

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Серія: Літературознавство 3 (8) 2000.

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск VIII

**Теорія літератури
і порівняльне літературознавство**

Тернопіль – 2000

ББК 83. 3

Редколегія:

Роман Гром'як, д-р філол. наук, проф.
(відповідальний редактор),

Тетяна Волкова, д-р філол. наук, проф.,

Олександр Готов, д-р. філол. наук, доц.,

Ольга Куца, д-р філол. наук, проф.,

Ігор Папуша, канд філол. наук

(відповідальний секретар),

Микола Ткачук, д-р філол. наук, проф.

(заступник відповідального редактора)

Друкується за рішенням Ученої ради
Тернопільського державного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
від 6 червня 2000 року (протокол №11)

Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ,
2000. - Вип. VIII. - 296 с.

ISBN 966-7425-09-6

© ТДПУ, 2000

ЗМІСТ

РОМАН ГРОМ'ЯК. Теорія літератури: підходи і дефініції.....	5
СВІТЛАНА АВРАМЕНКО. До питання про “чорний гумор” в американському модернізмі.....	17
ОЛЕНА БИСТРОВА. Структуротворчі функції домінанти СОН.....	23
РОМАН БУБНЯК. Літературна рецепція і літературна критика (на матеріалі сприйняття роману Е. Золя “Жерміналь” у Франції 1884- 1885 pp).....	29
НАДІЯ БУКЕТОВА. Ольга Кобилянська та Вірджинія Вулф – майстри малої прози.....	36
ОКСАНА БУНЬО. Особливості сучасного американського готичного роману (на матеріалі романів Джойс Керол Оутс).....	43
ТЕТЯНА ВОЛКОВА. Природа лірики і структура авторської свідомості.....	49
ВІКТОРІЯ ДУБЕНСКОВА. Концепт другорядної ролі у міфі та художньому творі: еволюція та парадигматика.....	59
ТЕТЯНА ІВАШИНА. Формування основних шляхів модернізації образу Дон Жуана у європейській драмі ідей кін. ХІХ-поч. ХХ ст. (“Людина і Надлюдина” Б.Шоу та “Камінний господар” Лесі Українки).....	65
ЛАДА КОЛОМІСЬ. Комунікативний та психолінгвістичний аспекти процесу перекладу: критика “моделей процесу” В. Льоршера.....	84
ОЛЕГ КОЦЮБА. Концептуалізація інтертекстуальності в романі Патріка Зюскінда “Запах. Історія одного вбивці” (інтерпретація образу Жана Гренуя як культурного конструкту постмодерністського письма).....	100
ОЛЬГА КУЦА. «Смерть Каїна» Івана Франка: джерела та деякі особливості поетики (рекомендації до компаративного вивчення твору у вузі).....	113
МИХАЙЛО ЛАБАЩУК. Гносеологічний образ як верифікація словесного художнього мислення.....	132
ВОЛОДИМИР ЛЕВЕНЕЦЬ. “Мала проза” Е.Золя на сторінках “Вестника Европы” 70-х років.....	139
ГАЛІНА МИКИТИШИН. Волт Вітмен і український футуризм 20-30 років.....	148
ОЛЕГ ПАГУТ. Концептуалізація психолінгвістичних мотивацій на інтертекстуальному рівні «фенотекст-генотекст» у новелі Р.Музіля «Тонка».....	158
НАТАЛІЯ ПАСКЕВИЧ. Суспільно-типологічні, культурологічні та літературно-типологічні аналогії як ґрунт для контактено-генетичного зв'язку драматургії В.Винниченка з творчістю Г.Ібсена.....	171
ЛЮБОВ ПРИМА. Західноєвропейські письменники в критичній рецепції Остапа Грицяя.....	180
СВІТЛАНА ПРИТОЛЮК. Карл Еміль Француз “Блазень”: запізніла версія роману виховання чи антироман виховання?.....	192

КАТЕРИНА СЕРАЖИМ. Дискурс як соціокультурна парадигма.....	200
ЛІЛІЯ СИРОТА. Переклади в західноукраїнській літературі початку 20-х рр. XX ст.....	206
ІННА СТЕШИН. З генези українського жіночого письменства.....	216
МАРІЯ ТІЛІО. Йосиф Бродський та християнство.....	224
ЮРІЙ ТКАЧОВ. Художні особливості «Слов’яноруського прологу» та інших збірників «Слів» і повчань у східнослов’янських літературах середніх віків.....	234
ЛЮБОВ ЦАРИК. Жанр балади у творчості Володимира Сосюри.....	239
ОЛЬГА ЦАРИК. Структура літературного життя в Галичині і творча активність Богдана Лепкого.....	246
ГАЛИНА ЧУМАК. Функція пейзажу у структурі поетичного образу Т. С. Еліота.....	254
СВІТЛАНА ШВЕДА. Особливості історико-літературного дискурсу (на матеріалі "Щоденників" С.Єфремова).....	269
МАРІЯ ШИМЧИШИН. Перекладознавчі аспекти англомовних версій поезії Лесі Українки.....	277
ТЕТЯНА ЯНКОВА. Деякі уваги про український модернізм та поезію Едгара По.....	288

Роман Гром'як, професор

Теорія літератури: підходи і дефініції *

- 1.1. Що таке теорія? Теорія... чого?
- 1.2. Практичні підходи до розробки і вивчення (викладання) теорії літератури як загального літературознавства.
- 1.3. Сучасний статус теорії літератури, її функції.

1.1. Теорія літератури як навчальний предмет завершує вузівський гуманітарний цикл. У цій ситуації складаються сприятливі умови достосувати рівень знань студентів-філологів до базових засад сучасної науки про літературу як теорії евристичного характеру.

На відміну від основ теорії літератури (власне, **вступу** до літературознавства), які мають нормативно-дефінітивний характер, зумовлений орієнтацією на першокурсників, теорія літератури на завершальному етапі навчання може будуватися і викладатися як **гнучка система знань**, що максимально наближається до свого предмета (художньої літератури), який безнастанно еволюціонує і видозмінюється, і до нового адресата з вищим рівнем знань, з новою якістю мислення.

Якщо на першому році вузівського навчання студент повторює, систематизує і поглиблює основні літературознавчі поняття, закріплює вміння і навички оперувати відповідними до понять термінами, аналізуючи й оцінюючи конкретні твори, їх елементи, тенденції літературного процесу, то після вивчення історії рідної і зарубіжної літератур, психології, філософії, естетики, соціології, логіки, циклу мовознавчих дисциплін він сам переконується в обмежених евристичних можливостях такого підходу до літератури. Сукупність понять, суджень, умовиводів, які сягають своїм корінням аристотелівсько-декартівських логічних структур, навіть адаптованих до художнього досвіду новітніх часів, не цілком відповідає суті

* Розділ з підручника «Теорія літератури як загальне літературознавство», над яким працює автор. — Ред.

розвинутої, зрілої теорії як способу здобування і адекватної форми існування знання.

Із висоти сучасного рівня наукового знання стає зрозумілішою еволюція самого поняття теорії. Слово **теорія** походить від грецького *θεωρία* — розглядаю, досліджую. Теорія як результат дослідження складалася в процесі тривалого практично-духовного освоєння певної сфери дійсності (того, що існує), внаслідок чого людина (людство) набувала інформації (знання) про **невідоме**. Теорія неможлива без особи, в чийй голові (свідомості) вона складається, формується, (без суб'єкта) і без об'єкта - того, що освоюється. Теорія може існувати тільки як теорія **чогось**, навіть самої себе. Теорія не зводиться до одного чи декількох понять, вона динамічна, системна, бо відтворює взаємозв'язки між явищами, які розглядає; відношення своїх понять до об'єктів пізнання; вона цікавиться водночас достовірністю, вірогідністю, повнотою, стислістю чи приблизністю, хибністю вироблених понять. Теорія, прагнучи несуперечливості своїх концепцій, не може цього повною мірою досягнути, бо суперечливий сам об'єкт дослідження, який складається з протилежностей, контрастних і конфліктуючих рис, особливостей і т.д. Тому теорія постійно трансформується, оновлюється. Як актуальний стан знань вона завжди (чи, як правило) одночасно і ретроспективна, і перспективна — спрямована в минуле і прийдешнє. Вона фіксує, підсумовуючи, прогнозує. Природнім способом існування будь-якої (особливо розвинутої) теорії є рефлексія (розмірковування, роздум). Її мета і завдання — **осягнути цілісність** осмислюваного явища, збагнути, зрозуміти його сутність, витлумачити його сенс і значення. Оскільки кожен об'єкт, на який спрямована і певною мірою яким інспірована активність суб'єкта, пов'язаний з іншими об'єктами, а теоретизуючий суб'єкт не буває *tabula rasa*, він має попередній життєвий досвід, остільки рефлексія завжди набуває ситуативного характеру, реалізується в конкретно-історичному контексті. Вона опосередковується попередніми знаннями суб'єкта, вже відомими йому стандартами, зразками, якими свідомо послуговується суб'єкт у своїй доцільній діяльності.

Не кожна сукупність знань, понять, ідей сягає рівня теорії. Якщо з їх допомогою людина не звужує сфери невідомого, не дізнається нічого нового, то вона перестає рефлексувати, міркувати. В такій ситуації зникає інтелектуально-емоційна насолода, людина починає діяти і поводитися автоматично, покладається на здоровий глузд.

Схильність до теоретичної діяльності виявляється тоді, коли людині здоровий глузд не підказує рішення і вона, вийшовши за його межі, відкриває нові зв'язки, залежності, сфокусовує численні розпорошені, здавалось би, безвідносні один до одного, факти. В інтуїтивному осяянні чи на основі аналогії, зіставлень, порівнянь, шляхом раціоналістичного мислення людина здобуває нові знання, робить свіжі висновки — розгортає теорію. І в цьому процесі (моменті) відбувається сходження від емпіричного рівня пізнання до теоретичного, від конкретного спостереження до абстрагування й нового узагальнення, яке здійснюється завдяки взаємодії індуктивного та дедуктивного руху логічних процедур.

Такі відомі логіко-гносеологічні особливості теоретичного мислення проявляються у становленні та функціонуванні теорії літератури, увиразнюють її відмінність від описово-емпіричних галузей філології. На їх тлі чіткішають обриси теорії літератури в системі літературознавства. Теорія літератури — наука своєрідна і має власні завдання.

1.2. До її розбудови і викладання студентам склалися у світі за останні 100 років (а надто за 10-20) різні підходи. Передусім виділяються два: **академічно-теоретичний** і **дидактично-практичний**. Перший представляють науковці академічних інституцій чи окремі ентузіасти, які, нічим не обмежені, прагнуть простежити і відтворити історичний процес становлення теорії літератури в нерозривному зв'язку з історією суспільної думки. Представники другого, враховуючи рівень розвитку студентів і час, відведений на освоєння цієї галузі науки, прагнуть укласти оптимальні з цього погляду підручники і посібники.

Перші укладають багатотомні праці хрестоматійно-антологічного характеру, які містять витяги, уривки зі синкретичних текстів і монографічних досліджень авторів різних часів і країн (російська «История эстетических учений»), або пишуть авторські оригінальні праці з історії естетичних учень, наголошуючи на тих ідеях і знаннях, які стосуються словесного мистецтва (книги О.Лосєва чи Р.Уеллека «A History of Modern Criticism 1750—1950»; його ж «Concepts of Criticism»). Видання такого типу настільки об'ємні, що в умовах навчання їх не може засвоїти навіть найретельніший студент. Проте вони є фундаментально-ґрунтовними, базовими для теорії літератури, яка претендує на статус науки.

Другі творять праці на засадах компромісу між наукою і популяризацією: в них рух і повнота теоретичного знання схематизуються або зводяться до суми нормативних постулатів та аксіом, що ілюструються окремими прикладами, в різний спосіб аргументуються. Рідко яким працям вдається пережити своїх авторів і мати кілька перевидань та іншомовних версій. Щасливим винятком є «Теорія літератури» Рене Уеллека і Остіна Уоррена, перше видання якої з'явилося в 1942 році. Цей підручник згодом часто перевидавався і перекладався різними мовами (в тім числі по-російськи аж у 1978 році). Він у студентсько-викладацькому середовищі світу функціонує й досі.

Подібну, хоч значно вужчу, історію мав відомий підручник Л.Тимофєєва «Основи теорії літератури», який з кінця 30-х рр. ХХ ст. був каноном теоретико-літературознавчого знання в колишньому СРСР. (До речі, на нього був зорієнтований і український підручник П.К. Волінського «Основи теорії літератури (вступ до літературознавства)»).

Різні за методологічними засадами і понятійним апаратом, посібники Р.Уеллека, О.Уоррена та Л.І.Тимофєєва близькі за структурою: у них перший блок інформації стосується загальної характеристики художньої літератури як предмета теорії літератури; другий — літературного твору та його структури; третій — суті і загальних закономірностей історико-літературного процесу.

Одночасно з англо- і російськомовними «Теоріями літератури» поставала книжка Ю.Крижановського в Польщі. Його «Nauka o literaturze» складалася на основі авторських лекцій і була готовою до друку в 1942 році, проте через воєнні обставини надійшла до читачів пізніше. Ю.Крижановський здивувався, ознайомившись з працями зарубіжних колег, бо підмітив «ідентичність чи хоча б подібність» багатьох засновків і висновків усіх трьох праць. Ця констатація належить до 1964 року. До того часу **подібність** у літературознавчих працях різних учених не була випадковим збігом у морі відмінних концепцій. **Подібність** значною мірою зумовлювалася засвоєнням і використанням класичної спадщини Платона, Арістотеля, Горация, Буало, Гегеля, Канта, а також опорою на апробовані художнім досвідом людства засади й засоби поетики, що їх чітко сформулювали теоретики минулого. Проте оновлення художньої літератури в ХХ столітті, різноманітні її модерні течії 20-30-х рр., що певною мірою були суголосними

з антипозитивістськими філософсько-естетичними пошуками Ф.Ніцше, А.Бергсона, Е.Гуссерля, С.К'єркегора та ін., з психологічними концепціями З.Фрейда, К.Юнга, — істотно вплинуло на стан і характер теоретико-літературної думки.

Не дивно, отже, що в такій ситуації виийшли з ужитку посібники і Л.Тимофєєва, і Ю.Крижановського, звузилась сфера впливу підручника Р. Уеллека й О. Уоррена. Серед літературознавців світу почало поглиблюватися розшарування не стільки за ідеологічними орієнтирами (радянське/буржуазне літературознавство), як це трактувалося в колишньому СРСР, скільки за фахово-методологічними засадами.

Поза межами тоталітарних суспільних систем, у вільному демократичному світі бурхливо розвивалася гуманістика, склалися нові теоретичні школи, які по-своєму й оперативно реагували на зміни в естетичній свідомості, на гетерогенність (різнорідність) художньої практики, мистецького життя. Радикально оновлювалися парадигми мислення, духовного освоєння світу. На зміну модернізмові наступав постмодернізм; те, у що модифікувався панівний в 40-50-х роках ХХ ст. структуралізм, почали називати постструктуралізмом. Остаточо, на перший погляд, подолані феноменологією, міфологією, структуралізмом і психоаналізом ідеї класичного історизму через повернення й оновлення герменевтики, розробку рецептивної естетики поставали новим історизмом.

Навальна щороку кількість нових ідей, концепцій породжує в гуманістиці протягом другої половини ХХ ст. численні наукові школи. Виникають принципово протилежні позиції у ставленні і до літературознавства, зокрема, до теорії літератури. Остаточо дискредитується поняття нормативної поетики, теорії літератури як сукупності чітких дефініцій і норм, з системою чітко визначених термінів. Серед значної частини гуманітаріїв бере верх антитеоретичне наставлення. Воно конкретизується в таких позиціях: 1) теорія літератури неможлива взагалі і непотрібна; 2) немає єдиної теорії літератури, а, навпаки, реально існує стільки теорій літератури, скільки є наукових шкіл; 3) теорію доцільно розробляти і збагачувати тільки на основі вивчення творчості конкретного письменника, його художнього світу, якоїсь тенденції літературного життя, особливостей творених текстів.

Практичним наслідком таких чи подібних духовних настроїв, світоглядних позицій є зростання питомої ваги есеїстики, відновлення релятивізму, затирання відмінностей між текстами художніх творів і філологічних досліджень, зближення

художньо-образного мислення і теоретично-публіцистичної рефлексії з приводу мистецтва.

Науковці, які працюють у сфері ретрансляції літературознавства, вдаються в цій ситуації до різних варіантів поведінки. Скажімо, колектив авторів з Інституту світової літератури ім. М. Горького в Москві (ИМЛИ) протягом 1962-1965 рр. опублікував три взаємопов'язані книги «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении». В ній на матеріалі світової літератури (з абсолютною перевагою російської) простежується виникнення, становлення і розвиток літератури і відповідних понять і термінів, які той процес відтворюють та описують.

Врахувавши досвід цього колективу, одеський філолог Є. Чорноіваненко написав «експериментальний посібник до експериментального курсу теорії літератури» знову ж таки, як сам наголошує, «на матеріалі історії російської словесності» — «Литературный процесс в историко-культурном контексте» (Одесса, 1997.— 710 с.). Цей посібник має підзаголовок «Розвиток і зміна типів літератури і художньо-літературної свідомості в російській словесності XI — XX століть». Згадані два посібники (колективний та одноосібний) мали своїм надзавданням подолати антиісторизм нормативного способу подачі літературознавчих ідей, знання про літературу. Але у них не подолано іншої, теж принципової, вади: розмито проблему буття (онтології) літературно-художнього твору. Спостереження і роздуми авторів стосуються переважно позатекстуальної реальності (історичного, філософського, психологічного, ідеологічного плану), яка не є специфічним предметом літературознавця, а становить об'єкт вивчення окремих суспільних наук: історії, філософії, психології, соціології тощо.

З цієї точки зору вигідно вирізняється посібник Р. Уеллека і О. Уоррена, які у своїй теорії літератури, як і Фердінан де Сосюр у «Курсі загальної лінгвістики», запровадили поділ теоретико-літературної проблематики на «зовнішню» і «внутрішню». Зовнішня проблематика літератури розглядається в розділах під назвами «Література і біографія», «Література і психологія», «Література і суспільство», «Література та світ ідей (ідеологія)», «Література серед інших видів мистецтва». Внутрішня проблематика літератури обіймається такими розділами: «Спосіб існування літературного твору», «Евфонія, ритм і метрика», «Стиль і стилістика», «Образ, метафора, символ, міф», «Сутність і різновиди нарративної прози»,

«Літературні жанри», «Оцінка літературного твору», «Література в історії літератури». Як бачимо, така структура теорії літератури протистоїть ізоляціонізму і герметичному розглядові літератури як автономного явища, але переносить акцент на нову для літературознавства проблему онтології літературного твору, який виникає у свідомості письменника, а постає перед читачем у вигляді тексту. Заактуалізована феноменологами (Е.Гуссерль, Н.Гартман, Р.Інгарден), істотно заторкнута російськими формалістами (В.Шкловський, Б.Ейхенбаум, Б.Томашевський, Ю.Тинянов, Р.Якобсон), ця проблема конкретизована дослідженнями структуралістів, які з часом увипуклили певні спрощення в розумінні складного феномена художньої літератури, зокрема літературно-художнього твору.

Тому-то так по-новому зазвучали ідеї М.Бахтіна, висловлені ще у 20-30-х роках і легалізовані в 60-70-х, про поліфонізм поетики Ф.Достоевського, про мовленнєві жанри, про двоголосе слово, про діалогізм художньої культури як фундаментальну її основу.

Розвиток семіотики, теорії інформації і комунікації дав нові імпульси для чергової зміни парадигми теоретико-літературної рефлексії. У новій пізнавальній ситуації змінилася систематика проблем вузівської теорії літератури. Це відбилосся на спробі створити новий варіант підручника групою польських теоретиків М.Гловінським, Я.Славінським та А.Окопень-Славінською (*Zarys teorii literatury*, 1975), яку вони зрештою полишили без вдосконалення. М.Гловінський пізніше наголосив, що з точки зору естетичної комунікації втрачає наукову коректність поділ літературної проблематики на «зовнішню» і «внутрішню».

Більшість учених-філологів світу почали викладати теорію літератури як метаκριтичну рефлексію з приводу основних літературознавчих (чи ширше) гуманітарних шкіл. Показовими і характерними у цьому аспекті є посібники З.Мітосек «Теорії літературних досліджень» («Teorie badan literackich»), який вийшов уже кількома виданнями 1983, 1988, 1995 і 1998 року. Авторка в окремих розділах розглядає ідеї Платона, поетику Арістотеля, естетику французького класицизму, концепції І.Канта і Гегеля, погляди І.Тена, Р.Інгардена, а відтак психоаналіз, теорію реалізму Лукача, російський формалізм, структуралізм, марксизм, теорію інтертекстуальності, деконструктивізм, закінчуючи аналізом генетичної критики.

Аналогічним чином побудована праця Джона Лехте (John Lechte) «Fifty Key Contemporary Thinkers. From Structuralism to Postmodernity» (1994), яка 1999 року з'явилася в польському перекладі як «Панорама сучасної гуманістичної думки. Від структуралізму до постмодернізму».

За подібним принципом укладені «Матеріали до практичних занять» для полоністів під заголовком «Література. Теорія. Методологія» (Варшава, 1998). Тут 10 авторів розглядають не тільки основні сучасні концепції, як це робили З. Мітосек і Д. Лехте, а й переосмислюють засади герменевтики, металінгвістики, соціології, риторики і компаративістики, пропонуючи студентам основну бібліографію з кожної проблеми.

Все це свідчить про те, що сучасна рефлексія з приводу художньої літератури практикує методологічний плюралізм і гостро ставить питання: чи можливий в принципі методологічний монізм? Чи розмаїття методів, підходів до вивчення літератури є доконечною умовою, яку донедавна так ганьбили? І чи справді не можна домогтися цілісної компактною теорії літератури, яка б знаходила дотичні в розмаїтті окремих концепцій? Спроби створити таку теоретичну систему і викласти її в доступному для студентів варіанті були, є і, з певністю можна твердити, будуть в майбутньому. Цього вимагають як логіка розвитку і функціонування знання, так і практика навчання нової зміни фахівців.

