасному етапі все розмаїття і складність проблем перебудови світу в його подальшому розвитку навряд чи може втілитися у формі, вперше відлитій у «Війні і мирі», попри всю нестаріючу досконалість цього твору, в романі О. Солженіцина, за висновком Т. Клеофастової, все ж наявні всі ознаки епопеї, які на сьогоднішній день визнаються дослідниками як такі: а) епопея – це твір, що розповідає про життя народу в переломні моменти історії; б) в епопеї приватне життя особистості якнайтісніше пов'язане з історією нації; в) мета епопеї – показати долю цілого народу, відтворити його минуле й сьогодні, зазирнути в майбутнє; г) для епопеї характерне народно-героїчне начало; д) епопея – твір, в якому історичні катаклізми постають як наслідок цілеспрямованих дій певної частини соціуму; є) для епопеї властивим є відтворення епічної моделі світу.

Таким чином, наведені спостереження дозволяють стверджувати, що поняття «роман-епопея» уже перетворилося на жанрову матрицю як певний «інваріант жанру, сукупність рис, що зберігаються незмінними за будь-яких його змін» [Лекесикон 2001: 199]. Попри існуючі дискусійні моменти, термін «роман-епопея» твердо вкорінився в українському літературознавстві і широко використовується в наукових студіях. Подальший напрямок досліджень у цій галузі пов'язаний із дослідженням наявних «морфологічних» модифікацій жанру роману-епопеї насамперед в літературах Європи.

Література: *Бернадська 2005:* Бернадська Н.І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві; автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра філол. наук: 10.01.06 / Ніна Іванівна Бернадська. – К., 2005. – 36

с. [Електронний ресурс]; режим доступу до джерела: <http://disser.com.ua/contents/6288.html> ; *Бовсунівська 2008*: Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К. : Вид-поліграф. центр «Київський університет», 2008. – 519 с.; *Бородіца 2000*: Бородіца С.В. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х р.р. ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук: 10.01.01 / Світлана Василівна Бородіца. – К., 2000. – 18 с. [Електронний ресурс]; режим доступу до джерела: <http://referatu.net.ua/referats/7569/145329> ; *Галич 2001*: Галич О. Теорія літератури : підручник [для студ. філол. спец. вищих закладів освіти] / О.Галич, В. Назарець. Є.Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 486 с.; *Дашко 2008*: Дашко Н. С. Проблемно-стильовий поліфонізм роману-епопеї «Листя землі» В. Дрозда; дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.01 / Наталія Станіславівна Дашко. – Дніпропетровськ, 2008. – 22 с. [Електронний ресурс]; режим доступу до джерела: <http://dissertation.com.ua/node/678079> ; *Клеофастова 2002*: Клеофастова Т. В. «Червоне Колесо» О.І. Солженіцина в контексті розвитку російської літератури ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра філол. наук : 10.01.02 / Тетяна Вікторівна Клеофастова. – К., 2002. – 34 с. [Електронний ресурс]; режим доступу до джерела: <http://disser.com.ua/contents/6828.html>; *Копистянська 2005*: Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.; *Лексикон 2001*: Лексикон загального і порівняльного літературознавства / [за ред. А.Р. Волкова, О. Бойченка та ін.]. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с. *Ткаченко 2003*: Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник [для студ. гуманіт. спец. вищих навч. закладів] / Анатолій Олександрович Ткаченко. – [2-е вид., випр. і доповн.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.; *Чичерин 1958*: Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи / Алексей Владимирович Чичерин. – М.: Сов. писатель, 1958. – 372 с.

В статтє анализируются основные направления и достижения украинского литературоведения в сфере исследования теоретических аспектов романа-эпопеи. Значительное внимание уделено характеристике жанровой матрицы романа-эпопеи.

Ключевые слова: роман, роман-эпопея, романний жанр, жанровая матрица, романное / эпопейное начало.

Олена Бровко, доц.. (Луганськ)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 82-3.09'6

Геральдика й емблематика: літературознавчі проєкції

Стаття присвячена геральдичній конструкції як художньому прийому й особливості зображення в українській бароковій прозі. Дослідження міжкультурних комунікацій в художньому просторі розкриває універсальність естетики бароко.

Ключові слова: геральдична конструкція, емблема, епіка, бароко.

Brovko O. O. Heraldry and emblems: study of literature projections

The article centers on the employment of the heraldic construction artistic method and the peculiarities of images in the Ukrainian Baroque prose. The research of the transcultural communications in the artistic space, allows to define Baroque aesthetics as the universalistic functions.

Key words: the heraldic construction, emblem, epics, Baroque.

Українське літературознавство має значні досягнення у висвітленні проблем функціонування в художньому творі таких різноманітних явищ, як універсалізм бароко, барокова свідомість, барокова культура. Дослідженню філософсько-естетичних, теологічних, мистецтвознавчих аспектів національної стильової версії цього явища присвячені роботи М. Возняка, Д. Горбачова, І. Заярної, І. Іваньо, М. Кашуби, В. Крекотня, С. Кримського, А. Макарова, О. Мишанича, Д. Наливайка, М. Ольховик, О. Пахльовської, М. Сулими, В. Соболя, Л. Ушкалова, Д. Чижевського, В. Шевчука, І. Юдкіна-Ріпуна та інших науковців. «Формування барокової культури в Україні історично пов'язане з духовним становленням української нації, отожд, у певному сенсі, виконує етнокреативні функції, тобто є присутнім складником процесу переробки українцями світового досвіду на власній етнічній основі, створення національної іпостасі «історичного універсаму» (А. Тойнбі) людства», – слушно зауважив С. Кримський [Кримський 2004: 23]. За умов доволі продуктивного й вичерпного дослідження інтелектуальної й духовної специфіки

бароко на полі гуманітарних наук є місце для подальших теоретичних рефлексій і узагальнень. Залишається актуальною потреба аналізу домінантних принципів художнього мислення та структурування текстів доби бароко, зокрема української барокової літератури. Передусім, ідеться про прийоми введення в текст основної оповіді вставних новел, відомі ще в античній літературі й акцептовані давнім українським письменством. Інкорпорування окремих історій у тексти проповідей і літописів спирається на ренесансні й барокові європейські джерела. В. Кречотень наголошує, що така художня практика була прикметою «появи в тогочасному слухачько-читацькому середовищі «соціального замовлення» на власне новелістичні жанри» [Кречотень 2004: 348]. Також поширювалися так звані «приповідні казочки» – вмонтовані у проповідь оповідання будь-якого характеру, які мали унаочнити церковне вчення (середнє бароко) [Літературознавство 2008: 192].

Метою статті є окреслення ролі геральдичних конструкцій та емблематики в українській бароковій прозі. У процесі дослідження залучено термінологію з інших галузей знань, зокрема і допоміжних історичних дисциплін – емблематики і геральдики. У роботах із семіотики та теорії комунікації наголошено на символічному й емблематичному наповненні геральдичних образів. Відмінності між геральдикою та емблематикою означені Л. Ушкаловим. Дослідник зосереджується на емблематичній поезії, але запропонована модель може бути спроектована й на епіку. Українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок, за твердженням Л. Ушкалова, слід уважати поезію геральдичну, особливістю якої було відносно вільне тлумачення символіки шляхетських клейнодів: сонць, зірок, корон, хрестів, мечів, стріл тощо [Ушкалов 2006: 39].

Також поняття «геральдична конструкція» має в літературознавстві і культурології специфічне значення. Особливою формою співвідношення текстів, референції та дифузії є взаємонакладання за принципом «mise en abyme». Прийом «mise en abyme» («конструкція у вигляді прірви») відомий у геральдиці, коли на більшому щиті зображено менший. Укладачі «Енциклопедії постмодернізму» подають цей термін без перекладу, спираючись на А. Жіда та Л. Делленбаха [Dällenbach 1977]. Термін

був запроваджений А. Жідом: «У творі мистецтва я хотів би знайти самий суб'єкт цього твору, переведений у масштаб персонажів... Так, у певних картинах Мемлінга або Квентіна Мециса невеличке кругле й темне люстро віддзеркалює інтер'єр кімнати, в якій ця картина малюється» [ЕП 2005: 278]. Дослідження Л. Делленбаха «Дзеркальна оповідь: есе про *mise en abyme*», опубліковане англійською мовою під назвою «Дзеркало в тексті» (1989), пропонує таке визначення: «будь-який аспект, вміщений у творі, який виявляє схожість із твором, включає його в себе» [ЕП 2005: 279]. Висновок М. Ямпольського здійснено на основі аналізу кінематографічного матеріалу, проте він має загальний мистецький характер, оскільки, в потрактуванні культуролога, геральдична конструкція створює лише ілюзорну гру відсилань, референцій, щоразу акцентуючи одне й те саме – гру кодів, вияв репрезентацій, структурний ізоморфізм [Ямпольський 1993: 72]. На думку дослідника, у таких структурних формах передусім не розкривається новий смисл, а радше «за рахунок повтору стає більш відвертим, унітарним. Цитати тут уподібнюються до червоного олівця учителя», – підсумовує М. Ямпольський [Ямпольський 1993: 73]. Геральдичні конструкції як предмет наукових досліджень цікавлять культурологів, літературознавців, лінгвістів. Так, М. Шаповал розглядає їх в аспекті інтертекстуальності української драматургії; А. Атлас досліджує потенціал конструкцій з вкладеними прецедентними текстами казок; К. Соліветті зосереджується на плитках як «*mise en abyme*» у структурі «Мертвих душ» М. Гоголя.

У поетиці бароко нову семантичну перспективу отримала емблема, первинно пов'язана з геральдиком. Традиційно поняття геральдики асоціюють лише з гербовими формами, проте вживання геральдичної термінології передбачає взаємодію символів і знаків. Д. Наливайко наголошує на тому, що «посилений інтерес літератури бароко до емблематики витікає із властивого їй прагнення до наочності, причому не тільки до наочності візуальної, а й тієї, що призначалася для внутрішнього, «духовного зору» [Наливайко 2001: 66]. Ю. Лотман згадує барокові храмові настінні розписи в Чехії, де розповсюджений мотив янгола в рамці знаходить промовисте художнє вирішення: рама імітує овальне вікно, на підвіконні «сидить» намальована фігурка, одна ліплена

ніжка якого ніби звисає з рамки. Таким чином, текст являє собою живописно-скульптурне поєднання, а «тло за спиною фігури імітує синє небо й уявляється проривом у просторі фрески» [Лотман 1996: 78]. Симультанність як художній прийом, започаткований поетикою бароко, покликаний передати одночасно різні миттєві фрагменти, активно засвоююався майстрами живопису, архітектури, літератури та став предметом спостережень для семіотиків. Таким чином, під геральдичною конструкцією розуміється симультанне повторення основного зображення на його внутрішньому елементі за принципом ізоморфізму.

Елементи барокової поетики спостерігаються в геральдичних конструкціях «Історії Русів». У літописі поєднані низка промов Б. Хмельницького, П. Полуботка, І. Мазепи, усні перекази, поетичні фрагменти, образи-картини (батальні сцени) та, за визначенням В. Шевчука, „оповідання-новели на взір опису загибелі Батурина чи історії дідича Горського» [Шевчук 2004: 466]. Подвійне подвоєння, як правило, сприймається не як прикмета всього полотна, а лише його частини. У цьому випадку „відбувається різке підвищення ступеня умовності, що оголює знакову природу тексту як такого» [ЛЕ 2007: 76]. При цьому точка зору розглядається як самостійний структурний елемент, що може бути відокремлений «у вигляді усвідомленої та самостійної сутності» [ЛЕ 2007: 76].

До трьох типів знаків, запропонованих Ч. Пірсом (іконів, символів, індексів) [Пирс 2000], О. Григор'єва додає емблему як аналітичну абстракцію, поєднання образотворчого, конкретного, просторового, абстрактного та ідеологічного компонентів [Григор'єва 1987: 78 – 88]. Емблематичність літописної барокової стилістики уособлює релігійно-символічні, дидактичні, світські мотиви. Дослідник О. Михайлов наголошує на тому, що епоха бароко з її художнім мисленням мала одну генеральну властивість, яка дивним чином узгоджується з внутрішньою побудовою барокових творів, з їхньою перерваністю, відокремленням смислових елементів [Михайлов 1994]. Інструментом такого мислення й виступала емблема, яка немов навмисно була вигадана для того, щоб зручно та виразно заповнювати лакуни, передбачені загальною організацією барокового тексту. С. Кримський зазначає, що «з-посеред-сили-силенної емблематичних образів в

українському бароко найпоширенішими були ті, що так чи так дотичні до ідеї мудрості» [Кримський 2004: 44].

Отже, цей факт дає змогу залучати при розгляді питань барокової поетики загальний мистецтвознавчий досвід, щоб увиразнити й зберегти цілісність аналізованих текстів – як естетичну, так і семіотичну, адже те, що відбувається в ситуації інкорпорування в текст однієї жанрової форми іншого, фактично є складно організованими геральдичними конструкціями. Д. Чижевський звернув увагу на відмінності геральдичних та емблематичних текстів. За його спостереженням, гербові вірші мають в Україні значно старшу традицію, ніж звичайні емблематичні. Водночас герби як атрибути міської культури були поширені вже на початку емблематики в часи Ренесансу, а найрізноманітніші спроби зв'язати витовмачення гербів з емблемами можна знайти на Заході з самих початків геральдики [Чижевський 2003: 189 – 243].

Сакральність, езотеричний подієвий контекст, опозиції небесного та земного, риторична спрямованість і власне специфіка барокового художнього мислення, яке передбачає наявність прихованого, непізаного, визначає логіко-оповідну структуру новелістичних текстів у складі літописів. Засвоєння й синтез спільних європейських цінностей відбувалися на засадах глибинної національної традиції, саме тому в геральдичних вставках переважають національно-визвольні мотиви, емблематика здебільшого має політичний характер, а вставні тексти є алегорично-притчевим віддзеркаленням історичних подій. Уславлення лицарської звитяги визначало ідейний зміст барокових творів різних жанрів. Наприклад, у мистецькій культурі українського бароко розроблялася тематика гравюр із панегіричним зображенням І. Мазепи, П. Сагайдачного, Д. Апостола та інших історичних діячів, до панегіриків тяжіють й чисельні емблематичні поезії. Синкретизм постає домінуючим принципом барокової художньої системи в єдності її мистецьких, релігійних, етико-філософських та національно-історичних вимірів. В. Соболев так коментує зв'язок основного й інкорпорованого текстів: «через трагічне потрясіння, шляхом викрашення барокової роз'яреності почуттів активізувати думку, відчуття, емоції читача, щоб той неодмінно наклав фантастичний план зображуваного на

реальну основу і співвідніс роздуми літописця про долю свого багатостраждального народу (у новелі вони ідуть у підтексті) із суголосними в усьому творі» [Соболь 1996: 150]. Такий художній прийом суголосний практиці популярної в добу бароко геральдичної поезії. Отже, доцільно говорити про ізоморфізм основного (літописного) та геральдичного (новелістичного) текстів. Під ізоморфізмом як загальним науковим поняттям розуміється подібність властивостей окремих елементів або їх сукупностей, яка визначає здатність до взаємної заміни цих складових. Методологічний принцип ізоморфізму передбачає відповідність між елементами й виразно виявляється в текстах, де два повідомлення за допомогою взаємного накладання включені в єдину текстову структуру. Оригінальністю відзначається дослідження О. Астаф'євим зв'язків текстів-донорів і текстів-реципієнтів на матеріалі Літопису руського за Іпатіївським списком і давньопольських хронік XVII – XVIII ст. [Астаф'єв 2011: 319 – 348]. Літопис Л. Боболинського, що, за спостереженням В. Шевчука, «засвідчує перехід од ренесансної до барокової поетики», має «новелістичні блоки» – «Повість про Івоню» та «Повість про Підкову»). В історико-мемуарній прозі новелістичні складові відзначаються змістовою цінністю. Так, до літопису Григорія Граб'янки входить твір «Звідки Палій постав», названий повістю [Шевчук 2004: 450]. В. Соболь наголошує на розвиткові літературної традиції. «Величкове оповідання про Глухівську битву, – пише дослідниця, – започатковує в «Повѣствованії» цілу серію вставних творів військово-героїчної та історико-романтичної тематики – про напад турків на Запорізьку Січ, про Сіркову війну на Крим, про другий похід турків на Чигирин та облогу Чигирина, про взяття Азова, про облогу Казикермана (у розділі XXXVI-му) та про війну з турками в Європі (у розділі XXXVIII-му). З точки зору прикметних рис авторської поетики оповідання про Глухів можна вважати мовби генеральною репетицією до створення цілого циклу мистецьки довершених творів» [Соболь 1996: 208]. В. Буряк звернув увагу на те, що «за допомогою художньої архітектоники С. Величко створює декілька виразних емоційних контрапунктів» у контексті макромонтажу інформаційних періодів смислово-дійового сюжету [Буряк 2001: 211].

Геральдичною конструкцією є й новела про сатира – виклад четвертої пісні «Звільненого Єрусалима» Т. Тассо С. Величком. Італійський поет створив цей текст близько 1575 року, поема здобула світову славу, була сприйнята в слов'янському світі. У 1618 році видано польський переспів П. Кохановського, а 1620 року сербсько-хорватську мовну версію уривків поеми запропонував І. Гундулич. Відомо, що український переклад поеми здійснено зусиллями ченців уніатів-василіян. В. Перетць наводить переконливі аргументи на користь того, що основою слугував польський текст П. Кохановського [Перетц 1928]. Цей твір став зразком оспівування лицарських подвигів в ім'я віри, усвідомлення історичних проблем та пошуків засобів їх розв'язання. Новела про сатира в літописі С. Величка набуває оригінального звучання завдяки засвоєнню елементів фольклорної поетики, уведенню образу прихованого оповідача-самовидця. Панегіричний пафос гротескно-фарсової промови Люцифера на адресу нечистої сили, що нищила українців «чварними війнами і сум'яттям» переходить у план тотального знищення «хозаро-руського народу» [Величко 1991: 209]. Як зауважила В. Соболю, «новела про сатира є найбільш філософічною в «Пов'Бствованії», всі інші новели й оповідання (а вони переважно героїко-військового характеру, з відчутною дозою в них батальних сцен) є віддзеркаленням, якщо брати кожну жанрову мікроструктуру зокрема, переважно одного якогось домінуючого кольору в калейдоскопі Руїни-України» [Соболю 1996: 207]. Вставною новелою називає перероблену С. Величком четверту частину поеми «Звільнений Єрусалим» В. Шевчук. Як і В. Кречотень, В. Шевчук говорить про новелістичність барокової прози: «Літописець уміє вести свою розповідь цікаво, новелістичні структури завершувати якоюсь напруженою сценою (згадаймо хоча б опис Сіркового походу на Крим або прикінцевий епізод загибелі полоненого люду)» [Шевчук 2004: 462]. Натомість Я. Дзира в статті «Італійські джерела в поемі «Великий льох» вважає новелу про сатира фантастичним оповіданням [Дзира 1964: 23]. Слушною є думка В. Соболю, яка наголошує, що важко погодитися «з безапеляційним віднесенням новели про сатира до розряду казок, що творилися на терені християнської культури, як це робить Вал. Шевчук, оскільки в ній мають місце ознаки народної демонології, дохристиянських вірувань українського народу в сили

добра і зла» [Соболь 1996: 144]. Динаміки новелі надає зіткнення / протиставлення двох точок зору на зображені події. «Зосереджуючою миттю» (поняття В. Фашенка) є промова Люципера, яку В. Соболь називає вершиною «наскрізь гротескової картини, унікальної (як у контексті літопису, так і всієї давньоукраїнської прози загалом) у плані нестримності накопичення барокової техніки, якою Величко володіє з майстерністю віртуоза» [Соболь 1996: 150]. Варто погодитися з дослідницею й щодо наявності типового новелістичного пуанту, яким є стратегічний план винищення українців, котрі уособлюють благочестя та лицарство» [Соболь 1996: 150].

Н. Пахсар'ян говорить про специфіку поєднання історій у межах більшої епічної форми за бароковим принципом контрапункту [Пахсар'ян 1996: 144]. У музикознавстві під контрапунктом розуміють мистецтво одночасного поєднання декількох мелодичних ліній, відношення між голосами. Певною мірою, виявом контрапунктної поетики є й аналізований твір. Композиційно новела міститься в літописі між епізодом взяття Чигирин Самойловичем та картиною походу турецького війська, отже, ця геральдична конструкція образно увиразнює один із драматичних періодів української історії. У сцені появи князя темряви в Недобірському лісі спостерігається асоціативний зв'язок із вторгненням турків до Чигирин. Л. Помпео зауважує, що «новела тлумачить історичні факти як вияв Божого провидіння, яке може перетворити їх у поле боротьби між добром і злом. Цей уривок можна вважати авторським прийомом, який переносить читача з площини історичної оповіді в площину епічну, відповідно до тогочасних принципів бароко» [Помпео 2000: 116]. Отже, новелістична геральдична конструкція належить до контексту літопису С. Величка та є дзеркальним відображенням конфлікту попереднього й наступного епізодів основного тексту.

Важливе узагальнення здійснює В. Кречотень: «Розглянуті типові форми вияву художньої свідомості в стародавній українській прозі були перспективними в плинні літературного розвитку. Культивуєючи їх, українське письменство нагромаджувало технічний досвід художнього зображення, поступово прямуючи до синтезу всіх цих форм у прозовому оповіданні» [Кречотень 2004: 433]. Ідеться про численні

новелістичні вкраплення в зразки української історико-мемуарної прози та подальший розвиток цієї традиції як у межах реалістичної естетики, так і в контексті літератури необароко. У добу бароко закорінене, за твердженням М. Ласло-Куцюк, вивільнення жанру роману з полону казкових схем [Ласло-Куцюк 1983: 194]. Дослідниця говорить про системи помноженого числа дзеркал у структурі роману, згадує термін «синкрисис» (зіставлення), яким у риторичній традиції позначали своєрідне зведення характеристик і композиційних прийомів, застосованих у художній прозі античності [Ласло-Куцюк 1983: 248]. Трансформацію барокового художнього досвіду демонструє необарокова проза («Дім на горі» В. Шевчука, «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, «Храм на болоті» Г. Тарасюк та ін.).

Отже, в давній українській літературі інкорпоровані тексти спиралися на барокову ідею поєднання непеєднуваного, особливу роль символів та емблем, віру у вищу духовну реальність, збагачену національним колоритом і осмисленням історичних подій. Подальша художня практика пропонує інші функціональні модифікації автономних компонентів, включених у структуру епічного твору.

Література: *Кримський 2004* – Кримський С. Менталітет українського бароко / Сергій Кримський // Українське бароко : [у 2 т.] / [наук. та літ. ред. Л. Ушкалов]. – Х. : Вид-во «Акта», 2004. – 636 с. – (Б-ка Державного фонду фундаментальних досліджень). – Т. 1. – С. 23 – 45. *Крекотень 2004* – Крекотень В. Українська барокова проза / Володимир Крекотень // Українське бароко: [у 2 т.] / [наук. та літ. ред. Л. Ушкалов]. – Х. : Вид-во «Акта», 2004. – 636 с. – Т. 1. – С. 332 – 443. *Літературознавство 2008* – Літературознавство: словник основних понять; [пер. з нім. А. Цяпа]. – Тернопіль: Богдан; Штуттгарт – Ваймар: Й. Б. Metzler, 2008. – 278 с. – („Metzler kompakt”). *Dällenbach 1977* – Dällenbach L. Le récit spéculatif: Essai sur la mise en abîme / L. Dällenbach. – Р., 1977. – 247 р. *ЕП 2003* – Енциклопедія постмодернізму / Чарлз Е. Вінквіст, Віктор Е. Тейлор; [пер. з англ. Віктор Шовкун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи» 2003. – 503 с. *Ямпольський 1993* – Ямпольський М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / Ямпольський Михаил Бенеаминович. – М.: РИК «Культура» 1993. – 456 с.; *Наливайко 2001* – Наливайко Д. С. Українські поетики й риторики епохи бароко : типологія літературно-критичного мислення та художня практика / Д. С. Наливайко // Наук. зап. НаУКМА : Філолог. науки. – 2001. – Т. 48. – 2001. – С. 3 – 18. *Лотман 1996* – Лотман Ю. М. Внутрі

мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки рус. культуры, 1996. – 464 с. *Шевчук 2004* – Шевчук В. Поетика бароко в українських літописах / Валерій Шевчук // Українське бароко : [у 2 т.] / [наук. та літ. ред. Л. Ушкалов]. – Х. : Вид-во „Акта”, 2004. – 636 с. – Т. 1. – С. 447 – 467.; *ЛЕ 2007* – Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита). *Ушкалов 2006* – Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К.: Факт – Наш час, 2006. – 284 с. *Пирс 2000* – Пирс Ч. С. Начала прагматизма / Пирс Чарльз Сандерс / [пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина]. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований при филос. фак., 2000. – Т. 2 : Логические основания теории знаков. – 352с.; *Григорьева 1987* – Григорьева Е. Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования / Е. Г. Григорьева // Труды по знаковым системам. 21: Символ в системе культуры / [ред. Ю. М. Лотман]. – Тарту, 1987. – С. 78 – 88. – (Учён. зап. Тартус. гос. ун-та; вып. 754). – 145 с.; *Михайлов 1994* – Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [Електронний ресурс] / А. В. Михайлов // Историческая поэтика. – М. – 1994. Режим доступу: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka/Mikhailov_Baroque.htm. *Чижевський 2003* – Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с. *Соболь 1996* – Соболь В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко / В. О. Соболь. – Донецьк : МП „Отечество”, 1996. – 336 с. *Астаф'єв 2011* – Астаф'єв О. Текст-донор і текст-реципієнт : трансформація давньоруських літописів у польських хроніках / Олександр Астаф'єв // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство». – Т.: ТНДУ, 2011. – Вип. 31. – С. 319 – 348 с.; *Буряк 2001* – Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості : [монографія] / В. Д. Буряк. – Д.: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2001. – 390 с. *Перетц 1928* – Перетц В. Н. «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо в украинском переводе конца XVII – начала XVIII вв. / В. Н. Перетц // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVIII веков. – Л., 1928. – С. 168 – 234. *Величко 1991* – Величко С. В. Літопис / С. В. Величко ; [пер. з книжн. укр. мови, комент. В. О. Шевчука ; відп. ред. О. В. Мишанич]. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1991. – 642 с. *Дзира 1964* – Дзира Я. Італійські джерела в поемі «Великий льох» / Ярослав Дзира // Всесвіт. – 1964. – № 5. – С. 21 – 26. *Пахсарьян 1996* – Пахсарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690 – 1760-х гг. / Н. Т. Пасхарьян. – Днепропетровск : Пороги,

1996. – 269 с. *Помпео 2000* – Помпео Л. «Новела про сатира» Самійла Величка: джерела і літературні моделі / Помпео Лоренцо // Літературознавство: Матеріали IV Міжнародного конгресу українців, (Одеса, 26 – 29 серп. 1999). – К. : ТОВ «Вид-во «Обереги», 2000. – Кн. 1. – С.113 – 118.; *Ласло-Куцок 1983* – Ласло-Куцок М. Засади поетики / Магдалена Ласло-Куцок. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 396 с.

Бровко Е. А. Геральдика и эмблематика: литературоведческие проекции

Статья посвящена геральдической конструкции как художественному приему и особенности изображения в украинской барочной прозе. Исследование межкультурных коммуникаций в художественном пространстве раскрывает универсальность эстетики барокко.

Ключевые слова: геральдическая конструкция, эмблема, эпика, барокко.

Наталя Гарник (Київ)

УДК 821. 161. 2-3.09

ББК 83.3 (4 УКР) 3

Вплив критики на формування українського канону

Стаття присвячена проблемі формування українського літературного канону. Проаналізовано роль критики, зокрема, жанру рецензії у процесі становлення українського канону з кінця XIX і до початку XX століття.

Ключові слова: канон, критика, рецензія, ієрархія.

The article deals with the formation of the Ukrainian literary canon. The author examines in detail the role of criticism and review in the formation of Ukrainian canon of the late nineteenth and the beginning of the XXI century.

Key words: canon, criticism, review, hierarchy.

Проблема формування літературного канону – одна з найгостріших та суперечливих у сучасній гуманітаристиці. Незважаючи на те, що канон європейських літератур достатньо вивчений, становлення українського канону все ще залишається серйозною науковою проблемою.

1996. – 269 с. *Помпео 2000* – Помпео Л. «Новела про сатира» Самійла Величка: джерела і літературні моделі / Помпео Лоренцо // Літературознавство: Матеріали IV Міжнародного конгресу українців, (Одеса, 26 – 29 серп. 1999). – К. : ТОВ «Вид-во «Обереги», 2000. – Кн. 1. – С.113 – 118.; *Ласло-Куцок 1983* – Ласло-Куцок М. Засади поетики / Магдалена Ласло-Куцок. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 396 с.

Бровко Е. А. Геральдика и эмблематика: литературоведческие проекции

Статья посвящена геральдической конструкции как художественному приему и особенности изображения в украинской барочной прозе. Исследование межкультурных коммуникаций в художественном пространстве раскрывает универсальность эстетики барокко.

Ключевые слова: геральдическая конструкция, эмблема, эпика, барокко.

Наталя Гарник (Київ)

УДК 821. 161. 2-3.09

ББК 83.3 (4 УКР) 3

Вплив критики на формування українського канону

Стаття присвячена проблемі формування українського літературного канону. Проаналізовано роль критики, зокрема, жанру рецензії у процесі становлення українського канону з кінця XIX і до початку XX століття.

Ключові слова: канон, критика, рецензія, ієрархія.

The article deals with the formation of the Ukrainian literary canon. The author examines in detail the role of criticism and review in the formation of Ukrainian canon of the late nineteenth and the beginning of the XXI century.

Key words: canon, criticism, review, hierarchy.

Проблема формування літературного канону – одна з найгостріших та суперечливих у сучасній гуманітаристиці. Незважаючи на те, що канон європейських літератур достатньо вивчений, становлення українського канону все ще залишається серйозною науковою проблемою.

Утвердження критики, як важливого чинника формування канону, відбулося в літературознавстві наприкінці XIX століття. Особливу роль у становленні сучасних поглядів на критику відіграли ідеї Ф.Шлегеля, який органічно пов'язав функції критики з історією, філософією та естетикою. Ф.Шлегель одним із перших надав критиці широких повноважень, приписавши їй роль керівника словесності, який приведе її до нового «золотого віку» (програмова стаття «Думки і погляди Лессінга» [Шлегель 1983: 191 – 226]. Здійснюючи ранжування сучасного літературного процесу, критика вибудовує синхронну ієрархію/ієрархії. Внаслідок конкуренції і відбору літературних ієрархій з плином часу і народжується історичний (діахронічний) феномен, який називають канонем. Естетична оцінка твору критикою – це обов'язкова, але недостатня умова для запуску складного механізму канонуутворення, який завжди має комплексний характер.

Український національний канон формується наприкінці XIX століття як шевченкоцентричний. Уже перші критики Тараса Шевченка – П.Куліш і М.Костомаров – визначають народність як найважливішу рису його поезії: «Поэзия Шевченко есть родная и законная дочь народной малорусской поэзии» [Костомаров 1967: 425]. Саме народність стає основним приводом для канонізації поета. Така позиція обумовлена тогочасним розумінням завдань літератури: «Задачею нашей украинской литературы должно быть строгое соответствие ее созданий духу народному и его серьезному, жизненному, а не какому-то псевдонародному, прихотливому взгляду на вещи» [Куліш 1989: 519]. Чимало для утвердження Т.Шевченка, як центрального автора в каноні зробив І.Франко не лише як історик літератури, а й як рецензент [Франко 1981: 492 – 544]. Остаточо національний канон на чолі з Т.Шевченком сформував С.Єфремов у рецензіях на сторінках першого українського книгознавчого видання – журналу «Книгар» (наприклад, рецензія «Без «Кобзаря» [Єфремов 1918: 297–307]) та «Історії українського письменства»: «І як попередня література українська завершилась у своєму розвитку Шевченком, так і вся подальша на ньому засновується, з нього виходить та до нього й вертається. Ставши в центрі нашого літературного розвитку, Шевченко й досі лишається центральною постаттю в українському письменстві, і хоч як піде наша історія надалі, а для XIX ст. такою

центральною постаттю Шевченко в ній залишиться» [Єфремов 1995: 380].

Канонізація Лесі Українки починається в 1898 році, коли І.Франко в підсумковій статті поставив її поезію поруч із Шевченковою [Франко 1981: 269]. «Книгар» і персонально М.Зеров теж долучаються до канонізації Лесі Українки. Так, у рецензії М.Зерова «Леся Українка (з нагоди нового видання творів)», було зазначено, що поетеса стає «прообразом дальшого розвою українського письменства, а її творчість нібито програмою для кожного українського письменника» [Зеров 1919: 1350]. Проте й інші критики сприймали Лесю Українку як класика: «Леся Українка <...> теж класик нашого письменства, але доля цього класика особлива <...> вона ще не увійшла в нашу культуру, ми ще не пережили і не передумали її, як слід» [Якубський 1923: 292].

Спробу переоцінити літературну ієрархію і сформувати модерний канон робить редакція журналу «Українська хата». М.Євшан пише з приводу видання класиків львівською «Просвітою»: «Насувається мимоволі питання, якого оминати тут ніяк не можна, що таке класики літератури...» [Євшан 1913: 147]. Ряд «Просвіти» М.Євшан відкидає, подаючи натомість свій: Ольга Кобилянська, Леся Українка, Михайло Коцюбинський. Також критик пропонує переглянути ставлення до «культових» письменників XIX століття – Т.Шевченка, М.Шашкевича, Ю.Федьковича (наприклад, стаття «Юрій Федькович в світлі нових матеріалів»). Попри всі спроби зруйнувати українофільську традицію М.Євшану не вдається сформувати новий канон, С.Павличко пояснює це суперечністю явищ модернізму і канонізації: «Модернізм, як вічне оновлення, вічний протест проти старого, не може витворювати канонічні форми письма, а тим більше канон класиків, адже таким чином він втрачає свою сутність» [Павличко 2002: 159].

Соцреалістичний канон цілком вибудовується критикою. Точка відліку для його формування – це заснування журналу «Критика», який відображав ключові тенденції літературно-критичного дискурсу 1930-х років. Соцреалізм – нормативне мистецтво, тому до канону можуть потрапити лише ті твори, які відповідають певному зразку, покликані конструювати та легітимізувати радянську ідентичність. Головним творцем

соцреалістичного канону виступає Л.Новиченко – автор понад 500 літературно-критичних статей, у тому числі рецензій. Творчості Павла Тичини – «поета Жовтневої революції», за визначенням Л.Новиченка, присвячений основний масив його розвідок. Так, на думку критика, лірика П.Тичини якнайяскравіше ілюструє етап зародження соцреалізму, це «цікава, своєрідна сторінка історії становлення соціалістичного реалізму в українській поезії» [Новиченко 1979: 125]. Ще один канонічний автор 1930 – 50-х років – це Микола Бажан. У рецензії на збірку «Уманські спогади» Л.Новиченко зараховує його творчість до «великої соціальної, реалістичної лірики», а самого поета називає «митцем-громадянином» [Новиченко 1973: 147]. Загалом, соцреалістичний канон – це приклад інституціонально сформованого літературного пантеону. Відповідно, коли перестали діяти інституції (критика, освіта, спілка письменників), канон припинив своє існування.

На відміну від соцреалістичного канону, канон шістдесятництва не витворюється інституціями – це альтернативна ієрархія, основним критерієм відбору авторів і текстів є етичний. Тому серед дослідників немає єдності щодо знакових і маргінальних постатей, можемо говорити лише про «віяло канону шістдесятників, яке кожен дослідник «розгортає» і «згортає» відповідно до своїх уявлень, бажань, інерції мислення, знань і незнань, і тут на перше місце висувається хіба проблема обґрунтування вибору, критерію» [Гарнашинська 2006: 61].

Діаспорний – «паралельний», за В.Агеєвою [Агеєва 2010: 161], канон, сформований зусиллями академічної спільноти – українців Ю.Шевельова, Г.Костюка, Ю.Луцького. Ця ієрархія, як і синхронна за часом – соцреалістична, також позначена впливом ідеології, деякі оцінки творів і авторів диктувалися політичною потребою. Своє бачення українського канону було і в поетів Нью-Йоркської групи. Вони запропонували неповний канон, адже стосувався він лише української поезії поза Україною. Канон задекларували «Координати» – двотомна «антологія сучасної української поезії на Заході», яку впорядкували Богдан Бойчук і Богдан Рубчак. До антології увійшли майже всі поети, які опинилися за межами України після 1920 року, Б.Бойчук і Б.Рубчак написали вступні передмови до текстів окремих авторів. На думку Соломії Павличко, «у творчості визнаних класиків

підкреслювалося зовсім не те, за що їх канонізувала традиційна критика. Наприклад, Маланюк постає не борцем, а повертається до читача «приватним» обличчям філософа» [Павличко 2002: 398].

Зі здобуттям Україною незалежності постала потреба трансформувати офіційний канон. І якщо канонічні автори XIX, межі XIX і XX століть не викликають суперечок, то XX і початок XXI століття залишається проблемним. Це пов'язано з прагненням заповнити «білі плями», появою видань заборонених творів, необхідністю нової критичної рецепції деяких авторів. Тому поряд з «великим» національним каноном сьогодні існує ряд канонів «малих».

Український постмодерний канон формується навколо постаті Юрія Андруховича. Ієрархію, з Ю.Андруховичем на чолі, витворюють представники т. зв. «станіславського феномену» на сторінках часописів «Четвер», «Плерома», проєктів журналу «Перевал». Шляхи канонізації Ю.Андруховича можна визначити, звернувшись до численних рецензій на його твори. Перше, до чого вдаються майже всі критики, – це порівняння і визнання рівним з найвідомішими постмодерністами: «досить згадати таких авторів як Джойс, Томас Манн, Гессе, Фаулз, Еко, Кальвіно, Рансмайр та ін.» [Іздрік], «продовжувач традицій Дж.Джойса, В.Набокова, Дж.Фаулза, М.Павича, У.Еко» [Дайс 2005]. Ще один спосіб вписати Ю.Андруховича у світову постмодерну традицію – прочитання його творів за допомогою нових літературознавчих методологій, наприклад аналіз Ю.Іздріком «Московіади», виконаний із застосуванням архетипної критики Н.Фрая [Іздрік]. Зусилля перших рецензентів Ю.Андруховича були спрямовані на утвердження його творів як зразків постмодерної поетики, зрозумілої обмеженому колу втаємничених: «гітом 93р. минулого століття була, здається, «Московіада». Але гіт не обов'язково мусить подобатися всім» [Іздрік]. Якщо спершу Ю.Андрухович сприймався як лідер певного середовища, покоління, стильового напрямку, то з часом у нього з'явилися шанси потрапити до національного канону: про це свідчать і захоплені номінації на кшталт «живой классик» [Дайс 2005], і суперечки про включення до шкільної програми.

Феміністичну критику в Україні започатковує Леся Українка у статті «Новые перспективы и старые тени (Новая

женщина западноевропейской беллетристики)», опублікованій у петербурзькому журналі «Жизнь» 1900 року, продовжує цей напрям Наталя Кобринська в статті «Про «Нору» Ібсена». Проте як сформована наукова методологія феміністична критика постає наприкінці ХХ століття. Одним з її основних завдань є переосмислення канону з точки зору жіночого авторства. Показовою в цьому випадку є рецепція сучасних феміністок творчості своїх попередниць. До прикладу, центральною постаттю в історії української літератури для Оксани Забужко є Леся Українка. Зокрема, в рецензії В.Агеєвої – представниці феміністичних студій – на роман О.Забужко «Музей покинутих секретів» підкреслюється зв'язок двох авторок: «Дарина Гощинська (як, до речі, і її тезка Люба Гощинська з «Блакитної троянди» Лесі Українки – один із численних інтертекстуальних натяків, підказок і знаків, що їх Оксана Забужко полишає для втаємничених поціновувачів, котрі захочуть віднайти в романі глибші смисли й перегуки) фахово знається на психології<...>» [Агеєва 2010]. Канон феміністок не претендує на вичерпність, а прагне лише актуалізувати і повернути в активний обіг імена забутих або недооцінених в свій час письменниць, як-от Грицько Григоренко чи Ірина Вільде.

Отже, ми схильні визначати такі етапи формування українського канону: національний (кінець ХІХ століття), модерний (початок ХХ століття), соцреалістичний (30 – 60-ті роки ХХ століття). Поряд з цими історичними типами канону можна визначити ряд «малих» канонів: ієрархія шістдесятництва, діаспорний, постмодерний і феміністичний канони. С.Павличко [Павличко 2002: 634] і Т.Гундорова [Гундорова 2001: 22] пропонують виокремлювати постколоніальний канон, але така номінація, на нашу думку, може бути застосована до різних історичних етапів формування українського канону. На кожному такому етапі простежується визначальна роль критики, зокрема жанру рецензії: рецензії Костомарова, Куліша, Франка, Єфремова для канонізації Тараса Шевченка; Франка, Зерова, Єфремова, Якубського – для Лесі Українки; Євшана та Сріблянського – для Ольги Кобилянської; Новиченка – для Миколи Бажана, Іздрика – для Юрія Андруховича; Агеєвої – для Оксани Забужко.

Література: *Агеєва 2010:* Агеєва В. Канон як мистецтво пам'ятати / Віра Агеєва // Сучасність. – 2010. – Ч. 5. – С.153 – 163. *Агеєва 2010:* Агеєва В. Оксана Забужко в «музеї» УПА [Електронний ресурс] / Віра Агеєва // Дзеркало тижня. – 2010. – №1 (15 січня). – Режим доступу: http://dt.ua/CULTURE/oksana_zabuzhko_v_muzeyi_upa-58955.html

Гундорова 2001: Гундорова Т. Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2001. – №5. – С. 15 – 24. *Дайс 2005:* Дайс Е. Я милого узнаю по походке: Юрий Андрухович. «Московиада» [Електронний ресурс] / Катерина Дайс // Вестник Европы. – 2005. – №16. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/da27.html>

Євшан 1913: Євшан М. Літературні замітки («Українсько- і австрійсько-руські класики») / М.Євшан // Літературно-науковий вістник. – 1913. – Т. 62. – Кн. 4 (квітень). – С. 145 – 151. *Єфремов 1918:* Єфремов С. Без «Кобзаря» / С.Єфремов // Книгар. – 1918. – Ч. 6 (лютий). – С. 297 – 307. *Єфремов 1995:* Єфремов С. Історія українського письменства / С.Єфремов; ред. і передм. М.К.Наєнка. – К.: Феміна, 1995. – 680 с. *Зеров 1919:* Зеров М. Леся Українка (3 нагоди нового видання її творів) / М. Зеров// Книгар. – 1919. – Ч. 21 (травень). – С. 1349-1359. *Іздрик:* Іздрик Ю. Ізоморфність ландшафту [Електронний ресурс] / Юрко Іздрик // Юрій Андрухович: біографія, статті, рецензії, інтерв'ю, фотографії, відгуки, коментарі. – Режим доступу: <http://andruhovich.info/izomorfnist-landshaftu/> *Костомаров 1967:* Костомаров М. Кобзарь Тараса Шевченка. 1860. / М.Костомаров // Костомаров М. Твори / М.І. Костомаров – К., 1967. – Кн.2. – С. 421 – 428. *Куліш 1989:* Куліш П. Характер и задачи украинской критики // Куліш П. Твори: у 2 томах / П.О.Куліш – К.: Дніпро, 1989. – Т.2. – С. 515 – 521. *Новиченко 1973:* Новиченко Л. Нектар степової грози: Про нову кн. віршів М.Бажана / Леонід Новиченко // Вітчизна. – 1973. – №8. – С. 140 – 147. *Новиченко 1979:* Новиченко Л.М. Поезія і революція / Л.М.Новиченко. – К., 1979. – 368с. *Павличко 2002:* Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко / передм. Марії Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. –680 с. *Тарнашинська 2006:* Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні / Людмила Тарнашинська // Слово і час. – 2006. – №3. – С. 59 – 71. *Франко 1981:* Франко І. Леся Українка // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50-ти т. / І.Я.Франко. – К.: Наукова думка. – Т. 31. – 1981. – С. 254 – 274. *Франко 1981:* Франко І. [Рецензія на чеські переклади творів Тараса Шевченка] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50-ти т. / І.Я.Франко. – К.: Наукова думка. – Т. 29. – 1981. – С. 492 – 544. *Якубський 1923:* Якубський Б. До долі творів Лесі Українки / Б. Якубський // Червоний шлях. – 1923. – №2. – С. 292 – 298. *Шлегель 1983:* Шлегель Ф. Мысли и мнения Лессинга // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. / Ф.Шлегель. – М.: Искусство.– Т. 2. – 1983. – С. 191 – 226.

Стаття посвящена проблемі формування українського літературного канона. Автор детально аналізує роль критики, в частности, жанра рецензії в процесі становлення українського канона кінця ХІХ і до початку ХХІ століття.

Ключевые слова: канон, критика, рецензія, ієрархія.

Наталія Науменко, проф. (Київ)

УДК 821.161.2-1.09

ББК 63.3. (4Укр)

Образно-стильова поліфонія сучасного українського хоку

У статті розглянуто поетичні твори останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, виконані у формі стилізованого хоку. Утверджено, що в інтерпретаціях японської строфи, яка поступово засвоювалася українською літературою з 1920-х років, автори синтезують специфічну форму та глибинний філософський зміст (зокрема, в українських символічних образах, передусім пов'язаних із роллю серця в осмисленні людиною свого місця в макрокосмосі світу).

Ключові слова: сучасна українська поезія, строфа, вільний вірш, хоку, система символів, підтекст, інтерпретація.

Natalia Naumenko Image and Style Polyphony of Modern Ukrainian Haiku

The article presents an analysis of poetical works in the 20th century Ukrainian poetry, accomplished in a stylized haiku form. There was asserted that, upon giving the interpretations of Japanese stanza pattern that is getting adapted by Ukrainian lyrics since 1920s, the authors synthesize the specific form and profound philosophical content (particularly, the use of native Ukrainian symbolic images, connected, first of all, with the role of heart in human's self-identification to the macrocosmos of the world).

Keywords: modern Ukrainian poetry, stanza, free verse, haiku, symbolic system, subtext, interpretation.

Художня практика українських митців у галузі інтерпретацій японської строфіки доволі багатогранна. Актуальність нашої роботи полягає в тому, що досі бракує комплексних наукових досліджень, присвячених ролі в творчості вітчизняних поетів *строф японської поезії*, особливо хоку.

Стаття посвящена проблемі формування українського літературного канона. Автор детально аналізує роль критики, в частности, жанра рецензії в процесі становлення українського канона кінця ХІХ і до початку ХХІ століття.

Ключевые слова: канон, критика, рецензія, ієрархія.

Наталія Науменко, проф. (Київ)

УДК 821.161.2-1.09

ББК 63.3. (4Укр)

Образно-стильова поліфонія сучасного українського хоку

У статті розглянуто поетичні твори останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, виконані у формі стилізованого хоку. Утверджено, що в інтерпретаціях японської строфи, яка поступово засвоювалася українською літературою з 1920-х років, автори синтезують специфічну форму та глибинний філософський зміст (зокрема, в українських символічних образах, передусім пов'язаних із роллю серця в осмисленні людиною свого місця в макрокосмосі світу).

Ключові слова: сучасна українська поезія, строфа, вільний вірш, хоку, система символів, підтекст, інтерпретація.

Natalia Naumenko Image and Style Polyphony of Modern Ukrainian Haiku

The article presents an analysis of poetical works in the 20th century Ukrainian poetry, accomplished in a stylized haiku form. There was asserted that, upon giving the interpretations of Japanese stanza pattern that is getting adapted by Ukrainian lyrics since 1920s, the authors synthesize the specific form and profound philosophical content (particularly, the use of native Ukrainian symbolic images, connected, first of all, with the role of heart in human's self-identification to the macrocosmos of the world).

Keywords: modern Ukrainian poetry, stanza, free verse, haiku, symbolic system, subtext, interpretation.

Художня практика українських митців у галузі інтерпретацій японської строфіки доволі багатогранна. Актуальність нашої роботи полягає в тому, що досі бракує комплексних наукових досліджень, присвячених ролі в творчості вітчизняних поетів *строф японської поезії*, особливо хоку.

Між тим воно як різновид ліричної мініатюри допомагає авторові осмислити своє довкілля в містких і водночас багатогранних образах. Про це свідчать конкурси на кращу мініатюру в жанрі хоку, які провадяться в усьому світі серед дітей та юнацтва: «Ідея написати «японського» вірша інтригує учасників, так само як і [його] простота й лаконізм... Поезії демонструють безпосередність і спонтанність уяви та відчуття, прекрасно втілені у формі хоку» [Долин 1987: 115]. Цю тезу О. Долин підтверджує такими англо- та російськомовними взірцями:

<i>The dew on the grass</i>	<i>Роса на траве</i>
<i>Is sparkling like a diamond.</i>	<i>Сверкает, как бриллиант.</i>
<i>I feel rich today</i>	<i>Сегодня я богата!</i>
	(К. Гибсон, 10 лет)
<i>Разве не чудо?</i>	<i>Иду по аллее,</i>
<i>Воздух видимым стал:</i>	<i>Словно по клавишам.</i>
<i>Тихо падает снег</i>	<i>Под ногой – желтые</i>
(М. Новожилов)	<i>аккорды</i>
	(А. Метс).

Поняття динамізму, мінливості, суперечливості наклали відбиток на характер самоусвідомлення українського письменства, внаслідок чого в літературі ХХ століття особливої естетичної вагомості набула художня деталь. У ліричному творі малого жанру вона часто підносилася до рівня символу – суб'єктивованого образу об'єктивної дійсності, який виступає чинником концентрації багатьох ідей та асоціацій [Науменко 2005: 180].

З кінця 20-х років ХХ століття в українській ліриці культивуються **східні строфи**. Спроможність японських танка та хоку передати в лаконічному вислові розмаїття внутрішнього світу людини зумовила їхню жанрову матрицю: чітко окреслене коло тем, серед яких – картини природи, перебіг пір року, кохання та розлука, мандрівка; сконденсована образність, сугестивність, наявність підтексту [Іванюк 2001: 85; Капранов 2004: 29; Качуровський 1994: 85; Ключек 2007: 115; Семенюк 2008: 183].

Багато поетів не лише уводять східну мініатюру в українську літературу, а й намагаються створити для неї особливі жанрові визначники [див. Кочубей 2000: 55], які є, з одного боку, образами природного походження, а з другого – виявом синтезу

мистецтв у короткому творі.

Україномовні метафори східних строф – «трилисники» В. Коломійця, Ю. Івакіна та В. Вербича (в останнього – також «суцвіття»), «узори» Яра Славутича, «стилізовані гайку» Марії Ревакович, «маленькі алогії» І. Калинця, «краплини» О. Петькуна, «росинки» й «росинки на пелюстках» (відповідно 4- та 8-рядкові мініатюри) О. Довгого, «мозаїки» Марії Гончаренко, «філіграні» О. Лупула, «фрески» Катерини Квітчастої, «витинанки» М. Білоуса, «писанки» В. Земляного тощо – лаконічні та разом із тим місткі жанрові концепти.

Водночас (і це важливо) не можна не помітити специфічної «верлібризації» танка та хоку. Причиною цьому гіпотетично вбачаються неадекватні з точки зору версифікації переклади японських архітворів прозо-віршем, – «шкода, якої верлібри іноді завдають літературі», про що стурбовано говорив О. Жовтіс [Жовтіс 1980: 215]. Справді, у численних українських стилізаціях японської поезії спостерігаються збільшення або зменшення кількості складів у рядку та кількості рядків – у строфі. Проте така «верлібризація» не шкодить, а, навпаки, стимулює розвиток індивідуального стилю, виступаючи показником засвоєння сталих і створення нових канонів ліричної мініатюри.

Метою цієї праці є на основі повільного прочитання взірців хоку, виконаних українськими поетами, ствердити: попри незвичність цієї форми для нашої поезії, її образно-символічна система позначає спільність глибинних філософських концепцій, закладених у лаконічному віршовому вислові.

Відокремившись від танка, хоку стало її архетипом, замикаючи в три рядки не лише образ-засновок, а й думку-висновок. Унаслідок цього воно отримує потужне емоційно-образне наповнення, а отже, кожне його слово постійно перебуває в русі.

Поетика стилізованого японського вірша увиразнюється традиційною українською символікою:

Горить свіча. І страви

(Усі дванадцять)

Чекають Вас. Святвечір [Лупул 2002: 11].

Вітри кружляють

Над Карпатами –

Танцюють аркан [Лупул 2002: 14].

Барвінкова віть

З терновою сплелася.

Екібан мого життя [Лупул 2002: 45].

Загалом настрої хоку залежить від зміни пір року, проте в українській поетичній традиції пов'язані з ними сезонні слова підносяться на рівень натурфілософських символів. Важливим стилістичним прийомом у ньому є очуднення: поет має подивитися на світ ніби вперше, здивовано, очима дитини [див. Kato 1975: 510] й знайти прості, природні слова.

Верліброве хоку відкриває «внутрішній зір» реципієнта, спонукає його усвідомити діалектику взаємозв'язків малого та великого, природного й рукотворного. Реалії «буття-в-природі» та «буття-в-соціумі», в японській ліриці приховані за пейзажними образами, в українських тривіршах матеріалізуються, створюючи новий підтекст:

Була вишнева –

Стала банановою.

Ти, Ук-ра-ї-но?.. [Лупул 2002: 29],

Столиці в села

Поперевтілювались,

Щоби вижити [Вербич 2007: 99].

За композицією оригінальні українські хоку – не лише вірші, в яких дотримано канонічної форми (5 + 7 + 5 складів), а й вірші-видозміни «верлібрових терцетів» [Ткаченко 2003: 384], доволі часто позначені засобами евфонії, метром і римою, зокрема внутрішньою. При цьому незмінною лишається спорідненість українських та японських хоку в плані змістовому. Тріада логічних елементів: *усе* – загальне поняття; *щось* – одиничне, окреме поняття; *синтез* – розв'язок відношення між загальним і окремим – характерна риса жанру хоку в поезії обох країн:

Японська	Українська
1. <i>Чи то не сосна проступає? Давай-давай, тумане, Зникай потроху!</i> (Мацуо Басьо)	1. <i>Голос надлетів, Позривавши днів листки З верховіття дум</i> (В. Поліщук)
2. <i>Журбо запахуца!</i>	2. <i>Достиглі сливи</i>

<i>Квітучої сливи галузка У зморшкуватій руці</i> (Йоса Бусон)	<i>Нагадують: ти прожив Ще одну весну</i> (І. Качуровський)
<i>З. Прохолода влітку. Ген за латиськими сосен Проступа вітрильце</i> (Масаока Сікі)	<i>З. Краплями крові Розсипалося на снігу Гроно калини (О. Лупул).</i>

Кожним словом поезія подібного гатунку звертається до людської уяви, щоб викликати до нового життя множину скороминущих вражень, які доповнюють мовлене до цілісного видива. Не випадково поява хоку відбулася завдяки літературній грі – «ренга», головним правилом якої була співтворчість між поетами. Згодом цей елемент еволюціонував до співтворчості між автором і читачем та став жанровою домінантою хоку не лише японського, а й українського.

Вільновіршове хоку завжди звучить імпресіоністичним акордом, який породжує в душі музичні та живописні асоціації. Естетичну насолоду реципієнт отримує від замилювання графічним вирішенням вірша, «сезонним» словом, що обов'язково приведе його до «радіості пізнання» у поезії знайомих образів і тем.

Задля активної співтворчості з читачем українські верлібристи не лише використовують стилізовану трирядкову строфу хоку (до якої віртуально можна долучити два відсутні рядки й доповнити до танка), а й насичують її українськими символічними образами: «Тут перед хатою, де я колись ходив, / Зацвів для матері / Останній пізній сонях» [Вінграновський 2003: 181].

Співтворчість як чинник оригінальності хоку-подібного вірша передбачає діалог як між людьми, так і між світобаченнями, релігіями, міфологіями. У мініатюрах О. Лупула переосмислюються міфологеми, лейтмотиви, «сезонні» слова не лише японської, а й індійської, християнської та праукраїнської культур: «*Не ловить метелика –/ Це він був колись Вами./ Як?.. Не пам'ятаєте?..*» [Лупул 2002: 17].; *Вино, троянди, кава. / Наша Тайна вечерея. / Тільки хто з нас двох Юда...*» [Лупул 2002: 9].; *Зустрічаю неділю / В колі розкішних жоржин. / Моя велика рідня...*» [Лупул 2002: 39].

Юрій Хабатюк синтезує хоку як канонічного взірця: «*Вітрило підняте. / Чого ж тобі забракло? / Відваги? Вітру?..*» [Хабатюк 2000: 49], так і оригінальної архітекτονіки: «*Так галасливо / безталання / запрягається... в вінки! / І мовчки... / обдаровані... в роботу*» [Хабатюк 2000: 50].

Деякі хоку Ю. Хабатюка внаслідок послідовної «верлібризації» містять не три рядки, а два: «*Чим глибше я занурююсь в життя, / Чіткіше проступає його сутне*» [Хабатюк 2000: 53]. Виписуючи два рядки в один або ж розбиваючи вірш «драбинкою», автор мав на меті дати реципієнтові змогу домислити, в чому виявляється певний елемент тріади хоку. Навіть побіжний погляд на мову Хабатюкових віршів дає підстави твердити: домінування трикрапки серед інших розділових знаків позначено особливою увагою поета до такої важливої риси японської поезії, як підтекст, виражений фігурами недомовленості. Завдяки цьому у вірші актуалізується первозданний ігровий елемент хоку: «*Ловлю себе, / що нишком зазираю / В квітник... дівочий*» [Хабатюк 2000: 57].

Засоби милозвучності, гра слів і разом з тим глибинна філософсько-світоглядна й образна насиченість вірша притаманні «Трилисникам» В. Коломійця: «*Може, бачить можна світ – / і очей не піднімаючи... / Зором серця*» [Коломієць 2005: 117].

На особливу увагу заслуговує збірка мініатюр О. Довгого – наполовину прозових, наполовину верлібрових, сполучених під заголовком «Келих троянд». В однойменному першому циклі «троянда» як символічний образ краси, святості стає жанровим визначником, який зосереджує навколо себе мікросвіти слів і макросвіти явлених ними образів – *Тимчасовість, Поезія, Дорога, Мама, Віра, Совість, Криниця, Витоки, Душа*. В орієнтальних за змістом і формою віршах, супроводжуваних епіграфами зі східних та українських архітворів, утілюються архетипи рідного доквілля: «*Дерево починається з сонця. / Слово починається із звука. / Материна пісня починається з любові. / Поезія починається із природи. / Творчість – життя. / Найвищий прояв творчості – думка. / Поза життям поезії не існує*» [Довгий 2003: 424].

Ще лаконічнішими є твори останнього циклу «Росинки на пелюстках» – мініатюри, в яких синтезуються жанри стансів, сентенцій, прислів'їв та приказок. На відміну від «Пелюсток», вони

не мають заголовків, уже першими словами уводячи читача у розшифрування образів, розуміння прадавніх цінностей, імперативів людської поведінки:

*Зупини руку,
яка хоче вдарити дитину.
Відведи того,
хто хоче обдурити її* [Довгий 2003: 443].

Конфуціанська притчовість та сковородинська афористичність, посилені стурбованістю ліричного героя про природне докiлля, сполучилися у трирядковому «несподіваному верлібрі» В. Баранова: «*Ненаукове відкриття: / Що меншає череда на пасовищі, / То густіше наростає Петрового батоба*» [Баранов 2005: 39].

Не можна оминати увагою й добірку новаторських поезій Марії Гончаренко «Мозаїки в стилі химерного рондо», в якій оригінальним чином поєднуються жанри лірики західної (рондо), східної (хоку) та образотворчого мистецтва – мозаїки. Їхня «химерність» полягає передусім у тому, що в кожному окремому тривірші середній рядок семантично належить і попередньому, й наступному, утворюючи словесну модель нескінченності, на зразок стрічки Мебіуса.

Аналогічну модель побудови художнього тексту В. Ізер метафорично характеризував так: двоє людей, вдивляючись у нічне небо, бачать ті самі зірки, але один уявлятиме в них образ плуга, а інший – воза [Iser 1972: 286]. Спільність слів і відмінність асоціацій є концептуальною для верлібрів подібного роду: «*квітують грицики / туманом при землі / нечутна тоне прохолода*» [Гончаренко 2007: 22].

Така побудова вірша дозволяє поетесі вжити одне й те саме слово і в прямому, й у переносному значеннях, прояснити його внутрішню форму та перетворити денотат середнього рядка на символ малого й великого: «*за вікном снігур на гіллі / великим червоним яблуком / котиться на захід сонце*» [Гончаренко 2007: 87], «*минулого й теперішнього / синіють проліски: / на пагорбах підсохлих / світиться торішнє листя*» [Гончаренко 2007: 98], «*одвічних людських чеснот: / доброта є цвітінням душі / мудрих*

що досягли простоти / надихає і нестить небо [Гончаренко 2007: 108].

У кожному з наведених тривіршів традиційні пейзажні деталі суміщаються в одному символічному образі, де подвійне прочитання (амфіболія) зумовлюється також відсутністю розділових знаків. Задля співтворчості з читачем у царині хоку українські поети не лише використовують коротку форму, позначену розмовною тональністю вислову, а й у міру сил насичують її відомими символічними образами, уводять численні інтеркультурні мотиви (назви мистецьких шедеврів, імена митців), перетворюючи мініатюру на мозаїку культури та природи: *«Золотистим плагіатом / Постала перед моїми очима / Цьогорічна осінь»* («Перед картиною Левітана». Мойсієнко 1998: 83).

Відбувається, за слушною культурологічною характеристикою В. Солоухіна, «порівняння навпаки» – не об'єкта природи з річчю, а речі з об'єктом природи [Солоухин 1977: 54]: не осінь стає прообразом левітанівського шедевру, а картина надає свої кольори осіннім краєвидам.

У другій половині ХХ століття лірична мініатюра, зокрема стилізація хоку, привертає увагу критиків-пародистів. Адже формозміст мініатюри зобов'язує поета працювати над твором, надто ж – над верлібровим, особливо ретельно, внаслідок чого вірш вирізнятиметься досконалістю.

Щодо літератури української, то насамперед це стосується верлібрових терцетів М. Вінграновського; писанкового «Дивосвіту» та «Маленьких алогій» І. Калинця; зчеплених між собою спільними рядками «Мозаїк» Марії Гончаренко тощо, де гранична стислість вислову передбачає надзвичайно широкий простір для тлумачення образу. З метою застерегти від легковажного ставлення до мініатюр Ю. Івакін створює цикл пародій на «Трилисники» В. Коломійця: *«Рядок, розкряний натроє, / трилисником / зветься* [Івакін 1986: 65].

Таким способом, на думку пародиста, можливо розбити на короткі рядки будь-яку фразу й отримати вірш, який, на думку автора цієї статті, стане не стільки пародією, скільки пастишем [Тодоров 1987: 83] – емоційно нейтральним аналогом, метонімічним щодо об'єкта. Навіть якщо це відомий, а то й просто

банальний вислів: «*Прийшов, / Побачив, / Переміг*» [Івакін 1986: 65]. Іншими словами, віршем він і стане, однак поезією – навряд. Хоча неможливо не визнати по-справжньому поетичними такі тривірші з доробку В. Коломійця: «*Україна, бандура, серце... / Слова три – / А образ один* [Коломієць 2005: 118]; «*Це сон сосон у сонці: / золотий лазарет...*» *Сам на сам із собою* [Коломієць 2005: 131].

Побачити велике в малому й мале у великому – першооснова ліричної мініатюри, твореної в стилізаціях танка та хоку. Априорі її визначає японський філософський концепт «*kokoro*» – серце, який єднає слова в рядку та вірші в циклі. Він перегукується з українською кордоцентричною філософією, де серце визнається місцем зустрічі макрокосмосу та мікркосмосу. Серце (за П. Юркевичем) може виражати, знаходити і розуміти досить своєрідно такі душевні стани, котрі за своєю ніжністю, духовністю і життєдайністю не доступні абстрактному знанню розуму. А отже, серце є й концентром поетичних символів, завдяки яким макрокосмос доквілля зосереджується в мікркосмосі слова.

Звідси виникають поезії, які лише після кількох прочитань піддаються сприйняттю – причому не тільки емоційному, а й раціональному. Ощадливість українських верлібристів – стилізаторів хоку в застосуванні художніх засобів утворює глибинний підтекст твору, внаслідок чого про потужну родо-жанрову дифузію на рівні тривірша свідчать навіть окремі зчеплення слів. Тому в постмодерній українській поезії стилізоване хоку перетворюється на так званий синтагмоїдний, «ієрогліфічний» вірш: винесеними в окремі рядки словами окреслюється канва змісту, що його реципієнт домислює самостійно. Форма верлібру, «кодованого» внаслідок ощадливості художніх засобів, тяжіє до граничної лаконічності (щонайменше два рядки не співвідносних між собою розмірів), а відтак отримує силу афоризму.

Аналіз різних моделей художнього світу, репрезентованих у стилізаціях японської строфіки, показує, що українська верлібристика останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема «малі» її форми, практично не знає «камерності». Хронотопом її є широкий простір, на який часом перетворюється навіть інтер'єр, а буття «зараз-і-тут», ознаменоване моментом

мовлення персонажа, розмикається в архетипну єдність трьох часових вимірів.

Синтезуючи у віршах японської строфічної форми образи світової та національної культури, українські поети не лише залучають реципієнта до співтворчості, активізують його уявлення, а й дають йому ключ до пізнання та розуміння мови символів, до усвідомлення свого місця в макрокосмосі природи.

Література: *Баранов 2005* – Баранов В. Хата синьоока / Віктор Баранов. – К. : Ярославів Вал, 2005. – 93 с. – (Першотвір); *Вербич 2007* – Вербич В. Інею видиво світанкове... : вибрані вірші, прозопетичні візії / Віктор Вербич. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. – 252 с. – (Першотвір); *Вінграновський 2003* – Вінграновський М. Вибр. тв.: В 3-х т. – Т. 1 : Поезії / Микола Вінграновський. – Тернопіль: Богдан, 2003. – 400 с. – (Маєстат Слова); *Гончаренко 2007* – Гончаренко М. Мозаїки в стилі химерного рондо : [поезії] / Марія Гончаренко. – К. : Університетське видавництво «Пульсари», 2007. – 116 с. – (Першотвір); *Довгий 2003* – Довгий О.П. Зелений літопис : Поезії / Олексій Довгий. – К. : Либідь, 2002. – 472 с. – (Першотвір); *Долин 1987* – Долин А.А. Японская поэзия на Западе : перевод – стилизация – адаптация / Александр Долин // Взаимодействие литератур Востока и Запада : Сборник статей. – М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. – С. 109-129; *Жовтис 1980* – Жовтис А.Л. Верлибры или верметры? / Александр Жовтис // Литературная учеба. – 1980. – №6. – С. 212 – 216; *Івакін 1986* – Івакін Ю.О. Гумор і сатира. Оповідання, пародії, памфлети, фейлетони / Юрій Івакін. – К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1986. – 421 с. – (Першотвір); *Іванюк 2001* – Іванюк Б.П. Жанрологічний словник / Борис Іванюк. – Чернівці : Рута, 2001. – 91 с.; *Капранов 2004* – Капранов С.В. «Се Моногатарі» як пам'ятка релігійно-філософської культури доби Хейан / Сергій Капранов. – К. : Видавн. дім «КМ Академія», 2004. – 168 с.; *Качуровський 1994* – Качуровський І. Строфіка : підр. для студ. філол. факультетів вузів / Ігор Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 272 с.; *Клочек 2007* – Клочек Г.Д. Енергія художнього слова / Григорій Клочек. – Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.; *Коломієць 2005* – Коломієць В.Р. Поки ще світить сонце... Поезії / Володимир Коломієць. – К. : Укр. письменник, 2005. – 208 с. – (Першотвір); *Кочубей 2000* – Кочубей Ю. Освоєння східних форм в українській поезії ХХ століття / Юрій Кочубей // Урок української. – 2000. – №10. – С. 54-56; *Лупул 2002* – Лупул О. Філіграні : Хоку / Омелян Лупул. – Чернівці : Рута, 2002. – 48 с. – (Першотвір); *Мойсієнко 1998* – Мойсієнко А.К. Сонети і верлібри / Анатолій Мойсієнко. – 2-ге вид. – К. :

Довіра, 1998. – 103 с. – (Першотвір); *Науменко 2005* – Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст. : монографія / Наталія Науменко. – К. : НУХТ, 2005. – 204 с.; *Семенюк 2008* – Семенюк Г.Ф. Версифікація : теорія і практика віршування : підручник / Г.Ф. Семенюк, А.Б. Гуляк, О.Є. Бондарева. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 303 с.; *Солоухин 1977* – Солоухин В.А. Камешки на ладони / Владимир Солоухин. – М. : Сов. Россия, 1977. – 176 с.; *Ткаченко 2003* – Ткаченко А.О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів / Анатолій Ткаченко. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.; *Хабатюк 2000* – Хабатюк Ю. Навіть смертю себе народи! Рубаї. Хоку. Фрагменти поем. Чотиривірші. Казки. З літературознавчих студій. Спогади про Ю. Хабатюка / Юрій Хабатюк ; А. Литвинчук (упоряд.). – Рівне : Азалія, 2000. – 153 с. – (Першотвір); *Iser 1972* – Iser, W. The Reading Process : A Phenomenological Approach / Wolfgang Iser // New Literary History. Vol. 3. 1972. P. 279-299; *Kato 1975* – Kato Shuichi. Nihon Bungakushi Josetsu / Shuichi Kato. Vol. 1. Tokyo : Nihon Bungaku, 1975. 673 p. (Япон. мовою); *Todorov 1987* – Todorov, Tz. La notion de littérature et autres essais / Tzvetan Todorov. Paris : Édition du Seuil, 1987. 170 p. (Франц. мовою).

В статтє анализируются украинские поэтические произведения последней трети ХХ – начала ХХІ века, созданные в форме стилизованного хокку. Установлено, что в интерпретациях японской строфы, постепенно осваиваемой украинской литературой с 1920-х годов, авторы синтезируют специфическую форму и глубинное философское содержание (в частности, в автохтонных украинских символических образах, связанных, прежде всего, с ролью сердца в осмыслении человеком своего места в макрокосмосе мира).

Ключевые слова: художественная экзотика, строфа, танка, хокку, система символов, подтекст, интерпретация, философия сердца.

Галина Юзьків, пошукувач (Київ)

ББК 821. 161. 2-23.09

УДК 83.3 (4) 3

Художній дискурс любовної лірики

У статті розкривається специфіка любовної лірики у порівнянні з інтимною та еротичною, досліджується її образний світ, традиційні й новаторські шукання поетів. Особлива увага приділяється формам

Довіра, 1998. – 103 с. – (Першотвір); *Науменко 2005* – Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст. : монографія / Наталія Науменко. – К. : НУХТ, 2005. – 204 с.; *Семенюк 2008* – Семенюк Г.Ф. Версифікація : теорія і практика віршування : підручник / Г.Ф. Семенюк, А.Б. Гуляк, О.Є. Бондарева. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 303 с.; *Солоухин 1977* – Солоухин В.А. Камешки на ладони / Владимир Солоухин. – М. : Сов. Россия, 1977. – 176 с.; *Ткаченко 2003* – Ткаченко А.О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів / Анатолій Ткаченко. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.; *Хабатюк 2000* – Хабатюк Ю. Навіть смертю себе народи! Рубаї. Хоку. Фрагменти поем. Чотиривірші. Казки. З літературознавчих студій. Спогади про Ю. Хабатюка / Юрій Хабатюк ; А. Литвинчук (упоряд.). – Рівне : Азалія, 2000. – 153 с. – (Першотвір); *Iser 1972* – Iser, W. The Reading Process : A Phenomenological Approach / Wolfgang Iser // New Literary History. Vol. 3. 1972. P. 279-299; *Kato 1975* – Kato Shuichi. Nihon Bungakushi Josetsu / Shuichi Kato. Vol. 1. Tokyo : Nihon Bungaku, 1975. 673 p. (Япон. мовою); *Todorov 1987* – Todorov, Tz. La notion de littérature et autres essais / Tzvetan Todorov. Paris : Édition du Seuil, 1987. 170 p. (Франц. мовою).

В статтє анализируются украинские поэтические произведения последней трети ХХ – начала ХХІ века, созданные в форме стилизованного хокку. Установлено, что в интерпретациях японской строфы, постепенно осваиваемой украинской литературой с 1920-х годов, авторы синтезируют специфическую форму и глубинное философское содержание (в частности, в автохтонных украинских символических образах, связанных, прежде всего, с ролью сердца в осмыслении человеком своего места в макрокосмосе мира).

Ключевые слова: художественная экзотика, строфа, танка, хокку, система символов, подтекст, интерпретация, философия сердца.

Галина Юзьків, пошукувач (Київ)

ББК 821. 161. 2-23.09

УДК 83.3 (4) 3

Художній дискурс любовної лірики

У статті розкривається специфіка любовної лірики у порівнянні з інтимною та еротичною, досліджується її образний світ, традиційні й новаторські шукання поетів. Особлива увага приділяється формам

вираження суб'єктивного начала, розмежовуються поняття «лірика» від поняття «поезія».

Ключові слова: лірика, поезія, любовна лірика, інтимна лірика, еротична лірика, лібідо, петраркізм.

Galyna Yuzkiv Artistic discourse of love lyrics

This article explores the specifics of love lyrics in comparison to intimate and erotic, deals with its image world, traditional and new searchings of the poets. The special attention is paid to the forms of subjective origin, and there are separated the notions of "lyrics" from the notion of "poetry".

Keywords: lyrics, poetry, love poetry, intimate poetry, erotic poetry, libido, petrarkizm.

Дослідники нарікають, що еротична лірика опинилася поза увагою літературознавства й історії літератури. Як не дивно, в аналогічній ситуації виявилась і любовна лірика, хоч без неї неможливо уявити собі поезію від найдавніших часів до сучасності. Здається, що частка такої лірики – щонайбільша в порівнянні з пейзажною, громадянською, філософською, релігійною тощо.

На сьогодні досить обґрунтовано сутність родових, видових і жанрових явищ письменства, зокрема місце лірики як найсуб'єктивнішого родового поняття в літературі, як «способу естетичного переживання світу митцем» [Забужко 1986, 6: 34, 37]. Вона досягає своєї мети, коли не описує або декларує думки і почуття, а показує їх, залучаючи до процесу вираження всі компоненти вірша – ритм, метафори, символи, стилістичні фігури, звукопис і т. д. [Шлегель, 2: 106]. Завдяки цьому виникає напруга інтимності, задушевності, щирості, розкривається безмежжя людського буття в його розвитку [Иванисенко 1962: 26].

Слід відрізнити поняття «лірика» від поняття «поезія». Другий термін означає «артистично-словесну творчість, відмінне від прози ритмічно організоване мовлення, що постає на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відзначається особливим образним ладом, тропейним насиченням» [Літературознавча енциклопедія 2007, 1: 231]. Натомість лірика, як епіка й драма, зберігає за собою родову властивість, пов'язану з видовими і жанровими формами, спрямованими на «змалювання душевного життя як загального» [Гинзбург 1974: 7]. Її часто розглядають у таких жанрових утвореннях, як пейзажна,

громадянська, інтимна, медитативна, релігійна, філософська, рольова, сповідальна, рефлексійна тощо. Вона має свої жанри (балада, ода, елегія і т. п.) та жанроформи, наприклад, сонет, ронделі, газель, хайку тощо.

Ліриці, на відміну від епосу, властива багатозначна семантика, схильність до образного ущільнення, відсутність логічних схем. Змальована подія відбувається безпосередньо в душі поета, тому має індивідуальне значення, розгортає ліричну фабулу. Лірика не так зображає, як *виражає*, вихоплює певну мить переживання, подає через поетичне висловлення сконцентровану онтологічну картину, охоплює неохоплене [Гачев 2008: 130].

Лірична композиція підвладна сплескові почуттів, вибудовуючи місток між «найсуб'єктивнішим» світом авторського досвіду й метафізичними універсалами, в яких закріплено національний і вселюдський досвід. Свого часу Ф. Шлегель доводив, що лірика «завжди відтворює лише сам по собі визначений стан, наприклад, порив здивування, спалах гніву, болю, радості і т.д., – щось ціле, що не є власне цілим. Тут потрібне чуття єдності»[Шлегель: 62].

Поет, пишучи про себе, інтерпретуючи власні переживання і думки, подає їх у сконцентрованому формулюванні читачам, які впізнають у його текстах себе. Розглядаючи співвідношення конкретно-особистісного та загального в ліриці, Я та *іншого*, завжди слід враховувати ідіографічний принцип, що не вкладається у звичайну типологію, адже настанова «для себе» постає у висловленні «для всіх» [Сильман 1977: 7]. Таким чином утверджується життєподібність неоднорідної лірики, в якій спостерігаються «панівна думка, виявляючи роботу розуму, тісно злита з поривами серця. Нарешті, почуття, думки постають у чистому вигляді» [Дзюба 1991, 8: 30].

Останнім часом дещо применшилась активність наукового аналізу лірики (частково – Тетяна Бовсунівська), на відміну від епосу (Ніна Бернадська, Нонна Копистянська) й драматургії (Олена Бондарева, Мар'яна Шаповал). Але й тут літературознавці обирають собі лише її окремі жанрові утворення, насамперед пейзажну і філософську лірику (Е.Соловей, І. Козлик, О. Домашенко).

Продуктивний варіант розуміння специфіки любовної лірики

пропонує Олеся Мудрак, розглядаючи її у співвідношенні з інтимною та еротичною. Коли інтимна лірика «охоплює душевні взаємини не лише між закоханими, а й між батьками й дітьми, братами й сестрами, родичами, друзями», еротична стосується насамперед «тілесної екзистенції», то любовна «відображає настрої закоханих, еволюцію сердечних переживань від перших захоплень та ідеалізацій, злетів до розчарувань, ревнощів, зради, часто переходить від безпосередніх рефлексій до усвідомлення універсального сенсу любові в людському житті» [Мудрак 2010: 22, 23].

На жаль, дослідниця лише зазначила таку відмінність між жанровими різновидами лірики, але не проаналізувала її. Вона притаманна творчості майже кожного поета, що можна розглянути на прикладі доробку І. Драча. Його вірш «Дівич-сніги» сконцентрований на метафорі ідеалізованої жінки, уподібненої до чистого снігу: «Це цілий світ поширив береги / Цією цнотою, цим дивовижжям неба – / Твоїй душі так ж у нім потреба!». Платонічні переживання сягають вищого рівня, тому ліричний герой, приголомшений жіночою чистотою («Я жити так боюсь в чистописанні, / Я стишую свій крок, бо кожен крок – // останній!»), не може її порушити, примушує себе до етично вишуканого такту: «Як треба часто йти – не збитися б з ноги, / Такі незаймані, такі дівич-сніги...». Схожі, вишукано сублимовані твори часто трапляються в доробку поета, як у стилізованих під фольклор «Баладі про двох лебедів» або «Баладі про мою дівчину».

Разом з тим він звертається і до можливостей еротичної лірики. Розкута лібідозна стихія спостерігається в таких відвертих рядках: «Степів розкішне різнотрав'я / І твій одкинутий берет, / Коли тебе на сніні брав я, / Як бранку лютий скіф бере...». Вона властива й іншим віршам І. Драча, наприклад, розгортається у верлібрі «Єдина з моїх фантазій...», висвітлюючи драму закоханих, зумовлену їхніми різними віковими етапами життя. Здається поет пережив той етап, коли критика застерегла, що його «інтелектуально-сексуальний демонізм не сповняє своїх обіцянок: демонізм цей має переважно декларативно-епітетний характер» [Дзюба 1991, 8: 30]. Розуміючи штучність протиставлення обох жанрових різновидів лірики або їх ототожнення, І. Драч шукає гармонії між відверто лібідозними і

відверто сублімованими полюсами любовної лірики, як у вірші «Жінка і море»: «Чиста йшла / юна йшла – наполохана / Нині не вмію ходити на пальчиках / Торкається сонце правого плеча / Грішна йду / невігінна йду – наполохана»

Серед творів І. Драча трапляються поезії, охоплені щирим синівським почуттям до батьків («Сни матері у місті», «Над могилою батька»), до батьківщини («Лист до калини, залишеної на рідному лузі в Теліженцях»), які справді можна віднести до інтимної лірики. Тому не може бути її еротичного «родового різновиду»[Ткаченко 2000: 18], а такі поезії, як «Балада про двох коней», «Орлина балада», «Балада про острів Антораж» тощо належать до еротичної лірики.

З огляду на таку творчу практику поетів, ще достатньо не осмислену теорією літератури, немає рації представляти любовну лірику як інтимну, що відбилося на хрестоматії-посібнику «Українська інтимна лірика 20 – 30-х років ХХ століття» (2006) Ірини Каменської. Усвідомлення потреби термінологічного розмежування любовної та інтимної лірики сприятиме уникненню термінологічної плутанини, коли, наприклад, на одній сторінці одне поняття використовується замість іншого і, навпаки, як у виданні «Лірика кохання Ліни Костенко: спроба осягнення» Світлани Барабаш [Барабаш 2003: 75].

Найтісніше між собою пов'язані любовна й еротична лірики, символізовані давньогрецькими богинями – Афродітою Уранією (небесна) й Афродітою Пандемос (земна, «тварна»). Їх об'єднує Ерос, але розводить або до платонізму, тобто чистих душевних переживань, безпосереднього пізнання світотворчої ідеї, що обстоював Платон, або до тілесності, часто ототожнюваної із сексом, що зумовило розмежування душі і тіла. На цій підставі виникла платонічна лірика, характерна «erotичним ідеалізмом», «ідеалізацією коханої жінки або чоловіка, чистих почуттів, невіддільних від милування, насолоди від споглядання краси, а також страждання, усвідомлення драми душевного світу, протистояння життя і смерті»[Мудрак 2010: 27].

Таким чином сформувався культ Прекрасної дами провансальських трубадурів, лірика суфіїв, петраркізм з ознаками «аморселесте» (шляхетна любов) на противагу «аморпрофано» (профанна любов), асоційованому з еротичною лірикою, яка у

порівнянні з платонічною, «благородною», перебувала у напіввизнаному стані, витискала в евфемізми.

Вихід з такої ситуації Олеся Мудрак вбачає не в літературознавчих концепціях, а в теорії психоаналізу, що дозволяє зіставляти, а не протиставляти еротичну й любовну лірики: «Коли перша містить у собі високу сконцентрованість лібідо, виражену в естетизованих формах тропів, то друга – заглиблена у семантику натяків-символів, передану через витончені естетичні категорії, зокрема прекрасного, сягаючи крайнощів у платонічній ліриці, в якій надано виняткові переваги душевним переживанням, відмежованим від тілесних»[Мудрак 2010: 118]. Тобто любовна лірика характеризується високим рівнем сублімації, що характерно для творів від Тараса Шевченка до Ліни Костенко, створює сприятливі умови для культивування петраркізму у творчості В.Сосюри, М.Вінграновського, В.Симоненка. Його тривале існування засвідчує невичерпність внутрішніх зображально-виражальних можливостей, здатних проявитися у творчості будь-якого поета, іноді поряд з еротичною та інтимною лірикою.

Еволюція лірики українських поетів переконує, що вона в переважній більшості була платонічною. Деякі автори переосмислювали традицію куртуазної культури. Цікаво, що деякі з них, апелюючи до високих почуттів, знаходили альтернативу стильовій константі петраркізму, наприклад, П. Тичина чи Т. Осьмачка. Лише деякі поети намагалися урізноманітнити поезію використанням поетики еротичної лірики. Траплялися випадки, коли відбувався синтез любовної лірики з громадянською, як у доробку Є. Маланюка або В. Сосюри.

Література: *Барабаш 2003:* Барабаш Світлана. Лірика кохання Ліни Костенко: спроба осягнення / Світлана Барабаш. – Кіровоград: Тов «Айлант», 2003. – 83 с.; *Гачев 2008:* Гачев Г. Д. Содержание художественной формы. Эпос. Лирика. Театр. / Г.Д.Гачев. – М.: Из-тво Московского университета «Фемина», 2008. – 288 с.; *Гинзбург 1974:* Гинзбург Л. Я. О лирике / Гинзбург Л.Я. – М.: Сов.писатель, 1974. – 407 с.; *Гринберг 1955:* Гринберг И. Лирическая поэзия [Критический очерк] / И. Гринберг. – М.: Сов. писатель. – 1955. – 228 с.; *Дзюба 1991:* Дзюба І. «Секс», «секс» – і трохи «антисексу»: (Жіночий ідеал в поезії) / І. Дзюба // Слово і Час. – 1991. – №8. – С.30.; *Забужко 1986:* Забужко Оксана. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності. / Оксана Забужко //

Радянське літературознавство. – 1986. – №6. – С. 33 – 41.; *Иванисенко 1962*: Иванисенко В. Поэзия, жизнь, человек. О лирике / В. Иванисенко // М.: Сов. писатель, 1962. – 227 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія: У 2 т. [автор-укладач Ковалів Ю.І.] / Літературознавча енциклопедія. – К.: Академія, 1997. – Т.1. – 607 с.; *Мудрак 2010*: Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі: дис. ... канд. філол. наук / Мудрак О. В. – К., 2010. – 176 с.; *Сильман 1977*: Сильман Т. И. Заметки о лирике. / Т.И.Сильман. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд. – 1977. – 223 с.; *Ткаченко 2000*: Ткаченко А. Иван Драч: Поет. Кінодраматург. Політик. – К.: В-во «Бібліотека українця», 2000. – С.18.; *Шаховський 1963*: Шаховский С. Лирика и лирики. О мастерстве украинской современной лирики / С.Шаховский. – М.: Сов.писатель. – 1963. – 371 с.; Шлегель Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. [вступ. ст. состав., пер. с нем. Ю. Н. Попова] / Ф. Шлегель.–М. : Искусство, 1983. – Т.2. – 480 с.

В статтє раскрыта специфика любовной лирики в сравнении с интимной и эротической, исследуется её образный мир, традиционные и новаторские искания поэтов. Особое внимание уделяется формам выражения субъективного начала, разделяются понятия «лирика» и «поэзия».

Ключевые слова: лирика, поэзия, любовная лирика, интимная лирика, эротическая лирика, либидо, петраркизм.

Юлія Шакура, асп. (Київ)

УДК 821.161.2: 92

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Дискусійний статус біографічного методу в українському літературознавстві

У статті проаналізовано становлення та розвиток біографічного методу в українському літературознавстві, окреслено вектор дискусій навколо цього методу, досліджено актуальність біографізму в сучасній науці.

Ключові слова: біографічний метод, автор, біографія, свідомість, творчість, текст, щоденник, задум, літературознавство.

Julia Shakura. Discussion status of the biographical method in the Ukrainian literary criticism

The formation and development of the biographical method is analysed on the Ukrainian literary criticism in the article; the vector of discussions

Радянське літературознавство. – 1986. – №6. – С. 33 – 41.; *Иванисенко 1962*: Иванисенко В. Поэзия, жизнь, человек. О лирике / В. Иванисенко // М.: Сов. писатель, 1962. – 227 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія: У 2 т. [автор-укладач Ковалів Ю.І.] / Літературознавча енциклопедія. – К.: Академія, 1997. – Т.1. – 607 с.; *Мудрак 2010*: Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі: дис. ... канд. філол. наук / Мудрак О. В. – К., 2010. – 176 с.; *Сильман 1977*: Сильман Т. И. Заметки о лирике. / Т.И.Сильман. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд. – 1977. – 223 с.; *Ткаченко 2000*: Ткаченко А. Иван Драч: Поет. Кінодраматург. Політик. – К.: В-во «Бібліотека українця», 2000. – С.18.; *Шаховський 1963*: Шаховский С. Лирика и лирики. О мастерстве украинской современной лирики / С.Шаховский. – М.: Сов.писатель. – 1963. – 371 с.; Шлегель Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. [вступ. ст. состав., пер. с нем. Ю. Н. Попова] / Ф. Шлегель.–М. : Искусство, 1983. – Т.2. – 480 с.

В статтє раскрыта специфика любовной лирики в сравнении с интимной и эротической, исследуется её образный мир, традиционные и новаторские искания поэтов. Особое внимание уделяется формам выражения субъективного начала, разделяются понятия «лирика» и «поэзия».

Ключевые слова: лирика, поэзия, любовная лирика, интимная лирика, эротическая лирика, либидо, петраркизм.

Юлія Шакура, асп. (Київ)

УДК 821.161.2: 92

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Дискусійний статус біографічного методу в українському літературознавстві

У статті проаналізовано становлення та розвиток біографічного методу в українському літературознавстві, окреслено вектор дискусій навколо цього методу, досліджено актуальність біографізму в сучасній науці.

Ключові слова: біографічний метод, автор, біографія, свідомість, творчість, текст, щоденник, задум, літературознавство.

Julia Shakura. Discussion status of the biographical method in the Ukrainian literary criticism

The formation and development of the biographical method is analysed on the Ukrainian literary criticism in the article; the vector of discussions

around this term is outlined; the relevance of the biographical method is learned in the modern science.

Key words: *the biographical method, the author, the biography, the mind, the creativity, text, the diary, the plan, literary criticism.*

Спосіб вивчення літератури, при якому біографія і особистість письменника розглядаються як визначальний момент творчості, був вперше широко використаний французьким ученим Ш. Сент-Бевом у працях «Літературно-критичні портрети», «Бесіди щопонеділка», який вважав за потрібне вивчати біографії великих людей, навіть не студіюючи творів письменників, надавав великого значення як постаті реальної історичної особи, так і фактам її інтимного життя, фізіологічній схильності характеру, вихованню, колу читацьких інтересів. Подальший розвиток біографічного методу належить працям І.Тена та Г.Брандеса.

Ш.Сент-Бев розглядав біографію і особистість письменника лише у зв'язку з соціальними і художніми ідеями століття, І.Тен не вилучав їх із впливу раси, середовища та моменту, Г.Брандес — із національною ментальністю.

На думку І.Франка, цю теоретичну доктрину Ш.Сент-Бева та І.Тена Г.Брандес помітно скоригував, доводячи, як «великі люди силою свого генія перетворюють осередок, з котрого вийшли, з одержаних виражень і ідей силою вродженого комбінаційного дару і чуття творять зовсім нові образи, могутні імпульси для дальшого історичного розвою» [Франко 1981: 382]. У вітчизняному літературознавстві біографічний метод використовували М.Чалий, О.Огоновський, М.Петров, І.Франко, С.Балей, І.Дорошенко, В.Смілянська та ін.

Біографічний метод став, мабуть, одним із найбільш дискусійних. Прибічники соціальної критики не сприймали таку концепцію універсалізації. На початку ХХ століття літературознавець В. Переверзев порушив і по-своєму розв'язав проблему біографізму.

Критика В. Переверзева була спрямована на викриття класиків марксизму і застосування їхніх ідей до літературознавства. З точки зору марксизму, в основі художнього твору лежить не ідея, а буття. Звідси, літературознавче

дослідження повинно виявити не ідею, а буття, що лежить в основі твору [Переверзев 1928].

Концепція В.Переверзева гостро заперечувала потребу у вивченні біографії письменника. Він відкидає особу автора, як об'єкт літературознавства, говорячи, що стиль – явище соціальне; характер, манера художнього зображення визначаються характером соціального буття, яке прагне безпосередньо до художнього оформлення [Переверзев 1914].

В. Переверзев взагалі відкидав суб'єктивізм в мистецтві. Буття навіть не піддається, на думку В.Переверзева, обробці свідомості людини. Єдність суб'єктивного та об'єктивного у мистецтві пропонується у формі об'єкта і не через свідомість, а безпосередньо через образ – соціальний характер.

Буття виступає абсолютно самостійним та активним явищем, і воно саме прагне до художнього оформлення без посередництва автора. Письменник виступає лише у ролі механічного записувача.

В.Переверзев у своїй праці «Творчість Гоголя» абсолютно відкидає всі прикмети авторської майстерності: гумор, комізм, фантастику. Дослідник стверджує, що буття саме по собі є комічним, фантастичним і по-іншому воно не могло відобразитись у творі автора. Він зовсім відкидав можливість реакції соціального суб'єкта (М.Гоголя) на соціальну дійсність.

Навіть, аналізуючи оригінальну композицію «Мертвих душ», де кожна розповідь неначе окрема одна від одної, а не зв'язана в єдину сюжетну канву, автор пояснює тим, що на той момент саме так і велося поміщицько-кріпосне хазяйство, кожен поміщик жив відокремлено. Соціальну природу автора В.Переверзев прирівнював до творчості та запропонував взагалі усунути його з кола об'єктів літературознавства.

Художня творчість, за В. Переверзевим, це гра в життя. Кожен автор має певну систему образів і який би твір він не писав, його все одно супроводжують одні й тіж образи – перевдягнені, перенесені в іншу атмосферу. Трактуючи марксистське визначення «буття визначає свідомість», дослідник забуває, що художня творчість – це образне мислення. Він заперечує будь-який вплив змін і переворотів у світогляді письменника на художній твір [Підгайний 1930: 128 – 130].

На противагу В. Переверзеву виступив Г.Плеханов, який засуджував тих, що відводили занадто велику роль особистості в історії, яка також розвивається за певними законами, та тих, що зовсім відкидають особистість, забуваючи про те, що історія твориться людьми [Плеханов 1925: 282].

За дослідником, розвиток літератури залежить від протиріч, які виникають у стосунках між людьми, в їх суспільних стосунках.

Свідомість – це та точка погляду, з якої письменник сприймає, розуміє й малює дійсність. На думку ж В. Переверзева, об'єкт художнього твору – відтворення соціальної вдачі, але характер цього відтворення цілком зумовлений властивостями самого буття, письменник лише механічно переносить його до своїх творів, не впливаючи на нього, не виправляючи і не переломлюючи його зі свого погляду [Підгайний 1930: 130]. Звідси, будь-який характер змалювання якогось об'єкту – це не погляд певного соціального класу на ту чи іншу подію, а властивість самого буття. За В. Переверзевим, жоден соціальний клас не має своєї художньої свідомості. А письменник завжди прирівнюється до розвитку свого соціального середовища, а якщо ж він відрізняється від класу, то автоматично в нього з'являється суб'єктивне ставлення до об'єкту, що призводить до абсурдності думок В. Переверзева.

Літературознавець зазначав, що біографічний метод застарів і не приносить позитивних результатів у з'ясуванні основного змісту та значення тексту. Всі літературні дослідження, що базувались на цій методи, обирали біографію письменника відштовхувальною точкою у поясненні всіх елементів поетичного явища.

«Біографічний метод відтягував дослідника від вивчення самих фактів літературної творчості і з'ясування їх причин, змушував його заглиблюватися в розшуки нових і нових фактів із життєпису самого письменника, вивчати щонайменші дрібниці й деталі вже відомих фактів з його біографії, замість вивчати самі твори» [Підгайний 1930: 130].

Фактично перекресливши значення біографічного методу в літературознавчому процесі, абсолютним відкиданням авторської особистості в творі, сам В. Переверзев неодноразово звертається до

нього у своїх працях і навіть використовує спогади письменника про себе.

Наприклад: «Він сам служив і пережив дещо з психології цього середовища» [Переверзев 1914: 37]. Цими рядками автор намагався пояснити причини такого майстерного та колоритного змалювання Гоголем урядового середовища. Або ж у праці «Творчість Достоевського» автор пише: «Змальовуючи «двійників», він [Достоевський] змальовує самого себе, свої власні скорботи і радощі..., він писав його [образ] кров'ю свого серця і соком своїх нервів...» [Переверзев 1912: 208].

Але В.Переверзев виправдовує себе тим, що в цих рядках він користується лише загальноприйнятою аксіомою, а творчість будь-якого письменника з'являється лише з його власного досвіду. Іноді біографічні дані розвінчують міф про те, що твір створений на біографічному факті чи явищі. Один письменник може зобразити абсолютно протилежні рішення схожих або однакових проблем, що також створює ряд запитань у дослідників.

Антибіографізм В.Переверзева викликав ряд суперечностей в українському літературознавстві. Так, Л. Цирлін у статті «Механізм або марксизм» зазначав, що В.Переверзев не враховує випадковостей, які вносять авторова особа [Підгайний 1930]. Але кожна ситуація чи явище складається з багатьох елементів, які часто не залежать від суб'єкта, а є лише збігом обставин чи випадковостей, тому повністю відкидати непередбачуваності видається нам невиправданим.

Інший дослідник Ф.Шемякін слушно зауважує про значення біографії письменника. Видатні особи своїм характером, енергетикою, кармою та розумом часто можуть змінити навіть розвиток подій, наслідки. При аналізі будь-якого художнього твору слід враховувати біографію письменника, яка допоможе правильно трактувати та глибше зрозуміти випадкові елементи творчості автора [Шемякін 1930]. Ф. Шемякін зазначає, що будь-який літературно-художній твір – «індивідуальне обличчя подій».

До цієї літературної дискусії долучився і Г.Горбачев, підтримавши погляди Ф. Шемякіна про те, що випадковості в літературно-художньому творі можна пояснити, детально вивчивши біографію письменника і обставини написання твору. Це твердження викликало протиріччя у літературознавчій науці. Ось

як І. Беспалов відповів: «Діалектики-матеріалісти не просто виокремлюють випадкове від закономірного, а розглядають випадкове як прояв закономірного, тобто вміють не лише виокремити, а й зрозуміти єдність випадкового із закономірним, зрозуміти випадкове, як форму необхідності» [Беспалов 1929: 30].

До обговорення питання долучився і Г.Плеханов «...якщо індивідуальні риси подій зумовлені впливом загальних причин і не залежать від особистих якостей історичних діячів, то звідси випливає, що ці риси зумовлюються загальними причинами, і не можуть бути зміненими, хоч як би не змінювались ці діячі» [Переверзев 1928: 303]. На думку Л. Підгайного, І. Беспалов даремно намагається випадкові факти біографічного походження вкласти в загальну закономірність. Причини індивідуального походження зберігають свою силу у причинах загальних.

Г.Плеханов виділив причини трьох категорій, які об'єднано діють на літературно-художній текст. Загальною причиною історичного та соціального розвитку людства, на думку Г. Плеханова, є виробничі сили, які впливають на розвиток відносин людства. Поряд із загальною причиною розвитку діє також особлива причина, або ж історична, яка впливає на розвиток виробничих сил людства, змінює хід подій, думок та явищ. І, нарешті, третьою причиною Г.Плеханов називає індивідуальну, або ж особисту. Індивідуальні особливості суспільних діячів, деякі випадковості завершують образ твору. Зрозуміло, що особисті причини не можуть кардинально змінити загальних та історичних, але все ж вони надають колориту, завершеності. Ці категорії Г.Плеханова остаточно спростовують та доводять хибність поглядів В. Переверзева про те, що постать автора при розгляді літературного твору абсолютно непотрібна, зайва і має лише механічний характер.

Але крім біографії письменника важливим є «комплекс творчої особи в її розвиткові» [Підгайний 1930: 136]. Важливим елементом у створенні літературно-художнього тексту є факт задуму письменника, його мрії, думки та погляди. Деякі літературознавці у дослідженні тексту взагалі дали авторського задуму та його реалізації не йдуть. В.Переверзев з цього приводу зазначав, що деякі літературознавці-ідеалісти, аналізуючи художній твір, шукають ідеї, закладені в його зміст.

Задум, на їхню думку, має важливе значення для розуміння художнього тексту. Аналізуючи текст, вони шукають позалітературні матеріали, детально вивчають психологію автора, його щоденники, листи, замітки, де висвітлені його думки, погляди, вподобання, відшуковуючи пояснення творчості письменника, його образну систему. В. Переверзев не виступив категорично проти дослідження творчого задуму письменника, він закликав до об'єктивізму в аналізі планів та задумів письменника. І якщо вивчення творчого задуму не дає можливості розкрити причину появи твору, то це не означає, що творчу історію взагалі треба відкидати. «Задум, перші спроби можуть допомогти нам зрозуміти текст, але ми не можемо їх свідчення трактувати важливішими за творчість, систему поглядів, тому що вони незавершені, необроблені, недосконалі» [Беспалов 1928: 30].

Твір – це результат, обміркований, опрацьований і тому в ньому найповніше і найглибше виявляється природа письменника [Підгайний 1930]. Наприклад, Г.Горбачов, досліджуючи біографічні матеріали О. Блока, стверджує, що щоденники письменника абсолютно точно підтверджують тлумачення творчості. Але такий збіг не є догмою в літературознавстві, оскільки маємо безліч фактів, коли творчий задум та біографічні дані письменника абсолютно відрізняються від змісту тексту, а іноді навіть суперечать йому.

І.Беспалов відповів Г.Горбачову: «якщо по біографії автор – робітник за походженням і за місцем в суспільстві, а творчість його дрібної буржуазії по ідеології, то що достовірніше – факт його ідеології чи біографічний факт походження?» [Беспалов 1928: 30]. Наприклад, постать М. Коцюбинського заводила літературознавців у глухий кут, оскільки вся його творчість свідчила про його активні революційні настрої, але дослідження біографії письменника показало кардинально іншу реальність. Він ніколи не йшов проти державного устрою, завжди був законслухняним громадянином своєї держави. Звідки ж тоді такий майстерний опис внутрішніх протиріч терориста та ката у новелі «Persona grata». Вся творчість М.Коцюбинського свідчила про великий внутрішній революційний потенціал, який реалізувався у його творах. Після такого дослідження літературознавці одразу по-іншому поглянули на

творчість письменника, знизивши революційну вартість творів М.Коцюбинського [Лебідь 1929: 118].

Л. Підгайний навів ще один приклад хибного ототожнення творчого задуму та біографії письменника з реальним її виявом. Так, відомий літературознавець Б.Коваленко досліджуючи творчість Г. Михайличенка, перебільшив революційне значення творчості письменника. Цю помилку викрив С. Щупак у статті «Творчість Г. Михайличенка» [Щупак 1929].

Дослідник Б.Коваленко переніс активну революційну діяльність письменника на його творчість, майже ототожнивши їх. Г.Михайличенко пише суто любовні новели, розкриває індивідуальні, навіть романтичні, почуття. Але дослідник, детально вивчивши біографію, громадсько-політичну діяльність письменника, намагається знайти підтекст, причини написання саме символістично-імпресіоністичних творів. Літературознавець припускає, що Г. Михайличенко займається суто революційною літературою. Мотив кохання дослідник пояснює потребою письменника перед важливими соціально-політичними подіями просто відпочити, налаштуватись на потрібний лад, ризик.

Цю ж думку підхопив інший літературознавець В.Гадзінський. У передмові до творів Г.Михайличенка дослідник зазначає: «У такі хвилини найміцніші інтелекти шукають ласк жіночих і підносять чари кохання до найбільш чистих, хоч як це бульварно говорить, – еротичних літературних виявлень, і забуття любовного шалу...» [Михайличенко 1929: 81]. Думки дослідників мають певний збіг. В.Гадзінський, як і Б.Коваленко, інтимні мотиви творчості розглядає поруч із психічною втомою письменника.

Отже, біографічний метод у вітчизняному літературознавстві не мав абсолютної актуальності, оскільки науковці не знали як застосовувати його на практиці. Вони вдавались до крайнощів у інтерпретації текстів, у дослідженні біографій та творчих задумів письменників.

Усталена методологія дослідження текстів проходила через літературну творчість, але не оминала особу автора, використовувала знання про неї, її біографію. Однак нова методологія відкидала особу автора, відводила для нього роль механічного записувача.

Для точного відтворення змісту тексту слід вивчати всі матеріали, що виявляють логічну систему творчості письменника, яка може допомогти правильно проаналізувати та оцінити творчість, але ними не можна пояснювати всю образну систему твору. Основною у розв'язанні проблеми біографізму повинна бути проблема суб'єкту-об'єкту, проблема єдності буття й свідомості, в якій буття не зливається з суб'єктом, не отожднюється, а становить із ним єдність протилежностей.

Ототожнення класової природи автора з об'єктом його творчості неприпустиме. Не завжди письменник повинен належати до того середовища, яке є об'єктом його змалювання. Завжди відбувається взаємодія: об'єкт впливає на свідомість письменника, а той в свою чергу тоді виявляє своє ставлення до нього, що становить діалектичну єдність.

Для об'єктивного дослідження тексту треба знати соціальну природу письменника, як продукту певних класових стосунків, та об'єктивну природу самого об'єкту. Тільки за цих умов можна зрозуміти міру й характер класових реакцій письменника, що виявилися у відтворенні дійсності.

На сучасному етапі розвитку літературознавства визначають два підходи до використання біографічного матеріалу. Перший підхід називають герменевтичним, спрямований на рівень сенсів та значень, де визначальною є процедура інтерпретації матеріалу. Інший підхід розглядає зв'язки, норми та процеси, які є фундаментом соціального життя і складають суспільні структури різного роду. Визначальною є процедура інституціоналізації біографічних досліджень [Голубович 2003]. Засади біографічного методу вплинули на художню літературу і спричинили появу біографії як жанру.

Література. Беспалов И. 1929: Беспалов И. Раздраженный эклектизм // Печать и революция. – 1929. – № 5; Голубович И. 2003: Голубович И. Язык «историй жизни» и ренессанс биографического метода / Мова і культура. – К., 2003. – Вип. 6. – Т. 1. Філософія мови і культури; Лебідь А. 1929: Лебідь А. М. Коцюбинський. Життя і творчість. – К., 1929; Михайличенко Г. 1929: Михайличенко Г. Твори / Передмова В.Гадзінський. – К., 1929; Підгайний Л. 1930: Підгайний Л. Проблема біографізму в марксистському літературознавстві / Критика. – 1930, №7-8. – С. 125-145; Плеханов Г. 1925: Плеханов Г. Сочинения в 24 т. – Т. VIII. – М., 1925; Переверзев В. 1928: Переверзев В. Необходимые

предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение. Под редакцией В. Переверзева. М., 1928; *Переверзев В. 1914*: Переверзев В. Творчество Гоголя. — М., 1914; *Переверзев В. 1912*: Переверзев В. Творчество Достоевского. — М., 1912; *Франко І. 1981*: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — Т. 31. — К., 1981; *Шемякин Ф. 1930*: Шемякин Ф. Метафизика В. Ф. Переверзева // Удар за ударом. Удар второй. Литературный альманах / Под редакцией А. Безыменского. — М.; Л. Госиздат. 1930 — 348 с.; *Щупак .1929*: Щупак С. Творчість Г. Михайличенка // Життя й Революція. — 1929. — № 12.

В статье проанализированы становление и развитие биографического метода в украинском литературоведении, очерчен вектор дискуссий около вопросов метода, исследуется актуальность биографизма в современной науке.

Ключевые слова: биографический метод, автор, биография, сознание, творчество, текст, дневник, замысел, литературоведение.

Іван Шинкар, доц. (Хуст)

УДК 821.161.2.09(477.87)''18-19''

ББК 83.3 4 (УКР) 6

Співвідношення історичної та художньої правди в історичному романі

У статті розглянуто співвідношення історичної та художньої правди в історичному романі. Увагу зосереджено на трансформації історичної правди в художню завдяки застосуванню прийомів домислу, вимислу, вигадки, творчої фантазії.

Ключові слова: історичний роман, художня правда, історична правда, домисел, вимисел, вигадка, творча фантазія, історичний факт.

Shynkar Ivan. Value of historical and artistic truth in the historical novel.

The article reviews the historical and artistic value of truth in the historical novel. Attention is focused on the transformation of historical truth in art through the use of methods of fiction, conjecture, fiction, creative imagination.

Key words: historical novel, artistic truth, historical truth, conjecture, fiction, fiction, creative fantasy, historical fact.

Проблема історичної та художньої правди у творі історичного жанру – одна з провідних. Від того, наскільки

предпосылки марксистского литературоведения // Литературоведение. Под редакцией В. Переверзева. М., 1928; *Переверзев В. 1914*: Переверзев В. Творчество Гоголя. — М., 1914; *Переверзев В. 1912*: Переверзев В. Творчество Достоевского. — М., 1912; *Франко І. 1981*: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — Т. 31. — К., 1981; *Шемякин Ф. 1930*: Шемякин Ф. Метафизика В. Ф. Переверзева // Удар за ударом. Удар второй. Литературный альманах / Под редакцией А. Безыменского. — М.; Л. Госиздат. 1930 — 348 с.; *Щупак .1929*: Щупак С. Творчість Г. Михайличенка // Життя й Революція. — 1929. — № 12.

В статті проаналізовані становлення і розвиток біографічного методу в українському літературознавстві, окреслено вектор дискусій навколо питань методу, досліджується актуальність біографізму в сучасній науці.

Ключевые слова: біографічний метод, автор, біографія, свідомість, творчість, текст, щоденник, задум, літературознавство.

Іван Шинкар, доц. (Хуст)

УДК 821.161.2.09(477.87)''18-19''

ББК 83.3 4 (УКР) 6

Співвідношення історичної та художньої правди в історичному романі

У статті розглянуто співвідношення історичної та художньої правди в історичному романі. Увагу зосереджено на трансформації історичної правди в художню завдяки застосуванню прийомів домислу, вимислу, вигадки, творчої фантазії.

Ключові слова: історичний роман, художня правда, історична правда, домисел, вимисел, вигадка, творча фантазія, історичний факт.

Shynkar Ivan. Value of historical and artistic truth in the historical novel.

The article reviews the historical and artistic value of truth in the historical novel. Attention is focused on the transformation of historical truth in art through the use of methods of fiction, conjecture, fiction, creative imagination.

Key words: historical novel, artistic truth, historical truth, conjecture, fiction, fiction, creative fantasy, historical fact.

Проблема історичної та художньої правди у творі історичного жанру — одна з провідних. Від того, наскільки

переконливо письменник проінтерпретував у художній формі найістотніші суспільно і національно значимі події епохи, втілені в яскраві літературні образи, картини, залежить ідейно-естетична цінність твору. Вивчивши історію, письменник на основі своїх стильових уподобань, своєрідності світобачення і переконань відбирає, типізує найсуттєвіші факти, події і трансформує їх в сюжет, що його конструє творча уява. Органічний «сплав» історичних подій і поетичної фантазії є найскладнішим процесом художньої творчості.

Час від часу в літературознавстві спалахували дискусії: що ж важливіше і цінніше для історичного твору – скрупульозна, документально точна навіть у найдрібніших деталях реставрація минулого, чи довільне «перекроювання» й переосмислення його, довільне поводження з фактами, поглинутими у потоках фантазії. Прибічники документальної точності застерігають, що свавільний підхід до історії спотворює її; прихильники фантазійного переосмислення фактів з висоти сучасності аргументують своє переконання тим, що дрібна фактографія нерідко буває художньо безкрилою, сковає уяву письменника, знецінює роль вимислу і домислу, без яких не може обійтися художня література.

Завдання історика і письменника відрізняються. Наприклад, в Оксфордському словнику англійської мови подається дев'ять значень давньогрецького слова «історія», серед яких є «розслідування», «дослідження», «встановлення», «впізнання» і т.д., отже акцент поставлено на емпіричному дослідженні подій давнини. Хрестоматійні слова В.Белінського, що «історичний роман є мовби точкою, в якій наука зливається з мистецтвом» [Белінский 1959, 1: 287], можна вважати одним з важливих визначень цього жанру. Критик перефразував спостереження Арістотеля, який стверджував, що «один говорить про події, що справді відбулися, а другий – про те що могло б статися» [Арістотель 1967: 54]. Філософ чітко розмежовував інтелектуальні інтенції історика, обмежені інтерпретацією конкретного факту і – не більше, та поета (синонім письменника в античній літературі), який звертається до вірогідного, до альтернативної історії, як, наприклад, В.Кожелянко («Дефіляда в Москві»), знаходячи за принципом «якби...» інші варіанти Другої світової війни.

Арістотель, виводячи художню творчість за межі фактографії, на яку вона спирається, розтлумачує власну думку таким чином: «Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більше про загальне, а історія – про окреме» [Арістотель 1967: 54]. Тому, на його переконання, літературний твір, зумовлений «ймовірністю або необхідністю», універсальніший і місткіший за констатацію певного факту, точне описання невігаданого, справжнього явища, тому що проникає в суть справи. Намагання найточніше відтворити дійсність у художньому тексті часто обертається віддаленням від неї, засвідчує творчу поразку автора, обмеженого натуралістично-ілюзіоністським копіюванням світу (С.Шабоук). І.Франко, йдучи за Арістотелем, очевидно, досить влучно у передмові до повісті «Захар Беркут» схарактеризував формулювання філософа, спираючись на власний творчий досвід і досвід попередників і сучасників: «Повість історична – се не історія. Історики ходять передовсім о вислідженні правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплочення певної ідеї в певних живих, типових образах» [Франко 1978, 16: 7].

Науковий історизм оперує такими поняттями, як «суспільно-політична формація», «нація», «етнос», «соціальна верства» тощо, натомість художній в епіцентрі твору ставить людину з її долею, екзистенційними і життєвими проблемами, її намаганнями відстояти свою автентичність, протистоячи тискові соціуму, його деперсоналізованим, уніфікованим стандартам, тому іноді між обома історизмами іноді виникають конфлікти, часто, особливо в новітній літературі, з'являються історичні романи, в яких, за спостереженням Ю.Мельнікової, «не історичність» з погляду історизму наукового, може бути «історичною» з погляду історизму художнього [Мельнікова 2008: 33].

Звичайно, не лише стиль роботи історика і письменника різний – там понятійний, тут образний, а й відбір і осмислення матеріалу відбуваються на різних психологічних основах, хоча не завжди критика розрізняє їх. Наприклад, М.Максимович у ґрунтовній рецензії на роман «Чорна рада» П.Куліша, визнаючи, що романіст покірно зображає дійсність, як історик, надає-таки переваги історичному [Максимович 1858, 1: 20]. Вирішальна і

найскладніша, а водночас і найцікавіша творча робота історика-художника, по суті, лише починається там, де історик-дослідник значною мірою завершує роботу – збір, класифікація, ідейне осмислення історичного матеріалу. На основі тих фактів, які історик-учений уже безпосередньо викладає у своїй книзі, письменник, покладаючи в її основу науковий історизм, ще повинен намалювати живу картину, живих людей, окреслити їх характери, правдоподібно розгорнути складну мережу взаємин між персонажами, розкрити в них, у їхніх діях історичну епоху, коротше кажучи, дати мистецький твір. Однак перебільшувати роль документа не варто, адже він може перетворити історичну прозу на охудожнену ілюстрацію минулого, переобтяжити розповідь фактажем. Трапляються випадки, коли ті чи ті фіксовані події і явища не пов'язані із композицією та сюжетними лініями твору, поступаючись перед іншими суто художніми зображально-виражальними засобами.

Часто романіст, не обмежений документальною основою, звертається до художнього переосмислення легенд, притч, міфів, що обґрунтовує В.Сокіл, аналізуючи різночасові героїчні народні перекази від княжої доби до початку ХХ ст., їхні тематичні групи, опоетизовані фольклорні біографії українського лицарства, розкриті у міжетнічних та внутрішньоетнічних конфліктах. Його міркування спираються і на спостереження самих письменників. Наприклад, М.Старицький завершував фінал роману «Розбійник Кармелюк» посиленням на народну творчість, яка «робила своє діло», переводячи героя-месника в пісні і думи, огортаючи «ореолом слави сумний образ Кармелюка». А.Віннічук на підставі аналізу романів В.Кулаковського дійшла висновку, що вони репрезентують «багатогранний фольклорно-історичний образ України», в основу якого покладено «розуміння національної історії як перманентної боротьби етносу за право на існування, самовизначення, само існування» [Віннічук 2009: 12]. Ю.Мушкетик у романі «Прийдімо, вклонімося...» розгортає сюжетні лінії, пов'язані з Коліївщиною, згідно з фольклорною традицією, що, до речі, лягла в основу поеми «Гайдамаки» Т.Шевченка. Такі реалії уснопоетичного і літературного життя та спостереження науковців спростовують припущення, що їх дотримувався, наприклад, В.Державін, вважаючи, ніби історичний

белетристиці властива «відсутність безпосередньої усної традиції» [Державін 1929: 32].

Проте між історією й літературою відсутні демаркаційні лінії, навпаки – між ними спостерігаються опосередковані зв'язки, перетікає циркуляція ідей, а в конкретному творі можливі «пропорції» історичного фактажу і творчої уяви. С.Андрусів у монографії «Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.», осмислюючи співвідношення між історичним фактом і художнім домислом (вимислом), вказує на три групи прозових творів – художньо-історичні, історико-художні, художньо-документальні. Вони позначаються на жанрово-стильовій специфіці історичної прози. У першій групі панує фантазійне мислення, багата уява, семантика домислу, доповнюючи життєву фактографію («Мальви» Р.Іваничука), у другій – навпаки, першорядне значення відведено документальній основі, але в разі потреби, коли наявна прогалина в інтерпретації життєвих реалій, письменник вимушено вдається до вимислу (напр., «Я, Богдан» П.Загребельного), у третій – писемно засвідчена подія стає визначальною, орієнтуючи оповідь на хронікальну достовірність зображення, що спостерігається у романі «Кармелюк» В.Гжицького, в якому «автор-оповідач часто виконує роль дослідника, займаючи, коли це треба, позицію історика чи політика» [Романенко 2009: 10]. Перша група охоплює романтичні твори, а також барокові, модерністські. Їм притаманна ірраціональна, діонісійська стихія, яка ліризує події і характери минулого, як у повісті «Наливайко» М.Вінграновського. Друга і третя – схильні до реалістичного письма, раціонального бачення дійсності, аполонійської врівноваженості викладу логічно вмотивованої думки, вчинків того чи того персонажа, що спостерігається в історичному романі-хроніці «Гетьман Кирило Розумовський» М.Лазорського [Андрусів 2000: 185 – 186].

Концепцією С.Андрусів продуктивно використовують сучасні літературознавці. Наприклад, В.Поліщук застосовує її при аналізі історичних романів М.Старицького, зауважуючи, що вона не враховує всього жанрового комплексу [Поліщук 2003: 14]. Звичайно, така типологія не може претендувати на універсалізацію, бо трапляються випадки містифікації історичних жанрів, коли автор свідомо вводить в оману читача, пропонуючи йому твір,

майстерно стилізований під історичний документ. Так чинить, наприклад, В.Винничук («Легенди Львова», «Діви ночі»).

Важливим моментом у міркуваннях С.Андрусів про історичну прозу можна вважати закладений у ній націєтворчий фактор, властивий белетристиці А.Чайковського, В.Будзиновського, Ю.Липи, А.Лотоцького та ін. Дослідниця вбачає в ній ефективний засіб формування і збереження національної свідомості, розбудови національного космосу, тому що така проза «підтримуючи в часі національну наративну тотожність, є водночас своєрідним космогонічним міфом (чи міфом-ритуалом), який зміцнює, відновлює і «тримає» космосистему – світ і націю (світ нації) і їх дублікат – психосистему – самосвідомість (особистісну й національну)» [Андрусів 2000: 43]. Дослідниця спостерегла, що історична проза на Галичині також причетна до формування національно свідомої «найпасіонарнішої гілки західних українців» [Андрусів 2000: 12]. Міркування дослідниці відповідають ідейним настановам українських письменників. Принаймні, М.Старицький своїми історичними романами порушував проблему «цілісності української нації», «її повноти», «єдиної історії» українців, ієрархії історіософських категорій – загальнолюського, національного, соціального, особистісного і т.д. [Поліщук 2009: 9]. Такою метою переймався А.Кашенко, який у своїх історичних оповіданнях, повістях утверджував національну ідею, формував національну свідомість.

Історичний роман, як й інші літературні жанри, завдяки сміливій поетичній фантазії, тонкій художній інтуїції не раз обганяло, випереджало історичну науку, позначалося на ній, підказувало їй шляхи шукань. Колівщину 1768 р., Максима Залізняка та Івана Гонта для читачів, для народної свідомості вперше відкрив Т.Г.Шевченко («Гайдамаки»), Устима Кармелюка – Марко Вовчок («Кармелюк»), а вже потім до них по-справжньому звернулися історики-дослідники. «До цього часу, як відомо, історики остаточно не довели, – слушно зауважує М.Слабошпицький, – чи був насправді Годунов убивцею царевича Димитрія; читачі ж поеми Олександра Пушкіна «Борис Годунов», виявляється, в цьому відношенні «знають» більше за істориків, що досліджують саме цей період...» [Слабошпицький 1981: 18]. Така сила справжнього мистецтва, що спирається на принципи

історичної правди, що не існує окремо від художньої правди. Одним з перших порушив питання про їх єдність М.Костомаров у рецензії на роман «Чорна рада» П.Куліша, надаючи переваги історичній достовірності, а не «естетичному образу вираження», що все-таки позначається на ній [Костомаров 1858: 3].

Історична фальш зазвичай веде до фальші художньої, а в художньо безпорадній формі неможливо висвітлити історичну істину, її глибину і багатоманітність, адже форма є змістовною. Коротше кажучи, в історичному романі існує цілісний у своїй єдності комплекс – правда історично-художня. При цьому реальна історія складає зміст твору, надає йому ідейного звучання. Тому провідне місце при змалюванні певного історичного явища, події чи особи належить передусім їй. Саме правда історії найчастіше підказує письменникові творче трактування, шляхи і прийоми образного освоєння конкретного історичного матеріалу, реальних конфліктів, що вказують на існування загострених суперечностей буття, позначаються на напруженій боротьбі характерів як життєвих, так і художніх – носіїв не тільки позитивних і негативних властивостей, а й сильних натур, що виборюють собі місце під сонцем у суворому змаганні. Вони, присутні зокрема в добу Руїни, реалізували сумнозвісний, руйнівний для нації принцип «брат на брата», що ліг в основу однойменного роману Ю.Мушкетика. То була не просто ремінісценція фабули Каїна й Авеля, а радше протистояння крові та ідеї, коли егоїстичний розбрат виникає внаслідок непорозуміння між духовними побратимами, тому психологічні мотиви набувають загальнонаціональних масштабів, що доводить О.Олійниченко на підставі аналізу історичних романів П.Куліша. М.Старицького. Ю.Мушкетика та ін. [Олійниченко 2007: 6 – 9].

Важливо підкреслити, що конкретна достовірність факту, події, явища в історії і історична правда в художньому творі не адекватні. Це зв'язано із специфікою історичного роману, способами естетичного освоєння минулого. Буває, що художня правда залучених в історичний роман історичного факту, події чи явища, по-новому висвітлює, відкриває, встановлює історичну правду. Отже, рівень достовірності художнього трактування минулого часто виважують критерієм правди, коли сукупність тверджень про минуле, його зображення у літературному творі

відповідна реаліям відносно, тому що «не має логічного характеру, поза текстом не підлягає верифікації, бо належить літературній фікції», зумовленій «уявленням про довкілля» [Літературознавча енциклопедія 2007, 2: 261]. А воно, це уявлення, часто буває поверховим, тлумачить літературу як аналог життєвих явищ, тобто життєподібності, абсолютизованої з погляду «наївного читача».

Проблема історичної правди в художньому творі пов'язана насамперед з ідейними позиціями письменника, з його розумінням минулого, з рівнем національної свідомості, соціальними орієнтаціями, естетичними симпатіями і антипатіями. Що він побачив у минулому, як осмислив історичні джерела, як сприйняв і оцінив наявні в них факти, хто з історичних діячів припав йому до серця, хто викликав відразу, а може, й гнів, – від цього багато залежить те, які сторони зображуваного історичного явища будуть освітлені ним виразніше, а які блідіше, отже, й те, наскільки повно відібується у його творі історична істина.

Таким чином, художня правда – це цілісний художній образ історичної події, явищ, факту в його естетичній інтерпретації. Нерідко трапляються випадки, коли письменник добре знає об'єкт свого зображення, а роман виходить невиразним і нецікавим. У такому творі факти історії не стали фактами мистецтва, а правда історична не набула форми і змісту правди художньої. Органічне злиття глибокого знання історії з літературною майстерністю надає романові естетичної, пізнавальної та виховної сили.

Історична правда у літературному творі може розкриватися по-різному, але достовірність, її головна домінанта, залишається непорушною. Змінюється тільки підхід до неї, часто зумовлений панівним напрямом у літературі, світоглядними моделями сучасності, її розумінням минулого. Сенс історичної й художньої правди безпосередньо стосується співвідношення історичного факту і домислу, вимислу, вигадки, творчої фантазії в історичному романі, що такі ж важливі, як і наявність у ньому фактичної історії. Без цих, найтісніше зв'язаних між собою елементів він зовсім немислимий. Оптимальне розв'язання цього питання має не лише теоретичне, а й практичне значення, особливо коли наведені документи дозволяють письменнику подати «художню модель історичної епохи», але вони «мовчать» про емоційну сторону подій», про внутрішній світ людини [Сікорська 2007: 8].

Нехтування зазначеними настановами негативно позначається на творчості та на розумінні її специфіки.

Свого часу М.Сиротюк окреслив три групи історичної прози. До першої він відносив твори, основою конфлікту, сюжету «служать самі історичні події» [Сиротюк 1962: 79 – 80]. Проте, змальовуючи події за свідченням писемного джерела, дотримуючись фактичної достовірності, створюючи образ історичної особи, романіст не може обмежуватися відомими історичними фактами, не тільки тому що їх обмаль, а й тому що вони, за Арістотелем, обмежують письменника констатацією певного одиничного явища, перешкоджають йому заглибитися у суть дійсності. Роль поетичної фантазії в історичному романі значна, поле дії широке й багатоманітне, на що звернув увагу М.Сиротюк, називаючи твори другого типу, в який домінує творча уява, а історичні події стають тлом оповіді, історичні постаті – другорядними. Третій тип стосується тих творів, в яких відсутня історична конкретика, що лише вгадується в загальних обрисах, «служать відправним моментом або вказують на час дії» [Сиротюк 1962: 80].

Проте, як зазначає Г.Александрова, класифікації М.Сиротюка бракує достатньо чіткості й функціональності, бо другий і третій фактично зливаються і дають лише історичний фон розповіді» [Александрова 2008: 122]. Цю прогалину заповнює художня уява, допомагаючи письменникові знайти ті ланки, яких не вистачає в «документальній» картині історичної доби, проникнути в духовний світ персонажів, змалювати у всій життєвій багатогранності їх образи, що здійснив, наприклад, О.Соколовський («Богун»), який майстерно «балансує» між історичними фактами й епізодами, витвореними його уявою.

Трапляються випадки, коли твір, сюжет або побудований на документальній основі, або документ у ньому має другорядне значення, що властиво романам П.Загребельного. Так, у романах «Євпраксія» і «Роксолана» важливу роль відіграють історично фіксовані матеріали, а в романі «Тисячолітній Миколай» розкрито простір фантазійному мисленню. Явище – типове в історичній романістиці. Такі тенденції не оминули й П.Углярєнка, який намагався об'єднати їх у романі «Князь Лаборець», викликавши

нарікання критики, яка вимагала дотримання вірності документальним джерелам.

«Історична наука дає романістові лише «напівфабрикат», іноді ж просто сировину, – наголошував М. Сиротюк, – а поетична фантазія мусить зробити з цієї «сировини» мистецьке полотно» [Сиротюк 1962: 40]. За її допомогою автор ніби досягає єдиним поглядом об'єкт свого зображення, виробляє композицію, сюжет майбутнього твору, проникає в тайники людських душ, змальовує побут, розкриває психологію персонажів тощо. Кладучи в основу свого твору історичний сюжет, письменник водночас придумує ряд сюжетних ліній та подій, зводячи їх в цілісну композицію, вводить вигаданих ним літературних героїв, які діють в реальних або фіктивних подіях. «Навіть коли автор бере людей, які реально існували, і події, що дійсно мали місце, – за спостереженням І.Мотяшова, – йому потрібно напружити творчу уяву, щоб досягнути в намальованій картині не лише максимальної подібності до оригіналу, а й дати людям відчутти, зрозуміти, правильно оцінити зображену дійсність. Іншими словами – йому треба вдатися до вимислу» [Мотяшов 1960: 8].

Потреба творчо переробляти життєві враження, документальні свідчення, які не можна пережити безпосередньо, створювати нові, раніше не бачені картини цілком виправдана, що зумовлює поширення в історичній прозі фантазійного мислення, зокрема його взаємопов'язаних різновидів – домислу і вимислу, які не поривають з міметичними принципами. Проте їх слід розрізнити, адже йдеться не про синоніми, тому міркування І.Мотяшова потребують корективів.

Домисел вважають логічно вмотивованим, максимально наближеним до життєвої правди згодом, коли письменник має справу з історичним матеріалом, не підкріпленим документально, як, наприклад, вчинив Р.Іваничук у романі «Манускрипт з вулиці Руської». На такій літературній практиці акцентував увагу М.Ільницький на підставі аналізу великого масиву історичної прози. Визнаючи роль фіксованого документа в ній, він виправдовував застосування домислу, адже, «історична думка в літературі – це посилено пульсуюча думка, а не лише опис, відтворення подій і фактів» [Ільницький 1989: 95].

Вимисел, або художня вигадка, має інше смислове

наповнення, вказує на «відхилення автора від точних фактів реальної дійсності (замовчування про них, перестановка місцями, порушення хронологічної послідовності другорядних фактів і т. і.), посилення чи послаблення окремих рис у характері реального історичного персонажа, творчий підхід до історичних документів» [Александрова 1971: 113]. Трапляються письменники такого типу мислення, що надають переваги вимислу. Наприклад, Катрю Гриневичеву («Шоломи на сонці», «Шестикрилець») менш за все цікавили факти князівського минулого, зокрема військові походи, битви, регалії відомих осіб тощо. Добре обізнана з літописними пам'ятками та історичними джерелами, вона прагнула за допомогою вимислу відтворити правдоподібну атмосферу колишньої епохи, знайти з нею сподіваний горизонт розуміння, навіть стилізувати її.

Від документальної достовірності і вигаданості певною мірою залежить характер сюжетних ліній історичного роману: де переважає вимисел, там «явно більше пригодництва», що спостеріг В.Поліщук на прикладі творів М.Старицького [Поліщук 2003: 17]. На такій основі побудовано авантюрний, пригодницький сюжет роману «Козаки в Московії» Ю.Липи, який спирався на досвід попередників, занурюючи сюжетні лінії у мотив дороги з неминучими сутичками, небезпеками, засадами, погонями, зустрічами, розлуками, шинками, розслідуваннями-розгадуваннями тощо. Художньо аргументований вимисел іноді може заступати історичний факт, як у переповненому елементами фантастики та містики романі «Манускрипт з вулиці Руської» Р.Іванчука, що має ознаки містифікації, адже в основу твору покладено гіпотетичний документ.

Хоча між фольклором і літературним твором «більше відмінного, ніж подібного», традиція вимислу відпрацьована в казці, генетично пов'язана з майбутнім романом [Лановик 2001: 21]. Н.Бернадська знаходить перші ознаки вимислу у давній українській літературі, зазначаючи, що він лише у ХІХ ст. набуде виразних художніх характеристик, коли «на основі подій і фактів дійсності письменник створює власну сюжетну конструкцію, а не копію реальної», сюжетну тенденцію, що «має свою власну внутрішню логіку і підпорядкована сама собі» [Бернадська 2004: 37].

Авторська фантазія повинна бути особливо сміливою, крилатою і водночас, сказати б, відповідальною перед даними історичних джерел, датами, цифрами, свідченнями очевидців тощо, бачити життя, повне сили, напружене і гаряче, живих людей, їх думи, почування, пристрасті їхньої доби. Таким чином, авторська фантазія в художньо-історичному творі тісно пов'язана з осмисленням фактичного матеріалу, його адекватним розумінням, відчуттям провідних тенденцій національного й суспільного буття.

Л.Ромащенко на підставі аналізу романів «Гайдамаки» і «Прийдіте, вклонімося...» Ю.Мушкетика спостерегла трансформацію історичної правди в художню завдяки застосуванню прийомів домислу і вимислу, що доповнюють реальні факти Коліївщини [Ромащенко 2006: 20-21]. Тому у першому творі «історія виступає як дотична до сюжету, в центрі якого перебувають персонажі, створені авторською уявою», поряд з постатями Максима Залізняка, Івана Гонти, ігумена Мелхіседека Значко-Яворського. Використовуючи смислові можливості домислу і вимислу, письменник може коригувати певними документами, навіть полемізувати з ними, як і вчинив Ю.Мушкетик у другому романі, спростовуючи документальні свідчення, наведені О.Апанович (Розповіді про запорозьких козаків, 1991), про пересічний тип Максима Залізняка.

Зрозуміло, історичний роман поза домислом і вимислом, тісно пов'язаних документальними фактами, існувати не може як явище літератури. У цьому полягає сутність художньої правди, невіддільної від історичної.

Література: *Александрова 2008:* Александрова Г. Историзм художньої прози В'ячеслава Будзиновського / Ганна Александрова, Марина Богданова, Юлія Мельнікова, Ірина Співак // Особливості української історичної прози ХХ століття. – Донецьк: Юго-Восток, 2008.; *Александрова 1971:* Александрова Л. Советский исторический роман и вопросы историзма. – К.: Изд-во Киевского университета, 1971.; *Андрусів 2000:* Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль: Джура, 2000.; *Аристотель 1967:* Аристотель. Поетика. – К.: Мистецтво, 1967.; *Белинский 1959:* Белинский В. Полн. соб. соч. : В 13 т. – Т. 1. – Москва: Изд-во АН СССР, 1959.; *Бернадська 2004:* Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. – К.: Академвидав, 2004.; *Віннічук 2009:* Віннічук А. Концепція минулого України та способи її художнього втілення в

романній прозі другої половини ХХ століття (М.Сиротюк, В.Кулаковський, М.Глухенький): автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2009.; *Державин 1929*: Державин В. Сучасна Українська історична белетристика // Критика – № 12. – 1929.; *Ільницький 1989*: Ільницький М. Людина в історії. – К.: Дніпро, 1989.; *Костомаров 1858*: Костомаров Н. Чорна рада, хроника 1663 года. Написав П.Кулиш (СПб.,1857) // Современник. – № 1. – 1858.; *Лановик 2001*: Лановик М., Лановик З. Українська народна творчість: Посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: Літопис, 2001.; *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ковалів Ю.І. – Т. 2. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007.; *Максимович 1858*: Максимович М. Об историческом романе г. Кулиша “Черная рада” // Русская беседа. – Т. 1. – Кн. 9. – 1858.; *Мельнікова 2008*: Мельнікова Ю. Генеза роману «Quid est Veritas?» Наталени Королеви як наукова проблема // Ганна Александрова, Марина Богданова, Юлія Мельнікова, Ірина Співак. Особливості української історичної прози ХХ століття. – Донецьк: Юго-Восток, 2008.; *Мотяшов 1960*: Мотяшов И. Жизненная правда и художественный вымысел. – Москва: Искусство, 1960.; *Олійниченко 2007*: Олійниченко О. Конфлікти і характери в романній історії Руїни: автор. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2007.; *Поліщук 2003*: Поліщук В. Проблематика й особливості романів і повістей Михайла Старицького: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: 10.01.01. – К., 2003.; *Романенко 2009*: Романенко Л. Устим Кармелюк як історична постать в українській літературі та фольклорі: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2009.; *Ромащенко 2006*: Ромащенко Л. Інтерпретація національної історії в українській прозі ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. докт. філол. наук: 10.01.01. – К., 2006.; *Сиротюк 1962*: Сиротюк М. Український радянський історичний роман. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962.; *Сікорська 2007*: Сікорська В. Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного. – Кіровоград, 2007.; *Слабошпицький 1981*: Слабошпицький М. Літературне сьогодення // Рад. літературознавство. – № 5. – 1981.; *Франко 1978*: Франко І. Захар Беркут. Передмова // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 16. – К.: Наукова думка, 1978.

Шинкар І. Соотношение исторической и художественной правды в историческом романе.

В статье рассмотрено соотношение исторической и художественной правды в историческом романе. Внимание сосредоточено на трансформации исторической правды в

художественную благодаря применению приемов домысла, вымысла, выдумки, творческой фантазии.

Ключевые слова: исторический роман, художественная правда, историческая правда, домысел, вымысел, выдумка, творческая фантазия, исторический факт.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Олександр Астаф'єв, професор (Київ)

ББК 83.3.4Укр.+83.3(4Пол)

УДК 821.16.091

Перший польський твір про Івана Гонта

Олександр Астаф'єв. Перший польський твір про Івана Гонта.

У статті проаналізовано драму Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie», що є переробкою одного із творів німецького романтика Теодора Кернера. У драмі вперше в європейській літературі введено образ Івана Гонта – благородного розбійника, який не має нічого спільного з історичним прототипом.

Ключові слова: романтизм, байронічний герой, екзотичність, світова скорбота, патріотична фразеологія.

Olexandr Astaf'ev. The first Polish literary work about Ivan Gonta.

The article deals with a drama «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie («Helen or Haidamaks in Ukraine») by Jan Nepomucene Kaminsky. This drama is the remake of some work by the German romanticist Theodor Körner. In the

художественную благодаря применению приемов домысла, вымысла, выдумки, творческой фантазии.

Ключевые слова: исторический роман, художественная правда, историческая правда, домысел, вымысел, выдумка, творческая фантазия, исторический факт.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Олександр Астаф'єв, професор (Київ)

ББК 83.3.4Укр.+83.3(4Пол)

УДК 821.16.091

Перший польський твір про Івана Гонта

Олександр Астаф'єв. Перший польський твір про Івана Гонта.

У статті проаналізовано драму Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie», що є переробкою одного із творів німецького романтика Теодора Кернера. У драмі вперше в європейській літературі введено образ Івана Гонта – благородного розбійника, який не має нічого спільного з історичним прототипом.

Ключові слова: романтизм, байронічний герой, екзотичність, світова скорбота, патріотична фразеологія.

Olexandr Astaf'ev. The first Polish literary work about Ivan Gonta.

The article deals with a drama «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie («Helen or Haidamaks in Ukraine») by Jan Nepomucene Kaminsky. This drama is the remake of some work by the German romanticist Theodor Körner. In the

drama for the first time in the European literature the image of Ivan Gonta – the noble robber who has not any common features with a historical prototype is deduced.

Keywords: *romanticism, Byronic hero, exotism, world grief, patriotic phraseology.*

На кінець XVIII ст. у багатьох європейських державах абсолютизм втрачав свою силу, перетворюючи країни у роздроблені і розз'єднані, він ставав фікцією, яку підтримував могутній бюрократичний апарат. Виникав конфлікт між владою і нижчими прошарками суспільства, що призвело до багатьох бунтів та рухів. Література віддзеркалювала ці суперечності. У 1773 році Йоганн Вольфганг Гете із шекспірівським розмахом пише драму «Гец фон Берхлінген» («Götz von Berlichingen»), яка постала на основі автобіографії франського рицаря, чие життя було вкрай насичене чварами, розладами, службою у найманих військах, участю у розбійницьких наскоках, грабежах і зрадах. Свого героя Гете задумав відповідно до ідеалу особистості штюрмерів: як людину активну, далеку від самозаспокоєння і задоволення собою, з гордим відчуттям незалежної особистості. Дія «Геца», яка завершується смертю героя у боротьбі проти княжого війська, показана на широкому тлі соціальних і політичних заворушень німецького суспільства XV ст. У драмі також ідеться про жорстокі екзекуції влади над переможеними повстанцями: їх палили живцем, саджали на палі, колесували, стинали голови та четвертували, а сам ватажок вмирає у тюрмі зі словами на вустах: «Воля! Воля!». Виступ Геца проти влади приречений на невдачу, та все ж змалювання цього конфлікту ніби унаочнює історико-філософський погляд, що сучасне суспільство не вічне.

У 1781 р. Йоганн Крістоф Фрідріх Шиллер завершив драму «Розбійники» («Die Räuber»), вона через рік була показана на сцені Мангеймського театру. «Поставте мене на чолі таких бравих хлопців, як я, і Німеччина стане республікою, перед якою Рим і Спарта видадуться жіночими монастирями!», – каже Карл Моор, герой твору. Він пішов у розбійники не з відчаю, а через соціальну і політичну безперспективність свого життя. Правда, банда, яку він очолює, не є таким військом, та все ж вона веде безпощадну боротьбу проти гнобителів. Його ідеалом є гармонійне суспільство,

взірець якого він побачив у душевних стосунках між батьками і дітьми. Проте, намагаючись за своїми розбійницькими мірками утвердити справедливість у деградованому суспільстві, він все більше відступає від ідеалу «морального світоустрою», який пам'ятає з дитинства. Після смерті коханої порушує клятву на вірність банді і віддає себе в руки правосуддя, залишаючись вірним своєму ідеалу.

Не без впливу Гете і Шиллера з'явилися твори Джорджа Ноела Гордона Байрона і Віктора Гюго. Конрад, герой поеми «Корсар» («The Corsair») Байрона – отаман піратської шайки, опиняється у різних життєвих ситуаціях, характер його гартується у діях і боротьбі з перешкодами. Поет змальовує напад морських розбійників на палату турецького паші, Корсара від смерті рятує коханка паші Гульнара, він закохується в неї, через що потрапляє до тюрми, де його невдовзі мають посадити на палю. Конрад змальований гордим, самотнім. Його самотність – результат недовір'я до людей. Пізніше до долі Конрада Байрон мав намір повернутися в поемі «Лара» («Lara»), у передмові до її першого видання поет писав: «Читач, імовірно, розглядатиме цю поему як продовження «Корсара»: вони схожі за колоритом, і хоча характери вміщені в інші умови, їхні фабули певною мірою зв'язані між собою»; особа – та ж, хоча вираження інше» [Вугон 1898: 1, 320]. Герой поеми Віктора Гюго «Ернані» («Hernani») розбійник Ернані, якому хитрий і підступний король прощає змовництво і з політичним розрахунком віддає руку доньї Соль. Граф де Сільва, дізнавшись про це, вимагає, щоб Ернані вчинив самогубство. Дотримуючись обіцянки, він отруюється, разом із ним іде з життя і донья Соль. Смерть молодих – протест проти вчинків безчесної знаті.

Михайло Мочульський підкреслює: «Європейські твори промостили шлях усяким розбійникам, благородним і неблагородним, та селянським повстанцям і навчили польських письменників дивитися оком соціолога на незадоволені елементи в суспільстві й шукати джерела їх появи. Цим способом, думаємо, увійшли до польської літератури гайдамаки та колії, й письменники почали дивитись на них, коли рана пригоїлася, іншим оком, як оком ненависти та пімсти. Крім літературного впливу, була, очевидно, ще інша причина в Польщі, більш реальна, пекуча,

що веліла одиницям, які стояли понад суспільством, пригадатися, чи кривавий, але яскравий епізод у найсвіжішій тоді історії польсько-української суперечки може бути усувальною перешкодою до згоди й приятельського співжиття, чи ні. Тією причиною була сильна воля поляків пірвати пута неволі й здобути собі оружжям політичну волю» [Мочульський 1936: 5 – 6].

Сьогодні історики, пишучи про польське листопадове повстання, яке охопило т.зв. Царство Польське і частину суміжних українських, білоруських і литовських земель, слушно наголошують на тому, що воно велося в умовах ворожнечі українських селян до польських землевласників, тому надії повстанців на масову підтримку населення були нереальними, крім того, відбудова колишньої Речі Посполитої суперечила національним інтересам українського народу, бо реставрувала його національно-релігійне та суспільно-економічне поневолення, хоча деякі із представників української інтелігенції та міщанства стали в ряди повстанців, напр., брат філолога Олександра Потебні, представник козацького старшинського роду на Рівненщині Андрій Потебня, який очолював Комітет російських старшин у Польщі і загинув у визвольному повстанні [Ramotowska 1999: 1, 36].

В умовах польського магнатського й шляхетського панування та дедалі важчої кріпаччини на Правобережжі частішали повстання гайдамаків. Найбільший гайдамацький бунт, спрямований проти Барської конфедерації – коліївщина («кіл» – паля, якою були озброєні повстанці), припадає на 1768 рік. Тоді загони повстанців на чолі з Максимом Залізнякам, виступивши проти польської шляхти, католицтва й жидівства, захопили Жаботин, Смілу, Черкаси, Корсунь, Канів, Богуслав і Лисянку і дійшли аж до Умані. Повстанці захопили Умань і організували тут козацьку територію, із поділом на гайдамацькі сотні і т.д. Невдовзі російські війська придушили повстання.

Першим твором про коліївщину в польській літературпі стала драма «ojca galicyjskiej sceny polskiej» Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie» (1819). Власне, це переробка драми «Ядвіга» («Hedwig, die Banditenbraut») німецького романтика Теодора Кернера. Ян Непомуцен Камінський – фундатор львівського польського театру, був директором театру, режисером, актором і драматургом,

перекладачем творів Шиллера, Шекспіра та ін., поетом. Саме при його підтримці у Львові відбулося 16 прем'єр творів Александра Фредра. У доробку Камінського більше 80 драматичних творів, серед них «Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale», «Twardowski na Krzemionkach», «Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czassu» [Lasocka 1972: 40]. У Кернеровій драмі події відбувалися на кордоні Італії, стилізатор переніс їх в Україну. Події розгортаються вже після Умані, в Україні ще діють гайдамацькі отамани Гонта і Харка, а разом з ними і ловчий Горейко (відомий під прізвищем Тименко), якого переповнювало бажання помсти за своє нещасливе кохання [Брик 1920: 130, 123]. Камінський вивів на перший план тему жорстокості і неконтрольованості гайдамацького руху, а героєм зробив Івана Гонту, показавши його як стихійного бунтаря, що впивається ріками крові. Василь Щурат пише: «Треба було сенсацію вбрати в історичну шату, по можности в людову, відповідно тим новим поглядам, котрі зневолювали вже не в історії одної шляхти бачити історію народа. Ось чому й Камінський, хоч і шукає передовсім сенсації, все-таки починає вже оглядатись за сенсаціями ближчими, з польської історії, людовими» [Щурат 1910: 107, 87-88].

Драма складається з трьох актів. У першому у лісі, біля печери, змальовано чоту гайдамаків, між ними Гонта, Залізняк, Харко. Вони чекають, коли з розвідки повернеться Данилко, щоб підготувати напад на замок старости. Гонта має вже готовий план нападу. Ловий Горейко, ризикуючи своїм життям, рятує старосту від пораненого кабана і просить дозволу одружитися на його вихованці Гелені. Та його син Вацлав проти цього. Горейко обурений. Гонта й Данилко пізнають у ньому гайдамаку Тименка. Вони розповідають товаришам, що бачили Тименка, його присутність надихає їх на грабунок. Гонта наказує частині гайдамаків поїхати в найближче село старости й підпалити двірські будинки. Гелена сама в комнаті. Входить Вацлав і засвідчує їй свою любов. До бою проти ворогів тепер він піде з гаслом «Бог і Гелена!». Її ім'я стане для нього ранковою зорею, воно спонукає його шукати лаврів і боротися за вітчизну. Гелена просить не знущатися над нею і з плачем вибігає з кімнати. Згодом Горейко відкриває Гелені свою любов, а згадавши про своє нещасливе життя, просить змилосердится над ним. Її ангельська рука або

втягне його з прірви, або ще глибше туди кине. Нещасна доля Горейка глибоко її вразила. Вона має намір вийти за нього, щоби врятувати не тільки його, але й себе. Іншого вибору немає. Горейко приходиться до старости за остаточним словом. Той дає йому в нагороду хутір, а призначення Гелени, каже, інше – вона має бути дружиною Вацлава. Горейка опановують заздрість і помста. У розмові з Горейком Гелена каже, що Вацлав її любить і хоче на ній одружитися, вона теж любить Вацлава, але вийде за Горейка, хоча щасливою не буде ніколи. Горейко майже божевільний, розмовляє сам із собою і хоче застрелитися, та Гонта штовхає його, пістолет вистрілює у повітря. Горейко спершу відвертається від гайдамаків, а потім через помсту складає їм присягу і веде їх у бій [Брик І. 1920: 130, 124-125].

Згодом він розповідає Гелені, яка загроза нависає над замком. Все, що живе, згине під ножами гайдамаків, а сам він є їх провідником і спільником Гонти. Гелена крізь сльози благає не губити своєї душі і пощадити замок, а коли цього замало, то вона ладна стати перед ним на коліна і готова заради його спасіння стати його дружиною. Входить Гонта з гайдамаками, Гелена рятує старостиху від гайдамацького ножа. Горейко заявляє, що подарує старостисі життя, якщо Гелена піде з ним і стане його жінкою. Старостиха проти цього, та Гелена віддає Горейкові руку на знак згоди. За Гонтою та гайдамаками вона раптово зачинає залізні двері, замикає їх на ключ і підпалює будинок. Прибігає Горейко, силоміць видирає в Гелени ключа, губить пістолет. Гелена підбирає пістолет і вбиває Горейка. Повертаються староста, Вацлав і служба. Староста віддає зомлілу героїню Вацлавові, а службі наказує подвоїти охорону й відвезти пов'язаних гайдамаків до в'язниці [Брик 1920: 130, 126].

Драма Кернера також складається із трьох актів. Якщо порівняти композицію обох творів, то виходить, що Камінський переніс на початок першого акту 10 сцену німецької драми, розбиваючи її на дві сцени (1 і 2). Сцени 3 і 4 відповідають 11-й, сцени 5 і 6 перероблені, сцена 7 відповідає 1-й, сцена 8 перероблена, сцени 9, 10, 11, 12, 13, 14 відповідають 2, 3, 4 – 5, 6, 7, 8, 9 німецького оригіналу. В акті другім до 8 сцени нема жодної відмінності між польською драмою і німецьким оригіналом, окрім короткого монологу Юлія (сц. 3), його Камінський включив до

сцени 2. Сцени 9 і 10 з незначними змінами відповідають 10 і 11, сцена 11 перероблена [Recenzja 1820: 1, 87].

У третьому акті теж нема відмінностей між переробкою й оригіналом, крім незначного додатку наприкінці дії. Зміни, внесені Камінським, незначні, вони мають більше сценічне значення, бо йдеться про адаптацію драми до подій коліївщини. Персонажі і дії в п'єсі Камінського такі ж, як в Кернеровій. Староста, його жінка, син-ротмістр, Вацлав, вихованка Гелена, Борута живцем скопійовані з графа Фельзека, його жінки, сина-ротмістра, Юлії, вихованки Гедвіги, старого Бернарда. Навіть патріотичні фрази Вацлава (акт I, сц. 9) або його матери (акт II, сц. 7) не оригінальні, а взяті із Кернера (акт I, сц. 2 і акт II, сц. 8). Патріотична фразеологія про прикмети польських жінок і мужів (акт I, сц. 9) відсутня в оригіналі, а в переробці вона лише псує ліризм монологу Вацлава і справляє неоправданий, дешевий ефект, який не має нічого спільного з мистецтвом [Брик 1920: 130, 124].

У польських джерелах драму згадують під назвою «Haydamacy na Ukrainie», її трактують то як «utwór oryginalny» [Materyały 1856: I, 84], то як «naśladowanie» [Błotnicki 1823: 48], то як «przeróbkę» [Recenzja 1820: 1, 88-89], [Pełowski S.. Teatr polski we Lwowie. – Lwów, 1889. – S.85]. Насправді драма Камінського – ні наслідування, ні переробка, це, ймовірно, неоковирний переклад німецького оригіналу. Рецензент «Pszofy» вбачає, щоправда, в переробці «wiele odmian korzystnych dla sztuki» [Recenzja 1820: 1, 91], він навіть вважає, що на основі діалогів твору, драматизму почувань, пристрастей і їх природних переходів можна говорити, що переробка перевершила оригінал [Recenzja 1820: 1, 93]. Позитивно відгукується про драму і «Pamiętnik galicyjski», вид. Ф. Хотомського і Евг. Броцького (1821, №3.). Та більше правди міститься у судженнях критика з «Tygodnika literackiego» (Познань 1842, №4), на його думку, у перекладі Камінського помітно лише автора, можна сказати, що він – «tłumacz sprytny, co wytłómaczy – ładnie, a co naticzy – kiepsko» (s.407).

Тепер про героїв драми. У ній на першому місці, безперечно, Тименко. За три дні до уманської трагедії він з'явився серед гайдамаків, мов грім з ясного неба і закричав гайдамацьким голосом: «Гонто, знаю тебе і я з вами!». Гонта прийняв його в свої ряди. Назвали його Тименком, своє ім'я він одразу ж уславив і

охрестив кров'ю ляхів. Він – неправдивий син багатого шляхтича, свого часу підступом загарбав усе батькове добро. Його батьком виявився саме той лях, якого він зарізав. Відтоді посоловів, мало їв, не пив горілки, ніколи не засміявся, а вкінці кудись пропав. З'явився на службі у старости під іменем Горейка. Любов до Гелени стала тією чарівною силою, що скеровувала його думки і діла. Горейко усвідомлює, що він – суспільний покидьок, розбишака на краю прірви, тому каяттям хоче змити сліди кривавого життя, слізьми поєднатися зі світом, хоче спробувати, чи розбишака може бути ще чоловіком. Тільки любов для Гелени може вивести його на праведну дорогу й розвинути ту крихітку людського почуття, якої ще не затопила невинно пролита кров. Він вірить у можливість любові до Гелени. Хвиля розчарування доводить його до божевільної розпуки, до бажання покінчити із життям. Врятований Гонтою, він ще відвертається від кривавих постатей колишніх товаришів, ще відмовляється вести гайдамаків у замок. Та пристрасна любов, що розбила усі його надії, жадає помсти і повертає його в ряди гайдамаків.

Постать Тименка на суспільному тлі була вкрай актуальною, тому Камінський скопіював її до найменших подробиць із Кернерового Рудольфа, романтичного італійського розбишаки з Ріальто. Саме ж ім'я Тименка є вигадкою Камінського, бо між гайдамацькими ватажками ім'я Тименка не зустрічається. У Кодненській книзі згадується, правда, про якогось Тимка, що вкупі з іншими 13-ма козаками, яким пани примусово казали йти помагати конфедератам, покинув конфедерацькі ряди й увійшов у зносини з гайдамаками [Шульгин 1898: 51].

Ватажком гайдамацької чоти в Камінського є Гонта. Він задумав, щоби гайдамаки стали пострахом для всієї України. Його гасло – скарби багатіїв, смерть і кров. Він планує грабунок, а для заохочення п'є горілку й іншим наказує це робити. Це страшний чоловік, трохи цинік. За непослух погрожує ножем або купіллю в гарячій смолі, Навіть для Тименка Гонта страшна примара. Мотивом його вчинків є лише бажання наживи.

Ясно, що Гонта Камінського з історичним прототипом не має нічого спільного. Навіть із мемуарів шляхтичів або духовних осіб, які з ненавистю ставилися до колишнього уманського сотника, Гонта під їх пером постає чоловіком не лише заможним, але й

навіть багатим; значить не пристрасть до грабунку керує ним. Особистий інтерес і честолюбство повинні б схилити Гонту до оборони шляхетства, в ряди якого він міг потрапити. Гонта свідомо став на боротьбу за свій народ, його права, віру й національність і готовий принести у жертву і кар'єру і суспільне становище. Під Уманню Гонта пристає до Залізняка тільки упевнившись, що останній підняв повстання в ім'я здійснення заповітних народних ідеалів [Антонович 2012: 26-27].

Камінський охрестив Гонтою ватажка Кернерових розбишак Цанарета. Розуміється, треба було італійського ватажка яось акліматизувати. І він зробив це, змушуючи його пити горілку та вкладаючи йому в уста вульгарні слова й фрази, яких нема навіть у словнику.

Взагалі-то гайдамаки Камінського – це Кернерові розбишаки, пересаджені з границь Італії на Україну (напр., Данилко – Кернерів Лоренцо). Камінський за всяку ціну бажав надати драмі історичності. Він пише про організацію чоти за півтора роки до уманської різні, згадує про Запоріжжя, криваву розправу з гайдамаками під Білою Церквою, де посаджено на палі дванацятьох гайдамаків, бо ляхи з ними не жартують, або вплітають у колесо або садять на палі.

Герої Камінського не мають нічого спільного із коліївщиною, особи й сцени взяті живцем із Кернерової драми. Звісно, що Гонта пристає до Залізняка щойно під Уманню, де потрапив до рук ворогів, а Залізняк врятувався. Та в драмі Камінського вони задіяні в події, яка скоїлася після уманської різні, коли там уже не міг бути Гонта ані сам, ані із Залізником. Останній змальований звичайним бандитом, а насправді на раді, скликаний в Умані для вибору військової старшини, його за козацьким звичаєм при вистрілах з пушок і пістолетів проголошено гетьманом, а Гонту уманським полковником [Антонович 2012: 29]. Іван Гонта у драмі постає відчуженим від оточення, сердитим і агресивним. Він – типовий представник черні, малокультурний, обмежений і позбавлений вищих інтересів, не помічає різниці між добром і злом, втратив зв'язок із живими людьми, живе за рахунок обману, брехні, жорстокості і насилля. Це призвело до страшного звуження його свідомості і морального виродження, у нього зароджується нетерпимість, войовничий фанатизм і усвідомлення мілітарної

сили, тому він стає сліпим знярядям ірраціональної гайдамацької стихії. Камінський змішує гайдамаків із запорожцями. Вкінці, за Кернером, замикає їх у пивницю, а від себе каже їх пов'язати й відвезти у ближчий город. Цього досить, щоб переконатися в неісторичності драми.

У гайдамаччини свій календар і свій простір, хоча межі між ними відносні і мінливі. Стихійний порив мас, спонтанна самоорганізація бунту переплелися із свавіллям польської шляхти, яка, замкнувшись у вузькій націоналізмі та релігійній винятковості, нав'язувала простим неосвіченим людям фантоми своєї міфології, а насправді нехтувала всі громадянські й людські права народу. Гайдамаччина намагалася відновити «симетрію» народного життя, хоча досягла ефекту бумеранга. Як пише Володимир Антонович, це був «суспільний протест проти упривілейованих, релігійний протест проти силоміць запроваджуваної віри, політичний протест проти вкрай несправедливого юридичного та громадянського устрою» [Антонович 2012: 48], бо гайдамаки оголосили себе деміургом народного життя. Ясно, що в цій кривавій перетасовці було все: гнів, грабіж, насильство, безладдя, безневинні жертви. Хвиля руйнівного повстання видозмінила тодішню історію, надавши їй своєї редакції. Світ збагатився новими конфліктами, і новими, далекими від ідилії, способами їм приборкання. Неможливо осягнути всю гаму опосередкувань гайдамаччини, насамперед через Барську конфедерацію, бо вона діяла в таких же кривавих формах і була спрямована проти короля й православних, тож має рацію критик, коли каже, що «гайдамаччина також постала задля королівської поваги і державного ладу» [Мочульський 1936: 9].

На драмі Камінського вироблялися погляди на один із найтрагічніших епізодів вікової польсько-української боротьби, формувалася народна пам'ять і міфологія. Перший раз драму поставлено 20 грудня 1819 року у Львові, другий – 10 січня 1820 року тут же, а третій 17 серпня 1820 року в Кракові. Вона тривалий час займала почесне місце в театральному репертуарі [Lasocka 1972: 42]. Саме пам'ять, а не історія приносить готові істини, благонамірену брехню і корисні легенди. Рецензент із «Pszczóły» писав, що Камінський замість Цанаретів, Льоренців змалював пам'ятних своєю жорстокістю гайдамаків, мабуть, у тому їх

цінність і магія, і в той же час слабкість від виникнення неконтрольованої деформації, адже Гонта і його товариші постали змальовані у психологічно правдивих і переконливих рисах, гнані невпинним поступом історії [Recenzja 1820: 1, 91]. Правда, що польський літературний рух у Львові у 20-х роках XIX ст. був ще надто кволим, а глядацька публіка апатичною до справжнього мистецтва [Zawadzki 1877: 690]. Свідомість глядачів ще не перебудувалася, а ретроспективний погляд на історію був відсутній узагалі. Передова інтелігенція прийняла драму некритично, наївно повіривши в її історичність, а що вже говорити про ширшу публіку? «Вона прийняла п'єсу з загальним захопленням. Цей успіх драми був найгіршим свідченням її мистецької вартості» [Брик 1920: 130, 128].

Як амнезія руйнує індивідуальну людську пам'ять, так амнезія історична нищить історичну свідомість, варваризує життя суспільства, вилущуючи з нього сенс. Камінський про це не думав. Він умів грати на нервах малокритичної галицької публіки. А як він діяв, щоб наповнити касу, на це дає відповідь Фр. Яворський [Jaworski 1911: 213]. Критик пише: «Камінський знав львівську публіку і її вимоги. Він мусив корчитися й плазувати перед молохом, що мав бути його грошовим якорем. Він, що не сприймав тривіального, яскравого блиску, його запозичав і повними пригорщами сипав у партер і галереї, перед очі публіки, розвіваючи правду сцени у фантастичні оргії дешевих ефектів, у яскраві калейдоскопи слів, не пов'язаних ні думкою, ні мистецтвом. Він заманював до театру львівську публіку страшною жорстокістю або блазенськими сценами, щоб потім після цілої серії дурниць, виставити остаточно Шекспіра або Шиллера та переконатися ще раз, що ніхто на такі поважні твори із глядачів не піде. Псував смак публіки, щоби дорогою зіпсуття піднести її до висоти правдивого мистецтва» [Jaworski 1911: 213].

До «творів», що мали наповнювати касу, адаптованих під смак публіки, можна сміливо зарахувати й обговорену драму. На жаль, Камінський вчинив легковажно, навіть злобно, користаючи із надто делікатної матерії, бо стирив пам'ять історичну і насаджував штучну. Польська спільнота довший час вчилася в Кернера пізнавати Коліївщину і ті погляди передавала з покоління в покоління. Камінський загравав із ірраціональними соціальними

елементами, пропонуючи їм свій варіант ідентичності – міфологічний. Сутність його полягала в тому, що пам'ять йому видавалася не соціальною категорією, а незмінною сутністю. Драма виступала якраз таким варіантом міфологізованого самопізнання, штучною конструкцією, де італійський розбишак Тименко терся біля Гонти як типовий бандит, не дивно що й обох їх інколи називали ватажками гайдамаків.

Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що драма Яна Непомуцена Камінського «*Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie*» є типовим, розрахованим на сенсацію романтичним твором, де на першому місці – не історична достовірність подій, а політ фантазії митця, його творча незалежність і сила уяви, які не рахуються із історичним прототипом, а змальовують байронічного героя, благородного розбійника. В цьому плані образ Івана Гонти є всезагальним і універсальним, бо в ньому втілено ідею романтиків про величезні можливості людського духу, його порив, пристрасть, внутрішнє напруження. Разом з тим цей твір не оригінальний, а взятий із Кернера, приправлений екзотизмом, патріотичною фразеологією та розпачем світової скорботи. Драма є штучною конструкцією, міфологічним варіантом ідентифікації історичних осіб і персонажів.

Література: *Антонович 2012*: Антонович В. Автобіографічні записки. – К., 2012; *Byron 1898*: Byron G.N.G. The Works. Rd. by Rowland E. Prothero. – London – New York, 1898. – Vol.1; *Blotnicki 1823*: Blotnicki Fr. Rocznik teatru polskiego we Lwowie od 1. I 1222 – 1.1 1823 roku. – Lwów, 1823; *Брик 1920*: Брик І. *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie*. Драма з Коліївщини на основі драми Кернера // Записки НТШ. – 1920. – Т.130; *Zawadzki 1877*: Zawadzki W. Literatura w Galicyi // Przywodnik naukowy i literacki. – Lwów, 1877; *Lasocka 1972*: Lasocka B. Jan Nepomucen Kamiński. – Warszawa, 1972; *Materyaly 1856*: Materyaly do monografii i historyi rodzin Kamińskich i Kamińskich, przez Juliana Aleksandra Kamińskiego. – Lwów, 1856. – Т.І; *Мочульський 1936*: Мочульський М. Гощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини. – Львів, 1936; *Ramotowska 1999*: *Ramotowska* F. Tajemne państwo polskie w powstaniu styczniowym 1863-1864. Struktura organizacyjna. – Warszawa, 1999. – Cz.1; *Recenzja 1821*: Recenzja na dramat I.N.Kamińskiego // *Pszoła polska* (Lwów). – 1820. – Т.1; *Шульгин 1898*; Шульгин Я. Начерк Коліївщини. – Львів, 1898; *Щурат 1910*: Щурат В. Коліївщина в польській літературі до 1841 р. // Записки НТШ. – 1910. – Т.107. – Кн.V; *Jaworski 1911*: Jaworski F. Lwów stary i wczorajszy – Lwów, 1911.

Наталія Городнюк, докторант (Київ)

УДК [821.161.2 + 821.161.1] – 31.091

ББК 83.3

**Мотив речі та уречевленої людини у романах
В. Домонтовича «Доктор Серафікус» та В. Набокова «Захист
Лужина»**

Розглянуто мотив уречевленої людини (людини-ляльки) у романах В. Домонтовича «Доктор Серафікус» та В. Набокова «Захист Лужина» в аспекті речовізму та опредмеченої тілесності, з'ясовано функції речі в оприявленні внутрішнього світу особистості.

Ключові слова: річ, уречевлена людина, опредмечена тілесність, роман, модернізм.

The theme of a human influenced by things (a human-puppet) in the novels "Dr. Serafikus" by W.Domontovich and "Luzhin Defence" by V. Nabokov regarded in the light of love to things and things-influenced corporality is examined, the functions of things in the depiction of the individual's inner world are found out.

Key words: a thing, a human influenced by things, things-influenced corporality, a novel, modernism.

Романи В. Домонтовича «Доктор Серафікус» (написаний у 1928 - 1929 рр., виданий у 1947 р.) та В. Набокова «Захист Лужина» (1930) мають ідейно-естетичну та художньо-стильову спорідненість, обумовлену не лише спільним типом героя, схожістю проблематики чи жанрово-стильовими паралелями, але й надмірною «густиною» речовізму, нав'язливою увагою до речі, ретельністю речової деталізації, подібним механізмом маніфестації предметного світу та спільними художніми функціями речі. Разом із тим увага до речі в обох текстах поєднується з мотивом уречевленої людини, тобто людини-речі, людини-ляльки. Мотив механічної людини, ляльки-автомата, манекена утілюється в образах головних героїв обох творів – як шахіста Лужина, так і доктора Серафікуса. Але якщо у російському літературознавстві були принаймні спроби осягнути образ і мотив ляльки у творчості В. Набокова [про це див.: Полищук 2000], то принципи речовізму

та особливості конструювання образу уречевленої (механічної) людини у В. Домонтовича і досі лишаються поза увагою науковців. Зайве уточнювати, що жодної спроби компаративного аналізу у такому ракурсі не було зроблено. Заздалегідь припускаючи можливість певних наукових сумнівів, обумовлених акцентуацією «безтілесності», «безплотності» та «серафічності» у концепції героя В. Домонтовича, що відзначала більшість дослідників роману «Доктор Серафікус», ми переконані, що численні асоціації та аналогії головного героя з лялькою-пупсом, гомункулюсом, людиною з колби, дерев'яним манекеном, маріонеткою, химерною конструкцією тощо свідчать про виразне оприявлення у тексті мотиву механічної людини, людини-ляльки. Водночас зауважимо, що ідейно-художнє втілення цього мотиву у модернізмі кардинально відрізняється від подібного у романтизмі та в готичному романі, оскільки спрямоване не на втілення зовнішньо жахливого чи світового зла, а внутрішніх жахів особистості, і підпорядковане маніфестації психічних процесів, підсвідомого, хворобливих нав'язливих станів. Це виразно демонструють романи В. Домонтовича та В. Набокова, що й уможливує їх компаративне зіставлення в аспекті речовізму та мотиву уречевленої людини, яке й є метою нашої статті.

У центрі творів обох митців постає зображення хворобливої психіки людини, що межує з геніальністю та божевіллям. А саме зображення внутрішнього світу людини подається через її «стосунки» з речами та речовим середовищем, що так само репрезентативно, як і взаємини з людьми.

Мотив ляльки-автомата, неприродної, штучно сконструйованої людини найвиразніше репрезентує концепцію героя у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус»: «У нього було щось од гомункулюса, колби, лябораторії, од легенди про Фавста, од плянківських теорій, од химер, ілюзій, схем і формул» [Домонтович 2000: 178]. Серафікуса у тексті неодноразово названо лялькою-пупсом (Ірця), манекеном та «дерев'яною маріонеткою» (Тася). Так, образившись на негнучкість його мислення та нездатність підіграти їй, маленька Ірця із комашиного тата «розжалувала» Серафікуса у пупси: «Даремно дядя Корвин доводив Ірці, що дядя Комаха не лялька і не з пап'є-маше, а професор ІНО і викладає студентам НОП (наукова організація

праці) та рефлексологію. Ірця не йняла йому віри. Те, що дядя Комаха — лялька-пупс, це було для Ірці реальніш, приступніш і зрозуміліш, як те, що він професор і викладає рефлексологію. До ляльки й Комахи Ірця ставилась однаково, трохи зневажливо» [Домонтович 2000: 178-179].

Сусідка героя Тася, як і маленька Ірця, називає Комаху лялькою: «Незграбний маруда! Не людина, а дерево, манекен у капелюсі, дерев'яна маріонетка» [Домонтович 2000: 195]. Водночас дівчина відчуває жаль до Комахи, який живе «якось надто не людському», «ніби й не живе зовсім, ніби боїться жити, ніби боїться доторкнутися до життя» [Домонтович 2000: 196]. Так, розмовляючи з дівчиною під час її несподіваного вторгнення, він постійно тримає лівою рукою незастебнутий комір сорочки (цей захисний жест ще тричі підкреслюватиметься автором). Механічні рухи та «дерев'яна поза» героя – виразна асоціація з манекеном, дерев'яною лялькою: «Комаха сидів проти Тасі в напруженій, дерев'яній позі, тримаючи комір сорочки лівою рукою. Рука замліла...» [Домонтович 2000: 199].

Герой В. Набокова Лужин постає механічною лялькою чи дерев'яною шаховою фігурою як у сприйнятті оточуючих, так і у власних рефлексіях та мареннях. Голова сплячого Лужина видається нареченій механізмом, постаючи ніби відокремленою від тіла: «Голова, лежавшая у нее на плече, была большая, тяжелая, – драгоценный аппарат со сложным, таинственным механизмом» [Набоков 1989: 182]. Семантика живого (людського) та неживого (механічного) змінюється у даному контексті опозицією живе/мертве: на мить героїні він видається восковим манекеном, мертвим: «он теперь полулежал на кушетке, неудобно согнувшись, и голова на подушке была, как восковая. На мгновение ее охватил ужас, не умер ли он внезапно» [Набоков 1989: 182-183]. Опозиція «механічне (несправжнє) / живе (справжнє)», неодноразово окреслювана В. Набоковим, реалізується у зображенні одного з перших епізодів спілкування Лужина зі своєю майбутньою нареченою: після кількох слів знайомства з нею герой «почувствовал успокоение и гордость, что вот, с ним говорит, занимается им, улыбается ему настоящий, живой человек» [Набоков 1989: 161].

Опис фізичного самопочуття героя актуалізує опредмечену тілесність: «Ему стало дурно ночью, в берлинской гостинице, после поездки на кладбище; сердцебиение, и странные мысли, и *такое чувство, будто мозг одеревенел и покрыт лаком* [виділення моє – Н.Г.]» [Набоков 1989: 160]. Згодом хворий Лужин сам собі видається шаховою фігурою, а загострення хвороби героя уособлює сон, де він постає пішаком серед великих фігур: «...уже во сне покоя не было, а простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» [Набоков 1989: 249]. Автор неодноразово підкреслює «его деревянную веселость в перерывах хмурости» [Набоков 1989: 236] і те, як він «механічно усміхається».

Як безвільний неживий манекен герой постає в епізоді примірки весільного костюма: «В зачаточном пиджаке без одного рукава, стоял обновляемый Лужин боком к трюмо, и лысый портной то проводил мелом по его плечам и спине, то втыкал в него булавки, с поразительной ловкостью вынимая их изо рта, где, по-видимому, они естественно росли» [Набоков 1989: 207]. І далі: «Мимоходом портной полоснул его мелом по сердцу, намечая карманчик, после чего безжалостно сорвал уже как будто готовый рукав и стал проворно вынимать булавки из лужинского живота» [Набоков 1989: 208].

Мотив уречевлення людини в обох творах постає, у першу чергу, через опис механічних до автоматизму дій героїв. Механічне існування grosмейстра Лужина, усі дії якого ніби постають ходами чергової шахової партії, серією захистів: спершу його діями керують батьки, потім шаховий функціонер Валентинов, а після весілля – дружина. Механічність та автоматизм дій героя композиційно увиразнюється через повтор і подвійність ситуацій, епізодів та речового ряду. Вперше образ механічного чоловічка, ляльки-маріонетки окреслюється в епізоді повернення сімейства Лужиних після літнього відпочинку до міста. Намагаючись відволікти малого Лужина під час від'їзду, батько пропонує йому «пустити маріонеток»: «Лужин пошел к стеклянному ящику, где пять куколок с голыми висячими ножками ждали, чтобы ожить и завертеться, толчка монеты; но это ожидание было сегодня

напрасно, так как автомат оказался испорченным» [Набоков 1989: 110]. Поглиблений символізм цього епізоду стає згодом зрозумілий читачеві: малому не вдається запустити маріонеток, оскільки у його природі – бути лялькою, а не ляльководом.

Мотив демонічного майстра-чарівника, що керує повністю підлеглими йому ляльками, реалізований Набоковим в образі Валентинова – демонічного вершителя долі Лужина, що дбав про нього як про шахіста, але занехаяв у ньому людину. Валентинов – майстер зі створення речі та керування нею: «чудак, на все руки мастер, незаменимый человек при устройстве любительского спектакля, инженер, превосходный математик, любитель шахмат и шашек, "амюзантейший господин", как он сам рекомендовал себя»; «Он избрал походя удивительную металлическую мостовую, которая была испробована в Петербурге, на Невском, близ Казанского собора» [Набоков 1989: 149]. Містичної таємничості цьому маніпулятору речами та людьми додає «перстень з адамовою головою» на вказівному пальці. Так, уже живучи без опіки Валентинова, Лужин повсякчас відчуває його невидиме керування: «Вообще же так мутна была вокруг него жизнь, и так мало усилий от него требовала, что ему казалось иногда, что некто, – таинственный, невидимый антрепренер, – продолжает его возить с турнира на турнир...» [Набоков 1989: 159]. У кінці твору Валентинов постає кінематографістом, з'являючись у чорно-білих шахових кольорах: на чорному авто, у чорному пальті та білому кашне. Знову-таки маємо мотив демонічного режисера, що керує лялькою-актором, як шаховою фігурою: перехоплений ним Лужин «сидел, как бережно приклоненная к чему-то статуя, совершенно оцепеневший...» [Набоков 1989: 255]. Валентинов повністю підкорив Лужина, магнетично впливаючи на нього і керуючи усіма його діями, що знову-таки виражається через речовий ряд: «Лужин меж тем уставился неподвижным и бессмысленным взглядом на белую, как яичная скорлупа, дощечку с черной надписью "Веритас", но Валентинов сразу увлек его дальше и опустил в кожаное кресло из породы клубных, которое было еще более цепким и вязким, чем сиденье автомобиля» [Набоков 1989: 256]. Мотив перетворення людини на ляльку-маріонетку пов'язується з мотивом небезпечної (зачарованої) речі: Лужин намагається піднятися з крісла і втекти,

але «в'язке крісло не відпустило його». Власне, самогубство героя Набокова екзистенційно прочитується у категоріях «людини/речі», «людини/маріонетки», «справжнього/несправжнього», «живого/неживого». Так, останній задум Валентинова – фільм із шаховим турніром: «Я хочу заснять как бы настоящий турнир, чтобы с моим героем играли настоящие, живые шахматисты» [Набоков 1989: 257]. Як бачимо, у репліці героя автором одночасно актуалізується опозиція «справжнє/несправжнє», «живе/мертве». Хвора психіка героя здатна сприймати лише пряме, буквальне значення слів свого співрозмовника, відтак, щоб протистояти його натиску, вихід один: стати «несправжнім» шахістом, а це можливо лише в одному випадку – якщо бути мертвим.

Мотив механічної людини у романі В. Домонтовича виразно окреслюється через автоматизм дій головного героя («Як і більшість його сучасників, він не розумів свого часу. Він був певен, що кожний наступний день є тільки автоматичним відтворенням попереднього» [Домонтович 2000: 237]) та механічність наукової діяльності доктора Серафікуса, його безглузде накопичування приміток («Він писав, сортував виписки. В цьому було щось автоматичне» [Домонтович 2000: 237]). Існування героя наперед визначене, цілком передбачуване й автоматичне: лекції, бібліотека, півгодинна прогулянка у сквері, складання приміток, холодна вечеря. Герой Домонтовича уникає всього, що могло б порушити його механічний ритм життя: спілкування з людьми, зустрічей з жінками, відвідування громадських заходів, романтичних захоплень. Навіть зустріч з красунею Вер здатна лише частково змінити його розпорядок і порушити спокій, але не змінює його внутрішню сутність відірваного від життя робота-автомата від науки. Висновок автора: «Диференційованість суспільних функцій, фахова відокремленість, спеціалізація праці, конвасерна роздрібленість рухів, відокремленість автоматизованих жестів, розподіл роботи, доведений до останньої міри дрібности, ізольована пристосованість людини до одноманітних і безперервних рухів, – усе це перетворювало Серафікуса на ідеальну формулу цієї деталізованої диференційованості» [Домонтович 2000: 238].