Назвемо з уже реалізованих спроб окремі. Це — передусім «Загальне літературознавство (Allgemeine Literaturwissenschaft)» Макса Верлі, яка вперше з'явилася 1951 року в Берні. Його російська версія — 1957 року — викладена на 241 сторінці з ґрунтовним бібліографічним апаратом, примітками та іменним покажчиком. Крім загальної частини, в якій аналізується літературознавча систематика, автор стисло виклав інформацію і свої погляди в таких розділах: «Критичне освоєння текстів і техніка редакторської роботи», «Поетика», «Твір, автор, суспільство», «Історія літератури». Тут філософсько-естетичні, соціологічні проблеми зведені до мінімуму, вони, як і питання психологічні, лінгвістичні, цілковито підпорядковані розумінню мистецтва слова, крізь яке проявляються фундаментальні проблеми буття і суті людини.

У 1997 році в Лондоні опублікована «Теорія літератури» Дж. Куллера із жанровим означенням «Дуже короткий вступ» і такою заувагою: «Появу цієї книжки автор завдячує своїм студентам, учасникам семінару зі вступу до теорії літератури в університеті Корнелія. Довголітні заняття і диспути, які там

виникали, підказували мені, про що я маю сказати у цьому вступі».

Дж. Куллер, відомий у світі теоретик, інформацію про школи і теоретичні напрямки подав у додатку в кінці книжки як довідку, до якої кожен може вдатися, коли виникне потреба (до самого читання чи в процесі роботи з текстом). Із власного досвіду викладання теорії літератури, з публічних дискусій з колегами цей вчений виніс переконання: «Трактуючи сучасну теорію літератури як збір (сукупність) різних способів і методів інтерпретації [твору літератури], що взаємно себе виключають, ми випускаємо з уваги найцікавіше, те, що становить її справжню вагу (силу) чи потужний виклик здоровому глуздові,— осягнення (розуміння, дослідження), яким чином виникає значення і в який спосіб літературні явища набувають своєрідності (власного кшталту)» [5, 7]. А щоб знайти відповіді на такі питання для себе і пояснити їх іншим, треба шляхом рефлексії звести воедино дуже багато чинників позатекстуального і текстуального рівня — одначе тільки на ґрунті літературних фактів. З них єдиний — реальний, матеріальний, доступний факт — це тексти творів. Власне, це і є завданням теорії літератури.

1.3. Сучасна теорія літератури за своїм **походженням** є **продуктом** тривалого розвитку гуманітарного знання, яке в процесі диференціації науки виділилося у відносно окрему сферу, визначену художньою літературою; за **структурою** є **сукупністю концепцій**, учень про словесне мистецтво в різних його виявах; за **евристичною спрямованістю** — вченням про сутність та специфіку художньої літератури.

Теорія літератури має абстрактно узагальнюючий характер, який проявляється в **контексті** сучасної гуманітарної науки.

Контекстуальність сучасної теорії літератури означає те, що теорія літератури, виділившись з філософсько-естетичної сфери знань, з довго не розчленованої філології, тепер функціонує у вузьчій сфері власне літературознавства, не втрачаючи проте **контактів** з рядом суспільних (філософія, соціологія, естетика) гуманітарних (психологія, антропологія, етнологія) суміжних філологічних (лінгвістика, металінгвістика) наукових дисциплін (чи галузей знання).

Контекстуальність теорії літератури характеризує нову **якість** інтеграції наукового знання, яка склалася не на механічній взаємодії ряду наук за принципом суміжності об'єктів дослідження і співробітництва вчених, а на органічній

взаємоорієнтації вчених, які здатні, спроможні синтезувати (враховувати, використовувати) здобутки колег із суміжних галузей знання. Теоретик літератури не повинен підміняти філософа, естетика, психолога, мовознавця чи фахівця з теорії інформатики, семіотики. Він засвоює їх здобутки, враховуючи поняття, підходи до дослідження об'єктів (передусім словесності), які розробили фахівці-суміжники. У власній рефлексії з приводу літератури (різного рівня чи роду літературних фактів) теоретик літератури здебільшого **відсилає** слухачів до фахових праць, з яких можна черпати докладну інформацію, що стосується художньої літератури як суспільного явища. При потребі він цитує колег, переповідає їх здобутки, переосмислює конкретні знання з суміжної галузі, підпорядковуючи їх своїй меті, своєму науковому предметові.

Тому дуже важливо усвідомлювати **предметну** спрямованість теоретико-літературної рефлексії, визначитися в розмежуванні предметів основних літературознавчих дисциплін: історії літератури, літературної критики, теорії літератури. У цій справі евристично-пошукову (методологічну) роль виконують категорії **об'єкта** пізнання, **предмета** дослідження, домінанти в пізнавальній (епістемологічній) ситуації.

Об'єкт пізнання — категорія філософська з найширшим понятійним обсягом, **предмет** дослідження — поняття вужче, яке позначає ту частину (сферу, грань, момент) об'єкта, на якій зосереджується, сфокусовується увага дослідника.

Художня література як гранично широке поняття світової літератури є об'єктом зацікавлень і філософії, і естетики, і культурології, і соціології, і психології, і лінгвістики (як і ряду інших наук). Але кожна з цих наук торкається явищ художньої літератури під власним кутом зору відповідно до своїх завдань і можливостей методів, якими користується. Це ж стосується т. зв. «основних» і «допоміжних» літературознавчих дисциплін.

Якщо теорія літератури наука абстрактно узагальнююча, що з'явилася в новітні часи (XIX — XX століття) на ґрунті диференційно-інтегративних процесів науки, то мало сказати, що її предметом є художня література чи конкретний — літературно-художній твір. У предметі теорії літератури нашаровується ряд суб'єктивних явищ: 1) художня література є чиєюсь абстракцією; 2) кожен художній твір — плід, результат творчості автора (отже, явище суб'єктивно-ідеальне, яке матеріалізується в текст як явище об'єктивне); 3) теоретик часто враховує концепт літературного критика та істориків

літератури, які прочитали та витлумачили конкретні твори національних літератур; 4) теоретик літератури і сам безпосередньо прочитав (естетично сприйняв) ряд (скільки?) конкретних творів.

У результаті цього на базі свого досвіду, відповідно до мети, завдань теорії літератури у своїх міркуваннях теоретик літератури **оперує ідеальними сутностями**, які відбиті в поняттях: літературно-словесний твір, епос, лірика, драма, роман, сонет, метафора, алітерація, літературний напрям, стильова течія і т.д. Однак при потребі він завжди перейде від ідеальних сутностей до конкретних реалій — тексту якогось письменника, де мовними засобами зафіксоване те явище як літературний факт.

Зосередження уваги на цьому явищі визначає **домінанту** теоретичної рефлексії, невіддільної від розуміння літературного процесу, літературного напрямку, стильової течії в національній (регіональній, світовій) літературі, від творчості письменника «X» передусім і переважно національної літератури.

У такий спосіб конституюється в рефлексії теоретика і **предмет** осмислення, і багаторівнева контекстуальність процесу і результату мислення (дослідження).

На кінець, постає ще одне важливе питання в розумінні сучасного статусу теорії літератури. Воно пов'язане з фізичною можливістю однієї людини (теоретика літератури) прочитати самостійно певну кількість художніх творів, літературно-критичних різножанрових матеріалів, історико-літературних монографій, теоретичних трактатів, праць із суміжних галузей знання.

Зрозуміло, що такі можливості кожної людини більшою чи меншою мірою **обмежені**. Тому постає проблема вибірковості (селективності) літературних фактів, їх класифікації, усвідомлення репрезентативності окремих явищ щодо літературних напрямів, течій, наукових шкіл, національних традицій.

У зв'язку з цим цілком закономірним є те, що теорії і теоретики орієнтуються переважно на **локальний** мистецький досвід, а літературознавчі концепції, як слушно нагадує В.Є.Халізев, мають «направленческий характер» [3, 9]. Це зумовлює як їх переваги, достоїнності (поглиблений розгляд певного аспекту літератури, достовірність узагальнень і чіткість формулювань), так і вади (однобічність, схематизм, неувага до розмаїття словесного мистецтва).

Ідеальним варіантом теоретико-літературної рефлексії є методологічна **неупередженість** і недогматичність мислення.

Сучасна теорія літератури повинна бути максимально відкритою і водночас критичною до різних концепцій, прагнучи увібрати якнайбільше того цінного, що є в цих концепціях. Однак в такому разі виникає проблема координації і субординації понять, впровадження нових термінів та їх систематизації. Вона надзвичайно складна, бо пов'язана з повною свободою творчості вчених, слабкою координацією їх діяльності, неприйнятністю диктаторського впливу на них, зрештою, з неможливістю увібгати живий світ мистецтва слова в логічно несуперечливу, однолінійну схему понять і термінів.

Література:

1. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Загальне літературознавство: Навчальний посібник для вузів.— Рівне, 1997.— С.3—12.
2. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства).— К., 1997.— С.7—22.
3. Хализев В.Е. Теория литературы. - М.: Высшая школа, 1999.— С.7—14.
4. Literatura. Teoria. Metodologia.- Warszawa, 1998.- S.8-38.
5. Literary Theory by Jonathan Culler.- Oxford University Press.- P.7-26.

Світлана Авраменко, доцент

До питання про “чорний гумор” в американському модернізмі

Школа “чорного гумору” виникла у 60-і роки всередині модерністського напрямку у літературі США. 1965 року Брюс Джей Фрідмен опублікував тринадцять творів (оповідань та уривків з романів, в тому числі і своє власне оповідання “Чорні ангели”), озаглавивши цю публікацію “Чорний Гумор”. Назва прижилася, витиснувши такі терміни, що вживалися для номінації цього напрямку в американській літературі, як “магічний реалізм”, “роман абсурду”, “роман-притча”, “темна комедія”, “алегоричний реалізм” та ін.

У передмові до збірки “Чорний Гумор” Б.Дж.Фрідмен слушно акцентує відмінність творчості кожного з письменників, яких він об’єднав в одну групу [10, X -XI]. Справді, троє з тринадцяти авторів (Дж.Хеллер, В.Набоков, Е.Олбі) аж ніяк не є «чорними гумористами». Конрад Нікербокер більше відомий не як “чорний гуморист”, а як теоретик цієї школи. Серед дев’яти інших авторів, чиї твори увійшли у збірку “Чорний Гумор”, тільки семеро повною мірою виправдали реноме найбільш відомих представників школи (Б.Дж.Фрідмен, Дж. Барт, Дж.П.Донліві, Т.Пінчон, Т.Саузерн, Дж.Парді, Л.Ф. Селін). До цих семи можна додати імена ще одинадцяти авторів, які здобули безперечну репутацію “чорних гумористів”, — У.Берриуз, якого вважають одним з засновників цієї школи [I; 319], Кен Кізі, Дональд Бартельм, Джон Хоукс, Уоррен Міллер, Джорж Луїс Боргес, Леонард Коуен, Роберт Кувер, Гюнгер Грасс, Хайнрік Бойл, Чарльз Райт. Конрад Нікербокер не без підстав вважає “чорним гумористом” і Натанаела Уеста (1903-40), вважаючи його родоначальником “абсурдистської прози” і “чорного гумору” [11].

Суперечки навколо цієї школи, починаючи з її назви і самого факту її існування [3, 113], а також окреслення того кола письменників, яких можна до неї зараховувати, віддзеркалюють

складність цього явища. Слушно зауважує В.І.Оленева, що навіть якщо “чорні гумористи” не являють собою школи в точному значенні цього терміну, то “ми є свідками характерного літературного напрямку (або течії), і досить широкого, породженого специфікою американського життя, а також спільністю світогляду письменників, що відтворюють його” [5, 146].

Саме специфіка світогляду письменників є основою розмежування творів сатириків-реалістів і “чорних гумористів”, а не стилістичні засоби, багато з яких є ідентичними для представників діаметрально протилежних творчих методів. Американські дослідники творчості “чорних гумористів”, здебільшого, керуються похідним критерієм, тобто стилем твору, характеризуючи “чорними гумористами” таких письменників як К.Воннегут, Дж.Хеллер, В.Набоков, Ф.О’Коннор. Про це вже багато писали літературознавці [1; 2; 4; 5; 8], які довели, що хоча вищезгадані сатирики-реалісти, як і “чорні гумористи”, тяжіють до умовних форм оповіді, загострюючи те чи інше явище реального життя, сатирики-реалісти чинять це, аби виразити «божевільність світу, який вони зображують» [4, 356]. Сатирики-реалісти, “критикуючи, врешті-решт утверджують людину, тоді як у творах “чорних гумористів” людина розвінчується і знищується” [5, 147]. Недаремно М.О.Мендельсон називає твори “чорних гумористів” не сатирою, а “антисатирою” [4, 354].

Роберт Шоулз, визначаючи феномен “чорного гумору”, вдало вирізняє таку особливість письменників, що належать до цієї школи, як ідентичний умонастрій, який періодично виникає в історії літератури [12, 35]. Інакше кажучи, американський літературний критик говорить про специфіку світогляду представників школи “чорного гумору”. Їхні світоглядні засади, на нашу думку, можна звести до наступних тез: 1) світ і суспільство є ворожими індивідам; 2) людське існування є трагічним, бо життя позбавлене внутрішніх цінностей, є безглуздом і зводиться лише до чергування даних чуттєвого досвіду; 3) особистість у будь-якому суспільстві приречена на самотність і відчуження; 4) оскільки долю людини в ірраціональному світі змінити не можна, то письменникові залишається тільки висміяти абсурдність людського існування.

Світоглядні позиції “чорних гумористів” аналогічні до поглядів екзистенціалістів. Т.Денисова, відзначаючи спорідненість “чорних гумористів” з представниками європейських модерністських шкіл, підкреслює суто американські риси цього явища. У “чорному гуморі” «доведено

до краю, до логічного завершення філософію індивідуалізму, що служить наріжним каменем американської свідомості, американського способу життя» [1, 331]. Американський дослідник М.Ф.Шульц іде далі при відмежуванні “чорних гумористів” від екзистенціалістів, вважаючи, що перші повністю заперечують життя і людину в будь-якому суспільстві, навіть самих себе (невипадково К.Нікербокер порівнює “чорного гумориста” зі скорпіоном, що смертельно жалить сам себе [11, 60]). Натомість екзистенціалісти, заперечуючи життя, не виключають можливості, і навіть необхідності, самостверджуватися в житті. В їхньому розумінні, існувати - означає діяти, а діяти - значить самостверджуватися. Екзистенціалісти відмовляються від багатьох можливостей, що пропонує життя, на користь одного вибору, що передбачає діяльність. І коли вони роблять цей вибір і дотримуються його, то в них виникає почуття самоповаги. “Чорний гуморист” відкидає не тільки життя, але і себе в цьому світі, з якоїсь обмеженої точки зору і таким чином, цілком втрачає почуття самоповаги, він стає жертвою ентропійних сил життя, які своєю масою пригнічують індивіда [13, 6].

Тому особливостями творів “чорних гумористів”, безпосередньо пов’язаними з їхніми світоглядними поглядами, є ще й такі як: 1) відсутність визначеності у будь-чому, оскільки певність відсутня в самому світі; 2) зображення людського досвіду шляхом використання метафоричного образу лабіринту; 3) заперечення логічної причинно-наслідкової закономірності у вчинках індивіда, на якій базуються закони пізнання матеріального світу; 4) відмова від витонченої вибірковості на користь широти емпіричного досвіду; 5) зображення фрагментарної свідомості як універсально-типового явища 6) прагнення до зображення метафізичної, узагальненої свідомості з використанням міфів та притч.

Світогляд “чорних гумористів” віддзеркалюється в їхньому творчому методі, а про особливості стилю цих письменників можна говорити лише умовно-узагальнено.

Зі світоглядною позицією цих письменників тісно пов’язані такі основні особливості стилю: 1) розмивається відмінність між авторською розповіддю і мовленням персонажів, чи, за термінологією Дж.Барта, відбувається гомогенізація першої і третьої особи; 2) протягом усього твору відчувається присутність автора; 3) перевага надається внутрішньому мовленню, а серед форм останнього — потоку свідомості; 4) вільне переміщення персонажів у просторі і часі;

5) широке використання літературної пародії, літературних та біблійних алюзій, символів та алегоричної образності. Крім того у творах “чорних гумористів” часто можна зустріти сенсорну деталь, що передає відчуття, які людина одержує через усі п’ять органів чуття, при цьому слова, що називають чуттєві враження, використовуються з пейоративним компонентом значення, а це веде до створення так званої “відчуженої образності”. Щоб підкреслити абсурдність людського існування, “чорний гуморист” використовує прийом несумірності, який полягає у надуживанні деталями, що не стосуються теми оповіді. М.Ф.Шульц пише, що “чорні гумористи” дотримуються аристотелівської догми фабули специфічним способом, “шляхом збільшення випадкових і нерелевантних деталей, які набувають у тексті твору незалежного статусу. Хоча сюжет і розвиває тему, але він не завжди тісно пов’язаний з темою, і епізоди, що не стосуються теми, часто розвиваються паралельно з нею.” [13, 22]. “Чорні гумористи”, як і зрештою і сатирики-реалісти, широко вдаються до іронії — ситуативної та асоціативної. Асоціативна іронія служить для передачі тих почуттів, які, як традиційно вважалося, притаманні лише сатирі [6, 116], виникає на рівні мегаконтексту твору в результаті використання ретроспекції чи кросс-референції, тобто наскрізного ситуативного повтору, у сполученні з анахронізмами, парадоксами, гротеском, зведенням до абсурду та ін. Але якщо у сатириків-реалістів усі перераховані засоби, що використовуються для створення сатиричного ефекту, залишаються стилістичними засобами, то у “чорних гумористів”, як пише Т.Денисова, “іронія з літературного прийому переростає в творчий метод” [1, 334]. Принцип “абсолютної іронії”, з розробленої Дж. Бартом доктрини “Веселого Нігілізму”, служить у “чорних гумористів” для передачі скептичного ставлення до ірраціональності й абсурдності людського існування. Скептицизм “чорного гумориста” являє собою своєрідний захист від осоружного реально-го життя. Іронія у “чорних гумористів” набуває анигуманного змісту, оскільки вона служить ствердженню абсурдності світу і безперспективності людського існування; у сатириків-реалістів іронія має людяний характер [5, 147].

Мова творів “чорних гумористів” характеризується інконгурентністю, несполучним використанням лексем з різних стилістичних реєстрів: мовні одиниці зі зниженого реєстру можуть використовуватися поряд з лексемами книжкового, піднесеного стилю. Використовуючи цей прийом, «чорний гу-

морист» умисно підкреслює дуальність людської природи — з одного боку, його бістальний, з другого - раціональний первні. Знаменно, що часто лексеми із книжкового реєстру мови використовуються “чорними гумористами” для зображення фізіологічних функцій людського організму.

Ряд “чорних гумористів”, виходячи з того, що ірраціоналізм людського існування у фікційному літературному творі неможливо передати звичайними мовними засобами, беруться за пошуки “антимови”, “антиформ”. Роберт Шоулз поділяє “чорних гумористів” на дві групи залежно від того, чи дотримуються вони традиційного методу, чи віддають перевагу формальним побудовам [12, 5]. Формалісти удаються до різноманітних прийомів, спрямованих на “розпушення” структури літературного тексту, створюючи таким чином “антиформи” і “антимову”. Серед цих прийомів можна назвати такі як: використання речень, в яких думка обривається на півслові; численні контактні і дистантні повтори; коментар з приводу того, що було написано і критичні зауваження про те, як це було написано; численні приклади суперечностей, які можна інтерпретувати як віддзеркалення роботи людської свідомості і таке інше.

Всі ці прийоми по “розпушенню” структури тексту, на наш погляд, спрямовані на те, щоб створити ефект відчуження.

Оскільки Т.Денисова справедливо визначає “чорний гумор” як мистецтво елітарне, доступне лише читачам з відповідною підготовкою [1, 326], то можна припустити, що весь арсенал засобів, скерованих на “розпушення” структури тексту твору, служить “чорним гумористам” експериментально-го напрямку для того, щоб проникливий читач виробив аналітично-критичне ставлення до зображуваного і за накопиченням абсурдних фактів, що лежать на поверхні, проникнув у глибинний сенс твору.

Література:

1. Денисова Т.Н. Роман і романісти США ХХ століття. - К., 1990.
2. Зверев А.М. Модернізм в літературі США. - М., 1979.
3. Землянова Л. “Естетика молчання” и кризис антиискусства в США // Не-оавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-60-х годов. - М., 1972.
4. Мендельсон М.О. Американская сатирическая проза ХХ века. - М., 1972.
5. Оленева В.И. Социальные мотивы в американской новеллистике (60-70-е годы). - К., 1978.
6. Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. - К., 1989.
7. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. - М., 1974.

8. Черниченко Л.Л. Школа “черного юмора” и американский модернизм: Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. - М., 1979.
9. Barth John. The Sot-Weed Factor. N.Y., 1967.
10. Friedman Bruce J. Forward to Black Humor. N.Y., 1965.
11. Knickerbocker Conrad. Humor with a Mortal Sting // New York Times Book Review, LXIX, pt.2, September 27, 1964, 3. - P. 60-61.
12. Scholes Robert. The Fabulators. N.Y., 1967.
13. Schultz Max. Black Humor Fiction of the Sixties. A Pluralistic definition of Man and His World. Ohio, 1973.

Олена Бистрова, аспірантка

Структуротворчі функції домінанти СОН

Однією з найпотужніших у поезії багатьох митців є домінанта **СОН**. Вона має розгалужену систему функцій у художньому тексті, формує великий семантичний дескриптор, утворює численні художні образи, впливає на характер поетичного синтаксису. Домінанта **СОН** - концептуальний образ, який несе в собі певну філософську ідею («життя як сон», проміжок між життям і смертю, сон - це балансування між ними тощо). Сон - ключовий образ не лише для поезії, це - метафора-код, декодування якого можливе лише в контексті або з урахуванням підтексту, сон - контролює вища сила: «Бог допоможе, Той сон твій справдиться» (Т. Шевченко). Домінанта **СОН** формує численні антитези, може стати основою цілісної структури тексту.

Стилетворчі функції домінанти **СОН** у кожного з митців набирають нових сенсів, нових відтінків значень, Так, Рильський через образ **СОН** моделює віртуальне життя, яке могло б скластися для його героя: «Мені снилось: я мельник в старому млині...» («Мені снилось...»). Тут виникає ситуація подвійного, паралельного існування: герой уві сні - не спить. Це вже тема сновидінь. Нею захоплювалися різні митці, виводячи реальне, земне існування, екзистанс за межі свідомості. Сон стає сакральним знаком, зрозумілим лише тим, хто живе у «горньому» шарі, ось як у М. Цветаєвої: «Мой любимый вид общения - потусторонний сон: видеть во сне...» [1, 137].