Подвійність речових деталей та епізодів із лейтмотивом речі у романі Набокова підкреслює не лише важливість речового

коду, а й увиразнює замкнуту циклічність та механічність існування героя. Так, в епізоді втечі від учителя на шляху до тітки, яка відкрила перед малим світ шахів, Лужин загаївся біля манекенів – воскових бюстів на вітрині перукарні: «Только, когда учитель, как слепой ветер, промчался мимо, Лужин заметил, что стоит перед парикмахерской витриной, и что завитые головы трех восковых дам с розовыми ноздрями в упор глядят на него» [Набоков 1989: 130]. Акцентуючи увагу на погляді воскових ляльок, автор ніби міняє місцями живе і неживе: героя, що застигає перед вітриною, та манекенів, що розглядають його. Повтор ситуації з точністю до найменших дрібниць окреслюється в епізоді втечі героя від дружини, де повторюється той самий речовий ряд: вітрина жіночої перукарні, восковий бюст – жіноча голова із застиглим поглядом та рожевими ніздями. Така повторюваність речей та ситуацій увиразнює механічне існування Лужина, що перебуває у постійному пошуку маневру, обманного ходу для заплутування уявного суперника.

Невлаштованість речового світу героїв, безлад та неполадність речей у їх помешканні представлено в обох творах очима інших персонажів. Так, речі у готельному номері Лужина подано очима нареченої: «оглядела номер, стол, покрытый бумажками, смятую постель, умывальник, где валялось ржавое лезвие "жиллет", полуоткрытый шкаф, откуда, как змея, выползал зеленый в красных пятнах галстук. И, среди этого холодного беспорядка, сидел замысловатейший человек, человек, занимавшийся призрачным искусством» [Набоков 1989: 169]. Згадаймо безлад у шафі Серафікуса («брудні рушники, кинені сорочки, зім'яті комірці, черевики, штани, все перемішане в одну неохайну купу й притрушене нафталіном» [Домонтович 2000: 200]) та враження Тасі від хаотичного нагромадження непотрібних речей у кімнаті професора: «Кімната Комахи справляла враження нежилої, а речі й меблі — сторонніх і випадкових, ніби випадкова людина оселилася в порожній засміченій кімнаті, номері третьосортного готелю. Речі з тандити, кімната тандитника» [Домонтович 2000: 198]. Так само «непотрібні, несподівані речі» Лужина гостро вражають наречену, яка збирає його пожитки у готелі після хвороби: «Когда же ... она стала собирать лужинские вещи, то чувство жалости дошло до крайней остроты. Среди его

вещей были такие, которые он, должно быть, возил с собой давно-давно, не замечая их и не выбрасывая, – ненужные, неожиданные вещи: холщовый кушак с металлической пряжкой в виде буквы S и с кожаным карманчиком сбоку, ножичек-брелок, отделанный перламутром, пачка итальянских открыток, – все синева да мадонны, да сиреневый дымок над Везувием; и несомненно петербургские вещи: маленькие счеты с красными и белыми костяшками, настольный календарь с перекидными листочками от совершенно некалендарного года – 1918. Все это почему-то валялось в шкапу, среди чистых, но смятых рубашек, цветные полосы и крахмальные манжеты которых вызывали представление о каких-то давно минувших годах» [Набоков 1989: 196-197].

Стосунки з речами переживаються героєм В. Набокова набагато гостріше, ніж з людьми. Так, після переїзду Лужина з лікарні у зйомну кімнату він відчуває: «во мраке, едва облегченном светлой чертой неплотно закрытой двери, выжидательно застыли предметы, еще не совсем потеплевшие, не до конца возобновившие знакомство после долгого летнего перерыва» [Набоков 1989: 209].

Герой роману «Доктор Серафікус» позбавлений глибинного зв'язку з речами, відтак вони постають неодолюваними, суто механічними матеріальними сутностями, що існують паралельно з героєм, анітрохи не шануються ним (згадаймо безлад і бруд серед його речей), але часом здатні втручатися у його життя і порушувати його спокій (речі, що вперто насакували на героя під час його пішої прогулянки вулицею). Так, стосунки Комахи зі світом речей найкраще ілюструє сцена його ходи містом, яку спостерігає Вер підчас їхньої випадкової зустрічі: «Ішов він [Комаха – Н.Г.] не серединою тротуару, а коло будинків. Ішов він не просто, а тикаючися, зигзагами, ніби плував, ніби блукав. Через кожен крок він упирався в будинок, а потім, зробивши кілька кроків уперед і вбік, знов опинявся перед будинком. Будинки, паркани, палісадники, стіни, дерева, тумби, ліхтарі вперто перешкождали йому йти, хоч він і намагався йти боком, щоб їх не зачепити» [Домонтович 2000: 251]. Ворожість речей, що «вперто перешкождали» героєві, подібна до стосунків з речами Лужина. Мотив оживлення неістот у Набокова стає прийомом зображення хворої психіки у даному контексті і ширше – психічних процесів взагалі (художньою домінантою модернізму): «Увидев свой дом,

он покинул трамвай на ходу, асфальт промчался под левым каблучком и, обернувшись, ударил его в спину, и трость, запутавшись в ногах, вдруг выскочила, как освобожденная пружина, взлетела к небу и упала рядом с ним» [Набоков 1989: 258]. Загострене сприйняття речей героєм ілюструє також епізод з переховуванням шахів: «Лужин ходил по всем трем комнатам, отыскивая место, где бы спрятать карманные шахматы. Всюду было небезопасно. В самые неожиданные места совался по утрам хобот хищного пылесоса. Трудно, трудно спрятать вещь, – ревнивы и нерадушны другие вещи, крепко держащиеся своих мест и не примут они ни в какую щель бездомного, спасающегося от погони предмета» [Набоков 1989: 240]. Слід також згадати епізод уявного поховання шахів з дитинства Лужина, коли після переможних партій з батьком, побоюючись забороненості речі, хлопчик зарив шахи у саду. Мертвотність захоплення шахами у Набокова увиразнюється низкою деталей інтер'єру дідового кабінету, у якому від сторонніх очей ховався малий шахіст: «В бывшем кабинете деда, где даже в самые жаркие дни была могильная сырость, сколько бы ни открывали окна, выходившие прямо в тяжелую, темную хвою, такую пышную и запутанную, что невозможно было сказать, где кончается одна ель, где начинается другая, – в этой нежилой комнате, где на голом письменном столе стоял бронзовый мальчик со скрипкой, – был незапертый книжный шкал, и в нем толстые тома вымершего иллюстрированного журнала» [Набоков 1989: 132]. Подібна мертвотність існування Серафікуса – відірваність від реалій життя, інтерес до мертвих мов, актуалізований назвою дослідження героя, безплідне компіювання приміток, кімната, що справляє враження нежилої, задушливе повітря. Згадаймо: «Кожен учений — труп. Очей трупний сморід, затхле повітря, курява, безладдя в кімнаті вразили Тасю» [Домонтович 2000: 197].

Межі психічного напруження героя Набоков репрезентує через предмети інтер'єру. Так, просинаючись перед вирішальною партією з Тураті, Лужин не пізнає звичної обстановки та порожнього коридору – йому видається, що хтось невидимий пересунув меблі, і подолати цей незнайомий простір герой може лише з провідником. А після гри у героя виникає гостре відчуття небезпеки серед предметів інтер'єру шахової зали: «Становилось

все темней в глазах, и по отношению к каждому смутному предмету в зале он стоял под шахом, – надо было спастись» [Набоков 1989: 188]. Опинившись у ресторанній залі, шахіст сам почувається шаховою фігурою, що перебуває під постійною загрозою: «В каждом углу зрела атака, – и, толкая столики, ведро, откуда торчала стеклянная пешка с золотым горлом, барабан, в который бил, изогнувшись, гривастый шахматный конь...» [Набоков 1989: 190]. Через напружені стосунки з речами намагається уникати громадських місць і герой В. Домонтовича. Доктор Серафікус аргументує свою відмову йти до кав'ярні з Вер так: «В каварні я боюсь поворухнутись, я не воруюсь, щоб не перекинути склянки або не розбити тарілочки, але кінчаю я, звичайно, тим, що розіб'ю щось, зачеплю, десь перекину стільця, комусь наступлю на ногу. Замість вийти з залі просто на вулицю, я потраплю на кухню. Хто-небудь із службовців, приховуючи посмішку, візьме мене під руку й проведе з залі до вихідних дверей, і, йдучи зі мною, питатиме мене, чи пам'ятаю я своє прізвище й свою адресу та чи уявляю собі, в який бік мені треба йти» [Домонтович 2000: 242]. Із напружених стосунків з речами як віддзеркалення психологічних та психічних зрушень органічно випливають проблеми героїв з орієнтацією у просторі, про що свідчать безплідні пошуки Лужиним дачного будиночка зі свого далекого дитинства, що завершуються тяжким психічним розладом, та невдала літня поїздка доктора Серафікуса, коли він заплутується у виборі міст (Могилів-Подільський чи Кам'янець-Подільський) через власну «безпредметність уявлень» про них і, безглуздо блукаючи «у реально-неіснуючому» місті у рипливому фаєтоні та не наважуючись спинити візника, страшенно страждає, заздрячи улаштованості світу людей, які не виходять за межі своїх домівок.

Перед самогубством герой В. Набокова звільняється від усіх речей, що містилися у його кишенях, викладаючи на грамофонну шафку цілу «маленьку колекцію речей»: «Лужин стал вынимать вещи из карманов, – сперва самопишущую ручку, потом смятый платок, еще платок, аккуратно сложенный, выданный ему утром; после этого он вынул портсигар с тройкой на крышке, подарок тещи, затем пустую красную коробочку из-под папирос, две отдельных папиросы, слегка подшибленных; бумажник и

золотые часы – подарок тестя – были вынуты особенно бережно. Кроме всего этого, оказалась еще крупная персиковая косточка. Все эти предметы он положил на граммофонный шкафчик, проверил, нет ли еще чего-нибудь» [Набоков 1989: 260]. Таким чином, Лужин обриває всі зв'язки зі світом, звільняючись від речей, які ніби в'язали його з реальністю. Натомість Серафікус у Домонтовича продовжує своє механічне існування серед «недоладних», чужих для нього речей, але онтологічно таке існування уподібнюється до небуття і синонімічно екзистенційному вибору героя Набокова.

Отже, для розглянутих романів В. Домонтовича та В. Набокова характерні спільні риси речовізму, схожі прийоми маніфестації речі, близька концепція героя, домінуючий мотив уречевленої механічної людини. Як Лужин сприймає людей, предмети та навколишній світ складовими великої шахової комбінації, так і Серафікус, замикаючись у вузькому віртуальному світі науки, не відокремлює теорії від реальності (ідея мати дитину без участі жінки). Обидва герої відчують панічний жах при необхідності спілкуватися з людьми, в обох – напружені «стосунки» з речами. Мотив механічної людини в обох романах виразно окреслюється через опредмечену тілесність та автоматизм дій головних героїв. Річ у творах обох авторів виявляє внутрішні зрушення персонажів та служить для зображення хворобливої психіки особистості.

Література: *Домонтович 2000*: Домонтович В. Доктор Серафікус // Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – К.: Гелікон, 2000. – С. 173-278; *Набоков 1989*: Набоков В.В. Защита Лужина // Набоков В.В. Дар: Романы [Текст]. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. – С. 105-262; *Полищук 2000*: Полищук В.Б. Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова: Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 Русская литература. – Санкт-Петербург, 2000. [Электронный ресурс] Код доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-veshchi-v-proze-v-v-nabokova>

Городнюк Н. Мотив вещи и овеществленного человека в романах В. Домонтовича «Доктор Серафикус» и В. Набокова «Защита Лужина»

Рассмотрен мотив овеществленного человека (человека-куклы) в романах В. Домонтовича «Доктор Серафикус» и В. Набокова «Защита

Лужина» в аспекте вещиизма и овеществленной телесности, выяснены функции вещи в изображении внутреннего мира личности.

Ключевые слова: вещь, овеществленный человек, овеществленная телесность, роман, модернизм.

Володимир Луцик, асп. (Дрогобич)

УДК 821.111-3

ББК 82.091

Художня світобудова малої прози Доріс Лессінг: моделі сприйняття дійсності

У статті розглядаються основні закономірності еволюції малих епічних жанрів з-під пера англійської письменниці Доріс Лессінг раннього періоду творчості. З'ясовується взаємозв'язок між особистісними політичними мотивами мисткині і загальним підходом до художнього текстотворення.

Ключові слова: Доріс Лессінг, англійська мала проза, соціальний детермінізм, побудова внутрішньої організації тексту, генеалогічна парадигма.

Volodymyr Lutsyk. The artistic world construction of short fiction by Doris Lessing: reality perception models

The article deals with the major tendencies in the short fiction works by the English writer Doris Lessing at an early stage of her literary career. The connection between her personal political motifs and the general approach to literary writing are taken into consideration.

Key words: Doris Lessing, English short fiction, social determinism, the construction of internal text organization, genealogical paradigm.

У другій половині ХХ століття британське коротке оповідання постає конкретизованим індикатором соціально-економічних перетворень. Малі прозові твори таких «поміркованих» літераторів, як Малкольм Лоурі, Елізабет Боуен і Семюел Беккет, а також «більш радикальних» – Кінгслі Еміс і Алан Сіллітоу – подають панорамне бачення тогочасного суспільного життя [Maunder 2007: 14]. При цьому слід зазначити: широка участь постколоніальних та периферійних територій у літературному процесі демонструє специфічну рису еволюції

Лужина» в аспекте вещиизма и овеществленной телесности, выяснены функции вещи в изображении внутреннего мира личности.

Ключевые слова: вещь, овеществленный человек, овеществленная телесность, роман, модернизм.

Володимир Луцик, асп. (Дрогобич)

УДК 821.111-3

ББК 82.091

Художня світобудова малої прози Доріс Лессінг: моделі сприйняття дійсності

У статті розглядаються основні закономірності еволюції малих епічних жанрів з-під пера англійської письменниці Доріс Лессінг раннього періоду творчості. З'ясовується взаємозв'язок між особистісними політичними мотивами мисткині і загальним підходом до художнього текстотворення.

Ключові слова: Доріс Лессінг, англійська мала проза, соціальний детермінізм, побудова внутрішньої організації тексту, генеалогічна парадигма.

Volodymyr Lutsyk. The artistic world construction of short fiction by Doris Lessing: reality perception models

The article deals with the major tendencies in the short fiction works by the English writer Doris Lessing at an early stage of her literary career. The connection between her personal political motifs and the general approach to literary writing are taken into consideration.

Key words: Doris Lessing, English short fiction, social determinism, the construction of internal text organization, genealogical paradigm.

У другій половині ХХ століття британське коротке оповідання постає конкретизованим індикатором соціально-економічних перетворень. Малі прозові твори таких «поміркованих» літераторів, як Малкольм Лоурі, Елізабет Боуен і Семюел Беккет, а також «більш радикальних» – Кінгслі Еміс і Алан Сіллітоу – подають панорамне бачення тогочасного суспільного життя [Maunder 2007: 14]. При цьому слід зазначити: широка участь постколоніальних та периферійних територій у літературному процесі демонструє специфічну рису еволюції

світового письменства загалом і англійського – зокрема. Таким контекстом позначені й перші спроби пера визначної англійської письменниці Доріс Лессінг. Вони припали на кінець 40-х – початок 50-х рр. XX століття.

Творчість Д. Лессінг набула помітного розголосу від часу появи широкого прозового полотна «Трава співає» («The Grass is Singing»). Він побачив світ у 1950 році. Доробок Д. Лессінг – поліжанровий. Йому властиве «щеплення жанрів» [Затонский 1989: 5]. Він включає двадцять сім романів, сімнадцять збірок коротких оповідань, дві драми, дві поетичні добірки, чотири автобіографічні книжки [Українська 1995, 3: 168]. Вагоме місце у художніх надбаннях англійської майстрині слова посідає також публіцистика. Усе це сприяло утвердженню Д. Лессінг як одного з найбільш репрезентативних творців в англомовному світі другої половини XX ст. Закономірним підсумком визнання плідної праці на літературній ниві стало удостоєння Д. Лессінг Нобелівською премією з літератури 2007 року.

Представники американського і британського літературознавства (Бетсі Дрейн, Лорна Сейдж, Сюзан Воткінс, Гейлі Грін) виокремлюють різноманіття й варіабельність, власне, як основні чинники художньої світобудови Д. Лессінг. Натомість другорядне значення справедливо надається кількісним параметрам [Draine 1983; Greene 1997; Sage 1983; Watkins 2011]. У масиві творів англійської письменниці зримо проступають жанрові елементи виховного і мандрівного роману, притчі, легенди чи науково-фантастичної саги. Слід також відзначити ефективне використання художніх прийомів модерністської перспективи, пародії, алегорії. На ідейно-теоретичну цілісність творів посутньо вплинули особисті політичні та релігійні переконання Д. Лессінг. Вони зазнавали істотних трансформацій: від захоплення ідеями марксизму – до практик суфізму і квієтизму. З цього приводу нобелівська лауреатка зауважила у пролозі до роману «Шикаста» («Shikasta») наступне: «Це – катастрофічний всесвіт, завжди; предмет постійних зрушень, переворотів, катаклізмів, у якому відсутня радість – пісня субстанції під тиском, яку заганяють у нову форму і вигляд» [Lessing 1979: 3]. В українському літературознавстві питання сутності текстотворення у генологічній парадигмі малої прози з-під пера Д. Лессінг залишається

недостатньо розкритим. Це стосується як раннього, так і зрілого етапів її творчості. Звідси – актуальність дослідження статті. Вона полягає у висвітленні основних тенденцій побудови внутрішньої організації тексту у жанрах малих епічних форм на ранньому етапі творчості Д. Лессінг. Йдеться про період, що охоплює 40 – 50-ті рр. XX ст.

Досі відсутні фундаментальні монографічні видання, присвячені системному аналізу малої прози Д. Лессінг. З-поміж студій іншомовних критиків варто виокремити працю «Доріс Лессінг» («Doris Lessing», 1973) Майкла Торпа [Thorpe 1978]. Тут він частково розглядає «Африканські оповідання» («African Stories»). У свою чергу Монна Кнапп в однойменній розвідці «Доріс Лессінг» (Doris Lessing», 1984) [Knapp 1984] зосередила увагу на висвітленні художньої проблематики як африканських, так і англійських коротких оповіданнях, що містять характерні образи з власного життєвого досвіду Д. Лессінг під час проживання в Африці, а згодом – в Англії. Питання трансгресій у малій прозі письменниці проаналізувала Сюзан Воткінс у добірці «Доріс Лессінг: межові переходи» («Doris Lessing: Border Crossings», 2009) [Watkins 2011]. Динаміку зміщень у художньо-естетичній парадигмі англійської письменниці розкрив Гейлі Грін у монографії «Доріс Лессінг: поетика змін» («Doris Lessing: The Poetics of Change», 1997) [Greene 1997]. До осмислення тих художніх явищ, що властиві малій прозі Доріс Лессінг, доклалися – тією чи іншою мірою – Енніс Претт («Доріс Лессінг: критичні студії» («Doris Lessing: Critical Studies», 1975) [Pratt 1975], Лорна Сейдж («Доріс Лессінг» («Doris Lessing», 1983) [Sage 1983], Кері Кеплен («Доріс Лессінг: алхімія виживання» («Doris Lessing: the Alchemy of Survival», 1989) [Kaplan 1988], Елізабет Маслен («Доріс Лессінг» («Doris Lessing», 1994) [Maslen 1994], Шадія Фахім («Доріс Лессінг: суфійська рівновага і форма роману» («Doris Lessing: Sufi Equilibrium and the Form of the Novel», 1994) [Fahim 1994], Філіс Перракіс («Духовні пошуки у працях Доріс Лессінг» (Spiritual Exploration in the works of Doris Lessing, 1999) [Perrakis 1999], Алка Кумар («Доріс Лессінг: подорож у еволюцію» (Doris Lessing: Journey in Evolution, 2001) [Kumar 2001], Харольд Блум («Доріс Лессінг» («Doris Lessing», 2003) [Bloom 2003]. Проте мала проза Д. Лессінг не знайшла системного поліаспектного й

зіставного висвітлення у працях названих літературознавців. У багатьох випадках аналіз постає фрагментарним і поверхневим, а фактичний матеріал – вибіркоvim і хронологічно нерепрезентативним. Звідси – необхідність вироблення комплексного і всебічного підходу до дослідження, зокрема, генологічної парадигми малих прозових форм письменниці.

Художня форма прозових творів Д. Лессінг зазнала значних еволюційних змін. Однак стрижневі теми її праць залишаються незмінними упродовж усього творчого шляху. У цьому зв'язку мисткиня підкреслила в інтерв'ю з Ніссі Торрентс: «Я завжди пишу про індивідуальну особистість і те, що її оточує» [Torrents 2000: 64]. Континуум бачення Д. Лессінг полягає у її постійній увазі до «індивідуальної свідомості», тобто обмеженого особистого світогляду. Відтак виділяється оцінка реальності. Вона залежить від соціальних умовностей сприйняття світу, а також суспільних цінностей. Захоплення динамікою цих стосунків, а, отже, й еволюцією людської свідомості крізь призму згаданого руху відчувається уже у перших спробах пера. Визначний американський критик Роберта Рубенстайн у монографії «Романне бачення Д. Лессінг: перелом у формах свідомості» («The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness») подає чіткі часові орієнтири у вивченні творчості Д. Лессінг: 1) «переломний етап і втеча» (1950–1958), що охоплює повернення до Англії, членство у Комуністичній партії, а згодом – розрив з ідеологією марксизму; 2) «прорив» (1962–1969) – просування у напрямку вироблення власного стилю, значне творче визнання; 3) «повернення до центру» – посилення психологізму та пошуки естетичного ідеалу (1971 – 1975) [Rubenstein 1979: 11].

На першому етапі присутніми залишаються ідеологічні догми. Вони відіграють провідну роль стосовно плану внутрішніх суперечностей у тексті. Слушним у цьому контексті є твердження американського літературознавця Бетсі Дрейн. Вона підкреслює факт: творчі експерименти Д. Лессінг у цей період спрямовані на досягнення повноти розуміння буття «Я-особи» на особистісному і психологічному рівнях. Проте підступи до реалістичного висвітлення самосвідомості персонажів «наштовхуються на супротив її прагненню чіткої подачі матеріалу у соціальному і політичному вимірах» [Draine 1983: 4]. Дилема, яка проявляється у

відстороненні автора від персонажів, має своїм наслідком ширші формальні імперативи. Відданість марксистсько-гуманістичним ідеалам передбачала прихильність до поетики соціального реалізму з метою цілісного зображення елементів несправедливого суспільного порядку. Спрощена текстова структура у ранньому мелодраматичному короткому оповіданні «Жінка» («The Woman», 1957) [Lessing 1980] віддзеркалює нюанси класового конфлікту між героями, які представлені Розою і двома чоловіками – капітаном Форстером і паном Шольцом як репрезентантами нижчої і вищої верств.

Текст мовою оригіналу:

«Gallant, however, they both continued to be; and they might continually be observed observing the social scene of flirtations and failures and successes with the calm authority of those well-qualified by long familiarity with it to assess and make judgements. Men of weight, they were; men of substance; men who expected deference» [Lessing 1980: 57].

«Проте вони обидва залишалися галантними; вони постійно дотримувалися суспільних сцен флірту і фіаско, а також успіхів зі спокійною владністю людей, котрі, через добру обізнаність з предметом, чудово пасували для висунення оцінок і суджень. Вони ж бо були вагомими людьми, ґрунтовними; людьми, які очікували від інших поваги» (Переклад – В. Л.).

Мотиви дій персонажів постають у відчутно детермінованому світлі. Воно проливається на соціально-психологічні аспекти названого короткого оповідання. Термін «детермінізований» стосовно творів Д. Лессінг – неоднозначний. На думку американського дослідника Реймонда Вільямса, це поняття проявляється у двох основних значеннях: 1) ретроспективному, коли умови впливають на хід подій таким чином, що кінцевий результат згодом видається неминучим; 2) спрямованому у майбутнє; йдеться про споглядання існуючих детермінуючих факторів, тобто сил, які ставлять обмеження або чинять тиск. Вони можуть, за спостереженням Р. Вільямса, перерости у фаталізм (детермінізм), у якому все вже наперед визначене – детерміноване – а нам залишається лише чекати на реалізацію очікуваного у конкретні форми» [Williams 1985: 90].

Соціальна детермінація домінує у ранніх коротких оповіданнях письменниці. Проте цього не можна сказати з усією упевненістю про психологічну детермінацію, оскільки втрата соціальної свободи, за переконанням Д. Лессінг, ще не означає втрати особистої волі. Це переконливо ілюструє низка фрагментів з твору «Жінка»:

Текст мовою оригіналу:

«Rosa narrowed her blue eyes with anger and her mouth went thin and cold, in disastrous contrast with her tenderness of a moment before. She shot bitter looks from one gentleman to the other, and then she yawned again. This time it was a large, contemptuous, prolonged yawn; and she tapped the back of her hand against her mouth for emphasis» [Lessing 1980: 58].

«Роза гнівно примружила свої голубі очі і стиснула прохолодно уста, різко контрастуючи з ніжністю, яку вона виявляла ще мить тому. Вона грірко поглядала то на одного, то на іншого чоловіка, а потім знову позіхнула. Цього разу це було велике, зневажливе, розтягнуте позіхання; вона злегка постукувала пальцями, затуляючи рот, для виразності» (Переклад – В. Л.).

Текст мовою оригіналу:

«Herr Scholtz raised his voice sharply, and Rosa appeared from indoors, ready to be partly defensive. But now Herr Scholtz was no longer a suppliant. Master to servant, a man who habitually employed labour, he ordered wine without looking at her once. And Captain Forster was the picture of a silky gentleman» [Lessing 1980: 59].

«Пан Шольц різко підвищив голос, і Роза вийшла з-за дверей, готова зайняти оборонну позицію. Але зараз пан Шольц не був прохачем. Господар і служниця, чоловік який звик наймати інших, він замовив вино, навіть не дивлячись на неї. А капітан Форстер був справжнім шовковим джентльменом» (Переклад – В. Л.).

На початковому етапі творчості Д. Лессінг наголошує на соціальному детермінізмі. Вона пропонує читачеві окремі типи поведінкових стратегій осіб, які постають втягнутими у класовий конфлікт. Це – механічний вияв групової поведінки. Останній не усвідомлюється на індивідуальному рівні. Групова свідомість, на думку письменниці, аналогічно обмежена індивідуальній. Однак варто наголосити: баланс соціального детермінізму у малих

епічних формах з-під пера Д. Лессінг цілком збережено навіть у ранньому періоді. Цей феномен характерний як для вищих, так і для нижчих прошарків суспільства. Його сутність виявляється у формі класових норм, що продиктовані культурною парадигмою.

Принципи марксистської діалектики виступають на перший план в оповіданні «День смерті Сталіна» («The Day Stalin Died», 1957) Д. Лессінг [Lessing 1980]. Дії авторського оповідача не постають простим ефектом суспільно-економічних чинників. У мотиваційно-особистісній сфері превалує лінія постійної зміни причинно-наслідкового ланцюга. Раптові переходи у діалектичних зв'язках головної героїні з реальністю простежуються у трансформаціях ідейно-комунікативного середовища. У ньому діють комуністка Джин, а також представниці вищого середнього класу – тітка Емма і кузена Джексі: «It was Jean who, the day after I had my first volume of short stories published, took the morning off work to come and see me, in order to explain that one of the stories, I forget which, gave an incorrect analysis of the class struggle» [Lessing 1980: 146]. «Саме Джин, день після публікації першого тому коротких оповідань, відпросилася зранку з роботи, щоб побачитись зі мною для проведення роз'яснень стосовно одного з моїх оповідань, я вже не пам'ятаю докладно якого саме, стверджуючи, що воно подає хибний аналіз класової боротьби» (переклад – В. Л.).

Текст мовою оригіналу: «She and my Aunt Emma carry on permanent guerrilla warfare with the lower orders; an entertainment I begrudge neither of them, because their lives are dreary in the extreme. Besides, I believe their antagonists enjoy it» [Lessing 1980: 150]. «Вона і моя тітка Емма ведуть постійну партизанську війну з нижчими прошарками суспільства; але я не заздрю їм у цій розвазі, оскільки їхнє життя надзвичайно безрадісне. Окрім цього, думаю їхнім ворогам це подобається» (переклад – В. Л.)

Проілюстровані тенденції свідчать, з одного боку, про придушення внутрішніх імпульсів, а з іншого – вказують на втечу від витіснених у підсвідомість психічних поривів. Ця втеча отримує свій вихід в акті художнього творення. Відомий американський літературознавець Кеннет Бурк у теоретичній праці «Грамматика мотивів» («The Grammar of Motives», 1945) слушно зазначив: «Головний герой домагається реалізації власної волі. Це,

у свою чергу, викликає заперечення у системі елементів, що творять контекст. І коли персонаж займає позицію цього заперечення, він виходить за межі початкового стану» [Burke 1945: 38].

Супротив письменниці опирається як на особистісні, так і суспільні начала. Після тривалої боротьби ці суперечності переростають у якісно нове утворення. Однак, усвідомлення перевтілення приносить трагічне задоволення. Воно чітко проступає у кінцівці оповідання: « – People don't die just like that, she said.

– They do at seventy-three, I said.

– We will have to pledge ourselves to be worthy of him,” she said.

– Yes, I said, I **suppose** we will» [Lessing 1980: 167].

« – Люди просто так не помирають, – заперечила вона.

– Помирають, у сімдесят три, – відповіла я.

– Ми повинні поклястися бути гідними його, – сказала вона.

– Так, – погодилась я, – **мабуть** так» (переклад – В. Л.)

Ранні оповідання Д. Лессінг уникають удаваного оптимізму спрощеного політичного трактату. Проте у них відчувається баланс художньої форми і тону. Як показав аналіз малих прозових творів, політична дійсність нерозривно пов'язана з особливостями внутрішньої організації художньої світобудови письменниці. Ця дійсність постає у значно трансформованому вигляді, відхиляючись від загальноприйнятих ідейних догм марксизму. Світобачення головних героїв сповнене трагізму, а їхня свідомість неспроможна звільнитись з пут суспільної історії. Звідси – неможливість пом'якшення антагоністичних суперечностей у рамках раннього періоду текстотворення Д. Лессінг.

Література: *Затонский 1989*: Затонский Д. В. Сцепление жанров // Жанровое разнообразие современной прозы Запада / под редакцией Д. В.Затонского. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 4–58.; *Українська 1995*: Українська літературна енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія, 1995. – Т. 3. – С. 168.; *Bloom 2003*: Bloom H. Doris Lessing (Bloom's Modern Critical Views). – New York : Chelsea House Publishers, 2003. – 300 p.; *Burke 1945*: Burke K. A Grammar of Motives. – Berkeley : The niversity of California Press, 1945. – 553 p.; *Draine 1983*: Draine B. Substance Under

Pressure: Artistic Coherence and Evolving Form in the Novels of Doris Lessing. – Madison : The University of Wisconsin Press, 1983. – 224 p.; *Fahim 1994*: Fahim S. Doris Lessing: Sufi Equilibrium and the Form of the Novel. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1994. – 296 p.; *Greene 1997*: Greene G. Doris Lessing: The Poetics of Change. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997. – 296 p.; *Kaplan 1988*: Kaplan C. Doris Lessing : The Alchemy of Survival. – Athens: Ohio University Press, 1988. – 193 p.; *Knapp 1984*: Knapp M. Doris Lessing (Literature and Life). – New York: Ungar Pub. Co., 1984. – 210 p.; *Kumar 2001*: Kumar A. Doris Lessing: Journey in Evolution. – Chicago: Books Plus, 2001. – 148 p.; *Lessing 1979*: Lessing D. Re: Colonized Planet 5, Shikasta. – New York : Alfred A. Knopf, 1979. – 364 p.; *Lessing 1980*: Lessing D. Stories. – New York : Vintage Books, 1980. – 640 p.; *Maslen 1994* – Maslen E. Doris Lessing (Writers and Their Work). – Tavistock : Northcote House Publishers, 1994. – 96 p.; *Maunder 2007* – Maunder A. The Facts On File Companion to the British Short Story. – New York: Facts on File Inc., 2007. – 448 p.; *Perrakis 1999*: Perrakis P. Spiritual Exploration in the works of Doris Lessing. – Westport : Praeger, 1999. – 168 p.; *Pratt 1975*: Pratt A. Doris Lessing: Critical Studies. – Madison : The University of Wisconsin Press, 1975. – 188 p.; *Rubenstein 1979*: Rubenstein R. The Novelistic Vision of Doris Lessing: Breaking the Forms of Consciousness. – Urbana : The University of Illinois Press, 1979. – 271 p.; *Sage 1983*: Sage L. Doris Lessing (Contemporary Writers). – London : Routledge Kegan & Paul, 1983. – 96 p.; *Thorpe 1978* – Thorpe M. Doris Lessing's Africa (Modern African Writers). – New York: Africana Pub. Co., 1978. – 117 p.; *Torrents 2000*: Torrents N. Testimony to Mysticism: Interview with Doris Lessing // Doris Lessing: Conversations (Ontario Review Press Critical Series) / edited by Earl G. Ingersoll. – Princeton : Ontario Review Press, 2000 P. 64–70.; *Watkins 2011*: Watkins S. Introduction: Doris Lessing's Border Crossings // Doris Lessing: Border Crossings / edited by Alice Ridout, Susan Watkins. – New York : Continuum, 2011. – P. 1–15.; *Williams 1985*: Williams R. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. – New York: Oxford University Press, 1985. – 352 p.

Луцик В. Художественное миростроение малой прозы Дорис Лессинг: модели восприятия действительности

Статья рассматривает основные закономерности эволюции малых эпических жанров из-под пера английской писательницы Дорис Лессинг на раннем этапе творчества. Выясняется связь между собственными политическими мотивами литераторши и общим подходом к художественному текстопостроению.

Ключевые слова: *Дорис Лессинг, английская малая проза, социальный детерминизм, построение внутренней организации текста, генологическая парадигма.*

Людмила Луценко (Кривий Піг)

УДК 821. 111- 3.09

ББК 82.091

Элиза Хейвуд: биографический миф и реальность

У статті висвітлено деякі аспекти біографії Елізи Хейвуд (1693?-1756) - блискучої актриси, драматурга, театрального критика, журналістки і відомої романістки, що грала одну з ключових ролей у світі англійської словесності епохи августіанства.

Ключові слова: *біографія, драматургія, журналістика, роман, п'єса, критика.*

The article highlights some aspects Eliza Haywood's life (1693 – 1756) as a brilliant actress, playwright, theater critic, journalist and a famous novelist who played a key role in the history of Augustinian literature.

Key words: *biography, biographical obscurity, women fiction, romance, eighteenth century English novel, Augustinian literature.*

Начиная с 70-х годов XX столетия и до настоящего времени художественные произведения Э.Хейвуд (1693-1756) – блистательной актрисы, драматурга, театрального критика, журналистки и известной романистки, игравшей приметную роль в мире английской словесности эпохи августинства, остается предметом оживленной филологической дискуссии о важности творчества писательницы не только в контексте становления английской женской литературной традиции в истории английской литературы, но и его значимости в генезисе романного жанра.

Исследователи настаивают на том, что художественные тексты Э. Хейвуд являются фрагментом августинского культурного ландшафта, и освоенные автором сюжеты, образы, мотивы, жанровые клише оказываются важной страницей английской национальной истории, так как вводят в обиход актуальные социокультурные проблемы и акцентируют внимание на гендерных вопросах, которые станут доминантами этико-эстетического климата последующих столетий.

Обладая чрезвычайными творческими способностями и как автор, настроенный на художественное экспериментирование,

Хейвуд постоянно варьировала и меняла жанровые модели, обращалась к эпистолярной форме, создавала триллеры, моралистические, чувствительные, нравоописательные истории, однако автобиография, как отмечает историк литературы Дж.Ф. Уичер, была, пожалуй, «...единственным жанром, в котором Элиза Хейвуд не испробовала свои силы за долгую и захватывающую карьеру в литературе» [Whicher 1915: 4].

Несмотря на схожесть судеб, множество легенд вокруг имен женщин-писательниц и несовпадающих характеристик, варьирующих от иронии и снисходительности до восхищения и почитания, удивительно контрастирующей на фоне исповедального тона художественных произведений Афры Бен, Мэри Деларивьер Мэнли, Дж. Баркер и др. выглядит автобиографическая немногословность Хейвуд. Прагматичная логика самоотречения романистки объясняется, по мнению Д. Бейкера, нежеланием автора «...оставлять после себя какие-либо официальные свидетельства либо документы из предубеждения, что после смерти ее характер и личность будут неверно истолкованы, а образ искажен, представляя собой смесь правды и лжи» [Baker, Reed, Jones 1812: 144].

Отказ Хейвуд сделать свою историю жизни достоянием публики и решение принять в 1740-ые годы маску анонимности (псевдонимы «Эксплоралибус» («Exploralibus»), «Миссис Пенелопа Болтунья» («Mrs Penelope Prattle»)) восходят истоками не только к печальному опыту третирования в патриархатном социуме женских авторов, именуемых С. Джонсоном «амазонками пера» [Johnson 1753: 17], но и своей собственной эмпирике. Несправедливые упреки и клевета Сэвиджа¹, поэта и драматурга, а также нелестные и двусмысленные комментарии Поупа о репутации Хейвуд в поэме «Дунсиаде» (1728)² в значительной степени обусловили скандальную известность романистки среди критиков и читателей XVIII века, которые, по метафоричному

¹ Сэвидж, бывший прежде возлюбленным Хейвуд, опустил до упреков и клеветы в собственном сочинении, обвиняя Хейвуд в том, что она прибегает к низкой практике превращения каждого своего произведения в публичный скандал.

² Задев ряд высокородных особ, оказывающих покровительство Поупу, в своих дерзких фельетонно-романических историях, Хейвуд была некорректно и уничижительно, по мнению ее почитателей, высмеяна им в «Дунсиаде».

предположению К. Бютнер, отметив имя писательницы на полях («margin» – от англ. «край, граница») страниц многочисленных экземпляров знаменитой сатиры, обрекли Хейвуд на приобретение статуса маргинального автора [Beutner 2011: 174] в истории английской литературы и вынесение ее художественных произведений за границы эстетически полноценной, высокой литературы, соотносимой с именами Дефо, Филдинга и Ричардсона.

Понимая, что публичный успех приносит не только признание, но и кривотолки и зависть соперников, писательница, удостоившаяся в исследовании Дж.Ф. Уичера «Жизнь и любовные истории миссис Элизы Хейвуд» («The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood», 1915) загадочного титула «осторожной дамы» («apprehensive dame») [Whicher 1915:4], тщательно оберегала свою личную жизнь, вследствие чего современные литературные критики вынуждены по крупницам восстанавливать ее биографию.

Наряду с отрывочной и весьма лапидарной информацией в биографических справках Д.Э.Бейкера [Baker, Reed, Jones 1812], С. Ли и Л.Стивена [Stephen, Lee 2004] и А.Чэлмерса [Chalmers 1812], литературная версия биографии писательницы Уичера, в значительной степени основанная на догадках и домыслах, оставалась долгое время единственным источником знаний историков литературы о жизненном пути автора, заложив фундамент для рождения биографической легенды о Хейвуд, таинственность которой исследователь сравнивает с загадкой личности Шекспира.

Многообразие определений, претендующих на терминологический статус в научном описании одного из наиболее востребованного читателями и предпочитаемых Хейвуд жанра в начале XVIII столетия – «сенсационные истории о любовных интригах» («роман о любовных интригах», «сенсационная новелла-фаблио» и др.), расставляет акценты на доминировании тайны, интриги, любовных перипетий, сенсации, скандальности и драматизма не только в «чувствительной» романистике Элизы Хейвуд, благодаря которой она заслужила статус «великого судии любовной страсти» («Great Arbitress of Passion») [Whicher 1915: 8], но и собственной жизненной истории автора.

Несмотря на ряд биографических исследований, опубликованных в XX веке, литературоведы высказывают сомнения о точной дате рождения писательницы, едва ли достоверной представляется информация о ее социальном происхождении, родителях, детях³, а доказательств наиболее часто упоминаемому факту из жизни Хейвуд о том, что «она вышла замуж и сбежала» [Woolf 1918: 22] сегодня нет.

Основываясь на сохранившейся личной и деловой переписке Хейвуд, которая составляет, по мнению П. Спеддинга, не более тысячи слов [Spedding 2004:7], заметках в августианской периодике, записях в церковно-приходских книгах, Кристина Блауч в блестящем, по утверждению многих современных историков литературы, биографическом исследовании с интригующим названием «Элиза Хейвуд и таинственный роман» («Eliza Haywood and the Romance of Obscurity», 1991) сделала попытку примирить разноречивые версии о генеалогии и замужестве Хейвуд, подтверждая год рождения писательницы (1693г.), мелкобуржуазное происхождение ее родителей и представляя документальное опровержение брачного союза со священником Валентином Хейвуд.

По мнению К. Блауч, далека от истины информация о детях Элизы Хейвуд: в одном из писем, датированном 1721 годом, она упоминает о собственном злосчастном замужестве, завершившимся печальной необходимостью зарабатывать хлеб литературным пером для себя и своих малолетних детей, а в послании же 1724 года Хейвуд пишет о том, что внезапная смерть отца и мужа застигли ее в таком юном возрасте, когда у нее было слишком мало опыта, чтобы противостоять жестоким ударам судьбы [Blouch 1991: 536].

Хейвуд, по всей видимости, получила неплохое образование, впоследствии характеризуя его в периодическом издании «Женский Зритель» как «более либеральное, чем обычно

³ Многие из исследователей допускают, что отцом ее первого ребенка, скорее всего, был Ричард Сэвидж, ставший затем ее литературным соперником и противником, а от Вильяма Хэтчета, отношения с которым были близкими и сердечными более двадцати лет, ее надежного партнера по актерской карьере, а впоследствии книгоиздателя и соавтора «Женского Зрителя», она имела другого ребенка.

позволяется особям женского пола» («...more liberal than is ordinarily allowed to Persons of my Sex») [Haywood 1999: 9], владела французским и испанским языками.

В ряду важных эпизодов в истории жизни автора биографы выделяют ее блистательную карьеру на подмостках театров Смок Эли, Линкольнз Инн Филдз и Хеймаркет, которая открывает в Хейвуд незаурядные творческие способности и разнообразие интересов.

Следует отметить, что меценаты августианианской эпохи, которым Э. Хейвуд посвящает свои художественные произведения, составляли довольно многочисленную и разную по социальному происхождению группу: виконт государственный чиновник Томас Гейдж, полковник Джеймс Стэнли, граф Чарльз Говард, жена английского посла в Ганновере лэди Руперта Хоу. Особенная дружба связывала писательницу с семьей Сары Черчилль, которая была ценителем острой политической сатиры Хейвуд.

Сложными и загадочными были личные, профессиональные и литературные взаимоотношения Хейвуд с Г.Филдингом, назвавшего писательницу с определенной долей сарказма «леди Роман» в литературной пародии «Авторский фарс». Следует заметить, что, обладая сильным характером и язвительным пером, Хейвуд не осталась в долгу и ответила джентльмену-писателю достойно, создав в романе «История мисс Бетси-ветреницы» скандальный портрет-карикатуру его театра, который был узнаваем всеми. Неудивительно, что такое окружение способствовало развитию у Элизы Хейвуд, как отмечают современники писательницы, уверенности, самодостаточности и чувства внутренней независимости, определивших в сочетании с ее природными достоинствами и литературным талантом дальнейшую судьбу автора.

Учитывая мелкобуржуазное происхождение писательницы, смелыми и независимыми в контексте августианианской эпохи представляются торийская направленность политических воззрений Хейвуд, ее участие в «газетной войне» с властями, арест за распространение памфлета в 1749 году и работа в пограничном жанре «скандальных хроник», где автор продолжила традиции сенсационного журнализма, заложенные воинствующей великосветской дамой М. Деларивьер Мэнли. Огромные надежды

историков литературы возлагаются на публикацию в 2012 году монографии К. Кинг «Политическая биография Элизы Хейвуд» («A Political Biography of Eliza Haywood») – первого исследования, посвященного изучению проблемы политических предпочтений Э. Хейвуд [King 2012].

Отмечая важность и значимость паратекстуальных текстов – посвящений, вступлений, эпилогов, в реконструкции биографии романистки, исследователи также обращают внимание на заполнение авторского художественного пространства фактологией из личной жизни романистки, опосредованное присутствие ее биографического образа, определенную степень сходства исторической личности Хейвуд и создаваемых ею женских персонажей. Писательница предпринимает попытку ретроспективного взгляда на собственные проблемы, схематично обозначив на формально-содержательном уровне авторских текстов личные драмы: ошибки бурной молодости, неудавшийся семейный союз, ответственность за воспитание детей без отца⁴, моральную трансформацию.

Для многих литературных критиков личность Хейвуд ассоциируется с ключевым женским персонажем в раннем творчестве писательницы, который традиционно соотнесен с определенной коллизией – «virtue in distress» – и типологически обозначен исследователями как «добродетельная героиня, обманывающаяся в ожиданиях» либо трактуется как «преследуемая невинность / добродетель» («persecuted innocence» / «persecuted virtue») [Schofield 1985: 9].

В периодическом издании «Женский Зритель» рассказчица упоминает о знакомстве с «семьями, занимающими уважаемое положение в обществе» [Haywood 1999:8], дамами высшего света, демонстрируя свойственные Хейвуд хороший вкус и информированность о ведущих тенденциях моды, театральных

⁴ Определенные биографические намеки о семейной драме романистки, как отмечает М. Скофилд, представлены автором также и в новелле «Опрометчивое решение» («The Rash Resolve», 1724), где одна из хейвудских героинь Эмануэлла отчаянно борется с отцом, предьявляющим права на незаконнорожденного сына [Schofield 1985: 29].

представлениях и балах-маскарадах. «Зрительница» делится с читательской аудиторией драматической историей о жизненных метаморфозах и превращении с течением лет из юной кокетки в строгого моралиста, отдаленно напоминая отмечаемые специалистами моральное озарение Элизы Хейвуд и трансформацию ее духовно-нравственных ценностей в 1740-ых годах: «Будучи в молодости великосветской дамой, не чуждой кокетству, я стала свидетельницей многих сцен тщеславия и безумия. Красивые платья, экипажи и лесть овладели моим сердцем. Компания, с которой я была дружна, не была подобрана должным образом, как следовало бы ради собственных интересов и репутации, и все случившееся впоследствии не только обернулось для меня ценным опытом, но и дало возможность рассуждать о разнообразии человеческих страстей» [Haywood 1999: 8].

Представляя комментарий своего опыта и судьбы, фиксирующий переживания, впечатления, чувства в жизненно важные моменты, Хейвуд вводит читателя в дискурс, где проблема отдельной человеческой жизни и личные драмы – лишь частность, вплетенная в панораму масштабных проектов исследования бытия. Биографическая конкретика автора обретает в художественных произведениях Хейвуд новый смысл и становится знаками человеческой судьбы.

Литературная судьба Элизы Хейвуд во многом сходна с судьбами многих английских писательниц XVIII века, и имя романистки, равно как и творческое наследие, надолго исчезает из литературы с уходом из жизни 25 февраля 1756 года. Одна из самых плодовитых женских авторов в истории английской литературы была похоронена на кладбище Святой Маргариты в непосредственной близости от Уголка Поэтов, пользовавшихся огромной литературной славой, которой Элизе Хейвуд так и не удалось достичь при жизни. И только после почти двухвекового периода забвения писательница обретает, наконец, заслуженное внимание как автор, чьи художественные работы стоят у истоков английского романа, но чья тайна имеет все шансы остаться неразгаданной.

Литература: *Baker, Reed, Jones 1812: Baker Д, Reed I., Jones S. Biographia dramatica; or, A companion to the playhouse: containing historical and critical memoirs, and original anecdotes of British and Irish dramatic*

writers, from the commencement of our theatrical exhibitions. Режим доступа: <http://www.archive.org/details/p1biographiadram01bakeuoft>; *Beutner 2011*: Beutner K. Writing for Pleasure or Necessity, 1700 – 1750 / Ph. D dissertation, University of Texas, 2011. – 400 p.; *Blouch 1991*: Blouch C. Eliza Haywood and the Romance of Obscurity // *Studies in English Literature*. – 1991. № 31. – P. 535-552.; *Chalmers 1812 – 1817*: Chalmers A. The General Biographical Dictionary. Vol. 1 – 32. L.: J. Nichols and Son, 1812 – 1817.; *Haywood 1999*: Haywood E. Selections from «The Female Spectator» / Ed. by Patricia Meyer Spacks. – N.Y., 1999. – 313 p.; *Johnson 1753*: Johnson S. Adventurer 115[The itch of writing universal]. Режим доступа: <http://www.readbookonline.net/readOnline/29984/>; *King 2012*: King K. A Political Biography of Eliza Haywood. – L. : Pickering and Chatto Publishers, 2012. – 256 p.; *Schofield 1985*: Schofield M. Eliza Haywood. – Boston: Twayne, 1985. – 139 p.; *Spedding 2004*: Spedding P. A Bibliography of Eliza Haywood. – L. : Pickering and Chatto, 2004. – 848 p.; *Stephen, Lee 2004*: Stephen L., Lee S. Dictionary of National Biography / Ed. Leslie Stephen and Sidney Lee. Режим доступа: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/metabook?id=dnb>; *Whicher 1915*: Whicher G.F. The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood. Режим доступа: <http://infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/1/0/8/8/10889/10889.htm>; *Woolf 1918*: Woolf V. A Scribbling Dame // *The Essays of Virginia Woolf* / Ed. by Andrew McNellie, vol. 2, 1912-1918. – San Diego, N. Y., L.: Harcourt Brace Jovanovich, 1918. – P.22 – 26.

В статтє освєщенє некторє аспектє бїографїї Елїзї Хейвуд (1693 – 1756) – блїстательной актрїсы, драматурга, театрального критика, журналісткї и известной романисткї, игравшей приметную роль в мире английской словесности эпохи августинства

Назар Маланій, к.філол. н. (Тернопіль)

УДК 821.16. 091

ББК 83.34 УКР

Модель зовнішнього простору як елемент художнього світу романів І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати»

У статті автор аналізує особливості моделювання зовнішнього простору романів про Другу світову війну українського (І.Багряного) та німецького (Е.М.Ремарка) письменників, встановлює рівень взаємодії між елементами простору та внутрішнім буттям персонажів обох творів,

writers, from the commencement of our theatrical exhibitions. Режим доступа: <http://www.archive.org/details/p1biographiadram01bakeuoft>; *Beutner 2011*: Beutner K. Writing for Pleasure or Necessity, 1700 – 1750 / Ph. D dissertation, University of Texas, 2011. – 400 p.; *Blouch 1991*: Blouch C. Eliza Haywood and the Romance of Obscurity // *Studies in English Literature*. – 1991. № 31. – P. 535-552.; *Chalmers 1812 – 1817*: Chalmers A. The General Biographical Dictionary. Vol. 1 – 32. L.: J. Nichols and Son, 1812 – 1817.; *Haywood 1999*: Haywood E. Selections from «The Female Spectator» / Ed. by Patricia Meyer Spacks. – N.Y., 1999. – 313 p.; *Johnson 1753*: Johnson S. Adventurer 115[The itch of writing universal]. Режим доступа: <http://www.readbookonline.net/readOnline/29984/>; *King 2012*: King K. A Political Biography of Eliza Haywood. – L. : Pickering and Chatto Publishers, 2012. – 256 p.; *Schofield 1985*: Schofield M. Eliza Haywood. – Boston: Twayne, 1985. – 139 p.; *Spedding 2004*: Spedding P. A Bibliography of Eliza Haywood. – L. : Pickering and Chatto, 2004. – 848 p.; *Stephen, Lee 2004*: Stephen L., Lee S. Dictionary of National Biography / Ed. Leslie Stephen and Sidney Lee. Режим доступа: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/metabook?id=dnb>; *Whicher 1915*: Whicher G.F. The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood. Режим доступа: <http://infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/1/0/8/8/10889/10889.htm>; *Woolf 1918*: Woolf V. A Scribbling Dame // *The Essays of Virginia Woolf* / Ed. by Andrew McNellie, vol. 2, 1912-1918. – San Diego, N. Y., L.: Harcourt Brace Jovanovich, 1918. – P.22 – 26.

В статтє освещенї некторї аспекти биографїї Елїзи Хейвуд (1693 – 1756) – блистательной актрисы, драматурга, театрального критика, журналистки и известной романистки, игравшей приметную роль в мире английской словесности эпохи августинства

Назар Маланий, к.філол. н. (Тернопіль)

УДК 821.16. 091

ББК 83.34 УКР

Модель зовнішнього простору як елемент художнього світу романів І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати»

У статті автор аналізує особливості моделювання зовнішнього простору романів про Другу світову війну українського (І.Багряного) та німецького (Е.М.Ремарка) письменників, встановлює рівень взаємодії між елементами простору та внутрішнім буттям персонажів обох творів,

підкреслює схожу екзистенційно-психологічну наповненість воєнного простору.

Ключові слова: хронотоп, зовнішній простір, локальний простір, внутрішній простір, екзистенціалізм, екзистенціал.

Malaniy Nazar. The model of external space as the element of fictional world in novels of I. Bahryanyi «Person running on the edge» and E.M. Remarque «Time to live and time to die».

The author analyzes the modeling peculiarities of external space of the novels about World War II of Ukrainian (I. Bahryanyi) and German (E.M. Remarque) writers. The level of interaction between the elements of space and internal existence of personages is determined. The similar existentially-psychological filling of military space is underlined.

Keywords: chronotope, external space, local space, internal space, existentialism, existential.

Простір і час є невід'ємними елементами художнього твору, які, будучи семантичним та структурним цілим, у межах літературознавства об'єднують свої властивості та функції під терміном хронотоп (М.М.Бахтін). Теоретичний аспект часопростору детально розроблений в українському та зарубіжному літературознавстві [Бахтин 1975; Копистянська 1988; Копистянська 1997; Копистянська 2005; Лотман 1988; Маргвелашвілі 1976; РПВЛИ 1974; СЛ 1993; СЛ 2003; Шупта-В'язовська 2007], проте до його практичної реалізації на рівні тексту продовжують звертатися сучасні дослідники, адже кожен письменник в силу самобутності та неповторності власного ідіостилю володіє унікальною манерою творення хронотопної площини твору. Велика проза українсько-німецького літературного простору про екзистенцію людини воєнної доби є яскравим тому підтвердженням.

За визначенням Михайла Бахтіна, в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових ознак в осмислене і конкретне ціле. Час тут ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Ознаки часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється і вимірюється часом [Бахтин 1975: 234-235]. Н.Х.Копистянська акцентує, що «хронотоп є чинником жанротворчим, змістовим, структурним і філософським. Він бере

участь у створенні тексту (внутрішньо текстовому напруженні), у створенні підтексту (напруженні між текстом та підтекстом), у закладанні кодів надтексту, перекодуванні, апеляції до досвіду і уяви читача» [Копистянська 1997: 172]. Дослідниця вирізняє три основні типи простору: зовнішній, локальний та внутрішній (простір персонажа), які реалізуються в межах часопросторової моделі художнього твору. Вони не наділені автономними характеристиками, а навпаки перебувають у постійній динаміці та взаємодії, виконуючи тим самим одну з домінантних ролей в художній типізації та індивідуалізації персонажів [Копистянська 1997: 172 – 178]. Ми поділяємо думку О.Шупти-В'язовської, яка стверджує, що «потенційна вагомість літературознавчого терміна Бахтіна полягала в тому, що вчений поєднав час і простір в людині, він зрозумів, що саме людина є найбільш очевидним і довершеним випадком єдності часу і простору, просторовою репрезентацією часу, тому його теорія хронотопа не випадково прямо пов'язана з образом людини в художньому творі» [Шупта-В'язовська 2007: 50].

Беручи за основу модель часопростору Н.Х.Копистянської та спираючись на методологію філософії існування, ми маємо на меті здійснити компаративний аналіз художньої побудови зовнішніх параметрів простору порівнюваних творів у їх взаємозв'язку і взаємозалежності з буттям головних персонажів у романах І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати».

Спільне розуміння хронотопу творів обох митців віддзеркалюється в їх сюжетно-композиційній побудові, яка має кільцеву природу. В І.Багряного – це дім (хрещення дитини, арешт) – екзистенційна подорож (ув'язнення, допит, тюрма, втеча, страждання та важкі випробування на шляху повернення додому) – рідний дім (самогубство Соломона, возз'єднання з сім'єю, внутрішня перемога над злом війни). І в Е.М.Ремарка: Росія (сутички, жажіття буття солдата, поховання мертвих, страта російських партизан) – Німеччина (відпустка, повернення на батьківщину, знищене рідне місто, екзистенційні пошуки кохання та осягнення особистої відповідальності за злочини фашизму, почуття провини) – Росія (повернення на Східний фронт, листи Елізабет, вбивство Штайнбренера, звільнення полонених росіян,

смерть як спокута за власні та загальнонаціональні злочини). Зовнішній простір роману «Людина біжить над прірвою» не позначений такою географічною широтою, проте, як і у Е.М.Ремарка, він надзвичайно мінливий, поданий у постійному русі та пришвидшеному, динамічному темпі.

Екзистенційна та фактична подорож Максима відбувається в межах українсько-російського національно-державного зовнішнього простору. Колот не покидає своєї країни, страждаючи разом із нею. Опосередковано, себто через прийом ретроспекції, він «залишає» Україну у спогадах про заслання на віддалених територіях Радянського Союзу та перетинає умовний кордон, утікаючи від переслідування. Уже на початку роману І.Багрянний чітко окреслює координати зовнішнього простору: «Отже – дія відбувається на Слобожанщині, цебто на тій частині нашої Батьківщини, що зветься Слобідською Україною та чия доля є чи не найяскравішим зарисом долі цілого народу, що заселяє трагічну землю, Україною іменовану. На тій Слобожанщині, що пройшла найтяжчий шлях, який тільки можна уявити. Спершу склала на жертвник великої революції безліч жертв в ім'я братерства, рівності й свободи – в святому пориві до прекрасного міту, до «вселюдського щастя»... А потім перша пішла масово по тюрмах і каторгах, брутално стероризована, цинічно обдурена, ошукана... Потім великими масами вимерла від голоду року Божого 1933-го, складаючи гекатомби жертв знову ж таки в ім'я тієї свободи, братерства й вселюдського щастя, поставивши пасивний, але відчайдушний опір найчорнішій, найгідшій нищості й тупій звірячій жорстокості, піднесеній до ступня новітнього «вірую»... Пізніше, як частина Європи, найдалше висунена на схід, стала найулюбленишим пляцдармом смерти в апокаліптичному побоевищі двох жорстоких систем із таким «вірую», двох велетенських, ворожих одна одній і спільно в однаковій мірі ворожих цій землі, сил – червоної й брунатної, під знаком п'ятикутної зорі й під знаком чорної свастики. Ця земля стала пляцдармом їхнього герцу, уособлюючи в своїй трагедії трагедію цілої доби. Сплюндрована й розтоптана під чобітьми незчисленних орд, опанцерованих в залізо й зненависть, вона все ж не хоче здаватись, не хоче зникати з лица землі» [Багрянний 2006: 100]. Сповнений жалю та гордості опис рідної країни, яка стала

територією незчисленних баталій минулого століття, є свідченням великої пошани митця до своєї вітчизни та її витривалого і мужнього народу. Понад півсторіччя тому український письменник поправу вважав Україну невід'ємною складовою європейського простору.

Герої творів І.Багряного – сильні духом особистості, які, будучи простими українцями, є водночас носіями найвищих людських чеснот. Описуючи головного персонажа роману «Людина біжить над прірвою», прозаїк не вдається до пафосно-героїчного зображення, натомість зображає його просту, звичайну, проте гордою людиною, яка, будучи глибоко вкоріненою у власну землю, стоїчно та неухильно бореться за кращі ідеали у цьому жорстокому світі війни. Максим Колот – «Власне, не герой, а просто – людина, що не далася схопити себе так просто тому страшному самумові, викресала з себе іскру волі й збунтувалася, вперлася ногами в груди своєї землі й випала з загального руху. Більше того, вона повернулася всторч і пішла навпроти, пригинаючись до самої сирій землі, своєї землі, хапаючись за неї й за все, що на ній є, не даючися скинути себе в прірву» [Багрянний 2006: 98]. Задля утвердження незламності духу свого героя, письменник використовує хронотоп дороги як один із найважливіших сюжетно-композиційних вимірів роману. Аналіз мотиву дороги цікавий не тільки з огляду на просторово-модулюючі характеристики, а й через увиразнення екзистенційної складової, адже основне смислове ядро твору складають поневіряння Максима на стражденному шляху додому. Чорна, розбита, розчавучена, розмішана, безнадійно безкрая, розтоптана війною дорога є лише бляклою матеріальною репрезентацією його мученицької і тернистої життєвої дороги, яку, незважаючи ні на що, він мусить «пройти до самісінької крапки, пройти мужньо, й оком не змигнувши, й не затремтіти, навіть і зірвавшись уже в безодню» [Багрянний 2006: 188]. Достойно пройшовши усі перешкоди долі, переборовши себе та воз'єднавшись із сім'єю, він – син української землі – отримує перемогу над отруйними занепадницькими атеїстичними філософіями та ідеологіями, сповідуваними самогубцем Соломоном, утверджуючи тим самим можливість становлення світлого і мирного світу.

Використання кільцевої моделі у романі «Час жити і час помирати» не є унікальним явищем у творчому доробку німецького письменника. Вона присутня у ранніх його творах, зокрема у першому його романі про Першу світову війну «На Західному фронті без змін». Особливістю зовнішнього простору і в Е.М.Ремарка, як і в І.Багряного, є його динамічна зміна, що умовно поділяє роман на три частини, адже герой переміщується з однієї країни в іншу (Росія – Німеччина – Росія). Однак це лише умовно-узагальнюючий просторовий поділ, оскільки значна частина Радянського Союзу була захоплена. Тому слід говорити про окупований зовнішній простір та простір самої Німеччини.

Від першої сторінки роману Е.М.Ремарк окреслює топонімічні координати зовнішнього простору описуваних у творі подій. Він зазначає, що це – Росія, одне з її сіл, уникаючи при цьому конкретизації, не вдаючись до точної назви регіону, місцевості чи населеного пункту, в якому перебуває головний герой. Росія асоціюється із всюдисущою смертю, його відчуття загострюються через неприємні одоративні й тактильні враження: «У Росії смерть пахла інакше, ніж в Африці... В Росії смерть була липка і смердюча» [Ремарк 1974: 3], через загрозу нищівного краху: «А потім – Росія. Росія, і поразки, і втеча» [Ремарк 1974: 20], стан безнадії: «Важко було сказати про Росію щось підбадьорливе; кожен сам усе добре бачив» [Ремарк 1974: 29], страхом згубної безмежності: «Росія надто велика. Надто велика... В ній не важко й пропасти» [Ремарк 1974: 42], браком доріг та багном: «в Росії тепер почалося бездоріжжя і все просто потопає в непролазному баговинні» [Ремарк 1974: 189].

Відсутність точного найменування топосу компенсується відверто негативним описом сповненої відчуження чужої країни. Автор вдається до деталізованого зображення безпосереднього локального простору, в який потрапляють персонажі: «Гребер⁵ оглянув місцевість з пагорба. Вона була гола, похмура, зрадлива; місячне сяйво все спотворювало й робило непізнаваним. Кругом чужа, холодна, невідома пустка. Ніщо не викликало довіри, ніщо не зігрівало душу. Все безмежне, як сама країна. Безмежне й чуже.

⁵ Тут і надалі у цитатах подаємо ім'я головного героя згідно перекладу Ю.Петренка [Ремарк 1974]

Чуже ззовні і всередині. Греберу стало холодно. Ось воно. Так склалося його життя» [Ремарк 1974: 23]. На початку твору Німеччина асоціюється в Ернста із безпекою, миром, надією. Герой наївно вважає свою батьківщину цілою, неушкодженою, позбавленою жахів війни. Проте при поверненні додому жорстока реальність розрухи власного міста, домівки та втрати зв'язку з батьками призводить до остаточного та болісного краху ілюзій, який нашоує персонажа до первинної реакції людської психіки на шокуючу дійсність – слабкого заперечення, в якому відбувається уподібнення Німеччини до Росії. Відмінність полягає тільки у географічній назві, якісні та сутнісні ж ознаки розшматованого зовнішнього та локального просторів обох держав вражаюче схожі: «Це неправда! Зараз я прокинусь і опинюся в бункері або в погребі якого-небудь російського села, поряд залається Immerman, Mюкке, Зауер. Це Росія, а не Німеччина, Німеччина ціла, вона в безпеці, вона...» [Ремарк 1974: 65]. Гребер з важкістю на серці спостерігає, як його колись цивілізована країна, еталон високої культури, місце життя і творчості видатних, всесвітньовідомих філософів, композиторів та митців перетворювалась на катівню, сповнену суцільного варварства та людиноненависництва, де вбивство безневинних стало звичним явищем: «Якихось чотирьох засуджено до страти за те, що вони більше не вірили в перемогу Німеччини. Їм сокирою відрубано голови. Гільйотину було давно скасовано. Вона виявилась надто людяною покарою» [Ремарк 1974: 219].

Цей епізод містить автобіографічну складову, адже сестру Е.М.Ремарка – Ельфріду Шольц-Ремарк засудили до страти через відсічення голови. Вона була спочатку арештована гестапо за «надзвичайно небезпечні висловлювання» про швидку поразку Німеччини у війні, за що згодом отримала декілька років ув'язнення. Проте суду стало відомо, що Ельфріда є близькою родичкою втікача Ремарка, автора ганебного та спаленого в 30-х роману «На Західному фронті без змін». Ця кровна спорідненість стала причиною винесення смертного вироку, який було приведено в дію 4 грудня 1943 року [Борозняк 2008: 187 – 188]. Німецькому письменнику педантично-збочена нацистська бюрократична влада надіслала рахунок в розмірі вартості сокири плюс гроші за послуги ката. Прозаїк, за свідченнями своєї дружини П.Годар, зберігав його

упродовж усього свого життя [Николаева 1983: 70 – 71], очевидно, як постійне нагадування та документальний доказ вражаючої бездушності фашистів. Згодом світлій пам'яті своєї сестри прозаїк присвятив роман «Іскра життя» про стражденні та мученицькі будні ув'язнених концтабору. Тому запропонований митцем опис тогочасної Німеччини маркований вдалим поєднанням «варварства і бюрократії, яка надавала варварству ще більшої жорстокості» [Ремарк 1974: 279].

Після закінчення відпустки Гребер повертається в Росію. Актуалізація його художнього буття, екзистенціалу безнадії, відчуття невідворотності, покинутості та останньої граничної ситуації – смерті відбувається шляхом просторових вкраплень. Для досягнення ефекту передчуття загибелі героя, автор використовує архетипний образ сонця, точніше зловіще змалювання його заходу. Захід сонця здавна набув символічного потрактування, адже у багатьох віруваннях – і міфологічних, і релігійних він утілював часове завершення світлої частини доби, провіщення настання ночі, згасання природи й усього живого, перехід із одного стану буття в інший, кінець екзистенції: «Гребер цього не боявся, тільки весь стискувався і наче перетворювався в крихітну дитину, яку покинули в безмежному степу, звідки знайти дорогу назад неможливо. Він засунув руки в кишені й озирнувся. Знайома картина: руїни, необроблені поля, російський захід сонця, з другого боку – тьмяні спалахи фронту. Звичайний пейзаж, і від нього крижаний холод безнадії стискав серце» [Ремарк 1974: 310]. Кільцева побудова романної композиції підсилена використанням метафізичного семантичного обрамлення: твір починається і закінчується описом смерті. Але ці описи різні за своїм сприйняттям та смисловим наповненням. На початку смерть липка, смердюча, загрозлива, наприкінці ж тексту, попри свою неминучість, вона звільняюча, очищуюча, стає шляхом до довгоочікуваного катарсису спокути. В українського ж митця сонце наділене амбівалентною природою, з одного боку, воно є джерелом загрози, тривожного очікування: «Вулиця рожевого дитинства заходить, як заходить сонце» [Багрянний 2006: 120], «Сонце гналося за ним із вогненними мечами, розтоплювало сніг і лід, обертаючи їх у бурхливі потоки» [Багрянний 2006: 351], «Сонце зійшло, але воно ще чекає. Чекає чогось. І те чекання чогось

відчувається на всьому. Чекання великого початку, воскресіння, чи великої бурі, що все оновлює, а чи великої катастрофи, що все похоронить» [Багрянний 2006: 170]. З іншого його саяво, проміння уособлюють все добре що є в людині, її внутрішнє світло, заради якого варто боротися, адже воно веде до спасіння: «Я буду вмирати, та, поки мого дихання в мені, я буду змагатись і буду квапитись хапати іскри сонця, відбитого в людських очах, я буду з тугою вчитися тайни самому запалювати їх, шукаючи в тих іскрах дороги з чорної прірви в безсмертя!..» [Багрянний 2006: 380].

Здійснивши порівняльний аналіз зовнішнього простору у романістиці українського письменника-емігранта І.Багряного та німецького Е.М.Ремарка, приходимо до висновку, що досліджувані автори спільні у підходах до сюжетно-композиційної побудови узагальнюючих просторових характеристик своїх художніх творів, заснованих на екзистенційному світобаченні. Такий підхід стимулював митців до експериментаторства заради увиразнення внутрішньо-емоційних станів своїх персонажів. Здебільшого знищений простір не тільки змінює хід подій у творах, а й увиразнює психологію героїв, магістральні екзистенціали їхнього буття, мотиви, вчинки, свідомі та підсвідомі стремління. Простір – динамічний, мінливий, роздрібнений, зруйнований, суб'єктизований. Зовнішній простір творів обох митців багатофункціональний та антропологізований, адже використовується для нагнітання драматичності оповіді, згущення думки, підсилення метафізичних, екзистенційно-психологічних, символічних, духовно-емоційних, етично-естетичних конотацій глибинної семантики зіставлюваних романів. Незначна відмінність полягає у проблемно-тематичній забарвленості текстів, що пояснюється національно-ментальними, світоглядними та індивідуальними відмінностями між письменниками.

Література: *Багрянний 2006:* Багрянний І.П. Вибрані твори / Іван Петрович Багрянний. – Упоряд., автор передм. та приміток М.Балаклицький. – К. : Смолоскип, 2006. – 687 с.; *Бахтин 1975:* Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.; *Борозняк 2008:* Борозняк А.И. «Мертвые будут обвинять нас...» Роман Э.М.Ремарка «Время жить и время умирать» в контексте дискуссий о преступлениях нацизма / Александр Иванович Борозняк // Новая и

новейшая история, 2008. – № 1. – С.185 – 200.; *Копистянська 1988*: Копистянська Н.Х. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві: (нотатки) / Нонна Хомівна Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11–19.; *Копистянська 1997*: Копистянська Н.Х. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Нонна Хомівна Копистянська // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172 – 178.; *Копистянська 2005*: Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Лотман 1988*: Лотман Ю.М. В школі поетического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 350 с.; *Маргвелашвили 1976*: Маргвелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции / Гиви Титеевич Маргвелашвили. – Тбилиси.: Издательство «Мецниереба», 1976. – 235 с.; *Николаева 1983*: Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста / Тамара Сергеевна Николаева. – Саратов: Изд. Саратовского университета, 1983. – 134 с.; *Ремарк 1974*: Ремарк Е.М. Час жити і час помирати: Роман / Еріх Марія Ремарк ; Перекл. з нім. Ю.Петренко; Післям. З.Лібмана. – К.: Дніпро, 1974. – 328 с.; РПВЛИ 1974: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: [сб. статей] / [ред. коллегия: Б.Ф.Егоров (отв. ред) и др.]. – Л. : Наука, 1974. – 299 с.; *СЛ 1993*: Слов'янські літератури: Доповіді. XI Міжнародний з'їзд славістів. Братислава 30 серпня – 8 вересня 1993 р. / АН України. Укр. комітет славістів. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; Відповід. ред. Г.Д. Вервес. – К.: Наук. думка, 1993. – 273 с.; *СЛ 2003*: Слов'янські літератури: Доповіді. XIII Міжнародний конгрес славістів. (Любляна 15 – 21 серпня 2003 р.) / Р.Радишевський (відп. ред.); Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, Український комітет славістів, Інститут філології Київського національного ун-ту ім. Тараса Шевченка, Міжнародна школа україністики НАН України. – К.: Наук. думка, 2003. – 322 с. *Шупта-В'язовська 2007*: Шупта-В'язовська О. Проблеми вивчення художнього часу і простору у контексті літературознавчої термінології / О.Шупта-В'язовська // Історично-літературний журнал – 2007. – № 13. – С. 49 – 54.

О.Г. Павленко, к.філ.н., доц.(Маріуполь)

УДК 811.111.14(045)

ББК 81.2 Англ-7

новейшая история, 2008. – № 1. – С.185 – 200.; *Копистянська 1988*: Копистянська Н.Х. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві: (нотатки) / Нонна Хомівна Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11–19.; *Копистянська 1997*: Копистянська Н.Х. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Нонна Хомівна Копистянська // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172 – 178.; *Копистянська 2005*: Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Лотман 1988*: Лотман Ю.М. В школі поетического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 350 с.; *Маргвелашвили 1976*: Маргвелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции / Гиви Титеевич Маргвелашвили. – Тбилиси.: Издательство «Мецниереба», 1976. – 235 с.; *Николаева 1983*: Николаева Т.С. Творчество Ремарка-антифашиста / Тамара Сергеевна Николаева. – Саратов: Изд. Саратовского университета, 1983. – 134 с.; *Ремарк 1974*: Ремарк Е.М. Час жити і час помирати: Роман / Еріх Марія Ремарк ; Перекл. з нім. Ю.Петренко; Післям. З.Лібмана. – К.: Дніпро, 1974. – 328 с.; РПВЛИ 1974: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: [сб. статей] / [ред. коллегия: Б.Ф.Егоров (отв. ред) и др.]. – Л. : Наука, 1974. – 299 с.; *СЛ 1993*: Слов'янські літератури: Доповіді. XI Міжнародний з'їзд славістів. Братислава 30 серпня – 8 вересня 1993 р. / АН України. Укр. комітет славістів. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; Відповід. ред. Г.Д. Вервес. – К.: Наук. думка, 1993. – 273 с.; *СЛ 2003*: Слов'янські літератури: Доповіді. XIII Міжнародний конгрес славістів. (Любляна 15 – 21 серпня 2003 р.) / Р.Радишевський (відп. ред.); Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, Український комітет славістів, Інститут філології Київського національного ун-ту ім. Тараса Шевченка, Міжнародна школа україністики НАН України. – К.: Наук. думка, 2003. – 322 с. *Шупта-В'язовська 2007*: Шупта-В'язовська О. Проблеми вивчення художнього часу і простору у контексті літературознавчої термінології / О.Шупта-В'язовська // Історично-літературний журнал – 2007. – № 13. – С. 49 – 54.

О.Г. Павленко, к.філ.н., доц.(Маріуполь)

УДК 811.111.14(045)

ББК 81.2 Англ-7

Категорія лакуарності в художньому перекладі

У статті автор розглядає проблему лакуарності як сутнісну особливість художнього перекладу, на конкретних прикладах підкреслює, що міжкультурна асиметрія спрямована на гармонійне відтворення оригіналу в іншомовному середовищі.

Ключові слова: лакуарність, крос-культурна асиметрія, етномовна асиметрія, лексичні трансформації, еквівалентність.

The author investigates lacunarity as an essential part of artistic translation as well as highlights this phenomenon basing on the examples of cross-cultural asymmetry aimed at harmonic renewal of the original text in foreign language community.

Key words: lacunarity, cross-cultural asymmetry, ethnolingual asymmetry, lexical transformations, equivalence.

Потреба у подальшому розвитку полікультурного діалогу України з іншими державами зумовила виникнення низки культурологічних та лінгвістичних проблем, серед яких чільне місце посідає взаємопроникнення культурного надбання етносів. Саме мова є осередком, який вмщує дух народу та є відбитком його історичного та духовного розвитку, віддзеркалює світ у сприйнятті індивіда, його спосіб життя, поведінки, взаємовідношень з іншими людьми, менталітетом, культурами тощо.

У зв'язку з цим з'явився ряд наукових праць, присвячених вивченню різноманітних аспектів зазначеної проблеми, а саме: жанрові особливості перекладу художньої літератури (В. Коптілов, А. Федоров, М. Гарбовський та ін.), культурологічні проблеми перекладу художнього тексту (Ж. Мунен, О. Швейцер, І. Ревзін, А. Нойберт та ін.), поезики (М. Новікова, А. Науменко, М. Дудченко, А. Попович, О. Рихло), лексико-фразеологічні проблеми перекладу (Р. Зорівчак), колористики (Л. Калинович, Г. Шумейко, І. Ковальська).

Однак, попри ряд досліджень, проблема так званої "лакуарності" в художньому перекладі потребує подальшого наукового висвітлення. Актуальність визначеної теми зумовила напрям даної розвідки та її основну мету, яка полягає у комплексному дослідженні образно-стильових, лексико-

семантичних і формально-структурних складових англомовних прозових творів в українських перекладах.

Розглядаючи лакуарність як сутнісну властивість перекладу, вважаємо за доцільне використовувати термін «етномовна асиметрія» на позначення двопланового явища: міжмовної та крос-культурної асиметрії. Міжмовну асиметрію розуміємо як феномен, що простежується при зіставленні систем мов у вигляді лексичної, граматичної, фонетичної асиметрії. Крос-культурна асиметрія виявляється за умов синтезу систем культур як асиметрія концептів, фреймів, стереотипів, невербальної поведінки тощо. Враховуючи те, що такі типи асиметрії не завжди можна зафіксувати в ізольованому виді, виникає нове комплексне явище – етномовна асиметрія.

Звідси, логічним постає питання вивчення культурноспецифічного в перекладі, оскільки міжмовна асиметрія вимагає звернення до понять, пов'язаних з асиметрією культур у дистантних мовах. Аксиоматичним є те, що вузьколінгвістичні параметри дослідження процесу перекладу призводять до отримання свідомо неповної інформації. Цю думку сповідували прибічники лінгвістичних моделей перекладу, особливо ті з них, хто пов'язував переклад зі специфічними завданнями, які полягають у виявленні механізму цього процесу, логіки перекладацьких рішень. Так, А. Швейцер неодноразово підкреслював, що надмірне звуження лінгвістичної теорії перекладу призводить до елементарного протиставлення форм. На думку вченого, модель процесу перекладу, що претендує на відображення його багатовимірності, повинна демонструвати взаємозв'язок двох засадничих кореляцій: вихідна мова → мова перекладу; вихідна культура → культура одержувача перекладу.

У зв'язку з цим, слід відзначити роль мови як первинної моделюючої системи в процесі перекладу. Слушною з цього приводу є думка В. Івира про те, що «лінгвістичний компонент перекладу є центральним в тому сенсі, що він керує процесом перекладу в усіх випадках, коли не суперечить вимогам інших компонентів» [Швейцер 1988: 60]. Таким чином, адекватний переклад можливий за умови врахування інших компонентів і чинників.

До концептуального апарату багатьох сучасних досліджень залучено антропологічний підхід щодо розглядання найактуальніших питань лінгвістики. Введення до методологічного обігу терміну етнолінгвокультурної асиметрії є вкрай продуктивним, під яким розуміють одночасне висвітлення в процесі перекладу фактів міжмовної й міжкультурної асиметрії, що виявляються в лакуарності елементів системи однієї мови й культури у зіставленні їх з відповідними елементами іншої.

Загальнолюдський буттєвий базис дає можливість передати лінгвокультурологічно обумовлену інформацію оригіналу в тексті перекладу. Оскільки мовний знак і соціальна ситуація нерозривно пов'язані один з одним, то перший не може бути абстрагований від соціального середовища, не змінивши свого семіотичного значення. Адаптація інокультурних реалій до понять іншомовного реципієнта є одним із завдань художнього перекладу [Ермолович 2001; Фесенко 1999]. Сучасні дослідження акцентують на тому, що в ході історичного розвитку етносів в їх уявленні склалися різні мовні картини світу [Комиссаров 2002; Елизарова 2005], тому подібні відмінності виявляються в особливостях лексичної семантики національних мов. Культурологічна відносність мовної картини світу розкривається у варіативності форм і категоризації системи значень. Компоненти, що складають цю систему, віддзеркалюють специфіку життєдіяльності й культуру соціальної і національної спільноти, яка описана в художньому тексті [Петренко 1997: 34].

У дослідженні перетворень лінгвокультурологічно обумовленої лексики оригіналу мовою перекладу центральною засадою є культурема як сукупність трьох компонентів: зміст, формальне вираження і реалія-предмет, що відображає цей мовний знак [Гак 1999: 142]. Зазначений феномен в англійській та українській мовах при перекладі передається через реалії культур двох народів, при цьому безперечним є наявність симетрії / асиметрії планів змісту і вираження мовних знаків як результат відхилення від системних відповідників.

У семіотичному аспекті явище асиметрії культурами виявляється у відсутності одного з компонентів знакового відношення: означувального або означуваного. Перекладач сприймає підтекстову інформацію оригіналу, який має імпліцитний

культурологічний зміст, репрезентує реалію-слово (С. Влахов, С. Флорін) описово або через буквальний переклад. Цей процес спрямований на сприйняття імпліцитного змісту носіями іншої культури за відсутності реалій-слів в мові перекладу, оскільки «реалія, присутня в одній культурі, не має словесного еквіваленту в мові, якою здійснюється переклад» [Новиков 1999: 45].

Співвідношення текстів англійською та українською мовами виявляє наступні закономірності перетворень культурем, асиметричних у семіотичному аспекті: симетрична передача плану змісту та вираження знака; симетрична передача плану змісту й асиметрія передачі плану вираження культурем; асиметрична передача плану змісту та вираження. В семіотичному аспекті асиметрія планів мовного знаку простежується у випадку, коли ця реалія присутня в обох культурах, але в одній з них вона лексично не позначена. Таке явище в перекладі розуміємо як *культурологічні лакуни*.

Лінгвокультурологічні лакуни передбачають розбіжність у когнітивно-комунікативному досвіді взаємодії культур, які актуалізуються в повідомленні перекладу у вигляді домінантних змістових ознак, пов'язаних з наївно специфічними особливостями культури відправника, внаслідок чого вони не можуть знайти прямого вираження в мові перекладу і вимагають адаптації при перенесенні в культуру реципієнта [Ситкарева 2001: 7; Стернин 1983: 13]. В основі уявлень про лінгвокультурні лакуни міститься критерій змісто-формууючої можливості тексту та її відтворення в перекладі.

Торкаючись проблеми еквівалентності, компаративісти М. Алексєєв, Д. Дюришин, П. Топер, Е. Райснер та інші постулюють на тому, що дослідження перекладів літературних творів не може обмежуватись їх зіставленням з оригіналом і констатацією різноманітних «відхилень». Щоб зрозуміти якість перекладу, співвіднесеність його з оригіналом, треба, на нашу думку, не тільки фіксувати й пояснювати причини цих відхилень, а й збагнути функції перекладацьких версій в літературних зв'язках певного періоду через всебічний аналіз суспільних, естетичних і перекладознавчих аспектів рецепції.

Оскільки лексичний рівень прозового художнього твору є тлом формування та функціонування міжмовної асиметрії вже

через те, що він підпорядкований авторським інтенціям, головне завдання перекладача – не знехтувати творчою індивідуальністю автора, зберегти найсуттєвіші змістові й формально-естетичні елементи твору, закладені на цьому рівні з урахуванням не лише значень слова, а й його конотацій. Потреба у зрозумілості для реципієнта є причиною широкого використання ситуативної асиметрії у перекладі – висловлювання з яскравим стилістичним забарвленням (на фонетичній, лексичній та фразеологічній основі) в більшості випадків не можуть бути відтворені через симетричний переклад, оскільки при цьому втрапився б сенс чи логічність викладу, що також цілком пояснює домінування ситуативної асиметрії на лексико-стилістичному рівні.

Отже, до лексичних стратегій перекладу, які є своєрідним ресурсом виникнення міжмовної, а разом з тим й міжкультурної асиметрії, відносимо: транскрипцію й транслітерацію, калькування, лексико-семантичні заміни, конкретизацію, генералізацію, модуляцію чи змістовий розвиток.

Перейдемо до аналізу перекладацьких трансформацій та їх впливу на міжмовну асиметричність в перекладах українською Р. Доценка, Ю. Лісняка, О. Логвиненка, Ю. Ткача, К. Шмиговського обраних нами як матеріал дослідження англومовних прозових творів. Отже, до кола лексико-стилістичних одиниць з нестандартною залежністю від контексту зараховуємо:

1. *Власні імена*, які мають колоритне національне звучання, при перекладі яких зазвичай використовуються прийоми транслітерації та транскрипції. Зокрема це простежуємо у перекладацьких версіях О. Логвиненка, К. Шмиговського, Ю. Ткача: «Вгуп Мауґ» [Salinger 2006: 116] – «Брин-Мор» (Жіночий коледж в штаті Пенсільванія) [Селінджер 1984: 34]; «Greenwich Village» [Salinger 2006: 146] – «Гринвіч-віллідж» (Район у Нью-Йорку, де живе багато художників, поетів тощо) [Селінджер 1984: 64]; Vitalis [Salinger 2006: 116] – Віталіс [Селінджер 1984: 34]. У перекладі К. Шмиговського їхню семантику втрачено: оскільки ці назви відтворені методом транскрипції, вони мають нульову стилістичну позицію: «Чокемчайлд» [Діккенс 1930] – «M'Choakumchild» [Dickens 1994], «Блекпул» [Діккенс 1930] – «Blackpool» [Dickens 1994], «Мерілег» [Діккенс 1930] – «Merrylegs» [Dickens 1994], «Коктаун» [Діккенс

1930] – «Coke town» [Dickens 1994]. Як бачимо, ці власні назви не розкривають характер персонажів твору, тому важлива частина авторського задуму нівелюється. В перекладах Ю. Ткача позитивну роль відіграє фонетично вірна передача звучання українських та російських імен англійською абеткою, але також з нульовою стилістичною позицією: «...*Володька*» [Качуровський 1956: 7] – «*Volodka*» [Kaczurowsky 1979:8]; «...*дядя Вася*» – «...*uncle Vasya*» [Kaczurowsky 1979:22]; «...*товарищ Фьодоров*» [Качуровський 1956: 87] – «*comrade Fiodorov*» [Kaczurowsky 1979:78]; «*Земляк Петро Матвійович*» – «*My countryman Petro Matviyovich*» [Kaczurowsky 1979:26]; «*Вулиця Рози Люксембург, колишня Третя Міщанська*» [Качуровський 1956: 65] – «*Roza Luxemburg street, formerly Tretia Mischanska*» [Kaczurowsky 1979: 59].

Зовсім інший підхід до відтворення образотворчих інтенцій автора першотвору використовує Ю. Лісняк, зберігаючи семантику «промовляючи» власних імен: «*Thomas Gradgrind*» [Dickens 1994] – «*Томас Товкматч*» [Діккенс 1970] («*Toalkmuch – who is talking much*» – «Той, хто багато теревенить, навіть подумки»), «*Mr. M'Choakumchild*» [Dickens 1994] перша частина прізвища «*Choak*» є омофоном англійського слова «*choke*» – «душити»; друга «*child*» – дитина) – «*Пан Дітодавс*» («той, хто душить дітей») [Діккенс 1970]; «*La reine Crucha*» [France 1908: 120] – «*королева Дурбілла*» [Франс 1989: 86], [France 1908: 181] – «*отці Муффомор та Бурдюк*» [Франс 1989: 116]. «*Trinco*» [France 1908: 161] – «*Луплен*» [Франс 1989: 106], близьке за звучанням до французького слова й водночас є зрозумілим для українського читача. Крім того ім'я головного персонажу відбиває його подвійну сутність: «той, хто всіх лупцював», «той, кого потім добряче відлупцювали».

2. *Іменники, що вживаються на позначення предметів побуту та одягу, які набули свого значення у процесі розвитку нації, покликані відтворити дух народу, надати подіям у тексті присмаку історичності, національного колориту тощо. До них відносимо етнічні реалії, діалектизми, авторські неологізми.*

При відтворенні етномовного компонента чи не найгостріше постає суперечність між необхідністю його збереження і вимогою мовної природності художнього перекладу, його доступності естетичному сприйняттю іншомовним читачем.

Адже, з одного боку, необхідність відображення національно-культурної специфіки оригіналу в перекладі є загально визнаною, а з другого – слушним визначається твердження Л. Стропілова про те, що «перекладний твір сприймається як художній тільки за умови його відповідності художньо-стилістичній традиції мови – перекладу» [Стропілов 1971: 22]. Щоб переклад, призначений для англієця, справив на нього такий самий вплив, як оригінал на українця, у мові перекладу відбувається «прагматична адаптація вихідного тексту, тобто внесення певних поправок на соціально-культурні, психологічні й інші відмінності між отримувачами оригінального й перекладного тексту» [Ильин 1996: 242]. Так, О. Логвиненко також застосовує описовий переклад у сполученні з іншими перекладацькими стратегіями у випадках, коли перекладачами не виявлено адекватного еквіваленту, яким можна було б передати реалію в мові перекладу. Таке перекладацьке рішення частково змінює план вираження, але залишає план змісту без суттєвих деформацій та призводить до ситуативної асиметрії: «*Polo coat*» [Salinger 2006: 155] – «*Спортивне пальтечко з верблюжої вовни, без капелюшка*» [Селінджер 1984: 73]; «*D-Day (Disembarkation Day)*» [Salinger 2006: 184] – «*висадився з нашими військами в Європі*» [Селінджер 1984: 102]; «*Daiquiris*» [Salinger 2006: 149] – «*Коктейль з ромом*» [Селінджер 1984: 67]; «*Cowboy general*» [Salinger 2006: 184] – «*Парадний генерал*» [Селінджер 1984: 102]; «*five bucks*» [Salinger 2006: 153] – «*п'ять зелених*» [Селінджер 1984: 71]; «*Worcester*» [Jerome 1994: 18] – «*гірчиця*» [Джером 2003: 29]; «*German sausage*» [Jerome 1994: 31] – «*чайна ковбаса*» [Джером 2003: 46]; «*Gladstone*» [Jerome 1994: 36] – «*дорожня валіза*» [Джером 2003: 51]; «*опричники*» – «*bodyguards*» [Kaczurowsky 1979: 58], «*колгоспні куплети*» – «*kolkhoz couplets*» [Kaczurowsky 1979: 75], «*на честь п'ятирічок*» – «*in honour of the Five – Year plans*» [Kaczurowsky 1979: 75].

Діалектизми не піддаються точному перекладові, але слід зазначити, що з точки зору семантики їх конотативне значення не менш важливе, ніж денотативне, і в більшості випадків у перекладі воно втрачається. Найчастіше діалектизмами виступають іменники, прикметники та дієслова, вжиті для більш точного відтворення думок та почуттів головних героїв: «*добра чарчина*» [Качуровський 1956: 131] – «*a good swig*» [Kaczurowsky 1979: 114], «*на толкучці*»

[Качуровський 1956: 131] – "*at the flea market*" [Kaczurowsky 1979:114], "*халлушка*" [Качуровський 1956: 98] – "*hahlushka*" [Kaczurowsky 1979: 102].

Ще одну групу неперекладних лексем становлять авторські неологізми, але при цьому не завжди можна стверджувати, що нове слово створене саме цим автором, а не іншим: "*Це була стара випробувана метода*" [Качуровський 1956: 51] – "*This is a tried and tested method*" [Kaczurowsky 1979:58]; "*бородань*" [Качуровський 1956: 112] – "*the bearded fellow*" [Kaczurowsky 1979:98]; "*нарубкувати*" [Качуровський 1956: 151] – "*knock around*" [Kaczurowsky 1979: 131].

Як бачимо, використання транскрипції й транслітерації для позначення реалій, які набули статусу інтернаціоналізму, є цілком виправданим та спотворює асиметрію плану змісту. В окремих випадках перекладачам доводилося додавати пояснення в тексті у вигляді зносок або коментарів. Необхідність внесення подібних змін визначається різним об'ємом фонових знань реципієнтів оригіналу та перекладу, а також різницею в системах мов, що є перешкодою до адекватного сприйняття цих текстів різномовними комунікантами. Подібні трансформації, які базуються на внутрішньотекстових поясненнях реалій, залучаються до тих, що слугують джерелом експлікативної асиметрії з нейтральною відповідністю.

В протиставлення цьому деякі фрагменти перекладу можуть передаватися виключно через транскрипцію без надання експлікації, що призводить до деформації не лише плану вираження, але й плану змісту: "*Brooks*" – "*Брукс*" – ательє чоловічого одягу; "*Vitalis*" – назва косметичного засобу для волосся тощо. Відсутність належної конотації в свідомості українського реципієнта призводить до ситуативної асиметрії з невідповідністю.

Більшість денотативних реалій відтворено засобами функціональних аналогів у тих випадках, якщо в культурі сприймача існує подібна за змістом та функціями реалія, що не суперечить засадам адекватного перекладу та продукує ситуативну асиметрію: "*Navajo blanket*" [Salinger 2006: 100] – "*Індіанська ковдра*" [Селінджер 1984: 18]; "*Hound's (tooth jacket)*" [Salinger 2006: 113] – "*Картата куртка*" [Селінджер 1984: 31]; "*Captain's biscuits*" [Jerome 1994] – "*Сухаріки*" [Джером 2003]; "*Arrys and*

Arriets" [Jerome 1994: 88] – "компанія сільських хлопців та дівчат" [Джером 2003: 187].

Метод калькування використовується перекладачами, коли транскрипція чи транслітерація з тих чи інших причин неможлива, але за умови, що у дослівному перекладі зміст реалії не руйнується і є зрозумілим реципієнтові. Калька дозволяє трансформувати реалію з максимально повним збереженням семантики, що призводить до ситуативної асиметрії з нейтральною відповідністю, навіть із втратою національного колориту: "*a dry Martini*" [Salinger 2006: 186] – "*Мартіні*" [Селінджер 1984: 104]; "*Cowboy*" [Salinger 2006: 184] – "*Ковбой*" [Селінджер 1984: 102]; "*Отче наші*" [Качуровський 1956: 124] – "*Our Father*" [Kaczurowsky 1979:113]; "*брехуни-утилітаристи*" [Качуровський 1956: 132] – "*utilitarian liars*" [Kaczurowsky 1979:115]; "*урка*" [Качуровський 1956: 143] – "*urka*" [Kaczurowsky 1979: 123]. Прийом додавання, використаний у перекладі, розкриває зміст незрозумілої для українського читача назви пудингу "*Brown Betty*" та веде до появи ситуативної асиметрії, поєднаної з експлікативною: "*Brown Betty*" [Salinger 2006: 119] – "*десерт «руда Бетті»*" [Селінджер 1984: 37].

Досліджуючи переклад реалій та їх вплив на впровадження міжмовної асиметрії, доцільно апелювати до стратегій їх інтерпретування, бо саме вони сприяють експлікації змісту, обов'язковому зверненню до своєрідності "картини світу", що конструюється в перекладі та опредмечують індивідуальний, груповий, етнічний вербальний та невербальний досвід комунікантів. Отже, міжмовна асиметрія не може функціонувати в тексті перекладу відокремлено від міжкультурної асиметрії: обидва феномени переплітаються та призводять до улаштування більш комплексного та набагато ширшого явища – етнолінгвокультурної асиметрії: " ... *for juniors and seniors. I was a junior. My roommate was a senior*" [Salinger 2006: 92] – " ... *тільки учнів останніх двох класів. Я вчився в передостанньому класі. А мій сусід у кімнаті був випускник*" [Селінджер 1984: 10]. Спосіб транспонування, запропонований перекладачем, створює водночас ситуативну та експлікативну асиметрію плану вираження з нейтральною відповідністю та не призводить до руйнування плану змісту.

Прийоми перекладацької інтерпретації, що лаштуються на конкретизації / генералізації, є досить поширеними серед тих, що

викликають явище міжмовної асиметрії та зумовлені присутністю у перекладі багатьох полісемічних і семантично складних слів, які не мають прямого відповідника в тексті оригіналу. Варто також зазначити, що під час перекладу одне й те саме слово може піддаватися лексичній трансформації в протилежних напрямках: в бік звуження або розширення вихідного значення, виступаючи як об'єктом конкретизації, так і генералізації: "...*his toilet articles*" [Salinger 2006: 113] – "...*своє причандалля*" [Селінджер 1984: 31]; "...*that hates to answer you right away*" [Salinger 2006: 115] – "...*ніколи не віддукуються з першого разу*" [Селінджер 1984: 33]. В даному прикладі причина замінюється наслідком, що цілком природно для обраної стратегії перекладу. Отже, створену внаслідок такої трансформації ситуативну асиметрію вважаємо асиметрією з нейтральною відповідністю.

Приєм цілісного перетворення є одним з найпродуктивніших в художньому перекладі особливо при відтворенні крилатих висловів, прислів'їв чи фразеологізмів: "*Horwits drove off like a bat out of hell*" [Salinger 2006: 127] – "*Горвіц рвонув з місця так, ніби за ним чорти гналися*" [Селінджер 1984: 45]; "*I got old Jane Gallagher on the brain again. I got her on, and I couldn't get her off*" [Salinger 2006: 138] – "...*я раптом знову згадав про каналію Джейн Галлахер. Згадав – і вже не міг викинути її з голови*" [Селінджер 1984: 56].

Як бачимо, головна складність перекладу фразеологічних одиниць полягає в тому, що окрім певної змістової насиченості, вони містять в собі багатство експресивно-стилістичних відтінків, тому завданням перекладача є не лише передати українською мовою сенс фразеологічної одиниці, але і донести до цільової аудиторії її експресивність і образність. Хоча відтворення необразної фразеології неможна долучити до категорії понять, які не викликають жодних складностей при перекладі, перекладачеві слід бути уважним і уникати будь-яких лінгвістичних "провокацій".

Найяскравішим прикладом деформації плану вираження інтенції автора оригіналу слугує ситуативна асиметрія плану змісту з повною невідповідністю, що простежується в самій назві твору: "*The Catcher in the Rye*" – "*Над прірвою в житті*". На нашу думку, "*catcher*" в оригінальній назві оповідання краще б було передати засобами транскрипції (*кетчер* – це не лише той, хто відіграє роль

ловця в житі, який рятує дітей з християнської алузії Роберта Бернса, а й бейсбольний гравець, саме через це головний герой Холден Колфілд постійно носить свою улюблену бейсболку). Таким чином, в назві оригіналу оповідання простежується поєднання християнської й бейсбольної алузій, причому це синтез полярних речей: з одного боку – бейсбол як елемент масової культури, який не має духовного підґрунтя, з іншого – справжній культ для американського реципієнта. Можна стверджувати, що оригінальна назва містить куди глибші обертональності в той час, коли переклад українською зовсім не віддзеркалює поєднання конотацій популярного виду спорту з християнством, а лише передає посилання на бажання головного героя врятувати дітей від падіння в метафорійну прірву.

Ситуативна асиметрія виникає на основі контекстуального перекладу фразеологізмів: «*I got pretty run-down and had to come here and take it easy*» [Salinger 2006: 94] – "як я мало не **врізав дуба** і мене притарабанили сюди, щоб я трохи оклигав" [Селінджер 1984: 12]; "*My parents would have two haemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them*" [Salinger 2006: 94] – "...і батька, й матір моїх по двічі **вхопив би грець кожного**, якби я почав роздзвонювати про їхні домашні справи" [Селінджер 1984: 6]; "*Will you cut out this crazy stuff*" [Salinger 2006: 209] – "... ти викинеш з голови **оці примхи**" [Селінджер 1984: 127]; "*Щоб тебе тут не було!*" [Качуровський 1956: 23]. – "*Get!*" [Kaczurrowsky 1979: 23]; "*Ти, gad, чіво тут шляіссі?*" [Качуровський 1956: 85] – "*You scum of the earth, what are you crawling round here for?*" [Kaczurrowsky 1979: 77]; "*Так он ви яка птиця!*" [Качуровський 1956: 119] – "*So you're one of those!*" [Kaczurrowsky 1979:103].

Наявність лексичних одиниць, що містять сленгову конотацію в оригіналі, спонукає перекладачів до використання компенсаційних стратегій, коли певні елементи першоджерела не мають точних еквівалентів в перекладі. У таких випадках, щоб заповнити семантичну або стилістичну лакуну перекладач вдається до передачі бракуючої інформації іншими засобами. При перекладі стилістично зниженої лексики зазвичай використовуються заміни слів мови оригіналу, що належать до нейтрального стилю на слова мови перекладу, які мають реєстр розмовного просторіччя: "...and they **stick** me in the cemetery...*it'll say "Fuck you". I'm positive, in*

fact" [Salinger 2006: 212] – "...і мене **відтарабаниють** на кладовище, ... **хтось надряпає оті самі слова**. Я певен, так воно й буде" [Селінджер 1984: 130].

Отже, дослідження проблеми лакуарності в художньому перекладі засвідчує, що гармонійне інтерпретування тексту оригіналу не порушує "рамки відповідності" авторському задуму, інтегруючи такі традиційні критерії якісного перекладу як адекватність та еквівалентність. Міжмовна (крос-культурна) асиметрія, з одного боку, призводить до девіаційного транспонування сенсів оригіналу, з іншого – до їх гармонізації в перекладознавчому просторі.

Література: Гак 1999: Гак В.Г. Язык как форма самовыражения народа // Язык как средство трансляции культуры. – М.: Наука, 1999. – С. 54–68.; Джером 2003: Джером К. Джером. Трое в одном човні (як не рахувати собаки) – Київ: Основи, 2003. – 241 с.; Діккенс 1930: Діккенс Ч. Тяжкі часи / Пер. К. Шмиговського.– Харків: Державне видавництво України, 1930.; Діккенс 1970: Діккенс Ч. Тяжкі часи/ Пер. з англ. Ю. Лісняка. – К.: Дніпро, 1970. – 282 с.; Елизарова 2005: Елизарова Г.В. Культура и обучение иностранным языкам / Г.В. Елизарова. СПб.: КАРО, 2005. – 352 с.; Ермолович 2001: Ермолович В.И. В поисках критерия эквивалентности (О концепции Питера Ньюмарка) // Тетради переводчика. – Вып. 23. (Под ред С.Ф.Гончаренко). – М.: Высшая школа, 2001. – С. 23–31.; Ильин 1996: Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин – Ремизов – Шмелев // Собр. соч. : В 10 т. – Т. 6. – Кн. 1. – М.: Русская книга, 1996. – С. 183 – 406.; Качуровський 1956: Качуровський І. Шлях невідомого. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1956. – 155 с.; Комиссаров 2002: Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М.: Изд-во "ЭТС", 2002.; Новиков 1999: Новиков А. И. Смысл: семь дихотомических признаков Электронный ресурс. / А.И. Новиков // Теория и практика речевых исследований. – М., МГУ, 1999. С. 68–82.; Петренко 1997: Петренко В.Ф. Основы психосемантики: учебное пособие. – Смоленск: СГУ, 1997. – 400 с.; Селінджер 1984: Селінджер Дж.Д. Над прірвою в житі / Пер. з англ. – К.: Молодь, 1984. – 272 с.; Ситкарева 2001: Ситкарева И.К. Лакуны в художественном тексте. Лингвокультурологические исследования (на мат-ле художественных произведений писателей франкоязычной Европы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь: ПГПУ, 2001. –24 с.; Стернин 1983: Стернин И.А. О трех видах экспрессивности слова // Структура лингвостилистики и ее основные категории. – Пермь: ПГУ, 1983. –С.13–17.; Стронілов 1971: Вопросы теории художественного перевода. Сборник статей. – М.: Художественная литература, 1971. – 254 с.; Фесенко 1999: Фесенко Т.А.

Этноментальный мир человека: опыт концептуального моделирования: автореф. дис. ... д-ра филол наук. – М., 1999. – 52 с.; *Франс 1989*: А. Франс Повстання ангелів/ Пер. з франц. Ю. Лісняка, Д. Паламарчука – К.: Дніпро, 1989. – 605 с.; *Швейцер 1988*: Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 215 с.; *Dickens 1994*: Dickens Ch. Hard times. – London: Penguin books, 1994. – 329 p.; *France 1908*: A. France L'île des pingouins. – Paris: Calmann – Lévy éditeurs, 1908. – 422 p.; *Jerome 1994*: Jerome K. Jerome. Three men in a boat. – London: Penguin books, 1994. – 185 p.; *Kaczurowsky 1979*: Kaczurowsky, Igor. Because Deserters are Immortal. Translated from the Ukrainian by Yuri Tkach. – Bayda Books, 1979. – 144 p.; *Salinger 2006*: Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – СПб.: Антология, Каро, 2006. – 288 с.

В статье автор рассматривает проблему лакунарности как сущностную особенность художественного перевода, на канкретных примерах подчеркивает, что межкультурная асимметрия направлена на гармоничное воссоздание подлинника в иноязычной среде.

Ключевые слова: лакунарность, крос-культурная асимметрия, этноязыковая асимметрия, лексические трансформации, эквивалентность.

Людмила Сипко, доц. (Тернопіль)

УДК 821.161.1 – 2.09 Розанов

ББК 83.3 (Рос 2)

«Усамітнене» Василя Розанова: жанрово-стильова і тематична оригінальність

Сипко Л. М. «Усамітнене» Василя Розанова: жанрово-стильова і тематична оригінальність.

У статті проведено аналіз тематики і жанрово-стильових особливостей книги В.В. Розанова «Усамітнене». Доведено, що цей твір не піддається традиційним жанровим вимірам, не вміщається в жодну з тематичних класифікацій і виходить за рамки звичних уявлень про художній стиль. У той же час «Усамітнене» розкриває перед читачем неповторну творчу особистість його автора – письменника, філософа,

Этноментальный мир человека: опыт концептуального моделирования: автореф. дис. ... д-ра филол наук. – М., 1999. – 52 с.; *Франс 1989*: А. Франс Повстання ангелів/ Пер. з франц. Ю. Лісняка, Д. Паламарчука – К.: Дніпро, 1989. – 605 с.; *Швейцер 1988*: Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 215 с.; *Dickens 1994*: Dickens Ch. Hard times. – London: Penguin books, 1994. – 329 p.; *France 1908*: A. France L'île des pingouins. – Paris: Calmann – Lévy éditeurs, 1908. – 422 p.; *Jerome 1994*: Jerome K. Jerome. Three men in a boat. – London: Penguin books, 1994. – 185 p.; *Kaczurowsky 1979*: Kaczurowsky, Igor. Because Deserters are Immortal. Translated from the Ukrainian by Yuri Tkach. – Bayda Books, 1979. – 144 p.; *Salinger 2006*: Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – СПб.: Антология, Каро, 2006. – 288 с.

В статье автор рассматривает проблему лакунарности как сущностную особенность художественного перевода, на конкретных примерах подчеркивает, что межкультурная асимметрия направлена на гармоничное воссоздание подлинника в иноязычной среде.

Ключевые слова: лакунарность, крос-культурная асимметрия, этноязыковая асимметрия, лексические трансформации, эквивалентность.

Людмила Сипко, доц. (Тернопіль)

УДК 821.161.1 – 2.09 Розанов

ББК 83.3 (Рос 2)

«Усамітнене» Василя Розанова: жанрово-стильова і тематична оригінальність

Сипко Л. М. «Усамітнене» Василя Розанова: жанрово-стильова і тематична оригінальність.

У статті проведено аналіз тематики і жанрово-стильових особливостей книги В.В. Розанова «Усамітнене». Доведено, що цей твір не піддається традиційним жанровим вимірам, не вміщається в жодну з тематичних класифікацій і виходить за рамки звичних уявлень про художній стиль. У той же час «Усамітнене» розкриває перед читачем неповторну творчу особистість його автора – письменника, філософа,

критика, який обрав у літературі індивідуальний шлях, що мав у своїй основі неприхований егоцентризм і художній імпресіонізм.

Ключові слова: жанр, стиль, тематика, лейтмотив, щоденник, мемуари, автобіографічність, літературний портрет, афоризм.

Sytko Ludmyla Mykhailovna. "Solitary" Vasily Rozanov: genre, stylistic and thematic originality.

The article analyzes the subject and genre and stylistic features of the book V. Rozanov "Solitary". It is proven that this work cannot be submitted to traditional genre measurement and does not fit into any of the thematic classification and goes beyond the traditional conceptions of artistic style. At the same time, "Solitary" reveals to the reader a unique creative personality of its author – a writer, philosopher, critic, who chose his individual way in the literature that has basically undisguised egocentricity and artistic impressionism.

Key words: genre, style, theme, leading motif, dairy, memoirs, autobiography, literary portrait, aphorism.

Василь Васильович Розанов (1856 – 1919) – одна з найвидатніших постатей епохи розквіту російської філософії і літератури «срібного століття». Багатогранна творча спадщина митця визначила йому в російській культурі особливе місце. Письменник, філософ, публіцист, літературний критик – все це органічно поєдналося в особистості В.В. Розанова. Непередбачуваність, епатажність на межі свавілля, невпинне експериментаторство, байдужість до всіх авторитетів зумовили вибір письменником індивідуальної, неповторної творчої дороги, що лише хронологічно залишалася в межах російської культури кінця ХІХ – початку ХХ століття, але за своєю внутрішньою суттю, як будь-яке значне явище, не вміщалося у вузькі рамки жодного з літературних напрямків. Незважаючи на розбіжності з Розановим у мистецьких поглядах, символістка З. Гіппіус згадувала: «...он был до такой степени не в ряд других людей, до такой степени стоял не между ними, а около них, что его скорее можно назвать «явлением», нежели «человеком» [Розанов 1995, 1 143].

Справді, художня спадщина В. Розанова завжди викликала суперечливі оцінки. Але одне залишалося незмінним: до особистості і творчості мислителя ніхто не залишався байдужим. Зухвалий руйнівник традиційних літературних форм, В. Розанов як

мислитель і стиліст був звеличений до рангу генія у роботах своїх сучасників Д. Філософова [Розанов 1995, 2: 5] та М. Бердяєва («Розанов сейчас – первый русский стилист, писатель с настоящими проблесками гениальности» [Розанов 1995, 2: 41]). Хоча таке захоплення поділяли далеко не всі. Так, В.С. Соловйов називав розанівську манеру висловлюватися «елейно-бесстыдным пустословием» [Розанов 1995, 2: 283] на зразок щедрінського Іудушки, М.К. Михайловський характеризував стиль Розанова-мислителя і Розанова-письменника не інакше як «с разбегу и без оглядки» [Розанов 1995, 1: 342], А.Л. Волинський різко засуджував відверту зневажливість Розанова в оцінках російських літераторів [Розанов 1995, 2: 240 – 243], а англійського письменника початку ХХ століття Д.Г. Лоуренса дратувала хвороблива зануреність Розанова у самоспостереження. Проводячи паралель особистості і творчості В. Розанова з Ф. Достоєвським, Лоуренс з іронією відзначає спільну для обох мислителів рису: «По-моему, чем больше человека занимает собственная персона, тем он менее интересен для других» [Розанов 1995, 2: 491]. У роки панування в радянському літературознавстві вульгарного соціологізму В. Розанов був звинувачений М. Лучанським у «лукавості, цинізмі і письменницькій розбещеності» та названий «махровим реакціонером» [Літературная 1937: 467].

Про протиріччя натури В. Розанова через декілька десятиліть висловився ексцентричний письменник-постмодерніст В. Єрофєєв, який, як вважають, багато в чому наслідував розанівський стиль (можливо, саме тому Розанова інколи називають предтечею російського постмодернізму). Автор «Москвы – Петушков» вважав В. Розанова «російським Ніцше», авторитетом неофіційної культури і, даючи йому характеристику, водночас пояснював свою позицію неофіційного письменника у ставленні до неординарних особистостей: «Баламут с тончайшим сердцем, ипохондрик, мизантроп, грубиян, весь сотворенный из нервов без примесей, он заводил пасквильности, чуть речь заходила о том, перед чем мы привыкли благоговеть, и раздавал панегирики всем, над кем мы глумимся, – все это с идеальной систематичностью мышления и полным отсутствием системности в изложении, с озлобленной сосредоточенностью, с нежностью,

настоянной на черной желчи, и с «метафизическим цинизмом» [Ерофеев 1995: 157].

У наші дні творча спадщина В. Розанова переживає своє «друге народження», адже сила і глибина його думки невідкладні часу. Неоднозначність у сприйнятті постаті видатного філософа загострила зацікавленість і літературознавства, і читацьких кіл до всього, що створив мислитель. В останні десятиліття були опубліковані раніше не відомі широкому загалу твори В. Розанова «Усамітнене» та «Опале листя» (короб перший і другий), що склали своєрідну трилогію.

У 1994 році вперше було видано «Швидкоплинне. 1915 рік» і надруковано фрагменти із «Швидкоплинного. 1914 рік» та з «Сахарни» (1913). А ще пізніше – в 2000 році – в 11 том із 12-томного зібрання творів мислителя (М., 2000) була включена книга «Останні листки. 1916 рік», що вважалася загубленою.

Автором публікації і коментарів до цих розанівських творів став О.М. Ніколюкін, який підкреслив: «Розанов – создатель особого художественного жанра, сказавшегося на многих книгах писателей XX века. Его записи в «Уединенном», «Мимолетном» или «Последних листьях» – это не «мысли» Паскаля, не «максимы» Ларошфуко, не «опыты» Монтеня, а интимные высказывания, «сказ души» писателя, обращенный не к «читателю», а в абстрактное «никуда»» [Николюкин 2000: 14].

Нашу увагу привернула теза О. Ніколюкіна про те, що всі ці твори В. Розанова наштовхують на думку, що цей письменник є творцем оригінального жанру, який можна визначити як «жанр усамітненого». Його особливості найбільш яскраво виявляються в однойменному творі В. Розанова.

У листі до свого близького друга літературного критика і мистецтвознавця Є.Ф. Голлербаха В. Розанов писав: «Вы знаете, что моё «Уединённое» и «Опавшие листья» в значительной степени сформированы под намерением начать литературу с другого конца вот с конца этого уединённого, уединения сердца...» [Письма]. «Уединенное» – это не просто книга, а жизнь, выразившаяся в слове», – відзначав автор. – «Жизнь, читаемая, как книга, и книга, пишущаяся, как жизнь» [Розанов 2000: 102].

Про розанівське «Усамітнене» останнім часом було написано чимало досліджень різного плану і різного наукового

значення. Але твір, що не піддається жодним традиційним жанровим вимірам, не вміщається в жодну з тематичних класифікацій і виходить за рамки звичних уявлень про художній стиль, ще довго буде давати літературознавцям і філософам цікавий матеріал для роздумів, оскільки відкриватиме все нові й нові полемічні аспекти.

Коли говорять про художні особливості творчого доробку В. Розанова, то, як правило, головними їх ознаками називають неприхований розанівський егоцентризм і художній імпресіонізм, породжені своєрідністю характеру і способу життя автора. Неповторну „стильову візитку” письменника схарактеризувала З. Гіппіус: «Так Розанов писал, – «выговаривал» – все, что ощущал, и все, что в себе видел, а глядел он в себя постоянно, пристально» [Розанов 1995, 1: 143]. А сам В. Розанов у листі до Є. Голлербаха зауважив: «На самом деле человеку и до всего есть дело, и – ни до чего нет дела. В сущности, он занят только собою, но так особенно, что, занимаясь лишь собою, – и занят вместе целым миром» [Голлербах 1918].

Сучасні дослідники визнають, що В. Розанову дійсно вдалося з максимальною глибиною і проникливістю, з неприборканою щирістю передати інтимну сутність людської душі, а саме – власного «оголеного нутра». Цю органічну стильову ознаку книг В. Розанова С.Б. Джимбінов влучно назвав «стенографией духовной жизни свободного писателя» [Новая 2001].

Елемент інтриги у свої роздуми про творчу спадщину В. Розанова включає Т.Ю. Ірміяєва. Ніби сперечаючись з умовним опонентом, дослідниця торкнулася питання про доцільність видання і вивчення таких книг як «Усамітнене», «Опале листя» та «Сахарна», в яких автор не глобально осмислює оточуючий світ, а переважно вдається до фрагментарних записів про незначні деталі власного життя. З першого погляду, як пише Т.Ю. Ірміяєва, все це «нісенітниця, дрібниця», але тут же заперечує собі: «Но умение искренне поразмыслить и откровенно выразить свое соображение – не такая уж мелочь» [Ирмияева 1998: 3].

Справді, «Усамітнене» складене, здавалось би, із дрібниць. День у день автор писав на окремих аркушах випадкові думки, що прийшли йому в голову. А потім їх зібрав – в абсолютно

безсистемному порядку. Та саме в цьому і полягає головна родзинка: адже і життя кожного з нас, наші потоки свідомості неможливо укласти в однозначну, закінчену систему. А тому письменник менше всього намагався створити послідовну, «опрацьовану» концепцію, оскільки принцип «безформності» для Розанова істотніший, ніж безживна догма. Тут, певною мірою, має рацію С.Р. Федякін, який називає «Усамітнене» «жанром чернетки як літературної форми» [Федякин 1995: 12]. На титульному аркуші „Усамітненого” стоять слова “Майже на правах рукопису”. Тобто, фактично, письменник зразу ж заявляє, що це не звичайна (друкована типографським способом) книга, а суто особисті, інтимні рукописні записки. Художні особливості цього твору не піддаються точному визначенню згідно з усталеною традицією. Дуже важливо усвідомити, що сам автор уникав строгих жанрових характеристик «Усамітненого». У коментарях і передмовах до своїх книг Розанов називав сторінки «Усамітненого» не інакше, як «листами». І коли Є. Голлербах говорив про його книги, що це „интимный дневник огромной, всеобъемлющей души, которая сама не знает, что в ней ценно и важно, а что ничтожно и ненужно...” [Голлербах 1998: 804], митець у листі заперечував йому: «Это нисколько не «Дневник», и не «мемуары», и не «раскаянное признание»: именно – только «листы», «опавшие», «было» и «нет более» [Голлербах 1918]. Тобто, згідно з авторським тлумаченням, російське слово «листы» в українському перекладі повинно означати не аркуші, а листя.

Як бачимо, сам В. Розанов категорично заперечував будь-які спроби розглядати його «Усамітнене» в рамках одного з традиційних літературних жанрів. Адже, як справедливо відзначала Л.Я. Гінзбург, «жанровая номенклатура важна не сама по себе, но в той мере, в какой она проясняет, уточняет для нас принцип творческого постижения действительности» [Гинзбург 1971: 62]. А тому, аналізуючи «Усамітнене», чимало дослідників дотримуються авторського визначення – «листы», «листья», тобто залишають за цим твором В. Розанова право і надалі називатися лише «Усамітненим». Хоча непоодинокими є і спроби науковців детально розібратися як у жанровій природі, так і у стилевих особливостях розанівської книги.

Перш за все, літературознавці виходять із синтетизму жанрової форми «Усамітненого». Так, О.В. Кузнецовій належить узагальнення такого змісту: «Книга представляет собой органическое соединение дневника, воспоминаний, семейной хроники, критических заметок, литературных портретов, стихотворений в прозе, мыслей, афоризмов и т.д.» [Кузнецова 2007: 5]. Сильовий «сумбур» розанівських текстів детально схарактеризував французький історик літератури, професор Женевського університету Жорж Нива. Головними рисами ідіостилю Розанова дослідник вважає повну безсюжетність, абсолютне верховенство інтонації, домашність, майже повну безсоромність літературного тексту, ретельну фіксацію обставин написання кожного клаптика, співіснування протилежних тверджень. Цю розанівську поетику Ж. Нива називає заснованою на чистій примсі і культурі фрагменту. «Книги В.В. Розанова, – відзначає Ж. Нива, – это центоны, составленные из газетных рецензий, дневниковых записей, кулинарных рецептов, адресованных автору писем; это своего рода гербарий подслушанных чужих слов – ворчливых, крикливых, недосказанных...» [Нива 1999: 234].

Дійсно, дослідницька робота над текстом „Усамітненого” часто ставить перед науковцем більше запитань, ніж дає на них відповідей. Книга зруйнувала межі між документальним і художнім стилем. В «Усамітненому» органічно поєднані публіцистична дієвість слова з інтимною сповідальністю тону. Численні фрагменти твору являють собою складний, неоднорідний жанровий синтез. Це не просто щоденник, мемуари чи автобіографія. В «Усамітненому» йде глибоке, органічне злиття різних стихій, що забезпечує особливий спосіб саморозкриття і самоаналізу автора.

Свою книгу В. Розанов склав із 192 «листоків» (автор вважав, що і друкувати їх потрібно на окремих аркушах). Вже перший запис дає нам можливість чимало зрозуміти з розанівського задуму: *«Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, получувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что «сошли» прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, – без*

всего постороннего... Просто, – «душа живет»... т. е. «жила», «дохнула»... С давнего времени мне эти «нечаянные восклицания» почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, – и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листы собрать» [Розанов 1990: 459]. Отож основою книги, за словами В. Розанова, стали ненавмисні вигуки, напівдумки і напівпочуття, що зійшли «без переробки» прямо з душі і лягли на папір. «Всякое движение души у меня сопровождается выговариванием, – зізнається письменник на наступних сторінках «Усамітненого». – И всякое выговаривание я хочу непременно записать. Это – инстинкт» [Розанов 1990: 492].

В «Останніх листках. 1916 рік» у записі від 28 березня В. Розанов так пояснював принцип, за яким він складав свої книги: «Я вовсе не всякую мысль, которая мелькнула, записываю. Вышла бы каша, «плеть» и в целом бестолковица. Таково и есть большинство собранных афоризмов, «подобранных авторами», с которыми «Уед.» и «Оп.л.» не имеют ничего общего по происхождению. Уже потому, что и в «Уед.» и в «Оп.л.» есть «мелочи, недостойные печати» и которых ни один автор не занес бы в книгу. Спрятал, бросил.

Нет. Особым почти кожным ощущением я чувствую, что «вышел пот из меня», и я устал, – сияю и устал, – что «родилось», «родил», что «вышло семя из меня» и я буду спать после этого до нового накопления семени. Это только одно, одно-единственное и записано в «Уед.» и «Оп.л.» Но зато из этого уже ничего не выпущено: ни хорошее, ни преступное, ни глупое. Ни важное, ни мелочное.

Так. обр., тут нет ничего «на тему», а есть *сумма выпотов души*. «Жизнь души как она была». «Пока не умрет» (надеюсь)) [Розанов: 2000: 102]. У процесі створення книга проходила два етапи. Перший – це народження фрагментів. За зізнанням письменника, воно могло відбуватися в будь-якому місці і за будь-яких обставин. На основі текстів фрагментів та авторських ремарок, що їх супроводжують, можна зрозуміти, наскільки спонтанно і безпосередньо, а часом навіть несподівано для самого автора було зроблено записи. Авторські думки в мініатюрах

можуть бути зовсім неоформленими і непослідовними: вони являють собою «голі» враження і почуття. Ця безсистемність надає неповторності розанівському твору. Е.Ф. Голлербах згадував: «Помню маленькие, узенькие листочки, раскиданные на письменном столе. Только на таких полосках бумаги он и писал. А иногда писал на обрывках, клочках, на оторванном клочке книжной обложки, на папиросной коробке» [Розанов: 1995: 1, 230].

Справді, в основі структури «Усамітненого» лежить принцип випадкових записів. Кожен «листок» оформлений особливим способом: він закінчується вказівкою на місце, час, ситуацію народження запису або форму його фіксації: «*заметки на полях*», «*на обороте письма*», «*за нумизматикой*», «*на подошве туфли*»; «*на обороте транспаранта*», «*во время купанья*», «*на улице*», «*в дверях, возвращаясь домой*», «*в университете*», «*в вагоне*», «*на мосту*», «*в постели ночью*», «*по прочтении статьи Перцова*», «*на извозчике, ночью*» тощо. Останні записи в книзі супроводжуються точними датами (напр., «*9 декабря 1911 г.*»). Всі ці позначки автор розташовував, зазвичай, у кінці фрагмента, позначаючи його межу. А тому кожен фрагмент являє собою автономну мініатюру, тобто виступає як тематично завершене ціле.

У друкованому тексті книги всі мініатюри зберігають авторську стилістику: лапки, дужки, скорочення, неповні речення, пропуски рядків, включення діалогічного мовлення тощо: «*...там, может быть, я и “дурак” (есть слухи), может быть, и “плут” (поговаривают): но только той широты мысли, неизмеримости “открывающихся горизонтов” – ни у кого до меня, как у меня, не было. И “все самому пришло на ум”, – без заимствования даже йоты. Удивительно. Я прямо удивительный человек*» (на подошве туфли: купанье) [Розанов 1990: 518]. Записи дуже різні за обсягом – від одного речення (напр., «*Странник, вечный странник и везде только странник*» [Розанов 1990: 516] до кількох сторінок (це, як правило, стосується фрагментів мемуарного чи філософсько-культурологічного плану).

Далі починався другий етап роботи: «листки» об'єднувалися в єдине ціле, перетворюючись з автономних елементів на композиційні одиниці книги. В. Розанов прагнув досягти цілісності книги як особливої художньої форми не стільки «компактністю» структури, не стільки образною системою і

наскрізними мотивами, скільки єдиною авторською концепцією: незважаючи на видиму розрізненість записів, всі вони органічно зведені до «спільного знаменника» – осягнення автором сенсу власного існування у непростому світі. Тобто установка на структурну єдність в «Усамітненому» подібна збірці віршів – це і є основним жанротворчим фактором книги В. Розанова. Кожна окремо взята мініатюра «Усамітненого» не завжди пов'язана з попереднім або наступним текстом, але вона має потужне інтонаційне ядро, що за принципом ланцюжка передає домінуючий настрій від фрагмента до фрагмента, створюючи особливий емоційний тон всієї книги, якому сприяє багатогранність образу її автора.

Часом перші фрази мініатюр починаються сурядним сполучником, що вказує на їх зв'язок із певним передтекстом, тобто не висловленим до цього словесним змістом: *«И везде лукавство. «Почему этот соня к тому же вечно врет?»* [Розанов 1990: 516]. Відчуття «сміслового простору» іноді залишається і за текстом: ознакою невичерпаності авторської думки можуть ставати три крапки або знак питання: *«Но ведь русская история вообще почти не начиналась. Жили «день за днем – сутки прочь»...* [Розанов 1990: 480]; *«Цинизм от страдания? Думали ли вы когда-нибудь об этом?»* [Розанов 1990: 481].

Окремі короткі записи не тільки закінчуються, а й починаються трьома крапками, створюючи навколо себе віртуальне змістове поле: *«...И бегут, бегут все... чудовищной толпой. Куда? Зачем? – Ты спрашиваешь, зачем мировое volo? – Да тут не volo, а, скорее, ноги скользят, животы трясутся. И никто ни к чему не привязан. Это – скетинг-ринг, а не жизнь...»* [Розанов 1990: 487].

Автор «Усамітненого» постає перед читачем і як творець книги, і одночасно як її головний герой. Власне «Я» для В. Розанова частіше всього стає предметом самоіронії: *«Удивительно противна мне моя фамилия. Всегда с таким чужим чувством подписываю «В. Розанов» под статьями. Хоть бы «Руднев», «Бугаев», что-нибудь. Или обыкновенное русское «Иванов». Иду раз по улице. Поднял голову и прочитал: «Немецкая булочная Розанова». Ну, так и есть: все булочники «Розановы», и, следовательно, все Розановы – булочники. Что таким дуракам (с*

такой глупой фамилией) и делать. Хуже моей фамилии только «Каблуков»: это уже совсем позорно...» [Розанов 1990: 474].

Оригінальною треба визнати і форму адресації в «Усамітненому». Хоча на початку книги В. Розанов говорить: *Ах, добрый читатель, я уже давно пишу «без читателя», – просто потому, что нравится. Как «без читателя» и издаю... Просто, так нравится»* [Розанов 1990: 459], – автор все-таки незмінно «провокує» читача своїми роздумами, аби той не залишався байдужим до тих життєвих проблем, що так хвилюють самого письменника.

А коло цих проблем дуже широке. Воно формує тематику розанівської книги. Незважаючи на суб'єктивний характер «листків» «Усамітненого», ця книга може бути названа (подібно до пушкінського «Євгенія Онегіна») «енциклопедією російського життя». Адже зміст мініатюр настільки різноманітний і широкий, що авторові вдалося охопити своєю увагою майже всі сфери російської дійсності.

У тематиці твору можна виділити два центральних аспекти. Перший із них – документально-автобіографічний. За стилем такі записи близькі до мемуарів або щоденника. В центрі уваги письменника – дружина, племінник, друзі, знайомі, видавці, однодумці і опоненти та ін. Наприклад: *«У человека две ноги: и если снять калоши, положим, пятерым – то кажется ужасно много. Между дверями стояло такое множество крошечных калошек, что я сам дивился. Нельзя было сосчитать скоро. И мы оба с Протейкинским покатывались со смеху...»* [Розанов 1990: 460]. Як бачимо, замітки такого плану включають в себе звичайні життєві роздуми про пересічних людей і їх буденні проблеми. Часом мініатюри фіксують просто випадкові враження з вулиці: *«Посмотришь на русского человека острым глазком... Посмотрит он на тебя острым глазком... И все понятно. И не надо никаких слов. Вот чего нельзя с иностранцем (на улице)»* [Розанов 1990: 463].

Паралельно з відверто особистим проходить другий аспект тематики розанівського «Усамітненого»: його складають філософські, суспільно-політичні, культурологічні та історико-літературні роздуми письменника. Одним із лейтмотивів книги стають міркування митця про сутність художньої творчості і її

парадокси. *«Секрет писательства, – перекопаний Розанов, – заключається в вечной и невольной музыке в душе. Если ее нет, человек может только «сделать из себя писателя». Но он не писатель...»* [Розанов 1990: 467]. В. Розанову не сила змиритися з тим, як нещадно редактори журналів «коректують» авторський матеріал: *«Мое «я» только в рукописях, да «я» и всякого писателя»* [Розанов 1990: 461], а тому він взяв за правило нічого не знищувати і дбайливо зберігає всі свої записи.

Не полишають автора «Усамітненого» і думки про примхи людської і письменницької слави: *«Говорят, слава «желаема». Может быть, в молодом возрасте. Но в старом и даже пожилom ничего нет отвратительнее и несноснее ее...»* [Розанов 1990: 468]. І далі: *«Слава – змея. Да не коснется никогда меня ее укус»* [Розанов 1990: 517].

Книга Розанова сповнена міркувань про національні особливості російського характеру, про парадокси смаку читачів (чомусь любляють читати *«насмешливое, злое, разрушающее, убивающее* [Розанов 1990: 470], про пустоту і продажність літератури (*«Литература вся празднословие... Почти вся...»* [Розанов 1990: 481]; *«Литература есть самый отвратительный вид торга»* [Розанов 1990: 498]) і про любов, на якій тримається земля (*«Всякая любовь прекрасна. И только она одна и прекрасна. Потому что на земле единственное «в себе самом истинное» – это любовь»* [Розанов 1990: 517]. Глибиною і відвертістю відзначені розанівські роздуми про Бога. Замітки на релігійну тематику написані в емоційному ключі, з ознаками патетики, в них відчутний внутрішній ритм: *«Бог мой! вечность моя! Отчего же душа моя так прыгает, когда я думаю о Тебе... И все держит рука Твоя: что она меня держит – это я постоянно чувствую»* [Розанов 1990: 496]. А у хвилини відчаю автор включає до своїх роздумів елементи жанру молитви: *«Боже, Боже, зачем Ты забыл меня? Разве Ты не знаешь, что всякий раз, как Ты забываешь меня, я теряюсь»* [Розанов 1990: 501].

Звичайно ж, для письменника і мислителя В. Розанова не було більш цікавої теми, ніж вивчення історичного розвитку російської літератури. Для її аналізу автор створює в «Усамітненому» широкий культурологічний фон. У полі зору письменника – світова наука, філософія і мистецтво: Герострат,

Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Дарвін, Кант, Шопенгауер, Метерлінк, Байрон... Розанівська книга сповнена суперечливими оцінками творчості російських письменників. Так, літературу XVIII століття він вважає служницею правлячої верхівки, письменникам XIX століття дорікає у відсутності універсальності та зосередженості лише на змалюванні побуту поміщиків. Автор «Усамітненого» вбачає філософську глибину у творчій спадщині представників «срібного століття» – С. Соловйова, Д. Мережковського, Андрія Білого, В. Брюсова.

У книзі В. Розанова багато літературних портретів. Його приваблюють постаті Кантемира, Новікова, Радишева, Фонвізіна, Крилова, Пушкіна, Белінського, Герцена, Огарьова, Чернишевського, Тургенєва, Некрасова, Салтикова-Щедрина, Г. Успенського, Короленко, Л. Толстого та ін. Причому в поле зору автора «Усамітненого» потрапляють не тільки самі письменники, але й герої їх творів, які стали літературними типами: Чацький, Добчинський, Манілов, Собакевич, Платон Каратаєв, П'єр Безухов, Ростов... В оцінках письменників Розанов (як і завжди!) максимально суб'єктивний, відвертий і навіть часом епатажний. Так, говорячи неодноразово із захопленням про вірші Некрасова («...они – народны, просты, естественны, сильны. «Муза мести и печали» все-таки сильна; а где сила, страсть – там и поэзия» [Розанов 1990: 467]). Розанов тут же переходить до осміювання таланту Салтикова-Щедрина («...из «Истории одного города» прочел первые 3 страницы и бросил с отвращением» [Розанов 1990: 464] і приниження Г. Успенського («Нравы Растеряевой улицы» ... никому решительно не нужны, кроме попывающих чаек читателей» [Розанов, 15: 479]). Недаремно ще сучасник Розанова А. Волинський відзначав: «Он плещет в них [литераторов] брызгами своего гаденького порицания и смеха» [В.В. Розанов 1995: 2, 241]. Як ж говорити про мову розанівського «Усамітненого», то тут, перш за все, привертає увагу розгалужена система цитат, центонів, ремінісценцій, афоризмів: «Боль жизни гораздо могущественнее интереса к жизни», «Малую травку родить – труднее, чем разрушить каменный дом», «Судьба бережет тех, кого она лишает славы», «Только в старости узнаешь, что «надо было хорошо жить», «Какими рождаемся – таковы и в могилку» та ін.

«Усамітнене» В. Розанова – книга, що не підлягає повному осмисленню, адже вона не вміщається ні у традиційні жанрово-тематичні, ні у стилістичні канони. Пояснення цьому одне: її творець – непересічна особистість, людина високої ерудиції і геніального таланту, яка довела нащадкам свою небайдужість до всього, що діялося у навколишньому житті. *«Два ангела сидят у меня на плечах: ангел смеха и ангел слез. И их вечное пререкание – моя жизнь»* [Розанов 1990: 482], – так писав В. Розанов в «Усамітненому». Та незважаючи на протиріччя власного існування, сенс свого життя письменник знаходив у творчості: *«Я задыхаюсь в мысли. И как мне приятно жить в таком задыхании. Вот отчего жизнь моя сквозь тернии и слезы есть все-таки наслаждение»* [Розанов 1990: 496].

Література: *Гинзбург 1971* – Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 463 с. *Голлербах 1998* – Голлербах Э.Ф. В.В. Розанов. Жизнь и творчество // Розанов В.В. Уединенное. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1998. – С. 798 – 869. *Голлербах 1918* – Голлербах Э.Ф. В.В. Розанов. Личность и творчество. – Петроград, 1918. – 50 с. Режим доступа: <http://www.bestreferat.ru/referat-29555.html>. *Ерофеев 1995* – Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. – М.: Изд-во «Х.Г.С.». – 1995. – 408 с. *Ирмияева 1998* – Ирмияева Т.Ю. Вступ. статья // В.В. Розанов. Сахарна. – М.: Республика, 1998. – С. 3-4. *Кузнецова 2007* – Кузнецова О.В. Творчество В.В. Розанова 1910-х годов: книги «Уединенное» и «Апокалипсис нашего времени». – Автореф. дис. к.ф.н. – Саратов, 2007. – 24 с. *Литературная 1937* – Литературная энциклопедия: В 11 т. Редакционная коллегия: П.И. Лебедев-Полянский, А.В. Луначарский, В.Ф. Переверзев и др. – Т. 9. – М.: Изд-во коммунистической академии, 1937. – 654 с. *Нива 1999* – Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. Перевод с французского Е.Э. Ляминой. – М.: Высшая школа. – 1999. – 304 с. *Николюкин 2000* – Николюкин А.Н. Вступительная статья // Розанов В.В. Собрание сочинений: в 12 т. – Т. 1. – М.: Республика, 2000. – С. 3-22. *Новая 2001* – Новая философская энциклопедия: в 4 т. Под редакцией В.С. Стёпина. – М.: Мысль, 2001. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9263/ *Письма* Письма В.В. Розанова к Э.Ф. Голлербаху. Подготовка текста, публикация и комментарии Е. Голлербаха. Режим доступа: <http://users.kaluga.ru/kosmorama/letters.html> *В.В. Розанов 1995* – В.В. Розанов: Pro et Contra: Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. Кн.1-2. – СПб.:

Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1995. – Кн.1. – 512 с.; Кн. 2 – 576 с. *Розанов 2000* – Розанов В.В. Последние листья // Собр. соч.: в 12 т. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. – Т. 11. – М.: Республика, 2000. – 502 с. *Розанов 1990* – Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет / Сост., вступ. статья В.В. Ерофеева; Коммент. Олега Дарка. – М.: Искусство, 1990. – С. 459-540. *Федякин 1995*. – Федякин С.Р. Жанр «Уединенного» в русской литературе XX века: Автореф. дис. к. ф. н. – М., 15. – 24 с.

Сипко Л. М. «Уединенное» Василия Розанова: жанрово-стилевая и тематическая оригинальность.

В статье проведен анализ тематики и жанрово-стилевых особенностей книги В.В. Розанова „Уединенное”. Доказано, что это произведение не поддается традиционным жанровым измерениям, не вмещается ни в одну из тематических классификаций и выходит за рамки привычных представлений о художественном стиле. В то же время „Уединенное” раскрывает перед читателем неповторимую творческую личность его автора – писателя, философа, критика, избравшего в литературе индивидуальный путь, в основу которого был положен нескрывааемый эгоцентризм и художественный импрессионизм.

Ключевые слова: жанр, стиль, тематика, лейтмотив, дневники, мемуары, автобиографичность, литературный портрет, афоризм.

Ярина Тарасюк, асистент (Львів)

УДК 821.133.1-31.09 «18/19» (Ф.Моріак)

ББК 83.3.4 0.90

Інший-свій та Інший-чужий: онтологічний конфлікт статей у ранніх романах Ф. Моріака

У статті досліджено механізм структурування персонажної системи у ранніх романах Ф. Моріака, проаналізовано взаємодію-взаємовіддзеркалення чоловічих персонажів, відчуження-відторгнення чоловічих і жіночих персонажів як онтологічний конфлікт статей, а

Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1995. – Кн.1. – 512 с.; Кн. 2 – 576 с. *Розанов 2000* – Розанов В.В. Последние листья // Собр. соч.: в 12 т. / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. – Т. 11. – М.: Республика, 2000. – 502 с. *Розанов 1990* – Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет / Сост., вступ. статья В.В. Ерофеева; Коммент. Олега Дарка. – М.: Искусство, 1990. – С. 459-540. *Федякин 1995*. – Федякин С.Р. Жанр «Уединенного» в русской литературе XX века: Автореф. дис. к. ф. н. – М., 15. – 24 с.

Сипко Л. М. «Уединенное» Василия Розанова: жанрово-стилевая и тематическая оригинальность.

В статье проведен анализ тематики и жанрово-стилевых особенностей книги В.В. Розанова „Уединенное”. Доказано, что это произведение не поддается традиционным жанровым измерениям, не вмещается ни в одну из тематических классификаций и выходит за рамки привычных представлений о художественном стиле. В то же время „Уединенное” раскрывает перед читателем неповторимую творческую личность его автора – писателя, философа, критика, избравшего в литературе индивидуальный путь, в основу которого был положен нескрывааемый эгоцентризм и художественный импрессионизм.

Ключевые слова: жанр, стиль, тематика, лейтмотив, дневники, мемуары, автобиографичность, литературный портрет, афоризм.

Ярина Тарасюк, асистент (Львів)

УДК 821.133.1-31.09 «18/19» (Ф.Моріак)

ББК 83.3.4 0.90

Інший-свій та Інший-чужий: онтологічний конфлікт статей у ранніх романах Ф. Моріака

У статті досліджено механізм структурування персонажної системи у ранніх романах Ф. Моріака, проаналізовано взаємодію-взаємовіддзеркалення чоловічих персонажів, відчуження-відторгнення чоловічих і жіночих персонажів як онтологічний конфлікт статей, а

також зроблено спробу виявити можливу андроцентричність художніх текстів та автобіографічного письма французького письменника.

Ключові слова: персонажна система, чоловічий персонаж, взаємовіддзеркалення, жіночий персонаж, відчуження, онтологічний конфлікт, андроцентричність.

This article explores the mechanism of character system structuring in Francois Mauriac's early novels. It analyzes the interaction-reciprocal reflection of male characters, alienation-rejection of male and female characters as ontological conflict of sexes. The attempt was also made to reveal possible androcentrism of literary texts and the French writer's autobiographical writing.

Key words: character system, male character, reciprocal reflection, female character, alienation, ontological conflict, androcentrism.

Численні дослідники Франсуа Моріака надають великого значення публічній діяльності французького письменника ХХ століття, його особистим стосункам та естетичним і світоглядним принципам, рясно представленим у публіцистичних та автобіографічних творах. Відтак лівова частка науково-критичних розвідок розглядає художні тексти Ф. Моріака через призму особистого контексту. Такий погляд на письменника можна зустріти у працях Жана Тузо, Жана Лакутюра, Андре Сеая, Каролін Касвіль, Філіпа Бодора та інших. І оскільки творчість Ф. Моріака давно й багатопланово досліджена, то сформувалась певна магістральна рецепція і його творчості, і його життя. Тому будь-який інший «неканонічний погляд» на письменника щоразу викликає гострі дискусії.

2010 року у видавництві «Фаяр» з'явилося двотомне видання відомого французького історика та біографа Жана-Люка Бари «Франсуа Моріак. Біографія приватного життя» [Barré 2009]. Видання викликало скандал через наполягання автора на гомосексуальній природі відомого письменника і звинуваченні попередніх біографів, зокрема найзнаменитішого з них Жана Лакутюра, який за цю роботу отримав Гонкурівську премію у жанрі біографії [Lacouture 1980], у приховуванні і навіть підміні фактів з життя Франсуа Моріака. Проте на початку ХХІ ст. тема гомосексуальності письменника не мала б шокувати європейське культурне середовище, про гомосексуальність Ф. Моріака

пліткували й складали анекдоти ще за його життя, а відкрито ця тема зазвучала у книзі його сина, Жана Моріака «Генерал та журналіст. Бесіди з Жаном-Люком Бари» (2008). Скандальність цієї інформації полягає не так у нетрадиційних уподобаннях письменника, як у тому, що на відміну від деяких своїх сучасників, зокрема близького приятеля Андре Жіда, Ф. Моріак, як вважає автор біографії, нестерпно страждав від своїх уподобань і старанно їх приховував. Ця тема, порушувана у пресі та біографіях письменника, спонукає до проведення своєрідних (між)статевих студій його художніх текстів, виходячи знову ж таки з позиції самого романіста, який стверджує, що ані автобіографії, ані біографії не дають правдивого чи справжнього портрета митця – це у змозі зробити тільки художній твір, бо тільки фікція, на його думку, не обманює. У цій розвідці спроба (між)статевих студій стосуватиметься ранніх романів Моріака, найавтобіографічніших і найконститутивніших у творчості письменника. Йдеться про чотири ранні романи – «Дитина під вагою кайданів» [Mauriac 1978], «Патриціанська тога» [Mauriac 1996], «Плоть і кров» [Mauriac 1978] та «Місця за рангом» [Mauriac 1990].

Перше спостереження полягає у тому, що протагоніст ранніх романів – юнак. Сам письменник у своїх щоденниках писав, що ранні романи є автобіографіями його душі : від перших творів з'являється нездоланне бажання говорити про себе, що, на думку французького письменника, є у глибині кожної людської істоти, тому в есеї «Романіст та його персонажі» він вводить принцип гіперавтобіографічності як домінанту поетики раннього твору: «Правду кажучи, кожен романіст починає з безпосереднього опису своєї прекрасної душі і своїх метафізичних любовних пригод (хоча не завжди публікує свої перші спроби). Вісімнадцятилітній юнак може зробити книгу лише з того, що він знає про життя, тобто з власних бажань та ілюзій. Він може описати лише яйце з якого він вилупився. І зазвичай він надто переймається собою, щоб думати про спостереження над іншими. Що більше ми починаємо відволікатися від себе, в нас починає формуватися письменник» [Моріак 1986: 330].

Тобто Ф. Моріак делегує себе своїм протагоністам і за їх допомогою пізнає чи за термінологією грузинського філософа Мераба Мамардашвілі [Мамардашвили 1995] розчаровує свою

душу, перетворюючи ці тексти не тільки на майстерню свого художнього стилю, а й на територію випробування чи вишталтовування своєї особистості. Про це писав сам Ф. Моріак у «Передмові до першого видання Повного зібрання творів» 1952 року: «Ранні твори є для мене лише документами мого дитинства та юності: це моя візія світу цього періоду, думки, які я мав про Бога і про людей» [Maugiac 1978: 988]. Підтвердження цього факту можна знайти й у коментарях одного з найзначніших дослідників творчості французького романіста Жака Петі, який зауважує, що «персонажі ранніх романів Ф. Моріака надто близькі йому, тому романіст змішується з ними усіма і з кожним з них окремо. Так його творіння стає його власною історією, «історією втіленою з мого власного серця і з мого власного тіла», констатує він у Блок-Ноті за 1964 рік» [Petit 1978: XIII]. Ранні романи не лише перегукуються, а й містять цілі уривки із щоденників Ф. Моріака. І Жан-Поль Жоане з «Дитини під вагою кайданів», і Жак з «Патриціанської тоги», і Клод Фавро з «Плоті і крові», і Латен з «Місць за рангом» були втіленнями, чи аватарами моріаківської душі.

Наступне спостереження полягає у тому, що у ранніх романах французького письменника головний персонаж бачить себе через іншого, інших, читає себе через літературних чи реальних персонажів, проектує себе на іншого/інших. Тому доцільно проаналізувати, як вибудовуються стосунки з іншими персонажами, зокрема під кутом зору статевих взаємин, тобто якими є методи зображення чоловічих та жіночих персонажів у ранніх романах і як вони виявляють природу письменника.

Чоловічі персонажі близькі протагоністові по духу. Йдеться про приятелів з коледжу, як наприклад Венсан Герон у «Дитині під вагою кайданів», який згодом стає побратимом по релігійній організації «Віра і Любов», чи Огюстен з «Місць за рангом». Але якщо знайомство з іншим юнаком відбувається вже на території роману, то між ними відразу встановлюється дивовижний зв'язок споріднених душ у платонівському сенсі. Їх споріднює насамперед виняткова соціальна, чи навіть асоціальна позиція (у цьому випадку немає значення чи позиція обрана свідомо, чи в силу обставин). Ті чоловічі персонажі, які потрапляють в поле зору протагоніста, як, зрештою, і він сам, не підпорядковуються

суспільним протоколам, місцям за рангами, нехтують традиційними умовностями і відмовляються від схожої на інші, тобто такої як у всіх, запланованої, розписаної, пересічної долі. Ці юнаки прагнуть виняткової долі, виняткового, тобто свого власного призначення. Інша точка зближення – територія Духу, присутнього у мистецтві, літературі, філософських та богословських трактатах. Вони багато читають, пишуть, обговорюють (у кожному з цих романів є епізоди з поетичних вечорів, інтелектуальних зустрічей, або ж інтимних бесід про літературу, мистецтво та релігію), виношують плани духовного перетворення світу (у «Дитині під вагою кайданів» головний персонаж стає членом прогресивної релігійної організації «Віра і Любов»). Усі ці юнаки надто вразливі, надто учулені на фальш і фантомність світу, надто тужать за тим справжнім життям, про яке А. Рембо сказав, що його не існує (чи воно неможливе у межах цього світу). Цю тугу вони відразу ж розпізнають в очах іншого, у цій тузі відсвічує їхня туга, і так вони безконечно віддзеркалюють одне одного. Вони стають наче братами-близнюками, які думають, діють і відчувають синхронно.

Цю спорідненість душ Ф. Моріак називає специфічно юнацькою дружбою, про яку він згадує й у своїх автобіографічних текстах, зокрема у «Молодій людині», тексті, що вийшов 1926 року у видавництві «Ашетт». Ось, що письменник пише про дружбу: «Дружба зазвичай народжується з першого погляду. Нарешті знайшлася близька людина, яка розуміє тебе з півслова. Серця б'ються в унісон. Одне й те саме засмучує друзів, одне й те саме приваблює. Навіть різниця між ними – також кріпить єдність: кожен захоплюється приятелевими чеснотами, яких так нестерпно бракує йому» [Моріак 1986: 70].

Таку спорідненість душ можна спостерігати у стосунках Жан-Поля та Венсана Герона у «Дитині під вагою кайданів». На салонній вечірці Жан-Поль зустрічає свого давнього приятеля по коледжу після, якого давно не бачив. Жан-Поль хвилюється, намагається уникати товариша і таємно стежить за ним здалеку. Він помічає найменші зміни у Венсанові, особливо що стосується виразу очей та обличчя: «мученицька велич цього обличчя і це немічне тіло надламане незадоволеною, нестримною душею. Тільки погляд став лагіднішим; у ньому проглядав спокій тих, хто живе віч-на-віч зі своїм Богом» [Maugiac 1978: 15]. А після вечірки

по дорозі додому він розповідав йому про своє життя: «Жан-Поль говорив, говорив, поступаючись потребі відкривати свою душу віднайденому товаришеві» [Maugiac 1978: 15]. Він виговорюється товаришеві, бо знає, чи йому здається, що його зрозуміють.

Між чоловічими персонажами може встановитися інший тип стосунків: учень – вчитель. Протагоніст запалюється особливістю, освіченістю, талановитістю іншого, залишаючись при цьому у рідній площині: інший більше прочитав, більше зрозумів, тобто просунувся далі у пізнанні Духу. Таким стане для Клода з «Плоті і крові» Едвард Дюпон-Гюнтер, світський лев, красень, улюбленець жінок, інтелектуал: Едвард промовляв те, що відчував Клод, що тільки намацувала його душа, а Едварда захоплювала щирість, безпосередність і віра Клода, яку він сам давно втратив. Або ж Огюстен з «Місць за рангом», у якому Латен відчитує незбагненну велич, приховану за заплямованою сорочкою та неохайною зачіскою. Загалом слід зазначити, що стосунки між протагоністом і чоловічими персонажами зав'язуються і проявляються на території цивілізації, раціонального, інтелектуального, логоцентричного, ідеологічного: коледж та релігійна організація «Віра і Любов» у «Дитині під вагою кайданів», Париж у «Патриціанській тозі», бібліотека у «Плоті і крові», коледж у «Місцях за рангом». У кожному разі чоловічий персонаж є іншим-своїм, тобто дає змогу комунікування, взаємопізнання, взаємодії і взаємодоповнення.

Які ж стосунки протагоністів з жіночими персонажами? Відтворюючи відчуття протагоніста, автор завжди маркує таких персонажів як іншого-чужого, як антагоніста. Кожне зіткнення, навіть з уже зі знайомою жіночою особою вражає. Наприклад, перша зустріч Клода з «Плоті та крові» і Мей: Клод фіксує її крижаний погляд, погляд, з яким годі комунікувати, який вислизає, який не можна і неможливо впіймати: «Клод бачив лише сіру крижану воду її застиглого погляду» [Maugiac 1978: 214]. А в «Патриціанській тозі» головний персонаж так описує свої почуття до одинадцятилітньої кузинки: «ця одинадцятилітня дівчинка втілювала для мене усі можливі пастки» [Maugiac 1996: 14] або «Усе в ній змушувало мене здригатися. Мої почуття до неї були складні і бурхливі, вони містили і ненависть, і захоплення, і страх» [Maugiac 1996: 18-19]. У «Дитині під вагою кайданів» жаху перед

Мартою немає, але вже на перших сторінках між персонажами виникає суперечка з приводу літератури, вірніше Марта закидає Жан-Полю, що він забагато читає (а він їй протилежне), а завершується розмова вигуком Жан-Поля: «Ти мене не розумієш», який зустрічається ще у кількох епізодах, і створює опозицію до розуміння персонажа його приятелем Венсаном Гієроном. Ці епізоди виявляють інший тип поведінки до жіночого персонажа – зверхність або ж поблажливість. Такий самий тип поведінки зустрічається у «Місцях за рангом» у ставленні протагоніста до своєї сестри Флоранс. Головний персонаж, відтак, демонструє дві полярні позиції у стосунку до жіночих персонажів: вони є для нього або «принцесами з чарівних казок» («Патриціанська тога»), тобто незбагненними надприродними істотами, або ж кумедними, але примітивними звірятками. Льетта з «Дитини під вагою кайданів» – актриса, з якою пробував розважитись Жан-Поль у Парижі, втілює чужу територію – Париж, доросле життя і тілесно-сексуальну природу жінки, яка у головного персонажа викликає спротив. А брат Флоранс з «Місць за рангом» називає її лососем, який живе лише однією думкою про продовження роду. У «Патриціанській тозі» письменник порівнює Камілла з твариною: «Камілла бігла, наче молодий пес, який втопився бавитися» [Mauriac 1996: 85] або «Її довгі руки, довгі ноги, «які вона не знала, де подіти», робили її схожою на зв'язаних нестримних тварин, на молодих кобилиць, які сполохані наближенням потяга, розбігаються навмання прерією» [Mauriac 1996: 126]. Ф. Моріак акцентує увагу на обмеженості жінки тілесною природою та тваринними інстинктами. Тобто і в першому, і в другому випадку – території душі і духу залишаються для них недосяжними. Недарма жіночі персонажі пов'язані з емоціями (вони здатні любити), спонтанністю, морем і музикою. Наприклад Марта з «Дитини під вагою кайданів»: «Пригадую, як Марта прикладала мені до вуха мушлю і казала: «Послухай, як море шумить» [Mauriac 1978: 13]. І особливо Мей з роману «Плоть і кров», яка на початку оповіді служить акомпанементом братові, але, коли мова заходить про музику, вривається у текст, наповнюючи його емоціями, інтуїцією, тілесною природою, уособлюючи жіноче начало, поклик до втілення тут і зараз. Музика була для Мей усім: «Музика заміняла їй усе» [Mauriac 1978: 219]. Вона ніколи не грала на публіці: «Я

завмираю від жаху, що допомагатиму слухачам перетравлювати їжу, що супроводжуватиму прибуття їхніх авт; краще вмерти, аніж співати, коли всі встають з-за столу і заходяться пити каву й лікери» [Mauriac 1978: 219]. Якщо Мей виконувала музику для когось, це означало, що вона відкриває для нього свій світ, свою душу. Саме Мей стає символом усіх природних і неприродних стихій, що виповнюють текст і провокують-спрямовують героїв до трансформації. У такий спосіб протагоніст-чоловік сприймає жіноче ество як темну, чи то непроглядну, тобто незбагненну субстанцію. Таке ставлення до жінок зустрічається і в автобіографічному письмі письменника: «У більшості випадків неможливо розділити з жінкою щось інше, ніж насолоду; і якщо не вважати це блаженним єднанням, кохання, мабуть, не приносить нічого юним, крім почуття розгубленості, нехай навіть вони самі собі у цьому й не зізнаються. Річ в тім, що навіть найобожнюваніша приятелька говорить іншою мовою, ніж ми, і те, що для неї безмежно важливе, видається нам дрібницями. Але те, що важливе для нас, байдуже їй, і наша логіка їй незрозуміла. Іноді коханка – це недруг (супротивник), якого ми не розуміємо і за яким годі вслідкувати. Ось чому кохання неможливе без ревнощів; у чому тільки не запідозриш істоту, усі вчинки якої вражають своєю непередбачуваністю!» [Моріак 1986: 70].

Одна з ключових властивостей жіночих персонажів Моріака – їхня закоріненість у житті, у матерії світу. Вони переймаються побутовими речами, дбають про збереження роду (хоча б своїм бажанням вийти заміж) і традиції. Можна висловити припущення, що з такого погляду ім'я героїні «Дитина під вагою кайданів» має біблійну символічність Марти з Євангелія від Луки [Лука, 10:38-42], яка більше дбала про нагодування апостолів, аніж про слухання Божого слова. А в «Патриціанській тозі» одинадцятилітня Каміла висміює мрійливість Жака: «У дванадцять років я вірив, бо так того хотів, усім найнеймовірнішим казкам. Камілла позбавляла мене можливості обманюватися. Ця нестримна дівчинка, позбавлена комплексів, беззастережно руйнувала делікатні поняття, які прикрашали моє життя» [Mauriac 1996: 26], відвертала його увагу від себе самого, повертала його до реальності: «Питання Камілли стягало мене з неба на землю» [Mauriac 1996: 88]. Жак так само фіксує у Камілі примітивність,

практичність, бездушність жіночого мислення: «я мав вуха не для того, щоб вислуховувати міркування бездушною юною буржуйки [Mauriac 1996: 126].

Для ранніх моріаківських романів характерною є тема смерті і самогубства, і майже усі чоловічі персонажі переживають бажання вирватися з цього світу, бажання самогубства. У жодного жіночого персонажа такого бажання не виникає, а, якщо бути точнішим, вони знають, що життя залишити неможливо (цю ідею зокрема вербалізує Марта з «Дитини під вагою кайданів»). Зокрема Марта, читаючи, намагається наблизитися до Жан-Поля, відтак віддаляється від життя, вступаючи на територію чистих ідей, яка виявляється для неї смертельною. Письменник демонструє, як Марта поволі втрачає життєві сили: «Марта скинула хутро і мерзлякувато підсувалась до вогню» [Mauriac 1978: 65] або «Її залишилися тільки очі» [Mauriac 1978: 65]. Але саме її жіноча природа, її генетично закладена, на думку Ф. Моріака, здатність любити дає Марті абсолютне розуміння неможливості чи марноти самогубства: «Марта розуміла, що з життя не виходять, як з кімнати, де стає нудно» [Mauriac 1978: 67], що біль і страждання переплетені з насолодою: «вона віддалася своєму стражданню, змішаному з насолодою» [Mauriac 1978: 67], тому єдиний вихід – не думати про майбутнє, а жити тут і зараз: «Марта вже нічого не чекала. Вона жила» [Mauriac 1978: 67]. Якщо чоловічі персонажі демонструють своєрідний біг до смерті (йдеться не тільки про реальну смерть, а й певну втечу від життя у літературу, псевдоідеї, інтелектуальні структури, тобто підпорядкування чи впорядкування життя через його раціоналізацію), то жіночі персонажі відтворюють життя у всій його повноті, з його стихійністю, спонтанністю і непередбачуваністю.

Інша властивість жіночих персонажів у ранніх текстах Ф. Моріака – здатність змінюватися чи перетворюватися. Марта у «Дитині під вагою кайданів» починає активно читати, щоб наблизитися і краще зрозуміти Жан-Поля, вона прагне здолати його іншість, Мей у «Плоті і крові» з протестантки перетворюється на католичку, а Флоранс з «Місць за рангом» нехтує соціальними умовностями. Моріак демонструє при цьому неймовірну художню і психологічну проникливість, відтворюючи особливість жіночої природи, а саме необхідність для перетворення провідника.

Від початку Ф. Моріак демонструє відмінність у сприйнятті персонажем жіночої і чоловічої статі. Ця відмінність засвідчує своєрідне ставлення до іншого через власні враження та емоції, через призму себе самого, тобто в іншому персонаж не бачить іншого, а відгукується на властиві чи невластиві елементи своєї душі: те, що перегукується, чи суголосне його душі – захоплює, те, що не знаходить відповіді усередині відштовхується або ігнорується. У такий спосіб Ф. Моріак вводить у ранні романи прустівський феномен розчаровування власної душі: бачити не власні комплекси, враження чи почуття, а бачити феномен, чи то, у цьому випадку іншого. Для ілюстрації цієї тези показовим є абзац з роману «Дитина під вагою кайданів»: «Жан-Поль майстрував своє кохання з літературних спогадів. Ця штучна пристрасть використовувалась ним для складання сонетів, серед величких красот яких він затримувався. Нещасна дитина мала такі вади, які порушували гармонію, якою приборала її уява коханця. У неї була найнебезпечніша суперниця – Льєта уявна, «Льєта у собі», про яку Жан-Поль ніжно мріяв у порожній кімнаті» [Mauriac 1978: 57]. А в «Патриціанській тозі» Жак за звичкою перетворював реальну Камілли в Камілли уявну, яка закріпилась у його пам'яті, переплетена з прекрасним садом у бабциному маєтку, безтурботністю, ясністю і чистотою дитинства. Свідомість протагоніста не здавалася і не піддавалась реальності, вона щоразу її підправляла, прикрашала і навіть, на думку Жака, відновлювала її Божу подобу: «Мені доводилося щомиті виправляти її, згідно з моїм бажанням і, наче несвідомому творцеві відновлювати творіння Бога» [Mauriac 1996: 126]. Ця здатність персонажа витіснити реальну особу уявною продовжує тенденцію першого роману.

Підсумовуючи аналіз жіночих і чоловічих персонажів ранніх романів Ф. Моріака, можна стверджувати, що спосіб подачі та інтерпретації (між)статевої комунікації у ранніх романах французького письменника не дає підтвердження тезам, висунутим Жаном-Люком Бари, а нездоланий конфлікт між статями, що актуалізується у романах та автобіографічному письмі Ф. Моріака, виявляє не лише особисту внутрішню суперечливу позицію письменника стосовно статей, а й точно вловлену і відтворену ним онтологічну конфліктність (між)статевих взаємин. Але про що б не

писав Ф. Моріак, яких би персонажів не підкидала йому реальність чи уява, він завжди пише про себе, усі ці персонажі є конститутивами особистості письменника. Його тексти стають сталкерами, які єдині здатні провести його закапелками душі у розгортанні і пізнаванні самого себе. Складається враження, що до кінця життя Моріак не зміг дати собі відповіді про те, ким він є, бо у своєму тексті за жовтень 1959 року «П'ятдесятиліття», що вийшов у «Нувель Ревю Франсез» він написав: «якщо я житиму після смерті, я знаю, що це буду не я, бо навіть за життя я не є тим, ким мене уявляють інші, і не знаю сам, ким я є. Будь-яка біографія є літературною і не може такою не бути. Використовуючи моє ім'я розповідатимуть історію персонажа змайстрованого з хибних фактів та хибних звірянь» [Grandjean 2011: 37].

Література: *Мамардашвили 1995:* Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте / М.К. Мамардашвили. – М.: AdMarginem, 1995. – 547 с. *Мориак 1986:* Мориак Ф. Не покорятся ночи: Художественная публицистика / Ф. Мориак. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с. *Barré 2009:* Barré J.-L. François Mauriac, biographie intime, 1885 – 1940 / J.-L. Barré. – P.: Fayard, 2009. – V. 1. – 645p. *Grandjean 2011:* Grandjean M. François Mauriac. Biographie intime. Tomes I et II par Jean-Luc Barré / M. Grandjean // Bulletin de l'Association Européenne François Mauriac. – avril 2011. – № 25. – С. 37– 38. *Lacouture 1980:* Lacouture J. Fr.Mauriac. Le sondeur d'abîmes. 1885-1933 / J. Lacouture. – P.: Éditions du Seuil, 1980. – 404 p. *Lacouture 1980:* Lacouture J. Fr.Mauriac. Un citoyen du siècle. 1933-1970 / J. Lacouture. – P.: Éditions du Seuil, 1980. – 512 p. *Mauriac 1978:* Mauriac F. La Chaire et le sang / F. Mauriac // Mauriac F. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – P.: Gallimard, 1978. – Vol. I – P. 195-326. *Mauriac 1996:* Mauriac F. La robe prétexte / F. Mauriac – P.: Grasset, 1996. – 274 p. *Mauriac 1978:* Mauriac F. L'Enfant chargé de chaînes / F. Mauriac // Mauriac F. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – P.: Gallimard, 1978. – Vol. I – P. 3-79. *Mauriac 1978:* Mauriac Fr. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes / Fr. Mauriac – P.: Gallimard, 1978. – Vol. I. – 1415 p. *Mauriac 1990:* Mauriac F. Préséances / F. Mauriac. – P.: Flammarion, 1990. – 252 p. *Ormessonde:* Ormessonde J. d'. François Mauriac, la grâce et la passion [Електронний ресурс] / J. d'Ormessonde. – Режим доступу: <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/03/05/03005-20090305ARTFIG00444-francois-mauriac-la-grace-et-la-passion-.php>. *Petit 1978:* Petit J. Préface / J. Petit // Mauriac F. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – P.: Gallimard, 1978. – Vol. I. – P. IX-LXXXIX.

Ярина Тарасюк. Другой-свой и другой-чужой: онтологический конфликт полов в ранних романах Ф. Мориака

В статье исследован механизм структурирования персонажной системы ранних романов Ф. Мориака, проанализировано взаимодействие-взаимоотражение мужских персонажей, отчуждение-отторжение мужских и женских персонажей как онтологический конфликт полов, а также сделана попытка выявления возможной андроцентричности художественных текстов и автобиографического письма французского писателя.

Ключевые слова: персонажная система, мужской персонаж, взаимоотражение, женский персонаж, отчуждение, онтологический конфликт, андроцентричность.

Олександр Ткачук, к.ф.н. (Тернопіль)

Орієнтальний дискурс Кавказу та однойменна поема Тараса Шевченка

У статті аналізується художній та публіцистичний дискурс завоювання Російською імперією Кавказу. З'ясовуються як імагологічні концепти прихильників політики колонізації Кавказу, так і гуманістична рецепція народів Кавказу в наративі інтеграції. Розглядається суперечність між імперським досвідом і просвітницькими інтенціями та реінтерпретація колонізаційного дискурсу Шевченком у поемі «Кавказ».

Ключові слова: просвітництво, дискурс, наратор, наратив інтеграції.

Oleksandr Tkachuk Oriental discourse of Caucasus and of the same name poem of Taras Shevchenko

This article deals with the artistic and publicistic discourse of conquering the Caucasus by Russian Empire, imaginary concepts of the Caucasus colonization policy supporters and humanistic reception of the Caucasus peoples in the narrative of integration. It also explores the contradiction between the imperial experience and enlightenment intentions and reinterpretation of colonial discourse by Shevchenko in the "Caucasus" poem.

Key words: enlightenment, discourse, narrator, narrative of integration.

Відомо, що російські царі, починаючи ще від Івана Грозного, постійно вели загарбницькі війни на Кавказі. За словами Миколи Бердяєва, в добу Івана Грозного обґрунтовується концепція російського самодержавства, зокрема утверджується

Ярина Тарасюк. Другой-свой и другой-чужой: онтологический конфликт полов в ранних романах Ф. Мориака

В статье исследован механизм структурирования персонажной системы ранних романов Ф. Мориака, проанализировано взаимодействие-взаимоотражение мужских персонажей, отчуждение-отторжение мужских и женских персонажей как онтологический конфликт полов, а также сделана попытка выявления возможной андроцентричности художественных текстов и автобиографического письма французского писателя.

Ключевые слова: персонажная система, мужской персонаж, взаимоотражение, женский персонаж, отчуждение, онтологический конфликт, андроцентричность.

Олександр Ткачук, к.ф.н. (Тернопіль)

Орієнтальний дискурс Кавказу та однойменна поема Тараса Шевченка

У статті аналізується художній та публіцистичний дискурс завоювання Російською імперією Кавказу. З'ясовуються як імагологічні концепти прихильників політики колонізації Кавказу, так і гуманістична рецепція народів Кавказу в наративі інтеграції. Розглядається суперечність між імперським досвідом і просвітницькими інтенціями та реінтерпретація колонізаційного дискурсу Шевченком у поемі «Кавказ».

Ключові слова: просвітництво, дискурс, наратор, наратив інтеграції.

Oleksandr Tkachuk Oriental discourse of Caucasus and of the same name poem of Taras Shevchenko

This article deals with the artistic and publicistic discourse of conquering the Caucasus by Russian Empire, imaginary concepts of the Caucasus colonization policy supporters and humanistic reception of the Caucasus peoples in the narrative of integration. It also explores the contradiction between the imperial experience and enlightenment intentions and reinterpretation of colonial discourse by Shevchenko in the "Caucasus" poem.

Key words: enlightenment, discourse, narrator, narrative of integration.

Відомо, що російські царі, починаючи ще від Івана Грозного, постійно вели загарбницькі війни на Кавказі. За словами Миколи Бердяєва, в добу Івана Грозного обґрунтовується концепція російського самодержавства, зокрема утверджується

історіософська ідея монаха Філофея про Москву як Третій Рим. Пропагувалося уявлення, що після «занепаду православного візантійського царства московське царство залишилось єдиним православним царством». На думку Філофея, російський цар «єдиний у всій піднебесній християнській цар». Оскільки Москва стала Третім Римом, то місія Росії бути носієм і охоронцем істинного християнства, православ'я. «Росіяни» («русские») визначаються православ'ям. Росія – єдине православне царство, а тому царство вселенське, що уподібнюється першому і другому Риму». Так здійснювалася націоналізація православної церкви. Тепер православ'я стало російською вірою. Проте не лише ідеологічні маніфести відігравали важливу роль у становленні імперського світогляду та політики. Як слушно відзначив Е.Саїд, в основі того, що дослідники й письменники говорили про неznані частини світу, лежать оповіді [Саїд 2007: 13]. Відтак наратив художньої літератури є важливим чинником формування в суспільстві імперського досвіду. Він формує знання про чужі краї, їх мешканців, культуру, загалом образ Іншого, згідно з яким вже вибудовується політична, мілітариська, ідеологічна та культурні практики.

Як вказував Микола Бердяєв, у тогочасних духовних віршах Русь – вселенська, російський цар – цар над царями. Релігійна місія росіян – особливе покликання і пов'язується з силою і величчю російської держави, з винятковим значенням російського царя; Єрусалим – та ж Русь, Русь там, де істинна віра. Російське релігійне покликання названо винятковим, воно пов'язується з силою і величчю російської держави, з виїмковим значенням російського царя. «Імперіалістична спокуса входить у месіанську свідомість», а відтак загарбницькі війни виправдовуються особливою місією Росії [Бердяєв 1990: 81]. Постійно відбувалися колоніальні війни. Вільне козацтво на чолі з Єрмаком подарувало російському самодержцю Сибір. Така месіанська практика характерна для всіх імперій, видозмінюється благо, яке нав'язує метрополія своїм колоніям. Релігійна експансія виявилась при колонізації Америки. Для західно-європейських імперій ХІХ століття, через їх світський характер, на перший план виходила просвітницька місія.

Експансія Російської імперії посилилась у кінці XVIII – на початку XIX ст., яка призвела до окупації більшої частини території Кавказу. Історики вважають, що Кавказька війна тривала три етапи: перший – чверть століття – від Ціціанова, 1802 рік, до відставки Єрмолова, 1827 рік; потім похмурий період, що характеризується швидкими замінами командуючих і безсистемними операціями – з 1829 року, після закінчення Перської і Турецької воєн, – до 1845 року, коли було призначено намісником графа Михайла Воронцова; з цього моменту до закінчення – війни ще 20 років [Гордин 2000: 97]. Ця війна, попри опір кавказьких народів, тривала до 1864 року.

Учасники цих подій описують небачену нелюдність і жорстокість поведінки військових: озвірілі солдати вбивали чоловіків і стариків, а дітей, молодь, жінок продавали в рабство, грабували і руйнували аули, нищили виноградники, сади і випалювали лани. У своїх спогадах генерал-майор В.Полторацький писав: «Із усіх жителів великого аулу навряд кому-небудь вдалося побачити схід сонця. Незважаючи на відчайдушний супротив деяких мешканців, більшість із них була захоплена зненацька напівголими, старі й молоді, жінки, діти і грудні малюки втопилися у своїй крові від гостро відточених багнетів – нікого не помилювали, нікого не врятували». Характерними були вчинки і висловлювання П.Д.Ціціанова, який був призначений у 1802 році головнокомандуючим на Кавказі. Осетинські селяни просили його, щоб оплатили їм за надмірні підряди для російського війська. Проте генерал відповів: «Не стану я з вами договори укладати, в кого є штики, той гроші не мусить платити». «Я не словами страху, а штиками дію», дотримуючись у своїх методах управління краєм мораллю азійських правителів [Гордин 2000: 68].

Жорстокістю і злочинністю проти людності була позначена військова діяльність князя Олексія Єрмолова. Вважаючи себе «освіченим європейцем», генерал був упевнений, що на Кавказі не варто обмежувати себе європейськими уявленнями XIX століття, оскільки цивілізацію потрібно вибивати кулаком. Він пропагував антигуманну філософію: «Мовляв, освіта народів належить вікам, а не життю людини. Тепер це мене дещо захоплює, боротьба гірської і лісової свободи з барабанним просвітництвом, дія конгресів (бойових ракет, винайдених англійським інженером Вільямом

Конгривом); будемо вішати і прощати, і плюємо на історію» [Гордин 2000: 121]. До мирних жителів Єрмолов застосовував стратегію «воєнно-економічної блокади». У листі до свого приятеля, генерала Арсенія Андрійовича Закревського він писав: «Я не відмовляюся від розпочатої мною системи душити злочинців усіма способами. Найголовнішим є голод, тому домагаюся оволодіти шлях до долин, де можуть вони обробляти землі і рятувати свої стада. Цими стежками прибуває військо, коли вони того зовсім не сподіваються, коли зайнятий кожен роботою і зібратись багатьом важко. Для бою не буде у них сил, значить, і сутички будуть рідкі, а голоду всі підвладні, і він приведе до покори». Як бачимо, лояльність досягається грубим насильством [Гордин 2000: 123].

Поема «Кавказ» Т.Шевченка становить собою своєрідний метатекст: вона складається з тексту твору, посвяти «Искреннему моему Якову де Бальмену», епіграфа «Кто даст главе моей воду, / И очесем моим источник слёз, / И плачуся и день и ночь, / о побииенных... (Иеремия глава 9, стих 1)», а також назви «Кавказ». Поема є своєрідним реквієм у пам'ять загиблого побратима на Кавказі Якову Петровичу де Бальмену. Проте це не так оплакування мертвого, як утвердження безсмертя героя, а відтак народу. Інтертекстуально наступні рядки поеми перегукуються з висловом одного з пророків: «Чи бігають коні по скелі, / чи хто виоре море худобою?», який не сприймав розкоші царя Ізраїлю Ієробома II. За допомогою алюзії поет стверджує, що «неститий», тобто самодержець Микола I «не виоре на дні моря поле», не подолає народ, «не скує душі живої» – йому це не дасть Бог.

Яків де Бальмен був українським художником, з яким Тарас Григорович не раз зустрічався в селі Мойсїївці, в маєтку Бальменів у селі Линовиці. Відомо, що Яків та Михайло Башілов виконали тридцять дев'ять ілюстрацій, зокрема заставок, кінцівок і заголовних літер до рукописного «Кобзаря» Шевченка (1844). Окрім того, Яків Петрович ілюстрував поеми «Гамалія», «Гайдамаки». Про його смерть Тарас Шевченко дізнався у 1845 році [Кузьменко 1989]. Безперечно, ця звістка зумовила інтенцію поета, ліричне, іронічне й саркастичне забарвлення наративу, орнаментальну організацію тексту й образів, розкриття мотивів, топосів, пружин ліричної сюжетної дії, яка нагадує, як відзначила

Ніна Чамата, сонату. Кавказ для Тараса Шевченка став не тільки місцем загибелі друга, а й протестом проти страшної людської бойні, інвективою, спрямованою проти самодержавної політики царизму, який поневолював народи та Україну («Не за Україну, а за її ката довелось пролити кров добру, не чорну»).

Задум відіграв важливу роль у доборі епіграфа зі Святого письма, який у контексті наративу наповнений гуманістичним пафосом і підкреслює тугу і вболівання поета за тисячами жертв у Кавказькій війні. Назва поеми – «Кавказ» – набуває особливого символу. В сучасників Тараса Шевченка він асоціювався з кривавою війною на Кавказі, про яку в пресі сповіщали списки тих, хто загинув у боях з боку росіян, підкорюючи нові території для самодержавної імперії. «Завоювання Кавказу з його численним мусульманським населенням і відносною близькістю до центру імперії породили велику кількість творів і разом з ними низку стереотипів щодо підкореного населення та стосовно того, що означало бути росіянином: подорожувати по диких землях і сприяти їх прилученню до «освіченої» російської держави» [Томпсон 2008: 103].

Проте мистецьке освоєння теми Кавказу неоднозначно сприймалося літераторами: чимало російських митців, наприклад, Гаврило Державін писав оди «К красавцу», «На покорение Дербента», «На возвращение графа Зубова из Персии», присвячені Валеріану Зубову, одному з підкорювачів Кавказу. Письменник й історик Микола Карамзін заохочував царів розширювати межі Російської імперії будь-якими способами. Такі митці, як Василь Жуковський, Федір Тютчев, Олексій Хом'яков, Микола Языков, оспівували кавказькі війни, яскравими і пишними образами прославляли імперську могутність та зверхність у ставленні до горців, вважаючи, що Росія виконує всесвітню православну місію, а тому апологетично захищали завойовницькі війни на Кавказі; інші роздратовано осуджували письменників, зокрема Олександра Полежаєва, Миколу Бестужева, які ставили під сумнів «цивілізаційні переваги російської експансії».