Томас Стернз Еліот уводить у літературознавчий ужиток поняття «ефект сновидіння». Він пише під враженням від вірша Вільяма Моріса «Блакитна кімната»: «Щоб емоційно сприймати цей вірш, не конче знати, що означає втілений у ньому сон; людям, щоправда, властива віра в значущість кожного сну; багато хто вірив давніше, а дехто вірить і нині, що в снах відкриваються таємниці минулого - часом найсокровенніші

і найстрашніші» [2, 75-76]. Тобто сон, сновидіння з точки зору Еліота, це шлях у прапам'ять, до ейдосів, архетипів, до забутого і страшного, а може й світлого, до того, що відкривається часом митцям у їхніх прозоріннях.

Сон і алюзія, поклик ретроспективного спрямування, сон це і мрія, це також паралельне життя, це матеріалізація мрії, навіяної певною подією, наприклад, музикою Шопена:

Люблю свій сон і вас люблю за нього,

Примхливий худорлявий музиканте...

М. Рильський «Шопен»

А. Шопенгауер вважає, що «... між життям і сновидінням нема специфічної і абсолютної різниці, а є лише різниця формальна і відносна...» [3, 263].

Найчастіше сон - проміжок між життям і смертю, заміник смерті, тужливе мерехтіння на грані забуття або один із синонімічних образів у тріаді «смерть»: «Отамане, генерале, -цвинтар, спокій, сон...» (*Є.Маланюк «Балада про Василя Гютюнника»*). Євген Маланюк уводить доміанту сон у політизований контекст балади з відповідним маркером - епітетом «підсоветський»: «Ідуть - ідуть. З повік тікає підсоветський сон...». Сон, як і інші доміантні образи у Маланюка, часто стає основою генітивних метафор, проте, ніби не задовольняючись стислістю генітиву, Маланюк нарощує біля доміанти додаткові маркери. Така конотація перетворює притаманний поетові мінор на відвертий мажор: «Солодким видом ясного сна...» (*«Присвятні строфи»*). Поет навіть «матеріалізує субстанцію сну: «... сон, замерзлий в нерухомій, синій кризі» (*«Фастівська ніч»*). Це однією рисою полісемантики доміанти «сон» є - наркотичний сон - «наркоз сна» (*«Дереворит»*). Маланюк створив свою палітру значень доміанти сон. Він уводить цю доміанту в той самий текст, але з різкими відмінностями в сенсі. В поезії «Стара винарня» місце дії оповите сном: «В склепіннях спить старезна мла». Сива давнина дивиться з усіх кутів винарні. А за вікном:

Шуміла ніч, сльота, тривога.

Все місто спало хорим сном...

Думки героя переносяться у давні часи, він бачить Богданових послів, купців козацьких, згадується Батурин, стара Полтава. Сонливість, сон міста переносять ліричного героя в інші часи, сюжет розгортається у ретроспективі, і від сну сучасного тягнеться нитка спогадів до минулого:

... І Орлик, днем важким зігнутий,

Сюди заходив відітхнути

І скоротити ніч без сна...

Спогади як сон, минуле як сон, сучасність як сон на чужині, в еміграції. Рефлексія героя відбувається на тлі марення-сну.

Домінанта **СОН** сприяє утворенню напівреального світу, примхливого, нечіткого: ніби сон, а, може, смерть або лінощі. Образ-стрижень «сон» напрочуд гнучкий, і в різних контекстах передає безліч нюансів душевного стану людини: тривога, сум, страх, печаль, очікування, радість, насолоду, відпочинок душі. Такий образ-стрижень І. Франко називав пуантом, або вістрям [4, 285]. Нечіткість, неясність, постійні коливання між різними станами — це стійка прикмета цього вістря. Часто виникає так званий розмитий сенс. «Сон» — насамперед «емоційний елемент мовлення», тому і сенс його може бути невловним, бо сам образ — «позамовний елемент реального світу» [5, 361].

Саме таке мерехтіння асоціацій, різних сполучень, доторкувань різних образів до домінанти і складає розмитий сенс, який дослідник дешифрує. Виникають різні трактування й витлумачення змісту. Ця розмитість, може виникати через конденсацію значення. Конденсація значення в рецепції читача відбувається завдяки частотності повторень домінанти, ритму, які утворюють ці повтори. Читач «особливим способом скорочує» [6, 145] сенс деяких речень і фрагментів саме через своє призвичаєння до тої чи іншої домінанти. З домінантою **СОН** відбувається тому така парадоксальна річ: сенс ніби розмитий і в той же час значення сконденсоване.

Майже в усіх поетів домінанта **СОН** метафоризується, в кожному випадку є елемент переносного значення. Особливо це відчутно в Ліни Костенко. Вона - поет метафор, до того ж ще й алюзивних. Сон і його сателіти ведуть у затекст, сприймаються як певний заклик тим, хто розуміє натяк:

Вікам посивіли вже скроні, а все про волю не чувать.

Пороззягали хлопці коні та і полягали спочивать.

Чи так їм спиться непогано, що жоден встати ще не зміг?

Пасуться коні під курганом, чекають вершників своїх...

«За чорно-синьою горою...»

До слів - сателітів сну можна віднести у Л. Костенко і співання колискової («Ой, люлі, люлі, люлі... »), і альков, і побажання «на добраніч», і спальні, і бінарне - безсоння. Поетеса «огортає» свої сни у метафоричні оболонки: «радісне диво найперших дитячих снів». У метафоризованому вигляді

вжито домінанту для створення афоризму на тему мистецтва та його сенсу:

Що доля нелегка, - в тім користь і своя є.

Блаженний сон душі мистецтву не сприяє.

Тут органічно сплелися дві домінанти - душа і **СОН**, утворивши один образ-символ. У наскрізній для Костенко темі «поет та його творчість» сон часто виконує певну світоглядну функцію:

Чудний народ - художники й поети,

усе їм сниться те, чого нема.

«На цямру монастирської кринички...»

Якщо в деяких митців домінанта **СОН** - антипод смерті, балансування між життям і його фіналом, то у Костенко таке балансування відбувається між сном і дійсністю або спогадом про щасливе дитинство... чи там в дитинстві, чи ще у сні, чи в Ірпені, чи в царстві Герендея» (*«Які щасливі очі у казок»*). Сон у таких випадках - проміжок між двома іпостасями суб'єкта, наприклад між його дитинством і щасливою дійсністю кохання. Символічне значення домінанти прояснюється у контексті: «Я лиш інструмент, в якому плачуть сні мого народу» (*«Яка різниця — хто куди пішов?»*). Тут сні — скорботні міфи, уявлення, прояви колективного несвідомого.

У програмній поезії Костенко «Біль єдиної зброї» є алюзивне використання домінанти **СОН**, яке спирається на біблійну історію про дивний сон єгипетського фараона про сім корів вгодованих, а ще більше — худих. Цей сон розтлумачив Йосиф цілком реалістично. Після цього всі почали розповідати Йосифові свої сні, «що у давніх єгиптян було свідченням виключної довіри» [7, 314].

Існують домінанти широкого, узагальнюючого сенсу, концептуального значення. Їх поет вибирає свідомо, це символи, емблеми творчості, назвати їх — значить впізнати митця. Таким образом-символом домінанта **СОН** стає в Шевченка, в якого набирає філософської суті, світоглядного спрямування. Множинність функцій сну є й в Шевченка, проте трапляється й те, чого нема в інших. Є спротив, є гнів, заклик до боротьби, віра, любов, ненависть — душа поета. Через домінанту **СОН** виявляється доля митця, його доба, його свідомість, його особистість. Ця домінанта єднає в собі всі стадії творення міфосвіту митця, його творчої манери, творчого доробку в цілому. Звернути увагу на ці стадії пропонують автори підручника з теорії літератури, на якому позначилися концепції Р. Інгардена [8, 202]. Ці стадії визначені термінологічно та-

ким чином: образ, метафора, символ, міф. Так на основі звичайного поетичного образу на межі авторської автології «Не спалося, - а ніч як море...» постає домінантний образ цього шедеверу.

Сон у Шевченка — мрія, вимріяне життя, це символ світоглядного рівня:

Отакий-то на чужині
Сон мені приснився!
Ніби знову я на волі,
На світ народився.

«Сон» («Гори мої високі!...»)

Уся ж сукупність функцій домінанти сон (концептуальний образ, філософська ідея, світоглядний сенс, сон-іреальність, балансування між життям і смертю, основа антитез, бінарних опозицій, розгалужена система тропів, метафора-код з дешифруванням, яке висвітлює душевний стан героя, реальний сон, фізичний стан тощо) утворює міфологему або міфосвіт митця, в якому сон — концептуальний образ, репрезентація автора.

У кожного творця — свій спосіб, своя система. Проте, не можна не визнати, що ключовий образ сон — це потужний естетичний маркер і форми і сенсу, чию б творчість ми не розглядали.

Платон Білецький звертає увагу на «надзвичайно цікавий «сон» Шевченка у «Прогулянці з приємністю та й не без моралі», «безприкладний у тогочасній літературі опис сновидіння - своєрідна зорово-слухова симфонія, що її міг створити лише художник, у свідомості якого музичні звуки тісно пов'язуються із зоровими образами. На тогочасних концертах нерідко виконували «Бурю» Мендельсона, навіяну композиторові поїздкою до суворо - похмурих берегів Шотландії. Ця музика збереглася у пам'яті великого Кобзаря на довгі роки і втілилася у «сні», який із фавулою повісті ніяк не пов'язаний. Він може бути, а може й не бути. Ось він: «Я почав відчувати дивовижну приємну середину між сном і неспанням...» [9, 221].

Майже в усіх своїх іпостасях домінанта **СОН** є ще й художня деталь - зображальна, характерологічна, символічна, портретна, психологічна, яка має значну потенційну силу, бо здатна активізувати рецепцію твору, спонукати читача до співтворчості, надавати простір його асоціативній уяві. Художня деталь висвітлює ставлення митця до об'єкту, авторську модальність.

Відчутною є роль домінанти у загальній ритмомелодії твору. Домінуючі у словах-фаворитах звуки беруть участь в алітераціях, асонансах (особливо звуки домінанти **СОН** - с, н), змінюють загальний метр. Значну роль відіграє й римова позиція. Поети залюбки виносять домінанти в кінець віршового рядка, хоча рими можуть бути й початкові, й серединні. Ігор Качуровський звертає увагу лише на кінцеві рими: «Ритмічна функція: рима позначає закінчення віршу. Мнемонічна функція: рима допомагає запам'ятати вірш. Естетична функція (найважливіша з усіх): рима править за митецьку оздобу вірша» [10, 47].

Віршознавець В.Баєвський, не вживаючи терміну домінанта, розподіляє поетичну лексику на тематичну та ключову: «Тематические слова передают смысл основных понятий текста и, как правило, отличаются наивысшей частотностью, ключевые слова в наибольшей степени отражают индивидуальность автора; частотность их употребления данным автором в наибольшей степени преобладает над средней употребительностью этого слова в изучаемую эпоху» [11, 452-453].

Ми розглядали поезію митців Канону, їх І. Франко називає «правдивими поетами», висловлюючи точну думку про вибір художником домінанти: «... треба признати, що правдиві поети все і всюди з багатого запасу рідної мови вміють вибрати власне такі слова, які найшвидше і найлегше викликають у нашій душі конкретне, смислове враження» [12, 290].

Література:

1. Кудрова І. После России. Марина Цветаева: Годы чужбины. - М.: РОСТ, 1997. - С. 137.
2. Еліот. Т. С. Музыка поезії //Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. - Львів: Літопис, 1996. - С. 75-76.
3. Шопенгауер Артур. Новые паралипомены... //А. Шопенгауэр. Об интересном. - М.: Олимп, 1997. - С. 263.
4. Франко І. Літературно-критичні статті. - К.: Держвидав художньої літератури, 1950. - С. 185.
5. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика //Слово. Знак. Дискурс. - С. 361.
6. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору //Слово. Знак. Дискурс. - С. 145.
7. Дютур Жан. Седьмой день //Дютур Ж. Воспоминания. - Х.: Фоліо. - С. 314.
8. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. - М.: Прогресс, 1978. - С. 202.
9. Білецький П. Апостол України. - К.: Стилос, 1998. - С. 221.
10. Качуровський І. Фоніка. - Мюнхен, 1984. - С. 47.
11. Баевский В. Тематические и ключевые слова в языке русской поэзии первой половины XIX в. Обзор работ Г. Хетсо за 1973-1985 гг. //Известия АН СССР, Серия литературы и языка. - Т. 45, №5. - М., 1986. - С. 452-453.
12. Франко І. Літературно-критичні статті. - С. 290.

Роман Бубняк, аспірант

Літературна рецепція і літературна критика (на матеріалі сприйняття роману Е. Золя "Жерміналь" у Франції 1884- 1885 рр.)

Термін "рецепція" віднедавна все частіше вживається в українському літературознавстві [1], як, зрештою, і в російському. Раніше (і більшість учених тепер) у нас обходилися звичним словом "сприймання" ("восприятие"). Про це свідчить хоча б відомий збірник нарисів російських учених під назвою "Восприятие русской культуры на Западе" [2]. Широкий спектр значень, які вкладаються в термін "rezeption" в сучасній германістиці, фіксує німецький "Literaturwissenschaftliches Lexikon" [4]. Для диференціації смислових відтінків і конотацій, що пов'язані з семантикою терміну "рецепція", багатий матеріал дає, на наш погляд, дослідження сучасного французького літературознавця Алена Пажеса "Спроба критики: роман "Жерміналь" (1884-1885 рр.) ("L'exercice de la critique: Germinal (1884-1885))" [3].

А. Пажес опрацював 94 різноманітних тексти, які появилися в французькій пресі з лютого 1884 до кінця липня 1885 року. Осмислюючи динаміку цього процесу крізь призму сучасного розуміння ролі творчості Е. Золя в історико-літературному процесі і, зокрема, місце роману "Жерміналь" у світовій романістиці, він виділив і охарактеризував три фази освоєння французькою читацькою публікою тринадцятого з черги твору Е. Золя: пререцепцію, рецепцію під час публікації роману частинами в газеті "Жіль Блаз" і поточну рецепцію цілісного, завершеного, опублікованого роману "Жерміналь" поки не з'явився друком новий твір, що привернув увагу публіки, відвернувши її від попереднього. Названі три фази рецепції співвідносні з трьома етапами появи роману в свідомості читачів.

У період виношування задуму чергового роману з циклу "Ругон-Маккари" і збору матеріалу про життя шахтарів

Е. Золя з цього приводу ділиться роздумами в листах до знайомих, інформація про роботу письменника над романом про реальну подію — страйк гірників — з різних джерел потрапляє в пресу. Цей період А. Пажес називає періодом “нескромностей”, зв’язуючи його з фігурою Поля Алексіса, друга і послідовника Золя, одного з членів “Меданської групи”, який видав серію повідомлень про назву майбутнього роману в газеті “Крі дю Пецль” (лютий-березень 1884), але не згадував про зміст твору. Його тактика полягала в тому, щоб нагнати атмосферу чекання, яка поступово буде задовольнятися, інтригувати, зацікавлювати читачів.

Ніхто, крім Алексіса, нічого не знав про роман, що мав з’явитися. Інформатор був дуже обережним, обмежувався лише кількома лаконічними твердженнями. “Статті Алексіса, - зауважує А. Пажес, - “подібні до кімнати-ехо, що реєструє події і коментує їх, але відмовляється взяти на себе конкретну ініціативу. Алексіс не розгортав якоїсь оригінальної теми і не розпочинав полеміки, він відігравав роль “збудженого балакуна, який перемелює те, що інші сказали чи зробили, а потім видає це за своє власною мовою” [3, 189].

Е. Золя, працюючи над твором, у чернетці залишав нотатки, які свідчать про його передбачення певної реакції відповідного кола читачів. Він розраховував, очікував і сумнівався. Ось судження письменника такої модальності:

“Розлючені робітники йдуть на злочин: потрібно, щоб читач-буржуа відчув страх терору” (чорновий варіант роману “Жерміналь”, лютий 1884 р.).

“Мій майбутній роман досліджуватиме соціальне питання, яким страждає вся Європа, і змальовуватиме драматичну картину шахтарського страйку. Я розраховую на великий успіх через зацікавленість цією проблемою” (лист до Е. Ціглера від 16 квітня 1884 р.).

“Робота набирає розгону, собача робота, якої у мене ще не було при написанні попередніх романів; і все це без успіху, без надії, що будеш нагороджений. Це одна з тих книг, які пишуть свідомо для себе” (лист до Сеара від 14 червня 1884 р.).

У день, коли почалася публікація роману частинами у газеті “Жіль Блаз”, у листі до Е. Ціглера Золя писав: “Я ще не знаю, як паризька публіка сприйме цю сувору книгу” (25 листопада 1884 р.).

З початком публікації роману “Жерміналь” у “Жіль Блаз” настає друга фаза рецепції, яка тривала до 24 лютого

1885 року. На зміну періодові “нескромностей” йде період “збудженої зацікавленості”. День за днем картина розкривається все більше та виразніше. Але бажання читачів задовольняються не повною мірою. Це — період “читання роману частинами, період невизначених інтерпретацій” [3, 190].

Спочатку газета “Ла Батай” трактує роман “Жерміналь” як “скандальну зневагу до народу” (19 грудня 1884), а через кілька тижнів ця ж газета переглядає свій погляд і інтерпретує прочитане цілком по-новому. Тепер акцентується увага на картині розгніваного натовпу, що кричить і біжить. Газета захоплюється могутністю людського потоку (25 січня 1885). А, наприклад, “Газетт анекдотік” (31 січня 1885) опускає цей фрагмент, беручи до уваги веселу Мукетту з її “голим задом”, щоб з нього посміятися. Як бачимо, сприймання твору фрагментарне, тональність його змінюється і всі його варіанти є можливими, оскільки роман ще не завершений. “На цій стадії рецепції,- зазначає А. Пажес,- анекдотичний погляд підходив краще, ніж серйозна інтерпретація”.

У газеті “Фігаро” від 26 листопада 1884 року Моріс Талмер звинуватив Золя в плагиаті. Він — автор книги “Рудниковий газ”, що з’явилася в 1880 р. (п’ять років раніше, ніж “Жерміналь”) і йому здається, що перші сцени роману Золя дуже подібні до сцен його власного роману. Але Золя не реагував на те, що було лише ефектом читання твору частинами: наступні розділи роману переконливо докажуть, що існує суттєва різниця між двома згаданими творами.

На другу фазу рецепції припадає мала кількість статей (лише шість). Роман “Жерміналь” тоді не викликав великої полеміки, як це сталося з романом “Нана” в 1879 році. Можливо, журналісти чекали, щоб професійні критики, прочитавши твір повністю, дали свою оцінку.

Та фахівці поки що мовчали.

Перші оцінки завершеного твору з’явилися 1 березня 1885 року. Практично вся паризька преса заговорила про “Жерміналь”: спочатку щоденні газети, тижневики, а пізніше й журнали.

У березні 1885 року паризькі журнали вважали культурною подією місяця не роман “Жерміналь”, а твір “Анрієта Марешаль” братів Гонкурів: майже всі говорили тільки про нього. А.Пажес зазначає, що “мовчання в цьому випадку можна пояснити ідеологічними причинами: “Ла Нувель Рев’ю” ніколи не симпатизував Золя, а “Парі”, “Ле Радікал” та “Ле

Ревей” не змінили своєї думки з появою роману “Жерміналь” [3, 170].

Протягом березня 1885 року з’явилася найбільша кількість статей про “Жерміналь” (40 статей). Активізувалася комерційна діяльність книгарні Шарпантьє, яка з 2 березня викинула на книжковий ринок сорок тисяч примірників роману.

Провінційні газети набагато менше писали про Золя та його твір. Траплялись видання, які жодним словом його навіть не згадали. Таке мовчання можна пояснити тим, що літературна сторінка в провінційній пресі набагато менша від аналогічних сторінок паризьких видань. Аналізувалися події регіонального і світового значення, а місця для оцінки роману “Жерміналь” і його “далекого” паризького автора не знайшлося. Провінційна преса, як правило, виключає літературу з свого дискурсивного поля. Про новий літературний твір провінційний читач дізнавався переважно з інформації, що надходила з Парижа, звідки “немов сонячні проміння долинали літературні столичні новини, ослаблені і пропущені крізь сито репортерів і критиків” [3, 186].

Про роман “Жерміналь” мовчали газети “Семафор де Марсель”, “Ла Делеш де Тулуз”. А рідне місто Золя Екс-ан-Прованс не поцікувалося про свого земляка. Газети з міст Ліль і Валансьєн (на півночі країни), які раніше регулярно висвітлювали події, зв’язані з шахтарськими страйками, також не зацікавилися золівським сюжетом: реальність знаходилася майже за два кроки від описаних подій і не було жодної потреби в посереднику.

Статті з ґрунтовним критичним аналізом були трьох категорій. Найвагомішу з них склали так звані “установчі скеровуючі голоси авторитетних критиків з відомих видань (Філіпп Жіль з “Фігаро”, Поль Жіністі з газети “Жіль Блаз”, Людовік Бужьє з “Ле Насіональ”.

Ізольовані голоси молодих критиків з’являлися час від часу в тім чи іншому часописі: Октав Мірбо (37 років), Е.Еннекен (27 років) і найвідоміший з них — Жюль Леметр (32 роки).

Нарешті, третю категорію склали прихильники натуралізму Золя: Г.Жеффруа, Г.Тугуз, Е.Род, Л.Депрез, Л.Журден, не кажучи вже про згаданого найвірнішого з них — Поля Алексіса.

Противники натуралізму стримувалися від участі в дебатах. Тому тон критичних зауважень, закидів був менш-більш толерантним. Але Золя і до цього факту поставився, як зав-

жди, з усією серйозністю. Кожного разу він вдавався до полеміки. Він відповідав опонентам найчастіше в перші місяці 1885 року. Як тільки публікувалася якась стаття про “Жерміналь”, він відразу знайомився з нею і певним чином реагував.