На Кавказі Олександр Полежаєв відбував солдатську службу три з половиною роки. Він пережив різноманітні ситуації і враження, що розширили творчий діапазон поета, його художній наратив збагачується описами баталій та епізодів, спираючись на

факти війни. Інколи він вуалюється художньою умовністю («Осуждений», «Пісня полоненого ірокезця», «Живий мрець»). Поезії «Коріолан», «Видіння Брута», «В'язниця», по суті, також автопортрети» [Киселев-Сергенин 1987: 21]. Майстерно використовується «рольова лірика», тобто персонажа: різні типи ліричних героїв оповідають про себе і своє життя, світ своїх переживань і митарств.

Поет осудив Кавказьку війну, полемізуючи з Олександром Пушкіним, який романтизував цей край:

... черкешенок смотреть,

Пленяться день и ночь горами,

О коих с многими глупцами

По географии я знал,

Эльбрусом, борзыми конями,

Которых Пушкин описал,

И прочая... Ах, нет, мой милый! («Эрпели») [Полежаев 1987: 268].

Кавказькі поеми «Эрпели», «Чир-Юрт» (1832) вийшли з посвятою – «Воїнам Кавказу». Гомодієгетичний наратор – свідок й учасник військових дій. Тому його поеми й вірші – своєрідні документально-художні твори, нагадуючи за формою репортажі з місця подій. Проте при цьому не губиться ліричне начало; митець майстерно застосовує наративні суб'єктні форми *власне автора, ліричного героя та ліричного персонажа*. Звертаючись до свого читача, Олександр Полежаєв підкреслює, що той, хто побував у кривавому горнілі кавказької війни, по-іншому оцінить романтику цієї військової експедиції: «Тогда судить умнее станешь, / Навек поклонисься мечтам – / Кавказа вздорным чудесам» («Эрпели») [Полежаев 1987: 269]. Поет був прихильником мирного розв'язання конфлікту:

Есть много стран под небесами,

Но нет той счастливой страны,

Где б люди жили не врагами,

Без права силы и войны!

О, где не встретим мы способных

Основы блага разрушать?

Но редко, редко нам подобных

Умеем к жизни призывать! [Полежаев 1987: 296].

Читаючи поему «Чир-Юрт», рецепієнт помітить велику тугу поета «на страшному місці поразки», коли ліричний герой спостерігає розпростерті тіла покалічених людей, коли він чує плач бездомних горців в аулах, приречених ховатися в диких місцях гірської країни. Його захоплювала безмежна віра кавказців у перемогу, які мужньо кидаються у полум'я війни з могутньою імперією; митець протестує проти безглузлого кровопролиття, колоніальної політики царизму на Кавказі.

Показовою в цьому контексті була моральна оцінка, представлена Олександром Пушкіним у змалюванні чеченців як «зла» який оспівував «переможену стихію» росіян у поемі «Кавказький бранець». Романтичними фарбами поет змалював східну екзотику та побут горців, їх мужність і свободолюбство, але водночас прославляв жорстоких генералів, поневолювачів кавказьких народів Ціціанова П.Д., Котляревського П.С., Єрмолова О.П.:

*И в сече, с дерзостным челом,
Явился пылкий Цицианов;
Тебя я вспою, герой,
О Котляревский, бич Кавказа!
Куда ни мчался ты грозой –
Твой ход, как черная зараза,
Губил, ничтожил племена...
Но се – Восток подьемлет вой!..
Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ: идёт Ермолов!* [Пушкін 1986: 21].

В українському перекладі це звучить так: «І в куль в потоці огнянім / Палкий з'явився Ціціанов; / І Котляревського, героя, / Що наче чорною чумою / Кавказу нищив племена... / Та грізна тінь на Схід лягла! / Схили ж високий сніг чола, / Скорись, Кавказе: йде Єрмолов!» [Пушкін 1952: 108]. Звеличив О.Пушкін імперського двоголового орла – символ самодержавної імперії: «Я оспівую славний час, / Коли на клич війни кривавий, / Що кинув збурений Кавказ, / Піднісся наш орел двоглавий» (Переклад В.Сосюри) [Пушкін 1986: 107]. По-суті, поет оспівав необмежену жорстокість завойовників Кавказу – Ціціанова, Єрмолова, Котляревського, які представляли імперський наратив. Варто відзначити протилежні погляди Олександра Пушкіна і Тараса Шевченка на події та долю

народів, які захищали себе і свою свободу: якщо в Олександра Пушкіна прозвучало гасло: «Скорись, Кавказе!», то в Тараса Шевченка: «Борітеся – поборете!»

Такий одичний дискурс Олександра Пушкіна викликав у його сучасників негативну реакцію як з погляду романтичної поетики, так і з погляду політичних декларацій. Особливо був здивований «страж нового романтичного мистецтва» князь Петро В'яземський. У листі до Олександра Тургенева від 27 вересня 1821 року він писав: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он, «как чёрная зараза, губил, уничтожал племена»? От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом становятся. Если бы они просвещали племена, то было бы что воспеть. Поэзия – не союзница палачей; политике они могут быть ненужны, и тогда суду истории решать, можно ли её оправдать, или нет; но гимны поэта не должны быть славословием резни. Мне досадно на Пушкина: такой восторг – настоящий анахронизм...»[Вяземский 1878: 279].

Нарис «Подорож до Арзрума під час походу 1829 року» Олександра Пушкіна є типовим взірцем відтворення російської імперської самоідентичності, оскільки спостерігається зверхній погляд «цивілізованого» наратора над завойованими народами. Для розповідача Кавказ – це дикі землі і народи, без культури, малосвідомі і не розуміють «визвольної місії росіян». Особливою жорстокістю під час завоювання Закавказзя відзначився генерал Олексій Ермолов (1816 – 1827). Він спустошував землі, вогнем і мечем знищував села і ліси, вчинив геноцид – різанину кількох етнічних груп. Ермолов зумів поневолити аварів, чеченців, завоювавши чималу територію вздовж ріки Терек. Цей похід у свідомості росіян залишився як велике досягнення [Томпсон 2008: 107]. Так його сприйняв Олександр Пушкін, який просив генерала бути присутнім під час кампанії, пропонуючи йому, що оприлюднить його мемуари: «Ваша слава належить усій Росії, і ви не маєте права приховувати це». Проте дозволив Олександр Пушкіну взяти участь у військовій компанії на Кавказі фельдмаршал І.Ф.Паскевич. Внаслідок цього з'явився нарис «Подорож в Арзрум під час походу 1829 року». *Автодієгетичний наратор* Пушкіна змальовує чудові пейзажі Кавказу, об'єктивно

оцінює ситуації і наслідки війни, усвідомлюючи причини ворожого ставлення завойованих до росіян: «Черкеси нас ненавидять. Ми витіснили їх з привільних пасовищ; аули їх розорені, цілі племена знищені. Вони все далі і далі заглиблюються в гори і звідти готують свої наскоки... Майже немає ніякого способу їх усмирити, доки їх не роззброять, як роззброїли кримських татар. Кинджал і шабля є члени їх тіла, і немовля починає володіти ними раніше, ніж лепетати. Дух дикого їх рицарства помітно підупав... Тутешня сторона повна чуток про їх злочинства» [Пушкін 1954: 385]. Гіркі реалії загарбницької війни виразно проступають в образах покалічених і голодних підлітків, жебраків, бездомних, появу яких зумовила завойовницька експансія самодержавства. Твір пройнятий імперською риторикою: для наратора-свідка Росія є доброзичливою країною, він бачить перспективу і для черкесів, занотувавши свій роздум: «Що робити з таким народом? Слід, однак, сподіватися, що здобуття східного краю Чорного моря, відрізавши черкесів від торгівлі з Туреччиною, змусить з нами зблизитися. Вплив розкошів може сприяти його приборканню: самовар був би важливим нововведенням» [Пушкін 1954: 385]. Цей самовар викликає сміх. Пропонує мандрівник інші новації: запроваджувати православ'я замість магометанської віри, адже православ'я в Російській імперії було її духовним форпостом. У річищі імагології Олександр Пушкін порушує проблему *свого* і *чужого*. Він сконструював автостереотипний образ Кавказу та горця з погляду ображеної вишості: горці не зрозуміли «просвітницької» місії Великої Росії, героїчно боролися з напасниками.

Художній образ Кавказу в Пушкіна дещо скривлений, адже в наративі подорожі переважає оптика імперського спостерігача, який зверхньо оцінює події і життя завойованих народів: це виявляється в інтенції гомодієгетичного наратора, зокрема, він захоплюється сміливими діями козаків і глузує з «турків», які безтямно відступають, зневажає нещасного жебрака-горця, бідність населення і голодних дітей, не думаючи, що їх спричинила жорстока війна. В очах наратора «осетинці», «черкеси», «турки» – «вороги», позбавлені людяності, вони жорстокі до росіян, хоча росіяни прийшли до них, щоб принести їм свою «вищу культуру». Кінцівка твору пройнята гордістю оповідача-свідка, який відчуває

себе європейцем. Арзрум завойовано, стотисячне місто мовчить, ніхто не скаржиться на присутність у ньому п'ятнадцятитисячного війська, яке тут панує. У Владикавказі Пушкін зустрів своїх друзів, які скористалися здобутками цивілізації, використовуючи місцеві гарячі джерела для лікування ран, отриманих у боях. У фіналі твір маркований «елементами колоніальної зверхності наратора: висока грамотність, огида при погляді на примітивних людей, чий звички є грішними, здатність використовувати ресурси завойованих територій для добрих цілей (лікування хвороб, будівництво нових осель і парків), спроможність творити тексти, що збережуть пам'ять про Арзрумську кампанію для нащадків тих, хто завойовав його» [Томпсон 2008: 111]. Безперечно, О.С.Пушкін був громадянином російської імперії, а тому на його рецепції подій доби, що відбувалися на Кавказі, помітна її оптика. Слушною є думка Івана Дзюби: «У громадянському вимірі Пушкін залишається людиною імперії з усіма емоціями задоволеного національного самолюбства, але і з великодушною приязню до світу; об'єктивні характеристики горців і окремі посутні міркування про причини їхньої неприязні до росіян... чергуються зі специфічно «кавказькими» колоніальними стереотипами та досить наївними порадами щодо способів приручення» [Дзюба 1995: 22].

Як для Російської імперії та її культури значним топосом був Кавказ, так для західноєвропейських суспільств того часу цю важливу роль мав Схід. Схід для європейця, як зазначив Е.Саїд, є «найзмістовнішим образом Іншого, до якого найчастіше звертаються. Крім того, Схід допоміг визначити Європу (або Захід) як свій контрастний образ, контрастну ідею, особистість, контрастний досвід» [Саїд 2001: 12 – 13]. У західноєвропейських літературах доби спостерігалось захоплення східними сюжетами та образами. Адже Схід з його химерними екзотичними образами був своєрідною реакцією на світ гармонії і ясності, що зображувався митцями-класицистами. Схід давав можливість розширити горизонти розуміння людини як неповторної індивідуальності й самотньої духовної величини, які не сприймалися класицизмом, що прагнув до глобальних узагальнень. Ось чому романтики тяжіли до східної тематики, яка відкрила їм новий модус світу й особи, особливо їх приваблювали події і характери, пов'язані з визвольним рухом грецького народу. Зокрема, героїзм греків проти

турків надихав Дж.Байрона, який брав безпосередню участь у боротьбі за визволення Греції і загинув у 1824 році в місті Міссолонг. Героїзм грецького народу за незалежність оспівав Микола Костомаров у «Грецькій пісні»:

*А попереду всіх молодець Буковалл,
Він січеться на смерть з бусурманом;
Од Керассово дим до Кенуріо дим
Розлягається сивим туманом.
Він січеться один проти тисячі їх:
Не здолають усі його взяти*[Костомаров 1990: 67-68].

Російські поети Олександр Пушкін та Вільгельм Кюхельбекер змальовували мужність і відвагу грецьких борців за свободу країни. Переймався темою національно-визвольної війни народів Віктор Гюго: особливо помітною в літературному процесі народів Європи була його збірка «Східні мотиви» (1829). У передмові до книги він відзначив, що для «імперій і для літератур Заходу Схід покликаний відіграти певну роль, оскільки незабутня грецька війна спонукала всіх подивитися в той бік. Європейська рівновага, здається, от-от порушиться; європейський статус-кво, прогнивши до основи, вже тріщить поблизу Константинополя. Увесь контингент тягнеться на Схід. Ми ще побачимо незвичайні речі. Давнє азійське варварство навряд чи позбавлене видатних постатей, як гадає наша цивілізація».

Згодом Луї Арагон відзначив, що для поета «Схід не був тільки декорацією. В ці роки інтерес до Сходу був неминуче пов'язаний з пристрастями, які там бушували. Книга Гюго тісно пов'язана з сучасним: його паші, гареми, джини насичені справжньою кров'ю, сльозами і криками, які виникли не тільки в уяві. За рік до 1830 року навіть в екзотичній мішурі Сходу пристрасть до свободи не могла залишатися чистою екзотикою» [Anthologie poétique 1952: 12]. Грецька війна змальована в поезіях «Ентузіазм», «Дитя», «Канаріс», «Голови в сералі». Мовлення ліричного героя експресивне й імперативне – це заклик до всіх, кому дорога свобода, прибути в Грецію:

*Мерцій до Греції! Пора! Скоріше в путь!
Хай відомстить народ своїм катам, що лють,
Що кров йому знов проливають!
О друзі, в Грецію! Свобода! Мста!*

*На голові – тюрбан! Є шабля і мета!
Нехай коня мені сідлають!* [Гюго 1978: 36]

Письменник-романтик прославляє французького генерала Шарля Нікола Фав'є, який очолив трьохтисячний загін французьких добровольців, щоб брати участь у національно-визвольній боротьбі грецького народу: «Веди ж у бій, Фав'є, найкращий із вождів! / Ти став на варту там, де бракне королів! / Веди негайно нас до бою!» / Ти – римлянина тінь між греків молодих, / Сміливий воїне, в твоїх руках твердих – / Народна воля, й ми – з тобою!» [Гюго 1978: 36]. Віктор Коптілов підкреслив, що у «Східних мотивах» Віктора Гюго читач зустріне «не тільки яскраві екзотичні красиви, мальовниче вбрання, гордих красунь і жорстоких володарів – зливу незвичайних для тодішнього французького читача образів, які вражали його уяву, – в цій збірці виразно забриніла мелодія народно-визвольної боротьби греків проти турецького панування. Гнівню картає поет жорстокість загарбників («Здобує місто»), схилиючись перед мужністю борців за свободу («Канарис»)). Незабутній образ хлопчика серед руїн спаленого села, який відповідає дорослим, що прийшли втішити його: «Мені потрібні кулі й порох!» («Дитя»). Через багато років образ цього підлітка відгукнеться в героїчному Гавроші, котрий гине на революційній барикаді (роман «Знедолені») [Коптілов 1978: 7].

У річищі східних мотивів написав свої повісті Олександр Бестужев-Марлінський, який був найпопулярнішим письменником своєї доби: його називали «російським Кіплінгом». Він брав активну участь у повстанні декабристів 1825 року. Два роки перебував у вигнанні, а тоді подав рапорт про службу на Кавказі, приєднавшись до своїх однодумців-декабристів, які вже воювали на Кавказі. Він опанував азеротюрську мову, яку росіяни називали татарською, вивчав і описував місцевий побут, звичаї, етнографію; написав дев'ять етнографічних нарисів про «Азербайджан» (1834 – 1836). Серед армійських офіцерів і читачів високо цінувалися його повісті й оповідання, які об'єднані темою свободи та образом сильної особистості («Лейтенант Белозор», «Латник», «Мореход Никитин», «Фрегат «Наdejда»). У форматі романтичної поетики прозаїк моделював моторошні сюжети, змалював незвичайні обставини і виняткові характери на тлі автентичної етнографії та

романтичного колориту, як-от: «Аммалат-бек» (1831), «Мулла-Нур» (1836), «Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев» (1834), «Красное покрывало» (1832). Історик російської літератури М.Котляревський відзначив, що О.Безстужев-Марлінський один із перших художньо правдиво змалював образ російського солдата й офіцера, яким усі захоплювались, але ніхто не зміг сказати про нього нічого розумного [Котляревський 1907: 255]. Адже сам письменник зазнав випробувань, які переносив як солдат-штрафник, усі негоди і труднощі походів кавказького життя і глибоко пережив лихоліття і випробування, що стало основою військових оповідань прозаїка. Він добре знає солдатське серце і душу, захоплюється образами простих бійців, які стають героями і безстрашно йдуть у бій, з симпатією відтворив народний характер бійця. У нарисі «Будочник-оратор» *експліцитний наратор* міркує: «Коли подумаєш про терпіння і залежність нашого солдата, про його безкорисливість і хоробрість, тоді розумієш його невтомну працю і в походах, і в засідках, безстрашність у битвах: так дивуєшся, а серце радіє: «Хто виміряє їх завоювання, полічить подвиги, оцінить славу! – хто?». Попри співчутливе ставлення до рядового солдата, наратор Марлінського захоплюється мілітарною могутністю імперії, а його творчість вписувалась у інтеграційний дискурс колонізації Кавказу.

Проте Олександр Бестужев-Марлінський помітив «пусті прогалини» в культурному міфі Російської імперії, коли замислився над питанням: чи можна за допомогою кровопролиття прокладати шлях до саду воскресіння й оновлення? Чи потрібний народам Кавказу «освічений колоніалізм», що його на своїх багнетах принесла Росія в Кавказ. Він передбачив духовний крах імперії, що принесе велике горе народам цієї країни.

Проте письменник не був послідовним, коли писав про горців, що «вони були б чудовим народом, коли б позбулися чуми, холери та магометанства». Він схарактеризував натуру Росії як «дволикого Януса», який «дивиться водночас на Азію і Європу; її спосіб життя сполучав осілу діяльність Заходу з кочовим неробством Сходу» [Шкандрій 2004: 75]. Кавказькі враження, студіювання історичних реалій краю, його етнографії і фольклору, легенд і переказів дали можливість О. Бестужеву-Марлінському створити унікальну повість «Аммалат-бек» (1832), у підзаголовку

якої є уточнення «*кавказька легенда*», та «Мулла-Нур» (1834). Як відзначив М.Маслін, «політичні симпатії Марлінського в час створення кавказьких повістей ясні й визначені. Він з великим співчуттям ставився до національної боротьби народів Кавказу; не поділяв шовіністичної політики російського самодержавства, базованої на силі зброї – «трюхгранних доказів», як говорив він, – на придушення національної самобутності горців. Він вважав, що Росія несе Кавказу звільнення від турецько-персидської тиранії і *просвіту його народам* і був прихильником гуманної політики, економічних і культурних зв'язків з народами Кавказу. Кавказька проблема розв'язувалася письменником в дусі передових, декабристських ідей, несумісних з шовінізмом і націоналізмом» [Бестужев-Марлинский 1958: 44 – 45]. Безперечно, метакритичний дискурс літературознавця позначений радянськими ідеологемами, як-от міркування про ніби то «просвіту народам Кавказу», що є міфологемою «освіченого колоніалізму», яку пропагував царизм.

Літературознавці Сюзан Лейтон та Мирослав Шкандрій зазначають, що цю історію персонажів «вміщено в рамки оповіді про конфлікт між «європейським» духовним світом (який репрезентує Росія) і світом «азійським» (тобто Кавказом), і це робить повість типовим твором, який вписується у міфологію імперіалізму». На погляд Лейтон, Марлінський зображує Схід як край релігійного святенництва, работоргівлі, млосного неробства і політичного деспотизму, проте навіть не згадує про кріпацтво та деспотизм у Росії [Layton 1992: 34 – 57].

Показовим є епізод з повісті Бестужева-Марлінського «Аммалат-бек», в якому Аммалат-бек потрапив у полон до росіян. Верховський, який втілює освічений Захід, просить головнокомандуючого не карати юнака Аммалат-бека, який був полоненим під час нападу на росіян. Єрмолов сумнівається у доцільності цього, адже, на його погляд, «європеяца можно убедить, усомнитъ, тронуть кротостию, привязать прощением, закабалить благоденнями; но все это для азиатца несомненный знак слабости, и с ними я, прямо из человеколюбия бываю жесток неумолимо. Одна казнь сохранит сотни русских от гибели и тысячи мусульман от измены» [Бестужев-Марлинский 1958: 476 – 477].

Письменник простежує чинники, що формували характер Аммалат-бека. З одного боку, це європейська освіта, яку прагнув

дати юнакові Верховський, та чуйне ставлення до нього (що вписується у модель формування імперської людини), а з другого – традиції і звичаї його предків, ментальні риси горця – «поклик крові», відчуття «іншості» (*imago*) / чужості. Герой усвідомлює себе представником іншої спільноти, ніж росіяни. Його вразив опис землі, на якій мешкає його народ: «татари займають куточок світу, вони жалюгідні дикуни в порівнянні з європейськими народами і про всю їх кількість, не тільки про набіги, ніхто не думає та й знати не хоче!» [Бестужев-Марлинский 1958: 482]. Юнака спантеличила зверхність / вищість росіян, їх зневажливе ставлення до горців.

На думку дослідників, образ Аммалат-бека втілює «орієнтальні стереотипи: він не винний і нетямущий (оповідач порівнює його з соколом, який не розуміє, нащо його накривають запиналом, та конем, що не має уявлення, нащо його підковують), його поведінка неврівноважена (спершу запальна й неконтрольована, згодом підозріла та підступна)» [Шкандрій 2004: 78]. Ці особливості духу та риси вдачі героя гомодієгетичний наратор вважає характерними для всіх горців Кавказу, які успадковані від матері і з повітрям батьківщини. На його погляд, варварський деспотизм Персії, яка довго володіла Адербиджаном, прищепила кавказцям ниці пристрасті, увівши за честь ганебні вчинки. Автор застосовує вставлене наратування: він представляє лист полковника Верховського до коханої, в якому відбито стереотипні уявлення про Азію як закостенілий світ: «Расшиблись все попытки улучшения и образования: она решительно принадлежит не времени, а месту... Я покидаю землю плода, чтобы перенестись в землю труда, этого великого изобретателя всего поленого, одушевителя всего великого, этого будильника души человеческой, заснувшей здесь неюю, на перся прилестницы природы» [Бестужев-Марлинский 1958: 525]. У цьому наративі відбито «стереотипні уявлення про Схід як щедрий рай, самицю, що породжує ледачий і чуттєвий народ, незмінну, блаженно-бездіяльну первісну культуру. Натомість Росія і Європа уособлюють працелюбність, винахідливість, творчість та змінність. Ця ідея не раз повторюється у всьому тексті, її висловлюють як солдати, так і сам оповідач. Один із офіцерів застерігає Верховського: «Аммалат все-таки азієць, а це слово – атестат». Ту саму ідею вписано і в структуру повісті: виродження та

зашкарублість раси виправдовують імперське завоювання та владу, проте – натякають читачеві – світогляд місцевих жителів настільки відрізняється від світогляду росіян, що інтеграція буде тривалим процесом, який вимагатиме великої обережності» [Шкандрій 2004: 79 – 80]. Змальовуючи Кавказ та його героїв, Марлінський, з одного боку, романтизує його, а з другого – осуджує «цивілізовану місію» Російської імперії, яка варварськими засобами, зокрема насильством, знищенням горців утверджує свою присутність у Кавказі.

У руслі міфологеми імперіалізму по-своєму окреслюється візія Кавказу у творах Михайла Лермонтова. Потужним струменем заявила про себе Кавказька тематика в його творах: він розширив її фактажем і типажем, проблематикою, змалював тяжке становище жінки та її залежність від чоловіка в романі «Герой нашого часу» (1841), беручи сюжети із кавказьких реалій. У форматі імагологічного аналізу наратор-усезнавець змальовує драматичну історію кохання Печорина до черкешенки і співчуває їй. Його приваблюють горці своєю цільністю і силою почуттів, сміливістю і природністю. Кохання до Бели для Печорина не каприз розпеченого серця, але й прагнення повернутися у світ справжніх почуттів «дітей природи» – характерний мотив європейських романтиків. Чому його спроба не вдалася? Чи можна було передбачити спочатку в стосунках Печорина з Белою трагічну розв'язку? Хто винен у загибелі Бели? Викравши дівчину, він чинить зло. Лермонтова як митця цікавив антропологічний Кавказ, його неповторні люди, їхні звичаї, що відбивають національний характер. Через імагологічний аналіз поступово вимальовуються сильні і вольові образи горців, окреслюється етнохарактер Бели та її брата, вичленовуються етнічні прикмети жителів Кавказу. Безперечно, це збагачувало мистецтво слова, розширювало його гуманістичний пафос.

Поневолені колонізаторами жінки зазнають прикрих принижень: їх викрадають, продають як рабинь, гвалтують, віддають російським офіцерам. Мирослав Шкандрій підкреслює, що у творах Михайла Лермонтова та Олександра Бестужева-Марлінського «сексуальне поневолення колонізованих і завойованих жінок часто репрезентує відносини між імперією та завойованою територією. Серед таких жінок у творах Лермонтова

можна назвати черкеску Белу, грузинку Тамару з «Демона», українку ундіну з «Тамані» та литвинку з однойменної поеми. Ці жінки вже колонізовані політично, за словами Енн МакКлінток, вони стали доступними для гри в сексуальне завоювання, будучи живою плоттю національного тіла, розкритого та оголеного для хтивих обіймів. Образи цих непокірних, принаймні попервах, а часто й небезпечних жінок є прикладами еротики тілесно-політичної наруги та прикордонними знаками імперії. Хоч якими загрозливими можуть бути такі зіткнення для російського вояка, він у будь-якому разі належить до завойовницького війська. Герої Лермонтова граються в сексуальне завоювання, майже не знаходячи в ньому духовної втіхи... Такі зіткнення з завойованими народами – це закодовані свідчення денаціоналізації корінної еліти» [Шкандрій 2004: 89]. Дослідник вказує, що письменник вдавався до сюжетів, в яких відтворюється конфлікт лояльностей, зумовлений тим, що людина певний час перебувала у ворожому таборі. До таких персонажів належать Ізмаїл-Бей з однойменної поеми, в якій реконструйовано образ-імідж черкеса внаслідок зіставлення дійсного і фікціонального світів, в яких фігурує постать Ізмаїл-Бея. Перед читачем постає історія черкеського хлопчика, батько якого віддав на навчання до Росії. Здобувши освіту і добрий військовий вишкіл, Ізмаїл-Бей повернувся до батьківщини і став ватажком гірських племен у боротьбі проти російського поневолення. За жанром – це центрогеройна поема, оскільки всі події експлікуються навколо головного персонажа. Наратор Лермонтова змальовує жорстокі будні і драматичні події зруйнованого напасниками краю, симпатизуючи горцям, які захищають свою свободу. Ізмаїл-Бей – романтичний герой, що посідає важливе місце в галереї романтичних персонажів поета. Мужній, вольовий і по-своєму шляхетний, він вірний ідеї свободи до кінця своїх днів. Особливо новаторським був наратив, який будується як «оповідання в оповіданні». Поет вдало застосовує фрескову композицію, що була характерною для романтичних поем Джона Байрона. Розповідач змальовує дуальність природи Ізмаїла-Бея, його роздвоєність між національними почуттями і релігійними поглядами, над ним тяжіє його російське минуле: брат після його смерті знайшов у нього пасмо білих кіс і хрест Св. Герогія (імперську відзнаку за хоробрість у бою). Слушними є

міркування літературознавця, що «імперське військо з його кодексом нещадного насильства й абсолютної вірності імперії було першою інстанцією знеособлення та денационалізації. Всі інші почуття годилося приховувати. Маскування стало такою поширеною рисою у творах Лермонтова, що видається мало не природним станом. Ті, хто не вміє ховатися і виявляє свої справжні почуття, гинуть» [Шкандрій 2004: 90]. Герой Лермонтова втрачає ґрунт під ногами внаслідок імперської експансії: з одного боку, мислить себе росіянином, а з другого – втрачає свою ідентичність.

Чудові краєвиди Кавказу в поемі «Ізмаїл-Бей» змальовуються з погляду гомодієгетичного наратора:

*Как я любил, Кавказ мой величавый,
Твоих сынов воинственные нравы,
Твоих небес прозрачную лазурь
И чудный вой мгновенных, громких бурь,
Когда пещеры и холмы крутые
Как стражи» откликаются ночные;
И вдруг проглянет солнце, и поток
Озолотится, и степной цветок»* [Лермонтов 1969: 135].

У творі порушено питання людина і природа, родина і свобода народів, знеособлення й денационалізація, уміння вижити серед чужого оточення і зберегти свою самототожність у складних умовах життя в імперії. Наратор Лермонтова змальовує війну як народну біду, звинувачуючи в горі імперську політику; у третій частині поеми є такі вражаючі і сміливі строфи. В українському перекладі, здійсненому Миколою Терещенком, ці рядки звучать так: «Горять аули; захисту немає, / Отчизна вся під ворогом конає, / І полум'я, як метеор жажний, / Лякає погляд у п'їтмі нічній. / Мов хижий звір, вривається в оселю / Оружний переможець через скелю; / Вбиває він малюток і дідів, / Невинних дів і юних матерів / В крові рукою пестить він своєю, – / Та тут жінки не з кволею душею! / Крім поцілунка, є кинджал у них, – / Схилився руський, – захрипів, – і стих. / «Помстись, товаришу!» / – і за хвилину / (Відплату вбивці обрану єдину!) / Палає сакля, й веселить їх зір / Багаття вільності черкеської між гір!..» [Лермонтов 1946: 73].

Цей текст свідчить, що автор співчуває горянам і захоплюється мужністю жінок, які чинять опір напасникам, заперечуючи імперський дискурс, за яким, кавказці – «дикуни»,

«бандити», «зрадники». Зомбованість і штампованість погляду агресора очевидна: Росія для нього – це вітчизна, але для горця та їх борців за свободу вона – ворог, і вони не зраджували Росії, а боролися з нею як з поневолювачем. Оцінка Михайла Лермонтова Кавказьких воєн неоднозначна. З одного боку, він усвідомлював жорстокість війни, яка знищувала свободу народів, співцем якої він був, а з другого – поет дотримувався імперського дискурсу, апелював до примирення і вірив, що опір горян приречений, Росія їх переможе, тому в третій частині поеми закликав:

*Смирись, черкес! и запад и восток,
Быть может, скоро твой разделят рок.
Настанет час – и скажешь сам надменно:
Пускай я раб, но раб царя вселенной!
Настанет час – и новый грозный Рым
Украсит Север Августом другим!* [Лермонтов 1969: 176]

Розповідач застосовує цитатний дискурс, устами Ізмаїл-Бея звинувачує російську експансію в Кавказі, загарбницьку війну, яку вело самодержавство, герой звертається до князя:

*За что завистливой рукой
Вы возмутили нашу долю?
За то, что бедны мы и волю
И степь свою не отдадим
За злато роскоши нарядной;
За то, что мы боготворим,
Что презираете вы хладно!
Не бойся, говори смелей:
Зачем ты нас возненавидел,
Какою грубостью своей
Простой народ тебя обидел»* [Лермонтов 1969: 168].

Інший погляд на війну в Кавказі представив Лев Толстой, котрий, як гуманіст, не сприймав імперського дискурсу, злочинів проти людяності, що чинило російське самодержавство, адже приєднання нових територій відбувалося насильством, мором, кровопролиттями, масовим знищенням народів. Для нього війна неприродне явище, несправедлива і «загальна біда».

У повістях «Хаджі Мурат», «Рубання лісу», «Із кавказьких спогадів», оповіданні «Набіг» Лев Толстой глибоко і проникливо змалював кавказьку війну як катастрофу давньої цивілізації і як,

говорячи словами Івана Дзюби, своєрідний індикатор занепаду моральності російського суспільства. Перебуваючи на Кавказі, Толстой написав оповідання «Рубання лісу», в якому з документальною точністю відтворив картини Кавказької війни. Російські солдати вирубують первісні ліси, аби в них не ховалися татари, які в свою чергу стріляють по росіянах з двох гармат. Художній наратив ведеться від імені розповідача-свідка. В оповіданні змальовано типи солдатів і офіцерів, акцентовано увагу на цільності характерів українців – капітана Тросенка і Валенчука, який п'ятнадцять років перебував на службі. «Простодушний, добрий, надзвичайно ретельний і надзвичайно чесний» [Толстой 1948: 112], – характеризує його наратор. Він описує його поведінку під час бою: «Валенчук, завжди надзвичайно байдужий до небезпеки, тепер був у тривожному стані: його, видимо, сердило те, що ми не стріляємо картечю в тому напрямку, звідки летіли кулі. Він кілька разів невдоволенням голосом повторив: «Що ж він нас задарма б'є? Якби туди гармату повернути та картечню дмухнути, то затих би таки». Гомодієгетичний оповідач уточнює: «Справді, час було це зробити: я наказав випустити останню гранату й зарядити картечню». Проте було вже пізно: ворожа куля влучила у Валенчука: «Зачепило, братіки мої!» – ледве промовив голос, що я його впізнав. Він лежав навznak між передком і гарматою... Лоб його був увесь у крові, і по правому оку й носі стікала густа червона цівка. Рана була його в животі... Думка про смерть пробігла в душі кожного... Сутичка загалом була щаслива: козаки, чути було зробили славу атаку; в артилерії вибули із строю лише один Валенчук та двоє коней. Зате вирубали ліс верст на три і розчистили місце так, що його не впізнати не можна було» [Толстой 1948: 123 – 126].

Іван Дзюба з гіркою відзначив вільний чи невільний український «внесок» у завоюванні Кавказу імперією, пояснюючи цю обставину бездержавністю українського народу, сини якого служили напсникові, віддаючи своє життя за нього, гинучи вимушеною чи «геройною» смертю [Дзюба 1995: 28]. Як суголосні слова Тараса Шевченка, звернені до Якова де Бальмена:

Не за Україну,

А за її ката довелось пролить

Кров добру, не чорну» [Шевченко 2003: 346]

Контекстуально цей мотив розгортається в багатьох творах, в яких змальовано сатиричні образи «дядьків отечества чужого», які добровільно служать чужій державі-гнобительці, стають катами власного народу. Для українців після втрати Запорозької Січі вірна служба російським царям була результатом спотвореності національної долі козаків, старшин-українців, їх гетьманів, які обміняли свободу України на дворянські титули. «Кожного разу такі ситуації мали свої політичні і житейські особливості, своє емоційне забарвлення; але спільне для них було те, що вини виявляли спотвореність національної долі і глибоко травмували національне почуття. Хоча цей останній момент у деяких випадках усвідомлено не зразу» [Дзюба 1995: 28].

Крізь призму гуманістичних цінностей подивився на Кавказьку війну Лев Толстой. Йому було двадцять три роки, коли він приїхав на Кавказ, маючи намір написати «Нариси Кавказу». Саме тут уперше він побачив війну, прагнучи осмислити саму присутність її, сформував свій погляд на це складне явище. Свої враження письменник нотує у щоденнику. В такій атмосфері народжується його твори, в яких війна постає як антилюдяне явище. Письменник осуджує її через призму світосприймання своїх персонажів. В оповіданні «Набіг» оповідач Льва Толстого протиставляє прекрасну природу як символ тиші і спокою «зневажливим дисонансам серед тихої й урочистої гармонії», гуркоту важких гармат, звукам багнетів. Мирна і світла сила природи викликає рефлексії *оповідача-волентера*, в якому вгадуються риси молодого прозаїка. Автодігетичний наратор міркує: «Невже тісно жити людям на цьому прекрасному світі, під цим безмежним зоряним небом? Невже може серед цієї чарівної природи втриматися в душі людини почуття злостивості, помсти чи пристрасті знищити собі подібних? Все лихе в серці людини повинне б, здавалось, зникнути від дотику з природою – цим безпосереднім виразом краси і добра». Оповідання «Набіг» – гірке звинувачення війни. Письменник застосовує *персонажну фокалізацію*: крізь оптику волентера, молодої людини, яка побачила війну, відкривається страшний світ, в якому люди вбивають один одного, руйнують гармонію цілісного внутрішнього світу людини і світу природи.

Показовою в цьому контексті є повість «Хаджі Мурат». Гетеродігетичний наратор змальовує жахливі картини завойовницької війни, що вражають рецепієнта, як-от опис знищення чеченського села: «Садо, в якого зупинявся Хаджі Мурат, знайшов свою саклю зруйнованою: покрівля була провалена, двері й стовпи галерейки спалені й середина загиджена. А син його, отой гарний, з блискучими очима хлопець був мертвим... Два стіжки сіна, що були там, було спалено; було поламано й обпалено посаджені старим і виплекані абрикосові й вишневі дерева і, головне, спалено всі вулики з бджолами. Голосіння було чути в усіх домах і на майдані. Фонтан був загиджений, очевидно навмисне, отожд води не можна було брати з нього. Так само була загиджена мечеть» [Толстой 1948: 359].

У «Хаджі Мураті» з «такою чудовою художньою майстерністю змальована постать непокірного, волелюбного горця, з такою неприхованою симпатією ставиться до нього Толстой, що здається, ніби письменник відмовився своєї проповіді непротиставлення злу насильством і навіть вітає протиставлення, опір пригніченню і насильству над волею та гідністю людини. Читаючи «Хаджі Мурата», пригадуєш більш автора «Козаків», ніж автора пізніших релігійно-філософських трактатів. Вражає благородна простота і строгість стилю й мови» [Гудзій 1948: 11]. Повість Льва Толстого пронизана антиколоніальним пафосом. Наратор-усезнавець сатиричними фарбами змальовує як Шаміля, творця деспотичної держави, так і царя Миколу I, особливо в епізоді, в якому з нелюдяною жорстокістю цар засуджує на страшну смерть молодого поляка – карою шпіцрутенами. Таким же жорстоким зображується Шаміль, який розправляється з молодим аварцем – сином Хаджі Мурата.

Ще Олександр Пушкін у своїй арзумській подорожі збагнув вороже ставлення поневолених народів до завойовників, які примусили їх залишити широкі пасовища, ховатися в лісах. Розповідач Толстого зі співчуттям ставиться до чеченців, змальовуючи їх гнів, які споглядають зруйновані аули: «Про ненависть до росіян ніхто до великого не говорив, мовчання було дужче за ненависть. Це була не ненависть, а не визначення цих собак за людей і така огида, обридження нищити їх, як бажання нищити пацюків, отруйних павуків, вовків, було таким же

природним почуттям, як почуття самоохорони. Перед жителями стояв вибір: залишитися на місцях і відновити з страшними зусиллями все, з таким трудом зведене і так легко й безглуздо знищене, сподіваючись кожної хвилини повторення того самого, або, всупереч релігійному закону й почуттю огиди та презирства до росіян, підкоритися їм» [Толстой 1948: 359 – 360]. У таких страшних умовах фізичного виживання діяло гасло Олександра Пушкіна: «Скорись, Кавказе!», але йому протиставляється Шевченкове: «Борітеся – поборете!».

Таким чином у російській літературі Кавказ осмислювався подібно до орієнтального дискурсу Європи. Можна виділити декілька смислових центрів, які сформувалися в наративі інтеграції Кавказу до складу імперії. Митців приваблювала екзотичність природи далеких гір та його мешканців, які сприймалися в романтичному руслі. Кавказці наділялися рисами природної людини в руссоїському ключі, з її дивними звичаями, бурхливими пристрастями і водночас душевною гармонією та благородством. Відзначалась і мужність мешканців гір у боротьбі за свою свободу, хоча трактувалася вона переважно з погляду росіянина: як марна через могутність імперії, або як така, що визначена природною дикістю кавказця, нерозуміння цивілізаційного поступу, який несе для неї метрополія. Присутня у імперському дискурсі також насмішлива зневага стосовно цивілізаційної відсталості покорених народів, натомість піднесення культурної та емансипаційної ролі колонізаційного долучення земель у склад імперії. Варто відзначити і відображення в художній рецепції жорстокості боротьби та проблема виправданості жертв кавказької війни.

На цьому тлі висвітлюється унікальність поеми «Кавказ» Тараса Шевченка у світовому письменстві. Поет не розробляв мотивів, присутніх у художньому дискурсі про кавказьку війну, швидше його зацікавив цивілізаційний глобальний аспект колонізаторської війни. У цьому світлі, не випадково твір починається з образу Прометея серед кавказьких гір, а продовжується зверненням ліричного автора до Бога з проблемою теодицеї, присутності зла (такого, як війна на Кавказі) у світі, створеного Богом. У центрі своєї поеми Шевченко ставить викриття примарності просвітницької місії самодержавної російської імперії, пародіює мову офіційної преси та царських

маніфестів, розвінчуючи високий статус Російської імперії щодо пригноблених «диких» народів. Шевченко спостеріг, що царат прикривається високими ідеями задля загарбницької війни, при чому в самій метрополії не панують ті цінності, які, як велике благо, несуть російські солдати жителям гір. Його живе, онароднене мовлення стає обвинувальним актом російського царату, загалом всякого насильства і гноблення людини та народів, трибунним гнівом, розпачем над жертвою українських синів заради хижацьких інтересів самодержавства.

Література: *Anthologie 1952: Avez-vous lu Victor Hugo // Anthologie poetique commente par Aragon. – Paris, 1952. – P. 12.; Layton 1990: Layton Susan. Marlinsky's «Ammalat-Bek» and the Orientalisation of the Caucasus in Russian Literature // The Golden Age of Russian Literature and Thought: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990 / Ed. D. Offord. – London, New York, 1992. – P. 34 – 57.; Бердяев 1990: Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 81.; Бестужев-Марлинский 1958: Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. – Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1958. – С. 525.; Вяземский 1878: Вяземский П.А. Письмо к А.И. Тургеневу. 27 сентября 1821 г. // Остафьевский архив князей Вяземских: В . 5 т. – Т. II. – СПб. 1878-1896. – С. 279.; Гордин 2000: Гордин Я. Кавказ: земля и кровь. Россия в Кавказской войне XIX века. – С.-Петербург: Журнал «Звезда», 2000. – С. 97.; Гюго 1978: Гюго В. Поезії. – К.: Дніпро, 1978. – С. 36.; Дзюба 1995: Дзюба І. «Застукали сердешну волю...» (Шевченків «Кавказ на тлі непроминального минулого»). – К.: Дніпро, 1995. – С. 22.; Коптілов 1978: Коптілов В. В. Лірика Віктора Гюго // Гюго В. Поезії. – К.: Дніпро, 1978. – С. 7.; Костомаров 1990: Костомаров М.І. Грецька пісня // Костомаров М.І. Твори: В 2 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – С. 67 – 68.; Котляревський 1907: Котляревський Н. Декабристы. Кн. А.Одоевский и А. Бестужев-Марлинский. – СПб. 1907. – С. 255.; Кузьменко 1989: Кузьменко А. Друже незабутній... Розповідь про життя і творчість Якова де Бальмена. – К.: 1989. – 198 с.; Лермонтов 1969: Лермонтов М.Ю. Измаил-Бей // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 2. – М.: Правда, 1969. – С.135.; Лермонтов 1946: Лермонтов М.Ю.Ізмаїл-Бей // Лермонтов М.Ю. Вибрані поезії. / Пер. Миколи Терещенка. – К.: Укр. держ. вид-во, 1946. – С.73.; Маслин 1958: Маслин Н. А.А.Бестужев-Марлинский // Соч.: В 2 т. – Т. 1. – М.:ГИХЛ, 1958. – С.44 – 45.; Полежаев 1987: Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1987. – С. 296.; Пушкин 1986: Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. – Т.2. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 21.; Пушкін 1952: Пушкін О. С. Кавказький бранець // Пушкін*

О. С. Тв.: У 4 т. – Т. 2. – К.: ДВХЛ, 1952. – С.108.; *Пушкін 1954*: Пушкін О.С. Подорож в Арзрум. / Пер. з рос. П.Козланюка // Пушкін О.С. Тв.: В 4 т. – Т. 4. – К.ДВХЛ, 1954. – С.385.; *Саїд 2007*: Саїд Е. Культура й імперіалізм. – К.: Критика, 2007. – С.13.; *Саїд 2001*: Саїд Е. Орієнталізм. / Пер. з англ. В. Шовкун. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 511 с.; *Толстой 1948*: Толстой Л.М. Повісті та оповідання. – К.: ДВХЛ, 1948. – С. 123 – 126.; *Томпсон 2008*: Томпсон Ева М. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. / Пер. з англ. Марії Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – С. 111.; *Шевченко 2001*: Шевченко Т.Повне зібрання творів: У 12 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 2001. – 784 с.; *Шкандрій 2004*: Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої доби. – К.: Факт, 2004. – С. 75.

Ольга Царик, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82. 436 – 31

Герман Кестен – німецький письменник і літератор в екзилі

У статті розглядається творчий шлях німецького письменника 20 століття Германа Кестена в екзилі та вплив періоду вигнання на його творчість. Аналізується діяльність Кестена як письменника, літературного агента, видавця важливих антологій і збірок, літературного критика.

Ключові слова: *Герман Кестен, німецька література в екзилі, літературна епоха, неокласицизм, реалізм.*

The article considers the career of the 20th century German writer Hermann Kesten in exile and influence the period of exile in his work. . It offers the activity Kesten as a writer, literary agent and publisher of important anthologies and collections of literary criticism.

Keywords: *Hermann Kesten, German literature in exile, literary epoch, neoclassicism, realism.*

Коли німецький письменник Герман Кестен помер (3 травня 1996 року), йому було майже сто років. Зважаючи на прожиті роки, можна стверджувати, що Кестен був свідком історичних подій впродовж століття, що безперечно мало вплив на його літературну діяльність: Герман Кестен вважається видатним письменником,

О. С. Тв.: У 4 т. – Т. 2. – К.: ДВХЛ, 1952. – С.108.; *Пушкін 1954*: Пушкін О.С. Подорож в Арзрум. / Пер. з рос. П.Козланюка // Пушкін О.С. Тв.: В 4 т. – Т. 4. – К.ДВХЛ, 1954. – С.385.; *Саїд 2007*: Саїд Е. Культура й імперіалізм. – К.: Критика, 2007. – С.13.; *Саїд 2001*: Саїд Е. Орієнталізм. / Пер. з англ. В. Шовкун. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 511 с.; *Толстой 1948*: Толстой Л.М. Повісті та оповідання. – К.: ДВХЛ, 1948. – С. 123 – 126.; *Томпсон 2008*: Томпсон Ева М. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. / Пер. з англ. Марії Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – С. 111.; *Шевченко 2001*: Шевченко Т.Повне зібрання творів: У 12 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 2001. – 784 с.; *Шкандрій 2004*: Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої доби. – К.: Факт, 2004. – С. 75.

Ольга Царик, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82. 436 – 31

Герман Кестен – німецький письменник і літератор в екзилі

У статті розглядається творчий шлях німецького письменника 20 століття Германа Кестена в екзилі та вплив періоду вигнання на його творчість. Аналізується діяльність Кестена як письменника, літературного агента, видавця важливих антологій і збірок, літературного критика.

Ключові слова: *Герман Кестен, німецька література в екзилі, літературна епоха, неокласицизм, реалізм.*

The article considers the career of the 20th century German writer Hermann Kesten in exile and influence the period of exile in his work. . It offers the activity Kesten as a writer, literary agent and publisher of important anthologies and collections of literary criticism.

Keywords: *Hermann Kesten, German literature in exile, literary epoch, neoclassicism, realism.*

Коли німецький письменник Герман Кестен помер (3 травня 1996 року), йому було майже сто років. Зважаючи на прожиті роки, можна стверджувати, що Кестен був свідком історичних подій впродовж століття, що безперечно мало вплив на його літературну діяльність: Герман Кестен вважається видатним письменником,

літературним агентом, видавцем важливих антологій і збірок, літературним критиком, а також журналістом століття. Кестена називають феноменом, що виправдано у багатьох відношеннях. Його довге життя, його значний літературний доробок, його робота літератора – все пов'язане з багатством знання та навичками, що майже неможливо об'єднати в одній людині. І саме в цьому сенсі Кестен «феномен»: у сенсі надзвичайної різновекторності особистості, важливість якої для німецької літератури ХХ століття неможливо применшити. Дослідник творчості Германа Кестена Вебер стверджує, що міра його відомості знаходиться «у зворотній пропорції до детального дослідження його творів» [Weber 2001:6].

Мета нашої публікації полягає у вивченні складного періоду вигнання німецького письменника і літератора Германа Кестена та дослідженні впливу періоду вигнання на його творчість.

У німецькомовній літературній критиці Кестен характеризується як «красномовний фейлетоніст», «сильний просвітитель», «рішучий ліберал», «непосидюча людина» [Reich-Ranicki 2005: 19]. Герман Кестен впродовж свого життя був шанованим письменником, а в 1974 році навіть отримав премію Георга Бюхнера, проте його книги в даний час знає лише невелика кількість читачів. З іншого боку, не можна стверджувати, що Кестен «забутий автор», оскільки він до цих пір відомий більше як колоритна фігура німецької літератури ХХ століття, ніж як видатний письменник.

Вже у період Веймарської республіки Кестен виконував важливу роль літературного агента, а потім активно продовжував цю діяльність в екзилі, а через те як письменник відійшов на задній план. Кестен працював з 1928 по 1933 рік у видавництві *Gustav Kierpenheuer*, а потім в амстердамському видавництві *Allert de Lange*, далі було видавництво *Querido* для німецькомовних авторів в екзилі.

Він підтримував багатьох переслідуваних нацистським режимом письменників не тільки як видавець на літературному рівні, але також заступався за колег, які потрапили в небезпеку, а з 1940 року з Нью-Йорка разом із Томасом Манном у «Надзвичайному комітеті порятунку» Кестен жив у Парижі, Амстердамі, Нью-Йорку (1940 – 1953) та Римі (1953 – 1977), перш, ніж він в 1977 році знову оселився в німецькомовному Базелі.

Його проживання за кордоном завжди було трохи «тимчасовим», часто він жив у готелях. І коли період вигнання закінчився, і Кестен знову міг би повернутися до Німеччини, проте він волів зберегти основне місце проживання в Римі. Син єврейського іммігранта зі сходу, Кестен народився 1900 року в Підволочиську на Галичині (Австро-Угорщина), проте часто приховував справжнє місце народження, тому у наукових розвідках Кестена вважали уродженцем Нюрнберга. У 1904 році сім'я переїхала в Нюрнберг, де Кестен ріс, поки не поїхав в Ерланген і Франкфурт вивчати юриспруденцію та економіку, згодом германістику. 1927 року опубліковано його дебютний роман «Йозеф шукає свою свободу» у видавництві Кіпенгойер, де він незабаром після того працював видавничим редактором.

У літературознавстві Кестен часто асоціюється з епохою нового реалізму, проте в його першому творі та в наступних романах «Розпусний чоловік» (1929), «Щасливі люди» (1931) і «Шарлатан» (1932) простежуються ознаки реалізму і романтизму, однак, як зазначає Христіан Єгер, Кестен еволюціонує від «врівноваженого прагматика» і «безжалісного реалістичного роману» до ідеалістичної позиції «любові і моралі» [Jäger 2005: 68].

Досі при згадці про Кестена спадає на думку «мораліст», «гуморист» і «гуманіст». Ще навіть Йозеф Рот, читаючи твори Кестена, виявив «безнадійну гіркоту» і «непідкупний песимізм». Серед письменників Ваймарської республіки і митців у вигнанні Кестен мав відмінну репутацію не тільки як літературний агент, але і як автор романів. Доказом цього виступають не тільки численні позитивні відгуки в журналах і газетах, а також передмови до його книг іменитих колег, наприклад, Томаса Манна, Генріха Манна і Еріха Кестнера. Кестен був у близьких дружніх стосунках з відомими письменниками свого часу. В перші роки вигнання, наприклад, постійно курсував між Амстердамом, Парижем і півднем Франції, де в 1934 році часто зустрічався з Йозефом Ротом і Генріхом Манном у спільно орендованому будинку, свого роду «літературному товаристві» на набережній знаменитої «столиці німецької літератури вигнання».

Через політичну ситуацію 1933 року інтелектуальна еліта змушена була покинути Німеччину, у тому числі відомі німецькі

письменники цього періоду, такі як Томас і Генріх Манн, Бертольд Брехт, Арнольд і Стефан Цвейг, Ліон Фейхтвангер, Герман Кестен та багато інших. Більшість вигнаних митців не були настільки відомими і не могли забезпечити собі прожиття за рахунок своїх книг вже в Німеччині, тим важче ставало забезпечення належного існування в екзилі. Вигнання німецької інтелігенції збіглося із кризою світової економіки. У країнах, куди вони звернулися за допомогою, навіть місцеві автори були змушені іти на вулицю через загальне безробіття. За оцінкою Германа Кестена («*Deutsche Literatur im Exil, Briefe europäischer Autoren von 1933 – 1949*», німецька література у вигнанні, листи європейських авторів 1933 – 1949 рр.), з 1000 митців у екзилі друкувалися лише близько ста, і тільки всесвітньовідомі автори мали змогу регулярно видавати свої твори, проте незначним накладом.

З іншого боку, зменшувався попит на німецькі книги, оскільки нацистська Німеччина крок за кроком окупувала німецькомовні країни. Всюди відчувалося погіршення економічних умов, іноземні видавці були мало зацікавлені у творах німецькою мовою, а також неохоче оплачували вартість перекладу, а тому багато авторів перетворилися «*aus Meistern in ihrer eigenen Sprache zu Anfängern in einer fremden Sprache ... Europa wurde schließlich für die Exilierten zur Hölle, ohne Exit. Sie hatten schließlich kein Geld, keinen Paß, sie erhielten für kein Land ein Visum*» [Kesten 1964: 47] (з майстрів слова власною мовою на початківців іноземною мовою ... в кінці кінців Європа стала пеклом для засланих. Вони зрештою не мали ні грошей, ні паспорта, вони не могли отримати візу до жодної країни). Фашистська Німеччина переслідувала митців у екзилі за допомогою поліції приймаючих країн, де вони ставали небажаними іноземцями без майбутнього і перспективи.

В 1964 році Герман Кестен опублікував збірку «*Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933 – 1949*» (Німецька література у вигнанні. Листи європейських авторів 1933 – 1949), де поміщено близько 300 із його листів. На жаль, ця важлива збірка, як і більшість творів Кестена, доступна тільки в антикварних виданнях. Збірка листів, справді, унікальна, вона містить інформацію про перспективи та проблеми, відчай і безпорадність, боротьбу і задрощі багатьох відомих німецьких авторів у екзилі: листи від Еріха Кестнера, Томаса Манна, Генріха Манна, Клауса

Манна, Карла Цукмайєра, Стефана Цвейга, Анни Зегерс, Ірмгард Кеун, Франца Верфеля, Альфреда Дебліна, Йозефа Рота, Макса Брода, Рене Шікеле, Аннет Колб, Егона Ервіна Кіш та багатьох інших. Деякі листи комерційного характеру, адресовані редактору і літературній інстанції Кестена. В інших зверталися до помічника Комітету порятунку, що базувався в Нью-Йорку і займався порятунком від нацистів переслідуваних письменників в Європі та допомогою при поселенні в Сполучених Штатах Америки. Велика частина листів були адресовані Кестену як другу, консультанту, однодумцеві, колезі.

Чим довше тривав період вигнання, тим частіше обмінюватися новинами про смерть колег, які нерідко з розпуки закінчували життя самогубством. Розділяли один з одним радість, коли переслідуваним письменникам вдавалося втекти в безпечне місце до Америки. Злидні і відчай біженців, їх страх перед нацистами, прихильність безіменних противників нациського режиму – все це описано в листах.

Проживаючи у Парижі, Герман Кестен писав в 1935 році, що майже кожен день з'являються демонстрації безробітних на лівому березі. Країна страждає від економічної та урядової криз. Праве і ліве угруповання знаходяться у непримиренному протиріччі, недалеко до початку громадянської війни. Париж у цей час не тільки столиця Франції, але поряд з Цюрихом, Прагою та Москвою столиця політичних біженців, в основному німецьких. В середині 30-х років у Парижі проживало близько 8000 німецьких емігрантів, з яких приблизно 2000 – 3000 – інтелігенція. Французька преса реагувала на хвилю біженців відверто вороже, німецькі іммігранти викликали особливо виражену антипатію. Ворожість до німців виражалася також у тому, що німецькі іммігранти отримували спеціальні посвідчення. Емігрантам майже неможливо отримати дозвіл на роботу. Хто не знайшов притулку в родичів, знайомих, друзів або в дешевому готелі, розташовувались у військових будівлях. Життя емігрантів складалося з нудьги, тривоги і голоду. Більшість іммігрантів жили в скромних готельних номерах, що іноді навіть не опалювалися. Для багатьох письменників лише кав'ярні були єдиним незмінним місцем. У екзилі кав'ярня стала домом та батьківщиною, церквою і

парламентом, пустелею і майстернею, колискою ілюзій і кладовищем [Kesten 1959: 12].

Жоден з емігрантів не був готовий до своєї долі, занадто раптово відбулися зміни влади в Німеччині. Через необхідність тікати всі перебували в стані шоку, що відобразилося на творчості німецьких письменників. Кестен писав в ретроспективі: *«Wir verloren unser Volk und unsere Leser, unsere Verlage, Zeitungen, Theater, Wohnungen, Bankkonten, Pässe, Papiere, unsere Manuskripte oder Freunde, unsere Identität und viele von uns ihr Leben. Wir lernten neue Sprachen, neue Sitten. Wir waren alle zusammen Propheten des Unheils: denn wir kannten ja Hitler und die Zukunft, wir sahen Hitlers Krieg voraus, durchschauten seine Technik und seine Weltpläne und kannten sein Ende noch nicht. Niemand hörte auf uns, niemand glaubte uns. Man gab uns Spott und Polizeistrafen, Visen und keine Visen und baute Konzentrationslager für uns»* (Ми втратили наш народ і наших читачів, наші видавництва, газети, театри, будинки, банківські рахунки, паспорти, документи, наші рукописи та друзів, нашу ідентичність, а багато з нас і життя. Ми вивчили нові мови, нові звичаї. Ми були всі разом пророками біди: тому що ми знали Гітлера і майбутнє, ми передбачали війну Гітлера, бачили наскрізь його техніку і його плани щодо світу, і ще не знали його кінця. Ніхто не слухав нас, ніхто не вірив нам. Ми отримали знущання і поліцейські штрафи, візи та заборону на виїзд і для нас будували концтабори) [Kesten 2006: 150].

Письменники страждали в екзилі, хоч вони були привілейованими порівняно з іншими професійними групами, їм не потрібно було дозволу на друк видавцями їхніх рукописів і робота журналістів не підлягала забороні. Занадто часто утримання сім'ї письменника випадало на долю дружини. Проте вигнання зумовило перш за все психологічну кризу, яка ставила під питання власну ідентичність. Більшість авторів усвідомлювали себе елітою, вони часто займали державні посади в Німеччині, враз стали анонімною богемою, що невзможі оплатити свої готельні номери. Вигнання це період ізоляції та збіднілості, як зазначав Герман Кестен, світ звужувався до готельних номерів, садових будиночків, кав'ярні, казарми.

У політизованому світі письменники по-новому змушені задумуватися про сенс своєї творчості. Творчість в екзилі для

письменників була не тільки економічною необхідністю, а й моральним і політичним обов'язком. Багато митців звернулися до тематики з німецької історії. Катастрофа Німеччини викликала запитання для багатьох авторів про значення історії в цілому. «*Es ist schwer, die originellen und abscheulichen Sensationen nachzuempfinden und alle intellektuellen Demütigungen und die Qualen der Enttäuschung zu ermessen, welche die deutschen Literaten im Exil zwischen 1933 und 1945 durchgemacht haben*». (Складно відтворити оригінальні і жахливі відчуття, і все інтелектуальне приниження, і біль розчарування, через які пройшли німецькі письменники у вигнанні, між 1933 і 1945 роками» [Kesten 2006: 150]. Не всі змогли витримати самотність і безвихідь вигнання. Двоє кращих друзів Кестена померли в травні 1939 року. Ернст Толлер покінчив життя самогубством в Нью-Йорку. Йозеф Рот помер через кілька днів у лікарні Парижа. Кестен написав 27 травня 1939 року з Парижа до Клауса Манна: «*Und ich hatte so große Schmerzen, so einen Schlag nach dem andern. Aber ist es auch erträglich noch, auf einmal zwei seiner besten und treuesten und ältesten Freunde zu verlieren. Vor ein paar Tagen der schreckliche Tod von Ernst Toller. Und heute früh starb Josef Roth im Spital. Es waren die beiden ersten deutschen Dichter, denen ich im Leben begegnet bin. Sie waren jeder in seiner Art so vorzüglich, so einzig, so unersetzlich, und mir so gute Freunde [...] Wie schmelzen wir zusammen! Sie und ich, wir sind noch in den dreißiger Jahren und sollen schon anfangen, unsere Generationsgenossen zu begraben?*» (А я зазнав стільки болю, удар за ударом. Але, виявляється, навіть утрату в один час двох своїх найкращих старих вірних друзів можна пережити. Кілька днів тому звістка про страшну смерть Ернста Толлера. А сьогодні вранці помер у лікарні Йозеф Рот. Це були перші два німецькі поети, яких я зустрів у житті. Кожен з них по-своєму особливий, настільки унікальний, такий необхідний і хороший друг [...] Як розуміли ми один одного! Вони і я, ми все ще в тридцятих роках і вже почали ховати наших сучасників?» [Kesten 1964: 75].

Але це тільки початок. У період між 1939 і 1945 роками багато письменників у екзилі покінчили життя самогубством, загинули під час втечі або в концентраційних таборах, чи просто померли з голоду. У ході так званої політики умиротворення докорінно змінилося надання притулку у Франції в тридцятих

роках ХХ століття. Уряд Народного фронту (1936 – 1938) – політичний союз лівих партій – ставився досить лояльно до іммігрантів. Після провалу цього уряду ситуація для біженців різко погіршилася. Причиною цього стала політика умиротворення Великобританії, до якої долучилася Франція. Після Другої світової війни Британія намагалася будь-якою ціною зберегти мир. У результаті Мюнхенської угоди у вересні 1938 року Франція повернула на британський курс. Мюнхенська угода означала капітуляцію західних демократій перед Гітлером.

Франція не готова була ризикувати миром через групу невливових емігрантів, до числа яких належав і німецький письменник Герман Кестен. Вороже ставлення та антисемітизм стали все більш агресивними, біженців розглядали як причину війни. Уже восени 1938 року була прийнята постанова ув'язнювати біженців у таборах, особливо в Парижі переслідували німецьких біженців, спонукаючи їх шукати притулку в інших країнах.

У 1939 році розпочалася політика інтернування. У серпні уряд оголосив обов'язок інтернування для всіх німців та інших іноземців у віці від 17 до 65 років. Вони повинні були прибути на стадіон в Парижі і там чекати для відправлення в табір для інтернованих. У травні 1940 року Гітлер починає наступ на Захід: ситуація ускладнюється для німецьких емігрантів.

Згодом Кестен поселився в Амстердамі, де працювали два найважливіших видавництва німецької літератури в екзилі, видавалися численні газети та журнали. Робота видавництва не обмежувалася цензурою як, наприклад, в Швейцарії. Голландія представлена в 30-х роках більш ліберальною політикою надання притулку, аніж всі інші європейські країни, принаймні до анексії Австрії 1938 року. Німецькі письменники швидко стали частиною інтелектуальної еліти голландської столиці.

Німецьких письменників приймали дуже гостинно в Нідерландах. Кестен у ретроспективі відзначив, що жодна інша європейська країна не зробила так багато для виживання німецької літератури в екзилі як Нідерланди: не тільки голландські видавці, а багато голландських митців допомагали німецьким літераторам у той складний і неоднозначний період з 1933 по 1945 роки. Голландські газети і журнали щедро реагували на книги німецьких письменників у вигнанні, голландці показали свою толерантність у

складний час. Кестен скористався можливістю подякувати за свободу, яку він отримав для творчості в 30-х роках у Голландії: він включив багатьох фламандських і голландських авторів у редакovanі ним збірки 1943 року «The Heart of Europe» (Серце Європи) та «Europa heute» (Європа сьогодні), що вийшли 1963 року.

Герман Кестен прожив сім років у Парижі, дванадцять років і Нью-Йорку, завжди дбав про інтереси німецької літератури, докладав чимало зусиль для її розвитку. Кестен переконався, що поки письменник залишається у своїй власній країні, він схильний переоцінювати свою країну та літературу і вважати незрівнянними шедеври власної літератури. Проте німецькі письменники у вигнанні, між 1933 і 1945 роками пройшли через жахливі відчуття, інтелектуальне приниження, біль розчарування і зуміли зберегти німецьку літературу, збагативши її новими творами.

Література: *Fähnders 2005*: Fähnders, Walter/Weber, Hendrik (Hg.): Dichter – Literat – Emigrant. Über Hermann Kesten. Bielefeld: Aisthesis, 2005; *Jäger 2005*: Jäger, Christian: Hermann Kesten und die Neue Sachlichkeit. In: Fähnders/Weber 2005: S. 45-68; *Kesten 1959*: Hermann Kesten. Dichter im Café. – München: Kuri Desch Verlag, 1959, – S. 12; *Kesten 2006*: Hermann Kesten: Meine Freunde, die Poeten. Literarische Porträts. – Zürich: Atrium Verlag, 2006, – S. 150; *Kesten 1964*: Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949. Hg. Hermann Kesten. München. – 1964; *Mann 1955*: Mann, Thomas: Vorwort. In: Hermann Kesten: Die Kinder von Gernika. – Hamburg: Rowohlt 1955; *Reich-Ranicki 2005*: Reich-Ranicki, Marcel: Geist der Unruhe. Wendig, witzig, würdig: Hermann Kesten, dem Freund der Poeten. In Fähnders/Weber 2005, –S. 19-22; *Weber 2001*: Weber Hendrik. Zeitdiagnostik in Hermann Kestens Roman Der Scharlatan. Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien. <http://www.lili.uni-osnabrueck.de>

В статъе рассматривается творческий путь немецкого писателя 20 века Германа Кестена в изгнании и влияние периода изгнания на его творчество. Анализируется деятельность Кестена как писателя, литературного агента, издателя важных антологий и сборников, литературного критика.

Ключевые слова: Герман Кестен, немецкая литература в изгнании, литературная эпоха, неоклассицизм, реализм.

Богдан Чуловський, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82.091 + 821.112.2

Основні віхи освоєння творчості Ф.Гельдерліна в Росії

Сприймання творчості Ф. Гельдерліна в Росії, навіть проникнення його прізвища у свідомість її духовної еліти, – процес тривалий і дуже цікавий для осягнення перипетій літературної рецепції.

У культурі Росії вже в XIX столітті склалися філософсько-світоглядні передумови для розуміння світовідчуття цього письменника. Російські шеллінгіанці, прихильники органічної критики, творці філософської лірики, які знали німецьку мову і відчували культуру німців (Майков, Тютчев, Фет) могли зацікавитися художнім світом Ф. Гельдерліна і почати його освоювати. Але, як і на батьківщині молодого сучасника Й.В. Гете і Ф. Шіллера, факт духовного діалогу зафіксований у документах літературного життя аж на початку XX ст., а найвиразніше – після закінчення Першої світової і громадянської (на просторах розваленої Російської імперії) воєн. Активізували його не стільки культурні діячі формату А. Луначарського, скільки такі поети, як Б. Пастернак і Марина Цветаєва, в особистому житті і – відповідно – естетичному досвіді яких німецька культура займала чільне місце.

Марина Цветаєва (1892 – 1941) вже в шестилітньому віці писала вірші по-російськи, по-французьки і по-німецьки. З 1922 по 1939 рік була емігранткою. Перебуваючи в міжнародному культурному середовищі, цілком природно і гостро відчувала динаміку літературного життя, високість поетичного духу геніїв і убозтво графоманів, які могли жонглювати національними святощами.

Серед її улюблених поетів з-поза Росії було чимало німецьких – від Гете до Рільке, з яким листувалася, водночас з Б. Пастернаком. Гельдерліна як поета сприймала і пропагувала в сув'язі з Гете і Гайне. Характерна з цього погляду її відповідь на питання анкети для планованого Біо-бібліографічного словника російських письменників. У ній поетеса писала про свої

уподобання: «Послідовність улюблених книг... і досі: Гайне – Гете – Гельдерлін...» [Цветаева 1991: 434]. Це було 1926 року, і це тривало від 1919-го, коли з'явилися щоденникові записи «О Германии», опубліковані 1925 року. Той запис і контекст, в якому згадується Гельдерлін, варті особливої уваги. «Когда меня спрашивают, – писала поетка, – кто Ваш любимый поэт, я захлебываюсь, потом сразу выбрасываю десяток германских имен. Мне, чтобы ответить сразу, надо десять ртов, чтобы хором одновременно. Местничество поэтов в сердцах куда жестче придворного. Каждый хочет быть первым, потому что есть первый, каждый хочет быть единым, потому что нет второго. Гейне ревнует меня к Платену, Платен к Гельдерлину, Гельдерлин к Гете, только Гете ни к кому не ревнует: Бог!» [Цветаева 1991: 364]. Оця «ідеальна впорядкованість» (Т.С.Еліот) була в неї напрочуд стабільною. У листі до М. Горького з жовтня 1927 року вона дала розгорнуту довідку про Гельдерліна і розвинула зіставну характеристику Гете і Гельдерліна, спираючись на власне розуміння лірики і на працю С. Цвайга «Der Kampf mit dem Dämon».

У цьому листі сформульована загальнопоширена тепер теза – «Гений, просмотренный не только веком, но и Гете. Случай чудесного воскресения через с лишним век» [Цветаева 1991: 406]. Нариси С. Цвайга про трьох письменників Німеччини названо «изумительной книгой», а писання про Гельдерліна кваліфіковано категорично – «лучшее, что о нем написано». М. Цветаева щиро зізнавалася: Гельдерлін – «мой любимый поэт. Совершенно бесплотный, чистый дух и – сильный дух». І далі, інформуючи Горького про інші жанри творчості митця, додавала: «Кроме тома стихов, есть у него и проза, чудесная. Ну регион – героика. Письма юноши, апофеоз дружбы. Родом с Неккара, духовно же – эллин, брат тех богов и героев. Германский Орфей. Очень германский и очень эллин, по Гельдерлину можно установить определенную связь между душами этих двух народов. Насколько Гете — мрамор, видимый и осязаемый, настолько Гельдерлин – тень Елисейских полей» [Цветаева 1991: 407]. Така образно-компаративістська оцінка не тільки дотепна, а й влучна, бо ґрунтується на засадах філософії, що пронизує духовний світ Гельдерліна і відтінює творчі темпераменти Олімпійця і

романтика, прихильника «філософії життя» («Alles ist Innig»). М. Цвєтаєва з пієтетом сприймала і Гете (Бог), і Гельдерліна («чистий дух»), знаходила для них щось співзвучне у своїй душі: «Все горы братья меж собой – просто: у меня одна душа для Гете, другая – для Гельдерлина» [там само]. Аналогію зі спільністю і відмінністю гір з одного пасма М. Цвєтаєва згодом використала в лекції «Поэт и время» (Прага, 1932). «Так, – прилюдно міркувала вона, – нет поэта больше Гете, но есть поэты – выше, его младший современник Гельдерлин, например, поэт несравненно беднейший, но горец тех высот, где Гете – только гость» [Цвєтаєва 1991: 86]. Вона також уточнила свою думку про запізніле визнання в Німеччині Гельдерліна як поета «античного по теме, источникам, даже словарю», який запізнився не на століття, а на всі 18 століть, в Німеччині «начинают читать только теперь, то есть сто с лишним лет спустя, то есть усыновленного нашим веком, уже вовсе не античным. Запоздавший в свой век на восемнадцать веков оказался современником XX в. Что сие чудо означает? А то, что запоздать в искусстве нельзя, что само искусство, чем бы ни питалось и что бы не пыталось восстановить, уже само есть продвижение. Что возврата в искусстве нет: безостановочно, то есть невозвратно. Не безоглядно, но невозвратно» [Цвєтаєва 1991: 57]. На думку поетки, «мировая вещь та, которая в переводе на другой язык и на другой век – в переводе на язык другого века – меньше всего – ничего не утрачивает. Все дав своему веку и краю, еще раз все дает всем краям и векам. Предельно явив свой край и век – беспредельно являет все, что не-край и не-век: навек» [Цвєтаєва 1991: 56 – 57].

Ця формула немовби узагальнює досвід і характер поезії Гельдерліна, причому всезагального визнання його обдарування поза батьківщиною. На жаль, влучні і, як виявилось, далекоглядні роздуми М. Цвєтаєвої про творчість Фрідріха Гельдерліна, котрі артикулювалися водночас з виступами А. Луначарського, не набули тоді суспільного резонансу. Вони з'являлися або в листах, або в щоденниках, або друкувалися в емігрантській періодиці. Але, якщо йдеться про логіку процесу як об'єктивну закономірність, то запізніла публічна презентація літературної рецепції М. Цвєтаєвою німецького поета в контексті російської культури, не має, по суті, значення: для істини настає час її визнання.

Щасливіша доля виступів А. Луначарського з приводу спадщини Ф. Гельдерліна. Вони відразу були в Росії публічними і здобули резонанс у наукових сферах, відлуння якого дійшло аж до Німеччини. Петер Гертлінг, автор роману про Гельдерліна, серед осіб, котрим дякує за імпульси до написання художньо-документального твору про долю митця, називає і Луначарського [Härtling 1989: 322]. Критик, драматург, естетик і політичний діяч, А. Луначарський був свого часу критикований Леніним за «богошукацтво» і «богобудівництво», отже, добре знав психологічно-етичні проблеми пошуків ідеалу. Йому вдалося гнучко поєднувати аналіз біопсихічних (чи психофізіологічних) і соціальних факторів, пояснюючи духовний крах поета, який взяв на себе надто високу місію митця-пророка. Луначарський спочатку влучно окреслив особливості духовного світу Гельдерліна, специфіку його обдарування як письменника-філософа, а відтак зробив спробу досить переконливо пояснити причини психічного розладу. «Гельдерлін, – писав А. Луначарський, – надзвичайно обдарована, внутрішньо музична людина, з ліризмом, який легко розвинувся в метафізику, він сприймав реальність як акорд космічної злотованості, гостро відчував розірваність навколишнього соціального життя. Він мріяв про інший, кращий світ, прообраз якого вбачав у ідеалізованій Елладі. Там панувала глибока гармонія поміж природою і людиною! Там мистецтво народжувалося само собою, було, так би мовити, стихійним вираженням контакту людини з природою. Власне з цього безпосереднього, напівсвідомого, напівпасивного, напівтворчого акту зросла міфологія, що породила мистецтво, виростала поезія, філософія і, накінець, релігія, – одна в ідеях, інша – в живих символах, образах, котрі систематизували єдине й цілісне уявлення і почування людиною себе і природи. «Дух» охоплював усю культуру, всю повсякденність древнього грека. Саме так варто було жити» [Луначарський 1965: 158 – 159]. Літературознавець, який прийняв марксизм як метод, свідомо відтворював-стилізував роздуми Гельдерліна-автора, що начебто зливався-співпереживав з уявним елліном, мислячи за парадигмою гегелівської манери. Гельдерлін, – наголошує Луначарський, – вірив у генія і героя, які повинні передати довіклію такий ідеал, допомогти людям втілити його в дійсність. Про це свідчить роман «Гіперіон, або Відлюдник

у Греції». Луначарський справедливо оцінював цей твір як «великолепный по своему стилю, глубине и чистоте мыслей лирический роман» за жанром. Очевидно, А. Луначарський читав його по-німецьки, оскільки російською «Гіперіон» був перекладений 1939 року (Є. Садовський), а опублікований цей переклад аж 1969 року [Гельдерлін 1969: 499].

Виступи А. Луначарського в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття з приводу творчості Ф. Гельдерліна є центральною ланкою літературної рецепції цього митця в Росії. Нам здається, що з листа М. Цветасвої можна зробити висновок, що тодішній російський варіант цієї рецепції складався під враженням книжки С. Цвайга. Вона у передрукові 1925 року присвячувалася З. Фройдю, що свідчило про методологічну орієнтацію її автора. Справді, С. Цвайг розкривав насамперед внутрішні мотиви і перипетії духовного життя Ф. Гельдерліна, звертаючи особливу увагу на два моменти в духовному світі митця: на мотиви і наслідки відмови від священницької діяльності, до якої його спонукали рідні і до якої він готувався в Тюбінгенській семінарії, а також на причини, симптоми і перебіг його душевної хвороби. Луначарський, як, зрештою, і всі російські та українські автори, котрі згодом писали про Гельдерліна, торкається цих питань. Проте структура цих аргументів щодо основної причини чи комплексу причин, що призвели до відмови від кар'єри протестантського пастора, а відтак до божевілля, різні у Цвайга і Луначарського. У першого домінує психологічний погляд, у другого – соціально-психологічний, що пізніше переросте на просторі СРСР у соціологічно-ідеологічний.

Розділ «Mission des Dichters» у нарисі С. Цвайга починається епіграфом «An das Göttliche glauben // Die allein, die es selber sind» [Zweig 1989: 35], який у російському перекладі звучить так: «И в божественность верят // Только те, кто причастен к ней» [Цвейг 1963, 6: 112]. Згідно з таким акцентом, С. Цвайг причину відмови від діяльності священника трактував як драму, що розігралася в душі людини, котра незламно вірила у свою вибраність, у свою особливу місійну роль. М'яко-податливий син вперто протистоїть наполяганням матері висвячуватися і ставати вікарієм, а молодий магістр богослов'я, страждаючи, наполягав на своєму: хоче жити в Поезії. Цвайг так відтворював самонастанову

Гельдерліна: «Він відпочатку знає, що з такими намірами треба відмовитися від життєвих благ, від дому і сім'ї, від становища в суспільстві [...]. Він хоче, аби життя його було не чесним животінням, а долею поета [...]. У такій внутрішній цільності, у таємничому прагненні зберегти свою чистоту, віддатися повнотою душі усьому життю, а не одному заняттю, полягає справжня, найдійовіша сила цього ніжного, смиренного юнака [...]. У розумінні Гельдерліна поезія – священнодійство: справжній поет, знаючи своє покликання, повинен віддати їй все, чим земля наділяє інших, за послане йому милістю богів право наблизитися до них, у святому самовідреченні від світу» [Цвейг 1963, 6: 114]. С. Цвайг застерігав, що не слід сплутувати віру Гельдерліна в поезію як вищий сенс життя з егоїстичною вірою поета у власні сили: фанатизмові, з яким юнак віддався своєму покликанню, була супутницею надзвичайна скромність в оцінці свого таланту. Тому боротьба поета-філософа, котрий відмовився від життєвих благ, за «право на життя в ідеальному світі коштувала йому життя». Цвайг наголошував, що героїзм Гельдерліна «не героїзм воїна, героїзм сили, а героїзм страдника, радісна готовність прийняти страждання за незримі цінності, готовність загинути за свою віру, за ідею» [Цвейг 1963, 6: 118]. Це – благородна форма героїзму, вища мужність духу, визнання непоборної необхідності і добровільне підкорення їй. Як бачимо, йдеться не про боговідступництво, а про наближення до божества, до своєрідного злиття з ним.

Десь у такому річищі йшли роздуми і А. Луначарського, що засвідчує таке його судження: «Пророческое честолюбие Гельдерлина, музыкальный творческий напор в области мысли и в области формы бушевали в нем, и каждая встреча волн этого внутреннего кипения с тесными, ограниченными рамками окружающего общества причиняла невыносимую боль. Наконец, сознание Гельдерлина, то потухая, то вспыхивая, погаснет совсем, и несколько десятилетий он живет поверженный шизофренией в состоянии безумия» [Луначарський 1965, 6: 160]. Торкаючись суперечок про хворобу Гельдерліна, зокрема її причин, Луначарський, віддаючи данину часові, приймає думку про шизофренію як соціальне явище. При цьому посилається (правда, за чутками) на дослідження акад. І.П. Павлова. Реагуючи на твердження психіатрів, що шизофренія – спадкова хвороба, яка

проявляється за будь-яких життєвих відносин, Луначарський припускає, що потьмарення свідомості можна трактувати як «результат социальной дисгармонии, социальной борьбы, не забывая, конечно, при этом, что наследственность может играть тут существенную роль, создавая место наименьшего сопротивления, предпосылки к катастрофе» [Луначарський, 6: 161]. Отже, А. Луначарський далекий від соціологічних спрощень, він глибоко розумів і гнучко пояснював «долю» і творчість Гельдерліна передусім філософсько-психологічними чинниками, залишивши своїм нащадкам справді синтезовану формулу. Гельдерлін, – підсумовував Луначарський, – відразу «поставил себе непомерную задачу. Будучи поэтом-мессией, провозвестником мира, борцом за новые пути, казавшиеся ему ясными, пути восторженного энтузиазма, романтики, слияния с сущностью бытия и на этом построенной культуры, не уступая никому и ни в чем, непрактичный, всем чуждый, как редкий металл, не могущий войти ни в какое химическое соединение с окружающими, Гельдерлин погиб. Но он погиб как великий человек. И из его могилы растет живое дерево, к которому многие ходят теперь на поклон» [Луначарский 1965, 6: 162].

Так А. Луначарський витлумачив долю, героїзм, трагедію і славу Фрідріха Гельдерліна.

З публікацією російського перекладу нарису С. Цвайга про Гельдерліна склалася належна призма для сприймання оригінальної творчості «триптиху» німецького класика. «Неповторимое трезвучие его жизни: лирика Гельдерлина, роман о Гельдерлине, трагедия об Эмпедокле – три героические перебега его собственного взлета и падения. Лишь в трагическом крушении земной судьбы обретает Гельдерлин высшую гармонию» [Цвейг 1963: 6: 155] – такий висновок С. Цвайга. На жаль, ця призма і цей висновок у СРСР довго не могли бути перевірені навіть ширшим загалом філологів, бо проза і поезія Гельдерліна в перекладних версіях значним корпусом з'явилася аж 1969 року [Гальдерлин 1969]. Одначе за цей проміжок аналітична думка літературознавців продовжувала проникнення в художній світ Гельдерліна в його оригінальному – німецькому – звучанні, презентуючи його російським читачам у наукових студіях. Серед них виділяються праці Я. Голосовкера і К. Протасової, опубліковані 1961 – 1962 рр.

Вони й знаменували нову віху літературної рецепції постаті і творчості письменника, піднесеного вже в Німеччині до рангу культу.

Велика стаття Я.Е.Голосовкера «Поэтика и эстетика Гельдерлина», опублікована у «Вестнике истории мировой литературы» (1961. – № 6 (30), була фрагментом великої праці автора і подавалася редакцією «Вестника...» як дискусійна [Дейч 1987: 163]. Вона відображала багаторічні заняття спадщиною німецького класика (переклади, коментування, спроби інтерпретації смислу і художньої своєрідності усіх жанрів, до яких вдавався Гельдерлін). Про тривалість праці Голосовкера свідчить той факт, що він користувався давнім виданням його творів у чотирьох томах (Потсдам, 1921), і ця стаття містила деякі думки, які цитував ще А. Луначарський 1931 року.

Але найпромовистішим свідченням є біографія автора. Яків Емануїлович Голосовкер з покоління тих філологів, до якого належали О.Ф. Лосєв, М.К. Гудзій, В.М. Жирмунський, О.М. Фрейденберг, В.Я. Пропп, М.Й. Конрад та багато інших. 1936 року він був репресований. Більшість його рукописів згоріла 1943 року. Повернувшись із заслання, вчений відновлював свої праці до смерті 1967 року. Тільки випадково за життя у 1963 році вдалося опублікувати незвичайне дослідження «Достоевский и Кант». А праця Я. Голосовкера «Логика мифа» побачила світ через двадцять років після смерті вченого [Голосовкер 1967].

Названа публікація 1961 року окреслювала особливості поезики «Гіперіона», поетичного доробку і трагедії «Смерть Емпедокла» у світлі філософсько-естетичних засад Гельдерліна. Я. Голосовкер, не переповідаючи докладно біографічних фактів письменника, все-таки їх згадував у надзвичайно щільних узагальненнях і зіставленнях (наприклад, з «Бесами» Ф. Достоевського). Автор цілковито унікав соціологічного аналізу, а особливості художнього світу Гельдерліна виводив із біографічних і філософсько-психологічних його основ. «Вся творчість Гельдерліна,— вважає Голосовкер,— автобіографічна. Вона нуртує в замкнутому колі переживань поета-героя. Більше того, вона концентрична і константна аж до повторів одних і тих же метафор, тих же фраз і в одах, і в романі «Гіперіон», і в трагедії «Смерть Емпедокла» [Голосовкер 1961, 6: 164]. Російський

дослідник цитує тільки В. Дільтея, хоча алюзійно згадує багатьох філософів – від Платона до Шлейєрмахера, від Кондорсе і Руссо до Л. Толстого, твердячи, що пантеїзм Гельдерліна, як і в Емпедокла, «тільки остільки пантеїзм, оскільки звучать слова «теос» – «бог». А точніше кажучи, «перед нами романтизовані і деперсоналізовані еллінські боги, сили-генії стихій природи, як вічно могутні носії творящої любові» [Голосовкер 1987: 175]. Так Голосовкер «задавав» той богоборчий мотив у витлумаченні художнього світу Гельдерліна, який більш спрощено чи навіть прямолінійно буде проводитися в радянському літературознавстві 70-80-х рр. ХХ ст. У самого Голосовкера мова про пантеїзм не перетворилася в атеїстичну (в християнському аспекті) риторичку. Він, зокрема, наголошував: пантеїзм Гельдерліна «есть всеодушевление, есть панпсихизм: всесвет, всевласть, всепорядок, с типичным для панпсихиста «all» (все)» [Голосовкер 1961, 6: 4]. Оскільки Гельдерліна постійно переймав ідеал «досконалої поезії» і секрети поетичного впливу, то, вважає Голосовкер, в нього поетика в нього перетворюється в соціологію, соціологія — в космологію, а разом вони набувають смислу філософської системи (естетики). Тому в творчості Гельдерліна немає нічого випадкового, навпаки, «налицо всегда продуманность, всегда теоретический подход, принципиальное решение проблем формы. В этом и заключается для него единство ритма и смысла» [Голосовкер 1961: 168].

Я. Голосовкер докладно розгортав тезу про єдність ритму і смислу в творах Гельдерліна. І хоча в російського інтерпретатора творчості Гельдерліна немовби домінує акцент на її раціональній заданості чи вивіреності, але концепт єдності ритмосмислу типологічно споріднений у нього із спостереженнями С. Цвайга, який писав про стихійну вибуховість поезії Гельдерліна. «Демонически экзальтированное начало, – за спостереженням Цвайга,— прорывается в нем шумно, ритмично, сбросив цепи закона и отдавшись ритму. И только теперь забила ключом из глубины его бытия, его поэтического языка искони звучавшая в нем музыка, ритм – эта хаотически бушующая и все же глубоко индивидуальная сила, о которой он сказал: «... все есть ритм: судьба человека – это небесный ритм, и всякое произведение искусства – только ритм. Всякая закономерность лирической архитектоники исчезает, только собственной мелодии орфически

вторит стихотворение Гельдерлина: во всей немецкой лирике едва ли найдутся стихи, в которых ритм играл бы такую же основную роль, как в стихах Гельдерлина» [Цвейг 1963: 178]. З такою думкою перегукується і висновок Я. Голосовкера: «... поражает у Гельдерлина — особенно в его лирике — спонтанность ритма: то стремительность продвижения, то замедление. И тут же якобы спонтанность синтаксиса...» [Голосовкер 1961: 168].

Я. Голосовкер виділяв чотири особливості поезики Гельдерліна: *цілісність*, *інтимність*, *характерність*, *універсальність*. Вони зумовлювалися не тільки філософсько-пантеїстичним підґрунтям художнього світу митця, а й основними темами, які наскрізно пройшли через його творчість. Це – тема долі, тема бунту, тема жертви-офіри, тема культу героїв. Взаємозв'язок між названими темами пояснюється тим, що секрет живого цілого – це і є секрет інтимного, і водночас чим ця цілість інтимніша, більш духовна, ближча до ідеалу, тим вона характерніша. Тому, осягнувши структуру і характер живого цілого (твору), ми немовби простежуємо і секрет «інтимного», сприймаємо його не тільки емоційно, а також і як смисл [Голосовкер 1961: 170].

Спостереження й узагальнення глибокого знавця античної філософії, світової культури і творчості Гельдерліна, суголосні в основних ланках витлумачення його художнього світу С. Цвайгом, хоча і виникали на іншій — логіко-раціональній – основі, контрастували із соціологічними підходами до літератури як мистецтва слова, що утвердились у СРСР протягом 30-50-х років ХХ ст. Жорсткість соціологічної інтерпретації, її неадекватність до сутності художнього світу шеллінґіанця Гельдерліна демонстрували тодішні підручники з історії зарубіжної літератури, зокрема праця Ф. Шіллера «История западноевропейской литературы нового времени» (М., 1935). Характерними з цього погляду є хоча б такі тези автора цього посібника: «В своих произведениях он (Гельдерлин) постоянно стремится уйти от современности... Эта оторванность от действительности яснее всего проявилась в романе «Гиперион» [...]. Пейзажи южной Германии, южной Франции и Греции мало чем отличаются друг от друга, это неясные, расплывчатые картины вне времени и почти

вне пространства; и люди этого романа – тоже какие-то мерцающие тени и фантастические существа» [Шиллер 1935, 1: 241].