У період з 28 лютого по 10 квітня 1885 року в перші тижні поточної редакції роману з двадцяти листів Золя — десять — його відповіді рецензентам. Такий факт можна пояснити перш за все міркуваннями реклами: він знав, що його пояснення, різного роду висловлювання, які звернені до приватних осіб, можуть цитуватися в газетах чи журналах, стануть публічними і викличуть широку дискусію серед критиків. По-друге, Золя вважав, що все, що стосується роману “Жерміналь”, увійде до категорії питань, на які слід реагувати якнайшвидше, щоб випередити громадську думку.

А. Пажес далі зіставляє міркування про “Жерміналь” критиків усіх категорій, простежує характер і аргументи їх оцінок. Його цікавлять найменші нюанси в роздумах таких знаменитих на той час критиків, як Понтмартен, Сарсе, Брунетьер. Він найменше цікавиться так званою художньою правдою, правдоподібністю зображення як критеріями оцінки художнього твору. Натомість акцентує увагу на тому, як критики порівнюють опубліковані твори самого Е. Золя, наступність зображених у циклі романів персонажів, переконливість їх характерів, як критики вдаються навіть до зіставлення вражень від образів підземного світу шахтарів з враженнями від пекла, змальованого Данте. Багато уваги приділялося назві роману “Жерміналь”, її зв'язку з поезикою і художнім світом твору.

Читачі і критики сподівалися, що роман “Жерміналь” буде продовженням роману “Пастка”, що це буде другий золівський твір про робітників. Саме в такому дусі про це говорилося на сторінках газети “Жіль Блаз”. Стиль роману поки що залишався поза увагою. Вважалося, що читачі 1884-1885 років самі зорієнтуються, бо роман “Пастка” привчив їх до авторського письма: арготична мова персонажів, багаторазові повтори, ціла хвиля висловів, що належать персонажам, — все це творило вільний стиль Золя. Сила письменника в 1884 році полягала в тому, що він зумів “порвати з міфом народного натуралізму”, використавши нові прийоми і тематику, які забезпечили успіх його першого робітничого роману.

Що стосується сюжету, то він також був новим явищем в літературі. Мало хто в 1885 році його міг по-справжньому

збагнути і витлумачити. Навіть критики другої половини ХХ-го століття неодностайні в інтерпретації висновку роману і ще сьогодні сперечаються про складність золівської фінальної метафори “жермінації”.

Якщо дискусія залишається відкритою після понад сто років з часу написання твору, то важко було чекати великої одностайності від сучасників публікації роману “Жерміналь”. Зрозуміло, що їм бракувало історичного досвіду, досвіду соціальних змін, які мали читачі ХХ-го століття.

Як охарактеризувати в кількох словах рецепцію роману “Жерміналь” у 1884-1885 роках? Успіх книги був, так би мовити, амбівалентним. З одного боку, він незаперечний: тираж, який мав цей твір з перших тижнів, велика кількість статей, опублікованих у пресі, нарешті, схвальна оцінка роману, що її дав Жюль Леметр, начебто свідчать про одностайність літераторів і читачів. Але коли розглядати факти рецепції зблизька і з перспективи, то зрозуміємо, що апробація роману залишилась чисто інтелектуальною, а прикмети великого, справжнього успіху були відсутні. Проект інсценізації роману тоді провалився (і, можливо, не зовсім через цензуру). Карикатури, пародії не з'явилися як це було з романами “Пастка” чи “Нана”. Словом, роман “Жерміналь” не мав тоді своєї легенди як інші популярні твори Золя. Такий висновок А.Пажеса з його спроби докладного аналізу рецепції роману “Жерміналь” в часи його появи в літературному процесі Франції. Сучасний дослідник творчості Е. Золя вважає, що справжнє глибинне значення роману для сучасників тоді “залишилося замаскованим”. Тільки інтерпретація, оперта на тему епічного твору, мотивувала його позитивну й схвальну оцінку.

Судження, висловлені про роман “Жерміналь”, - вважає А.Пажес,- підказують новий образ твору і можливість іншого дискурсу. Між літературним твором і його публікою (теперішньою чи майбутньою) знаходиться критика — «феномен далеко не другорядний; середовище, де відбувається трансформація змісту» [3, 244].

Таким чином, з реконструкції ставлення читачів, журналістів, письменників, критиків та істориків літератури до роману “Жерміналь” випливає висновок, що рецепція літературного твору – поняття широке за обсягом: воно включає первинне читачьке сприймання тексту, фрагментарні оцінки сучасників і наступні реінтерпретації істориків літератури, що враховують динаміку літературних напрямів, нових художньо-естетичних норм і канонів.

Література:

1. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI- XVIII ст.- К.: Основи, 1998.- 578 с.
2. Восприятие русской культуры на Западе. Очерки.-Л.: Наука, 1975. -279 с.
3. Pages A. La bataille litteraire. Essai sur la reception du naturalisme a l'epoque de Germinal. Librairie Segquier, 1989. - 276 p.
4. Wunsch M. Rezeption // Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegrife der Germanistik.- Berlin: Schmidt Verlag, 1997.- S. 287-290

Надія Букетова, аспірантка

Ольга Кобилянська та Вірджинія Вулф – майстри малої прози.

Останнє десятиліття ХІХ – перші десятиліття ХХ ст. були багатими на таланти в усіх європейських літературах. В Англії з'являється гурток “Блумсбері”, який вносить нові погляди на мистецтво. До нього входять молоді літератори, серед яких поет Томас Стернс Еліот, філософ Бертран Рассел, романіст Едуард Морган Фостер, а також молода письменниця Вірджинія Вулф. “Блумсберійці” виступали за вільне, безперешкодне самовиявлення особистості. Вони були переконані в тому, що немає нічого більш морального, ніж естетичні міркування, і що “деспотизм за своєю природою ні поганий, ні хороший”.

Хоча всі художники були різні, їх об'єднувало переконання, що за поверхнею звичних речей ховається “щось” – сама невловима суть життя. “Велика Складність”, явити яку світові може лише нове мистецтво. І тому в їх творах відкривається реальна, доступна звичному погляду оболонка речей. До всього механічного, що можна науково пояснити, вони ставляться з недовірою, роблячи наголос на досягненні метафізичного явища.

Твори Вірджинії Вулф написані в цьому руслі. Вони різко відрізняються від традиційної прози. Її перші оповідання “Дім з привидами”, “Понеділок чи вівторок...”, “Пляма на стіні”, “Струнний квартет”, “Ненаписаний роман”, “Фазанове полювання” відображають розуміння письменницею мистецтва, її бачення світу.

Приблизно у той же час в літературі України теж відбуваються зміни, проходить переосмислення традиційних поглядів, думок. З'являється ціла когорта молодих

письменників, які пишуть по-новому. І.Франко відзначив те нове в способі зображення, що вони принесли в українську літературу. Він виділив серед них особливо творчість В.Стефаніка, М.Коцюбинського та Ольги Кобилянської. Молода письменниця зажила собі слави як авторка невеликих оповідань чи новел, які не обов'язково описували конкретні події і не завжди мали розгорнутий сюжет. Її перу належать такі яскраві психологічні новели: “Банк рустикальний”, “Жебрачка”, “Мати Божа”, а також “поезії в прозі” “Рожі”, “Акорди”, “Там звізди пробивались”, “Мої лілії” та ін.

Отже, в європейській літературі, зокрема в англійській та українській на межі ХІХ-поч.ХХст. відбуваються якісні зміни у способі відображення дійсності. Переосмислюється саме поняття мистецтва, особливостей зображення людини та її внутрішнього світу. На перший план виходять молоді незаангажовані письменники з власними творами. Серед них — В.Вулф (1882 — 1941) в Англії та О.Кобилянська (1863 — 1942) в Україні. Обидві письменниці були новаторами у своїй літературі. Для творів О.Кобилянської та В.Вулф характерна сконденсованість думки. Кількома реченнями письменниці передають глибину почуттів, переживань героїв. Їхні твори присвячені, як правило, людській психології.

Характерним для оповідань В.Вулф є те, що їх не можна назвати оповіданнями в класичному розумінні цього слова. Ні сюжету, ніякої часової і географічної визначеності, якщо й промайнуть, як тіні, якісь персонажі, то це не є герої в класичному розумінні. Вірші в прозі, роздуми, замальовки. Якщо потрібно підібрати жанрове визначення, то це радше ліричне есе або, точніше, замальовка настрою, психологічного стану, спроба засобами мови, слова передати відчуття, не стільки саму думку, скільки процес мислення, пошуку істини. Недарма в оповіданні “Понеділок чи вівторок...” так часто повторюється слово “істина”. І сам твір — це роздуми про пошуки істини. Прагнення істини — ось та сила, яка рухає світ, природу, людину. Постійні пошуки істини, бажання визначити, що таке істина і де вона. Чи в існуванні всього живого, чи в блиску зірок? Істина, дає зрозуміти В.Вулф, в силу своєї мінливої, невловимої природи протистоїть раціональному аналізу. Може, музика володіє цією таємницею. І В.Вулф у своєму оповіданні “Струнний квартет” намагається зробити неможливе — передати словом музику. Як стверджує Є.Генієва у своїй статті “Правда факту і правда бачення”, у творчості Вірджинії Вулф “музична проза” — не випадковість. Її пізній роман “Хвилі”

створювався як “роман-соната”, і в його композиції, стилі дійсно зроблено спробу врахувати закони цієї музичної форми.

Головним героєм оповідання “Струнний квартет” виступає музика — один з ранніх творів Моцарта. Події відбуваються на балу. Твір не має певної сюжетної лінії, немає й персонажів у класичному розумінні цього слова. Уривки фраз, вигуки, спогади, роздуми. І раптом починає звучати музика. “Вихор, шквал, напор, вибух. Грушеве дерево наверху гори. Б'ють фонтани; сипляться краплі. А хвилі Рони мчать глибоко і повно, летять під мостами, розкидаючи пасма водорослів, полощуть тіні над рибою, яка срібним мигтінням біжить на дно, затягнутою — це складне місце, - засмоктаною водоворотом; хлюп'їт, бризки, ранять воду гострі плавники: потік димиться, кипить, збиває жовту гальку, крутить, крутить, ось відпустив, падає, падає, вниз, вниз, але ні, зілігає вверх ніжною спіралькою; тонкою стружкою, як з-під аероплану; вище, вище...” [1,410]. Далі — невеликий діалог гостей, роздуми оповідачки, і знову лунає музика, несеться нестримно, заставляє замислитись.

Взагалі багатьох письменників, музикантів, художників перших десятиліть ХХ ст. нестримно вабить ідея синтезу. Народжується синкретичне мистецтво, наприклад, Стріндберг і його “Соната привидів”.

Не були винятком й українські митці. Ольга Кобилянська намагалась у деяких своїх творах поєднати музику і слово. Новели “*Impromptu phantasie*” та “*Valse melancolique*” є втіленням таких спроб. Одним з персонажів новели “*Impromptu phantasie*” виступає музика. Твір написаний у вигляді спогадів самої авторки про одну знайому дівчину. На початку твору письменниця зосереджується на спогадах про вплив на неї звуків дзвонів. Потім вона описує саму дівчину, її риси характеру. Далі розповідається про настроювання фортепіано та вплив “*Impromptu phantasie*” Шопена на дівчину. Велику увагу приділяє письменниця як самій музиці, прагнучи передати її словами, враженнями, так і впливу музики на душевний стан людини. Авторка дає зрозуміти в своїй новелі, що музика має величезний вплив на людину і може допомогти їй самореалізуватись у житті. Але може лише сколихнути душу, зачепити найтонші струни душі, так і не змінивши життя. Недарма О.Кобилянська пише в новелі про дівчину: “вона стала лише половиною тим, чим обіщувала стати дитиною” [3, 463].

За своєю специфікою новела наближається до музичного твору. “Тема цього твору втілює образ “скупого поривання”, -

писала Л.Кияновська. — Письменниця прекрасно змодельовала той особливо стрімкий поступ оповіді, гарячковий і навіть безладний у несамовитій поривчастості” [2, 97]. На специфіку цього твору звертав увагу ще О.Маковей. “Меланхолія і дика непогамовність, безмежний смуток і безмежна відвага, - писав він, - се основні риси молодой дівчини, якою уособила Кобилянська фантазію Шопена, стараючись переповісти словами враження музики, як се вона не раз пробує в інших творах” [4, 65].

Наступна новела “Valse melancholique”, на відміну від “Impromptu phantasie” не має точно вказаного музичного образу, однак і тут музика відіграє неабияку роль. В новелі розповідається про трьох товаришок: художницю Ганну, вчительку Марту та музикантку Софію. Усі троє мешкають разом, переживають різні перипетії, шукають свого місця в житті та щастя. Авторка, прагнучи передати внутрішній світ Софії, її почуття та переживання, вдається до використання музики. «Valse melancholique» — це крик душі Софії; навколо нього та переживань молодой музики і обертається вся дія. “Мистецтво стає засобом саморозкриття, віддушиною для духовних сил героїні, яка зазнала приниження у житті” [4,335].

Взагалі творчості О.Кобилянської та В.Вульф властиві такі жанри “малої” прози, як поезія в прозі. Обидві письменниці активно використовували цей жанр. Так, у творі “Рожі” О.Кобилянської та “Королівський сад” В.Вульф осмислюється одна тема: стосунки між людьми та людина взагалі. Підхід до втілення цієї думки в обох авторок однаковий: розповідь про різних людей на тлі природи, маленький уривок з життя молоді, недосвідчених дівчат і юнаків, розкриття мрій і думок старших людей. Однак все це реалізується у різних формах.

У своїй поезії в прозі “Рожі” О.Кобилянська описує букет троянд, який стоїть у прозорій тонкій склянці на підвіконні. В букеті є різні троянди: темно-червона, блідо-рожева, біла, і навіть жовтий пуп'янок. Поряд з цими трояндами стоять “дві грубошії дикі рожі з ясно-зеленими листками”. Здавалося б, звичайний малюнок з природи, який захопив письменницю своєю красою. Однак, коли вдуматись в самий текст, то стає зрозуміло, що це не просто троянди стоять у склянці. Це люди, лише різні за своїм віком і долею. Темно-червона рожа — це жінка в повному розквіті літ, краси і сили. Очевидно, це жінка, яка пізнала радість материнства, і ота материнська любов і ніжність надають їй неповторної краси. Блідо-рожева рожа — молода дівчина, яка лише розквітає, закохується, адже

вона щойно була пуп'янком. Життя цій рожі усміхається всіма барвами, вабить її. Біла рожа — символ самої чистоти і невинності. Здається, це ще дитина, сповнена мрій про щасливе майбутнє, “рожевого” уявлення про світ, який ще не показував їй своїх темних сторін. У жовтому пуп'янку проглядається складна жіноча доля. Ця рожа — втілення людських страждань, розчавлених мрій. Доля цієї людини складна і невесела. Гіркі думи не дозволяють розкритись вповні і жити щасливо. Розчарування стримують від висловлення почуттів.

У той же час поряд з ніжними трояндами стоять “дві грубошії дикі рожі”. Це грубі, байдужі до інших, люди, які живуть для себе.

Оповідь закінчується тим, що червона рожа згасає.

У “Королівському саду” В.Вулф немає троянд. Там є квіткові клумби і фігури чоловіків та жінок, що рухаються в якійсь круговерті. Тут теж є описи природи, зображення квітів, пелюсток, фарб та відтінків, але письменниця основну увагу все-таки звертає на фігури тих людей, які прогулюються в ботанічному саду. Перша пара — чоловік та дружина середніх років, з дітьми. Прогулюючись, вони згадують минуле, кожен своє. Чоловік — бабку і минуле кохання. Дружина — поцілунок сивої бабусі з бородавкою на носі. Вони обоє прожили частину життя, і їхнє минуле — “це їхнє щастя, їх життя”.

Друга пара — двоє немолодих чоловіків, у яких за плечима вже багато років. Один з них, старший, хворий і плутає реальне з уявним.

Далі проходять дві старші жінки, які ведуть дуже важливу, на їхній погляд, бесіду про цукор, муку, Нелла, Барта та ін.

І, зрештою, в ботанічний сад приходять молода пара закоханих. Їхні роздуми про відвідини маленького кафе гармонійно вписуються в саму природу саду.

В обох творах відсутній сюжет, немає і персонажів у класичному розумінні цього слова. Письменниці не виділяють головних дійових осіб. В оповіданнях розповідається про різних людей, але ми не знаємо їхньої зовнішності, ні імен, ані чим вони займаються. Також тут не виписаний чітко характер героїв. Авторки не зупиняються на якійсь конкретній людині, їх не цікавить і життєва доля цих людей. Проте, персонажі у “Рожах” і “Королівському саду” — справжні люди, але зображені з погляду їх психології.

Дещо відмінний спосіб оповіді в обох авторок. Якщо О.Кобилянська пише алегорично, зображуючи людські долі у вигляді троянд, то В.Вулф підходить ближче до зображення людини, описуючи окремих осіб.

Спочатку В.Вулф і О.Кобилянська наче виходять зі сну, розповідають про людей середнього віку, які мають певне становище в суспільстві, сім'ю (темно-червона рожа в О.Кобилянської і Саймон з Елінор у В.Вулф). Але далі кожна письменниця йде власним шляхом. В.Вулф зображує старих чоловіків, а потім жінок, і завершує твір описом молодої пари. А О.Кобилянська продовжує розповідь про ніжну юність, чисте дитинство і людську трагедію. Однак в зображенні певних періодів людського життя є багато спільного. Порівняймо: “Вона ще перед кількома хвилями була пуп'янком, а тепер, немов від одного сильного віддиху раннього повітря, розцвілася і виглядала так, якби сама з себе стала такою пишною, коли тим часом вона все ще була пуп'янком” (О.К.). “Вони були в розквіті щасливої юності або навіть в тому віці, який передуює юному цвітінню, коли ніжний рожевий бутон ще не вирвався з пружної оболонки, коли крила метелика хоча й вирости, але нерухомо блищать на сонці.” (В.В.) [1].

Та настрої в “Рожах” О.Кобилянської швидше песимістичний, оскільки вона завершує твір тим, що найпишніша троянда в'яне, тобто і до людини після найкращого її розквіту приходять зав'ядання. У В.Вулф в “Королівському саду” настрої радше оптимістичний, ніж песимістичний, адже вона завершує твір одою молодості і цвітінню. Авторка говорить, що все швидкоплинне і “весь час крутяться колеса і світяться яскраві вогні життя”.

В інших своїх новелах В.Вулф та О.Кобилянська продовжують осмислювати проблему людини, її місця в житті, значення митця для суспільства. Проблемі місця поета в житті людства присвячена новела О.Кобилянської “Поети”. Цей великий твір — роздум про долю поета в ріднім краї. Знову авторка не подає класичних персонажів, а лише роздуми про блукання душі.

Коли читаєш заголовок “Дім з привидами” В.Вулф, чекаєш чогось фантастичного, моторошних розповідей про привидів. Але привиди В.Вулф, зображені в цій новелі, не такі, вони якісь інші, “некласичні”. Безшумно, боячись потри-вожити спокій господарів, вони ступають по сходах, взявшись за руки. Хто вони, чоловік і жінка? Вони вперто шукають щось — радість, яка залишилась в будинку, чи щастя. І вони

розуміють, що те щастя і радість розчинились в душах самих господарів. І якщо спочатку здавалось, що привиди шукають якийсь скарб, то потім стає зрозуміло, що тим скарбом є пам'ять про кохання і те кохання, яке живе в будинку.

У своїх творах “малої” прози В.Вулф заперечує теорію об'єктивної деталі А.Беннета. Він стверджував, що, якщо старанно і вдумливо відтворити на сторінках повісті, оповідання або роману місце проживання героя, розповісти про його професію і т.п., то характер буде виписаний і зрозумілий читачу. Однак В.Вулф всією логікою оповіді і в “Плямі на стіні”, і в “Ненаписаному романі”, і в “Фазановому полюванні” спростовує це твердження.

Життя, “захоплюючий світ”, як вона пише в кінці “Ненаписаного роману”, загадкове, а тому непередбачуване. В поїзді їдуть жінки. Вдивляючись в їхні обличчя, у вираз очей, помічаючи щось характерне, ніби тільки для них (хворобливість у героїні “Ненаписаного роману”), В.Вулф за класичними рецептами намагається вибудувати їх долю, зрозуміти психологію. Але щось постійно вислизає. Здавалося б, все зрозуміло в долі цієї жінки в поїзді, і напевно правильно вибудовано її життєвий шлях. Але ні. Думалось, що в неї нема сина, а він зустрічає її на пероні. І весь вибудований будиночок розвалюється. Тоді розумієш, що немає класичних схем для розгадування людської душі; неможливо прочитати книгу життя.

Зовсім інший кут бачення у “Фазановому полюванні”. Ми потрапляємо в якийсь фантастичний, а то й фантазмагоричний світ сну, спогадів, нічного кошмару, підсвідомості. Це царство пристрастей, потрясінь, гріхів, тут зриваються благопристойні маски, тут на нас дивляться справжні обличчя.

Не випадковий і образ дзеркала в прозі В.Вулф. Глянувши в дзеркало, ти побачиш не своє відображення і звичні, знайомі предмети. Зустрінешся поглядом з “кимось, хто, очевидно, і є твоїм “я”, або познайомишся з своїм матеріалізованим уявленням про себе. Та й предмети під впливом химерно падаючого світла оживуть. “Душа — ось головне, ось висновок роздумів В.Вулф.” — пише Є.Генієва [1, 7].

Література:

1. Вулф В. Избранное. — М.: Художественная литература, 1989.
2. Кияновська Л.А. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської // Українське літературознавство. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. — Львів, 1988. Вип.51.
3. Кобилянська О. Повісті. Оповідання. Новели. — К.: Наукова думка, 1988.
4. Ольга Кобилянська в критиці і спогадах. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963.

Оксана Буньо, асистент

Особливості сучасного американського готичного роману (на матеріалі романів Джойс Керол Оутс)

Творчість визначної американської письменниці Джойс Керол Оутс продовжує привертати увагу істориків літератури і літературних критиків. Написано чимало робіт, присвячених аналізу її трьох готичних романів: «Беллфлер» (1980), «Блад-смурський роман» (1982) і «Загадки Уінтертерна» (1984). На думку американського літературознавця Джоан Крейтон, Оутс є одним з найсерйозніших і найінтелектуальніших із сучасних авторів, чії готичні романи, які являють собою суміш галюцінуючого реалізму з комплексним підходом до розв'язання питань про сутність особистості, ставлять великі вимоги до читача (Creighton 1992: 37).