Як бачимо, за умов засилля соціологізму в літературознавстві починалася різка диференціація літературної рецепції творчості письменників-класиків насамперед у навчально-методичній і науково-дослідній сферах. І це набирало спотворених форм протягом 40-50-х років аж до «хрущовської відлиги». Тоді в рецепції Гельдерліна неможливо було продовжувати мотиви, започатковані Л. Луначарським і Я. Голосовкером. Навіть згадка про Гельдерліна, яка з'являлася в наукових доповідях, довго залишалася у свідомості тільки вузьких фахівців. Наприклад, у статті «Тютчев и античность», яка надрукована 1972 року, знаходимо твердження, що тютчівські характеристики «блаженних богів» нагадують окремі рядки з «Пісні долі», поміщеної в романі Гельдерліна «Гіперіон». Однак автор статті Л. Фрейберг у примітці вказує, що ця подібність вперше спостережена професором А.І. Неусиханним у неопублікованій доповіді, яка прозвучала ще 1943 року в Томському університеті [Фрейберг 1972: 454]. Отже, помічено 1943 року в Томську, оприлюднено 1972 року в Москві. Тому зрозуміло, що редакція наукового вісника, який презентував фрагмент праці репресованого/реабілітованого вченого, застрахувалася приміткою про дискусійний характер думок Я.Е. Голосовкера. В контексті «радянського літературознавства» вони так сприймалися. В суспільно-політичному і соціокультурному контексті післясталінського періоду в Росії належало по-новому сприймати і тлумачити спадщину Ф. Гельдерліна, з приводу якої в Німеччині продовжувався «бум». Таку спробу в «дусі часу» зробила К.С. Протасова. Але і її велика, власне монографічна, праця «Фридрих Гельдерлин, его время, жизнь и творчество» з'явилася і залишилася в «Научных записках Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина» 1962 року (том 180) [Протасова 1962]. Наступники К. Протасової її працю згадують і на неї посилаються. Однак резонансною стала інша російськомовна версія, котра з'явилася під кінець 60-х років. Йдеться про першу частину монографії О.Й. Дейча «Судьбы поэтов» із підзаголовком «Гельдерлин, Клейст, Гейне» (1968) [Дейч 1987].

О.Й. Дейч (1893-1982) — також з покоління філологів, до якого належав і Я.Е. Голосовкер. Це фаховий германіст, який володів кількома європейськими мовами. 1963 року він опублікував дослідження «Поэтический мир Генриха Гейне». Згодом написав статті про Фрідріха Гельдерліна і Генріха Клейста. Готуючи до друку власний «триптих» про німецьких класиків, поїхав на батьківщину митців, зокрема у Ваймар, за словами О. Дейча, «колыбель немецкой национальной культуры» [Дейч 1987: 5]. Доторкнувшись до рукописів класиків, у травні 1967 року радянський германіст написав передмову до книги «Судьбы поэтов», закінчивши передне слово «Веймарская прелюдия» такими словами: «Может ли не дрогнуть сердце германиста, если он будет перелистывать подлинные рукописи Гете, Гейне, Шиллера, Гельдерлина, Клейста? Все эти сокровища хранит Веймар, благодарная память о котором останется жить в моем сердце» [Дейч 1987: 6]. Нова монографія О.Й. Дейча за двадцять років мала три видання. Третє (без доповнень і переробок) з'явилося 1987 року (ним ми і користуємось). У книзі «Судьбы поэтов» першим розділом подана «Судьба Фридриха Гельдерлина» (сс. 11 – 76); другий називається просто — «Генрих Клейст» і обіймає простір ще менший (сс. 77 – 105); третій під назвою «Поэтический мир Генриха Гейне» вкладається в корпус осяжної книги (сс. 106 – 550). «Судьба поэтов» підсумкової післямови чи висновку не має, але в задумі автора, котрий укладав «триптих», безперечно, діяли якісь синтезуючі концепти. Про один з них О.І. Дейч пише: «Перед Гельдерлином, Клейстом, Гейне лежали различные общественно-литературные дороги, и их творческие методы были часто противоположными. Но даже в противоречиях и расхождениях этих трех поэтов есть некое диалектическое единство, продиктованное синтезом самой эпохи» [Дейч 1987: 4]. Дейч відзначав вплив французької революції на свідомість німецьких класиків (цитатою з Енгельса), її відлуння і заломлення у творчості кожного з них. Дослідник виділив домінанти у долі представників старшого (Гете, Шіллер), середнього (Гельдерлін, Клейст) і молодшого (Гейне) покоління поетів. У сприйнятті Дейча Гельдерлін — «вечный странник-энтузиаст», «стойкий и верный заветам немецкого штурмерства и идеям Свободы, Равенства и Братства, принесенным французской революцией», його

«романтизм, связанный с преклонением перед идеализированной античностью, по размаху мысли и универсальности продолжает традиции веймарцев и в то же время дает новое, свое истолкование античности как прообраза будущего свободного общества» [Дейч 1987: 8]. Кляйст бачиться Дейчу як «дитя переходной порь», «издерганный вечными тревогами, сокрушающими страстями и противоречиями», з нестійкою психікою, що й привело його до самогубства. На їх тлі інакше окреслюється силует постаті Гайне. Він — «великий современник Гельдерлина и Клейста, был моложе их, вступил в литературу как поздний романтик и по всем качествам своей боевой натуры, и по логике многообразных политических событий стал поэтом революционной демократии» [Дейч 1987: 9].

Як бачимо, названі автором чинники, які в його свідомості формували відповідний типологічний ряд («ідеальну впорядкованість», за Еліотом), пов'язані з розумінням літературних напрямів і з соціально-політичними категоріями («бюргерство», «революція», «революційна демократія»). Але, на наш погляд, діяв також і не названий фактор – протиставлення своєї книги популярній у світі (принаймні, в Європі) книзі С. Цвайга. Німецький нарисовець у свою книгу «Борьба с демонами» (поросійськи перекладену як «Борьба с безумием») включив три постаті (Гельдерлін, Кляйст, Ніцше). Російський автор поставив у свою тріаду Гельдерліна, Кляйста і Гайне. Звернемо увагу: замість Ніцше – Гайне як представник «революційної демократії». Згадаймо принагідно, що свого часу Я.Голосовкер переклав працю Ніцше «Так сказал Заратустра» і переклад не друкувався. Повернімось ще раз до С. Цвайга у зв'язку з його зіставними рядами прізвищ, у контекст яких він ставив Гельдерліна. В нарисі Цвайга про цього класика читаємо: «...среди хаоса чувств в миг глубочайшего расщепления духа, запылала ему тайна Эллады. Как Вергилий вел Данте, так Пиндар ведет великого скитальца, заблудившегося в стране струящегося потоком слова, навстречу последнему опьянению гимнической речи, и, ослепленный, он видит в облике мифа, пылающий словно карбункул в разверзнувшемся ущелье, тот эллинский мир, который впервые извлек из бездны на свет другой одержимый демоном и демоном просветленный мудрец – Ницше. Гельдерлин сумел только

заглянуть в эту пламенную сферу и пророчески возвестить о ней, но его весть это первое живое, горячей кровью напоенное, чувственное прозрение, открывшее засыпанный прахом мировой кладезь духа» [Цвейг 1963, 6: 194]. Отже, міфологія давньої Еллади — «світовий колодязь Духу». В нього тільки заглянув Гельдерлін. Та він же поглядом сягнув і до Азії, побачив перспективу культури «варварства, язичництва і християнства» [Цвейг 1963, 6: 195]. І, нарешті, звернімо увагу на концептуальне для Цвайга зіставлення: «Как и Ницше в последнем крушении духа, Гельдерлин среди своих сумерк преисполнен прозрения глубочайшей, высшей связи Христа и Пана...» [Цвейг 1963, 6].

Зрозуміло, що з позицій «реалістичної естетики», крізь призму соціологічного літературознавства Дейч не міг ні сприйняти, ні прийняти подібного трактування. Тому композиція його триптиха інакша, перспектива сприймання і тлумачення творчості Гельдерліна також інакша, а риторика стилю – цілковито їм відповідає.

До того ж артикуляцію такої риторики додатково зумовлює геополітична опозиція: реакція на заході Німеччини і прогрес, демократія – в НДР. Крізь геополітичне протиставлення проглядає літературознавча антитеза прогресивний/реакційний романтизм, реалізм/романтизм. Як взаємопов'язані кліше, ці жорсткі опозиції ілюструє підсумковий абзац з нарису про Кляйста. «Прошло свыше 175 лет со дня смерти Генриха Клейста,— писал радянський германіст у дусі звичних методологічних настанов,— но до сих пор ведется борьба вокруг его имени и творчества. Реакционные силы на западе Германии и за ее пределами стараются поднять на щит Клейста как сторонника националистической идеи, якобы ненавидящего все другие народы, представити его художником, враждебным реализму.

В последние годы в Германской Демократической Республике наблюдается исключительный интерес к творчеству Генриха Клейста. Его наследие является предметом научных исследований, его драмы издаются и ставятся на сценах многих театров. Исторический подход к творчеству Клейста, изучение его мировоззрения во всех противоречиях помогают правильному (!) восприятию этого крупного национального писателя.

Для прогрессивного человечества Клейст ценен своими творениями, в которых сквозь романтическую ткань проступают здоровые жизненные черты реализма» [Дейч 1987: 104]. Отже, «правильное восприятие» відштовхується від антипода — «неправильного сприймання», «здорові життєві риси реалізму» мають сенс тільки щодо «хворобливих, нежиттєвих», які, за логікою доктрини, звісно ж, притаманні «реакційному романтизмові». Те, що така парадигма мислення не є випадковою або даниною традиційним висновкам-підсумкам, видно з першої-ліпшої сторінки дослідження «Поэтический мир Генриха Гейне». Уже на його перших сторінках читаємо: «То, что привлекало Гейне в творчестве Иммермана,— стремление к реалистическому раскрытию различных сторон жизни и преодолению мертвящих (!) канонов романтизма, — еще более сказалось в творчестве Адельберта Шамиссо» [Дейч 1987: 124].

Безперечно, відзначені вияви «концептів» соціологізаторства і теоретичного догматизму в розумінні літературного процесу, діалектики літературно-мистецьких напрямів і стильових течій не знецінили остаточно фахових знань вченого, вміння вести оповідь про життя і творчість письменників у взаєминах з їх сучасниками. Як уже зазначалося вище, О.Й. Дейч знав німецькомовні праці про Гельдерліна, аналізуючи його вірші, роман «Гіперіон» і трагедію «Смерть Емпедокла», листи, цитував уривки з них мовою оригіналу і в російських перекладах, зіставляв перекладні версії з оригіналами – творячи на такій основі інформаційно насичені тексти, що легко читаються і підтримують увагу навіть непрофесіоналів. При цьому він не зловживав цитуванням, не ховається за чужі думки, час від часу закликає читачів до здогадок і узагальнень на зразок: «Надо прочитать письма Гельдерлина к родным, чтобы понять затаенные желания и чаяния молодого поэта», «Эти и им подобные высказывания молодого Гельдерлина достаточно красноречиво иллюстрируют...» [Дейч 1987: 20 – 21]. Літературознавець вдається до ненав'язливих екскурсів у психологію творчості («Живописная природа Швабии превращалась в воображении Гельдерлина в чарующий мир древней Эллады»), в суміжні сфери мистецтва, світової культури («Музыка и математика, астрономия и естественные науки, а также вопросы философии и религии составляют содержание его

лирики»). О.Дейч постійно і немовби ненароком, принагідно, ведучи діалог з іншими гельдерлінознавцями, все-таки полемізує з ними, наполегливо проводить свою концепцію. І в таких сегментах його тексту відчуються ідеї С. Цвайга, концепції якого в цілому Дейч не приймає. Ось характерний приклад: «Не правы критики, – читаємо у статті радянського історика літератури, – вважаючи Гельдерліна поетом алогічним. Вовсе не отсутствием логики надо объяснять частые разрывы прямого хода мысли в его стихах. Здесь действует вулканическая работа мозга, извергающего огненный поток образов и ассоциаций, сравнений и самых смелых сближений». Переказавши, по суті, С. Цвайга, автор далі немовби звертається до читачів, інтимізуючи свою оповідь: «Как трудно слушателю симфонии проследить за тем, какими путями прошел композитор к целостному созданию своего творения, так бессильны читатели поэзии Гельдерлина воссоздать все ходы мысли поэта» [Дейч 1987: 32]. Інколи О.Дейч наче сам дотримується такого методу творення своїх текстів. Так, посилаючись на С.Цвайга в російських перекладах (Собрание сочинений, 1932), він передає думку А.Луначарського, що в Гельдерліна була «полуреволюционная мечта о выпрямленном человечестве» [Дейч 1987: 33]. Торкаючись роману «Гіперіон», щоб не розпорошувати уваги своїх читачів і справити на них цілісне враження «готовими» оцінками і судженнями про цей твір, літературознавець відсилає зацікавлених до німецькомовних досліджень 1907 року і публікацій К.Протасової («Творческая история романа «Гиперион») із Наукових записок МДП, 1960 і Н. Берковського («Вопросы литературы», 1962, №1). Подекуди О.Й.Дейч немовби ділився власними секретами інтерпретації цитованих документів чи згаданих біографічних фактів («Затруднительно с психологической точки зрения определить...», «Нелегко установить, какие причины побудили Гельдерлина...» тощо). Він не приховує сумнівів і здогадок, як-от: «Возможно, что здесь Шиллер, предостерегая молодого Гельдерлина...», «Вероятно, Гельдерлину было бы невыносимо тяжело в этом «темном царстве» наживы и высокомерия, если бы его жизнь не была озарена светом любви» [Дейч 1987: 43 – 45]. Згадуючи делікатні стосунки Гельдерліна і Сюзетти Гонтард, тактовний вчений посилається на

інших («Биографы утверждают...», «Это сделал Эрнест Кассиер в своей содержательной, но спорной работе...»).

Звертаючи увагу на особливості літературознавчої манери О.Й. Дейча, хочемо докладніше мотивувати висловлену вище тезу, що літературна рецепція творчості Ф.Гельдерліна при всіх ідеологічних деформаціях її підстав у колишньому СРСР формувалася в російсько-українському інтелектуальному контексті в руслі традицій культурно-історичної школи, а не ідеалістичної естетики, на засадах якої виник художній світ німецького класика. Про це свідчить нарис Дейча в цілому і в окремих епізодах. Серед виразних місць впадають у вічі міркування автора нарису про поему «Friedensfeier» («Свято миру»), котра була написана 1801 року, а надрукована аж 1954-го. О. Дейч, згадавши німецьких інтерпретаторів цього твору, в яких він не знайшов «вразительного ответа», припускає: «Поэма, вероятно, написана под наплывом сложных переживаний поэта, которого жизненные обстоятельства вынудили уехать из Германии — сперва в Швейцарию, а потом во Францию, в Бордо» [Дейч 1987: 67]. І після цього дає перелік усіх цих подій, аж до несподіваної смерті 22 липня 1802 року С. Гонтард, закінчуючи стислою оповіддю про божевілля Гельдерліна, його життя в мансарді столяра Ціммера, про похорон. Останній епізод фізичного буття останків великого ідеаліста змальований за принципами художньої белетристики: «Его хоронили с той скорбной торжественностью, какая подобала поэту, провозвестнику нового, не найденного им мира. Лавровый венок возложили ему на голову. Провожали гроб тюбингентские студенты и профессора, немногие друзья и близкие поэта, оставшиеся в живых. Рассказывают (!), что когда гроб опустили в могилу, неожиданно приветливые лучи солнца прорвались сквозь седую пелену облаков и озарили прощальным светом останки Гельдерлина, нашедшего наконец последнее успокоение» [Дейч 1987: 69].

Отже, маємо зразок літературної рецепції своєрідного типу – імагологічної. Творчість письменника досягається крізь його життєву долю, заломлюючись крізь призму образу постаті, особистості фізичного автора.

Аналізи й оцінка окремих творів Гельдерліна, жанрових груп, дослідницька стратегія в цілому – все, що написав О.Й. Дейч

про Гельдерліна як особистість і митця-філософа, вбирає у себе багато чого з того, що вже висловлювали попередники, в тому числі і Я. Голосовкер [Голосквер 1987: 75]. Але в його фаховій рецепції помітне не тільки намагання віднайти елементи реалістичного письма («Картины, полные ясности и прозрачности»), а й заземлити його філософію і будь-якою ціною заперечити сакральний модус створеного ним художнього світу. Це — взагалі наскрізний концепт і домінанта радянської літературної рецепції Гельдерліна. В артикуляції О. Дейча вони виглядають особливо виразно: «В поздних стихах Гельдерлина являются образы христианской мифологии (?). Возникают имена Христа и Иоанна Крестителя, и все же это не проявление пиетизма в обычном смысле слова. Гельдерлин сохранил свое преклонение перед искусством и природной религией Античности, не разорвал связь древности и современности. Он воспринял христианского триединого бога и святых как потомков языческих богов Эллады, Египта, Финикии. Страдающий воскресший Христос имеет прообразом Вакха-Диониса, а миф о воскресении трактуется аллегорически, олицетворяя возрождение духовных сил поколений» [Дейч 1987: 71]. Для доведення цієї тези радянський вчений дуже своєрідно препарує вірші «Молодим поетам» («An die jungen Dichter»), «Штутгарт» («Stuttgart»), «Середина життя» («Hälfte des Lebens») та ін., уникаючи докладного аналізу таких складних речей, як «Патмос».

Таким чином, у радянському гельдерлінознавстві рецептивна версія О.Й. Дейча підсумовує все зроблене в східнослов'янському просторі до появи найновішого російськомовного видання творів Ф. Гельдерліна, котре вийшло 1988 року у видавництві «Наука». Цей варіант рецепції виник без реагування на праці М. Гайдегера і Г.Г. Гадамера, а також на творчість послідовника Гельдерліна Райнера-Марію Рільке, якого, до речі, саме О. Дейч перекладав перед Другою світовою війною. І це, зрештою, зрозуміло, бо соціокультурний контекст, у якому поставала монографія «Судьбы поэтов. Гельдерлин, Клейст, Гете», мав іншу структуру, ніж той, котрий складався у «перебудовний період» історії СРСР.

Нова презентація російськомовним читачам духовного світу Ф. Гельдерліна відбулася у формі дуже цікавого видання в

серії «Литературные памятники». Редколегію серії тоді очолював академік Д.С. Лихачов. Двомовна (по-німецьки і по-російськи) титульна сторінка має характерну (за послідовністю) структуру: «Фридрих Гельдерлін. Гиперион. Стихи. Письма; Сюзетта Гонтард. Письма Диотимы/ Издание подготовила Н.Т. Беляева. – М.: Наука, 1988. – 718 с.».

Видання, підготовлене Н.Беляєвою, відрізняється від попереднього російського (1966), як і від однотомних німецьких видань, тим, що воно містить тільки те з доробку Гельдерліна, що так чи інакше пов'язане з романом «Гіперіон, або Відлюдник у Греції». Про це пише упорядник на початку своїх приміток, мотивуючи порядок подачі різних жанрів письменника. Після фрагментів і цілісного тексту «Гіперіона» далі «помещены стихи и письма Гельдерлина, имеющие непосредственное отношение к созданию романа; письма эти часто лучше всякого комментария показывают эволюцию идей автора, метод формирования образов, глубинное соотношение «поэзии» и «правды» [Гельдерлин 1988: 599]. Вперше по-російськи відтворено листи С. Гонтард до Гельдерліна у перекладі упорядника. Н.Т. Беляєва переклала для цього видання фрагменти з неканонічних варіантів «Гіперіона», уривки з теоретичних начерків Гельдерліна, відібрані нею листи поета. Основний текст «Гіперіона» передрукований у перекладі Є. Садовського (1939), а в додатках запропоновано читачам уривки з цього роману в перекладі Я.Е. Голосовкера. Для заключної статті Н.Т. Беляєвої «Сотворение «Гипериона» обсягом 90 сторінок та її приміток обсягом 117 сторінок використано величезну кількість німецькомовних праць, присвячених постаті і творчості Ф. Гельдерліна. У душі своїх попередників авторка представляє свою версію літературної рецепції німецького класика скромно і критично щодо «радянського гельдерлінознавства». Статтю, застерігає читачів Н. Беляєва, «не следует рассматривать как характеризующую творчество Гельдерлина в целом. Такая тема огромна, а в нашей стране слишком мало еще сделано — во всяком случае, опубликовано — в этой области» [Гельдерлин 1988: 511 – 512].

Зацитувавши суперечливі думки різних інтерпретаторів «Гіперіона» стосовно його жанрових особливостей, Беляєва на своє риторичне питання «Кто здесь ошибся, кто прав?» все-таки

відповідає: «Но ошибки нет, и все тут правы. Просто каждый занят здесь своим, пестует свой цветок. Ибо роман Гельдерлина — открытая структура, *непрерывно* требующая сотворчества читателя, соучастия [...]. В расчете на будущее Гельдерлин создал произведение, в котором скрыто содержится многое, что проступает, проявляется лишь при соразмыслении, в котором будет все: от исторических и культурных ассоциаций давно минувшего времени до личного опыта читателя, о котором автор вроде бы знать не мог» [Гельдерлин 1988: 514 – 515].

Історичний коментар, біографічні екскурси, до яких вдається Беляєва, аналіз композиції роману, зіставлення його структурних компонентів, що розташовані на великій текстуальній віддалі, – все це демонструє результати реалізації дослідницької стратегії. Авторка інтерпретує «відкриту структуру» за парадигмою У. Еко, прислухаючись до «голосу тексту» як відкритої структури і до голосу його автора, який вона вловлює з листів Гельдерліна. Отже, літературна рецепція Н. Беляєвої справді синтезує зроблене її попередниками, вичитане особисто з різноманітних джерел, чуйно вловлене в тексті ліричного роману. Все це разом подається читачам так, щоб вони начебто самі посіли таку позицію, прийняли запропоновану перспективу сприймання твору. Ось логіка роздумів авторки та її заклики до «сотворчества» і «соучастия» читачів: «Перечитайте письмо №50, написанное тотчас по возвращении в Тюбинген, и вам станет внятна атмосфера праздника, в которой пролетели эти каникулы [...]. Здесь же мы найдем и два исходных пункта романа, две точки, которые сохраняются в нем до конца [...]. Перечитайте «фрагмент «Гипериона» – то место, где говорится о весне в Смирне, о беседах в саду Горгонды Нотары, о «явлении» Мелите,— и вы увидите трансформированное отражение штутгартской весны 1792 г., потрясённость первым сильным чувством и надежды на лучшее будущее в самом широком смысле слова» [Гельдерлин 1988: 518].

Авторка дошукується джерел назви центрального персонажа («Откуда взялся Гиперион? Ведь Гельдерлину должно было быть известно, что ни один грек, ни новый, ни древний, не мог носить этого имени»). Вона інформує, яка географічна карта висіла в кімнаті Гельдерліна, котрий ніколи не був у Греції, але точно описував її ландшафти. Беляєва цитує вірші Гельдерліна, в

яких є мотиви, котрі знаходить у тексті «Гіперіона». Вона ототожнює внутрішній світ героя й автора («біографія героя (он же автор) на этом кончалась»), враховує, що інші дослідники в героях роману вбачали певні реальні прототипи і т.д. і т.под. Все це видає певну установку дослідниці, зрозумілу відповідну методологію. Далі про неї Н. Беляєва поступово інформує своїх читачів: «... ни о каком единстве замысла и плана с самого начала... говорит не приходится. У автора была идея [...]. Он писал свои «нежданные мысли» в надежде, что потом они как-то склеятся...» [Гельдерлин 1988: 543 – 544]. Зрештою, авторка наголошує на тій внутрішній основі, яка могла «склеїти» всі епізоди, мотиви і думки ліричного роману. Враховуючи основний концепт шеллінґіанської філософії, який позначився на теоретичному фрагменті Гельдерліна «Судження і буття», Н.Беляєва робить висновок: «Противопоставляя себя себе, Гельдерлин получил свое второе Я – Гипериона, и он сознательно создает текст как ледяную гору, айсберг, где над поверхностью воды поднимается только верхушка — история грека по имени Гиперион, а под поверхностью лежит огромный массив жизни самого автора и его народа, Европы 90-х годов (XVIII в.)» [Гельдерлин 1988: 552]. Як бачимо, це узагальнення вкладається в традиції і засади культурно-історичної школи з опертям на методологію теорії відображення. Яких би мотивів, ідей, паралелей не торкалася дослідниця (теорія зміни тонів, паралельність древньої Греції і сучасної авторові Німеччини, крах сподівань на перетворення суспільства на засадах справедливості тощо), для неї найважливіше те, що «реальность прочитывается не только в общем, но и в многочисленных деталях» [Гельдерлин 1988: 561]. Нагадавши численні деталі, навівши начерк незавершеного твору «Новейшие судьбы (Во времена Сократа)», авторка видає свій наскрізний полемічний пафос, спрямований проти тих, хто прочитує тексти Гельдерліна як провісника модернізму. «Это грозное обличие (в произведении «Во времена Сократа»), – пише вона, – должно бы, кажется, отучить любителей изящного воспевать «неземную абстрактность» творчества Гельдерлина. За его небесными построениями всегда (!) прочитывается реальная, земная (?) жизнь, которую он воспринимал тем более остро, что видел ее в философской и космической перспективе» [Гельдерлин 1988: 567 – 568].

Простеживши композицію роману «Гіперіон» за скритими «біографіческими параллелями» і за «тканню самого повествовання» [Гельдерлін 1988: 581], Н. Беляєва заперечила концепцію Юргена Лінка, який, зіставивши «Гіперіон» з «Ліадою» на рівні тропів, говорив про роман Гельдерліна як про «національний епос в прозі». При цьому вона дорікнула німецькому дослідникові за формальний аналіз: «Но нам не следует обольщаться насчет возможностей формального анализа» [Гельдерлін 1988: 591].

Відавши данину теорії відображення, згідно з якою мистецтво відбиває (хоча й дуже своєрідно) реальність життя, Н. Беляєва, зрештою, логікою дослідження роману як відкритої структури дійшла точнішого і більш коректного висновку: «Все географические и исторические реалии, астрономия, древняя мифология образуют в этом внутреннем мире наполненную смыслом систему...» [Гельдерлін 1988: 595]. Це справді так. Авторка переконливо показала, що Гельдерлін конструював художній світ як фікційний, інтенційний, котрий не має референтного відповідника в позатекстуальному світі об'єктивно існуючих реалій. Таке взагалі неможливе з позицій філософії, яку прийняв і поділяв Гельдерлін. Тому Н. Беляєва у своєму варіанті літературної рецепції постаті і творчості шеллінгіанця Гельдерліна так і залишилася в полоні суперечностей. Декларуючи віру в «об'єктивізм» мистецтва слова, сила якого пов'язана з конкретикою реалій, вона водночас констатувала, що все це – лише знаки системи, котра постала в духовному світі митця. А ті, що сприймають ці знаки, у свою чергу не можуть позбутися власної суб'єктивності. «Авторы, писавшие о Гельдерлине, – підсумовує вона, – а это не только литературоведы, но и поэты, и романисты, философы, крупные мыслители, политики – гораздо больше сообщают о себе и о времени, в котором они жили, нежели о нем» [Гельдерліг 1988: 595]. Ступінь наближення реципієнтів до художнього світу Гельдерліна, особливо реципієнтів-інтерпретаторів залежить навіть не стільки від міри охоплення фактів життя і творчості письменника, реконструкції смислу поодиноких творів і текстів, скільки від того, чи ті реципієнти знайшли код (систему кодів) до художнього світу в самому цьому

світі чи допасовували коди, що не відповідали іманентній структурі цього світу.

У цьому зв'язку науковців зацікавить одна з останніх у ХХ столітті віха російськомовної рецепції Гельдерліна, яку презентує перекладач і коментатор німецької поезії В. Микушевич у статті «Почва и судьба: Гельдерлин, Рильке, Пастернак», що з'явилася в українському науково-методичному журналі «Вікно в світ» (1998. – №2). Автор слушно зауважує щодо особливостей вторинної літературної рецепції художніх творів, яка опосередковується певними естетичними, теоретико-літературними концепціями, таке: «Всякое эстетическое обобщение предполагает свои особые коррективы, связанные с возвратом к первичной уникальной новизне художественной ткани. Жизненная правда – действительно жизненная, действительно общая для искусства в целом правда лишь потому, что она для каждого произведения своя [Микушевич 1998: 44]. Навіть у тому випадку, коли сприймається споріднена творчість, яка породила філософію екзистенціалізму, котра згодом стає призмою літературної рецепції творів митців однотипного літературно-мистецького напряму, – відповідна корекція індивідуальним стилем письменників конче необхідна. В. Микушевич ілюструє це на прикладі зв'язків: Гельдерлін – Рільке – Пастернак, які (зв'язки) увиразнюються на тлі давнього діалогу між німецькою класичною філософією та німецькою класичною поезією. Захоплений Гельдерліном Р.М. Рільке не одному своєму шанувальникові відкрив очі на художній світ свого попередника. На думку В. Микушевича, «явное сближение Рильке и Гельдерлина еще впереди, подспудная близость уже дает себя знать» [Микушевич 1998: 46]. Ця роль творчості Рільке в активізацію літературної рецепції Гельдерліна своєрідно проявилася в українській літературі і літературознавстві теж.

Література: *Гельдерлин 1988:* Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. — М.: Наука, 1988. — 717 с.; *Гельдерлин 1969:* Гельдерлин Ф. Сочинения: Пер. с нем. — М.: Худ. лит., 1969. — 543 с.; *Голосовкер 1987:* Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. — 218 с.; *Голосовкер 1961:* Голосовкер Я.Э. Поэтика и эстетика Гельдерлина // Вестник истории мировой культуры, 1961. — № 6 (30). — С. 163 – 176.; *Дейч 1987:* Дейч А.И. Судьбы поэтов: Гельдерлин. Клейст. Гейне. Изд. 3. — М.: Худож. литература, 1987. — 588 с.; *Луначарский 1965:* Луначарский А.В.

Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 6. Западноевропейская литература. – М.: Худ. лит.-ра, 1965. – 693 с.; *Микушевич 1998*: Микушевич В. «Почва и судьба»: Гельдерлин, Рильке, Пастернак // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С. 44 – 61.; *Протасова 1962*: Протасова К.С. Фридрих Гельдерлин, его время, жизнь и творчество // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. – Т. 180. – М., 1962. – 227 с.; *Фрейберг 1972*: Фрейберг Л.А. Тютчев и античность // Античность и современность. К 80-ти летию Ф.А. Петровского. – М.: Наука, 1972. – С. 444 – 456.; *Цвейг 1963*: Цвейг С. Гельдерлин // С. Цвейг. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 6. – М.: Правда, 1963. – С. 97 – 206.; Цветаева 1991: Цветаева М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 479 с.; *Шиллер 1935*: Шиллер Ф. История западноевропейской литературы Нового времени. – Т. 1. – М.: Худож. лит.-ра, 1935. – 467 с.; *Härtling 1989*: Härtling P. Hölderlin: Ein Roman. – Frankfurt am Main, 1989. – 521 S.; *Zweig 1988*: Zweig S. Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche. — Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988. – S. 21 – 130.

Людмила Углей, аспірант, (Дрогобич)

УДК 821.111.09 «20/21»

ББК 83.3 (4 Англ) 6-8

Особливості фемінного письма Тоні Моррісон

У статті розглядається проблема розвитку афро-американського жіночого письма. Особлива увага приділяється характерним ознакам фемінного письма Т. Моррісон. Цей аспект аналізується на основі її романів «Найблакитніші очі» та «Улюблена».

Ключові слова: афро-американська література, жіноче письмо, фемінне, гендер.

Uhlyay L.V. Peculiarities of Toni Morrison's feminine writing

The article is devoted to the problem of development of the Afro-American women's writing. Special attention is paid to the peculiarities of T. Morrison's feminine writing. This aspect is analyzed on the basis of her novels "The Bluest Eye" and "Beloved".

Key words: Afro-American literature, women's writing, feminine, gender.

Рецептивний потенціал афро-американської жіночої літератури належить до презентативних свідчень представників англомовного письма. Істотну роль у становленні жіночого афро-американського письменства відіграв Світовий конгрес жіноцтва,

Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 6. Западноевропейская литература. – М.: Худ. лит.-ра, 1965. – 693 с.; *Микушевич 1998*: Микушевич В. «Почва и судьба»: Гельдерлин, Рильке, Пастернак // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С. 44 – 61.; *Протасова 1962*: Протасова К.С. Фридрих Гельдерлин, его время, жизнь и творчество // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. – Т. 180. – М., 1962. – 227 с.; *Фрейберг 1972*: Фрейберг Л.А. Тютчев и античность // Античность и современность. К 80-ти летию Ф.А. Петровского. – М.: Наука, 1972. – С. 444 – 456.; *Цвейг 1963*: Цвейг С. Гельдерлин // С. Цвейг. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 6. – М.: Правда, 1963. – С. 97 – 206.; Цветаева 1991: Цветаева М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 479 с.; *Шиллер 1935*: Шиллер Ф. История западноевропейской литературы Нового времени. – Т. 1. – М.: Худож. лит.-ра, 1935. – 467 с.; *Härtling 1989*: Härtling P. Hölderlin: Ein Roman. – Frankfurt am Main, 1989. – 521 S.; *Zweig 1988*: Zweig S. Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche. — Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988. – S. 21 – 130.

Людмила Углей, аспірант, (Дрогобич)

УДК 821.111.09 «20/21»

ББК 83.3 (4 Англ) 6-8

Особливості фемінного письма Тоні Моррісон

У статті розглядається проблема розвитку афро-американського жіночого письма. Особлива увага приділяється характерним ознакам фемінного письма Т. Моррісон. Цей аспект аналізується на основі її романів «Найблакитніші очі» та «Улюблена».

Ключові слова: афро-американська література, жіноче письмо, фемінне, гендер.

Uhlyay L.V. Peculiarities of Toni Morrison's feminine writing

The article is devoted to the problem of development of the Afro-American women's writing. Special attention is paid to the peculiarities of T. Morrison's feminine writing. This aspect is analyzed on the basis of her novels "The Bluest Eye" and "Beloved".

Key words: Afro-American literature, women's writing, feminine, gender.

Рецептивний потенціал афро-американської жіночої літератури належить до презентативних свідчень представників англомовного письма. Істотну роль у становленні жіночого афро-американського письменства відіграв Світовий конгрес жіноцтва,

що відбувся 1983 року в Чикаго. Це сприяло формуванню теорії та методології феміністичної поетики. Адже написані жінками твори до того часу не посіли свого місця у літературному каноні, що охоплює усталені нормативні положення й принципи письменства певних періодів, художніх напрямків, стилів [Ковалів 2007: 458]. Їх або відтісняли в дитячу літературу, мемуаристику, або розглядали як аномалію у маскулінному дискурсі. Згаданий захід дав потужний імпульс для розробки «нової жіночої естетики», що проповідує широкий спектр структурно-змістовних інновацій художнього тексту. Він увібрав у себе лексичні новоутворення, нетрадиційну орфографію, варіювання шрифтів та знаків пунктуації, а також експериментальну (хаотичну) структурування тексту, полівалентну образність, відсутність видимої логіки розгортання нарації. Такий модус художньої творчості передбачає порушення сталості слів, дестабілізуванню звичних значень і деконструювання укорінених форм свідомості. В цьому сенсі автор конкретного тексту може поставати поліглотом у межах використання навіть однієї мови. До таких творців належать, зокрема, визначні англомовні автори Еліс Уокер та, у першу чергу, Тоні Моррісон [Braidotti 1994: 136].

«Жіноче (фемінне) письмо» [Eriksson 1997: 15] – терміни, що широко використовуються в таких напрямках наукових досліджень, як гендерна літературна критика та лінгвопоетика. Це поняття безпосередньо вказує на жіноче авторство, незалежно від жанру, сюжетно-тематичної спрямованості, просторово-часових, композиційно-архітектонічних та інших характеристик тексту. Так, приміром, дослідниця історії американської та української літератур Сірід Вайгель слушно відзначила у ґрунтовній праці «Голос Медузи. Манера письма у сучасній жіночій літературі» («Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen», 1987) наступний факт: означення «жіноче письмо» та «жіночий стиль» зумовлюють появу певного дуалізму в літературі, оскільки виникає вододіл з огляду на гендерні ознаки автора. Самобутніми характеристиками жіночого стилю С. Вайгель вважає суб'єктивність, непослідовність, роздробленість, захоплення відступами. Натомість «чоловічому стилю» властиві такі риси, як раціональність, логічність, послідовність, об'єктивність [Patterson 1982: 197]. Щоправда, Джулія Вуд у монографії «Гендералізоване

життя: спілкування, гендер і культура» («Gendered lives: communication, gender and culture», 1994) наголошує на тому, що чоловіки та жінки живуть у двох різних світах. Звідси – відмінність у їхньому спілкуванні. Таким чином, чоловічий та жіночий стилі комунікації включають у себе протилежні мовленнєві об'єднання. Отже, жіноча література – не феміністичний феномен. Вона відображає світ жінки, відмінний від світу чоловіка [Wood 1994: 138]. Проте з існуванням такого вододілу погоджуються далеко не всі письменниці. Так, визначна українська мисткиня Емма Андіївська наголосила: «Як на мене, будь-які визначення на кшталт жінка-митець – це певні позначки, певні мішечки, у яких сидить людина. Отже, кого розуміємо під поняттям «людина»? Людина народжується або чоловіком, або жінкою. Але людина від того не стає ані ліпшою, ані гіршою, адже вона народилася тим, ким є» [Зимомря 2004: 120]. Тут варто підкреслити: англomовне культурне середовище є органічним для авторки роману «Герострати» (1971), яка 1962 року отримала громадянство США.

Жіноча афро-американська література другої половини ХХ століття постає, за слушним спостереженням Ганни Улюри, формою соціального протесту. Вона адресована широкій аудиторії без акцентування на расових ознаках контрреципієнта. Носії жіночого письма зосереджують увагу передусім на маргінальному становищі жінки у суспільстві. Їхні творчі пошуки помітно вплинули на зміну усталених нормативних засад і принципів літературного канону [Улюра 2004: 182]. Усе це постає виразником авторських ідей, світоглядних позицій, «закодованих інформативних нашарувань» [Зимомря 2011: 116].

Новизною побудови художніх моделей в англomовному письменстві позначена творчість Еліс Уокер, Тоні Кейд Бамбара, Глорії Нейлор, Маї Анджелу, Джамайки Кінкейд, Еліс Купер, Зори Ніл Герстон, Гейл Джонс, Тері Макмілан, Маргарет Уокер. Стрижневу основу мистецької світобудови у творах вищезазначених письменниць становить химерність долі «Я-особи», яка перебуває у кризовій ситуації. Це притаманно і прозі Т. Моррісон. У цьому контексті особливої уваги заслуговують такі її широкі прозові полотна, як «Найблакитніші очі» («The Bluest Eye», 1970), «Сула» («Sula», 1973), «Смоляне опудалко» («Tar Baby», 1981), «Улюблена» («Beloved», 1987), «Джаз» («Jazz» ,

1992), «Рай» («Paradise», 1999), «Любов» («Love», 2003), «Милосердя» («A Mercy», 2008).

Тоні Моррісон (Хлоя Арделія Воффорд, 1931) посідає чільне місце в афро-американській літературі. Свідченням цьому, зокрема, є той факт, що 1993 року вона удостоєна Нобелівської премії в галузі літератури. Її творам властива злободенність змістового наповнення. Дії розгортаються, як правило, у період відбудови після громадянської війни у США (1861–1865). Тексти Т. Моррісон позначені темою расизму та визначення ролі чорної жінки в суспільстві. У постколоніальній прозі письменниці знаходить відображення гендерний конфлікт та художнє відтворення фактів національної історії. Мотиви слабкості чоловіків, спричиненої довгими роками залежності й подвійної жіночої маргінальності (соціокультурної та національної), постають центральними у художніх текстах Т. Моррісон. Характерними для її творчості стають суб'єктивність, внутрішні монологи та діалоги, цитати й алюзії, органічно вплетені в авторську мову.

Прояви дуалістичності основних цінностей сучасної американської культури та пригнічуваних морально-етичних цінностей чорношкірих американок окреслені в першому її романі «Найблакитніші очі». З кожним наступним твором вони простежуються дедалі чіткіше. Проблема утвердження певної расової приналежності найбільш зримо представлена у пізньому романі «Улюблена».

У романі «Найблакитніші очі» Т. Моррісон зображує урбанізовану сім'ю чорношкірих з робочого класу 40-х рр. XX століття. Увага концентрується на дезінтеграції родини Брідлав у суспільстві. Письменниця акцентовано висвітлює становище чорношкірої дівчинки Піколи Брідлав, яка втрачає здоровий глузд через суворий тиск культурної асиміляції. Крізь її образ письменниця драматизує руйнівний процес інтернаціоналізації та зміни стереотипів. Домінування культури білих американців повсюдно переслідує Піколу: у шкільних підручниках, кінофільмах, і навіть у найменших дрібницях (чашки, свічки, іграшки). Усе це підсвідомо примушує її уподібнюватися білим, викликаючи при цьому психологічне спустошення. В уяві Пікола бачить себе перетвореною на блакитнооку білявку Ширлі Темпл –

ікону маскультури білих американців. Пікола, будучи закріпленою в такому всепоглинаючому образі, усвідомлює: вона залежна від відношення до неї збоку *Інших*. Фантазії дівчинки про те, що її життя буде сповнене змісту, як тільки вона матиме блакитні очі, – це красномовний приклад всезагальної ілюзії чорношкірих жінок загалом. Переймаючись через власний колір шкіри, афро-американці зазнають труднощів у самоідентифікації [Fanon 1967: 110]. Підсвідомо чорношкіра людина сумнівається у своїх аутентичних рисах та прагне ототожнення з білими людьми. Так, роман «Найблакитніші очі» показує, як жінка афро-американського походження піддається впливу масованого культуртрегерства білих, внаслідок чого відчуває огиду до себе.

Напротивагу Піколі Брідлав, шкільна вчителька Джералдін зображується однією з тих жінок, навчання яких у середньому класі білих комун було обов'язковим. Це – біла поважна леді, життя якої, будучи позбавленим широкого спектру людських емоцій, є порожнім.

Текст мовою оригіналу: «They go to land-grant colleges, normal schools, and learn how to do the white man's work with refinement: home economics to prepare his food; teacher education to instruct black children in obedience; music to soothe the weary master and entertain his blunted soul. Here they learn the rest of the lesson begun in those soft houses with porch swings and pots of bleeding hearts: how to behave. The careful development of thrift, patience, high morals, and good manners. In short how to get rid of the funkiness. The dreadful funkiness of passion, the funkiness of nature, and the funkiness of a wide range of human emotions» [Morrison 2007: 83].

Текст мовою мети: «Вони ходять до сількогосподарських та педагогічних коледжів і вчаться досконало виконувати роботу білих: домоведення, щоб готувати їм їжу; педагогічна освіта, щоб вчити чорношкірих дітей покорі; музика, щоб заспокоїти змороженого господаря та розважити його загрубілу душу. Тут вони вивчають решту тих занять, які почали пізнавати у тих милих будиночках з балконами, що коливаються, і з цілими казанами сердець, що кров'ю обливаються. Вони вчаться, як поводитися. Поступовий розвиток ощадливості, терпіння, високої моралі та хороших манер. Коротко кажучи, як звільнитися від страху. Жахливого страху

пристрасті, страху природності й страху широкого спектру людських емоцій» (переклад – Л. У.).

Дослідниця С'юзан Уїлліс схиляється до ідеалізування культури побуту простих чорношкірих: «Матеріалізація так і не відбувається з жодним із героїв Т. Моррісон, навіть з героями зі світу білих. Проте вона втілена в багатьох метафоричних образах. Це – обмежені образи Ширлі Темпл, біло-блакитного китайського горнятка з її милим обличчям або ж солоденького образу Мері Джейн» [Willis 1984: 267]. Йдеться про образ, власне, як товар, як зовнішній аспект американських цінностей. Т. Моррісон не підштовхує читача до засудження обставин, під вплив яких потрапила Пікола, а до співчуття їй. Адже Пікола – це втілення ефекту замовчування в романах Т. Моррісон, що не вказує на загальний або чуттєвий досвід людини, а демонструє експресивність. Це означає, що досвід не знищити пригніченням мови.

У студії «Дійства духа: поетика афро-американського жіночого письма» («Workings of Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing», 1991) Гаустон Бейкер справедливо зауважила: особливість афро-американців у романі – це опис близьких, систематизованих, упорядкованих сільських цінностей чорношкірих поза жіночою свідомістю, свідоме творіння про жіноче самовладання [Baker 1991: 136]. У романі «Улюблена» манера письма Т. Моррісон стає ознакою такої проблематизації з проекцією на творчий процес запам'ятовування та відтворення. Стюарт Голл виокремлює три визначальні аспекти традицій діаспори чорношкірих: а) стиль, б) музика, в) тіло. «Люди діаспори чорношкірих винайшли глибоку форму, глибоку структуру їхнього культурного життя в музиці і тілі, як на полотні» [Hall 1996: 470]. У згаданому творі такі епізоди представлені на прикладі понівеченого тіла Сеті, проповідування Бєбі Сагз у Чистому Лісі, жіночого хорового співу.

Роль ритуального та духовного зцілення у названому романі відіграє релігія. Бєбі Сагз виступає цілителем, її називають «позацерковним священником» («unchurched preacher») [Morrison 1987: 87]. Її зцілення – це очищення безкорисною допомогою чи порадою. Мораль Бєбі Сагз побудована не тільки на моральних

принципах, але й любові до *Ближнього*. Вона відкидає поняття формальних релігій, надаючи перевагу сприйманню уявою.

Текст мовою оригіналу: «She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were the blessed of the earth, its inheriting meek or its glorybound pure. She told them that the only grace they could have was the grace they could imagine. That if they could not see it, they would not have it» [Morrison 1987: 88].

Текст мовою мети: «Вона не казала їм навести лад у своєму житті або покинути грішати. Вона не казала їм, що вони були благословенними на землі, не казала про їхню успадковану смиренність чи чистоту, позбавлену німбу. Вона казала їм, що єдине благовоління, що вони могли мати, було таким, яким вони тільки могли уявити. І якщо вони не бачитимуть його, то й не матимуть» (переклад – Л. У.).

Ще одна картина релігійного обряду відтворює ритуальне очищення співом за допомогою групи жінок, які зібралися біля будинку Сеті, щоб допомогти їй звільнитися від страждань через вбивство своєї дитини.

Текст мовою оригіналу: «For Sethe it was as though the Clearing had come to her with its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees» [Morrison 1987: 261].

Текст мовою мети: «Для Сеті це було неначе очищення, що прийшло до неї з жаром і листям, що ледь трималося. Голоси жінок налаштувалися на правильне звучання, ключ, код, звук, що розбивав зміст слів. Голос накладався на голос, поки вони не знайшли єдності. А коли знайшли, то пролунала така хвиля звуку, яка могла б сягнути глибинної води та зірвати кору з каштанів» (переклад – Л. У.). Таким чином, духовна сила ритуального жіночого співу не може зрівнятися зі значенням слів.

Текст-розповідь – революційна модель написання Т. Моррісон, що започатковує та розвиває усвідомлення культурної ідентичності особи. В останній главі роману «Улюблена», де

описується прихід Стемп Пейд до будинку № 124, спостерігається феміністичний підтекст. Він вказує на ознаки відмінності.

Текст мовою оригіналу: «Mixed in with the voices surrounding the house, recognizable but undecipherable to Stamp Paid, were the thoughts of the women of 124, unspeakable thoughts, unspoken» [Morrison 1987: 199]. Текст мовою мети: «Змішані з голосами, що оточували будинок, пізнавані, але нерозбірливі для Стемп Пейд, були думки жінок із будинку під номером 124, невимовні думки» (переклад – Л. У.). Невимовними були думки цих жінок, міркування щодо якнайшвидшого оволодіння відмінними ознаками. Мова тут є прикладом неординарного художнього стилю Т. Моррісон. Вона ідентифікує її із затаєними помислами жінок. Письменниця порушує канони, намагаючись висловити несказанне, а тому її мова частіше є невербальною, ніж вербальною: «Чи то вона голосно сміється, чи то плаче без єдиного звуку, вибір слова, вибір тиші та ненадокучлива мова слугують для знання, а не для його знищення» [Ніпп 1993: 7]. Звісно, таке розуміння сутності мови характерне не тільки для представників англomовної літератури. Аналогічне явище має місце, зокрема, в австрійському письменстві. На це аргументовано вказав у монографії «Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова» І. Зимомря: «Розвиток і специфіку австрійської літератури шістдесятих і сімдесятих років ХХ ст. важко уявити і пояснити без інновацій на рівні експериментів щодо мови і художнього мислення. У літературі як дієвому засобі комунікації планомірно критично осмислювалися можливості мови, випробовувалися її нові функціональні перспективи» [Зимомря 2011: 242 – 243].

Для Т. Моррісон притаманне бінарне мислення. Тому прочитання її творів – це набуття досвіду. Авторка чітко вибирає свою позицію у постколоніальному дискурсі щодо афро-американської традиції, привласнюючи собі окреме місце за вдуманною історією або в самій історії. Її книжки змальовують нову крашу реальність. Письменниця використовує розповідь для пояснення відчуття травми, гордості, пам'яті та соціальної смерті.

Т. Моррісон переконує реципієнта: історія є невід'ємною частиною художньої літератури. Вона використовує минуле афро-американців з метою зцілення чорношкірих читачів, які все ще

плекають болючі спогади родоводу свого народу для збереження історичної самосвідомості. Романи Т. Моррісон – знакове дослідження історичних подій, рабовласницьких відносин. Адже раби відрізнялись від інших людей тим, що їм не вільно було інтегрувати досвід своїх предків у власне життя. Відтак вони залишилися знеособленими, без комуни. Т. Моррісон вбачає в тілі кожного зниклого раба знак будь-якої чорношкірої жінки. Ідентичність зникала як через знищення рабів фізично (їх розстрілювали, спалювали живцем, вішали), руйнування особистого життя як процесу розвитку думки, так і фізіологічне приниження (рабів заковували в кайдани, гвалтували, били, змушували спостерігати за стражданнями близьких) [Patterson 1982: 12]. Раби не мали жодних прав, навіть не володіли своїм тілом, а тому і не існували для суспільства. Рабство було щоденним випробуванням і невимовною травмою чорношкірих американців. Про все це з художньою майстерністю Т. Моррісон зв'язується своєму читачеві. Обрана авторкою роману «Улюблена» нарративна форма дає можливість широко розкривати феміністичні позиції й розвінчувати расистські упередження.

Література: Baker 1991: Baker H. A. *Workings of Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing*. – Chicago: University of Chicago Press, 1991. – 256 p. Braidotti 1994: Braidotti R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. – New York: Columb. UP., 1994. – 286 p. Eriksson 1997: Eriksson H. *Husbands, Lovers and Dreamlovers: Masculinity and Female Desire in Women's Novels of the 1970-ies*. – Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1997. – 143 p. Fanon 1967: Fanon F. *Black Skin, White Masks*. – New York: Grove, 1967. – 222 p. Hall 1996: Hall S. What Is This 'Black' in Black Popular Culture? // *Critical Dialogues in Cultural Studies* / Ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen. – New York: Routledge, 1996. – P. 468–479. Hipp 1993: Hipp J. *Dictionary of Literary Biography: Yearbook 1993*. – New York: Random, 1993. – 320 p. Morrison 1987: Morrison T. *Beloved*. – New York: Penguin, 1987. – 324 p. Morrison 2007: Morrison T. *The Bluest Eye*. – New York: Vintage International, 2007. – 205 p. Patterson 1982: Patterson O. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. – Cambridge: Harvard University Press, 1982. – 511 p. Weigel 1987: Weigel S. *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. – Hamburg: Dürman–Hiddingsel, 1987. – 316 S. Willis 1984: Willis S. *Eruptions of Funk: Historicizing Toni Morrison*. // *Black Literature and Literary Theory* / Ed. Henry Louis Gates, Jr.. – New York: Methuen, 1984. – P. 263–284. Wood 1994: Wood J. T. *Gendered lives:*

communication, gender and culture. – Wadsworth: International Thomson Publishing, 1994. – 359 p. *Зимомря 2011*: Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. – 396 с. *Зимомря 2004*: Зимомря І. Романи Емми Андіївської: психологічний дискурс. – Дрогобич : Коло, 2004. – 148 с. *Ковалів 2007*: Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія. – К.: Академія, 2007. – Т. 1. – 607 с. *Улюра 2004*: Улюра Г. Творчість Тоні Моррісон на тлі афро-американської жіночої літератури // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2004. – Вип. 16. – С. 182–186.

В статтє рассматриваетсѧ проблема развития афро-американской женской письменности. Особое внимание уделяется характерным признакам феминной письменности Т. Моррисон. Этот аспект анализируется на основании ее романов «Самые синие глаза» и «Возлюбленная».

Ключевые слова: афро-американская литература, женская письменность, феминное, гендер.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Світлана Пилипишин

УДК 82.091

ББК 83.3(0)5 (4Укр)

Українська етнографія і фольклористика з погляду російських наукових діячів 70 – 90-х років ХІХ століття: до пероосмислення методології дослідження

Аналізується теоретико-методологічне підґрунття, крізь призму якого дослідниця звертається до фактологічного матеріалу останніх десятиліть ХІХ ст. Розглядаються оцінки російськими діячами діяльності найвідоміших українських етнографів ХІХ ст. на матеріалах найавторитетніших російськомовних тогочасних видань. У зіставному аспекті йдеться про полеміку О. Пипіна та Я. Головацького щодо саомбутності української етнографії та фольклористики окресленого періоду.

Ключові слова: українська етнографія, методологія дослідження, наратив, російсько-українські взаємозв'язки, рецепція.

communication, gender and culture. – Wadsworth: International Thomson Publishing, 1994. – 359 p. *Зимомря 2011*: Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. – 396 с. *Зимомря 2004*: Зимомря І. Романи Емми Андієвської: психологічний дискурс. – Дрогобич : Коло, 2004. – 148 с. *Ковалів 2007*: Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія. – К.: Академія, 2007. – Т. 1. – 607 с. *Улюра 2004*: Улюра Г. Творчість Тоні Моррісон на тлі афро-американської жіночої літератури // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2004. – Вип. 16. – С. 182–186.

В статъе рассматривается проблема развития афро-американской женской письменности. Особое внимание уделяется характерным признакам феминной письменности Т. Моррисон. Этот аспект анализируется на основании ее романов «Самые синие глаза» и «Возлюбленная».

Ключевые слова: афро-американская литература, женская письменность, феминное, гендер.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Світлана Пилипишин

УДК 82.091

ББК 83.3(0)5 (4Укр)

Українська етнографія і фольклористика з погляду російських наукових діячів 70 – 90-х років ХІХ століття: до пероосмислення методології дослідження

Аналізується теоретико-методологічне підґрунтя, крізь призму якого дослідниця звертається до фактологічного матеріалу останніх десятиліть ХІХ ст. Розглядаються оцінки російськими діячами діяльності найвідоміших українських етнографів ХІХ ст. на матеріалах найавторитетніших російськомовних тогочасних видань. У зіставному аспекті йдеться про полеміку О. Пипіна та Я. Головацького щодо самотності української етнографії та фольклористики окресленого періоду.

Ключові слова: українська етнографія, методологія дослідження, наратив, російсько-українські взаємозв'язки, рецепція.

Svitlana Pylypyshyn. Ukrainian ethnography and study of folklore from russian scientists' point of the 70-90th of the XIXth century: reinterpretation of methodological research

It is analysed theoretical and methodological background, through the sides of which researcher addresses to comparative material of the last decades of the XIXth century. Assessment of activity of Russian figures are considered by known Ukrainian ethnographers' activities of the XIXth on materials of the most authoritative Russian-speaking editions of that time. Polemics of O. Pypin and Y. Holovatskyu concerning Ukrainian ethnography and folklore of given period are discussed in a comparable aspect

Key words: *Ukrainian ethnography, methodology of research, narrative, Russian and Ukrainian connections, reception.*

Над проблемою рецепції української літератури в російському суспільстві 70-90 років XIX століття, особливо в глибокому усвідомленні цього суспільства, ми працюємо вже декілька років. В аспекті нашого дослідження наголошуємо на ретроспективних і хронологічно віддалених його проєкціях, а також ставимо нові методологічні акценти. Традиційну тему російсько-українських взаємозв'язків «по-сучасному можна реінтерпретувати, суміщаючи ближні і віддалені контексти, у яких розглядатимуться відповідно історико-літературні реалії» [Вишневська-Пилипишин 2008: 340]. Фактологічний аспект означеного феномену, добре відомий багатьом гуманітаріям, «потребує належної для кожного покоління <...> зрозумілої інтерпретації» [Вишневська-Пилипишин 2008: 340]. Ми маємо на увазі праці О. Гнатюк [Гнатюк 2005], Г. Грабовича [Грабович 1997], І. Дзюби [Дзюба 2006], Ю. Лотмана [Лотман 2004], М. Шкандрія [Шкандрій 2004], Р. Козеллека [Козеллек 2005], [Козеллек 2006].

Важливо акцентувати одну тезу Р. Козеллека, яка стосується будь-якого нарративу: «Відмінною рисою всіх історій, що перетворює їх в історії, є те, що ми розповідаємо їх, ці незліченні історії, постійно оповідаємо їх <...>. Текст історії ніколи не буває завершеним, ба навіть закріпленим на письмі <...>. Фактичність факту, яку констатує історик, за своєю вагою ніколи не могла б порівнятися з тою фактичністю, яку кожен із нас <...> усвідомлює як свою, а всі ми разом сприймаємо як нашу» [Козеллек 2006: 147].

Якщо за такою аналогією розглядати «факти», які подавали русисти 70-90-х років XIX століття про письменство тодішньої України/Малоросії, то виразно зіткнемося з ретроспективними вимірами зафіксованих у тодішніх журналах «фактів». Відтоді минуло понад 200 років, майже три покоління гуманітаріїв (істориків, філологів, етнографів, журналістів і т. ін.). Сучасним дослідникам у цілому відомі ідеологічні уподобання офіційних представників науки, владоможців і опонентів. Тому ми не будемо вдаватися до фактографічності або покірного «причинкарства», а свідомо будемо намагатися реалізувати сучасну компаративістичну парадигматику, зближуючи часові пласти різних поколінь українців і росіян, які за два століття часто мали протилежні ідеологічні орієнтації.

Таким чином, сучасний дослідник-літературознавець може з відповідним теоретико-методологічним підґрунтям звертатися до фактологічного матеріалу другої половини XIX століття. На думку російських учених 70 – 90-х років XIX століття (О. Пипін), українське народне життя тільки за своїми відмінностями від російського і за об'ємом старовини вже заслуговувало особливої уваги. Життя малоросіян завжди цікавило великоросів. Багато з них захоплювалися побутом, звичаями жителів південної частини імперії.

Українські етнографи (М. Закревський, М. Костомаров, М. Максимович, М. Маркевич, І. Срезневський, П. Чубинський та інші) вибирували краплини народної творчості й друкували їх або окремими виданнями, або на сторінках журналу «Кіевская Старина» (останній вміщував пізніші праці з південно-руської етнографії, оскільки журнал почав виходити лише з 1882 року). У ньому друкували свої праці В. Горленко, П. Єфіменко, П. Житецький, М. Костомаров, В. Науменко та інші. За оцінкою О. Пипіна, «Кіевская Старина» стоить вдалекѣ отъ полемическихъ вопросовъ, которые поднимаются у насъ отъ времени до времени по поводу малорусской литературы и народности, и довольствуется изученіемъ фактовъ: содержаніе описываемой ею старины нерѣдко бываеъ исполнено интереса, и остается жалѣть, что къ сохраненію и болѣе пристальному изученію этой старины недостаеъ тѣхъ средствъ, пособій и возбужденій, какія даются учеными обществами и музеями <...> [Пыпинъ 1885 № 9: 343].

Бібліографічні замітки стосовно української етнографії почали з'являтися вже на початку 70-х років. Так, у журналі «Вѣстник Европы» (1871. – № 1) у рубриці «Хроника. – Новѣйшая литература» невідомий автор подав аналіз видання народних південноруських казок І. Рудченка. Оглядач високо оцінював збірники українських пісень і дум М. Максимовича, А. Метлинського, І. Срезневського. З кінця 50-х років, на думку автора, естетичне ставлення до словесності, в тому числі і народної, змінилося на історично-соціальне: «На этнографію стали смотреть, какъ на матеріаль для характеристики быта народа, его нравственныхъ и общественныхъ понятій, его памяти о прошломъ – симпатій и антипатій» [Вѣстникъ Европы 1871 № 1: 442]. Оглядач стверджував, що на початку того літературного руху, який вивів у світ пам'ятки народної великоруської словесності, південноруська етнографія не лише не відставала від північноруської, а й з певного погляду навіть випереджала її. Прикладом цього, вважав він, можуть бути «Записки о Южной Руси» П. Куліша та збірник пісень М. Костомарова. Проте, наголошував далі автор, дуже швидко видання пам'яток народної південноруської словесності обірвалося, саме тоді, коли видання пам'яток словесності північноруської почало зростати, оскільки завданням етнографії ставало залишати бодай якісь відомості про побут і дух народу. Крім того, причину занепаду малоруської етнографії оглядач убачав і у відсутності на півдні Росії «офіціальнихъ спеціалістовъ» та «ученыхъ органовъ» (як, наприклад, Московское историческое общество, Московское общество любителей словесности). Ці відомості не відповідають дійсності, бо в 30-х роках ХІХ століття діяло «Одесское общество истории и древностей», а з початку 40-х років при київському генерал-губернаторові була створена «Временная комиссия для разбора древнихъ актовъ».

Із серпня 1885 року «Вѣстникъ Европы» почав друкувати працю О. Пипіна «Обзоръ малорусской этнографіи». Це чи не єдине фундаментальне дослідження з української етнографії окресленого періоду.

На думку О. Пипіна, з кожним новим поколінням російська література накопичувала все ширші здобутки і в галузі наукових знань, і в розвитку художніх елементів. Тим самим закладала все

міцніші основи для свого майбутнього національного значення. Те, що колись долучено було малоруськими силами, поглиналося в загальному російському русі, а місцева південноруська книжність або залишалася застарілою схоластиком, або впадала у вузький провінціалізм. Сама українська мова (коли освіта розповсюджувалась уже російською мовою) все більше ставала мовою нижчого класу, простолюду. На думку вченого, ще з XVIII ст. вищі інтереси громадськості (наука і мистецтво) виявлялися на широкому ґрунті російської літератури. На цей ґрунт самі собою переходили і письменники, що були вихідцями з півдня, бо їхня освіта здійснювалася по-російськи, їх літературна мова була російською. Очевидно, так мала б закінчитися історична місія «південноруського племені». Замість того, започаткувалося живе, оригінальне відродження, яке ґрунтувалося на засадах південноруської етнографії та літературних спроб рідною мовою. І джерело цього відродження, на думку О. Пипіна, полягало в тому новому соціальному й літературно-поетичному інтересі до народності, який був знаменним історичним явищем не лише в слов'янському, а й у всьому європейському житті нового часу.

Першим етнографом, оцінку роботи якого у своїй праці давав О. Пипін, був князь М. Цертелєв. Російський учений слушно зауважував, що, видаючи твори «малоруського» епосу, Цертелєв керувався двома принципами: своїм місцевим патріотизмом і першими здогадами про наукову важливість досліджень народно-поетичних пам'яток такого роду. В умовах псевдо-класичної піітики, в якій не було місця для народної поезії «со стороны М. Цертелева было уже *смѣлымъ подвигомъ* (курсив наш. – С.П.) и то, что малорусскія думы онъ отнесъ къ эпической поэмѣ, образцомъ которой былъ Гомеръ» [Пыпинъ 1885 № 8: 755].

Кількома роками пізніше з'явилися праці М. Максимовича. О. Пипін відчув у них сильніший відгомін сутності та історичного значення народної поезії. Домінантною рисою всього науково-літературного формату українського етнографа російський учений називав «малорусскія стремленія»: «... содержание малорусской поэзии для него есть живое историческое и бытовое явление, въ своемъ родѣ единственное, потому что отражаетъ спеціально единичный народъ, съ его особенной судьбой и особенными нравами» [Пыпинъ 1885 № 8: 768].

Порівняльний характер оцінок пісень М. Максимовича знайомив читачів із новими жанрами пісень: лірично-побутовим та обрядовим. У літературних колах їх зустріли прихильно, і це призвело до неабиякої популярності автора. Треба зазначити, що ті враження, які справили збірники М. Максимовича на провідні сили російської літератури, були фактом важливого історичного значення. Тодішні ентузіасти народності, які очікували літературного ефекту від впливу етнографічних досліджень, вважали, що в поезії цей ефект зреалізується в народно-романтичному напрямку, який вони самі сповідували. Такий поворот справді мав тоді місце в літературі і був викликаний цілим рядом причин. Серед них і «реставрація» народної поезії, оскільки вона несла живий, глибоко поетичний відгук народу на інтереси, що виникали у вищих сферах літературного розвитку.

Підсумовуючи оцінку діяльності М. Максимовича, О. Пипін класифікував його праці на шість відділів:

«1) сочиненія историческія, где Максимовичъ утверждалъ славянское происхождение варяго-русовъ противъ норманской теоріи, – въ историческихъ изысканіяхъ Максимовича излагаются разные частные вопросы изъ древней русской исторіи, изъ среднихъ вѣковъ и казацкой эпохи южной Руси;

2) сочиненія историко-топографическія, гдѣ собрано множество отдѣльныхъ изысканій о самомъ Кіевѣ, разныхъ его старыхъ памятникахъ, урочищахъ и мѣстностяхъ, старыхъ городахъ кіевского края, и пр.;

3) отдѣлъ археологическій, – нѣсколько статей, между прочимъ, о предметахъ ископаемой древности, найденныхъ въ южной Россіи;

4) отдѣлъ этнографическій, гдѣ помѣщены вводныя статьи Максимовича о малорусскихъ пѣсняхъ и думахъ изъ его сборниковъ 1827 и 1834 г., и замѣчательная статья: «Дни и мѣсяцы украинскаго селянина» (1856), со множествомъ этнографическихъ фактовъ объ украинскомъ бытѣ, народномъ календарѣ, повѣр'яхъ, примѣрахъ, преданьяхъ и т.д.;

5) отдѣлъ языкознанія, особливо интересны «Письма къ Погодину о старобытности малороссійскаго нарѣчія» (1856, 1863) противъ мнѣнія, утверждавшаго, что жители древняго Кіева были великоруссы, а что племя малорусское, и съ нимъ его языкъ,

являются только послѣ XIII столѣтія, когда въ опустошенную татарами южную Русь надвинулись новые поселенцы изъ-за Карпатъ;

б) отдѣль исторіи словесности, заключаетъ рядъ трудовъ Максимовича, весьма замѣчательныхъ по своему времени, какъ напр., «Исторія древней русской словесности», 1839, первая попытка освѣтить древній періодъ нашей литературы; далѣ нѣсколько работъ надъ «Словомъ о полку Игоревѣ», русскій и малорусскій переводъ его, и комментаріи; наконецъ, рядъ статей о старой малорусской литературѣ» [Пыпинъ 1885 № 8: 774].

Діяльність І. Срезневського, який не був українцем за походженням, у галузі малоруської етнографії послужила у ворогів українофільства новим звинуваченням проти нього. Рух, підтриманий силами чужих діячів, вважався неможливим. Іншої думки дотримувався О. Пипін: ««...» тотъ фактъ доказуєть совсѣмъ противное, а именно оригинальную силу той мѣстной исторической и этнографической стихіи, которая дѣйствовала даже на людей, собственно ей чуждыхъ, и увлекала ихъ къ изученію этой мѣстной жизни. Понятно также, что это нимало не было заблужденіемъ съ ихъ стороны: Малороссія – не чужая страна, а свой для насъ край, и изученіе ея, усвоеніе ея историческаго и поэтическаго наслѣдія есть заслуга для «обще-русскаго» цѣлаго; увлеченіе ею со стороны изслѣдователей, не-малоруссовъ родомъ, свидѣтельствовало объ ихъ научной, поэтической и національной восприимчивости» [Пыпинъ 1885 № 9: 331].

Пристрасть до етнографії в Україні у М. Костомарова була викликана близькими стосунками з рідним народом. Після першої невдалої праці про унію вчений написав іншу: «Объ историческомъ значеніи русской народной поэзіи», яка також отримала суворий вирок російської критики, зокрема В. Белінського. Російський учений узагалі упереджено ставився до того народно-романтичного руху, який спостерігався у творчості письменників України. Він убачав у ній еkleктику понять, невміння визначати провідні ідеї.

Інакше поставилися до праці М. Костомарова харківські вчені. Так, Лунін, професор загальної історії, вважав, що в його дисертації є справжній історичний погляд, бо для історії найважливіше – знайти вираження народного почуття і думки.

М. Костомаров називав три причини вивчення народності: 1) літературна – наслідок занепаду класицизму; ворогуючі сили класицизму та романтизму примирилися в народності; 2) політична, яка виходить із стосунків влади й народу; 3) історико-сцієнтична.

В окресленні згаданих причин з М. Костомаровим погоджується і О. Пипін.

З кінця 40 – х років XIX століття М. Костомаров почав займатися виключно історією. Усі його історичні праці пройняті тою ж ідеєю народного життя і його історичної долі. Ця ідея – відмінна особливість історико-етнографічної діяльності українського вченого. Головне завдання історії, на його думку, полягає не в самому лише зображенні зовнішнього життя, а в усвідомленні «психології минулого». Для виконання цього завдання праця історика має пов'язуватися з працею етнографа.

Як підсумок, О. Пипін виділяв такі заслуги М. Костомарова в галузі етнографії: «1) Онъ стремился дать цѣльное понятіе о народномъ пѣсенномъ творчествѣ, о данномъ содержаніи народной пѣсни, о данномъ ея состояніи, какъ памятникахъ народнаго міровоззрѣнія, какъ современномъ фактѣ народной жизни. 2) Этнографія не должна, наконецъ, быть разумѣема только какъ изученіе быта, поэзіи и повѣрій сельскаго простонародія; она должна точно также обнять и другіе классы народа, не только средніе, какъ купечество и мѣщанство, у которыхъ сохранилось, въ нѣкоторыхъ чертахъ быта и понятій, много общаго съ народомъ, но и высшіе образованные классы, быть городовъ также, какъ и быть сель и деревень <...>» [Пыпинъ 1885 № 10: 803].

З 30 – х років XIX століття в етнографії з'являлися праці польських діячів: Вацлава із Олеська, Жеготи Паулі, Войцицького. Такий інтерес поляків до української народності зумовлений був тим, що між двома літературами (російською та польською) виникали взаємозв'язки, щоправда короткотривалі. О. Пипін визначав їхні часові межі від періоду імператора Олександра до 30-х років XIX століття і називав такі причини їх появи: 1) зовнішня, оскільки в період царювання імператора Олександра між Росією та Польщею були дружні стосунки, які ще більше зміцніли після 1812 року; 2) відгомін слов'янського відродження, яке в 20-х

роках ХІХ століття тільки робило свої перші кроки, але мало великий вплив і в Росії, і в Польщі.

Вивчаючи народний побут і поетичну спадщину свого краю, польські етнографи зустрілися, окрім польського, з народом «руським». Чи то вважаючи цей народ своїм, чи через звичайну етнографічну цікавість, вони звернули свою увагу й на населення Русі, його побут, звичаї, поезію.

Коли одна з частин праці О. Пипіна «Обзоръ малорусской этнографіи», присвячена польським та галицьким етнографічним збірникам, була надрукована в «Вѣстнике Европы» (1885. – № 11) [Пыпинъ 1885 № 11], то у журналі «Рускій вѣстникъ» (1886. – № 11) [Головацькій 1886 № 11] до полеміки з автором вдався Я. Головацький. Він указував на значні недоліки, яких припустився російський учений у своїй роботі. Так, наприклад, Я. Головацький делікатно зауважував, що, живучи в Росії, не знаючи місцевих умов життя в Галичині, дивлячись на все очима російської людини, О. Пипін багато дечого міг витлумачити неправильно. Якщо поляки, за словами О. Пипіна, оспівують і вихваляють своє минуле, підносять свій патріотизм, що в очах російського вченого виглядало цілком природно, в межах дозволеного, навіть похвально, то чому ж не допускати такого у руських, навіщо дорікати їм за спогади про єдність всієї Русі. Зважаючи на своє минуле, руський галичанин бажає панувати. Про це мріють і поляки і будь-які спогади про руську старовину вважають бунтом проти Польщі та зрадою батьківщині. Я. Головацький із сумом зазначав, що галицький народ був гноблений, з одного боку, австрійцями, а з другого – поляками, і далеко не було отих дружніх стосунків, про які говорив О. Пипін.

З 50 – 60 – х років ХІХ століття в етнографії України виступили нові сили. До таких належав М. Номис. О. Пипін влучно зазначив, що це вже була праця іншого роду, ніж у М. Закревського. До кожного прислів'я додавалися відомості про ту місцевість, де воно вживалося; про особу, від якої було записане. Показчик цей був надзвичайно детальний.

Збірник «Историческія пѣсни малорусскаго народа», який видали в Києві у 1874-1875 роках В. Антонович і М. Драгоманов, О. Пипін високо оцінив, твердячи, що ««...» это былъ первый истинно научный трудъ надъ малорусскимъ эпосомъ, ставшій

исходнымъ пунктомъ для дальнѣйшихъ изслѣдованій. При своемъ появленіи онъ вызвалъ оживленне вниманіе ученыхъ критиковъ, возбудилъ, между прочимъ, не мало горячихъ споровъ по поводу древнѣйшаго періода малорусскаго епоса» [Пыпинъ 1886 № 1: 315].

Першість в історії малоруської етнографії О. Пипін слушно віддавав П. Чубинському. Його відома праця «Труды этнографическо-статистической экспедиции въ западно-русскій край, снаряженной Имп. Географическимъ Обществомъ (юго-западный отдѣлъ, матеріалы и изслѣдованія, собранныя д. чл. П. П. Чубинскимъ)» мала багато схвальних відгуків з боку російських діячів (О. Веселовський, О. Пипін та ін.).

Отже, в епоху романтизму українські дослідники звернулися до історії та життя простого народу. Останній став для істориків-етнографів головною рушійною силою історичного розвитку. Створивши контекст народ-народний-народник-народництво, З. Когут наголошував: ««...» народництво стало зручною теоретичною позицією для критики державницької «традиційної схеми» російської історії. Воно також дозволяло історикам протиставляти (український) народ (російській) абсолютистській державі і, таким чином, опосередковано наголошувати окремішність української історії від російської» [Когут 2004: 199]. Саме визнання такої «окремішності» і вишукували ми у критичних працях російських науковців про українську етнографію, не відкидаючи того факту, що для тодішніх росіян українці були лише «зіпсутими співвітчизниками, які можуть і повинні досягти цілковитої «російськості», відмовившись від своїх «малоросійських» звичок» (З. Когут).

Література: Вишневська-Пилипишин 2008 – Вишневська-Пилипишин С. Українське письменство 70-90-х років XIX ст. в овиді російської наукової свідомості: ближній і віддалений контексти / С.І. Вишневська-Пилипишин // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті : зб. наук. праць : [вип. 6 : у 2 ч.] / Упоряд. Л.К. Оляндер – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2008 – Ч. 2. – 2008. – С. 340 – 351.; Гнатюк 2005 – Гнатюк О. Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність. – К.: Критика, 2005. – 528 с.; Головацькій 1886 Головацькій Я. Замѣтки и дополненія къ статьѣ г. Пыпина «Обзоръ

малорусской этнографіи» // *Русский вѣстникъ*. – 1886. – № 11. – С. 309 – 360.; Грабович 1997 – Грабович Г. *До історії української літератури: [дослідження, есе, полеміка]*. – К.: Основи, 1997 – 604 с.; Дзюба 2006 – Дзюба І. *З криниці літ: В 3 т. – Т. 2.* – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 976 с.: фот.; Козут 2004 – Козут З. *Коріння ідентичності: [Студії з ранньомодерної та модерної історії України]*. – К.: Критика, 2004. – 351 с.; Козеллек 2005 – Козеллек Р. *Минуле майбутнє: [про семантику історичного часу]; [пер. з німец.: В. Швед]*. – К.: Дух і літера, 2005. – 380 с.; Козеллек 2006 – Козеллек Р. *Часові пласти: [дослідження з теорії історії]; [пер. з німец.: В. Швед]*. – К.: Дух і літера, 2006. – 436 с.; Лотман 2004 – Лотман Ю. *Семиосфера*. – С.-Петербург : «Искусство – СПб», 2004. – 704 с.; Народныя южнорусскія сказки. – Издаць І. Рудченко. *Выпускъ І-ый, 1869. Выпускъ ІІ-ой, 1870.* Кієвъ // *Вѣстникъ Европы Новѣйшая литература*. – 1871. - № 1. – С. 441 – 450.; Пыпинъ 1885 – Пыпинъ А. *Обзоръ малорусской этнографіи / Александръ Пыпинъ // Вѣстникъ Европы*. – 1885. – № 8. – С. 744 – 780.; Пыпинъ 1885 – Пыпинъ А. *Обзоръ малорусской этнографіи // Вѣстникъ Европы*. – 1885. – № 9. – С. 325 – 350.; Пыпинъ 1885 – Пыпинъ А. *Обзоръ малорусской этнографіи // Вѣстникъ Европы*. – 1885. – № 10. – С. 777 – 804.; Пыпинъ 1886 – Пыпинъ А. *Малорусская этнографія за послѣднія двадцать пять лѣтъ // Вѣстникъ Европы*. – 1886. – № 1. – С. 300 – 344.; Шкандрій 2004 – Шкандрій М. *В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби*; [пер. П. Паращук]. – К.: Факт, 2004. – 496 с.

Пилипишин С. *Украинская этнография и фольклористика в оценках русских ученых 70-90-х годов XIX в.: к переосмыслению методологии исследования*

В работе анализируется теоретико-методологическая почва, сквозь которую исследовательница обращается к фактологическому материалу последних десятилетий XIX в. Рассматриваются оценки русскими учеными деятельности известнейших украинских этнографов XIX в. на материалах авторитетных русскоязычных изданий того времени. В сравнительном аспекте речь идет о полемике А. Пыпина и Я. Головацкого по поводу самобытности украинской этнографии и фольклористики обозначенного периода.

Ключевые слова: украинская этнография, методология исследования, нарратив, русско-украинские взаимосвязи, рецепция.

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Микола Зимомря, Ростислав Радишевський,
проф. (Дрогобич, Київ)

БЕРЕГ НАДІЇ – У ШИРОКИЙ СВІТ

Олександрю Астаф'єву – 60

Відомо, що життя охоплює акти своєрідної драматургії. Їхню сутність варто осмислювати кризь призму тієї чи іншої події. Хто знає, але, може, саме тому Богдан Рубчак у завершальних рядках сонету «Драматургія» стверджує: *«Є в мене вже новий «Театр утіх» / в старім будинку, що відгонить тлінню, / та іноді молюсь тому камінню, / що з нього був збудований твій сміх. / Для інших будеш маскою сумною, / малою ролюю,– або судьбою / обсудиш кожний спад їх, кожний зрив. / Мені ж ні ластівкою, ні совою / не станеш, а залишишся собою, – / такою, як тебе я сотворив».*

Чи є накуп на канві цієї драматургії? Одне слово, буває. Та прибережна піна, як правило, висихає, якщо засвітить і пригріє землю ясне сонце... Покинься тільки те, що має значущість. А ще – Ікарові крила для далекого польоту. Коли б той політ супроводжував теплий дощ, то на одну умову стало б менше. Для птаха. Але – не для людини, якій випадає часом пізнати безліч залежностей. Що ж, це самобутній діалог між правдою життєвою й правдою художньою. До останньої належить і те, що творить традиційну фактуру для руху. Так, у 20-х роках ХХ століття в Київському університеті набула певної традиції участь у навчальному процесі поета-вченого (poeta-doctus). Щоправда, вона була закладена ще в Острозькій та Києво-Могилянській академіях. Творчість п'ятірного грона неокласиків (Микола Зеров, Освальд Бургардт, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Максим Рильський) відкрила перед читачами і студентами нові сфери, де в єдиний органічний синтез поєднувалися поетичний талант, знання, перекладацька майстерність, приправлені естетизмом як вищою життєво-ціннісною орієнтацією.

Шлях Олександра Астаф'єва до Київського університету був не простим. Розпочати б з того, що майбутній носій художнього й наукового слова народився 10 серпня 1952 року на мисі Лазарева Хабаровського краю, в сім'ї репресованих. За трагічних обставин загинув його батько. Після амністії мати з дев'ятимісячним сином повернулася в село Вовківці Борщівського району на Тернопіллі, де жила до заслання і де проживали її батьки, переселені в 1944 році з Польщі. Хлопець у 1969 році закінчив Борщівську середню школу № 2, служив у війську. Спроба вступити у 1970 році до Київського університету не вдалася.

Жадоба знань привела уродженця з далекої Хабаровщини до Українського поліграфічного інституту імені Івана Федорова у Львові (нині Академія друкарства), де юнак вступив на редакційно-видавничий факультет. Стає учнем Мартена Феллера (1933 – 2004), відомого мовознавця і теоретика, який на засадах структуралізму обґрунтував теорію літературного редагування і виклав її у своїх монографіях. Складний понятійний апарат учителя Олександр Астаф'єв засвоїв без труднощів, оскільки до цього часу вже простудював «Енциклопедію філософських наук» і «Науку логіки» Гегеля. Живучи по сусідству з професором, по вул. Винниківській у Львові, стає чи не щоденним гостем його оселі; користується книжками професорової бібліотеки, осягає сенс життя і вперше знайомиться з працями Фердінанда де Соссюра, Лева Шерби, Клода Леві-Стросса, представників Празької лінгвістичної школи.

Звісно, поглиблене вивчення цих та інших праць припадає на роки аспірантури в інституті літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України (1982 – 1985). У періодиці з'являються його статті про творчість Івана Франка, Олександра Довженка, Осипа Маковея, Мирослава Ірчана, Юліуша Словацького, Войцеха Жукровського, Алєся Рязанова, рецензії на книги Клавдії Фролової, Ярослава Ісаєвича, Володимира Каліки, Майї Білан, Романа Качурівського, Бориса Демкова, Василя Ярмуша, роздуми над «Тлумачним словником української мови» в 11 т., огляди історичної і дитячої прози, памфлети і фейлетони. Він бере участь у наукових конференціях, Міжнародному з'їзді славістів (1983).

Після завершення навчання в аспірантурі Олександр Астаф'єв за скеруванням Міністерства освіти України стає

викладачем Ніжинського державного педагогічного імені Миколи Гоголя, захищає кандидатську дисертацію з проблем української лірики, отримує звання доцента. Ніжинський період життя (1986 – 2001) – бурхлива і дуже насичена сторінка наукової, художньої і громадської діяльності вченого. Про віхи його кар'єрного зростання, авторитет ученого і поета, громадську активність як голови Ніжинського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка, засновника і редактора газети «Просвіта», керівника інститутської літературної студії, директора Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою, який був відкритий у Ніжині в 1999 році за постановою Кабінету Міністрів України, промовисто пише у своїх книгах професор Григорій Самойленко. У монографії «Літературне життя Чернігівщини в XII – XX ст.» (2003) дослідник зазначає: «З 1986 р. О. Астаф'єв працював у Ніжині доцентом кафедри української літератури, захистив докторську дисертацію (1999) і став професором. В його творчості чітко визначились три основні напрямки: поетична, дослідницька і організаційно-видавнича. І в кожній із них він проявив себе оригінальним, самостійним і талановитим... Саме О. Астаф'єв постановив за мету відновити історичну справедливість щодо письменників діаспори, повернути їх твори до скарбниці національної культури, дати можливість нашим сучасникам побачити, яка велика культурна національна спадщина існує поза межами нашої країни» (с. 312 – 313).

У статті «Українського цвіту – по всьому світу» (Рідна школа. – 2000. – № 8) Олександр Астаф'єв писав: «У 1993 р. товариство «Просвіта» ім. Т. Шевченка Ніжинського педінституту спільно з кафедрою української літератури розробило культурно-видавничу програму «Літературна діаспора», мета якої: відновлення історичної справедливості щодо письменників діаспори, силоміць вилучених з літературного процесу; повернення їхніх творів скарбниці національної культури; видання наукових і художніх творів українських письменників-емігрантів; наукова інтерпретація їхнього доробку і визначення його місця в історії української культури; вивчення архівних матеріалів; творчі контакти з письменниками і вченими зарубіжжя. Головними причинами появи цієї програми стали відповідна переоцінка цінностей на зламі ідеологічних систем, потреба подати об'єктивну картину літературного процесу» (с. 43).

З цієї ж таки статті дізнаємося, що газета «Просвіта», вперше в Україні повернула читацькому загалові імена Петра Одарченка, Івана Кошелівця, Ольги Мак, Анатолія Калиновського, Леоніда Полтави, Марії Юркевич, Олександра Бондаревського, Ігоря Качуровського, Федора Великохатька, представила їх літературні портрети, фрагменти творів. Відгуки на газету з'явилися у журналах «Визвольний шлях» (Лондон), «Слово і час» (Київ), газетах «Українська думка» (Лондон), «Національна трибуна» (Нью-Йорк), «Мета» (Філадельфія), «Літературна Україна» (Київ) та ін. На запрошення «Просвіти» і кафедри української літератури Ніжин відвідали Ігор Качуровський, Ольга Мак, Іван Кошелівець, Емма Андієвська, Яр Славутич, Омелян Коваль, Омелян Кушпета, Марта Бжеська – донька Романа Бжеського та ін., вони виступили перед студентами, прочитали спецкурси.

Олександр Астаф'єв продовжує: «Спільно з видавництвом «Смолоскип» було організовано збір літератури для бібліотеки Ніжинського педінституту. Надійшло близько 500 видань – з Бібліотеки Конгресу США, видавництва «Смолоскип», фундації Івана Багряного (голова Анатолій Лисий), приватних збірок Петра Одарченка, Ольги Мак, Ігоря Качуровського, Омеляна Кушпети, Осипа Довбуша, Яра Славутича, Романа Кухаря, Михайла Лося, Михайла Івасіва та ін.

Почалося поглиблене вивчення архівних матеріалів, які стосуються творчої спадщини письменників-емігрантів. Ніжинські науковці працювали у варшавських і київських бібліотеках і архівах, досліджували архіви Володимира Винниченка, Івана Багряного, Василя Барки, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Юрія Клена, Юрія Липи та ін. Емігрантську літературу введено до циклу актуальних літературознавчих проблем... Написано низку досліджень та бібліографічних статей про письменників української діаспори та їхню творчість. При кафедрі української літератури відкрито аспірантуру; проблеми історії і поетики еміграційної літератури в нашому вузі є одними з пріоритетних» (с. 43).

Так постала видавнича програма «Література української діаспори», саме в її рамках за редакцією Олександра Астаф'єва вийшло понад тридцять позицій зі спадщини письменників

українського зарубіжжя: «Лексика» і «Фігури і тропи» Ігоря Качуровського (1994, 1995), «Творчість Володимира Винниченка», «Шевченкова поетика» Яра Славутича (1995, 1996), «Шевченкознавство на Україні в 1961 – 1981 роках» Петра Одарченка (1995), «Силуети», «Листи письменників», зб. 2 – 5 Дмитра Нитченка (1996, 1998, 2001), «Живі в моїй пам'яті», «До джерел драматургії Лесі Українки» (1998, 2000), науковий збірник «Лірика Яра Славутича» (1996, перевид. 2000), художні твори письменників-емігрантів: повісті «Поцейбіч борсань», «Тиверська провесинь», зб. оповідань «Верхів'ями буднів» Р. Володимира (1995 – 1998), антологія «Вікно в українську поезію» Ігоря Качуровського (1997), збірка поезій «Маєстат» Яра Славутича (1997) та ін.

Проф. Григорій Самойленко підкреслює: «О. Астаф'єв не тільки вводить ці імена в літературний обіг сучасного творчого процесу, а й дає можливість читачам познайомитися з їх творами... Багатогранна праця О. Астаф'єва залишила великий слід у літературному житті Чернігівщини. Тож не випадково, що дві обласні премії – імені Б. Грінченка (1995) та М. Коцюбинського (2001) були присуджені саме йому» (с. 313).

Отже, ще в Ніжині в особі О. Астаф'єва органічно поєдналися, з одного боку, наукова діяльність, а з другого – художня, саме вони розвивали культуру душевних сил нашого колеги і розкривали його активність, яка підносила його над іншими.