Чим викликана до життя сучасна готика? Сама Д.К.Оутс твердить: «Всі ми бачили криві дзеркала, всі ми старіємо з різною швидкістю і знаємо людей, які хочуть пити нашу кров, подібно до вампірів... Всі ми змушені в певні періоди нашого життя відкрити, що не тільки всі люди крім нас є містичні, але й ми самі, наші мотиви, пристрасті, навіть логіка». (Oates 1984: 562), і тому в неї виникло «... неперборне бажання зібрати незліченний матеріал для написання романів, щоб побачити світ з точки зору сімейної долі, спадковості, а також мінливості часу (Oates 1984: 514).

Класичний готичний роман, або роман жахів, виник в Англії у другій половині XVIII століття, в період кризи просвітницького мислення, в період його переосмислення. Зростає віра в надприродне, а також почуття трагічної безпорадності перед життєвими загадками. Сюжети романів визначаються тим, що людина прямує просто до загибелі, думаючи, що переслідує щастя, і ніщо не може захистити її від невідомої і підступної долі. Першими представниками цього

жанру в Англії були Г.Уолпол, У.Бекфорд, А.Радкліф, М.Льюїс та інші.

Безперечно, всі готичні романи мають багато спільних рис (Umland 1992:56). По-перше, у них наявне почуття віддаленості і невизначеності. Події розгортаються переважно у віддалених у часі і відстані місцях, які невідомі більшості читачам. Розповідь замкнена у невеликі хронологічні рамки, а Дж. К. Оутс у своїх романах зображує всім відому Америку, відображає духовний і емоційний досвід особистостей, їх роль у сім'ї і національній історії. Американська земля та її історія є центральними в американських готичних романах. Історія клану Беллфлерів розглядається впродовж століття, починаючи 1770 роком до середини ХІХ століття. Дія «Бладсмурського роману» відбувається у реально існуючому місці, Бладсмурській Долині, штаті Пенсільванія і розгортається протягом 29 років. Опис подій розпочинається 70-ми роками ХІХ століття і закінчуються 31 грудня 1899 року, коли годинник б'є північ і починається нове століття.

По-друге, готична література — перш за все література, де страх, який створюється через містичні елементи, вбивства, фізичні насильства, є мотивуючою і стримуючою емоцією. Цей страх поділяється між героями романів і читачем. Отже, готична література розглядає причини, властивості і вплив жахів як на розум, так і на тіло. Готична подорож пропонує затемнений світ, де страх, пригнічення і божевілля є шляхами до пізнання, а неконтрольоване перевтілення персонажу є пошуком містичних сил.

Вже у першій частині роману «Беллфлер» вночі у надзвичайно сильну зливу в родинному будинку з'являється величезна щуроподібна тварина, яку ніхто з наляканих господарів не може розрізнити і котра зранку перетворюється на дивовижно гарного kota. Роман насичений й іншими містичними елементами (поява привидів; бажання Рафаеля, одного з родоначальників родини, щоб з його шкіри зробили барабан і він звучав би на родинних зібраннях; наявність жінки-вампіра; «осквернена» кімната, в якій живуть привиди). Деякі члени родини зникають у царстві підсвідомості, йдучи у воду міфічного Чорного озера, яке наповнене дивним шепотінням і нічними привидами, що привели вбивць Жана П'єра і його клан до скаженості, і яке також пожирає дитину Гарнет. Інші герої йдуть у царства, де втілюються їхні найпотаємніші бажання. Іоланта, яка молодою дівчиною втікає з дому, з'являється пізніше, як образ телезірки на екрані. Тамас

зникає у клавіакордах, котрі він з любов'ю майструє для Віолети. Чоловік Гепатіки, дуже люта людина, перевтілюється у ведмедя; Джоні Доан — у собаку, а коханець Вероніки — у вампіра. Головна героїня, Джермейн, поглинає свого брата-близнюка ще в утробі і народжується з чоловічими геніталіями і з даром ясновидіння, що є символічним зв'язком із природою, — дар, який втрачається, коли родина Беллфлер починає заперечувати життя.

У «Бладсмурському романі» велика роль також відводиться ірреальному, таємничому, привидам, духам і медіумам. Названа дочка головного героя Джона Кіна Зіна, Дейдра, загадково зникає на чорній повітряній кулі. Це зникнення стало першим у ланцюжку страшних і незрозумілих подій. Чорна куля стала символом неприємностей для родини.

Зін винаходить машину часу. Тільки виявилось, що дух і матерія єдині і що фізичні проблеми нерозривно пов'язані з проблемами метафізичними і моральними. І коли помічник вчителя Нахум потрапляє в машину часу, він вже ніколи з неї не повертається, тому що з початку неправильним поворотом важеля був посланий назад і став шестилітнім малюком, а потім ще одним поворотом був відправлений в безкрає майбутнє і розтанув в небутті.

У романі «Загадки Уінтертерна» мертві душі дітей оживають ангелами на картині у кімнаті Медовий Місяць і перетворюються на диявольські створіння, які атакують і вбивають непрошених гостей цієї кімнати або зводять їх з розуму. Ці ангели-демони відіграють важливу роль у романі, вони є результатом відкинутої любові, що переросла у демонічне зло. (Creighton, 1992: 53)

Шістнадцятирічному Ксав'є приснився дивний сон, що Пердіта забрала золотий перстень з потаємного місця у каміні і залишила пелюстку лілії. Через 23 роки він бачить цей перстень на пальці хворої й овдовілої Пердіти. Зла душа проповідника Фенвіка заволоділа Валентином Уестгардом і змусила його вчинити жорстокі вбивства.

Всі три випадки, що складають «Загадки Уінтертерна», є різновидами загадки самої містерії, що розкриває своє значення тільки після краху надій і психічних страждань. На відміну від класичних готичних романів страх у романах Оутс більше передається через поведінку людей і стан їхньої душі.

Це однією з особливостей готичного роману є те, що герої досить часто володіють надзвичайними психологічними властивостями і можуть спілкуватися зі світом, якого не можна

бачити звичайним оком. Дейдра у «Бладсмурдському романі» після зникнення з'являється пізніше як медіум, посередник між живими на землі і душами померлих. Але її діяльність закінчується трагічно для двох членів чоловічого товариства психічних досліджень: один помирає, а другий потрапляє в психіатричну лікарню.

Дж. К. Оутс вводить елемент, який відсутній у класичних готичних романах. У багатьох з членів родини Зіна є «по-значка звіра», яка говорить про те, що у людини переважають демонічні почуття.

Через готичні елементи Оутс символічно показує діалектику людини і природи, добра й зла, свідомості й підсвідомості.

Паралельно з містичними елементами у романах є реалістичні. «І якщо готика має силу, щоб рухати нас., це тому що її коріння лежить у психологічному реалізмі» (Oates 1980: 562). Письменниця правдиво відтворює рух і зміну людських емоцій, духовні й емоційні переживання, досліджує психічний стан людини.

«Беллфлер» — це не географічна назва, а стан душі», як зауважує Оутс у передмові (Oates 1980: 9). Гідеон, коли бачить безрозсудність старих родинних переконань, прямує в інший світ, світ, що не є Беллфлер. Оскільки він не може уникнути минулого, то Гідеон вирішує спрямувати свій літак на родинний будинок: «... він, здається, вперше побачив замок, як долю, в яку він був втягнений ціле життя. ... він також зрозумів, що це є доля, цей момент і це останнє піке були його долею» (Oates 1980: 523-553).

У романі є багато посилань на реальні історичні події: це і війна 1812 року, і різня 1825. Ми стикаємося також із реальними історичними персонажами: Абраамом Лінкольном, Джоном Брауном і Бенджаміном Франкліном.

Письменниця змальовує відчуженість, самотність людини. Самюель розуміє, що Беллфлери не визнають того способу життя, який він обрав для себе — життя з чорною жінкою. І він зникає.

Викриттям ескапізму і релігійного фанатизму Джедедіа, який йде у гори в пошуках Бога, Оутс показує, що така одержимість і повна ізоляція від людей призводять до фізичних і розумових розладів. Довгі періоди усамітнення зумовлюють патологічні зміни у свідомості.

У «Бладсмурському романі» Оутс створює цікаві і неповторні характеристики своїх героїв і розширює кожного з

них до символу для втілення певної грані свого «надзавдання». Все життя Джон Кінсі Зін проводить, намагаючись реалізувати емерсонівський принцип єдності матерії і духу, який об'єднує людей і природу і котрий існує як ціль людини і людства, як «вічний двигун» прогресу, і все це минає безрезультатно. Вся ця безрезультативність, ця нездійсненна мрія доводиться не тільки долею головного героя, а й долею членів його родини.

Зображуючи у романі життя Америки кінця минулого століття, як і в попередньому романі, письменниця відтворює реальні історичні події: чоловіче товариство психологічних досліджень, яке проводило вивчення надприродних можливостей Дейдри, реально існувало і було засноване у 1882 році; також зображено рух суфражисток у минулому столітті.

Реальні персонажі поділяються на декілька категорій: на політичних діячів; зображено діяльність мадам Блаватської-медіума — засновниці теософського товариства, вчення якої полягало у можливості «безпосереднього осягнення Бога» за допомогою «містичної інтуїції і откровення», визнання можливості безпосередніх контактів з надприродними, потойбічними силами. Також є посилання на письменників і поетів: Емілі Дікенсон, Самюела Клеменса, Маргарет Фулер. Зін в пору своєї молодості захоплювався Шекспіром і єдиний із всіх інтелектуальних жителів долини зумів оцінити вірші ніким не визнаного Едгара По.

Винахідника Едісона показано як викрадача ідей у Джона Кінсі. Як стверджує Зін, це у нього зародилася ідея фонографа, а Едісон викрав її. Джон Кінсі Зін все своє життя присвятив винаходам. Для нього Америка і винахідництво були синонімами. І саме до нього найбільш «типового американця» в 1882 році сенат США звернувся з досить делікатним патріотичним проханням — винайти сучасне і гуманне знаряддя страти. Відгукнувшись на цю пропозицію, він винайшов електричний стілець, який залишився єдиною пам'яттю про нього в історії країни.

У «Загадках Уінтертерна» атрибути, турботи, проблеми епохи не просто згадуються, а акцентуються як у зовнішньому світі, так і в свідомості дійових осіб. Якщо у класичному готичному романі герої описані статично, то в Оутс персонажі живі й змінюють своє емоційне ставлення під дією зовнішніх чи внутрішніх факторів. Змінюється ставлення матері Ксав'є до нього — від обожнювання до ненависті; змінюється також стосунок Пердіти до нього — від нехтування до з'єднання у

шлюбі; філософ Кілгерван змінює своє життя самотника і відлюдька на Дон Жуана.

Оутс правдоподібно описує, як під впливом алкоголю Ксав'є відчуває крах свідомості і йому відкривається підсвідомість. Письменниця скрупульозно описує вбивства; показує коливання настрою Пердіти від жвавості до меланхолії і глибокої депресії.

Отже, на відміну від класичних готичних романів, романам Д.К.Оутс притаманний глибокий психологізм. Як зауважує сама письменниця, її насамперед цікавить загадкова природа людських емоцій. «Готика — це не тільки літературна традиція, а й реалістична оцінка сучасного життя» (Oates 1969: 5). У всіх трьох романах порушується проблема свободи особистості, її відчуженість, якщо вона свідомо самоізолюється від суспільства, проблема взаємовідносин батьків і дітей, прагнення молодого покоління до незалежності, зображено потребу у психологічному балансі сил свідомості й підсвідомості, а також достовірно відтворений механізм роботи людської підсвідомості.

Література:

1. Жанровое разнообразие современной прозы Запада / Д.В.Затонский, Т.Н.Денисова, Ю.П.Уваров, В.И.Оленева. Отв. ред. Д.В.Затонский. — К.: Наук. думка, 1989.
2. American Gothic Tales / edited by Oates J.C. - New York: Plume., 1996.
3. Gross L.S. Redefining the American Gothic. - London:UMI., 1989.
4. Creighton J.V. Joyce Carol Oates. Novels of the Middle Years. - New York: Twain, 1992.
5. Hennesy B. The Gothic Novel. - London: Longman, 1978.
6. Oates J.C.. Bellefleur. - New York: Dutton, 1980.
7. Oates J.C. A Bloodsmoor Romance. - New York: Dutton, 1982.
8. Oates J.C. Mysteries of Winterthern. - New York: Dutton, 1984.
9. Oates J. C. Writing as a Natural Reaction. - Time,Oct.10.,1969.
10. Ringe A.O. American Gothic. — Kentucky, 1982.
11. Umland S. Cliffs Notes on Shelley's Frankenstein. - Lincoln: Nebraska, 1992.

Тетяна Волкова, професор

Природа лірики і структура авторської свідомості

Інтенсивний розвиток і ускладнення форми в літературі ХХ століття зумовили пильну увагу дослідників до проблеми родового та жанрового поділу літератури. Від заперечення самої проблеми (Б.Кроче [1]) до введення нових літературних родів (Л.І. Тимофеев: ліро-епос, художньо-історичний жанр, сатира; Ю.Б. Борев — сатира, гумор, патетика; В.Днепров — роман [2]) літературознавці в ХХ столітті знову повернулись до античного поділу на три роди, до Платона і Арістотеля [3]. Однак тричленний поділ літератури доповнюється новими підходами, зокрема з точки зору психології та лінгвістики. Особливого значення учені надають визначенню родів як типів мовленнєвої організації літературних творів. "Це незаперечна, надєпохальна реальність, що заслуговує пильної уваги", — пише В.Є. Халізев [3].

З організацією мовленнєвої сфери твору пов'язані форми вираження авторської свідомості. Для лірики ж проблема авторської свідомості і форми її вираження є основоположною.

Як і в літературі загалом, у ліриці ХХ століття відбуваються глибинні процеси, що спонукають до переосмислення її природи, проте є у неї і такі присутні ознаки, що залишаються непорушними і визнаються усіма дослідниками.

По-перше, — предмет лірики. Це передовсім розмаїті стани душі та свідомості людини. Це Ф.Шеллінг відзначав, що в ліриці "віднаходить своє відображення не образ, а душа, не предмет, а лише настрої" [4]. Те ж саме і у Гегеля: "Ліричний поет внутрішньо спонукуваний висловити у пісні все те, що поетично складається в його душі та у його свідомості" [5]. До того ж він наголошував, що з лірики не вилучаються "всезагальні погляди, субстанційність світобачення, глибше осягнення всезагальних життєвих стосунків" [6]. Г.М.Поспелов особливо акцентував на художньому освоєнні

свідомості в ліриці. Він пов'язував усі особливості лірики з її предметом, що ним є, як він сам висловився, "не характерність соціального буття людей, ... а характерність їх соціальної свідомості" [7]. В.Є.Халізов справедливо вважає таке визначення завузьким (бо ж буття також знаходить відбиття в ліриці, та воно вторинне, первинним є відображення свідомості). В.Є.Халізов відзначає в ліриці ХХ століття "відбиття художнього зацікавлення потаємними глибинами людської свідомості, джерелами переживань, складними, логічно неозначуваними порухами душі" [8]. І вбачає в цьому не безпідставно вплив французьких символістів другої половини ХІХ століття. Для нас у цих роздумах важливим є один висновок: в онтологічному сенсі проблема авторської свідомості для лірики як літературного роду є визначальною. Разом з тим вона тісно пов'язана з проблемою своєрідності ліричного почуття і форми його вираження. На єдності ліричного почуття тримається єдність ліричного твору. Тому який би "ліричний безлад" не панував у творі, цілісність останнього визначається цілісністю, єдністю авторської свідомості, у ньому вираженої.

Либонь не випадково всі теоретики, що осмислювали лірику, доходили до проблеми автора як до проблеми визначальної. Вона була основною в осмисленні рис лірики у Гегеля. Сталося це, очевидно, ще й тому, що Гегель (все ж таки!) надавав великого значення ролі суб'єкта у творчому процесі. "Божественні первні, — писав він, — не лише є у людині, але й діють у ній" [10]. Він визнавав за поетом (як і за творцем загалом) уміння достосовуватись до субстанції. Цим міркуванням вочевидь перейняті усі його роздуми про роль поета в ліричній творчості.

Специфіку ліричного висловлення він убачав у тому, що воно покликане "звільняти дух не від почуття, а в середині самого почуття" [11]. Основна умова ліричного втілення, на його думку, полягає в тому, що "поет повністю вбирає в себе реальний зміст і перетворює його на свій" [12]. Тому-то Гегель і підійшов до визначення лірики з точки зору суб'єктно-об'єктних відношень у ній. Не випадково і сучасні дослідники прийшли до того ж — виявлення ролі автора, форм вираження його свідомості в ліриці (найчастіше — з точки зору характеру суб'єктно-об'єктних відношень у творі). "Отож, важливо усвідомити, — пише Г.Я.Якіна, що, розшифровуючи своєрідність суб'єктивності того чи того поета, дослідники неодмінно зверталися до того, як організована суб'єктна сфера в ліричному тексті, з яких суб'єктних форм вона складається.

Учені, які підходять до аналізу ліричної свідомості, не могли обійтись без вирішення питання про те, яким рівнем самосвідомості володіє загалом суб'єктивний ліричний комплекс. А прагнення окреслити типи та види суб'єктивності вело до вирішення питання про структуру поетичного світу" [13].

Перед реалістичною поезією XIX століття лірика переважно була моносуб'єктною. Проте в XIX ст. з розвитком реалізму, з прагненням поетів виразити розмаїття людської свідомості лірика стає багатоголовою або ж полісуб'єктною. Це яскраво виявилось, як показали дослідники, в поезії Т.Г.Шевченка та М.О.Некрасова [14]. Освоюючи "чужу" (стосовно автора) свідомість, поети вживались в образи простого солдата, селянина, купця, ремісника, чиновника, селянської дівчини і т. ін., робили їх носіями мовлення в творі, щоб більш повно відтворити їх внутрішній світ, їх переживання, їх свідомість. Такою є рольова лірика, тобто така лірика, в якій поет грає роль іншої людини, намагаючись виразити іншу свідомість. З розвитком рольової лірики все частіше практикуються такі типи організації ліричних творів, як розповідна та описова лірика. Їх розгорнуту характеристику дав Г.М.Поспелов у своїй монографії "Лірика серед літературних родів" (М., 1976).

У ліриці XIX-XX століть "все більше зростає — і кількісно і якісно — роль таких форм висловлювання, у яких мовець бачить себе зсередини, і зі сторони — як до кінця не об'єктивованого "іншого" [15]. С.Н.Бройтман справедливо зазначає, що в ліриці дистанція між світом і героєм — "історично змінна величина" [16]. Принципову новизну суб'єктивної сфери в ліриці XX ст. М.В.Мокиця вбачає у тому, що поети модернізму, на відміну від поетів романтизму початку XIX століття, які ототожнювали автора з суб'єктом творчості, приходять до пізнання автора як об'єкта творчості, це змінює її характер лірики. Отож, ми можемо вирізнити щонайменше три рівні дослідження авторської свідомості в ліриці. Перший — субстанційний (загальна структура авторської свідомості). Другий — суб'єктивний ліричний комплекс, який через певну організацію мовлення може відображати як авторську, так і іншу, "чужу" стосовно автора свідомість, а також — співвідношення різних свідомостей у творі (явище, що інтенсивно розвивалось в ліриці XIX-XX століть). І третій рівень — автор і читач, це рівень рецепції ліричного твору.

Тепер нас цікавить перший рівень — структура авторської свідомості на субстанційному рівні. Вирішення цього питання

пов'язане з проблемою загального, особливого, одиничного в ліриці. Про специфіку співвідношення в ліриці загального, особливого одиничного писали Ф.В.Шеллінг і Г.В.Ф.Гегель. Шеллінг вважав, що «ліричний твір взагалі є відбиттям безмежного і загального в особливому» [17]. Та оскільки «лірична поезія — найсуб'єктивніший вид поезії, у ній мусово панує свобода» [18]. Він вважав також, що в ліричних творах представлена опозиція нескінченного і скінченного, де "пристрасть — характерна ознака скінченного або особливого на противагу до загального" [19].

Однак, потрібно вказати, що Шеллінг справді керувався передовсім філософською інтерпретацією змісту мистецтва, окремих його родів і видів поезії, залишаючи поза увагою питання про форму, способи вираження змісту. До вирішення цієї проблеми підійшов Гегель. Його цікавили "норми внутрішнього розвитку та взаємозв'язку" [20]. Передусім Гегель відзначив "відокремленість ситуації і предметів у ліриці, а також способу, яким взагалі при такому змісті доводить себе до свідомості душа" [21]. Суть такого способу полягає в тому, що "зміст і зв'язок окремих сторін, у яких воно розгортається, опирається не об'єктивно на самого себе як на субстантивний зміст чи на своє зовнішнє явище як замкнуту всередині себе індивідуальну подію, а опирається на суб'єкт" [22].

Цікаво, що Гегель вказав і на сутність загального у змісті ліричних творів: це "висоти і глибини людських вірувань, уявлень і знань: сутнісний зміст релігії, мистецтва і навіть наукової думки, оскільки ця остання прилаштовується ще до форми уявлення і входить в почуття" [23].

Як же усе це відображається у свідомості автора, яким чином структурується в ній?

Спробуємо з'ясувати структуру авторської свідомості (табл. № 1). Синтагматику її складає авторська самосвідомість. Вона містить (на ментальному та вітальному рівнях) особистісну свідомість (одиничне), соціальну, національну, конкретно-історичну свідомість (особливе) і загально значуще в культурній, історичній свідомості (загальне). Парадигматику його творять надсвідоме і підсвідоме. Що вище піднімається авторська свідомість, то далі увіходить вона в сфери надсвідомого; що більше воно заглиблюється у підсвідоме, то різкіше окреслюється сфера несвідомого. Що-правда, процес сходження і спуску — це єдиний процес, до цього питання ми ще повернемося. Тепер зазначимо: що далі

відходить поет від ядра самосвідомості, то певніше увіходить у сфери осяяння, інтуїції, чуттєвого пізнання (чуттєзнання).