У бібліографічному покажчику «Викладачів Ніжинської вищої школи» (2005) зафіксовано 150 позицій наукових і 30 художніх праць, які опублікував О. Астаф'єв у 1996 – 2001 роках. Серед найголовніших наукових праць слід назвати розділ у навчальному посібнику «Вивчення творчості Пантелеймона Куліша в школі» (1993), а також окремі книги і брошури: «Нарис життя і творчості Ігоря Качуровського» (1994), «Петро Одарченко. Штрихи до літературного портрета», «Поети Нью-Йоркської групи» (обидві – 1995), «У пошуках світової гармонії: Григорій Сковорода і Юрій Клен» (1996), «Апокаліпсис Євгена Маланюка» (1997), монографії «Стилізація» (1998), «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» (1998), «Образ і знак.

Українська еміграційна поезія у структурно-семіотичній перспективі» (2000).

Ми не характеризуватимемо художню творчість Олександра Астаф'єва, вона сповна розкрита у статтях Семена Шаховського, Степана Крижанівського, Павла Сердюка, Ігоря Качуровського, Степана Реп'яха, Романа Кухаря, Ірини Дибко, Марії Моклиці, Мирослави Гнатюк, Зоряни та Мар'яни Лановик та ін., лише пошлемося на цитату із статті проф. Григорія Самойленка: «Поетичним творам Астаф'єва притаманні емоційна насиченість, самобутність художніх засобів, різноманітність форм. Як поет він еволюціонував від неоромантизму та імажинізму до експресіонізму й сюрреалізму» («Енциклопедія Сучасної України», 2001, т. 1, 759).

Детальніше зупинимося на наукових працях, оскільки вони є справді новаторськими й оригінальними. Спроба застосувати структуралістську методологію до прочитання й інтерпретації поезії української еміграції була зумовлена двома причинами. По-перше, це дуже відчутний романтичний психологізм, який спирався на традиції Шарля Сент-Бева і ставив знак рівності між «внутрішнім світом» автора і змістом його твору. По-друге, позитивістське літературознавство, яке в незалежній Україні ще ніяк не прагнуло позбутися стереотипних засад.

Учений добре освоїв здобутки Московського лінгвістичного гуртка, ОПОЯЗу, Празького лінгвістичного гуртка, зокрема структурної фонології Миколи Трубецького і Романа Якобсона, а також глосематику Копенгагенської школи. Усі вони спиралися на наукові здобутки Фердинанда де Соссюра, якому у сфері багатоаспектної мовної діяльності вдалося виділити специфічний предмет лінгвістики («мову») і встановити в ньому необхідні (а не випадково-емпіричні, як це було раніше) внутрішні зв'язки, праці Клода Леві-Стросса, який першим застосував аналітичний апарат мовознавства (фонологічну модель) до нелінгвістичного матеріалу, а головне, що він сформулював фундаментальну теоретичну гіпотезу, відповідно до якої «культура має таку ж структуру, як і мова». Це його відкриття і підготувало ґрунт для перенесення лінгвістичних, а згодом і структурно-лінгвістичних методів у сферу емігрантської поезії, де дослідник

спробував розрізнити «мову» і «мовлення», «діахронію» і «синхронію», «варіанти» й «інваріанти» і т.д.

Завдання, яке поставив перед собою дослідник у монографії «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» (1998), було сформульоване так, щоб витлумачити поетичні феномени українського зарубіжжя не через їх емпіричну природу (історію, біографію, соціальну причинність явищ, повноту вираження життя), бо вона вже вичерпала свої можливості, а через потребу помітити в їхній основі іманентні абстрактні єдності («мови», «коди»), і відповідно формалізувати їх за допомогою структурно-семіотичних методів. Цей підхід уже було апробовано у статтях Клода Леві-Стросса «Структура і форма. Роздуми над однією працею Володимира Проппа» (1960), і «Кішки Шарля Бодлера» (разом із Романом Якобсоном, 1960), і доведено до логічного завершення у літературній семіології Альгїрдаса Греймаса («Структурна семантика», 1965; «Про зміст», 1971; «Мопассан: семіотика тексту», 1976) та ін.

В основі монографії Олександра Астаф'єва «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» лежать два висхідні принципи: 1) принцип структурного пояснення стильових моделей поезії українського зарубіжжя і 2) гіпотеза про несвідомий характер їхньої структури.

Саме ці принципи допомогли вченому провести різницю між структуралізмом і герменевтикою. Структуралізм за висхідний момент інтерпретації явища бере його наукове пояснення: зіштовхуючись із одиничними явищами, він прагне встановити той загальний закон («причину»), що панує над окремими фактами. Герменевтика ж відштовхується від ідеї розуміння явища, проникнення у мотиваційний, інтенціональний рівень людської діяльності або за рахунок психологічного «вживання» в нього, або ж за рахунок з'ясування семантики і її результатів – знаків, знакових утворень. Герменевтика встановлює з літературою суб'єкт-суб'єктні, «діалогічні» відношення, а структуралізм – суб'єкт-об'єктні, предметно пізнавальні. Герменевтика розмовляє з літературою, а структуралізм мовить про неї. Герменевтика експлікує та інтерпретує неявні змісти, а структуралізм описує загальнозначущі закони.

Коротко зупинимося на другому принципі – гіпотезі про несвідомий характер структури. Структуралістське несвідоме, за словами Жака Лакана, організоване «як мова», хоча воно й не тотожне «побудові», «планові» чи «каркасові» об'єкта дослідження. Несвідома структура – це формотвірний механізм, який породжує всі продукти соціально-символічної діяльності людини (мовні факти, ритуали, феномени мистецтва і т.д.). Класичний приклад такої структури – фонологічна система природної мови, яку не усвідомлюють суб'єкти і яка перебуває поза емпіричним спостереженням. Це віртуальний варіант, явлений у множинності різних фонічних втілень, конструкт, який можна аналітично виділити із плину живої мови. Згадаймо Клода Леві-Стросса, який простежує «правила обміну» у первісному суспільстві і доводить, що вони безсуб'єктні, трансіндивідуальні, бо перебувають поза межами свідомості індивідів. Олександр Астаф'єв переносить дослідницьку проблематику із сфери суб'єктності і свідомої інтенціональності на несвідомий рівень людського мислення. Думку про несвідомий характер структури поетичних феноменів він ілюструє ідеєю вторинних моделюючих систем Юрія Лотмана, запозичаючи в нього три ключові категорії: естетику тотожності (текст як світ), естетику протиставлення (світ як текст) і естетику синтезу (текст як текст).

У підсумку методологія Олександра Астаф'єва відрізняється від попередніх методологій тим, що 1) замість історично-соціального детермінізму творів поезії української еміграції акцентує на іманентному детермінізмі її структури, 2) розглядає поетичні феномени як динамічну подію, 3) подає семантичний вимір творів, 4) враховує цільові настанови авторів та їх інтенцію, 5) простежує комунікативну ситуацію, адресованість текстів, контекст тощо.

У найзагальнішому плані вчений виділяє три синхронно-діахронні дискретні стани динаміки стильових систем поезії ХХ ст. українського зарубіжжя: а) референтної або ж іконічної (адресно-комунікативної) лірики; б) немімесисної (творів з обмеженою референтністю); в) нереперентної (безадресно-некомунікативної), розмежування між якими мислиться у вигляді інверсії та конверсії.

У першому розділі «Система референтної (адресно-комунікативної) лірики дослідник розглядає ті стильові моделі, що

відтворюють життя у формах «самого життя»; їх структурний принцип найкраще передає можливість співвіднесення зображеного із зображуваним та читацької рецепції тексту. Учений наголошує, що в основі системи лежить та сума принципів побудови художнього образу, яку умовно можна назвати естетикою тотожності. Неокласицизм, необароко, неореалізм (й імпресіонізм) сприймають мову як світ, адекватну картину дійсності. За цим, безумовно, стоїть міметична концепція мистецтва (дзеркального відображення життя, ідентичної транскрипції дійсності). Вона ґрунтується на прагненні усунути різницю між змальованим об'єктом (життям) і моделюючими засобами (мовою), на граничному ототожненні зображуваних явищ з уже відомими стереотипами мислення (популярними топосами і мотивами, усталеними сюжетними схемами, вічними образами і т.д.). Останні ж, в силу своєї природи, хоч-не-хоч дотримують дистанції з усім, що тільки може скласти індивідуальну своєрідність явищ. Ю. Лотман, звісно, з діалектичною гнучкістю зазначає: «Це – мистецтво ототожнень. Зіштовхуючись із різними явищами: A^1 , A^{11} , A^{111} , A^n , воно не втомлюється повторювати: $A^1 \in A$, $A^{11} \in A$, $A^{111} \in A$, $A^n \in A$... Тобто повторення в цій естетичній системі не матиме характеру діалектично складної аналогії – воно буде абсолютним і безумовним. Це – поезія класифікації» (Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 351). Адже не можна сказати, що наразі йдеться про якусь нормативну поетику, яка подає перелік правил, як створювати художній текст і як досягти бажаного результату. Естетика тотожності бере за основу насамперед якраз різноманітність: «Для того, щоб невпинно можна було повторювати: «Це є А», – треба, щоб A^1 змінювалося на A^n , і так до безконечності. Сила художнього пізнання виявляється тут у тому, що абстрактна модель А ототожнюватиметься з найбільш несподіваними, несхожими на А для нехудожнього ока явищами життя A^1 , A^{11} , A^{111} і т.д. Одноманітність на одному полюсі тотожності компенсується неприборканою різноманітністю на іншому» (Там же).

На одному полюсі такої поезії – застигли системи персонажів і вічних образів, на іншому – розкутість, імпровізація художньої творчості, намагання усю різноманітність живого

матеріалу запроторити під комбінацію знайомих читачеві формальних елементів. Поєднання крайньої несвободи та крайньої свободи саме й характеризує естетику тотожності (Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К., 1998. – С. 27 – 28).

На думку дослідника, всі описані стильові системи відрізняються одна від одної мірою імпровізації. А спільним у них є те, що вони: 1) сприймають мову як світ, як адекватну картину дійсності, 2) усвідомлюють світ смислів як продовження фактичної дійсності, 3) зливають воєдино зображене із зображуваним і 4) надають знакам референтного статусу.

Окрім цього, у них єдиний семіотичний концепт – художній образ, точніше – ікон (зображене). Він реставрує предмет у його цілісності, об'єднує дані, що поступають через різні чуттєві канали зв'язку людини зі світом (зір, слух, запах, смак, дотик). Така поезія виконує референтну (або іконічну, зображально-спілкувальну) функцію, вона спирається на лінійність (послідовність, градацію) мови і лінійність вибудованого у тексті світу як його експліцитну властивість, атрибут.

Дослідник характеризує специфіку референтного художнього образу: 1) він синтетичний, створений за рахунок цілого комплексу чуттєвих сприймань, серед яких домінують зорові враження, 2) у його структурі потенційні аспекти знака – означник та означуване – не сформовані й не розділені, 3) він більше пов'язаний з об'єктами дійсності, а не з категоріями смислу, 4) сфера побутування образів – суспільна свідомість, де вони постають суб'єктивно забарвленими й обростають асоціаціями, 5) образ може бути наявним у свідомості лише за умови видалення об'єкта з поля прямого сприйняття, 6) образ – модель дійсного об'єкта, взятого у його цілісності, але він не може цілковито збігатися з ним, 7) відхилення образу від прообразу (матеріального субстрату) має межу, зумовлену межами класу (Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К., 1998. – С. 29).

Після цього йде розгорнута характеристика творів, що приналежать до неокласицизму (Юрій Клен, Олег Ольжич, Олена Теліга, Святослав Гординський, Ігор Качуровський), необароко

(Євген Маланюк, Теодор Курпіта, Василь Барка, Юрій Косач, Вадим Лесич), імпресіонізму (Михайло Орест, Яр Славутич), неореалізму (Остап Тарнавський, Володимир Скорупський, Борис Олександрів, Богдан Мазепа) та ін.

У другому розділі «Система немімесисної образності: твори з обмеженою референтністю» автор веде мову про естетику протиставлення. Юрій Лотман пише: «Звичним для читача способам моделювання дійсності художник протиставляє свій, оригінальний розв'язок, який він вважає більш істинним. Якщо в першому випадку акт пізнання буде пов'язаний зі спрощенням, генералізацією, то в другому матимемо діло з ускладненням, наближенням до відмови від усяких структурних норм, до творчості «без правил», які читач має встановити собі на свій смак і розсуд. «Сам факт можливості багаторазового художнього перекладу одного й того ж твору різними перекладачами свідчить про те, що замість точної відповідності текстові T^1 у цьому випадку протиставлений певний простір. Будь-який із текстів $m^1, m^{11}, m^{111} \dots m^n$, що заповнює його, буде можливою інтерпретацією відправного тексту. Замість точної відповідності – одна з можливих інтерпретацій, замість симетричного перетворення – асиметричне, замість тотожності елементів, які складають T^1 і T^{11} , – їх умовна еквівалентність» (Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 351).

Однак мова йде не тільки про переклади, а про створений поетами світ немімесисної образності (світ символізму, експресіонізму та екзистенціалізму), що заповнений уламками далеких від нас культур, шматками, вихопленими з контексту пам'яток історії і матеріальної культури. І, звичайно, зміст і функції таких фрагментів, непідвладних мімесисові, читачеві треба розшифрувати, вибрати за вихідну позицію інтерпретації художнього тексту або інформаційну точку зору (за якої мова стає засобом передачі незмінних повідомлень, реалізацією природних законів мовного будівництва, а надлінгвістичні критерії підбору мовного матеріалу залишає поза увагою), або точку зору надлінгвістичну, згідно з якою завдання мови – перебудувати текст і створений у його межах світ, змусити його видати непідвладну йому інформацію. Тут варто згадати знамениту дискусію між Фердінандом де Соссюром, який відстоював інформаційну точку

зору і підкреслював універсальне значення принципу умовності в зв'язку з означеним і означуваним, та Романом Якобсоном, його статтею на захист точки зору надлінгвістичної.

За обмеженої референтності художній світ вибудовується у згоді з принципом «світ як текст». Художнє зображення у такій ліриці є дискретним, воно частково втрачає у референтності (у своїх спромогах спілкуватися з читачем), функція образів тут – індексальна. І хоча лірика немімесисної образності є аналітична і тим самим дискретна, цій дискретності вона протиставляє полюс універсальї або полюс цілісності й неділимості. Для такої поезії характерна конотація – одночасно риторичний план означника та «ідеологічний» означуваного. Головними класифікаторами тут виступають ознака, сигніфікація, індекс – знак, який може втратити характер знаку, коли його об'єкт усунути, але не втратить цього характеру, коли не буде інтерпретанти.

Автор всебічно аналізує тексти, котрі, на його думку, належать до немімесисної лірики і презентують експресіонізм (Тодось Осьмачка, Богдан Нижанківський, Марина Приходько, Іван Багряний) та екзистенціалізм (Тодось Осьмачка, Патриція Килина, Леонід Полтава).

Основу неререферентної лірики, на думку дослідника, складають сюрреалізм та стилізації. Така поезія вибудовується за принципом «текст як текст», художній світ цілковито втрачає референтність і перетворюється у знак. Функція такої поезії – неререферентна (або арбітральна). Такій ліриці притаманна симультанність і розмитість надзмістового вираження, яке найчастіше здійснюється на фонічному і графічному рівнях. Головними семіотичними класифікаторами тут стають арбітральність, конвенція і знак символічний. Вони безадресні і некомунікативні. Якщо індексові притаманна ілюквативна сила, то символічному знакові – сила категоричного імперативу.

У монографії ґрунтовно проаналізовано твори, які лягають в основу неререферентної (безадресно-некомунікативної) лірики, це тексти сюрреалізму (Емма Андіївська, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Юрій Гарнавський, Віра Вовк, Ірина Шуварська, Патриція Килина) та стилізації (Олекса Стефанович, Оксана Лятуринська, Зіновій Бережан, Іван Багряний).

Цікаво, що автор дуже багато уваги приділяє аналізу тих чи інших текстів, що презентують окремі стилі. Так у вірші «Закоханий літній дощ» дослідник помічає, що «дощ» пропущений в Е. Андієвської через фазу сновидіння, уже цікавий не своїми зовнішніми прикметами як об'ємна річ, включена у контекст інших (те, що він «прозорий», заливає краєвиди, танцює по болоті, прислухається до грому у небі і т.д.), а як «сновидний» зразок «дощу», самостійний феномен з його власними законами буття, образ-«гібрид», у якому воєдино стягнуті дистинктивні прикмети різних явищ: біологічних процесів, ознак і функцій людського організму («вагітний», «хрящі», «око», «нутро», «долоні», «виразки», «щоки»), прикмет, що відсилають до наукової сфери («свідомість», «потойбіччя»), предметів і речей побуту («колода», «шило»), елементів природи («веселка», «болото», «грім»), мовних кліше та фразеологізмів («нечупара», «стоїть і кисне», «хиндя», «пащекуха»). «Сновидний» дощ приваблює своєю кінетичною структурою, внутрішньою напругою, динамікою, що досягаються через аналіз об'єкта і абстрагування від усіх факультативних властивостей. Якщо реалізм списував об'єкт із дійсності, то сюрреалізм сам творить його, продукує свою реальність, тому й виникає враження, ніби для нього існує лише світ мистецтва. Дослідник узагальнює: «Але, ясно, що в текстах Емми Андієвської годі поставити знак рівності між її художнім світом і позатекстовою реальністю, тут на перший план висувається мова і сам суб'єкт перебудовується за законами своєї мови, естетизує свої почуття, тому й не дивно, що модерн підкреслює значущість signifiant художнього знака, тобто тих його аспектів, які складають план вираження і матеріальну структуру твору» (Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К., 1998. – С. 291 – 292).

Критика високо оцінила монографію Олександра Астаф'єва. Професор Львівського національного університету імені Івана Франка Микола Ільницький писав: «Під таким кутом зору української поезії – не тільки еміграційної, а й материкової – у нас не розглядав ще ніхто, зустрічалися тільки деякі прийоми цієї методології, які мали частковий, прикладний характер. А при цьому – відзначити переважно ґрунтовне теоретичне забезпечення кожного основного положення. Навіть як на наш відкритий для

різних ідей час робота О. Астаф'єва виділяється широкою орієнтацією в теоретичних питаннях і обсягом залучених джерел. Бо й досі наші наукові дослідження базуються переважно на здобутках російської літературознавчої думки, через призму якої відчиняється віконце у ширший світ. О. Астаф'єв теж широко цитує праці російських учених. Але так само вільно він почуває себе і в стихії польських літературознавчих досліджень» (*Alma Mater*. – 1999. – № 6. – Червень). Такої ж думки про дослідження і професор Канзаського університету (США) Роман Кухар: «На просторішу, сумаричну, узагальнену оцінку з особистою і текстуальною фактурою довелось перечекати аж до поточного внеску літературного енциклопедиста Олександра Астаф'єва. Його праці суворо наукового підходу присвячені еволюції мистецької семантики сучасного історико-літературного процесу в нашій ефемеридній діаспорі на матеріялі головно української еміграційної лірики 1945-1990 рр.» (*Національна трибуна*. – 1999. – 9 травня).

У новій монографії «Поетичні системи українського зарубіжжя» (2000, 2005) автор знову ж таки звертається до проблем семіотики у їх проєкції на референтну або ж іконічну (адресно-комунікативну) лірику; немімесисну (творів з обмеженою референтністю); нереперентну (безадресно-некомунікативну). Тут автор посилається на праці Фердінанда де Соссюра, який, формулюючи головні тези семіотики, висунув на перший план метод синхронного аналізу естетичних явищ. Зрозуміло, переконує автор, що діахронія стильових систем не піддається описові у категоріях, придатних для вивчення синхронії. Послідовність стильових систем у часі можна уявити у вигляді синхронних зрізів, розташованих один за одним, і тоді актуалізується проблема зіставлення результатів, виявлених при розрізненому аналізі змінюваних дискретних станів стильових феноменів. З іншого боку, і в діахронії слід добачати дискретний ряд синхроній, що допомагає вибудувати структурну типологію художніх систем, уже запропоновану у монографії «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» відповідно до вимог синхронного, а не діахронного опису літературних явищ. Тоді вдасться виділити ті прикмети, які відрізняють репертуар елементів однієї системи від

іншої і легко вказати, до яких ансамблів прикмет (ієрархічно складніших) належать зіставлювані системи.

У монографії «Образ і знак. Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі» (2000) обґрунтовано специфіку художнього образу як своєї форми пізнання і моделювання життя, вираження думок і почуттів художника. Автор показує, як народжується образ в уяві художника, втілюється у творі у певній матеріальній формі (пластичній, звуковій, жестомімічній, словесній), як відбувається реконструкція, розгортання, домислення образу за допомогою уяви реципієнта (розділ «Мовою інтуїції і синестезії»). Тут акцентовано на відмінності художнього образу від інших типів образності (наприклад, фотодокументального або ж абстрактно-геометричного): художній образ, змальовуючи ті або інші сторони дійсності, передає цілісно-духовний зміст, у якому органічно злиті емоційне та інтелектуальне відношення художника до дійсності. Наведено думки вчених про образну мову поезії, необхідну для того, щоб втілювати і передавати людям певні ціннісно-пізнавальні уявлення, естетичні ідеї та ідеали, особливу увагу приділено образній мові релігійної лірики («Релігійна лірика української діаспори»).

Слушною є думка, що в художньому образі органічно поєднуються чуттєва конкретність і узагальненість, однак пропорції такого взаємопроникнення різні: на прикладі поеми «Енеїда модерна» автор змальовує примат чуттєвої конкретності в портретному зображенні, у пейзажах, і, навпаки, перевага узагальненості у символічних образах (поема Юрія Клена «Попіл імперій»), можливу їх рівновагу в образах типових та індивідуалізованих («Художній персонаж: основи «алгебраїчного» вивчення і структурної реконструкції»). Особлива структура образів у кожному з видів мистецтва, тут вона зумовлена, з одного боку, особливостями вираженого в ньому змісту, а з другого – характером матеріалу, у якому цей зміст втілюється.

На думку дослідника, спосіб сприймання образу – не лише споглядання, а й переживання, останнє свідчить про те, що сприйняте читачем, слухачем має відношення до специфічного забарвлення поезії, наприклад апокаліптичного («Апокаліпсис Євгена Маланюка»), містичного («Містика смерті в ліриці української еміграції»). Тут також ідеться про різні масштаби

художнього образу: найменший масштаб, так званий «мікрообраз», найменша одиниця у художній тканині твору (тропи в поезії – метафори, метонімії, порівняння і т.д.; мелодійні наспіви в музиці); найкрупніший масштаб – «макрообраз» – персонаж у романі, п'єсі, кінокартині; музична тема у симфонії або ж образ дії – сюжетний хід, композиційно-ритмічна структура твору. Ще крупніший масштаб – образ твору в цілому, змальовувана подія у романі, фільмі, у театральній виставі, образ природи у пейзажній картині. Дуже цікавий розділ присвячений «сновидному пейзажу» («Секрети творчості: семантика марення»).

Окремі сторінки монографії присвячені знаку, він, вважає автор – поняття, введене в естетику і літературознавство у зв'язку з трактуванням художніх процесів з позиції семіотики (від. грецьк. *semeion* – знак, прикмета). Знак є мінімальним носієм мовної інформації, а сукупність знаків постає як система, або мова. Добре розкрито двосторонню сутність знака: з одного боку він матеріальний (має план вираження, або денотат), а з другого – є носієм нематеріального змісту (має план змісту). Проструктура знака найкраще свідчить, переконали автор, трикутник Фреге: знак – зміст (план вираження) – денотат (план змісту). Ці проблеми добре розкриті на матеріалі поезії «Нью-Йоркської групи», до якої можна застосувати класифікацію знаків американських філософів Ч. Морріса і Ч. Пірса: 1) знаки іконічні, план вираження яких схожий на план змісту (портрет або фотографія); 2) конвенціональні (умовні), план вираження яких не має нічого спільного з планом змісту, наприклад, слово «кішка» не схоже на кішку на відміну від зображення кішки; 3) знаки індексальні, план змісту яких зв'язаний із планом вираження за суміжністю, тобто схожий, але частково.

У розділах «Стилізація: сліди чужого у тексті», «Інтертекстуальність як літературна стратегія» автор показує, як знак може виступати елементом структури художнього образу, виконувати функції підміни реальності і засобу передачі інформації, демонструвати свою інваріантність (повторюваність) на відміну від унікальності художнього образу. На прикладі творів Тодося Осьмачки, Івана Багряного, Леоніда Полтави показано, як із художнього образу і знака можна вичленувати інваріантні структури на рівні прийомів і способів передачі художньої

інформації і на рівні змістової форми, акцентовано на наративах руху і безруху у їхніх творах.

У розділі «На емігрантських перехрестях: рефлексія наукова і поетична» акцентовано на різних аспектах рецепції еміграційної поезії в українській зарубіжній критиці, схарактеризовано типологію текстів і позатекстових зв'язків у контексті концепту «образ – знак».

З-поміж інших праць ученого варто згадати розвідку «Das Thema des Hungertodes in der ukrainischen Literatur (Versuch einer existentiellen Analyse)». (Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, 2004), у якій проаналізовано тему голодомору в українській літературі, та «Les conférences de Paris. Sous la revision de Arkady Joukovsky» (Paris, Société Scientifique Ševčenko, 2006) – паризькі лекції, прочитані студентам Сорбони та Паризького Інституту східних мов і цивілізацій. У них розкрито проблеми: творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як діалог літератур, міфологема Петербурга у їхній творчості, риси державницької свідомості та месіанізму.

У книзі «Ніжинська еміграція: статті, есе, портрети» (2003, у співавт. із М. Астаф'євою) розповідається про численну ніжинську еміграцію у різних куточках планети, творчий доробок її представників, а також діяльність Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою при Ніжинському педагогічному інституті імені Миколи Гоголя щодо підтримки зв'язків із земляками. Книга складається із «Передмови» і двох розділів: «Українська еміграція – невідома зона культури» і «Портрети без ретуші». У «Передмові» автори підкреслюють, що науково-творчий доробок ніжинських емігрантів – «багатомірне духовне утворення, котре постало на межі інтеркультурних зв'язків, комунікацій, обмінів, технологій і його треба неодмінно повернути до скарбниці національної культури... У чужих етнічних умовах, на територіях інших держав зусиллями ніжинців формувався український соціокультурний духовний комплекс і їхні твори експлікували й тематизували телеологічні завдання національного самовираження, навіть тоді, коли це робити було дуже і дуже не просто» (с. 3).

Серед перших ніжинських емігрантів, підкреслюється в книзі, чимало яскравих особистостей, таких, як Федір Вовк (1847 – 1918) – визначний антрополог, етнограф і археолог, вихованець

Ніжинської чоловічої гімназії, з 1887 року він жив у Парижі, вчився і викладав у Сорбоні, автор понад 200 наукових праць різними мовами, серед них чи не найпопулярніша – «Студії з української етнографії та антропології» (Прага, 1928). Згодом повернувся на Україну і загинув при загадкових обставинах по дорозі з Гомеля до Києва. Одним із перших покинув ніжинську землю і Федір Савченко (1892 – 1936) – історик і публіцист. У 1909 – 1911 навчався в Ніжинському історико-філологічному інституті, з 1914 – у Сорбоні. У 1918 році він заснував французько-українське товариство «Cercle d'études franco-ukrainiennes» і редагував його тижневик «La France et l'Ukraine». Зблизився з М. Грушевським, повернувся на Україну і працював в історичній секції ВУАН. Автор 50 праць, зокрема монографії «Заборона українства 1876» (1930, перевидана 1970 у «Harvard Series in Ukrainian Studies»), «Західна Україна у листуванні Головацького з Бодянським. 1843 – 1876» (1930). У 1931 р. заарештований і засланий. Подальша доля невідома.

Ще один емігрант із Ніжина – єврейський поет Мані-Лейб (псевдонім, справжнє ім'я – Мані-Лейб Брагінський, 20. 12. 1883, м. Ніжин – 4. 10. 1953, м. Нью-Йорк). Його батько у Ніжині торгував шкірами. У 1904 р. Мані-Лейба заарештували, згодом випустили, і він втік до Англії, а через рік – до Америки, де приєднався до літературної групи «Ді юнге» («Молоді») і заснував часопис «Інзел» («Острів»). Відомі його вірші, балади, казка про хороброго хлопчика «Інгл-цінгл-хват», поезія «Лід фун бройт» («Пісня про хліб», покладена на музику композитором Ю. Енгелем) та інші. Він був одним із організаторів гастролей до США у 1922 – 1923 роках Сергія Єсеніна із Айседорою Дункан. Праці Олександра Астаф'єва – це справжня скарбниця подібних фактів. Немало з них містять підказки, натяки, мудрі уроки загалом. Ось, окремі з тих, що заслуговують на увагу у зв'язку з нашою темою.

Після громадянської війни та інтервенції на більшості території України утвердилася більшовицька влада. Колишні прихильники української держави, військові, політичні й культурні діячі виїхали на еміграцію. Солдати й офіцери білогвардійських, самостійницьких армій, члени анархістських збройних формувань, ті, що незаслужено постраждали за радянської влади, виявляли незгоду з політикою нових властей і тому теж покидали рідну

землю. Автори розповідають про еміграцію і життя на чужині генерал-майора Миколи Скобліна, родом з Ніжина. Це командир однієї з найвідоміших у білій армії Корніловської дивізії, активний громадсько-військовий діяч російської еміграції, фігура доволі одіозна, із «слабким» почуттям етнічної Батьківщини. 21 липня 1921 року, вже перебуваючи на еміграції, в Галліполі (Туніс), де тимчасово розташувалися вибиті з Криму частини армії Врангеля, генерал одружився з відомою російською співачкою Надією Плевицькою (з дому – Ванниковою), чие ім'я в ті часи згадувалося разом з іменами Шаляпіна й Собінова, а її виконання російських пісень і романсів у Царському селі викликало захоплення царя Миколи II, який назвав її «курським солов'єм» (актриса народилася в селі Винникові Курської губернії). Влітку 1921 року окремі офіцери із Корніловської дивізії перебралися до Європи і генерал Скоблін із своєю чарівною дружиною опиняється в Болгарії, а згодом і в Франції, зокрема Парижі. Як стало відомо із розсекречених архівів КДБ, ще в 1930 році ОДПУ завербувало М. Скобліна і його дружину Н. Плевицьку на службу до радянських розвідорганів. Згодом Скобліна відкликали в СРСР і слід за ним прохолов, а його дружина померла у в'язниці.

Дуже цікава розповідь про Ольгу Хохлову. Народилася вона в Ніжині в 1892 році, її батько був генералом царської армії. Навчалася в гімназії, а згодом батьки віддали її до найпрестижнішої балетної школи – імператорського хореографічного училища в Петербурзі. Вважалася перспективною балериною, виступала на сцені Маріїнського палацу, а згодом її до своєї трупи запросив Сергій Дягілев. У 1917 році Ольга Хохлова разом із балетною групою Сергія Дягілева опинилася на гастролях у Римі, де в неї закохався Пабло Пікассо. 12 липня 1918 року вони одружилися. На шлюбній церемонії були присутні друзі Пабло – художник Матісс, поети Поль Елюар, Аполлінер, Жакоб, мати Ольги. Оселилися в центрі Парижа, під впливом дружини Пабло розпочав реалістичний період своєї творчості, написав її кілька портретів. «Портрет Ольги в кріслі» (1917) виконаний у кавово-коричневій гамі, покриття крісла нагадує паперовий колаж. Картина створює ефект навмисної незавершеності. «Ольга за шиттям» (1921), що за манерою виконання нагадує «Портрет Еріка Саті» (1920), стилізована під помпезність античної скульптури,

передає душевну рівновагу і гармонію. На жаль цей шлюб не був щасливим і згодом вони розійшлися.

Серед ніжинським емігрантів, які підтримували Центральну Раду, Спиридон Довгаль (1896 – 1975), родом з Носівки, публіцист і економіст, редактор багатьох часописів, співторець Державного Центру УНР в екзилі, голова ЦК Української Соціалістичної Партії, автор спогадів про бій студентів з бандами Муравйова під Крутами, помер у Мюнхені; Осип Твердовський (1891 – 1930), уродженець Ніжина, учасник Крутянського бою; Павло Шандрук (1889 – 1979), вихованець Ніжинського історико-філологічного інституту, генерал, у роки визвольних змагань займав високі командні пости в армії УНР, після 1920 – на еміграції в Польщі, редактор військового журналу «Габор», учасник німецько-польської війни, з 1945 – командуючий Українською національною армією в екзилі; Наталя Дорошенко, дівоче прізвище – Васильченко (1888 – 1965), уродженка Ніжина, дружина Дмитра Дорошенка, одна з організаторів Державного драматичного театру у Києві, у якому з успіхом виконала ряд ролей (зокрема, Раутенделей у «Затопленому дзвоні» Гауптмана), заснувала Українські Драматичні Студії у Празі і Варшаві, разом з чоловіком, Дмитром Дорошенком, похована у Мюнхені.

Ще одна хвиля еміграції припала на кінець Другої світової війни. На чужині (звісно, не з власної волі) опинилася велика група визначних діячів культури з Ніжина, зокрема: Марія Юркевич (1883 – 1967), дівоче прізвище – Білякова, професор Київського університету, відомий педагог і публіцист, редактор багатьох дитячих збірок, співробітник журналу «Наше Життя»; Василь Дубровський (1897 – 1966), у 1919 закінчив Ніжинський історико-філологічний інститут, дійсний член УВАН і Наукового товариства ім. Т. Шевченка в Америці, визначний історик, перекладач, публіцист; Анатоль Калиновський, літ. псевдоніми Анатоль Галан, Іван Евентуальний, Андрій Чечко (1901 – 1988), закінчив Ніжинський педагогічний інститут 1939 року, автор біля 30 поетичних і прозових книг; Іван Кошелівець (1907 – 1999), з 1926 по 1930 – студент, з 1930 – викладач Ніжинського ІНО, визначний літературознавець, дійсний член УВАН і Наукового Товариства ім. Т. Шевченка у Європі, багаторічний редактор журналу «Сучасність»; Петро Одарченко (1903 – 2006), з 1923 по

1927 – студент, з 1927 по 1929 – аспірант і викладач Ніжинського ІНО, відомий літературознавець, фольклорист, мовознавець, член Спілки письменників в екзилі «Слово», дійсний член Української Вільної Академії Наук та Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Америці; Ольга Мак (1913 – 1998), 1938 р. закінчила Ніжинський педагогічний інститут, дружина знищеного в таборах ніжинського професора Вадима Дорошенка, викладала українську мову на робітфаці, відома письменниця; Леонід Полтава (1921 – 1990), закінчив Ніжинський педагогічний інститут 1940 року, поет, прозаїк, перекладач, автор біля 50 книг; Федір Великохатько (1894 – 1987), визначний природознавець, фахівець в ділянці іхтіології та орнітології, педагог, з 1930 р. професор Ніжинського ІНО; Ігор Качуровський (1918), уродженець Ніжина, 1995 – 1996 року читав окремі спецкурси у Ніжинському педінституті, відомий поет, прозаїк, літературознавець і перекладач; Роман Бжеський (1894 – 1982), уродженець Ніжина, відомий історик і літературознавець; Вадим Доброліж (1913 – 1973), художник, уродженець Ніжина, закінчив Київський художній інститут, разом з О. Довженком працював на кіностудії, у 1948 р. емігрував до Канади, тут виконав поліхромію у церквах св. Володимира в м. Вегревил та св. Івана в м. Ламонт (Альберта), йому належать іконостаси у церквах св. Іллі, св. Івана в Едмонтоні, св. Івана Хрестителя в Норт-Бетлфордді (Саскачеван); Олександр Бондаревський (1914 – 1998), вихованець Ніжинського педагогічного інституту (1934 року закінчив робфак, 1937 – педінститут), історик і журналіст, професор, засновник Українського Національного Державного Союзу, один із фундаторів Державного Центру Української Народної Республіки в екзилі, голова Фондації Симона Петлюри у Великій Британії; Олександр Канюка (1911), художник і публіцист, народився в с. Гужівка тепер Ічнянського району на Чернігівщині, навчався у Ніжинському медичному училищі, в Академії Образотворчого мистецтва у Мюнхені, у Міннесотському університеті, нині проживає у м. Міннесота (США), написав книгу спогадів «Від Гужівки до Біломор-каналу» – про своє в'язничє минуле; Анатолій Лисий (1927), відомий громадський діяч, голова Фондації ім. Івана Багряного, навчався в Ніжинській СШ №2, постійно надає гуманітарну допомогу державним і громадським установам, храмам, сирітським будинкам, школам.

У цій же статті розкрито роль Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою у його зв'язках із земляками, діяльність газети «Просвіта» у втіленні програми «Літературна діаспора», відгуки на газету, приїзди до Ніжина гостей із діаспори, збір книг для бібліотеки педінституту, включення емігрантської літератури до циклу актуальних літературознавчих проблем, видавничу діяльність «Просвіти».

Автори книги підкреслюють, що разом з працівниками Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, співробітники кафедри української літератури Ніжинського університету розробили темарій актуальних досліджень з проблем літератури української діаспори на правах складової колективного проекту Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України «Історія літератури української еміграції», визначили престижні теми для докторантів, аспірантів та магістрантів, намітили актуальні проблеми (у рамках цього проекту) для курсових, дипломних і кваліфікаційних робіт.

Центр співпраці з українською діаспорою скоординував свою діяльність із Комітетом національним меншин і еміграційних процесів при Кабінеті міністрів України. Тому було створено окремий проект щодо відродження національних меншин в Україні, зокрема й у Ніжині. У межах цього проекту заплановано видання періодичних збірників: «Греки в Ніжині», «Поляки в Ніжині», «Євреї в Ніжині», «Росіяни в Ніжині», «Ассирійці в Ніжині». Вийшли три випуски збірника «Греки в Ніжині» (2000, 2001), два – «Поляки в Ніжині» (2002, 2003), один – «Євреї в Ніжині» (2001).

Співпраця з українською діаспорою, на думку авторів книги, якраз і покликана відновлювати історичну правду, заповнювати подібні «білі плями» на карті нашої культури. Сьогодні, коли ми оговтуємося після гострого розриву із мистецьким надбанням еміграції, постає гостра потреба системно осмислити національне мистецтво по обидва боки кордону як неділиму цілісність, з'ясувати внутрішній зв'язок та естетичну спадкоємність між двома дискретними станами української культури.

До першого розділу «Українська еміграція – невідома зона культури увійшло 6 статей. У першій із них «Еміграція, екзил,

діаспора: екзистенційна площина понять» з'ясовано реляції між цими категоріями. Автори підкреслюють, що терміни «еміграція» (лат. *emigratio* – виселення, переселення) і «діаспора» (гр. *diaspora* – розсіяння) здебільшого вважають тотожними. Таку позицію займає, скажімо, Олександр Нельга, автор підручника «Теорія етносу» (1997). Найприйнятнішою, на їх погляд, є точка зору Богдана Рубчака, яку він обґрунтував у статтях «Шевченко – поет-емігрант» і «Кам'яні баби чи Світовид?». Учений вважає, що літературу українського зарубіжжя слід називати «емігрантською», оскільки більшість її творців справді переміщені особи, що не з власної волі опинилася поза межами Батьківщини. «Ґрунт під їхніми ногами «став порожнечою – своєрідним анти простором», а досвід «пережитого екзину» перетворився на «центр різниці, центр іншості», з якого й ведеться діалог з Україною – етнічною Вітчизною – та її культурою (с. 30).

Цікавою є стаття «Екологія культури: стратегія співпраці з українським зарубіжжям». «Екологія культури, вважають автори книги, – це імунна система психологічно-культурної програми саморозвитку нашого етносу, куди б його «діаспорні ареали» не сягали – на Схід чи на Захід. Йдеться саме про нашу культуру, яка, незважаючи на різні історичні метаморфози, не розчинила себе у процесах радянської людини і не загубила себе у Молохові цивілізації, зберегла такі свої інститути, як державницьку традицію, мовну самобутність, гуманність, демократизм, релігійність, селянськість, індивідуалізм, волелюбність, естетизм і т.д.» (с. 38).

На думку авторів книги, те, що намагається зробити Центр гуманітарної співпраці з українською діаспорою у галузях науково-освітніх контактів, духовно-культурного взаємообміну, туристсько-краєзнавчої роботи – це, по суті, зберегти засади унікальності, самобутності, творчого самовираження українства як етнотентального феномену. Тому «екологія культури» – не лише повернення діаспорної частини духовних надбань у єдину скарбницю національної культури, а насамперед потреба осмислити цілісний феномен української духовної «ноосфери» у світі, бажання з'ясувати, що ж розірвало його на шматки, як уникнути такого розриву в майбутньому?

У статті «Ніжинські вчені на Заході» розкрито участь ніжинських учених і письменників у Мистецькому Українському Рухові (МУРі), до ініціативної групи якого увійшли вихованці Ніжинського педінституту Іван Кошелівець та Леонід Полтава, письменницькій організації «Слово», членами якої стали й емігранти з Ніжина: письменники Анатоль Галан (Калиновський), Ігор Качуровський, Іван Кошелівець і Петро Одарченко, в «Нью-Йоркській групі» (Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Емма Андіївська, Віра Вовк, Євгенія Васильківська, Олег Зуєвський та Василь Барка, який невдовзі групу покинув). Невдовзі учасником «Нью-Йоркської групи» став Марко Царинник, син письменника Василя Царинника, уродженця Носівки. У цій же статті висвітлено здобутки ніжинських письменників і науковців.

В інтерв'ю «На берегах пам'яті» висвітлено духовне обличчя Ніжинської гімназії вищих наук, вона несла в народ знання, твердо вірячи в їх гуманістичне начало і велику перетворювальну силу, була центром становлення національної свідомості народу і виховання національної еліти. «В різні історичні періоди різні політичні ідеї та ідеали висувалися наперед. Але була незмінною прогресивна традиція освіти, виховання і культури і неперервним був ланцюг її носіїв. Сьогодні українську культуру важко собі уявити без М. Гоголя, Є. Гребінки, О. Афанасьєва-Чужбинського, Л. Глібова, М. Лазаревського, В. Забіли, А. Мокрицького, В. Резанова, М. Петровського, П. Волинського та інших. Усі вони – вихованці гімназії» (с. 60). Тут же ідеться про емігрантів із колишньої Польщі, які працювали в Ніжинській гімназії вищих наук, пізніше – Ніжинському історико-філологічному інституті, закладали тут підвалини духовності.

У розділі «Духовні «ареали» українства: елементи бібліографії» подано хронічку видань ніжинської «Просвіти» протягом 1993 – 1003 років. Сюди увійшли підручники і наукові видання представників української еміграції, їх художні і перекладні твори, дослідження ніжинських учених про них. Описано біля 60 видань, кожне із них належним чином паспортизовано й анотовано.

Розділ «Співпраця з діаспорою у дзеркалі оцінок та відгуків» пропонує свого роду рецепцію діяльності ніжинської «Просвіти» і Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою» в українській і зарубіжній пресі. Усі відгуки подано у порядку хронології, від 1993 до 2003 років. Серед видань, на сторінках яких висвітлювалися заходи ніжинців щодо вивчення еміграційної духовної спадщини, українські газети і журнали «Слово і час» (Київ), «Просвіта» (Ніжин), «Альма-матер» (Ніжин), «Сіверянський літопис», (Чернігів), «Літературний Чернігів» (Чернігів), «Рідна школа» (Київ), «Русалка Дністрова» (Тернопіль), «Сіверщина» (Чернігів), «Літературна Україна» (Київ), «Дзвін» (Львів), «Хрещатик» (Київ), «Голос України» (Київ), «Київська старовина» (Київ), «Урядовий кур'єр» (Київ), «Молода Україна» (Київ), «Сучасність» (Київ), «Кур'єр Кривбасу» (Запоріжжя), зарубіжні: «Національна трибуна» (Нью-Йорк), «Свобода» (Джерсі-Сіті), «Українське Відродження» (Нью-Йорк), «Newsletter» (Вашингтон), «Слово» (Нью-Йорк), «Визвольний шлях» (Лондон), «Українське православне слово» (Торонто), «Українська думка» (Лондон), «Бюлетень УВАН» (Вінніпег), «Слово» (Торонто), «Вільна думка» (Сідней), «Новий шлях» (Торонто), «Америка» (Філадельфія), «Народна Воля» (Скрентон), «Церква і Життя» (Мельбурн), «Мета» (Філадельфія), «Гомін України» (Торонто), «Bulletin» (Sunday), «The Hays Daily News» (Sunday), «Верховина» (Канзас), «Вісник» (Нью-Йорк) та інші.

У розділі «Портрети без ретуші» вміщено життєписи найвидатніших ніжинських емігрантів. Кожен із цих портретів є, по суті, нарисом біографії і творчості письменника, вченого, політика, художника тощо. Мовлячи про портрет, доцільніше було б скористатися терміном «образ людини» (О. Білецький), сфокусований у її зовнішніх рисах. У цьому розділі вміщено портрети Осипа Твердовського, Спиридона Довгала, Павла Шандрука, Наталі Дорошенко, Романа Бжеського, Петра Одарченка, Василя Дубровського, Костя Штепи, Федора Великохатька, Івана Кошелівця, Ольги Мак, Анатолія Калиновського, Леоніда Полтави, Марії Юркевич та ін. Кожен із їхніх портретів оснований на фактах та архівних матеріалах, з документальною точністю розповідає про людину, йому притаманні фактична достовірність, адресність, асоціативність.

Отже, книга «Ніжинська еміграція: статті, есе, портрети» по суті, поглиблює еміграційну проблематику творчості автора.

Щойно вийшла нова книга Олександра Астаф'єва «Орнаменти слова» (2011). До неї увійшли статті, розвідки, рецензії, написані протягом останніх десяти років. У своїх літературознавчих дослідженнях учений використовує досвід структурно-семіотичної естетики (праці Р. Якобсона, Я. Мукаржовського, К. Леві-Стросса, Р. Барта, Ж. Дерріда, Е. Бюїссанса, Ю. Лотмана), ідеї герменевтики, рецептивної та феноменологічної естетики, психоаналізу.

Звісно, можна вказати на об'єктивні причини появи поліметодології вченого, адже у порівнянні з більшістю методологічних праць українських учених його методологія відрізняється наявністю нових рис, які глибше й опукліше виражають зміни, що відбулися в художній свідомості другої половини ХХ ст. Нагадаємо, що до ідей структуралізму професор Олександр Астаф'єв уперше звернувся у своїх монографіях «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» (1998), «Образ і знак» (2000), «Поетичні системи українського зарубіжжя» (2005), у яких поставив собі за мету описати зміни семантики в українській еміграційній поезії 1945 – 1990 років, простежити в ній універсалії художньої свідомості (категорії часу, простору, причинності і т.д.), ментальні та етнічні архетипи, з'ясувати явище семіозису та його головних компонентів.

На той час дослідник ставив собі за мету не стільки задекларувати структуралізм як нову методологію, скільки вказати на неспроможність методів радянської науки, які ґрунтувалися на спотвореному марксизмі і картезіанстві й поглиблювали тенденції суб'єктивізму як абстрактної форми свідомості. В сфері поезії радянська наука утверджувала презумпцію чистої раціональності, згадаймо хоча б теорію Бориса Кормана, згідно з якою суб'єкт творчості є виразником соціальних, психологічних та біографічних визначеностей. Власне, цей учений не пішов далі Карла Маркса, який обмежив суб'єкта сукупністю соціально-економічних детермінант.

У статті «Семіотична природа літератури», що увійшла до книги, Олександра Астаф'єв обґрунтовує поняття про знаковість мистецтва, розвиває тезу про єдність означника й означеного у

структурі художнього образу, наводить класифікацію знаків та їх поділ на образні знаки (ікони), знаки-індекси і знаки-символи, спираючись на ідеї Юрія Лотмана, інтерпретує мистецтво слова як вторинну моделюючу систему, описує такі аспекти знакових систем, як маніфестація, структурність, семантика.

Назва «Орнаменти слова» асоціюється з поняттям «арабески», під яким автор має на увазі ієрогліфічне письмо, спробу об'єднати увесь різномірний матеріал у завершену і цілісну систему. Статті, розвідки, рецензії сприймаються як фрагменти, які можна відособлювати від цілого на різних рівнях і за різними критеріями.

У передмові до праці її автор детально зупиняється на понятті канону. Він, на його погляд, не що інше, як система правил і норм, які панують у мистецтві в кожную історичну епоху і закріплюють структурні закономірності мистецтва (розділ «Сутність мистецтва»). Як мистецтво XIX століття відходить від канонічного мислення і тяжіє до особистісно-індивідуального типу мислення, переконливо показано в статті «Жанр твору-концепції у Григорія Сковороди й Тараса Шевченка», де на зміну «соборному» досвіду автора «Саду божественних пісень» приходять індивідуальний досвід Кобзаря, його самобутнє бачення світу й уміння виразити думку в неповторних художніх формах.

Проте літературознавець слушно зауважує, що в мистецтві XX ст. також утверджувалися принципи, близькі до канонічних, їх можна було б назвати симулякрами канонів: йдеться про принципи авангарду. У статті «Поетична мова авангарду» Олександр Астаф'єв аналізує глосолоялію авангарду – звільнення слова від будь-яких зв'язків з дійсністю. Вчений пише: «Глосолоялія допомагає поетові «вивернути» дійсність» назовні, показати приховане у ній саме через глосолоялію на взірць «udibidibindia». Суть цього явища у Юліана Тувіма, скажімо, виражена нечленороздільним і бездумно-вульгарним «udibidibindia», антигуманним за своєю суттю. Кульмінації в творі досягнуто за рахунок танцю ідіотів, носіїв подібної абракадабри: «Z panną Tiutką graf Ramolo! / Hop! siup! W dziejowej skali, / – ali, – ali, – ali, – ali, / i zecerzy w całym państwie / Czcionki gigant układali: / IDEOLO, IDEOLO / Ideolo ideali / Lari fari lafirindia / Udibidibindia, udibindia!» Духовна криза дійсності в авангардистів виражена через різні

засоби, напр., «звуковий портрет» мов А. Кручених: «икэ мина ни / сину кси / ямах алик / зел» (с. 102).

Більшість розвідок, статей і рецензій, що увійшли до книжки «Орнаменти слова», зосереджені на проблемах компаративістики. Дослідник розглядає базисні підходи цієї науки: генетичні і контактні зв'язки, типологічні сходження, основи інтертекстуальних студій, переклад як проблема компаративістики, література у зв'язках із іншими видами мистецтв, міждисциплінарні підходи до літератури, питання імагології, постколоніальні студії. Про ці напрями йшлося й у навчальному посібнику Олександра Астаф'єва «Основи літературної компаративістики» (2007, у співавт. із Людмилою Грицик). Генетично-контактні зв'язки засновані на порівнянні подібних літературних явищ, їх зіставляють для того, щоб встановити певну спорідненість між ними або ж її відсутність. Так у рецензії «Про Євгена Маланюка, вписаного у польський пейзаж», вчений детально аналізує книгу Елліни Циховської «Поезія Євгена Маланюка в контексті польсько-українських літературних зв'язків» (2000), зокрема перший розділ – «Генетично-контактні зв'язки і національні міфи: сарматизм, скіфство і еллінський комплекс». Тут розглянуто міждисциплінарні контакти між Євгеном Маланюком та Юліаном Тувімом, Ярославом Івашкевичем, Юзефом Лободовським, з'ясовано, як вони впливали на літературний процес.

Системні, повторювані подібності, збіги, аналогії в ширших синхронних та діахронних аспектах зазвичай називають типологічними сходженнями. Їм присвячена стаття «Література австро-угорського П'ємонту», де автор на основі монографії Івана Зимомрі «Мала проза Томаса Бернгарда» (2010) докладно аналізує типологічні сходження між творами німецького письменника й Миколи Хвильового, Івана Багряного, Уласа Самчука, Емми Андієвської та ін. Поетиці інтертекстуальних студій присвячена стаття «Пам'ять тексту», про переклад як проблему компаративістики йдеться у розвідках і рецензіях «Сівач на три поля», «Компаративістичні уроки Ігоря Качуровського», література у зв'язках із іншими видами мистецтв лягла в основу дослідження «Трансформація міфу чи міф трансформації?», міждисциплінарні підходи до літератури, питання імагології, постколоніальні студії

автор розглядає у статтях і рецензіях «Ще раз про присмерк метанарацій», «Жива й всеосяжна єдність» та ін. У книзі вміщено ґрунтовні рецензії на монографії В. Антофійчука, Н. Бездзір, М. Гнатюк, Г. Грабовича, Л. Грицик, В. Гуменюка, А. Гурбанської, М. Дмитренко, В. Зарви, І. Зимомрі, М. Зимомрі, О. Івановської, М. Ігнатенка, І. Качуровського, Н. Костенко, Л. Куценка, З. Лановик, Т. Литвиненко, М. Наєнка, А. Нямцу, Г. Сабат, Е. Соловей, М. Ткачука, М. Шаповал, Т. Шестопалової та ін.

Невпинна жадоба пізнання і творення помітна в його теоретичних дослідженнях: «На методологічних перехрестях» (2004), «Проблемне поле художньої форми» (2005), «Епічна подія як явище феноменологічної актуалізації», «Драма: структура і семантика дії», «Поетика – глосарій варіативності» (усі – 2007), «Лірика – домінанта підсвідомого» (2008), «Символіка, семантика і функція імен у художньому творі» (2009), «Сюжетно-семітичні трансформації авангарду» (2010), «Трансформація класичного тексту як наративна стратегія масової літератури» (2011) та ін.

Можна говорити про заслуги вченого як компаративіста, який як справжній господар почуває себе у сфері українсько-польських літературних зв'язків: «Ранні балади Адама Міцкевича в системі дискурсу «української школи», «Рецепція творчості Адама Міцкевича в українській літературі» (2005), «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як діалог культур», «Візія Петербурга в Тараса Шевченка й Адама Міцкевича» (2006), «Адам Міцкевич у літературній пам'яті Івана Франка» (2007), «O dialogu kultur: Ukraina – Polska w literaturze» (2009), «Українські пріоритети Єжи Гедройця» (2010), «Київський текст в «Annales» Яна Длугоша», «Польські джерела творчості Петра Гулака-Артемовського» (2011) та ін. Наш колега підготував до друку об'ємну монографію «Текст у структурі українсько-польських літературних взаємин», у якій розглядає специфіку текстотворення літописного тексту, ренесансного дискурсу, романтичного тексту та його іррефлексивних моделей, реалістичного тексту як вияву транзитивності модерністського тексту і його інтразивних модифікацій. Сподіваємося, що це дослідження незабаром дійде до читача.

Невід'ємною частиною науково доробку ювіляра є його праці з історії української літератури: «Поема Юрія Клена «Попіл

імперій» (2000), «Художні координати Богдана Бойчука» (2002), «Віктор Петров і Мистецький Український Рух» (2004), «Еволюція художнього портрета у прозі Григора Тютюнника» (2005), «Рецепція творчості Олени Теліги в українській еміграційній критиці», «Феномен Володимира Свідзінського» (2006), «Ігор Качуровський» (2007), «Апокрифи Володимира Державина», «Символіка західноукраїнського ландшафту в творчості Олександра Довженка» (2008), «Природа у малій прозі Олеса Гончара» (2009), «Трагедія голодомору в дзеркалі художнього слова» (2010), «Невідома сторінка із життя Івана Кошелівця» (2011) та інші. У межах історії української літератури можна окремо вести мову про шевченкознавчі студії нашого колеги – 15 праць, серед них: «Гонта: дві концепції літературного образу», «Українське шевченкознавство в оцінці Петра Одарченка» (2003), «Жанр твору-концепції у Григорія Сковороди і Тараса Шевченка» (2004), «Творчість Тараса Шевченка й Адама Міцкевича як діалог культур» (2006), «Інтелектуальний простір у поемі Т. Шевченка «Сон» (2007), «Міфологема Петербурга у Тараса Шевченка й Адама Міцкевича» (2008), «Рецепція творчості Тараса Шевченка на сторінках журналу «*Biuletyn polsko-ukraiński*»» (2010), «Поезія Тараса Шевченка в польських перекладах ХХ століття», «Твори Тараса Шевченка у перекладі Чеслава Ястшембця-Козловського» (2011) та ін.

У той же час Олександр Астаф'єва виявляє жваву цікавість до проблеми перекладознавства: навчальні посібники «Компаративний аналіз художнього перекладу. Практикум» (2007), «Теорія і практика українського перекладу» (2008), «Художній переклад: діалог культурно-історичних епох» (2010) – у співавторстві з О. Лященко, статтях і розвідках: «Д. Донцов – перекладач творів Р. Кіплінга» (2000), «Українські переклади «Кримських сонетів» Адама Міцкевича» (2008), «Слово Дмитра Павличка в Німеччині» (2010), «Польські переклади українських дум у рецепції Євгена Рихлика», «Перекладацька майстерність Максима Рильського» (2011) та ін. До сфери його наукових інтересів входять питання фольклористики: «З приводу кризи у фольклористиці: щоб «Шинеля» не явила полішинеля», «Фольклористика: сучасний стан і перспективи» (2002), «Міфопоетика Павла Тичини та її архаїчні джерела» (2003), «Леся

Коцюба, фольклорист, педагог» (2004), «Фундаментальна праця з історії української фольклористики» (2005), «Motywy demoniczne w poezji Adama Mickiewicza i szkoły ukraińskiej», «Пісні Гафії Зимомрі» (2008), «Насущні проблеми фольклористи» (2011). «Література степу і міфологема степу», «Польські варіації на тему Сави Чалого» (2012); мовознавства: «Мовознавчі праці Петра Одарченка» (2001), «Мова і нація» (2005), «Поетична мова українського авангарду» (2006), «Проблема пропагування української мови в сучасному суспільстві» (2007), «Мовний бунт українського авангарду» (2009), «Діалог лінгвокультур» (2012) та ін. Зрозуміло, така багатогранність впадає в око. Вона є свідченням цілісності особистості Ювіляра, його енергійності й невичерпності духовного збагачення. Варто назвати низку ще наступних фактів. Так, скажімо, Олександр Астаф'єв є упорядником антологій «Поети «Нью-Йоркської групи» (2003, перевид. 2010), «Празька поетична школа» (2004, перевид. 2010) «Поезія арабського середньовіччя», «Лірика європейського середньовіччя» (обидві – 2012), «Адам Міцкевич. Вибране. Шкільна хрестоматія» (2005); «Адам Міцкевич. Кримські сонети» (2005), «Листів письменників» Дмитра Нитченка (1998 – 2001, зб. 2 – 5), книги його епістолярної спадщини «Силуети» (1996, перевид. 1998), наукових збірників «Лірика Яра Славутича» (1996, перевид. 2000), «Греки в Ніжині» (2000), «Євреї в Ніжині» (2001), «Поляки в Ніжині» (2002, вип. 1), «Київські полоністичні студії. Gente Ruthenus-natione Polonus. Symbolae in Honorem Rostyslav Radyshevs'kyj» (Київ, 2008, вип. 10), «Бібліографічного показника публікацій професора Миколи Ткачука (2009), редактором багатьох наукових і художніх видань.

Як талановитий філолог Олександр Астаф'єв виховав нове покоління учених та викладачів вищої школи: за його наукового консультування захистили докторські дисертації Ольга Харлан – «Моделі катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного десятиліття» (2008), Галина Сабат – «Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система» (2009), Мар'яна Шаповал – «Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей в сучасній драмі» (2010), Тетяна Шестопалова – «Теоретична свідомість Юрія Лавріненка» (2011), Еліна Циховська – «Поетична творчість Леопольда Стаффа у компаративних зв'язках» (2012), підготувала роботу до захисту Тетяна Литвиненко – «Міфопоетика

сучасного роману: нелінійні моделі мислення», працюють над докторськими Наталя Городнюк – «Семіотика речі у східноєвропейському романі», і Ольга Бігун – «Християнська парадигма у творах Тараса Шевченка».

За наукового керівництва Олександра Астаф'єва кандидатами філологічних наук стали Ніна Михальчук – «Мала проза Володимира Винниченка: від метафізичного до естетичного» (2005), «Елліна Циховська. Поезія Євгена Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв'язків» (2005), Ніна Онищак – «Риторична структура стилю» (2007), Олеся Ляшенко – «Наративний дискурс у прозі Мистецького Українського Руху» (2007), Наталія Загребельна – «Ліричний суб'єкт поезії ХХ століття: форми конституювання та репрезентації» (2008), Валерія Радзівська – «Французький сюрреалізм в Україні: форми міжлітературної рецепції» (2008), Руслана Жовтані – «Німецькомовний простір творів Юрія Клена: конфлікт ідентичностей» (2009), Юлія Джугастрянська – «Сугестивна лірика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: генеза, структура, функціонування» (2009), Ганна Табакова – «Архітектоніка і композиція ліричної прози» (2012). Підготували дисертації до захисту: Оксана Косинова – «Панмузичність у ліриці Павла Тичини», Ірина Забіяка – «Модуси рецепції чеського авангарду в Україні», Оксана Диндаренко – «Творчість Ред'ярда Кіплінга як модель полікультурної реальності». Продовжують роботу над кандидатськими ролетами Юля Шакура – «Літературознавча поліметодологія Володимира Резанова», Ольга Приймачук – «Рецепція творів Діккенса в Україні», Віра Хоровець – «Англійський крутійський роман і його слід в українській літературі».

Олександр Астаф'єв – автор поетичних збірок «Листвяний дзвін» (вірші, поема, Львів, 1981), «Заручини» (Київ, 1988), «Слова, народжені снігами» (Ніжин, 1995), книг віршів, поем та перекладів «Зблизка і на відстані» (Київ, 1996, 2-е вид. Ніжин, 1999); «На київським столі» (Київ, 2005), «Близнюки мої, очі» (Київ, 2007), «Каталог речей», «Львів. До запитання» (обидві – Київ, 2008), «На березі неба» (Київ, 2012).

Переклав: з арабської – ліриків V – ХVІІІ ст., з старонімецької і латини – пісні вагантів і мінезингерів; зі

старофранцузької – поезії провансальських трубадурів, з французької – твори Віктора Гюго, Гійома Аполлінера, Жака Превера, Рене Шара; з польської – «Кримські сонети» Адама Міцкевича (Київ, 2006) та його балади, окремі твори Ярослава Івашкевича, Юліана Тувіма, Леопольда Стаффа, Кароля Войтили; з болгарської – вірші Пенчо Славейкова, Пейо Яворова, Денйо Денева; з білоруської – поетичні твори Янки Купали, Максима Богдановича, Алєся Резанова; з російської – лірику Володимира Соловйова, Анни Ахматової, Марини Цветаєвої, Володимира Маяковського, Велемира Хлебникова; з вірменської – Аревшата Авакяна та з інших мов. Переклади друкувалися у журналі «Всесвіт», перекладних збірках окремих авторів, антологіях і хрестоматіях із зарубіжної літератури.

Олександр Астаф'єв – член Національної спілки письменників України (1998), Міжнародного Пен-Клубу (2008). Лауреат літературних премій імені Бориса Грінченка (1995), Михайла Коцюбинського (2001), братів Богдана та Левка Лепких (2009).

Нагороджений знаком «Відмінник освіти України» (1999), Почесною грамотою Міністерства освіти і науки України (2000). Удостоєний медалі Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка «Будівничий України» (2001). Має звання «Кращий викладач року» Київського національного університету імені Тараса Шевченка (2008). За особливий внесок у розвиток українсько-польських культурних взаємин відзначений Золотою медаллю Полонійної Академії, м. Ченстохова, Польща (2008). Удостоєний «Подяки Президента України» «за вагомий внесок у розвиток Української держави» (2009). Відзначений цінним подарунком та Почесною грамотою Київської міської державної адміністрації (2011).

Олександр Астаф'єв – людина широкого розмаху, невтомної енергії і плодovitості. Його діяльність різноманітна у творчих змаганнях, які важко охопити стислими характеристиками. Йдеться про наукову творчість так само, як і про працю в ділянках поезії, прози, публіцистики, перекладу. Все це – переконливе свідчення його живого темпераменту, чутливості до різноманітних явищ. Такі особистості – люди особливої породи. А все ж кожен із них вносить своє слово у велику повість, яку пише людство і яка

ніколи не буде закінчена. Кожен, хто народжений з талантом і для таланту, той у ньому знаходить радість свого існування. Та ніщо не дається без праці. Звідси – щедрі зичення. Бажаємо Ювілярові, щоб його енергія, здоров'я, любов, прагнення, духовні стимули допомогли подолати усі перешкоди на шляху до виконання свого призначення на землі. Хай Доля дослухається до нашого внутрішнього відчуття, бо ж ми переконані: так воно й станеться і наш побратим матиме нові й нові сходження на шляху, позначеному добрими ідеалами.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Дослідницький пошук – поступом Івана Франка
(Слово про Тетяну Космеду)

З дитячих літ вона охоче дивилася на жорна: сільський млин видавався велетенським. Звідси долинали несамовиті звуки таємничого збурення – праця жорен нагадувала про те, що не одну жменю муки отримає нині трудолюбивий мельник. Дівчина відгадувала, хто для господаря млину насіє, нажне, намолотить, щоб вистало хліба усім від весни до весни. Чи вдавалося знайти правильну відповідь? Будьмо певні, що так. Бо ж веду мову про визначну дослідницю слова –Тетяну Космеду, доктора філологічних наук, професора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. А до 2010 року понад два десятиліття судилося працювати також у стінах Франкового Храму науки й освіти – Львівському національному. Доброго всюди потрібно. Тому й запрошують. Ні, не дивно, що Тетяна Космеда від 2006 року ще й професор кафедри української мови Харківського педагогічного університету імені Григорія Сковороди. Чи не примітно, що від 2011 року очолює кафедру україністики Інституту російської філології Познанського університету імені Адама Міцкевича (Польща). Тут нещодавно видано колективну працю за науковою редакцією Т. Космеди: «Українська фразеологія: теорія, вправи, тести, словник. Навчальний посібник для студентів української філології» (Познань, 2011, 204 с.). Заслугують вдячного слова, окрім

ніколи не буде закінчена. Кожен, хто народжений з талантом і для таланту, той у ньому знаходить радість свого існування. Та ніщо не дається без праці. Звідси – щедрі зичення. Бажаємо Ювілярові, щоб його енергія, здоров'я, любов, прагнення, духовні стимули допомогли подолати усі перешкоди на шляху до виконання свого призначення на землі. Хай Доля дослухається до нашого внутрішнього відчуття, бо ж ми переконані: так воно й станеться і наш побратим матиме нові й нові сходження на шляху, позначеному добрими ідеалами.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Дослідницький пошук – поступом Івана Франка
(Слово про Тетяну Космеду)

З дитячих літ вона охоче дивилася на жорна: сільський млин видавався велетенським. Звідси долинали несамовиті звуки таємничого збурення – праця жорен нагадувала про те, що не одну жменю муки отримає нині трудолюбивий мельник. Дівчина відгадувала, хто для господаря млину насіє, нажне, намолотить, щоб вистало хліба усім від весни до весни. Чи вдавалося знайти правильну відповідь? Будьмо певні, що так. Бо ж веду мову про визначну дослідницю слова –Тетяну Космеду, доктора філологічних наук, професора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. А до 2010 року понад два десятиліття судилося працювати також у стінах Франкового Храму науки й освіти – Львівському національному. Доброго всюди потрібно. Тому й запрошують. Ні, не дивно, що Тетяна Космеда від 2006 року ще й професор кафедри української мови Харківського педагогічного університету імені Григорія Сковороди. Чи не примітно, що від 2011 року очолює кафедру україністики Інституту російської філології Познанського університету імені Адама Міцкевича (Польща). Тут нещодавно видано колективну працю за науковою редакцією Т. Космеди: «Українська фразеологія: теорія, вправи, тести, словник. Навчальний посібник для студентів української філології» (Познань, 2011, 204 с.). Заслугують вдячного слова, окрім

Т. Космеди, й інші автори – Т. Осіпова, М. Четирба, Л. Малецький, О. Ерделі.

Що ж, сучасна українська мовознавча наука має в її особі визначного представника. Вона достойно репрезентує досягнення української словесності на авторитетних міжнародних форумах, що відбуваються в Україні та за її межами (Білорусь, Болгарія, Росія, Польща, Словаччина, Чехія, Угорщина, Німеччина). Скажу відразу, якого висновку мені вдалося дійти, коли докладно осмислив для себе її помітний дослідницький доробок. Вона, скільки себе пам'ятає, то завжди у пошуках нових завдань. Звідки ця спонука? Мабуть, від джерел, побіля яких нуртували перші її кроки на життєвій стежині. Тому прагну розкрити бодай окремі вагомі сторінки з її багатого життєпису.

Тетяна Тенус народилася 9 травня 1957 року в селі Чинадієво, що на Закарпатті. Сьогодні ця мальовнича місцина викликає подив – Чинадіївський замок відреставровано так, що колишня руїна стала окрасою замкової архітектури краю. Годі казати про виробничі показники землеробів і виноградарів. Вони упродовж останніх років справді помітні. Тому й не дивно, що сюди навідуються туристи звідусіль: краса є принадою. А вона – передусім у людях. Таких, як Тетянині батьки: матуся Ніна й татусь Анатолій. Що й казати, родинна атмосфера була для Тетяни щасливою. По завершенню Львівського лісотехнічного інституту Анатолій Тенус очолив колектив Чинадіївського лісництва. Звісно, Бог високо, а на землі – мати: така солодка й лагідна. Одне слово, в її особі Тетяна мала порадицю-берегиню, а ще – першу вчительку. Матері судилося навчатися на Франковій землі: тут, у стінах Дрогобицького державного педагогічного інституту, стала вчителем-словесником. А відтак – Ніна Тенус викладає російську мову і літературу в середній школі с. Чинадієва. Батьки відразу закохалися в Закарпаття, де прикипіли до всього навколишнього. Користувалися великою повагою у всій окрузі. Невдовзі батька обрали директором Мукачівського лісокомбінату. Водночас мати стала авторитетним викладачем Мукачівського педагогічного училища. Вона виховала цілу династію учителів, які й нині активно працюють і згадують свою наставницю добрим словом. До речі, педагогами були і батьки по лінії матері. Щоправда, їхні коріння

далеко від гір і долин Срібної землі: дідусь зі степової України, а бабуся – з Джанкою, що в Криму. Отже, Тетяна мала зразок освітян, сказати б, у рамках родинної традиції. Тут плекалася любов до художнього слова, до мови загалом. Особливо – з боку матері. Натомість батько долучився до її виховання своїм чином: і тепер Тетяна не мислить себе без образів природи рідного Закарпаття. Улюблені батькові прислів'я будять притамовану радість: «Не піднімай на ліс руку: він послужить тобі й онуку»; «Не губи ліс, він щастя приніс». На жаль, нинішні «феодалі» нічого не відають про сенс названих істин. Або радше – не хочуть про них знати – засліпило багатство, що впало на них опісля розпаду «однієї шостої» світу. А ще за умов епохи 70 – 80-х рр. Анатолій Тенус, справді, переймався своєю роботою. Він завжди бережливо ставився до лісового царства вічнозелених смерек, розкішних буків, рясних на листя кленів, ясенів і дубів. Й понині дочка – гордість родини – згадує: «Мої батьки любили колоритне слово, характерне для закарпатських говірок; вони залюбки використовували діалектну лексику Закарпаття». А це лягло на серце й Тетяни Тенус. Вона вслухалася у мовні скарби доквілля, частково вивчила «живу» мову угорців. І це складає для неї тиху втіху. Коли буває в Угорщині, то дає собі раду в спілкуванні. А ще – додатковий ефект при читанні лекційних курсів «Вступ до мовознавства» і «Загальне мовознавство», бо ілюстративний матеріал з угорськомовного ареалу урізноманітнює тканину прикладів.

Отак пополуночю хочеться явити щось таке, що має сполуку зі світлим, благодатним. Адже Тетяна належить до доброзичливців. Це, за її переконанням, від батька. Йому випала доля народитися в селі Лисиничі, що під Перемишлем. Маючи дзвінкий голос, він співав як українські, так і польські пісні. Тому й не випадкове зацікавлення в доні польською мовою, яку доводилося чути з дитячих літ. Отже, неважко збагнути її мовознавчу доказовість з урахуванням досвіду матері. Натомість старший брат – Віктор – пов'язав своє життя із деревом і набув майстерності як умілий столяр. Чи не цікавий поділ між дітьми батьківських устремлінь? Я ладний запитати про шкільні оцінки. Та тут усе від милостивого всевишнього: школярка була сумлінною, а винагорода – відмінною. По закінченню Бережської середньої школи, яка й нині успішно

функціонує на Берегівщині, отримала 1974 року золоту медаль. Проте перше випробування не забарилося: їй не вдалося того ж року вступити на факультет романо-германської філології Ужгородського державного університету. Та щастя наївне, як молоде оленятко. І невдовзі вона числилася серед студентів відділення російської філології Франкового університету у місті Лева. По успішному завершенню університетських студій обдаровану випускницю 1981 року залишають працювати лаборантом кафедри російської мови у стінах рідної Алма матер. Там і судилося навчатися в аспірантурі упродовж 1983 – 1986 рр.

Хто не знає? Землю обвівають вітри, а людину обмивають дощі. Вони падають так зненацька, що й не помітиш їхній переклик з випробуваннями. Їй щастило виходити сухою. Дивини тут немає, бо вона працювала невтомно і чесно. Здавалося, що молода дослідниця прагнула ярювати не тільки ранньою весною, а всі чотири пори року. Це й засвідчив успішний її захист кандидатської дисертації «Агентивні імена морально-етичної оцінки в сучасній російській мові» (Харків, 1987). Майже п'ять літ (1986 – 1990) Тетяна була асистентом, далі – доцентом (1991 – 2002), а від 2003 року – професором, сповнюючи будні трудовими ужимками. До речі, упродовж 2003 – 2010 рр. вона працювала професором Львівського університету внутрішніх справ і спричинила в його осередках поштовх до зміцнення українського мовного простору.

Ланка за ланкою вона впевнено відточувала вміння бути педагогом вищої школи. Водночас поринала у глибінь дослідницького пошуку. Його вінець – це захист докторської дисертації («Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: засоби вираження категорії оцінки в українській та російській мовах» (Харків, 2001). Матеріали дослідження лягли в основі капітальної монографії «Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки» (Львів, 2000, 350 с.). На особливу увагу заслуговує її ґрунтовна праця, а саме: «Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерпресональні, риторичні виміри» (Львів, 2006, 328 с.). Франкознавство збагатилося концептуально новим ракурсом бачення творчості автора драми «Украдене щастя» з проекцією на його мовну особистість загалом і особливості риторики Івана Франка як речника українського народу – зокрема.

Як на мене, то наші предки слушно спостерегли: каміння має душу. На це звернув увагу Федір Потушняк (1910 – 1960), видатний поет, прозаїк і вчений-історик Закарпаття. До речі, творець повісті «Повінь» був уродженцем села Осій, що неподалік від Чинадієва. Щодо згаданих розмислів, то недвозначно сказано: *«Камінь росте без коріння, / Сонце сходить без насіння, / Скрипка грає – голос має, / Серце плаче – сліз не має».*

Ось яким чином розуміли наші пращури оціночні орієнтації, що виявляли своєрідну стратегію комунікативної компетенції на її різних рівнях. Приміром, образ Зрячої води. Він присутній тоді, коли має місце видіння чогось досі незнайденого. Ось, свідчення моєї співрозмовниці: «Закарпаття для мене і є таким собі уявним *в и д і н н я м*, бо там я знайшла свою долю – чоловіка Андрія Космеду. Він належить до корінних закарпатців і володіє не лише закарпатськими говірками, але й угорською і чеською мовами. До того ж його покровні проживають в Чехії». Отже, камінь утверджує тисячолітню традицію, вагомість якої добре знав Федір Потушняк. Може, тому Закарпаття так славиться каменем. Корінні жителі пронесли крізь віки до своєї живої народної мови. Щоправда, вони мають і прагматичну мотивацію навчатись мов інших народів. І вивчають залюбки. Останнє завжди імпонувало Тетяні, яка прибрала прізвище свого судженого. Молоде подружжя незабаром мали сльози радості: 1975 року народився син Ростислав. Це збіглося, власне, задля нього сім'я переїхала із Закарпаття до Львова, де тоді жив Тетянин дідусь. Первісток зростав, сказати б, у процесі здійснення її студій, що мали також свої відрадні ознаки. Так, приміром, робота випускниці з проблем перекладу була відзначена Дипломом третього ступеню на Всеукраїнському конкурсі дипломних робіт. А далі – все так покотилося, як благодатно стелилася доріжка, типова для сумлінних. Від лаборанта кафедри російської мови до її завідувача пролягло двадцять два роки. 2003 року Тетяні Космеді було присвоєне вчене звання професора. І це – закономірно. Її доробок – це понад триста праць, вагомість яких відзначили такі знавці досліджуваної проблематики, як В. Абазіна, А. Багмут, А. Загнітко, І. Кочан, М. Кочерган, Ж. Краснобаєва-Чорна, а також М. Сарновські та Й. Коженювська-Берчинська (Польща).

Передзвін імен, які тут годиться піднести. Ось, керівник дипломної роботи – доцент Ірина Вороновська; кандидатської дисертації – професор Володимир Петровський. Вона згадує, як з молитовного наспіву, й інших, хто був поруч. Скажімо, після несподіваної смерті Володимира Петровського естафету перебрав професор Михайло Алексеєнко, який був неперевершеним наставником і навчав таїн не лише наукової діяльності, але й організаторської та керівної роботи. З його ініціативи Тетяна Космеда й очолила кафедру 1992 року, коли він став професором університету в м. Щецін (Польща). До слова, саме тоді тут і завершувалася справа заснування кафедри україністики, до зміцнення якої прислужився Михайло Алексеєнко. Я охоче додам такий факт: 17 березня 1994 року у стінах Щецинського університету була організована міжнародна наукова конференція, присвячена Карпатській Україні. Автор цих рядків виголосив доповідь про життя й творчість Августина Волошина. Тоді я й пізнав особисто професора Михайла Алексеєнка. До того ж мені випало рецензувати його монографію «Очерки сопоставительного курса современного русского и украинского языков», що побачила світ 1995 року у видавництві Щецинського університету. Вдячні слова вона висловлює науковому благовіснику за пораду глибше розробляти проблематику функціональної лексикології, зіставного російсько-українського мовознавства, лінгвістичної аксіології. З-поміж вчителів Тетяна Космеда називає таких наставників, як Алла Багмут, Юлія Большова, Іван Грицютенко, Таміла Панько, Мартен Феллер. А друзі й недруги? Останні – пряме застереження проти внутрішньої ейфорії: йди, але оглядайся. Адже попри тебе звичайний той, хто звук тільки задрити й заважати іншому. Може, тому так тяжко Україні. Про це пристрасно й аргументовано написав уродженець Закарпаття Петро Скунець, либонь, один із найталановитіших поетів ХХ століття: *«Скала любила. А тепер камінна, / стоїть, нетрібна, між усіх століть. / Стоїть, нетрібна, як моя Вкраїна, / стоїть вона – нетрібна, а стоїть»*.

Та повернути б читача до інших цінностей, носіями яких постають її друзі. Це насамперед Флорій Бацевич, Ірина Кочан, Михайло Гнатюк, Валерій Корнійчук, Людмила Васільєва, Ніна Станкевич, Зоряна Мацюк, а також подружжя – Наталя і Богдан Тихолози. Вони – не з рихлою волею, коли щось творять. Гадаю,

що на сторінках її книжок можна віднайти у сконцентрованому вигляді потужний струмінь логічних порад багатьох колег Тетяни Космеди. Йдеться про такі ґрунтовні праці дослідниці, як «Комунікативний кодекс українців у пареміях: тлумачний словник нового типу» (Дрогобич, 2010 – 272 с.; співавтор – Т. Осипова) та «Лінгвоконцептологія: мікроконцептосфера святки в українському мовному просторі» (Львів, 2010 – 408 с.; співавтор – Н. Плотнікова), У багатьох питаннях Тетяна Космеда відходить від шаблонних або усталених тверджень і прагне по-новому, з позицій сучасної методології, осмислити феномен паремійного масиву українського народу. У першу чергу, йдеться про прислів'я та приказки, які омовлюють комунікативні закони, правила, тенденції, принципи стратегії спілкування. Чому це важливо? Укладений тлумачний словник переконує, що паремійний фонд є розгалуженим підґрунтям моделювання, регулювання, розуміння процесу спілкування з урахуванням етнічної самобутності українців. Низку нових аспектів, що мають теоретично-мовознавче значення, докладно розглянуто крізь призму лінгвоконцептології в іншому виданні. Тут аргументовано репрезентовано досвід лінгвоконцептуального аналізу однієї з результативних мікроконцептосфер української мовної свідомості, зокрема, *святки*. Ця мікроконцептосфера належить до найбільш значущих, якщо мовиться про факт усвідомлення національної традиції, духовної культури українців загалом.

Де б Тетяна Космеда не перебувала, вона скрізь у пошуках, у світлі яких щільно переплітаються її життєві й творчі настанови та мотиви. Ось, її зізнання стосовно діяльності в столиці Слобожанської України: «Я дуже люблю Харків, можливо, через його академічні лінгвістичні традиції. А ще й тому, що саме тут я захищала як кандидатську, так і докторську дисертації... Мені дуже затишно і комфортно тут працювати. Я маю змогу навчатися у провідних мовознавців – Лідії Лисиченко, Сергія Дорошенка, Володимира Калашника, Анатолія Гулака. Харківська лінгвістична школа дуже потужна. Я пишаюся, що до неї долучилася».

Таким чином, вона причетна до двох наукових шкіл, які вплинули однаковою мірою на її становлення як вченого. Це – досвід, що віддзеркалює досягнення представників львівської та харківської мовознавчих шкіл. Все це гармоніює з концепцією

наукової школи «Поліфункціональна інтерпретативна парадигма: комунікація, лінгвоконцептологія, лексикографія», якою вона керує в Дрогобицькому університеті.

* * *

Кажуть, що щастя – це вміти відчутти його миттєвість. Вона на імперативне «Спитай себе», то дає осмислену відповідь: «Я – щаслива!» Їй вдалося посадити своє дерево у розкішному саду, оберігати родинне коло, в якому надійний чоловік – Андрій Космеда, а також чуйні діти. Добра традиція примножується, бо син Ростислав і дочка Антоніна подарували їм неповторних онучок – Анастасію, Злату та Надію. Трійця не дає батькам спокою: то намалой співоче каміння, то відгадай, що означає «Я тут балубалу, а тісто біжить по столу»...

* * *

Звісно, інтонація може мати ювілейний характер. Співоче каміння – також. Так, як і зерно з очима неба. Чомусь воно змарніло – незабутня мати 2004 року відійшла за межу Вічності. Погляд впав на хрест високої церкви, яку видно з усіх боків у Чинадієві. Тут похований 21 лютого 1883 року Іван Дулишкович, автор чотиритомної праці про історію Закарпаття. Як не схвилювати мого читача тим фактом, що цей професійний історик народився у 1815 році в моєму рідному селі Голятин, що на Міжгірщині...

Тетяна Космеда, як трапиться вільний день, то й поспішає до отчого краю – Закарпаття. Вона знає улюблене гасло Лесі Українки: «У рідному краї навіть дим солодкий та коханий». Аналогічний вислів був і під пером славнозвісного твору «Лихо від розуму» Олександра Грибоєдова... Їй, власне, як словеснику все видається у солодкому полоні «красивого й вічного». Може, звідси – в її уяві образ вічного млина з велетенським колесом. А в ньому – міцні жорна.

**Олександр Астаф'єв, проф. (Київ),
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)**

наукової школи «Поліфункціональна інтерпретативна парадигма: комунікація, лінгвоконцептологія, лексикографія», якою вона керує в Дрогобицькому університеті.

* * *

Кажуть, що щастя – це вміти відчувати його миттєвість. Вона на імперативне «Спитай себе», то дає осмислену відповідь: «Я – щаслива!» Їй вдалося посадити своє дерево у розкішному саду, оберігати родинне коло, в якому надійний чоловік – Андрій Космеда, а також чуйні діти. Добра традиція примножується, бо син Ростислав і дочка Антоніна подарували їм неповторних онучок – Анастасію, Злату та Надію. Трійця не дає батькам спокою: то намалой співоче каміння, то відгадай, що означає «Я тут балубалу, а тісто біжить по столу»...

* * *

Звісно, інтонація може мати ювілейний характер. Співоче каміння – також. Так, як і зерно з очима неба. Чомусь воно змарніло – незабутня мати 2004 року відійшла за межу Вічності. Погляд впав на хрест високої церкви, яку видно з усіх боків у Чинадієві. Тут похований 21 лютого 1883 року Іван Дулишкович, автор чотиритомної праці про історію Закарпаття. Як не схвилювати мого читача тим фактом, що цей професійний історик народився у 1815 році в моєму рідному селі Голятин, що на Міжгірщині...

Тетяна Космеда, як трапиться вільний день, то й поспішає до отчого краю – Закарпаття. Вона знає улюблене гасло Лесі Українки: «У рідному краї навіть дим солодкий та коханий». Аналогічний вислів був і під пером славнозвісного твору «Лихо від розуму» Олександра Грибоєдова... Їй, власне, як словеснику все видається у солодкому полоні «красивого й вічного». Може, звідси – в її уяві образ вічного млина з велетенським колесом. А в ньому – міцні жорна.

**Олександр Астаф'єв, проф. (Київ),
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)**

Нове прочитання Федора Достоевського крізь оптику теоретичний ідей Дмитра Чижевського

*(Олена Бистрова. Поетикальна парадигма романної прози
Ф.Достоевського в аспекті теоретичних ідей Д.Чижевського.
Монографія. – Тернопіль – Дрогобич: Дрогобицький державний
педагогічний університет імені Івана Франка, 2010. – 519 с.)*

Науковий дискурс монографії вибудовано у форматі *цілісного аналізу* поетики романів Ф. Достоевського через призму теоретичних ідей та наукової спадщини Д. Чижевського, поглядів останнього на романну структуру. Незважаючи на свою гнучкість, романи письменника, як це влучно відзначила дослідниця, у жодному разі не змішуються з іншими жанрами, а претендують на свою автономію. Для досягнення зазначеної мети О.Бистрова прагне розв'язати такі завдання: дослідити концептуальні складові наукових досліджень Д.Чижевського, систематизувати його теоретичні положення, у фокусі яких заломлюється рецепція творів Ф.Достоевського, проаналізувати його слід в українській культурі, зокрема літературознавстві, здійснити інтерпретацію його романів і повістей як основу універсальних духовних зв'язків, інтегрованих в епічну подію, визначити образну специфіку його текстів і межі можливостей мовного матеріалу.

Об'єктом дослідження є наукова спадщина Д.Чижевського та українських літературознавців і письменників І.Франка, Х.Алчевської, Б.Лепкого, О.Чичеріна, поетика творів Ф.Достоевського з акцентуацією українських рецептивних стереотипів. Авторка спирається на засади літературознавчої поліметодології, використовує описовий (deskриптивний), формально-стилістичний, структурно-синтагматичний, компаративістичний, когнітивно-поетикальний, етнопсихологічний, духовно-історичний методи з використанням біографічного (онтологічного) та ін.

Уперше в українській філології здійснено спробу прочитати романи Ф.Достоевського крізь призму теоретичних напрацювань Д.Чижевського, український учений постає суб'єктом інтерпретації творчого доробку письменника. Опрацьовано маловідомі наукові праці Д.Чижевського, проаналізовано його теоретичні ідеї та

методологічні засади, еволюцію уявлень про творчість Ф. Достоевського та його участь у літературному процесі.

У структурному відношенні робота складається зі вступу, трьох розділів, архівних додатків, фотоілюстрацій, висновків та списку використаної літератури (595 позицій). У «Вступі» обґрунтовано актуальність теми дисертації, проаналізовано стан дослідження проблеми, визначено об'єкт, предмет, методи роботи, окреслено понятійний апарат, по суті, «словник Д.Чижевського», через призму якого здійснено інтерпретацію творів російського письменника, розкрито новизну, теоретичне і практичне значення роботи, продемонстровано основні етапи апробації результатів дослідження.

У Вступному слові дослідниця переконує, що українські вчені цікавилися митцем і його творчістю, зосереджувалися на проблемах рецепції, і тут чи не найактивнішим був Д.Чижевський; отже, його інтерпретаційна послідовність є конституційною рисою монографії. Звісно, О.Бистрова зважає на критерії різних позицій естетичної рецепції, обумовлене і українське коріння російського письменника, про що писали Б.Лепкий і А.Роговой, і популяризація його творів О.Кониським, і знаковість його постаті для світової культури у розумінні І.Франка, йдеться зокрема про його паралель між долею Шевченка і Достоевського у «Тюремних сонетах» (43-й сонет).

У першому розділі «Поетика малої прози Ф. Достоевського крізь оптику сприйняття Д. Чижевського» здійснено аналізу поезики таких творів, як «Записки з Мертвого дому», «Хазяйка», «Покірлива», «Неточка Незванова», «Село Степанчикове», «Дядечків сон». У «Записках із Мертвого дому» дослідниця відзначає специфіку романної форми письменника як синтез мемуарів із нарисами, пильну увагу до проявів психології людини, насамперед тієї, яка страждає, людини знедаленої, приреченої на самотність, здатної до злочину й жорстокості, але так само здатної й до співчуття, до щирої молитви.