Табл. № 1

Спогад				Надсвідоме ■	4. Глобальний Розум
Всезагальне ☼	Особливе *	Одиничне *			3. Інтуїтивний Розум
	Прояв				2. Осяяний Розум
Прояв					1. Вищий Розум
Авторська самосвідомість: свідомість (ментальна, вітальна) особистісна (одиничне) — соціальна, національна, конкретно-історична свідомість (особливе) — загальнокультурна, загальноісторична свідомість (всезагальне)					
Спогад				Підсвідоме ■	1. Ментальне
Одиничне ☼	Особливе *	* Всезагаль-			2. Вітальне
Прояв					3. Підсвідоме
Всезагальне ☼	Особливе *	* Одиничне			4. Фізичне
Спогад					5. Несвідоме

І самосвідомість, і надсвідоме, і підсвідоме мають свої рівні (Див. табл. № 1 і № 2).

Згідно з індійською тантричною традицією в людині є кілька центрів свідомості (Табл. № 2). «Канал посередині і два переплетених біля нього канали, — пише Сатпрем, — відповідають мозковому (медулярному) каналові та, ймовірно, симпатичній нервовій системі. Це шляхи, якими висхідна сила (кундаліні) піднімається від центру до центру після того, як вона прокидається в нижньому центрі і піднімається "ніби

змія" до тімені, де розпускається в надсвідоме" [24]. Між третім оком і верхнім каналом (біля шиї) проходить рівень ментальної свідомості в людині. Між середнім і нижнім каналами пролягає рівень вітальної свідомості. Вони ж творять синтагматику авторської свідомості — самосвідомість. За межами останнього каналу міститься підсвідоме фізичне. Таким чином, Надсвідоме і Підсвідоме фізичне перебувають за межами фізичного тіла людини: перше — над тіменем, друге — нижче рівня ніг (якщо людина сидить у позі лотоса). У висхідному порядку Шрі Ауробіндо визначив чотири рівні (чи плани) Надсвідомого: Вищий Розум, Осяяний Розум, Інтуїтивний Розум і Глобальний Розум. Кожна людина має свій поріг Надсвідомого. Однак духовна еволюція конкретної людини здатна зміщувати вверх межу, що відділяє його буденний розум від Вищого Розуму, і деякі плани Надсвідомого можуть стати звичайною свідомістю. Відтак, Надсвідоме пов'язане з майбутнім, Підсвідоме — з еволюційним минулим.

Табл. № 2

Буденному розумові властиве лінійне мислення, нездатність бачити життєві явища і світ об'ємно, невміння вийти за межі монотонного сірого мислення, товщі умовностей і

буденності. За якістю вібрацій йому властива значна кількість темних вібраційних вузликів.

Вищий розум вільніший і світліший, він багатий та інтенсивний. Переважно він зустрічається у філософів та мислителів. Проте його ментальна субстанція важка, він схильний до апіорних настанов.

Осяяний розум — це план чистої духовності. Це рівень естетичної свідомості, він часто пов'язаний з поетичним нахненням, з творчістю загалом, та найбільше — з поезією. "Чудовою ілюстрацією поезії осяяного розуму, — зазначає Сатпрем, — є окремі пасажи творчості А.Рембо, особливо його "П'яний корабель" [25]. Як приклад поезії осяяного розуму Шрі Ауробіндо наводив вірші Шекспіра, Вордсворта, Томпсона. У таких творах ритм твору повторює ритм свідомості.

Обмеженість Осяяного Розуму виявляється в тому, що свідомість часом перебуває у такому стані активності чи збудження, що образи наче виходять з-під влади поета і стають незв'язними.

Інтуїтивний план розуму відрізняється від Осяяного тим, що прозріння приходить не ззовні, а ніби зсередини людини, нібито те чи те знання завжди було у ній і бракувало лише миттєвого спалаху, щоб осягнути цілковиту істину. Такі спалахи бувають у житті кожного. Межі інтуїтивного розуму полягають у тому, що він проявляється саме спалахами, а сам розум або перебільшує, або применшує їх значення.

Джерелом Осяяного та Інтуїтивного розуму є Глобальний розум — вищий ступінь Надсвідомого. Це космічна свідомість, до неї людська свідомість рідко сягає. Глобальний розум — джерело великих релігій та геніальних творів мистецтва. Досягти його можна різними шляхами, проте одним із основних засобів духовного поступу є мистецтво. Разом з тим у поезії, музики, духовних мантр існують ніби рівні можливості в оволодінні вібраціями вищих рівнів свідомості. Річ у тім, що вібрації виявляються в світлі, кольорі, звукові, однак провідна роль належить звукові. Є езотеричне знання, присвячене певним звукам (мантрам), що допомагають установити контакт з конкретними планами свідомості. Такі звуки (мантри) містяться в священних тантричних текстах. Сила мантр така значна, що за допомогою них можна і вилікувати і убити людину, викликавши у неї навіть сильне блювання. У плані вібрацій за силою впливу музика і поезія наближаються до мантр. Особливо очевидною є близькість поезії до музики на рівні Осяяного розуму. Тобто порівняння поезії з музикою

базується на глибоких засадах — вони є близькими на енергетичному рівні.

Як і в Надсвідомому, в Підсвідомому є також кілька планів: ментальний, вітальний, підсвідоме фізичне і матеріальне несвідоме. Несвідоме — це нижня сходинка Підсвідомого, це наша матеріальна, тілесна основа, воно також не позбавлене свідомості, але свідомості неясної, обмеженої, радше підсвідомої, як свідомої. Цікавий факт: ознаки Несвідомого у Юнга, а також у Шрі Ауробіндо і Сатпрема дивовижно збігаються і ніби доповнюють один одного. Порівняємо. У Сатпрема читаємо: "Там (у Несвідомому — Т.В.) ми віднайдемо усі примітивні і грубі ментальні форми чи сили, що першими з'явилися у світі матерії і життя; усі агресивні імпульси, властиві життю на етапі її зародження, усі її рефлексії страху і страждання; і, нарешті, сили хвороби і тління, і смерті, що підсвідомо керують нашим фізичним життям" [26].

У Юнга: "Провалля, що простежується між першою і другою частиною "Фауста", відділяє і психологічний тип мистецького твору від візійного. В останньому все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи. Це первинне переживання, якому людська природа загрожує смертю, розклавши на слабкості та незбагненні сутності. Значення та сила полягають у незвичайності переживання, що з'являється з глибини прадавніх часів чужим і холодним або знаменним і величним. З одного боку, це переживання має вигляд різнобарвного, демонічно-гротескного, яке руйнує людські цінності та прекрасні форми, це відрозликий клубок вічного хаосу..." [27].

Однак Юнг не розрізняє Надсвідоме і Підсвідоме. Прояви Надсвідомого він відносить до Несвідомого: "З іншого боку, — пише він, — це або одкровення, висоти та глибини якого людська уява майже не здатна дослідити, або це щось прекрасне, збагнути яке даремно намагаються слова" [28].

І поготів не розрізняв Надсвідоме і Підсвідоме З.Фройд, хоча в структурі особистості він виділяв компонент "Над-я" чи "Я-ідеал", проте "Над-я" розглядалося як спадкоємець едіпового комплексу. «Над-я» і «Я-ідеал» він зачислював до Несвідомого. З його точки зору, безсвідоме в людині може бути як "низьким" (статеві та агресивні потяги «Воно») так і "високим" («Над-я» як вища істота в людині) [29].

Проте ми уже зазначали, що явища візійного характеру, про які писав Юнг, належать до проявів Надсвідомого, тоді як Несвідоме увиходить до сфери Підсвідомості і пов'язане з минулим, а не з майбутнім. Юнг, з його дивовижною проникливістю, відчув тут таємницю, однак збагнути її до кінця не зміг, оскільки сфери Надсвідомого і Підсвідомого для нього складали єдність. "Одкровення... натомість, — писав він, — розпанахує завісу, на якій намальовані картини космосу, здолу догори, й відкриває погляд у незбагненні глибини того, що сталося. Куди? В інші світи? Чи в затьмарення духа? Чи в прадавні першопчатки людської душі? Чи в майбутнє ще не народжених поколінь? Ми не можемо відповісти на ці запитання ні "так", ні "ні" [30].

Тут дійсно прихована Велика Таємниця, пов'язана з законом сходження свідомості. Відзначимо: з усіх планів Надсвідомого для поезії найближчим є Осяяний Розум. Зазвичай, у мить натхнення талановиті поети підносяться саме до рівня Осяяного Розуму, з цим планом найчастіше пов'язане художнє вирішення езотеричних, біблійних, теологічних мотивів. Однак геніальні поети, типу Гете, здатні проникнути у сфери Глобального Розуму. Та закон сходження є одночасно й законом спуску: що вище ми підносимось у сфери Надсвідомого, то нижче ми спадаємо у сфери Підсвідомого. "Поправді це золотий закон, — пише Сатпрем, — неосяжний задум. Призначення, що манить нас і вгору, і вниз, в глибини Підсвідомого і Несвідомого, ... до того вузла життя і смерті, п'тьми і світла, де нас чекає Таїна. Що ближче ми підходимо до вершини, то більше торкаємось дна" [31].

Цей закон і знайшов утілення у "Фаусті" Гете.

Отож, якщо наочно подати структуру авторської свідомості та співвідношення у ньому загального, особливого та одиничного на субстанційному рівні, вона виглядатиме як на табл. № 1. Тут синтагматика і парадигматика утворюють хрест. Одночасно явища Надсвідомого і Несвідомого в онтологічному сенсі є вираженням загального, але у художньому творі вони завжди мають індивідуальне вираження крізь спектр традицій національної культури. Взаємодія в ліриці Надсвідомого, Підсвідомого, Самосвідомості (як і взаємодія загального, особливого, одиничного) відбивається в структурі ліричних творів, в суб'єктно-об'єктній сфері ліричного комплексу. Але це вже інший рівень дослідження авторської свідомості та інший предмет розмови.

Література:

1. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть I. Теория. – М., 1920.
2. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., 1963. Борев Ю.Б. Метод в системе эстетики // Вопросы литературы, – 1961. – № 2. Днепров В.Т. Черты романа XX века. – М.-Л., 1965.
3. Галич О.П., Назарець В.М., Васильев Є.М. Загальне літературознавство. – Рівне, 1997. Ткаченко А. Мистецтво слова. – К., 1998; Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С. 295.
5. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 349.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 512.
7. Там само. – С. 497.
8. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М., 1999.
9. В.Е. Хализев. Теория литературы. – М., 1999. – С. 312.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1968. – Т. 1. – С. 62.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 493.
12. Там само. – С. 493.
13. Яхина Г.Я. Автор в системе понятий, определяющих родовое содержание фольклорной и литературной сатиры // Известия Воронежского пединститута. – Воронеж. – 1972. – Т. 125. – С. 25.
14. Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. – Ижевск, 1974; Корман Б.О. Лирика Некрасова. – Ижевск, 1978; Корман Б.О. Лирика и реализм. – Иркутск, 1986; Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка. – К., 1985.
15. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. – М., 1999. – С. 151.
16. Там само. Див. також: Моклиця М.В. Экспрессионизм в фольклорных поэмах Цветаевой // Творчість Марини Цветаєвої в контексті срібного віку: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Частина 1. – Дрогобич, 1998. – С. 99.
17. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 346.
18. Там само. Ф.В. – С. 346.
19. Там само. – С. 347.
20. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 497.
21. Там само. – С. 494.
22. Там само. – С. 496.
23. Там само. – С. 495.
24. Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания /Пер. с франц. – Л., 1989. – С. 65. Характеристика усіх рівнів Надсвідомого і Підсвідомого дається за цим виданням.
25. Там само. – С. 188.
26. Там само. – С. 214.
27. Юнг Н.Г. Психология та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996. – С. 96-97.
28. Там само. – С. 97.
29. Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. – М., 1989. – С. 433-439.
30. Юнг К. Г. Психология та поезія. – С. 97.
31. Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания. – С. 226.

Вікторія Дубенкова, асистент

Концепт другорядної ролі у міфі та художньому творі: еволюція та парадигматика

З глибини віків вирізьблюється перед свідомістю поколінь постать жінки, тендітний силует якої огорнутий таємничістю. Жінка завжди була символом натхнення для поетів, музикантів, художників. Таким символом, що надихав, спонукав до творчості, була і Кассандра.

“Колись була пророчиця Кассандра,

Вона згоріла на пожежі в Трої, –

Слова її пророчи спеліли,

І вітер їх розніс по морю...”[6, 94]

У літературі, на жаль, не завжди чітко визначена роль другорядного персонажа, який в інших інтерпретаціях набуває головної ролі. Так сталося з Ізольдою Білорукою в однойменній поемі Лесі Українки.

Літературний герой зазнає трансформації, часто з опосередкованої ролі переходить до ролі першого плану. У цьому аспекті заслуговують на увагу судження Олени Герасимової, яка вважає, що звернення митців до сюжету про Кассандру зумовлюється екзистенційною спорідненістю охопленої ним символіки, що відповідає історико-культурній ситуації. На її погляд, «квазіісторизм колізії свідчить про те, що осмислюється явище загальнокультурного значення, архетипне для західноєвропейської ментальності в цілому. Але специфіка культурної пам'яті проявляється, очевидно, не стільки в актах репродукування будь-яких варіантів, скільки в пошуках таких її варіантів, за допомогою яких може здійснюватись парадигмальна трансформація, тобто у виборі тих із них, які дають вихід у новий можливий світ історії, духу, людського існування» [2]. Словом, образ Кассандри цікавий і своєю загальнокультурною еквівалентністю, і її

інваріантами, модифікаціями, а особливо можливістю виявлення матриці переходу одного в інший, їх розмежування і злиття.

Образ віщої діви Кассандри, доля якої пов'язана із загибеллю Трої, бентежив уяву поетів, як і образ прекрасної, незаміжньої дочки Пріама. Краса спричинилася до того, що Кассандра завдяки їй "отримала" пророцький дар від Аполлона. "... аж до найновіших часів Кассандра рідко коли виступала в трагедії не інакше, як у ролі другорядної дійової особи" [3].

Лише з XIX ст. починається ряд спроб зробити Кассандру центральною особою у творах (Фрідріх Гесслер, Герберт Ейленберг, Ганс Пішінген, Шіллер, Леся Українка).

Роль Кассандри в античній літературі — пасивна. "Щоб зробити з неї центральну постать, ... новішим поетам доводилось вигадувати зовнішню дію, не користуючись з допомоги античної традиції" [4].

Всесвітньо-історичні потрясіння, трагізм, динамізм нашої епохи спонукали літературу проектувати свої роздуми про життя і людину на екран вічності, який надає їй міфологія.

У міфах народ описував своїх героїв ідеальними, з надзвичайними рисами. Отже, і Кассандра — вигадана, це мрія, вимисел, який стає реальністю, з одного боку, а з іншого — підкреслюється трагізм і боротьба особистості. Хоча Кассандра — втілення людських прагнень, мрій, сподівань, образ її — другорядний. У міфах їй відводиться лише епізодична роль.

Можливо, причиною цього був, по-перше, людський страх перед чимось невідомим, таємничим. У міфах таким героям-пророкам, віщунам відводиться невеличка і другорядна роль лише для того, щоб донести "волю богів". Кассандра була обраницею віщих сил. Як служителька Аполлона, вона володіла даром провісництва. Такий талант мали не всі люди, і, власне, ця наближеність до богів змушувала людей боятись Кассандри, навіть ненавидіти за її пророкування. "Гомер в "Іліаді" ... ще нічого не знає про пророчий дар Кассандри, уживаючи лише найкращою з дочок Пріамових" [4].

Відомо, що міф, за словами Клода Леві-Строса, належить до подій минулого: "до створення світу" або "у перші віки", у будь-якому разі «дуже давно, але справжнє значення міфа витікає з того, що події, які згодом відбувалися в якийсь проміжок часу, утворюють ще й постійну структуру. І вона одночасно належить до минулого, теперішнього і майбутнього» [5]. Що стосується міфу про Кассандру, то має рацію О.Герасимова, стверджуючи, що цей сюжет є "варіантом архе-

типу неминучості жертвопринесення, а сам розвиток подій становить собою процес індивідуалізації, ним породженої. Таким чином, основним предметом уваги буде екзистенція вказаної форми, тобто протистояння Кассандри долі, що виражається в спробах здійснити діалог з історичним контекстом (висловити правду, зреалізувати свою долю) і її становлення - пророчиці, яка знає правду, але якій ніхто не повірив" [6].

Міфічний образ Кассандри не дублюється, а ототожнюється з особливостями, притаманними тому стилю життя, тій епосі, коли був створений цикл міфів про Троянську війну. Архаїчний період (зародження усної творчості Давньої Греції) вирізнявся тим, що науковий і культурологічний рівень були надзвичайно низькими. Люди не володіли знаннями, які могли б пояснити ті чи інші явища життя, природи, а значить — не розуміли надприродного дару Кассандри. Власне, тому і роль пророчиці — епізодична. Важко сказати, хто ж насправді Кассандра — людина чи міф? Якщо людина, то, можливо, існувала реальна особа з екстрасенсорними рисами, що дозволяли їй спілкуватися з богами і доносити знання до людей. А якщо міф? Тоді Кассандра — вимисел, втілення мрії народу про таку людину, яка була б посередником між земним і небесним.

Отже, страх, нерозуміння, відсутність знань, певної інформації зумовили в міфах другорядний план образу Кассандри. І, якби не ряд цих причин, хто знає, можливо, стояла б Кассандра в одній шерензі поряд з титанами, героями... Взагалі, сама легенда про жінку-провидицю не багата подіями і не дає матеріалу для драматичних колізій, як їх розуміли давні греки.

Образ Кассандри змальовували Гомер, Есхіл, Евріпід. Епізодичну роль відводить їй і Шекспір. Серед романтичних інтерпретацій образу Кассандри відомі "Кассандра" Фрідріха Геслера та балада Шіллера з такою ж назвою.

Ми спробуємо дуже побіжно відзначити еволюційну трансформацію образу Кассандри в античних митців — Гомера та Евріпіда, які жили і творили в одній країні, в різні роки. То була ера — та ж сама, тому і соціально-економічне становище держави мало чим відрізнялося.

У Гомера Кассандра — одна з найвродливіших дочок Приама, провидиця, слів якої люди не сприймали на віру. Своїй героїні автор доручив епізодичну роль, вже додавши особливих, типових рис (гострота розуму, гордість, навіть ніжність). Водночас Кассандра в Гомера — людина зла, жор-

стока провісниця волі богів. І якщо міфи — «констатація» факту (видавання бажаного за дійсне), де, з часом, на образ нашаровуються різні риси, то Гомер вже мав матеріал і для авторського домыслу — і Кассандра набуває нових характеристик. І все-таки вона — другорядний образ... Автор не висуває Кассандру на перший план. Чому Гомер називає свою пророчицю, власне, іменем Кассандра і виписує її багатогранніше, порівняно з міфами? Чому не дає іншого імені?

Відомо, що в античній літературі передбачення подій асоціюється з іменем Кассандра: «І справді, чи потрібна людям ця «правда»?» [1, 377].

Однак Гомер показує, що й віщунка — звичайна людина, пророцький дар якої змінює певною мірою її характер, накладає печать жорстокості, що накликає на людей війни, біду. Кассандра — віщунка, що несе народові загибель, — ось як сприймають її і люди, і сам автор.

Вже в Евріпіда образ Кассандри зазнає нових трансформацій, зумовлених як соціально-економічними причинами, так власними роздумами автора. Якщо гомерівський образ — цілісний, простий, є втіленням увякло давніх греків про ідеал, то в Евріпіда Кассандра набуває нових рис: автора цікавить не стільки розвиток подій, скільки сама людина з її внутрішнім світом.

Гомер, Софокл, Есхіл змальовували в своїх творах людей такими, якими вони повинні бути, зображували ідеал, до якого треба прагнути. Евріпід спробував зазирнути в людську душу, передати поетичним словом те, що там діється. Новатором, експериментатором Евріпід став з ряду причин: в його часи відбувався злам традиційних форм життя, моралі, вірувань. Образ Кассандри у нього — філософський. Автор пробує зрозуміти, пояснити трагедію цієї жінки. Міф — саме та сфера, до якої Евріпід був змушений вдатися. Міфічний матеріал він не вважав канonom, тому другорядність Кассандри виглядає в того письменника інакше: його героїня знаходиться вже в координатах між головним та другорядним персонажем. Процес трансформації будь-якого образу в літературі відбувається не плавно, синхронно, а стрибкоподібно, іноді заперечуючи або кардинально змінюючи первинний, створений автором, який започаткував певну комбінацію характерологічних і типологічних рис образу.

Якщо гомерівська Кассандра викликає страх, недовіру, то в Евріпіда вона — звичайна людина, яка через все життя несе

тягар, непосильний для її тендітних жіночих плечей, дар пророчтва. Не кожній людині до снаги такий тягар. Тільки людина сильна духом, як Кассандра може витримати перипетії життя, зумовлені даром пророцтва. Поряд з негативними рисами Кассандра має й позитивні. В Евріпіда Кассандра — жива людина, якій властиве все людське, чинить так, як потребує певна ситуація. Автора цікавить героїня, яка розривається між протилежними пристрастями, в серці якої живуть складні, суперечливі почуття. Трагедійний конфлікт стає внутрішнім конфліктом Кассандри. Слова пророчиці набувають категоричної максими загальнолюдського характеру:

«Отож розумний хай війни сторониться,

А почалась – за край свій хай життя складе...»[4, 212].

В Кассандрі автор наголошує благородство, жіночу гордість і силу духу. Віщунка здатна навіть на жорстоку помсту, її нескорений дух не сприймає рабства, насилля, вона радше загине, аніж буде скореною:

«Між мертвих – переможниця з'явлось...»[4, 214].

Евріпід, не описуючи вчинків Кассандри, оцінює їх. Мов професійний психолог, нагромаджуючи страждання, він приглядається до поведінки героїні в екстремальній ситуації, прагне зазирнути в її душу.

Знову постає питання: чому Евріпід показує психологічні аспекти другорядної ролі, адже й в нього Кассандра — не головний персонаж? Таємниче наявне в житті, воно йде поряд з людиною, але первісний страх не дає можливості людині думати про це, аналізувати надлюдські можливості, отже й вихід з такої ситуації — відкинути це на другий план. Пророки завжди були, — в кожного народу, в кожную епоху, але людський розум, скований певними догмами, табу, не в силі проаналізувати надприродні явища і тому про це краще не говорити, не вдаватись до подробиць. Так, Кассандра — провидиця, яка спілкується з богами, але в чому суть її пророчого дару — людям краще й не думати. Мабуть, за цих причин, в античній літературі Кассандра посідає другорядне місце.

... Минуть віки, пройдуть роки і Кассандра ще знайде своє втілення в творчості Лесі Українки, набуде якісно нової трансформації, і люди ще почують про Кассандру, таку далеку і водночас таку близьку для кожного з нас.

Література:

1. Білецький О.І. Антична драма Лесі Українки «Кассандра» / Від давнини до сучасності: збір. праць з питань укр. літератури: – Т. 2. – К.: Держ. Видавництво художньої літератури, 1965. – С. 358-380.

2. Гомер. Илиада. – М.: Художественная литература, 1986. – 383 с.
3. Голосовкер Я.Э. Сказание о титанах. – М.: Детская литература, 1994. – 333 с.
4. Евріпід. Трагедії. – К.: Основи, 1993. – 448 с.
5. Журавська І.Є. Леся Українка та зарубіжні літератури. – К.: Академія наук Української РСР, 1963. – 230 с.
6. Леся Українка. Кассандра. Драматична поема / Твори в 10 т. – Т. 4. – К.: Дніпро, 1964.
7. Мифы Древней Греции. – К.: Муза, 1993. – 349 с.
8. Одарченко П. Леся Українка: розвідки різних років. – К.: М.П.Коць, 1994. – 239 с.

Тетяна Івашина, аспірантка

Формування основних шляхів модернізації образу Дон Жуана у європейській драмі ідей кін. ХІХ-поч. ХХ ст. ("Людина і Надлюдина" Б.Шоу та "Камінний господар" Лесі Українки)

Старий Дон Жуан безповоротно помер, як померли ті часові умови, що створили його життєвий та літературний тип.

К.Бальмонт, 1904 рік

З висоти останніх років двадцятого століття можна з переконаністю констатувати, що за свою багатовікову еволюцію невмирущий образ Дон Жуана переживає два переломних періоди. Перший з них припадає на роки Великої Французької революції, коли відбувається криза усіх інститутів феодалізму і утверджуються цінності нової культурно-історичної доби; другий - на кінець ХІХ-поч. ХХ ст., коли наближаються нові соціальні катаклізми, активізуються політичні партії та рухи, виникають новітні філософські та естетичні доктрини, відбуваються докорінні зміни в соціопобутовій орієнтації людства.

За цих умов перед митцями, які наважуються братися до теми середньовічного рицаря-лібертена на порозі "століття атому", неминуче постає питання про пошук шляхів модернізації образу ренесансного героя, його адаптації до потреб та реалій нової культурно-історичної доби.

Вивчаючи цю проблему, А.Нямцу у монографії "Загальнокультурна традиція у світовій літературі" (1997) дав узагальнюючу характеристику двох магістральних, "змістовно активних" напрямків, якими йде література ХХ ст. у трансформації образу знаменитого звабника. Перший з них, на думку А.Нямцу, пролягає у річищі створення "реалістично-життєподібного контексту" [6, 136], куди автори поміщають образ Дон Жуана, досліджуючи процес становлення та/чи

еволюції його світогляду. Другий напрямок використання новітньою літературою традиційного сюжету про середньовічного іспанського шукача любовних насолод "підкреслено зорієнтований на створення умовно-символічного плану подій з елементами внутрішнього осучаснення" [16, 137] цього "вічного" образу.

Ці два шляхи, що становлять підґрунтя для формування інваріантних трансформаційних моделей, чітко окреслюються вже на межі XIX-XX ст. і найповніше репрезентовані драматичними версіями Бернарда Шоу ("Людина і Надлюдина") і Лесі Українки ("Камінний господар").

Серед великої кількості різнотипних інтерпретацій цього періоду версії Б.Шоу та Лесі Українки виділені нами з кількох причин.

По-перше, на тлі обробок другорядного значення та цілковитого традиційно-образного баласту вони вирізняються своєю ідейною завершеністю та естетичною досконалістю.

По-друге. Неабиякий інтерес саме ці версії викликають з точки зору ймовірності існування між ними контактено-генетичного зв'язку, усвідомлення якого робить більш предметною розмову про шляхи та національну специфіку процесу адаптації даного сюжетно-образного матеріалу. В зв'язку з цим доречно зауважити, що питання про характер генетичних стосунків версій Б.Шоу та Лесі Українки піднімалось лише раз - дослідницею І.Журавською наприкінці 60-х років. Не вдаючись, щоправда, до їх докладного зіставного аналізу, у праці "Леся Українка і зарубіжні літератури" І.Журавська констатувала незаперечну ідейно-тематичну суголосність названих версій: "Знаменно, що два таких драматурга, як Бернард Шоу і Леся Українка майже одночасно звернулись до одного й того ж світового сюжету, відгукнулись на ті ж самі проблеми"[8, 126]¹. Разом з тим, І.Журавська не наважується говорити про контактено-генетичний зв'язок даних версій на тій підставі, що Леся Українка ніде не згадує про Шоу — ні в листах, ні в статтях [там само].

Нам також не вдалося знайти хоч якогось докуметального підтвердження того факту, що українська поетеса була обізнана з версією свого англійського колеги. Однак низка вражаючих концептуальних збігів (розвінчання ідейної непо-

¹ Тут і далі переклади цитованих іншомовних джерел здійснено автором статті.

* Усі виділення в авторських текстах зроблені нами.

слідовності і духовного ошуканства Дон Жуана, співвіднесеність його образу з ідеєю "надлюдини", активізація жіночої "партії" цього традиційного сюжету тощо), притаманних саме (а в деяких випадках і виключно) цим двома версіями, примушують звернути увагу на деякі факти, що стосуються

а) хронологічних відповідностей (комедія Шоу "Людина і Надлюдина" була видана за власний кошт автора у 1903 році; у 1905 вона вперше з'явилась на театральній сцені (лондонський театр "Роял Корт"); у 1910 р. вийшло повне зібрання творів Бернарда Шоу в московському видавництві "Современные проблемы"; робота над "Камінним господарем" - як свідчить дата в автографах - була завершена 29.V.1912 р., а у №X "Літературно-наукового вісника" за той же рік перша публікація цієї Лесиної драми супроводжувалась широкою редакційною приміткою про історію літературної оборобки теми Дон Жуана у світовому письменстві, яка, незалежно від її авторства*, свідчить про текстуальну обізнаність українського читача з комедією англійського драматурга, - отже, її цілком могла знати й авторка "Камінного господаря", навіть якщо у своїх листах і статтях вона не згадала про цю обставину);

б) поданого нижче розгорнутого аналізу текстового фактажу;

в) особливостей творчої індивідуальності Лесі Українки, яка, за висловом С.Тудора, була "не тільки справжньою Українкою, але й справжньою європейкою свого часу [...]: володіла бездоганно [...] основними європейськими мовами", (в т.ч. англійською), - "отже, мала відкриті дороги до всіх тематичних джерел у цих мовах, і отже, пила жадібно з цих чужих джерел на здоров'я власної національної творчості" [23, 130-131].

Взяті у сукупності, ці непрямі факти дозволяють (гіпотетично) припустити, що Лесі була відома версія англійського драматурга і що саме на неї могла орієнтуватися українська поетеса у деяких засадничих аспектах філософської концепції своєї драми.

І по-третє. Зіставлення шляхів ідейно-естетичного оновлення теми Дон Жуана, представлених саме версіями Шоу та Лесі Українки, має додатковий сенс з огляду на їх належність до одного літературного роду (драма).

* Вважається, що автором цієї редакційної примітки був М.Вороний. Докладніше див.: Вороний М. Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика. - К.: Наукова думка, 1996. - С.657-660.

Крім цього, слід взяти до уваги, що обидві названі версії постали майже одночасно на поч. ХХ ст. і були першими (чи першими у межах драматичного роду і конкретної культурно-історичної доби) в своїх національних літературах, а відтак виявились надзвичайно віддаленими - в сенсі і географічному, і часовому, й історичному - від витоків теми Дон Жуана.

З огляду на останню обставину не зайве, беручись до зіставного аналізу англійської та української версій ХХ ст., згадати деякі спостереження загального характеру, викладені в статті польського дослідника П.Томанека "Легенда про Дон Жуана в інтерпретації Лесі Українки"[див.: 22].

В ній автор відзначає, що образ Дон Жуана як спокусника-авантюриста, такий принагідний для митців, що живуть у країнах басейну Середземного моря, через свою "приблизну відповідність" темпераменту та хоробрості цього героя типові іспанського гідальга, французького шляхтича, італійського кавалера, є невластивим для країн англосакських чи загалом германських, а також Слов'янщини, де, ставши практично загальнокультурним, міф про Дон Жуана використовується виключно як "тло" для роздумів філософського характеру, "для розмірковувань над роллю окремої особистості, в певному сенсі непересічної, неупокореної, негідвладної тискові обставин та суспільної думки" [22, 133]. У світлі цього цінного спостереження видається цілком закономірним той факт, що, завойовуючи з плином часу все нові літературні ареали на півночі і сході Європи і набираючи, внаслідок цього, дійсно трансєвропейського характеру, на поч. ХХ ст. Дон Жуан як персонаж починає активно використовуватись в драматургії ідей, що являє собою п'єси саме філософсько-психологічного плану [9, 8], виразні ознаки яких - попри кардинальні відмінності у художньому світобаченні двох авторів і типах

¹ В англійську літературу тема іспанського перелюбника була принесена п'єсою А. Кокайна (Cocain) "Tragedy of Orfid" (1669). Іншими попередниками Шоу на ниві англійської національної доджуніани були Томас Шадвел (Shadwell) та Джордж Байрон. П'єса першого з них – "Вільнодумець" ("The Libertine") з'явилася 1676 р., сюжетно тяжіла до французьких та італійських переробок і змальовувала Дон Жуана як англійського аристократа доби Реставрації - морально зіпсутого, жорстокого, егоїстичного. Щодо версії Байрона, то вона, хоч і визначила основний напрямок ідейно-естетичної трансформації образу іспанського звабника в комедії Шоу, була створена за 80 років перед нею - в іншу історичну та літературну добу і вирішена в іншій жанрово-родовій манері.

модернізації ними традиційно-образного матеріалу - несуть у собі драматичні версії Б.Шоу та Лесі Українки.

Беручи на себе "важку відповідальність" створення на поч. ХХ ст. п'єси про Дон Жуана, Шоу виходив з глибокого переконання, що у філософському розумінні славетний герой застарів щонайменше років сто назад [27, 360]. Тому у своїй "комедії з філософією" драматург йде шляхом радикального оновлення образу іспанського шукача любовних насолод, поєднуючи власний хист драматурга-реаліста і традиції національної донжуаніани. Використовуючи, зокрема, художні надбання Дж. Байрона щодо способу інтерпретації теми вельможного перелюбника, Шоу змінює "традиціоналізовану прив'язаність хронотопа" [17, 10] і переносить дію в сучасну йому Англію. Внаслідок подібної трансформації усталених географічних, історичних, соціально-побутових характеристик цього сюжету та його "перенаціоналізації" відбувається докорінна зміна структурно-смыслових відношень всередині цього традиційного утвору. Насамперед, це стосується цілковитої перебудови подієвого плану твору, яких зазнає послідовної *деміфологізації*, головним чином, за рахунок вилучення з нього лінії камінного командора, містифіковану постать якого, порушуючи лінійність сюжетобудови, автор переносить у паралельний сюжет-інтермедію.

Вочевидь, саме таке кардинальне оновлення в комедії Шоу усіх звичних параметрів цієї сюжетно-образної структури ускладнило її "впізнаваність" і дало привід О. Манделу в його антології драматичної донжуаніани стверджувати, що версія англійського драматурга в дійсності не має нічого спільного з легендою про Тенорію, і той факт, що вона подала Шоу ідею даної п'єси, стосується лише виникнення задуму, а не твору як такого [11, 548].

Погоджуючись з цим твердженням бельгійсько-американського професора літератури лише у тому, що стосується незвичного *couleur local* та ідейної наповненості основних структурних компонентів легенди про Дон Жуана, зазначимо, що впроваджені Шоу новачки сприяють актуалізації та інтенсифікації традиційного ідейного протистояння "Дон Жуан versus суспільство", а ідея як домінуючий фактор інтелектуальної драми впливає, в даному випадку, саме з неординарності ситуацій [9, 8], в яких опиняється новітній герой, образ якого - з врахуванням особливостей обраного англійським драматургом способу модернізації цього традиційного сюжету - також зазнає всебічного оновлення.

По-перше. Адаптуючи постать ренесансного героя до проблем Новітньої доби і специфіки інтелектуальної драми, Шоу оновлює його ідейно. З цією метою англійський драматург актуалізує, насамперед, той пафос протесту проти "універсальної моралі", що був об'єктивно притаманний образу лицаря-лібертена від самого початку його функціонування у літературі, а виразних "прав громадянства" набув в добу романтизму.

Внаслідок цього, у версії Шоу відбувається чергова метаморфоза Дон Жуана: колишній свавільний іспанський феодал перетворюється на англійського нонконформіста поч. ХХ ст., представленого в образі Джека Теннера, - молодого аристократа з шокуючими для добропорядного товариства "поглядами анархіста", пристрасного критика існуючих порядків, "руйнівника" і "реформатора", який "нищить релігії та розбиває ідолів" [27, 417] консервативного світогляду.

Прислухаючись до духовних запитів епохи, Шоу відкрито співвідносить образ головного героя своєї п'єси з популярною на той час ніцшеанською ідеєю "надлюдини" ("Übermensch"), а через неї - полемізує з романтичними концепціями Дон Жуана як титана-надлюдини, у своїй божественній величі протиставленого духовному убозтву натовпу філістерів.

Проектуючи цю культову ідею німецького філософа на образ Дон Жуана, Шоу намагається розвінчати її, викрити її невідповідність реаліям життя. З цією метою драматург у суто реалістичній манері розвиває тезу свого співвітчизника Дж.Байрона про те, що англійське суспільство Нових часів неспроможне породити справжнього Героя, виключну особистість, невідчуждну нівелюючому тиску обставин. На всіх рівнях своєї п'єси - включаючи її промовисту назву - Шоу виразно протиставляє Дон Жуана минулих століть як істинного титана, "аристократа духу" і слабодушого новітнього героя, який у своїй претензії на суспільний нігілізм є лише блідою тінню своїх ушлюблених предків, оскільки неспроможний підтвердити власні світоглядні уподобання конкретними вчинками.

Розвінчуючи подібну непослідовність протесту Дон Жуана ХХ ст., Шоу - перший за попередню трьохсотлітню історію цього літературного типу - інтенсивно розробляє мотив брехливого красномовства героя, що рельєфно окреслився ще в комедії Мольєра, але протягом наступних століть залишався поза попитом митців, оскільки виявився практично зайвим у образних концепціях ХУІІ-ХІХ ст. (чи був відповідним чином

трансформований - пор. у Пушкіна: "импровизатор любовної песни") і набув самостійного ідейного значення лише у Новітню добу - в комедії Шоу, а згодом і у філософській драмі Лесі Українки. Реанімуючи цю майже забуту архетипну властивість класичного *burladog-a1*, англійський драматург витрактює її як схильність новітнього Дон Жуана до демагогії, в яку - за нових суспільно-історичних обставин - перероджується одвічна світоглядна конфронтація ренесансного героя з оточуючим соціумом. У своїх численних монологах та в'їдливих репліках Джон Теннер піддає нищівній критиці споконвічні засади англійського суспільства та традиційні погляди на політику, побутову мораль, шлюб. Однак увесь протест героя виливається лише в річище пустих балачок, до яких вже давно звикли усі оточуючі. Про це яскраво свідчить іронічно-поблажлива інтонація реплік інших персонажів, що звучать у відповідь на пристрасні викривальні промови Теннера (Стрейкер: "Не звертайте уваги, містере Робінсон. Він (тобто Теннер - Т.І.) полюбляє просторікувати. Вже ми його, слава богу, знаємо" [27, 438]; Енн Уайтфілд: "Коли-небудь ви, мабуть, серйозно займетесь політикою, Джек. [...] Ви так добре говорите" [27, 438] та ін.).

Протиставляючи у такий спосіб Дон Жуанові минулого як герою активні дії "балакуна" Новітньої доби, Шоу викриває "здрібніння" героїв сучасності, неспроможних встояти перед всесиллям суспільних стереотипів. Саме тому постать канонічного Дон Жуана - "нерозкаяного грішника", велета моцартівсько-гофманівського типу, справжньої Надлюдини, готової рішуче стати "по той бік" обмежень міщанських звичаїв та пуританської моралі, Шоу виносить у містифіковану реальність - сюжет-інтермедію, за якою - можливо, по аналогії з віршем Ш.Бодлера (1857) - закріпилася назва "Дон Жуан у пеклі" (авторська назва - "Сон Дон Жуана"), у той час як вписаний в життєподібний контекст суспільно-побутових реалій Англії поч. ХХ ст. Джон Теннер (тобто Дон Жуан - "просто людина") змушений капітулювати перед тиском прийнятих умовностей.

У контексті проблематики п'єси Шоу, а також з огляду на специфіку розв'язання конфлікту "Дон Жуан versus суспільство" в попередній дон-жуаніані, заслугоує на увагу той факт, що актом подібної капітуляції в комедії англійського драматурга ХХ ст. стає неминуче одруження Теннера-Дон

¹ Досвідчений жартівник (ісп.)

Жуана, яке й сам герой сприймає як свою ідейну поразку: "Для мене одруження - це віровідступництво, зневажання внутрішньої святини, наруга над чоловічою гідністю, відмова від першородства, ганебна капітуляція, визнання своєї слабкості" [27, 542]. Подібний фінал духовного протистояння новітнього Дон Жуана з оточуючим соціумом засвідчує й остаточну деромантизацію героя, який, опинившись перед необхідністю морального і світоглядного вибору, підкоряється зовнішнім обставинам і егоїстично-життєрадісне "Я хочу!" свого моцартівського предка чи "Я смію!" індивідуаліста- "надлюдини" замінює лише приречено-безсилим "Я повинен..."

Далі. Істотного оновлення в комедії Шоу зазнають морально-психологічні властивості і поведінкові домінанти цього традиційного персонажу. Спроба драматурга "осучаснити" Дон-Жуана, "перетворивши на сучасного англієця і пустивши в сучасне англійське суспільство, народила персонаж, який - як відзначав сам автор, - зовні мало чим нагадує героя Моцарта" [27, 362]. Окрім імені (Джон Теннер - англійський варіант іспанського імені Хуан (Жуан) Теноріо), герой п'єси "Людина і Надлюдина" не має практично нічого спільного з тим класичним образом спокусника, який утвердився в колективній свідомості багатьох поколінь, оскільки Шоу практично позбавляє свого Дон-Жуана пошуку "кількості задоволення" [10, 272] як головної поведінкової константи цього персонажу. Увіразняючи подібну сутнісну метаморфозу образу середньовічного перелюбника, який за кількавікову історію свого протистояння універсальній моралі дійшов "майже до аскетизму" [27, 362], а також ті характерні зміни, що відбулися в морально-побутовій орієнтації людства в зв'язку з поширенням процесу жіночої емансипації, Шоу знову прямує шляхом, прокладеним Байроном, і активно використовує прийом іронічного парадоксу, вперше застосований щодо способу переосмислення образу шляхтича-перелюбника саме бунтівним поетом-романтиком. Подібно до того, як Байронів "мандрівний розпусник" [27, 360] потерпав від любовних домагань усіх жінок, які траплялися на його життєвому шляху - незалежно від їх національності, віку, соціального статусу, - Дон Жуан Шоу стає, за висловом самого автора, "об'єктом трагікомічного переслідування" [27, 366] з боку англійської аристократки Енн Уайтфілд, яка своєю наполегливістю та винахідливістю у досягненні матрімоніальних цілей не поступається навіть класичному *burlador*-у.

Жіночим шармом, кокетуванням, лестощами, відвертим підступом вона невинно плете павутиння, в якому врешті-решт остаточно заплутується її обранець.

Внаслідок подібного "вивертання" в комедії Шоу добре знаної сюжетної схеми, колишній брутальний ошуканець перетворюється на "приречену жертву" [27, 432] "жінки-переслідувачки" [27, 448] і мріє втекти в "магометанську країну, де чоловіки захищені (!) від жінок" [27, 448].

Оцінюючи подібний поворот суспільної історії знаменитого перелюбника з точки зору *чоловіка у час емансипації*, Шоу на протязі усієї п'єси іронічно уподібнює Енн боа-конструктору - удаву, який вбиває свою жертву, щораз міцніше стискаючи її кільцями свого тіла.

Яскравим "унаочненням" цієї метафори стає боа Енн, яким вона, кокетуючи, огортає шию Теннера. У такій ситуації ця мила дрібничка дамського вбрання стає символічним уособленням згубного тиску суспільних умовностей, у кільцях яких задихається герой-нонконформіст ("Спробуйте відмовитись від обіймів боа-конструктора, коли він вже обвився навкруг вашого тіла", - гірко іронізує з цього приводу Теннер [27, 360]) і які, відмовляючи йому у праві на власні переконання та індивідуальні волевияви, нав'язують невластиві поведінкові стереотипи і врешті приборкують навіть таку непересічну особистість як Дон Жуан-Теннер.

Як відомо, уособленням мертвотної сили суспільних догм і антагоністом Дон Жуана виступала містична статуя командора. У своїй комедії, деміфологізуючи її основний сюжет, таким носієм вбивчо-застарілого, незмінного, консервативного начала й ідейним опонентом Теннера Шоу робить цілком реальну постать Роубека Рамсдена, представника лондонської знаті і члена англійського парламенту, "старигана з допотопними поглядами" [27, 392], "найсвіжіші ідеї" якого "відносяться до шістдесяти років" [27, 394] минулого століття. Однак, якщо в попередній літературній традиції ідейна позиція "Дон Жуан versus Командор" (формально збережена й в "Людині й Надлюдині") "практично завжди, - як слушно зауважив А.Нямцу, - знімалася фізичною загибеллю героя" [16, 135], то у своїй "Комедії з філософією" — у відповідності до типу модернізації традиційного матеріалу, внутрішніх потреб твору та специфіки інтелектуальної драми загалом - Шоу відмовляється і від цього елементу звичного сюжетного оформлення теми шляхтича-перелюбника, переосмислюючи його як акт суто духовної поразки героя, поневолення його світоглядного "Я". Вилучаючи з

основного сюжету своєї п'єси одіозну постать камінного привида, його вбивчій силі драматург уподібнює нівелюючий тиск "міщанської суспільної думки, яка [...] зараз панує усюди" [27, 361], а озеру палаючої сірки, куди демони жбурляля Дон Жуана, - вимушений шлюб героя з Енн Уайтфілд. Фінальна сцена твору, коли у відповідь на заключний монолог Теннера - останню конвульсію його агонізуючої "нонконформістської совісті" - Енн під "загальний сміх" "любовно, з гордим поглядом, погладжуючи його руку" [27, 548] промовляє: "Нічого, нічого, любий, продовжуйте говорити" [27, 548], яскраво висвітлює остаточне суспільне й духовне фіаско героя і крах його так гаряче проповідуваних нонконформістських ідеалів.