У повісті «Хазяйка» дослідниця відзначає мотив двійництва, образ сну, мрійливість, які розвиватимуться в наступних творах. Наприклад, «сюжет» сновидіння проходить через усю творчість Достоевського, в його сфері опиняються Голядкін, Прохарчин, Ординов, Вельчанинов, Свидригайлов,

Раскольников, Дмитрій, Альоша, Іван («чорт» Івана Карамазова з'являється на межі сну і недуги) і т.д. О.Бистрова доходить висновку: «Для Чижевського Достоевський залишався представником погляду на поетичну творчість, яка виконує пророчу функцію. Саме «Хазяйка» Достоевського стала тим твором, який порушував вічні «загадкові» проблеми, торкався підсвідомого та позасвідомого, містив грандіозні поклади втаємниченого, можливо, й містичного, що криє в собі психіка й душа людини».

Схарактеризовано такі риси поетики твору, як схильність до узагальнень у сфері психічних переживань, аналітизм, активне використання антитез, амбівалентності, оксиморонів, тяжіння до тріад, синтаксичних фігур, тобто тих носіїв ритму прози, що пронизують всі твори письменника.

У «Покірливій» зацентовано на анатомії стосунків молодих людей і застереженні від руйнування власного щастя, звеличенні жінки-матері, ідеалізації подружнього життя, гарячковості пошуків власного місця, власної ніші в житті, що впливає на характери, на життєвий вибір героїв – з людьми чи відлюдництво.

Незавершений роман «Неточка Незванова», вважає О.Бистрова, пов'язаний із фемінним первнем його творів, адже йдеться про страждання дитини, страждання без вини. Усі герої повісті приречені на розщеплення цілісності власної душі.

У «Дядечковому сні», на думку О.Бистрової, показано, як людина відчутно роздвоюється, моральна свідомість, «верхнє» в ній відступає, а «нижча», чуттєва природа в певному сенсі переважає її моральну свідомість і здатна захоплювати людину більше, ніж моральні проблеми. Князеві, головному героєві твору, за словами Д.Чижевського, притаманна комашиність, що дає про себе знати у дріб'язковості, втраті пам'яті, метушливості, відсутності елементарної логіки суджень, у зовнішності, схильності прикрашати себе, малюватися, смішно, як, на його вік, одягатися. Князь весь час балансує між спогадами про минуле і враженнями сучасності, одночасно існуючи у двох світах.

Основа повісті «Село Степанчикове», вважає О.Бистрова, – примат «зовнішньої психології», відмова від заглиблень у психологію душі людини. Тут мало авторських афоризмів, більш

відвертий портрет, особливо зовнішній, ослаблено метафорику оповіді, обмаль узагальнень морально-філософського або соціального характеру, а найголовніше – це тло, на якому формується новий стиль з домішкою іронії, сатири і сарказму, гіперболізації та гротесковості.

У другому розділі «Інтерпретація романів Ф. Достоевського в світлі духовної традиції Д. Чижевського» дослідниця запропонувала аналіз та інтерпретацію романної прози як цілісної системи поетикальної парадигми у контексті понятійного поля Д.Чижевського та із застосуванням його методології. Звернуто увагу на роман «Бідні люди», де екстатичність почуттів нещасної, пригнобленої бідністю людини – єдиний спосіб довести її неординарність, здатність мислити, любити, мріяти і страждати високо, духовно.

О.Бистрова наголошує: «Крім серця і душі як самостійних у житті людини еманцій, у романі виникає ще один знаковий елемент антропології. Це – духовність, або дух. Нечаста його поява не означає його секундарності, навпаки, духовність – це здатність мислити, аналізувати стан свого ества і душі як совісті. Макар Девушкін живе інтенсивним духовним життям, чого не можна сказати про Варю, хоча в неї добрі та чуйні душа і серце».

На думку дослідниці, двійництво – тема, яка хвилювала Д.Чижевського завжди, особливо у зв'язку з дослідженням творчості Ф.Достоевського. Він не міг не відчувати своєї власної двоїстості, розщеплення духу. Своєрідною відповіддю на причини душевних розладів, двійництва і на стан виникнення ієрархії душ в окремій особистості були для Чижевського твори Достоевського, передовсім його роман «Двійник».

Головна причина, яка спричинила розщеплення духу в Голядкіна, це зневаження гідності людини. Відрізок часу, коли Голядкін збирався на бал, засвідчив можливість існування в нього ієрархії душ (за Чижевським). У творі переважає гротескний, фантазмагоричний елемент, збільшується кількість відвертих і цинічних внутрішніх монологів з нахилом до самоаналізу, майже відсутні авторські афоризми, максими, фразеологізми, натомість збільшується кількість метафор.

Дослідниця детально зупиняється на одному найбільш автобіографічних романів Ф.Достоевського «Прийняті та

зганьблені». Усі перипетії розвитку сюжету супроводжує загадковість, що відлунує справжньою фантазмагорією. Для Чижевського також не існувало людини без загадки, без таїни навколо неї. Загадковість для Достоевського – неодмінний атрибут існування людини.

Божевілля в романі «Принижені та зганьблені» бачимо у різних контекстах і смислах, але воно не переростає у справжню психічну хворобу. Полісемантична палітра мотиву божевілля для художнього світу романів Достоевського концептуальна, вона вводить у світ психології та антропології людини, якою цікавився Д. Чижевський і яку знаходив саме в романній прозі письменника.

Д. Чижевський надавав великого значення ідеї. Роман «Злочин і кара» підпорядковані боротьбі двох ідей або навіть боротьбі двох комплексів ідей – чавунної (право на позбавлення чужого життя) і живої, життєдайної – ідеї законів совісті та віри. Ідеї-антиподи формують і своєрідну неповторність нарацій, ритм прози, «мінус-тропіку», поетичний синтаксис (синтаксичні фігури роману більш вагомі, ніж мовні метафори, поетична лексика, фоніка)». Дослідниця детально аналізує міфологему Петербурга у творі, двійництво Родіона Раскольниковова, стилістичні засоби, зокрема антиномії, оформлені оксиморонами, допустовими конструкціями, катахрезами, амбівалентними фігурами, контрадикторність, амбівалентність, суцільні протиставлення, антитези, антонімічну лексику тощо.

У романі «Гравець» О.Бистрова виокремлює згубну ідею азарту, залежності від гри в рулетку, вона затьмарює все піднесене, що було в Олексія, насамперед кохання до Поліни. У нього з'являється здатність до моральних компромісів, угод із власною совістю. О.Бистрова підсумовує: «Д.Чижевський звертає увагу на присутність у манері Ф. Достоевського так званого метонімічного стилю, генеральною ознакою якого була пильна увага до деталей, до сприйняття явища в усіх його проявах (синонімічно)». Саме метонімія допомагає авторові майстерно експлікувати риси «надчасової актуальності» (Д.Чижевський) – гроші, пристрасті, любов, людські чесноти, духовне життя людини.

Сакральна тема в романі «Ідіот» представлена у формі типологічних узагальнень і в протиставленні їх ідеям атеїзму, до яких Достоевський ставився з огидою. Як і в Чижевського, ця тема

набуває в романі характеру антропоцентричної релігійності, усвідомлення того, що дух безмежно вищий за матеріальну природу. На переконання О.Бистрової: «усі прояви релігійного філософського, історико-політичного рівнів твору, а також розгорнута система топосів – все це духовне багатство є підґрунтям психолого-антропоцентричних та гуманістичних ідей Достоєвського. І все це – підвалини духовної традиції, тлом якої для Чижевського був антропоцентризм, психологізм і христостоцентризм Достоєвського».

Дослідниця помітила, що в статтях, присвячених Достоєвському, Чижевський найчастіше пише про Ставрогіна. Втрата власного «я», усамітнення, залежність від мертвих ідей, непередбачуваність учинків ведуть до розщеплення свідомості, двійництва як першого ступеня розладу душі, краху і волі, і духовності. «Через те мотив божевілля у різних модифікаціях є наскрізним у романі «Біси», об'єднуючи все й всіх. Але божевілля, двійництво – це й сфера прозрінь, інтуїтивних передбачень і пророкування, це сфера над- і позасвідомості».

Д.Чижевський, аналізуючи проблему двійництва, часто загадував роман «Підліток» та його героя Андрія Петровича Версилового. Синтетичний образ ідеї розкривається в «Підлітку» у світоглядних висловлюваннях Версилового й у гарячковій метушні та нервуванні Аркадія. Версилов мислить усталеними, типологізованими формулами, а в устах Аркадія ідея стає полісемантичною. У творі ідея набуває значення ідеї-ідеалу, ідеї-думки, ідеї-мрії, ідеї-мети, ідеї-концепту, ідеї-стимулу, ідеї-символу, ідеї-таїни. Образ ідеї забарвлюється різними мотивами – особистісними, суспільними, філософськими, економічно-меркантильними, мистецькими і, нарешті, релігійними.

У романі Ф. Достоєвського «Брати Карамазови» Д.Чижевський знаходив відповіді на численні питання філософського, психологічного, антропологічного, духовно-релігійного, економічного, державного, педагогічного, естетичного, етичного характеру.

У «Братах Карамазових» порушені ще дві важливі проблеми, дотичні до містичного. Теодицея як виправдання Бога стоїть на межі містичного. Свого апогею досягає ідея містичного у «Легенді про Великого інквізитора». «Легенда про Великого

інквізитора» – це реалізація не лише думок Івана Карамазова, але й відповідь на питання, які Д. Чижевський вважав головними в романі, – художнє втілення теодицеї та незасудження. Гострий інтригуючий сюжет, сакральне підґрунтя, народження концептуальних думок, імагологічних образів, дотичних до теодицеї та незасудження, мають зв'язок з «материковим» романом.

У третьому розділі «Федір ЛДостоевський в українському ареалі» йдеться про інтерпретацію творів Д.Чижевського в українській літературі. Це прочитання здійснювалося не лише на рівні свідомості, а й неусвідомлено, часто навіть важко пояснити умови, які лежать в основі активності реципієнта. Ф. Достоевського в Україні сприймали по-різному, але ніхто не залишався байдужим. Зацікавлено читали його твори Ю. Федькович, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина, В. Стефаник, Лесь Мартович, Т. Бордуляк, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, Д. Мордовець, А. Кримський. Леся Українка виділяла у спадщині Достоевського «Записки з Мертвого дому», «Злочин і кару», вказувала на визначальну роль його жіночих типів. О.Білецький писав про глибокий психологізм, «характеристичні деталі», прихований ліризм. Закликом до подолання старих схем і необґрунтованих оцінок творчості Достоевського пройнята стаття В. Капустіна «Ф. М. Достоевський та його роман «Брати Карамазови» і розділ у книзі О. Чичеріна «Ідеї і стиль», (1968) присвячений аналізу художнього мовлення. Новий підхід до спадщини Достоевського позначився і на працях сучасних українських дослідників В. Ариповського, М. Ільницького, М. Моклиці, Р. Піддубної, С. Шендрика й ін., де простежується бажання подолати однобічність у трактуванні художніх творів та окремих персонажів Достоевського, заглибитись у текст, досягнути його структуру, визначити місце і роль персонажів в ідейно-художній концепції роману. Тобто бачимо, що діяльність реципієнта у наближенні до поезики Д.Чижевського вкрай необхідна. М. Наєнко у статті «Достоевський як критерій» означив її як важливу сторону діалогу.

Уявлення про рецепцію творів Ф.Достоевського в українській літературі було б повнішим, якби О.Бистрова взяла до уваги ставлення до творів російського письменника вісниківців, напр., Д.Донцова, Є.Маланюка (статті «Петербург як історико-

літературна тема», «Толстоевський»), Ю.Липи, Л.Мосендза, стратегію журналу «Літературно-науковий вісник» («Вісник») на те, щоб певною мірою скомпрометувати творчість автора «Злочину і кари», акцентувавши на його патології, напр., публікація у «Віснику» гострої статті Селінджера та ін. Адже це також складові української рецепції творів письменника.

Зрозуміло, найбільше приваблює О.Бистрову рецепція творчості Ф.Достоевського у науковій спадщині Д.Чижевського, текст російського письменника як складова його духовно-культурної концепції. Романами Ф.Достоевського останній присвятив 36 праць, причому деякі статті досі не опубліковані, не кажучи вже про те, що вся творчість літературознавця помережана згадками, цитатами, ремінісценціями, алюзіями, порівняннями, «слідами» його прози. Для характеристики літературознавчого методу Д. Чижевського найкраще підходить поняття поліметодології, тим паче, О.Бистрова посилається на слова Н. Над'ярних, що школа Д.Чижевського методологічно надзвичайно різноманітна, учений проголосив важливість методологічного плюралізму і дотримувався цього принципу все життя.

Не викликає сумніву теза, що принципово важливими для розуміння проблеми є стаття «Шиллер і «Брати Карамазови», де висвітлено інтертекстуальну основу роману, також стаття «К проблеме Двойника. (Из книги о формализме в этике)», і деякі німецькомовні статті про двійництво. Дослідниця узагальнює: «Тема двійництва у Достоевського всеохопна, вона певною мірою формує метароман автора, це константа його авторської манери. Учений акцентує увагу на тому, що художній стиль Достоевського побудовано на органічному взаємопроникненні «натуралістичних» та ірреалістичних елементів». Тема двійництва розкрита на матеріалі таких творів Ф.Достоевського, як «Двійник», «Підліток», «Біси», «Брати Карамазови», окремих англomовних статей.

Тут же О.Бистрова також розглядає ряд праць Д.Чижевського про релігійну складову філософсько-естетичних поглядів Ф.Достоевського, напр., «Масарик и Достоевский» (1931), стаття хорватською мовою «Dostojevski i zapadno-evropska filozofija» (1931) та ін. Мабуть що не було потреби виділяти релігійний аспект як окрему проблему, оскільки він – складова антропологізму.

Цікавими є сторінки, присвячені проблемі антропологізму в Ф. Достоевського та Д. Чижевського. Дослідниця пише: «Чижевський зосереджується на антропології письменника... Антропологія у розумінні Д. Чижевського – це геніально передбачена міждисциплінарна когнітивна наука... Термін «когнітивний» тут набуває значення «внутрішній», «ментальний», той, що підноситься до пізнання». Дуже тонке спостереження, хоча вважаємо, що тут насамперед треба говорити про антропологізм як філософську концепцію, яка йде ще від неоплатоніків, і тісно пов'язану з феноменологією, філософською антропологією як засобом утвердження ірраціоналізму. Проблема «смерть/безсмертя» – одна з центральних у філософській антропології. І в це русло лягають ті праці Д. Чижевського, які всебічно розглядає дослідниця: «До проблеми безсмертя у Достоевського. (Страхов – Достоевський – Ніцше)» (1936), окремі її версії українською та німецькою мовами, англomовні дослідження 50-х років, проблема боротьби бога з дияволом і т.д. Варто було б детальніше прокоментувати бунт Ф. Достоевського і Ф. Ніцше в інтерпретації Д. Чижевського, злиття «російського» і європейського нігілізму.

В архівних додатках вміщено перекладені з російської статті Д. Чижевського «До проблеми безсмертя у Достоевського (Страхов – Достоевський – Ніцше)», «Масарик і Достоевський».

У додатках репрезентовано фотографії і портрети Федора Достоевського із різних періодів його життя, світлина його однодумців і колег, малюнок Петропавлівської фортеці, де був ув'язнений письменник, тут же привертають уваги світлина українських письменників, які високо цінували творчість російського майстра прози – Ольги Кобилянської, Христини Алчевської, Івана Франка та ін. Прикро, що через погану якість друку фотографії невиразні і нерозбірливі.

У висновках узагальнено результати дослідження, О. Бистрова підкреслює, що її цікавила своєрідність поетики романної прози Достоевського, поетикальна парадигма творів митця й те, як сприймав цю прозу, її інтерпретаційне поле видатний український учений Д. Чижевський, що дав їй найвищу оцінку.

Зрозуміло, у стислих характеристиках годі передати всю багатогранну проблематику монографії. Ми розділяємо думку дослідниці, що в творчості Д.Чижевського превалює феноменологічний метод, очікувалося жорсткіше промальованого сюжету про трансцендентальні структури свідомості російського письменника і їх близькість до поглядів Д.Чижевського. В цьому плані найпереконливішою є теза про специфіку поетики засобу передачі інтенціональності у творах Ф.Достоевського, інші ж аспекти, зокрема психологічні, лише додатні до феноменології, бо як відомо, інтенційність пов'язана з критикою психологізму. Можна було звернути увагу ще й на проблеми темпоральності та рівні конституювання часу свідомості, трансцендентальної інтерсуб'єктивності, характеристик тілесного буття та онтологічних вимірів тілесності тощо.

Микола Ткачук, Олександр Астаф'єв,
(Тернопіль, Київ)

Франкові драми крізь у вимірі хронотопіки

(Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація : монографія / Роман Анатолійович Козлов. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 352 с.)

Беручись за постать такої величі, як Іван Франко, кожен дослідник має почуватися ніяково. Аж надто дослідник відносно молодий, що вперше виявляє себе на франкознавчій ниві. Бо ж зазвичай перед ним височіють сформовані сотнями праць скелі усталених поглядів, потрактувань, інтерпретацій. І дуже радісно, що попри все знаходяться автори, які згоджуються «лупати сю скало».

Рецензована монографія Романа Козлова – це однозначно чергова успішна віха в осягненні драматургії І. Франка, якій традиційно приділяється менше уваги, ніж прозі та поезії. І навіть нині, коли вітчизняне літературознавство захопила хвиля переосмислення творчості галицького генія, його драматичний доробок перебуває на відносній периферії дослідницької уваги.

Зрозуміло, у стислих характеристиках годі передати всю багатогранну проблематику монографії. Ми розділяємо думку дослідниці, що в творчості Д.Чижевського превалює феноменологічний метод, очікувалося жорсткіше промальованого сюжету про трансцендентальні структури свідомості російського письменника і їх близькість до поглядів Д.Чижевського. В цьому плані найпереконливішою є теза про специфіку поетики засобу передачі інтенціональності у творах Ф.Достоевського, інші ж аспекти, зокрема психологічні, лише додатні до феноменології, бо як відомо, інтенційність пов'язана з критикою психологізму. Можна було звернути увагу ще й на проблеми темпоральності та рівні конституювання часу свідомості, трансцендентальної інтерсуб'єктивності, характеристик тілесного буття та онтологічних вимірів тілесності тощо.

Микола Ткачук, Олександр Астаф'єв,
(Тернопіль, Київ)

Франкові драми крізь у вимірі хронотопіки

(Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація : монографія / Роман Анатолійович Козлов. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 352 с.)

Беручись за постать такої величі, як Іван Франко, кожен дослідник має почуватися ніяково. Аж надто дослідник відносно молодий, що вперше виявляє себе на франкознавчій ниві. Бо ж зазвичай перед ним височіють сформовані сотнями праць скелі усталених поглядів, потрактувань, інтерпретацій. І дуже радісно, що попри все знаходяться автори, які згоджуються «лупати сю скалю».

Рецензована монографія Романа Козлова – це однозначно чергова успішна віха в осягненні драматургії І. Франка, якій традиційно приділяється менше уваги, ніж прозі та поезії. І навіть нині, коли вітчизняне літературознавство захопила хвиля переосмислення творчості галицького генія, його драматичний доробок перебуває на відносній периферії дослідницької уваги.

Причин тому багато, і найперші з них слід шукати в ролі, що належить І. Франкові та його найближчому культурному оточенню, у становленні українського театру. Локальна диспропорція в його поступі суттєво позначилася на специфічних рисах західноукраїнських п'єс, про що неодноразово зазначали дослідники, однак Франкові твори – це своєрідний місток між обома частинами єдиної нації та європейською театральною традицією. Як і вся творчість письменника, його п'єси наділені багатою жанровою, стильовою, сюжетною поліфонією і разом з тим мають неповторний авторський знак. Відчути це, здається, і прагнув Роман Козлов своєю монографією.

Методологічні настанови Романа Козлова сформульовані на основі філософії Імануїла Канта, з якою – це добре показано в другій частині монографії – виявляється надзвичайно споріднений світогляд І. Франка. В полі зору дослідника перебувають проблеми художнього часу і простору, що в комплексному теоретичному узагальненні отримали номенування терміном «хронотопіка», узятим автором із психологічного дискурсу (с. 11). Чітка теоретична основа роботи викликає інтерес у процесі висвітлення багатьох питань із «філософії літератури»: генологічні, жанрознавчі, поетологічні, рецептивні. Усі вони набувають у монографії подвійного звучання: спершу їх розкриває сам автор крізь призму оригінального потрактування категорій «художній час» і «художній простір», а потім розкривається їх інтерпретація І. Франком, відтворена на основі його літературознавчих, критичних, філософських праць, публіцистики, епістолярію.

Це дозволяє Р. Козлову взятися до безпосереднього аналізу текстів, визначитись практично з усіма необхідними вихідними аспектами наукового дискурсу. Поза увагою автора лишився хіба що історичний огляд вивчення драматургії І. Франка, та це сповна компенсується наведеними при кожній п'єсі ретроспекціями на основі монографій і статей науковців 40 – 70-х років ХХ століття.

Такий спосіб компонування власного викладу – своєрідне відштовхування від сказаного дослідниками раніше – дозволив авторові по-новому потрактувати сюжетно-конфліктні структури окремих творів, дійти нових висновків щодо їхнього художньо-змістового наповнення. Так, Р. Козлов на підставі зіставлення наявної частини тексту п'єси «Jugurta» з оповіданням римського

історика Саллюстія пропонує власні припущення щодо сюжетного вирішення молодим І. Франком першого акту п'єси (нині втрачений), і вони дещо відрізняються від запропонованих Т. Пачовським ще 1971 р. й досі належно не продискутованих.

Цікавими є також міркування Р. Козлова про історію виникнення одноактної п'єси «Послідній крейцар», сформовані на підставі зіставлення хронотопних структур цього твору та оповідання «На вершкуні». Рефлексії автора монографії, з одного боку, підтверджують гіпотезу М. Возняка, згідно з якою п'єса постала після спроб І. Франка взятися до поеми за тим же сюжетом («Історія мідяного крейцара») та перед оповіданням, а з другого – зміщують дату написання п'єси майже на рік, одразу після коломийського ув'язнення письменника. При цьому Р. Козлов вдається до ґрунтовних психоаналітичних заглиблень, застосовуючи не фрейдівські методики, нещодавній сплеск уваги до яких ще часто нагадує про себе в працях літературознавців, а спосіб інтерпретування, який часто використовував сам Іван Франко. Це шлях уважного простеження всіх життєвих явищ, що так чи так могли вплинути на творче мислення митця.

Слід відзначити також звернення автора монографії до невеликих п'єс, що з різних причин перебували на периферії дослідницької уваги, – це передусім інсценізації «Суд святого Николая», «Великі роковини», замальовки «Будка ч. 27», «Чи вдурила?». У цьому плані Роман Козлов виявляє наукову послідовність і з однаковою пильністю вивчає прояви часу та простору як у знаних «великих» драмах І. Франка, так і в його «ескізних» творах. Тому цілком органічним і зрозумілим є доповнення міркувань про п'єси контекстом / аналізом прозових і віршових драматичних творів. Такий підхід є незвичним відносно традиційного поділу творчості письменника, але детально обґрунтовується дослідником і дозволяє в майбутньому перейти від суто хронотопних міркувань до *комплексного наратологічного* дослідження всієї спадщини І. Франка.

Та головне – залучення до аналізу не лише власне драм, а й вірців драматичної прози та поезії, що дозволило Р. Козлову вийти на рівень цілісного бачення еволюції Франка-драматурга й побудувати (чи не вперше у франкознавстві) обґрунтовану періодизацію цієї складової його спадщини. Запропоновані

дослідником п'ять періодів засновані переважно на спостереженні за змінами в хронотопних структурах творів і, звісно ж, потребують уточнення, але це вже присутній крок на шляху осягнення Франкової мистецької своєрідності, особливостей його драматургічного мислення та застосування хронотопних матриць. Варто звернути увагу дослідникові на новаторство драматурга у застосуванні ретроспективно-аналітичної композиції драм.

Володимир Антофійчук, проф. (Чернівці)
Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років

(Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Кривий Ріг, 2012. – 336 с.)

При аналізі праць, які з'являються в сучасному літературознавчому дискурсі, помітно, що досліджувати сучасну літературу стає модним. Але варто тільки розпочати цю справу, і відразу усвідомлюєш усю складність цього процесу. Бо насамперед це відповідальність: перед майбутнім, адже відсутність наукової опори вимагає щонайретельнішого вивчення матеріалу та й погодитись чи посперечатись з існуючою вже думкою не вийде; перед письменником, який звичайно прагне, щоб найточніше відчули й розкодували його задум.

Говорячи про драматургію, слід зазначити, що це той вид літератури, який найшвидше і найадекватніше реагує на більшість суспільних змін, тож розкодування тематики, конфліктного виміру, ідейного змісту сприятиме усвідомленню письменницького погляду на реальність сьогодення.

У монографічному вивченні сучасної драматургії Тетяна Вірченко не перша: літературознавство вже має дослідження Олени Бондаревої, Мар'яни Шаповал, Оксани Когут. Кожна з них потрактовує доволі різні відрізки часу, які можна відносити до

дослідником п'ять періодів засновані переважно на спостереженні за змінами в хронотопних структурах творів і, звісно ж, потребують уточнення, але це вже присутній крок на шляху осягнення Франкової мистецької своєрідності, особливостей його драматургічного мислення та застосування хронотопних матриць. Варто звернути увагу дослідникові на новаторство драматурга у застосуванні ретроспективно-аналітичної композиції драм.

Володимир Антофійчук, проф. (Чернівці)
Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років

(Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – Кривий Ріг, 2012. – 336 с.)

При аналізі праць, які з'являються в сучасному літературознавчому дискурсі, помітно, що досліджувати сучасну літературу стає модним. Але варто тільки розпочати цю справу, і відразу усвідомлюєш усю складність цього процесу. Бо насамперед це відповідальність: перед майбутнім, адже відсутність наукової опори вимагає щонайретельнішого вивчення матеріалу та й погодитись чи посперечатись з існуючою вже думкою не вийде; перед письменником, який звичайно прагне, щоб найточніше відчули й розкодували його задум.

Говорячи про драматургію, слід зазначити, що це той вид літератури, який найшвидше і найадекватніше реагує на більшість суспільних змін, тож розкодування тематики, конфліктного виміру, ідейного змісту сприятиме усвідомленню письменницького погляду на реальність сьогодення.

У монографічному вивченні сучасної драматургії Тетяна Вірченко не перша: літературознавство вже має дослідження Олени Бондаревої, Мар'яни Шаповал, Оксани Когут. Кожна з них потрактовує доволі різні відрізки часу, які можна відносити до

сучасного періоду, і ставить перед собою різні цілі й задачі. Тож пояснювано й очікувано, що Тетяна Ігорівна з попередниками не сперечається, але сумлінно посилається, особливо ретельно використовуючи роботу О. Когут як підґрунтя для підкріплення своєї концепції в п'ятому розділі (глава «Стильові типології художніх конфліктів»).

Художній конфлікт – категорія, якою літературознавцям доводиться оперувати повсякчас при дослідженні різного кола проблем, тож здається, що спектр її параметрів вивчений достатньо. Підтверджувати цю думку мають і дослідження Г. Семенюка, С. Хороба, М. Кудрявцева, А. Погрібного, А. Матющенко, М. Нореця, які стали не тільки підґрунтям теоретичної концепції художнього конфлікту авторки, а й полем для дискусії. Для дослідниці важливо було побачити неузгодженості, які були зумовлені різними підходами, обраними вченими для розуміння художнього конфлікту. Вибір моделюючого підходу на відміну від міметичного, який тривалий час домінував у літературознавчій науці переконливо обґрунтовано: «Загальнонаукові потенції моделюючого підходу полягають у можливості контролювати модель, оскільки можна «передбачити, як модель реагуватиме на модифікацію одного зі своїх елементів». Це передбачення – у чому й полягає теоретична прозорість моделі – вочевидь пов'язане з тим, що модель є результатом збірки, тож характерна для реальності неясність тут відсутня. З цієї тези випливають й інші переваги: охоплення всіх спостережуваних фактів та здатність відповідати подвійній умові: «використання лише встановлених фактів і врахування всіх наявних» (с. 20 – 21). Але для літературознавчої праці важливе й інше: розставлені акценти у відмінності власного авторського погляду на моделюючий підхід і позиції А. Погрібного, у праці якого цей підхід також став домінантним: «Суттєва відмінність полягає в тому, що вчений під художнім конфліктом бачив модель життєвих явищ, тоді як у роботі пропонується під художнім конфліктом бачити модель життєвого конфлікту, який своєю чергою також є розумовою моделлю» (с. 53).

Констатація типів художніх конфліктів – доволі звичне явище в літературознавстві. Навряд чи розкриття характерів учасників конфлікту обходиться без констатації ознак конфлікту в

якому він бере участь – гострий, динамічний тощо. Але спеціально виявлених критеріїв, які б утворені типи могли об'єднати в групи (наразі нам запропоновані моно- та полікритеріальні типології художніх конфліктів, побудовані за змістовими і формальними критеріями), літературознавство ще не мало. Проте дослідження типологій на іншому матеріалі – доволі звичне явище. Варто хоча б пригадати монографію Р. Семківа «Іронічна структура: типи іроній у художній літературі» (2004).

У сучасних літературно-критичних працях помітне оперування критиками поняттями «дев'яностики», «дев'ятдесятники», «двотисячники». Тетяна Ігорівна поставила собі за завдання «узаконити» названі поняття. Це своєю чергою вимагало обґрунтування літературного періоду 1990 – 2010 років, виокремлення в ньому підперіодів та з'ясування підґрунтя для поколінневого поділу. Приємно, що всі думки дослідниці з цього приводу ґрунтуються на історичному досвіді періодизації літературного процесу. У той же час сумнівним видається хронологічне ототожнення підперіодів і функціонування поколінь «дев'яностиків» і «двотисячників». Важливо тут, що авторка впродовж логічних міркувань щодо хронологічно нижньої межі літературного періоду, зупиняється на 1990 році (у літературознавстві ж тривалий час панувала думка про 1991 рік, який історично пов'язували з прийняттям Незалежності).

Історична частина роботи структурно прозора й очікувана. Приємно вражає значний обсяг проаналізованих текстів. Друга частина робота мала б сприйматися складно для тих, у колі зацікавлень кого не знаходиться сучасна драматургія, але авторка інколи дуже детально підходить до пояснення сюжетної лінії, що в читача монографії мало б виникнути бажання перечитати тексти п'єс.

Звичайно, особливої уваги наразі мають заслуговувати авторські типології, побудовані на комплексі критеріїв. І тут відкриваються широкі обрії для подальших перспектив, оскільки без уваги залишилися постаті П. Ар'є, В. Герасимчука, В. Діброви та інших драматургів. Із рецензованої монографії стає зрозумілим, що літературознавці, знані філологи також є драматургами. Авторка зупинила свою увагу на постатях М. Наєнка, В. Працьовитого, Г. Штоня. Цікаво було б детальніше висвітлити

цей феномен, адже з поданих аналізів п'єс стає зрозумілим, що це художньо якісна драматургія.

Для того, щоб повною мірою висвітлити феномен української драматургії 1990 – 2010 років, дослідниця інколи звертається й до мережевої драматургії. Думається, що в перспективі авторка окремо вивчить цю сферу, хоча на принципово нові висновки навряд чи годі очікувати, оскільки відмінність існує, як засвідчили інтерпретації, тільки на рівні функціонування текстів.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Текст – реципієнт – п'єса – театр

(Штонь Григорій. П'єси. Передмова Т. Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 390 с.)

Знаний в Україні вчений, професор Київського університету імені Тараса Шевченка, автор численних наукових розробок, до того ж ще й прозаїк, поет, кіносценарист і навіть актор. Самобутній майстер пензля (його картини виставлялися і мали неабиякий успіх), Григорій Штонь щойно видав книжку оригінальних п'єс.

Автор має чималий досвід утворенні різновидів цього літературного роду. Так, великий успіх мав фільм «Страчені світанки» за сценарієм Г. Штоня, в якому знявся і він сам з двома синами. Фільм «Чорна рада» (за Пантелеймоном Кулішем) було відзнято також за сценарієм Григорія Максимовича. В його доробку чекають свого часу ще декілька драматичних творів. До видання 2012 року, до речі, дуже ошатного, увійшли 9 драматичних п'єс з різножанровими уточненнями: драматична візія (п'єса «Канон»); Елегія з утечами в усміх («День прожитих бажань»); драматичний кант («Біля ватри богів»); Драма замрій («Після дощу»); Трагікомічний колаж («Прикрощі кохання»); мелодрама з ухилом в драму (п'єса «Осінній кризі»). Різновиди п'єс «Адам і Хева», «Його сіятельство Поет» не визначені.

цей феномен, адже з поданих аналізів п'єс стає зрозумілим, що це художньо якісна драматургія.

Для того, щоб повною мірою висвітлити феномен української драматургії 1990 – 2010 років, дослідниця інколи звертається й до мережевої драматургії. Думається, що в перспективі авторка окремо вивчить цю сферу, хоча на принципово нові висновки навряд чи годі очікувати, оскільки відмінність існує, як засвідчили інтерпретації, тільки на рівні функціонування текстів.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Текст – реципієнт – п'єса – театр

(Штонь Григорій. П'єси. Передмова Т. Вірченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 390 с.)

Знаний в Україні вчений, професор Київського університету імені Тараса Шевченка, автор численних наукових розробок, до того ж ще й прозаїк, поет, кіносценарист і навіть актор. Самобутній майстер пензля (його картини виставлялися і мали неабиякий успіх), Григорій Штонь щойно видав книжку оригінальних п'єс.

Автор має чималий досвід утворенні різновидів цього літературного роду. Так, великий успіх мав фільм «Страчені світанки» за сценарієм Г. Штоня, в якому знявся і він сам з двома синами. Фільм «Чорна рада» (за Пантелеймоном Кулішем) було відзнято також за сценарієм Григорія Максимовича. В його доробку чекають свого часу ще декілька драматичних творів. До видання 2012 року, до речі, дуже ошатного, увійшли 9 драматичних п'єс з різножанровими уточненнями: драматична візія (п'єса «Канон»); Елегія з утечами в усміх («День прожитих бажань»); драматичний кант («Біля ватри богів»); Драма замрій («Після дощу»); Трагікомічний колаж («Прикрощі кохання»); мелодрама з ухилом в драму (п'єса «Осінній кризі»). Різновиди п'єс «Адам і Хева», «Його сіятельство Поет» не визначені.

Поки що важко щось сказати про сценічність цих п'єс. Доки тексти не побували в руках режисерів, постановників, завлітів, вони залишаються драмами для читання (Lesendrama) і можна лише говорити про їхню естетичну вартість. А вона – висока.

Ця красиво видана книжка вже своїм святковим виглядом привертає увагу, притягує, її навіть приємно потримати в руках, і сама форма викликає бажання прочитати те, що під обкладинкою. Майже всі п'єси мають філософський підмурівок, розмисли про сенс життя, про дух і духовність, про зв'язки людини зі світом, про саму людину, її часом незбагненну, вкрай суперечливу сутність, про специфіку поняття маскуліністськості і феміністськості на різних історичних площинах. Інтерпретаційне поле п'єс Штона – це, говорячи його ж словами – духовний простір (див. його монографію «Духовний простір української ліро-епічної прози»).

Відомо, що у драматичному творі автору слід мовчати і не перешкоджати мовленнєвому самовиявленню дійових осіб. Григорій Штонь у збірнику «П'єс» активно порушує цю жанрову природу. Він не обмежується необхідним традиційним коментарем щодо віку, зовнішності, декорацій, ні, він навіює і нам, читачам / реципієнтам і майбутнім режисерам своє власне бачення ситуації, своє Perezрозуміння. Яскравою прикметою такого авторського бачення стає феномен *світла і звука*. Світло – це й багаточаровий символ, і структуротворчий формант.

Автокоментарі – це самостійний, самодостатній жанр з поетичним забарвленням (одна з іпостасей автора – Штонь неабиякий поет модерністського спрямування); так, п'єси «Канон» передують, крім епіграфа з Т. С. Еліота, і традиційних, досить розлогих вказівок постановникам щодо інтер'єру, невелика поетична інтродукція перед картиною першою.

«Серпнева частина. Небо у вікні – без жодної хмаринки і звідси, з висоти сімнадцятого поверху, видається потойбічно безгучним. Чи заслухалими у щось або в когось... Враз синява за вікном ніби схаменулась і у ній, як це трапляється над чималою масою збобтнутої води, заряхтіли спалахи. Їхнє пригасання супроводжує пом'якшений подвійним склом густий тужний звук».

Оці «заряхтіли» спалахи і «тужний звук», «потойбічно безгучне небо» – попереджують реципієнтів про появу чогось небуденного і значущого. Так воно і буде – і стражденний герой,

чорнобильець, прикутий до ліжка, повернеться до життя і любові. Життєстверджувальний порух оновлення в супроводі Токаю й інших напоїв.

І друга картина «Канону» продовжує започаткований тон, забарвлений дещицею містичного. «Дещо ірреальна своєю безплотністю тиша (мінус-звук – Л. К.) в залитій зоряним сяйвом і від того разюче порожній кімнаті». А звуки набирають іншого характеру – визначеності, це «тонка павутина скрипкових «Роздумів» Чайковського».

Павутина роздумів, безодня космосу, задума могил і хрестів – це все генитиви, метафори родового відмінку – стислі, економні й формою, й змістом, редуковані. Коментарі набувають значущості, вони підтягуються до іншого тексту – ролевого з виразними власними мовними партіями.

Автокоментарі з'являються і неочікувано, серед плину діалогічних реплік. Вони тепер стають деталлю архітонічної вибудови твору, цеглиною текстової побудови. Як додатковий елемент до «піраміди Фрейтага» коментар виконує роль вектора у минуле героя-чорнобильця. Бринить трагедійна нота, «а у кімнаті *світлішає, звучить* скрипка у дисгармонійному об'єднанні з «багатонагим тупотом рятувальників-приречених».

Сьогодні – 26 квітня... Це трагічне число не зітреться із пам'яті ніколи. П'єса Штона «Канон» буде завжди нагадувати і цей скорботний монолог ліквідатора Миколи. Завжди триматиме глядачів у напрузі: «Сьогодні справді знаменний день. І, смію твердити, не лише для тих з нас, хто тут є і кого нема, а й для... людства, яке драматично довгої хвороби цього добродія (Антон – Л.К.) не помітило. Не помітило воно і його з нею прощання...» Чи знайдеться актор, який виголосить цей монолог? Знайдеться. П'єса – сценічна, п'єса – трагі-лірична: любов перемагає смерть.

Символіка авторських коментарів розпочинає і другу п'єсу збірки: «Адам і Хева», «Едем. З усіх усюд в ньому струменить Боже світло... Дерево Добра і Зла і Дерево Життя огорнуті тим світлом, немов німбами... Адам з Хевою... Час од часу зупинювані співом Райські Птахи... І Боже світло, і звуки співу Райської Птахи у коментарі стають сакральними символами, в них – «теплота

сплывающей тайны»⁶. Це таїна нашої причетності до цих символів, нашої залежності від їхньої таїни. П'єса ця навряд чи може бути показана. Це також таїна, що прихована у потенційних можливостях тексту, у потенційних можливостях театру.

Подеколи драматург дещо зловживає своїм авторським правом нав'язувати постановникам власне бачення ситуації. Коментар переростає у вид досить розлогої «урбаністичної замальовки» («За крок від неба»). Як і належить великому місту, воно гудить «звуками клаксонів, посвістами й зnikomим гудом електричок, ревіськом пушених семафором на волю вантажівок» (спальний район Києва, столичний закуток). У цю міську какофонію так дивно вплітаються птахи: «невгавний щебет горобців, різкі крики ворон і ще рідші – горлиці, яка не перестас когось кликати і за кимось сумувати...» (с. 115). Чи відреагує на такі уточнення театр? Чи забринить у відповідь мембрана?

Світло, як доміантний образ тут поступається у першості звуком, але не зникає, нагадує про себе «скісним сонячним повітрям». Палітра цих неодмінних позначок-рекомендацій поповнюється і обережним уведенням осіб, точніше особи, це вродлива, доглянута пані легко змінного, як і її настрої, віку», дещо уїдливо додає Переліку дійових осіб. «Доглянута пані» від щемких звуків горлиці «наструнченим тілом і стуленими доквіл шії долонями, ніби згукує: «Що це?». Це ніби стукнув автор камертоном – і обізвилися герої, а коментар злився з текстом.

У цій п'єсі «За крок до неба» автор поширює владу коментаря над тими, хто читає твір, як *Lesendrama*, і над постановниками. Коментар не лише у передпозиції, він вигулькне ще неодноразово по ходу дії і кожного разу нагадують про себе стрижневі символи світла і звуку: горобиний, дзенькіт гантелей, «довкілля повне пташиних радощів, міського гуду та сонця». Звуки. Характер освітлення урізноманітнюється, з'являється вороняче «кар-р-р», «зринає і никне срібний передзвін, людське багатоголосся», від «незримих країв небес» вгадується приток світла. А який буде звук, якщо герой «стукає щиглом по пляшці»?

⁶ К. Свасьян. Проблема символа в современной философии. – Ереван: АН Армянской РСР, 1980. – С. 5.

У цій п'єсі Г. Штонь зачепив болісну для всіх українців тему – поділ на захід і на схід за походженням, на «западенців» і «східняків». І ця дихотомія не щезла, хоч поет мріяв інакше: «Було нам важко і було нам зле. / І західно, і східно. / Було безвихідно. / Але нам не було негідно. / А вона, бач, скверна ця – живуча: «Все ваши были хохлами. А бандера – он один». Та цей «бандера» виявився єдиним порядним чоловіком серед небандервійськовиків».

Цю п'єсу як тут ставити? Сказав колись Казімеж Вежинський: «Nie mów o Polakach i Żydach, / To pole minowe. / Nie mów o Polakach i Ukraińcach, / To pole minowe. / Nie mów o Polakach i Litwinach, / To pole minowe». Міг би ще додати польський поет: Nie mów o moskalach – to pole minowe... Штонь ступив і на це мінне поле. Цю п'єсу поставити – бомба. На мій погляд – сценічна.

«День прожитих бажань» («Елегія з утечами в усміх»). Коментар пропонує дивний простір «Сновидо-мінливий, де при більшому *світлі* прозирається чимала зала», а при меншому мревне коло...» І люди тут тіні, *і голоси*, які в один голос чогось вимагають. Світло провокує звуки, світло неоднозначне, своєрідна *dvandna*, двоїстість тривожна, балансування світлотіні, балансування добра й – не добра.

Знову відкривається стара рана, сімейні підводні течії, налаштована на сварку Килина Максимівна: «То всьо галичанка: «Мамо, не можна того, не можна того...» От така ситуація: східняк одружився з галичанкою. Василь Яременко розповідав колись: «Ми одружувались з галичанками й цим самостверджувались. Моя дружина з Пустомитів». А інший: «А моя з Долини...» Бабі Килині це не до смаку. Внук Максим застерігає:

«Но, но... А от маму я ображати не радив би.

- Килина. А то що?

- Максим. Повантажу і вивезу (коментар автора тепер зливається з особистістю протагоніста). Я (Максим посуворішав і з виду, і голосом) кажу це на повному серйозі. Мама – це теж я. І дід з батьком. Дуже прошу мати це на увазі». (с. 157).

Та Килина своєї: «Та галичанка вже писка розтуляла. (Перекривляє.) Мамо, ви б Бога боялися. До всіх чіпляється (Розпрямлюється.) А до гиляки ти вчепилася б! Ой!» (с. 154). Килина Максимівна – колоритний персонаж, різновид баби

Палажки, котра потрапила у коло інтелектуалів, мала б великий успіх на сцені. П'єса завершується звуком напівмістичним, напівреальним: «далекий, а згодом дедалі дужчий гелгіт. Може, й гусей, а, може, й душ. Не тих, що нажилися, а тих, що живуть. Чи вважають, що живуть...»

П'єса «Біля ватри богів» (драматичний кант) «освітлена» й «озвучена» майже в десятих коментарях. Спочатку це світло і звук від клацання запальничкою, тоді віртуальне світло від ледь тліючої ватри. Далі значущих буденних супутників людини «на природі» оживленням (прозопопеею) досліджуваних об'єктів із суттєвими авторськими конотаціями й мінливим настроєм мовця-коментатора: «...дим згуснув і почав освятатися. При тому дивно: наче спалахнуло під ним не гілляччя й коріння, а потужна якась лампа. Чи пробувала спалахнути... далеко у горах пролунав грізний гуркіт...» (С. 195). Це вже і не коментар, а ніби вставна новелка про дивну появу Жінки на базальтовому острівці, яка насвистувала щось «дикувато тужне». *Світло і звуки* набувають щодалі таємничішого забарвлення.

Таємничість і романтичність інтриги весь час наростають: сонячна синява, «де раз по раз зринає пульсуюче світло, котре стає то яскріючи щасливий, то сумно вато притемненим». Світло і звук тепер утворюють дивну контамінацію: низькі сопілчані ноти для світла (с. 208). У цей казковий світ, куди з'являється богиня, чужинцем здається новітній покруч, який руйнує чари: «Співпало це з раптовим переходом від сопілчаних мрій до ритмів бігбенду...»

Неподільність світла і звуків міцнішає, музика Мендельсона під платиново-чистим небом, де зближує Венера. Ніби схаменувшись, він пише все ж таки не Lesendrama, а для театру, автор домінанту світло спрямовує на земне: «Сцену висвітлює жива жовта пляма в оздобі гір...». Проте він вже не в силі залишити екстатичну манеру – «... й усе ще пам'ятаючої про щойно зникле сонце небесної синяви» (с. 209). Опозиційна пара «світло-темрява» супроводжується згустком різнорідних опоетизованих звуків – «ніби свист... жіночий сміх... акорд зоряно високого співу...» (с. 228). Світло – воно ж *сйво* в устах Артеміди ніби матеріалізується і стає символом розлогого афоризму. До речі, афористична мова, паремії – ще одна суттєва

риса авторської манери Штона-драматурга: «А краще – жити, як це сяйво / Живе у небі, бо людина / Також є сяйвом, але не для себе, / А для Всесущого, що й нас / Колись мав *факелами* суті».

Не можемо не зазначити попутньо, що такі вирази, як факел суті, спалахи любові, спрага радощів – це метафори родового відмінку, так звані генітиви – ще одна промовиста риса стилю речових партій героїв як вияв до стислості, редукованості виразів телеграфного стилю. Цією властивістю, мабуть, можна пояснити і деяку манірність митця, уклін в бік В. Стефаніка: а мо' й підеш?

Джерела світла в коментарях різні, але сам образ-знак безнастанно раз у раз повторюється у різних іпостасях. Так, коментар V-го розділу п'єси «Біля ватри богів» освячує й освітлює дійство, в якому «виблискує чи позолоченим сагайдаком, пурпурово квітне давньогрецька богиня». (с. 245).

Серед багатотемня збірника п'єс є і вічна тема Тараса Шевченка – «Його сіятельство Поет...» Шевченко в оточенні знаних лиць: Віктор Забіла, Євген Гребінка, О. Афанасьєв-Чужбинський, Закревські, Капніст та ін.. Ця п'єса має особистий статус – тут Шевченко виступає давнішньою і відданою любов'ю автора. Коментарі майже зайві і світла обмаль, та й для чого? – все освітлює особистість головного героя, а пісень багато. Примарне світло з'являється в урбаністичних замальовка Петербурга, а ще довкіл палацу Репніних – «щохвилі яснішим небом (с.286).

Мерехтіння світла й п'тьми впливають, на думку автора, на постать героя – «місяць налився повною силою запаморочливої своєї всезрячності, а тіні – висмоленою чорнотою...» (с. 289). Це, мабуть, найкоротший коментар у таксономії представлених п'єс.

Дуже хотілося би побачити п'єсу «Після дощу» (Драма замрій) на сцені. Це про наше інтелектуальне сьогодення, про так звану еліту – заможних і розумних, це VIP-особистостей, колишні однокашники. Більша частина життя уже за плечима, але хлопці ще «у формі». А які хлопці! Банкір, лже-депутат, зам міністра, галерейник, професор (?), хірург і дві колишні дружини і одна – своя, замміністра. Зібралися на уїк-енді в горах, варять куліш, а пізніше будуть і делікатеси. Як каже Віктор-банкір – «Розумака на розумакові» (с. 298).

Довіряючи таким героям, драматург і від коментарів відмовився і *світло* погасив, хіба багаття бореться з дощем.

Серед розумак відрізняється банкір Віктор. Але це ще не означає, що йому можна довіряти і вибачити монолог більше ніж на сторінку. Хіба актор в силі це вивчити? А скорочувати жаль І жодного абзацу, жодної передишки. Галерейник Корній – і собі, поцінував мистецьких виробів і неабиякий гарнувальник. Як, зрештою, й інші з жінками вкупі.

У фіналі цієї драми («Після дощу») таки з'явилося світло, але штучне: «Останній спалах сценічного світла». А звуки – гарні, перші такти «Мелодії» М Скорика.

Трагікомічний колаж «Прикрощі кохання» інтригує вже назвою, але пригнічує одноманітністю імен дійових осіб – шість (!) Бойчуків з одинадцятьох інших. І світло їх не освітлює, «люди середнього статку», хоча є «розкішна софа» і (драматург – неабиякий живописець) «на стінах чимало пристойних акварелей» (с. 327).

Крім світла, пощезали й звуки. Є трохи того світла, але це вже не багат шаровий і багатосенсовий символ, а звичайна люстра. А ось звуки – опоетизовані, ароматизовані: «Контральтовий її голос ті *безодні* (підготовлена метафора – не очі, безодні) сполучає з безоднями нагірними, де дівоча розпука росте на силі од звуку до звуку...» (с. 342).

Автор тепер дії називає фрагментами із номерами, напр. «Фрагмент №4». І ці фрагменти, особливо коментарі, це – дискурси у вужчому значенні. Дискурсивність (внутрішня пов'язаність речень) не могли охоплювати великі монологи.

«Осінній приз» (Мелодрама з ухилом в драму) – остання п'єса збірки. Ні світла, ні звуків у інтродукції, а коли звук виникає, то це ревисько («після розбишацької перегазовки, тихне звук мотоцикла»), с. 358. Коментарі щораз скорочуються, а інтенції автора увиразнюються: «Йде і повертається з двома маслакуватими аборигенами, З яких вже визирає багато жіночого. Що до галії, що після.»

Звершується розвідка п'єс з огляду на стрижневі образи світла і звуку на сумній ноті міського пейзажу: «притрушені світлом матових ліхтарів» будинки, «щезний звук мотора» і «розбуджений кимось готовий» (ст. 383).

Життєдайні світло і звук втрачають свою знаковість в ареалі великого міста. Їм потрібні інші обшири і виміри –

духовність і розкутий дух. Проте, це не означає, що в середовищі зображення героїв відсутні інтереси тіла. Духовність певною мірою корелює з тілом, з тілесним. Це, насамперед, непереможна хіть, земна любов, не раз аж до цинізму й шокуючої відвертості, між маскулінність і фемінність – рівновага. «Спасу від гріховності не існує» – стверджує сільський парох Теофіл Сильвестрович («Прикрощі кохання», с. 333). Гарні наїдки, напої – тіло насамперед, гімн тілу. Банкір Віктор до тіла ставиться серйозно, з глибинним філософським підмурівком: «Мої запої заводили в світи куди старші... До речі – з таким самим безміром спокою. Який не передбачав релаксації. Там влада випитого з тіла щезала. А саме тіло... Воно осягало...» («Після дощу», с. 200). Як у поета:

*Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?*

*За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?*

Ще одним потужним правом світосприйняття драматурга є численні афоризми в устах мовців-героїв, і авторські, з коментарів. Паремії – різномірні, серед них усталені вирази, прислів'я, приказки, фраземи, є максими, типологічні твердження, вирази сакрального походження. Паремії – це, можливо, й неусвідомлений самим митцем потяг до стислості, редукції думки, до її більшої значущості і вагомості. Хоча вони в огроми лексичних щедрот п'єс – «Лише маленькі бомблики людської, що в них частинка виру відбилася» (І. Франко).

Ці «людські бомблики», Афоризми п'єс напрочуд різноманітні, їх можна розглядати як типологічні твердження митця, як прояви народної мудрості, як самовиявлення чи самоствердження того чи того протагоніста. Вони – полісемантичні й полі функціональні. Афоризм може бути ядром цілісного міркування героя, наприклад, щодо сутності любові. Так, страждальник-чорнобилець Антін, зіставляючи любов з природою, стверджує: «Так і з любов'ю – вона одна на всіх, лише відбивається в кожному по-різному. Не ми любимо, а Бог нами любить» («Канон», с. 25). Або – в устах того ж Антона: «Істина ж невимовна. Хіба коли набрякає злом, стає суть'ю земною». Стислість твердження може увібрати в себе амбівалентність: «Та й ти такою

ж мірою небесна, Як і земна...» («Адам і Хева», с.111). Охоче виливає фраземи вже згадувана баба Килина: «А тобі воно чого муляє?», «А тобі ніби вилізло...», «губи розпускаєш», «З дому повіявся, «Чого тебе туди носило?» , «...як подався. Їдні кості лишилися», «Чого вирячився?». Зачудувавшись на свою героїню, автор і собі вживає дивні для письменника слівця. Про Килину у примітці: «Внишплюється в скулену Настю», (с. 161).

Принагідно слід зазначити, Г. Штонь дуже охоче урізноманітнює літературну мову героїв різними досить рідкісними слівцями архетипного штибу: «концерни нам *сканують* щорік стільки», «Чого ти в нього так внишпився?» Або ось такий собі авторський неологізми: знетерпеливлено (двічі), трембітають, замакітрюєте, не совгайтеся, «*на шару* тут п'ю одна я» , це що ж – «на халяву?», «ледь-ледь накульгуючи». Соковита мова, а стиль – ситуативно підібрані слова, але не завжди, але не завжди, що ж Артеміда «*глинає* на Олексу»?

Є в п'есах деякі художруки, «незрозумілості». Скажімо, як це може бути, що той самий хлопець говорить двічі і тричі під однією позначкою. Та ж сама Артеміда, що невідь звідки взялася:

Артемідо. Саможертвовною.

Артемідо. Це ти вважаєш...

Артемідо. Обоє. [с. 246 – 247].

Є русизми, або русаїзми, полонізми в мові автора. Та це – нічого. О. В. Чичерін колись говорив про своїх аспіранток англ. відділу: москвичка прекрасно знає англійську, українську, польську і російську...

Слід завершувати. Хороші, змістовні, часом навіть захоплюючі сюжети втілив П. Штонь у свої драми. Хай щастить їм на талановитих режисерів, на вдячних глядачів.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич).

Непроминуша краса гармонійної особистості

(Л. С. Міляєва: С. П. Подерв'янський. Творчість і доля. 1916 – 2006. – К., 2011. – 375 с. Список ілюстрацій – 409 позицій)

ж мірою небесна, Як і земна...» («Адам і Хева», с.111). Охоче виливає фраземи вже згадувана баба Килина: «А тобі воно чого муляє?», «А тобі ніби вилізло...», «губи розпускаєш», «З дому повіявся, «Чого тебе туди носило?» , «...як подався. Їдні кості лишилися», «Чого вирячився?». Зачудувавшись на свою героїню, автор і собі вживає дивні для письменника слівця. Про Килину у примітці: «Внишплюється в скулену Настю», (с. 161).

Принагідно слід зазначити, Г. Штонь дуже охоче урізноманітнює літературну мову героїв різними досить рідкісними слівцями архетипного штибу: «концерни нам *сканують* щорік стільки», «Чого ти в нього так внишпився?» Або ось такий собі авторський неологізми: знетерпеливлено (двічі), трембітають, замакітрюєте, не совгайтеся, «*на шару* тут п'ю одна я» , це що ж – «на халяву?», «ледь-ледь накульгуючи». Соковита мова, а стиль – ситуативно підібрані слова, але не завжди, але не завжди, що ж Артеміда «*глинає* на Олексу»?

Є в п'есах деякі художруки, «незрозумілості». Скажімо, як це може бути, що той самий хлопець говорить двічі і тричі під однією позначкою. Та ж сама Артеміда, що невідь звідки взялася:

Артемідо. Саможертвовною.

Артемідо. Це ти вважаєш...

Артемідо. Обоє. [с. 246 – 247].

Є русизми, або русаїзми, полонізми в мові автора. Та це – нічого. О. В. Чичерін колись говорив про своїх аспіранток англ. відділу: москвичка прекрасно знає англійську, українську, польську і російську...

Слід завершувати. Хороші, змістовні, часом навіть захоплюючі сюжети втілив П. Штонь у свої драми. Хай щастить їм на талановитих режисерів, на вдячних глядачів.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич).

Непроминуша краса гармонійної особистості

(Л. С. Міляєва: С. П. Подерв'янський. Творчість і доля. 1916 – 2006. – К., 2011. – 375 с. Список ілюстрацій – 409 позицій)

Ця книга – про широко відомого в Україні та за її межами живописця, митця пензля, народного художника, заслуженого діяча мистецтв, автора численних творів у сфері живопису та графіки, людину широко освічену, багатогранну, шляхетну. Автор монографії Л. Міляєва, спираючись на сімейний архів, творчий доробок митця, рецепцію фахівців-спеціалістів, відгуки тих, кого вчив професор Подерв'янський, з ким товаришував, з ким спілкувався на довгій ниві життя, створила захоплюючий твір рідкісного жанру – наукової романтики, романтичного професіоналізму.

Романтичного забарвлення викладу надають численні фото і репродукції картин С. П. Подерв'янського. Гортаєте сторінки, й перед вами постає чудовий світ слова, вишукано-проникливого, яке час від часу поступається перед каскадом кольорових репродукцій, ескізів, замальовок.

Читач занурюється у передвоєнний Київ, у неповторність його архітектурних пам'яток, каштанового раю, милого патріархального аромату старовини. Авторка щиро й промовисто розгортає сувої спогадів про дитинство, батьків, оточення героя, людей шляхетних, талановитих, толерантних і дружніх.

Талановитому юнакові з рафінованої інтелігентної родини, київської еліти доля випала нелегка. Довелося пройти через жорсткі випробовування тоталітарним режимом, втратити дорогих людей, своєрідну Київську мистецьку богему. Професіоналізм майбутнього широко відомого живописця формувався поступово, 15-тирічним підлітком вдало виконав кіно-плакат до документального фільму «Вугілля і метал» (1931). Далі навчання на архітектурному факультеті Київського транспортно-будівельного залізничного технікуму (1932 – 1936), поступове формування власного *сredo* – «професіоналізм в усьому». Кілька плакатів поспіль підтверджують цей благородний постулат.

З 1937 року – юнак у лавах червоної армії, і тут він не відключається від творчої роботи – оформляє унаочнення, декорації для самодіяльного театру і сам стає актором – красивий, ставний, артистичний, різнобічно обдарований. Крім магістрального шляху до вершин малярства, став ще не аби яким новелістом. Його проза – новели, замальовки, нариси свідчать про дар опису ситуацій, гострих колізій, яскравих особистостей.

Л. С. Міляєва – автор і укладач цієї знакової книги, друг, дружина і відданий супутник митця не лише відомий науковець, дослідник старовини, талановитий, непересічний педагог, професор, академік ще й філолог, справжній майстер Слова. Тому й виклад, теоретичне тло книги про художника набрало шарму справжньої високої прози. І не так легко у цьому симбіозі краси й ліричності визначитись, що ж переважає? Органічне злиття цих двох начал нероз'єднувальне, нероздільне.

Володіючи тонким розумінням правдивого мистецтва пензля, володіючи даром інтуїтивного проникнення у задум автора того чи іншого полотна, Л. Міляєва досконало знає й секрети технічні, таїни як духовного, так і матеріального творення картини. Ось як пише Л. Міляєва про портрет матері художника Олімпіади Костянтинівни, на долю якої випали тяжкі, навіть трагічні випробування: «Кращим твором Сергія Павловича, який був присвячений цьому страшному часові (жорстокість тоталітарного режиму, арешти, розстріли, голод, війна – Л.К.), є картина «Після окупації» (Портрет матері). Олімпіада Костянтинівна перенесла більшовицьку тюрму й заслання, нестатки, нарешті війну і окупацію Києва. Вона була мовчазною, покірливою, безмежно відданою Богові й родині. Ніколи не стогнала, не скаржилася на немилостиву до неї долю. Сергій Павлович відтворив маму, яка стоїть у дверях серед облуплених стін дому. Це – скорботний образ жіночої долі, зламаній, але такий, що встояв» (с. 91).

Л. Міляєва подає цілісний опис портрету, глибокий психологізм образу матері-страждальниці, її християнську смиренність і покірливість перед гіркими випробуваннями. Видатний сучасний священник о. Мирослав Соболта (Дрогобич) пояснює *смиренність* як волення: прийняти все з *миром*. Стрижневим образом полотна є *руки матері*, а в них – велика втома від життя. Колористика полотна стримана – сіро охриста. Як і руки, лице несе на собі лише слабкий відгомін життя.

Сергій Подерв'янський дуже уважно ставився до рук людини, вбачаючи в них сутність особистості. Вражають руки архітектора Є Катоніна на полотні 1975 р., які ніби застигли в очікуванні роботи. Відкрито-напружені й ніби чужі, або руки фрезеровщика П.Іванова (1976) – мужні, робочі, спокійні, руки трудівника, який відпочиває після робочої днини, руки, які

гармонійно довершують образ, опромінений почуттям власної гідності й самоповаги.

Поволі, неквапливо Людмила Міляєва веде нас по сторінках життя і творчості видатного маляра, зупиняючи нашу увагу на різних факторах малярського мистецтва: на важливості композиції, на ролі ескізів, інтер'єру, колористичного фону. Кожна картина мала свою передісторію – до створення, підчас народження і подальше існування.

Часом наратив набирає форми захоплюючого роману з елементами детективними, доленосними, фатальними. Сергій Павлович був людиною кришталево порядною, з міцними принципами, з високим відчуттям честі, обов'язку, вимогливості до себе, до свого малярського призначення, відповідальності за справу, якій присвятив себе. У нього було багато щирих друзів, добрих знайомих, видатних діячів сучасності в різних галузях. Це коло людей, різних і цікавих, знайшло своє безсмертя в портретному мистецтві Подерв'янського: художники, лікарі, робітники, селяни, актори, співаки, анонімні постаті, які чимось зацікавили митця. Це й найближчі й дорогі люди – мати, сестри, дружина, син, онука Настя. Жанр портрету – провідний у митця, особливо в жанрі ню (оголена).

Цікавою рисою художника Подерв'янського була властивість відсторонення під час роботи від галасливого оточення, авторка називає цю рису «чуттям публічного усамітнення» (на відпочинку, в Домах творчості, навіть у лікарняній палаті). Йому таланило на людей духовно і фізично красивих, значущих. Якимось у Хості він написав портрет І. Г. Фрих – Хара (Фрих-Хар відпочивав зі своєю дружиною скульптором М. П. Холодною – дочкою відомого українського художника-емігранта Петра Холодного). На портреті Фрих-Хар, зазначає Л. Міляєва, був зображений у курортному «облаченні», засмаглий, і маляр бачив його замисленим східним мудрецем.

Пружною світлотінню витворив це обличчя з крупними рисами, які маляр підкреслив зеленкувато-коричневими тонами на капелюсі. Руки – промовиста деталь! – масивні руки скульптора композиційно завершують цілісність портретованого Фрих-Хару.

Портрет у Подерв'янського містив у собі різні складники парадигми цілісності, наприклад, хронотоп, риса, за М. Бахтіним,

властива насамперед високому мистецтву. Портрет відбиває час через моду на вбрання, зачіску, взуття; місцевість формує ознаки інтер'єру. Це також вміння в зображенні оточуючого пейзажу дати географічні координати, навіть температуру повітря, його вологість.

Щасливих зустрічей, які завершувалися яскравими замальовками в темпері, було багато. Про всіх, хто ставав моделлю для митця, Л. С. Міляєва пише доброзичливо, з приязню, навіть і про красивих жінок, яких писав Сергій Павлович. Це щаслива риса дружини, яка могла піднятися вище банальних ревнощів. Талановитий педагог, толерантний і разом з тим і вимогливий, Сергій Павлович часто був оточений не лише юнаками, а й цілими суцвіттями яскравих юних художниць.

Історичне тло нарації Людмили Семенівни органічно гармоніює із звивами долі об'єкту нарації. Тому і сприймається ця дивовижна книга як художній твір романтичного спрямування. Сама автор ніби не в силі затамувати подих зачуднення перед особистістю людини і митця, з яким ділила усі життєві випробування. Сергій Павлович був людиною широко освіченою в галузі як мистецтва пензля, так і в царині світової культури. Він ґрунтовно досліджував манери В. Серова, А. Матісса, пейзажиста М. Утрилло, живописну містику Т. Руо, його професійну ерудицію поглиблювали мистецькі виставки з музеїв Лувра, Метрополітен Музея мистецтв Нью-Йорка, Британського музею, Прадо, Уффіці, виставки «Москва-Париж», відвідини Дрезденської галереї, Ермітаж.

Ніякої зверхності до досвіду інших, лише серйозне ставлення до досвіду майстрів і талановитих сучасників. Сергій Павлович у записнику зафіксував те, що досліджував (Ель Греко, Ф. Гойя, П. Пікассо, М. Ге й ін.). Людмила Семенівна наводить численні записи (їх сотні!) про твори мистецтва, це своєрідна «культура живопису». Серед українських сучасників Сергій Павлович дуже цінував творчість Тетяни Яблонської – «художниці чоловічого малярського темпераменту та великої вимогливості до власної творчості, яка все життя була у пошуку» (с. 121).

«Залізна завіса» не давала можливості митцеві побувати там, де були виставлені полотна улюблених митців, зануритись у ауру, в якій вони творили, побачити мистецтво улюбленого 17-го

століття. З болем і гіркотою пише авторка: «коли завіса розсунулась, на жаль, він уже був старим і хворим...»

Таксис картин у рецензованій книзі налічує 409 позицій і це далеко ще не все, що увійшло у цю неперевершену працю, у цей подвиг люблячого серця. Картини Сергія Подерв'янського можна зустріти у багатьох музеях України (Київ, Крим, Горлівка, Донецьк, Запоріжжя, Ізмаїл, Червоноград, Лубни, Маріуполь, Миколаїв, Острог, Полтава, Севастополь, Симферополь, Умань, Харків, Черкаси, Яготин, навіть у Дрогобичі – у приватній колекції, у Києві – в декількох музеях).

Л. Міляєва зупиняється на знакових для неї роботах Сергія Павловича, передусім на описах портретів людей добре знайомих не лише в суспільстві, але й з близького оточення (портрет скульптора Н. П. Канделакі (1964), малярів Ф. Ф. Нирода (1970), В. І. Забашти (1991), І. Б. Олександровича (1973), Шовкуненка й інших). Проте, не можу не зазначити, що серед усіх моделей Сергія Павловича вирізняються насамперед дві – син Лесь і дружина (автор і укладач Л. С. Міляєва). Їх митець писав завжди, в різних ситуаціях, і ці полотна – своєрідний творчий щоденник митця, його вдячний спадок, саме ці моделі слугували найціннішому в манері художника – дару перенесення духовності дорогих істот на полотно. Онука Настя – прекрасна і як дев'ятирічна дівчинка – мила, ніжне, вразливе створіння, і вона як вже доросла дівчина, з підкреслено артистичною зовнішністю, ніби відсторонена від марнот життя. Про період після 1951 р. сама автор і постійна модель митця пише: «З 1951 р. Сергій Павлович малював і писав дружину та усіх членів родини...» (с. 107) і з ласкавою, трішки іронічною посмішкою: «росла кількість – «Лада спить», «Лада хвора», «Лада в'яже», «Лада читає» (масло, темпера, гуаш, акварель)» (с. 107). Але були й великі портрети Людмили Семенівни, все це – літопис подружнього життя, яке тривало понад півстоліття. Було й горе – помер С. М. Міляєв – батько Людмили Семенівни, зять і друг Сергія Павловича, були жорсткі випробування, хвороби, втрата друзів, аварія, в якій найбільше постраждала Людмила Семенівна.

Як тонко професійно точно зазначає автор дослідження, Сергій Подерв'янський у портретах, особливо чоловічих, завжди суб'єктивний (с. 83). Модальність майстра часом відверта й

всеохопна. Вона позначається на всіх рівнях мистецького твору, на композиції, постаті й позі об'єкта, на колористиці, манері творення. На виразі обличчя – профіль або в фас, або поворот лица на три чверті: митець не дозволяв собі жодних проявів компліментарності і разом з тим не міг не враховувати подальшої долі полотна в умовах примх партійних начальників виставкомів. Оцінка друга, колеги була найдорожчою.

Парадоксально, але це так: призов до війська в 1937 році, а потім участь у війні (1941 – 1945) виявилися рятувними. Тому що «походження» Сергія Павловича не врятувало б, а навпаки, стало б фатальним, особливо жахливого й кривавого 37-го року. Доля зберегла тоді талант, зберегла й в роки війни. Поталанило йому, бо потрапив у оточення людей порядних, які могли розпізнати й оцінити справжнього інтелігента і талант під солдатською гімнастською.

Служба в авіабригаді, Далекий Схід, навчання в школі молодших авіаспеціалістів згадувалися пізніше з теплим почуттям і дали поштовх до подальшої малярської роботи. Демобілізувався лише напередодні війни. І малював, малював. У землянці, наметі, при найменшій нагоді, коли можна було хоча б трохи абстрагуватися від боїв, не чути грізного подиху війни. Тема війни ще довго хвилювала й приваблювала, притягували до себе місця колишніх боїв. Виник задум звернутися до станкового живопису, цьому сприяла і так звана хрущовська відлига. Певною мірою можна було знехтувати вказівками не писати про жахи війни, про страшні втрати, помилки окремих генералів. Так виник задум картини «Заложники (За живою стіною)». А поштовх до реалізації задуму дав конкретний факт: у фронтovому альбомі для замальовок зберігся малюнок (весна 1943 р.): трьох заложників під прицілом веде фашист. А за ними, ховаючись за спинами приречених, ворон навала. Гострота ситуації в тому, що своїм, щоб зупинити німців, доведеться стріляти по цим приреченим; на картині, біля дороги ще й хлопчик років п'яти і немовля на руках жінки.

Л. Міляєва, інтерпретуючи зміст і форму «Заложників», не оминає жодного штриха у цілісності образу. Це гармонійне дослідження композиції, манери й тайни митця, одягу приречених, кольорів – притлумлених відтінків. Взагалі кожен опис – чи розлогий і всебічний, чи стислий і редукований сприймається як

художній літературний жанр з ознаками новелістики й притчі з усеохопною відвертістю авторської модальності. Але характер нарації набирає різних відтінків в залежності від об'єкту дослідження. Значно стисліше, лапідарніше пише автор про пейзажі й натюрморти С. Подерв'янського.

Це могло б бути окремим дослідженням. У пейзажах буває вітер, відчутний неспокій («Сосни над морем», особливо «Сосни при дорозі», «Пейзаж із сухим деревом»), тут можна відчутти тривогу духу митця, сум'яття почуттів, можливо раптове, неусвідомлене, миттєве, ніби окремішність людини в світі. Реципієнт може декодувати сенс і надсенс пейзажного полотна митця, відштовхуючись від власного душевного стану. Олюднений пейзаж набирає гранично протилежних попереднім полотнам рис. Амбівалентний характер цих творів разуючий. На зміну олов'яно чорним, свинцевим тонам приходять теплі, заспокійливо і стримано барвисті фарби ранньої осені при обмеженій присутності людей. Це – «Осінь в Гурзуфі» (1977) – зі спокійним у цю пору, лагідним морем. Кольорова гама для моря – дещо незвичка, не усталена, сказати б – новаторська, смілива, переважають відтінки бузкові, бірюзові, а зелені ще кущі і деревце на фоні моря доповнюють його палітру. Оточений морем уламок суші, свобідні столики, зріз жовтуватого берегу, вкраплення де-не-де червоного на стільцях біля спустілої кав'ярні контрастують з барвами моря і разом з тим чудово доповнюють спогади про літо, яке вже проминуло, і нагадують про наближення бур і потрясінь. Тема моря, човнів – до певної міри наскрізна у С. П. Подерв'янського («Сіті на просушці», «Баркаси»).

Теми й образи натюрмортів – не традиційні, не нав'язливо відомі. Можна сказати (про ті, що потрапили в цю яскраво-непересічну книгу) – дещо сухуваті, не всі однак, наприклад, «Кримські трави», оживлені, правда, помаранчевого кольору плодом. Або «Риба і цибуля-порей». Милують око «Натюрморт з ананасом» – блюдо з фруктами в тональності плахти, на яку блюдо поставили. Цікава знахідка, за нею домальовується володарка плахти.

Мужня людина, фронтовик, але й піаніст, поціновувач і співець краси, харизматична особистість з почуттям власної гідності, об'єкт пошанівку й любові, маестро Подерв'янський

вочевидь не дуже любив квіти. Тому й не малював їх, як правило. До огрому цього фоліанта потрапила лише одна замальовка традиційних тюльпанів. Вони досить незвичних тонів фіолетової гами, у пласкому зображенні; бляклі сіруваті стебельця не створюють відчуття святковості букету, як і срібляста карафка. Але все одно – красиво!

Автор і укладач цієї дивної монографії, де гармонійно переплелись науковий підхід, виважений професіоналізм, вишуканий смак, щира відвертість і любов, супроводжує кожен відібраний твір власним коментарем. Трудно й неможливо у звичайній рецензії оцінити високий дар живописця і не менш високий дар автора тексту, поціновувача спадщини художника. Це епохальна праця. Читати цю книгу – насолода завдяки філологічному блиску викладу, де немає жодного зайвого слова, нечітко побудованої фрази, де є ознаки власного стилю і манери: нахил до виявлення яскравих деталей, синтаксичних триад синонімів, це й пластичні переходи від теми, мотиву до інших, логічні висновки думок, вкраплення професіоналізмів без нав'язливої пристрасності до зайвих термінів і при повній повазі до читача.

Книга ця – подвиг любові і пам'яті. Фундаментальну вагомість цій книзі надають своєрідні додатки – свідчення тривалої копіткої роботи упорядника-автора. Це спогади про митця – прозові й поетичні – щемкий цикл поезій Ігоря Мамушева: «Пам'яті С. П. Подерв'янського» («Сон художника», «Музыкальний вибор», «Воин», «Свидание под оливки в грозу», «Письмо в сон»). Спогади учнів, колег, друзів свідчать про яскраву непересічну особистість, яку любили, поважали, запозичували щось, чудувались, гордились своєю близькістю, знайомством, дружбою. Прекрасні спогади М. І. Каганова «Заметки дилетанта» з їх щирим уточненням: «Людмилу Семенівну Міляеву, Ладу, Ладочку, я знаю все її життя, а вдивовиж красиву пару – Ладу і Сергія – усе їхнє життя» (с. 361). Ці спогади читаються як прониклива сага людяності, дружбі, незрадливій і вічній, але це й філософські розмисли теоретика-фізика про роль мистецтва, роздуми, забарвлені біблійною мудрістю: «Наскільки сумнішим, сірішим і не привабливішим був світ, якщо б не було витворів мистецтва».

Микола Зимомря, Микола Ткачук, проф. (Дрогобич, Тернопіль)

Сучасна драматургія крізь оптику художнього конфлікту

(Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія / Тетяна Ігорівна Вірченко: монографія. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 335 с.)

Науковий дискурс сучасного літературознавства поповнюється новими дослідженнями: від спроб досягнути новітні теоретичні обрії до авторського бажання інтерпретувати («по-своєму» або й услід за модерними західними техніками) художній твір письменника чи то й цілий літературний період. Монографія Тетяни Вірченко – це спроба, і не безуспішна, реалізувати два такі завдання одночасно.

Теорія художнього конфлікту – давня літературознавча тема, але дослідниця чи не вперше наважилася констатувати, що попередні метадискурси недостатньо висвітлили доволі прості речі, що так і залишилися не з'ясовані концептуально. Йдеться, передусім, про життєвий і художній конфлікти. Методологічним інструментарієм авторки монографії стали рівневий, системний та моделюючий підходи. Правомірним видається установчий сумнів дослідниці щодо художності (конфлікту, проблеми, ідеї... – цей ряд можна продовжувати), яка забезпечується виключно включеністю явища в дискурсію художнього твору. Усі ці сумніви й пошук істини дозволили Тетяні Вірченко запропонувати своє визначення художнього конфлікту як «моделі життєвого конфлікту, що має антропоцентричний характер, тобто учасниками виступають конкретні характери, позбавлені однозначного трактування або узагальнені образи, що піддаються розмаїтому інтерпретуванню і виступають іманентним художньо-конструктивним елементом тексту, що має для дослідника домінуючу оцінку та естетичну, а для читача – дидактичну та катарсичну функції» (с. 23).

До типологізування як інструменту пізнання масштабного явища можна ставитись по-різному. З одного боку, воно, справді, є

штучним процесом, і думається, що авторка відчула це, коли змушена була один і той самий художній конфлікт певної п'єси відносити до різних типологічних груп. З іншого боку, з вивчення типології має розпочинатися переважна більшість досліджень, адже це допомагає структурувати матеріал і вивчати його «під мікроскопом».

Сучасну драматургію вивчають не так багато вчених: О. Бондарева, М. Шаповал, О. Когут. Проте дослідники не так часто ставлять за мету окреслити надто широкі межі свого дослідження. Авторка рецензованої монографії не тільки окреслила ці кордони двадцятьма роками, при цьому нижня межа має історичне обґрунтування, але й спробувала ввести це двадцятиліття в історію української літератури як окремий саморепрезентантний період і як певну цілісність. Теоретичне підґрунтя для цього Т. Вірченко шукала й у традиціях періодизування, і в теоретичних працях як вітчизняних (Р. Гром'як, К. Фролова), так і зарубіжних учених (Й. Рюзен, Д. Перкінс).

У виборі ж фактичного матеріалу авторку веде віра в те, що сучасна драматургія функціонує багатогранно. Наразі сумніватися про це не випадає, оскільки Тетяна Ігорівна подає прикметно багатий показчик імен і назв творів. На жаль, обсяг дослідження не дозволив дослідниці представити виразний аналіз п'єс окремого періоду крізь конфліктологічний вимір, щоб переконати читача в тому, що більшість із них художньо вартісні. Але авторка усвідомлює незаперечну істину, що об'єктивне наукове дослідження літературного періоду повинне включати весь письменницький спадок. Хоча з відчутним острахом Тетяна Вірченко поставилась до творчості Леся Подерв'янського, захистившись тезою Я. Голобородька, що «його (Леся Подерв'янського – *Т. В.*) п'єси складаються з конструентів і конструктів, що входять до складу інших текстів, і, насамперед із прямих ремінісценцій», а «усією своєю текстовою поведінкою Подерв'янський маніфестує «не літературність» своєї драматургії або, радше, своїх драматичних текстів» (с. 119).

Заслуговують на увагу цікаві інтерпретації драм Я. Верещука, які аналізуються через типологію конфліктів. На погляд дослідниці драматург втілює «національний тип конфлікту», який полягає в «протиставленні мислення і діяння

справжніх і несправжніх українців» (с. 226). Персонаж-рупор Старшина («Жебрацький детектив. Безглуздя») говорить: «Земелька наша українська така родюча, завлодів-фабрик, станцій атомних до дідька, а народ як подурів – колеться, вішається, співається, та ще й проклинає демократів, яких не те що при владі, а взагалі – за останні триста років ніхто в Україні не бачив». Драматург змалював багатогранні характери наших сучасників, нав'язану їм «меншовартість», самозакоханість та інші вади, що заважають українцям згуртуватися. Доречно дослідниця поглиблено з'ясовує сутність внутрішнього конфлікту у п'єсах Я.Верещука.

Вперше цілісно розглядається чималий доробок Григорія Штоня, в репертуарі якого є дев'ять драм, що посідають помітне місце в сучасній драматургії й оприлюднені в збірці «П'єси» (2012), передмову до яких написала Тетяна Вірченко. Доречно авторка звертається до інтерв'ю драматурга, які допомагають з'ясувати авторські інтенції, саморефлексії. Як помітила дослідниця велику увагу Г.Штонь приділяє часово-просторовій організації художньої картини світу, про що вже свідчать назви драм: «За крок від неба», «День прожитих бажань», «Бівля ватри богів», «Після дощу», «Осінній криз». Драматург звертається до міфологічних сюжетів, зокрема в п'єсі «Адам і Хева» експлікує конфлікт між Богом і Змієм, який у свою чергу охоплює мікроконфлікти між Богом і Адамом, Богом і Хевою, Адамом і Хевою, Змієм і Хевою, Змієм і Адамом. Цей твір пронизує філософічність, адже порушуються вічні питання екзистенції людини і Бога.

Усі запропоновані авторкою аналізи п'єс яскраво засвідчують національну приналежність драматургії, але без детальної уваги залишились п'єси про Голодомор та Другу світову війну («Алілуя. Художньо-документальна оповідь у лицах про реальні події чорного 1933-го року на Лівобережній Україні» О. Михайлюти, «Трагедія нації. Голодомор 1932–1933 років. Драма на дві дії, чотири картини» М. Мулика, «Вирок безумства 1932 – 1933 рр. Трагедія – на дві дії, шість картин» П. Войчишена-Лугівського, «Котигорошку любий мій... Драма в 3-х частинах» М. Куця, «І дзвони заридали. Драма на 4 дії» А. Гудими та інші),

які б лише увиразнили етнічну своєрідність конфліктів драматургії означеного періоду.

Явно не вистачає в роботі поетичного й прозового контексту 1990 – 2010 років (тим паче, що більшість драматургів є поетами й прозаїками водночас) та визначення місця сучасної української драматургії у світовому літературному контексті (на сьогодні Державний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса має два успішно реалізованих проекти «Новітня французька п'єса», «Сучасна драматургія. Новітня сербська п'єса»), але, сподіваймося, це стане сферою уваги дослідниці в майбутньому.

Наукову дискусію й досі викликає питання про театральність драматургії: чи пишеться вона винятково для театру, чи мають право на існування «п'єси для читання». Огляд театральних справ все-таки дозволяє твердити, що частково (звичайно, якщо не брати весь огром написаних текстів) сучасна українська драматургія знайшла свого режисера й актора. У театральних репертуарах з'являються постановки за п'єсами авторів, серед яких О. Вітер, О. Гаврош, К. Демчук, О. Денисенко, Т. Іващенко, І. Коваль, М. Ладю, Неда Неждана, З. Сагалов, Ю. Рибчинський. Самопродюсуванням займаються, співпрацюючи з одним-двома театрами, І. Коваль (Київський Молодий театр), Н. Ковалик (Львівський театр ім. М. Заньковецької), Т. Іващенко (Київський театр на Подолі, «Сузір'я»).

Тетяна Вірченко не висвітлює театрального життя п'єс, які обрала об'єктом літературознавчих студій. Це пояснюється поставленими завданнями, хоча в той же час у розділі монографії «Літературно-критична оцінка драматургії 1990 – 2010 років» представлено оцінки сучасної драматургії театрами і театрознавцями.

Отже, сучасне літературознавство має змогу познайомитися з новим прочитанням драматургії, про яку багато говорять, критично оцінюють, але практично не аналізують. Рецензоване дослідження цілісне й самодостатнє, але головне – воно окреслює обрії для майбутньої роботи, тож на нас, слід сподіватися, чекає ще не одна цікава монографія.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА	3
СВІТЛАНА БОРОДЦА	
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАННОЇ ПРОЗИ СЕМЕНА ОРДІВСЬКОГО	3
ІГОР ВАСИЛИШИН	
Художньо-філософські візії епохи в поемі Юрія Клена «ПОПІЛ ІМПЕРІЙ»	9
ОКСАНА ГУЛЬЧАК	
СПОСОБИ ОБРАЗОТВОРЕННЯ У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «СМІТНИК ГОСПОДА НАШОГО»	21
СИДІР КІРАЛЬ	
Листування Андрія Ніковського з Михайлом Комаровим	28
ОКСАНА КОСІНОВА	
Музичні мотиви у творчості Павла Тичини	45
НАТАЛЯ МАЛИНСЬКА	
Постмодерний дискурс творів Володимира Селіванова (Буряка)	56
ВОЛОДИМИР ПРАЦЬОВИТИЙ	
Драматургія веснівки «Цвітка дрібная» Маркіяна Шашкевича	73
МИКОЛА ТКАЧУК	
Художня дискурсивна практика Юрія Клена	84

МАРІЯ АПАНОВИЧ

- СИМВОЛІЗМ ЧОТИРЬОХ ПЕРШООСНОВ У ЦИКЛІ ГАННИ ЧУБАЧ
«ПЕРЛИНИ ЕГЕЙСЬКОГО МОРЯ» 121

ІВАННА ЛУЦИШИН

- НАРАТОРІАЛЬНА ТОЧКА ЗОРУ В ПОВІСТІ ВОЛОДИМИРА
ВИННИЧЕНКА «НА ТОЙ БІК» 127

ТЕТЯНА СКУРАТКО

- КОНФЛІКТ ЯК ГОЛОВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ ПОЕМ
ІВАНА ДРАЧА 136

НАДІЯ ЯНЕЦЬ

- ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО КОНФЛІКТУ
В ІСТОРИЧНІЙ ДРАМІ ІВАНА КОЧЕРГИ 146

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ**155****ОЛЕНА БИСТРОВА**

- СИТУАТИВНІСТЬ СИМВОЛУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ 155

ВАЛЕРІЙ БОРЕНКО

- ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОМАНУ-ЕПОПЕЇ В УКРАЇНСЬКОМУ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 159

ОЛЕНА БРОВКО

- ГЕРАЛЬДИКА Й ЕМБЛЕМАТИКА: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОЕКЦІЇ 169

НАТАЛЯ ГАРНИК

- ВПЛИВ КРИТИКИ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КАНОНУ 179

НАТАЛІЯ НАУМЕНКО

- ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ПОЛІФОНІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ХОКУ 186

ГАЛІНА ЮЗЬКІВ

Художній дискурс любовної лірики	196
Юлія Шакура	
Дискусійний статус біографічного методу в українському літературознавстві	202
Іван Шинкар	
Співвідношення історичної та художньої правди в історичному романі	211
ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА	224
Олександр Астаф'єв	
Перший польський твір про Івана Гонту	224
Наталія Городнюк	
Мотив речі та уречевленої людини у романах В. Домонтовича «Доктор Серафікус» та В. Набокова «Захист Лужина»	236
Володимир Луцик	
Художня світобудова малої прози Доріс Лессінг: моделі сприйняття дійсності	247
Людмила Луценко	
Еліза Хейвуд: біографічний міф і реальність	256
Назар Маланій	
Модель зовнішнього простору як елемент художнього світу романів І.Багряного «Людина бжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати»	263
О.Г. Павленко	
Категорія лакунарності в художньому перекладі	273

Людмила Сипко

«УСАМІТНЕНЕ» ВАСИЛЯ РОЗАНОВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА І

ТЕМАТИЧНА ОРИГІНАЛЬНІСТЬ 285

Ярина Тарасюк

Інший-свій та Інший-чужий: онтологічний конфлікт

СТАТЕЙ У РАННІХ РОМАНАХ Ф. МОРІАКА 299

Олександр Ткачук

Орієнтальний дискурс Кавказу та однойменна поема

ТАРАСА ШЕВЧЕНКА 310

Ольга Царик

Герман Кестен – німецький письменник і літератор в екзилі

334

Богдан Чуловський

Основні віхи освоєння творчості Ф.Гельдерліна в Росії 343

Людмила Угляр

Особливості фемінного письма Тоні Моррісон 366

ФОЛЬКЛОРИСТИКА 375**Світлана Пилипишин**УКРАЇНЬСЬКА ЕТНОГРАФІЯ І ФОЛЬКЛОРИСТИКА З ПОГЛЯДУ
РОСІЙСЬКИХ НАУКОВИХ ДІЯЧІВ 70 – 90-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ: ДО
ПЕРОСМИСЛЕННЯ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ 375**ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ 386****Микола Зимомря, Ростислав Радішевський**

БЕРЕГ НАДІЇ – У ШИРОКИЙ СВІТ	386
Микола Зимомря	
Дослідницький пошук – поступом Івана Франка	419
Олександр Астаф'єв, Микола Ткачук	
Нове прочитання Федора Достоєвського крізь оптику теоретичний ідей Дмитра Чижевського	427
Микола Ткачук, Олександр Астаф'єв	
Франкові драми крізь у вимірі хронотопіки	436
Володимир Антофійчук	
Художній конфлікт в українській драматургії 1990 –2010-х років	439
Людмила Краснова	
Текст – рецепієнт – п'єса – театр	442
Людмила Краснова	
Непроминуща краса гармонійної особистості	451
Микола Зимомря, Микола Ткачук,	
Сучасна драматургія крізь оптику художнього конфлікту	460