І останнє. Модернізуючи соціологічні і психо-поведінкові характеристики образу шляхтича-гедоніста у відповідності до зміни культурно-історичного середовища, Шоу належним чином оновлює й суто зовнішню, атрибутивну "обставленість" сюжету, використовуючи синхронні йому реалії матеріальної культури та суспільно-побутових відносин: колишній іспанський феодал скидає свої пишні шати й вбирає шкіряне пальто і кепі, їздить автомобілем, тримає гроші у банку, бере участь у автоперегонах, користується послугами водія-механіка, який закінчив політехнікум, видає "Довідник революціонера" тощо.

Таким чином, включаючи образ Дон Жуана до нової системи часо-просторових та національно-історичних координат, Шоу піддає його повній та відкритій адаптації-осучасненню, викликаючи абсолютно "новий поворот старої легенди [2, 125]. Вступаючи у світ нових необхідностей, що постали перед людиною на порозі ХХ ст., англійський драматург позбавляє цього "улюбленця поезії" (О.Веселовський) романтичного титанізму і "надлюдської" величі і, повертаючи обличчям до потреб "звичайної" людини, творить щось на зразок "некролога по знаменитому коханцеві" [2, 125].

Цілком інший тип запозичення традиційно-образного матеріалу і шлях його ідейно-семантичної адаптації обирає Леся Українка в "Камінному господарі". Наділена даром філософсько-символічного мислення, українська поетеса побачила "доцільність традиційних елементів" [2, 125] давньої легенди і відтворила їх у своїй філософській драмі, не побоюючись (як Шоу) бути висміяною за те, що на початку ХХ ст. змалюватиме привидів та дуелі [27, 361]. Тому в "Камінному господарі" Леся вдається не до часткового (як це зробив англійський драматург, перейнявши лише систему мотивів), а до повного запозичення традиційного матеріалу - із

збереженням усталеної подієвої схеми і системи образів, часу, місця, обставин дії [4, 306]. Подібно до О.Пушкіна, чия маленька трагедія стала сюжетом-зразком Лесиної драми, українська поетеса, послуговуючись власними уявленнями та кількавіковими нашаруваннями попередніх трансформацій донжуанівської теми, відтворює обстановку середньовічної Іспанії - ландшафти, оселі, кладовища, звичаї, розваги тощо, однак робить це, на противагу російському поетові, зовсім не для того, щоб "вивести" з неї характерні риси свого героя. Культурно-історичний колорит пушкінської трагедії, що виріс безпосередньо з "місцевого колориту" романтиків, у Лесиній драмі в черговий раз змінює свою естетичну сутність і функціональне призначення, набуваючи яскравого умовно-символічного, знакового характеру. Послідовно реалізуючи принцип контрастивності як основоположний для своєї драми [20, 166], головну увагу поетеса концентрує на зображенні двох фонових картин: веселої, завітчаної, упоєної радощами та красою життя Севілії - батьківщини Анни та колиски її кохання до Дон Жуана, і домену Командора - по-зимовому холодного, мовчазного, зарозумілого Мадриду, що змагає під камінним тягарем "етикети". Ці контрастно-символічні картини надають більш розвинутих, об'ємних форм ідейному антагонізму "Дон Жуан versus Командор", що визначився ще коло самих витоків цієї світової теми, і відповідають втіленим у образах цих героїв протилежним типам суспільної поведінки та філософсько-світоглядним ідеям.

Актуалізуючи у такий спосіб архаїчний простір і традиційну історичну "приписку" свого Дон Жуана, Леся насичує новим ідейно-філософським змістом і його стереотипізовані психо-поведінкові властивості, зокрема, любовний авантюризм - ту "відчайдушну розбещеність", яка, на думку Шоу, вже давно відійшла до розряду анахронізмів і разом з мечем і мандоліною героя-перелюбника вирушила до крамниці лахмітника [27, 362]. Зберігаючи у своїй версії традиційний історичний *couleur* і класичні атрибути постаті "модельного звабника" (Софія Наумович) - співи під гітару, дуелі, шпаги, Леся Українка - на противагу англійському драматургові - піддає образ Дон Жуана частковій, прихованій адаптації, і модернізує його лише зсередини, надаючи рис новітньої ідеології та психології [15, 26].

Внаслідок подібної трансформації на первісний зміст образу нашаровуються інші змісти [20, 130] і постать звабника-авантюриста набуває багатозначності і багатовимірності симво-

лу, суголосного не лише з сучасністю поетки, як зазначав Е.Ненадкевич, але й з надчасовими, абстрактно-гуманістичними вимірами життя.

З огляду на відзначену вище філософсько-ідеологічну та національно-психологічну заангажованість образу новітнього Дон Жуана, характерною особливістю героя Лесиної драми (як перед тим і комедії Шоу) також стає виразне тяжіння до основних постулатів ніцшеанської філософії. Однак ми не наважуємося стверджувати, що ця риса Лесиного Дон Жуана, безумовно, суголосна баченню постаті шляхтича-вільнодумця англійським драматургом, могла бути викликана лише контакт-но-генетичним зв'язком двох версій. Швидше за все, її наявність в образі головного героя "Камінного господаря" продиктована причинами типологічного порядку, включеністю авторки у певний культурно-текстовий простір, особливо, якщо взяти до уваги той факт, що на поч. ХХ ст. в різних європейських літературах з'являється ціла низка обробок теми Дон Жуана, в яких більш чи менш виразно вчувається відгомін індивідуалістичної філософії Ніцше ("Насолода" /1889/ Г.д'Аннунціо; "Homo sapiens" /1895-98/ С.Пшибишевського; "Новий Дон Жуан" /1900/ Ж.Бар'єра та ін.)

Відзначена особливість образної концепції Лесиного Дон Жуана викликає оприявлення в ній мотиву демаскування, що був невластивим для попередніх версій цієї теми, хоча його окремі невизначені прояви спостерігалися ще в комедії Мольєра. Включення цього нового компоненту до усталеного комплексу властивостей і мотивів дозволяє поетесі, не виходячи за межі символічної образності та лінійної сюжетобудови (на відміну від Шоу), викрити ідейну непослідовність її героя.

У такий спосіб Лєся насамперед заперечує властиву для романтичних концепцій цього образу "ілюзію волі, необмеженого волевияву людини" [1, 126-127], що унеможлиблюється через жорстку ритуалізацію суспільного життя вимогами "етики", а також - слідом за Шоу - викриває слабкість і непевність "надлюдського" начала в Дон Жуані, бо так гаряче проповідувана ним свобода від суспільних звичаїв і норм виявляється лише "маскою на житейському маскараді" [21, 201]. Мотив демаскування надається Лєсі і на рівні конкретної суспільної алегорії: з його допомогою поетеса розвінчує донжуанів від політики та ідеології своєї доби - на зразок "легального марксиста" П.Струве, чия непослідовна

позиція у питанні розвитку національних літератур зумовила "конкретну причину і мету" [12, 249] Лесиної драми.

З огляду на спільність деяких сторін суспільного розвитку Англії та України, «Камінний господар» є суголосним версії Шоу і щодо способу переосмислення образу донни Анни, який отримує в творі Лесі Українки "нову й оригінальну інтерпретацію" [25, 126]. В цьому відношенні концептуальна новизна Лесиної драми полягає у тому, що "Камінний господар" став результатом спроби не лише переосмислити добре знаний сюжет з точки зору нових соціологічних і побутових орієнтирів людства, як це вже було зроблено в комедії Шоу, але й підійти до теми шляхтича-перелюбника "з погляду жінки у час емансипації" [25, 127]. Як справедливо зауважила з цього приводу В.Агеева, Леся Українка "чи не першою в європейській літературі висловила власне жіноче ставлення до образу дон Жуана" [1, 112]. На цій особливості своєї інтерпретації даної світової теми наголошувала й сама поетка в листі до А.Кримського: "От уже і в нашій літературі є Дон Жуан, [...] оригінальний тим, що його написала жінка" [24, XII, 396-397]. Вочевидь, саме з цієї причини Леся Українка, у відповідності до загального феміністичного дискурсу своєї творчості, згладжує іронічність парадоксу п'єси свого англійського колеги і ще виразніше, ніж Шоу, робить головним важілем драматичної дії в "Камінному господарі" донну Анну. Переводячи запропоновану Шоу концепцію образу цієї героїні як "нової жінки" у площину естетики "новоромантизму", "прапор" якого Леся піднімала у своїй поезії, вона розвиває художні надбання своїх попередників на ниві літературної донжуаніани (да Понте, Гофмана) і змальовує Донну Анну сильною, цілеспрямованою і, на відміну від героїні Шоу, честолюбною жінкою, котра прагне не примітивного обивательського щастя, а "любви-влади" [1, 131] і "слави в суспільстві" [25, 126], в жертву яким свідомо приносить свою горду волю

На відміну від Шоу, чия новітня версія цілком збудована на "ідеї внутрішньої та зовнішньої емансипації жіночого образу" [6, 78], Леся, зберігаючи традиціоналізовану локалізацію хронотопу і відповідні історичні та соціально-побутові виміри сюжету про Дон Жуана, емансипує донну Анну також тільки зсередини, роблячи її, як вже відзначали послідники [див., зокрема, 1, 19], уособленням суто чоловічого, раціонального способу мислення (згадаймо Донжуанове "Ви мов не жінка..."). Вольова і амбітна, донна Анна ні в чому не

поступається дон Жуанові ("я вам рівня"). Тому-то в "Камінному господарі", як вже було відзначено [див.:18], немає сцен власне спокушування, позначених примітивним еротизмом, залишки якого спостерігаються ще навіть в "Людині і Надлюдині". Кохання героїв Лесиної драми — це "більш чи менш явно виражені словесні сутички" [20, 166], інтелектуальний двобій гідних супротивників, в якому звикалий до легких перемог спокусник "подоланий сильнішою за нього жінкою" [1, 126], бо саме життєвий вибір і владолюбні прагнення донни Анни "тягнуть" за собою відповідні вчинки її мінливого обранця, зумовлюючи ту вражаючу сутнісну метаморфозу, що відбувається з "лицарем волі".

Увиразнюючи, таким чином, намічені в п'єсі Шоу нові характерні акценти в образному тандемі "Дон Жуан-Донна Анна", Леся Українка пов'язує їх з поняттями волі і влади, навкруг яких зосереджена інтелектуальна полеміка твору. Змістовно перегукуючись з деякими пасажами численних монологів Теннера ("Хіба ми /тобто чоловіки - Т.І./ сміємо прагнути власної мети чи виявляти власну волю?" [207, 404]; "Рахуватися з вами /тобто жінками - Т.І./ [...] значить підмінити свою волю вашою" [27, 418-419] та ін.), Леся в "Камінному господарі" ще виразніше, ніж Шоу, показує, як у добу емансипації колись активний герой, неспроможний подолати застарілі гендерні стереотипи, перетворюється на пасивний об'єкт волевияву жінки, котра - бодай духовно - "вирвалася з Лялькового дому і, не задовольняючись більше роллю статистки в мораліте, рішуче перетворилася на особистість" [27, 360], і під впливом "нежіночих" чар якої він зрікається власної волі і приймає чужі цінності.

Відзначена суголосність концептуально важливих аспектів двох новітніх версій донжуанівської теми зайвий раз спростовує розповсюджену у радянському лесезнавстві думку про те, що лише "маленька" трагедія геніального російського поета (мається на увазі О.С.Пушкін - Т.І.) могла служити для нашої поетеси єдиною (!) у всій світовій літературі відправною точкою для створення "Камінного господаря" [3, 387]. Коментуючи це твердження авторів відомої монографії про творчість Лесі Українки, слід відзначити, що, по-перше, у своїй драмі Леся надзвичайно повно осягає й вичерпує потенційну ідейно-філософську глибину тенденцій, які - більш чи менш виразно - були окреслені у версіях цілої низки її попередників: Тірсо, Мольєра, Моцарта-да Понте, Гофмана, Байрона, Пушкіна. По-друге, дійсно, в "Камінному господарі" Леся Українка ви-

користала сюжетну схему, віднайдену російським поетом у його "маленькій" трагедії. З усього розмаїття відомих сюжетних колізій (а поетеса мала в Хоні під рукою найновіше дослідження Ж.Бевота "La legenda de Don Juan", Париж, 1911), вона вибрала саме пушкінський варіант, оскільки він найбільше відповідав ідейному задуму її твору: Дон Жуан ніколи не зміг би закрити ієрархічну та світоглядну лакуну, що утворилася б по смерті Командора-батька так, як, у відповідності до честолюбних прагнень Донни Анни, він намагається це зробити по смерті Командора-чоловіка, і духовна зрада "лицаря волі" не була б такою відверто-очевидною.

Однак, тяжіючи до трагедії Пушкіна на рівні сюжету, в ідейному плані, як ми переконалися вище, українська поетеса, цілком ймовірно, орієнтувалася на комедію Шоу як найближчого свого сучасника, оскільки саме його версія - локалізована у тому ж часовому та духовному континуумі, що й "Камінний господар" - відповідала ідейно-естетичним завданням Лесиної драми більше, ніж версія будь-кого з її віддалених попередників.

Разом з тим, відзначена концептуальна спорідненість творів Лесі Українки та Бернарда Шоу - з огляду на вірогідність існування між ними контактного зв'язку - породжує закономірне запитання: чому ж тоді, йдучи за версією англійського драматурга у деяких принципово важливих аспектах теми вельможного розпусника, українська поетеса рішуче відмовляється від того типу модернізації традиційного матеріалу, що був репрезентований комедією Шоу?

Існує ціла низка факторів і літературного, і нелітературного характеру, які вплинули на специфіку вибору поетесою шляхів ідейно-семантичної адаптації даного сюжетно-образного матеріалу. Серед літературних чинників варто спинитися на двох наступних.

Перший з них зачіпає особливості художньо-стильових манер двох авторів — яскраво-реалістичне начало драматургії Шоу на противагу виразному тяжінню до естетики "новоромантизму", що було властиве для творчості Лесі Українки 1910-х років. Увиразнюючи своє бачення сутності цієї стильової течії, поетеса писала в одній із статей: "Новоромантизм стремиться освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и притом активна, дать ей случай возвышаться к своему уровню других, а не понижаться до их уровня,

не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы" [24, VIII, 236-237].

Дотримання українською поетесою вікових традицій донжуанівської теми і збереження в "Камінному господарі" характерних рис феодально-рицарського історичного середовища - завдяки його умовності в ХХ ст. - якраз і дозволяє героям Лесині драми - без сумніву, "виключним" і достатньо "активним" - реалізувати їх претензію на волевияв з метою подолання екзистенційної опозиції між ідеалом і дійсністю, "розширити" права особистості або шляхом романтичної втечі (в Кадікс) чи "викинутості" (банітування) з суспільства (дон Жуан), або ж шляхом вивищення в межах існуючої суспільної структури (донна Анна, а пізніше й дон Жуан), у той час як адаптований до суспільно-побутових реалій Новітньої доби і вписаний у їх "реалістично-життєподібний" контекст герой комедії Шоу, опускаючись до інертного, "соціально-детермінованого" існування, зазнає відвертої дегероїзації - "понижається до рівня" духовно вбогого оточення і вимушений надалі існувати в умовах "моральної казарми" міщанської суспільної думки.

Друга, не менш вагома причина, зумовлена особливостями жанрової типології творів - попри ті виразні ознаки "драми ідей", що їх несуть у собі обидві версії, - і специфікою функціонального коду образу Дон Жуана у кожній з них.

Незважаючи на те, що філософська драма Лесі Українки була створена 1912 року (тобто в хронологічних межах ХХ ст.), з точки зору естетичних домінант - у відповідності до особливостей художнього мислення поетеси та відзначених вище її стильових уподобань - "Камінний господар" тяжіє до жанрово-естетичної традиції попереднього етапу еволюції донжуанівської теми, яка розробляла переважно *позачасове, філософське, трагедійне* начала образу ренесансного героя, що найбільш рельєфно та яскраво висвітлювалось в "маленькій" трагедії О. Пушкіна. Власне тому, перегукуючись з версією Б. Шоу щодо ідейної концепції своєї драми, у відношенні естетичних пріоритетів (звідси й відзначена вище "спільність деяких колізій" [9, 94]) українська поетеса тяжіла до версії свого російського попередника і, оголюючи весь драматизм почуттів людини, яка зрікається власних ідеалів і переймає чужу їй природу, рішуче відмовлялася від комедійного рішення цієї світової теми англійським драматургом, позбавляючи "Камінного господаря" навіть видимості щасливої розв'язки (у п'єсі Шоу одруження Енн-Донни Анни і Геннера-Дон-Жуана

подано як своєрідна пародія на канонічний комедійний "happy end").

Цілком відмінне жанрове рішення обирає для своєї версії Бернард Шоу. Визначальними в даному випадку стають переважно чинники позалітературного характеру: не лише фактор авторської індивідуальності, домінуючий для версії Лесі Українки, але й особливості національної ментальності та психології, рівень розвитку матеріальної культури та суспільно-побутових відносин, а також виразний вплив традицій національної філософії та літератури. На відміну від Лесі Українки, яка в засадничих аспектах своєї інтерпретації теми шляхтича-гедоніста виходила з емоційно-чуттєвого начала, основоположного для української національної "філософії серця"¹, Шоу оцінює постать шляхтича-вільнодумця з позицій славетного англійського "common sense"², власного здорового скептицизму і загалом прагматизму ХХ ст., яке з гуркотом технічного прогресу вдиралося на історичну арену. Закорінений - на рівні генетичних контактів - в новочасну традицію англійської національної донжуаніани, Шоу, розвиваючи надбання лорда Байрона, також використовує образ вельможного розпусника насамперед для критики окремих сторін сучасної йому дійсності. Відтак, в сюжеті про середньовічного рицаря-перелюбника для англійського драматурга поч. ХХ ст. - на відміну від Лесі Українки та представників літературної донжуаніани ХІХ ст. - привабливим началом виявляється не сповнена драматизму соціальна історія непересічної людської особистості, а феномен сучасного авторові суспільного життя. Тому, поєднуючи основні структурні компоненти запозиченого з метатексту сюжету про Дон Жуана з національною традицією сатиричної інтерпретації цієї теми, Шоу у своїй п'єсі основний наголос робить на оприявненні *антисуспільного, соціально-критичного* начала цього образу: повертаючись через 120 років - вже на новому оберті соціально-історичного розвитку - до комедійного вирішення цієї теми. Шоу, однак, висміює не моральну відсутність власне Дон Жуана (як це було в комедійній традиції ХVІІ-ХVІІІ ст.), а вади сучасного драматургові суспільства, умовності та стереотипи якого, нівелюючи, спотворюють особистість героя-нонконформіста.

Підводячи підсумок зіставного аналізу драматичних обробок сюжету про Дон Жуана Лесі Українки та Б.Шоу, слід

¹ Див.: Розумний Я. Українськість Дон Жуана в "Камінному господарі"// Дивослово. – 1995. - №2.

² Здоровий глузд (англ.)

наголосити, що попри виявлені відмінності у типі запозичення та способі модернізації традиційного сюжетно-образного матеріалу, версії цих двох представників європейської драматургії ідей суголосні щодо дегероїзації та деромантизації образу Дон Жуана, викриття непослідовності і слабкості його анархічного начала. Відображаючи деякі спільні тенденції соціокультурного розвитку на межі століть у відмінних художньо-стильових манерах, названі версії суттєво відрізняються й з точки зору жанрової типології. У той час як створена у хронологічних межах ХХ ст. драма Лесі Українки виявляється - з точки зору естетичних домінант - генетично пов'язаною з трагедійно-драматичною традицією ХІХ ст. і фактично вінчає цей етап жанрово-родової еволюції теми севільського звабника, п'єса Б.Шоу розпочинає її нову еру, репрезентовану надалі комедійними версіями М.Фріша, С.Альшіна, Г.Фігерейду.

Незважаючи на виявлені відмінності, обидві розглянуті версії вносять нові виміри до вічно молодого легенди про Дон Жуана [2, 142] і відкривають нові шляхи експлуатації цього образу-типу у відмінних умовах нової культурно-історичної доби

Література:

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К.:Либідь, 1999.
2. Ausock W. Lesya Ukrainka and Don Juan legend // Lesya Ukrainka. 1871-1971 - Філадельфія, 1971-1980. - С.124-143.
3. Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. Життя і творчість. - К., 1955.
4. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур: М-лы конференции 18-20 мая 1971 года. - М.: Наука, 1970. - С.303-314.
5. Вороний М. Театр і драма. - К., 1989.
6. Демська Л. "Жертва" і "помста": два обличчя однієї жінки // "Камінний господар" Лесі Українки та феномен середньовіччя. - Рівне: Перспектива, 1998. - С.76-80.
7. Євшан М. Леся Українка // Літературно-науковий вісник. - 1913.-№10. - Т.64. - С.50-56.
8. Журавская И. Леся Украинка и зарубежные литературы. - М.: 1968.
9. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. - Кам'янець-Подільський, 1997.
10. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. - М., 1990. - С.222-318.
11. Mandel O. The Theatre of Don Juan. A collection of Plays and views. 1630-1963. - Lincoln: Univ/ of Nebraska Press, 1963.
12. Міщенко Л. Леся Українка. -К., 1986
13. Наумович Софія. Два Дон-Жуани. - Літературний Львів. - 1994.- Ч.24.
14. Наумович Софія. "Камінний господар" і "Дон Жуан" // Леся Українка. 1871-1971. - Філадельфія, 1971-1980. - С.109-123.

15. Ненадкевич Е. Українська версія світової теми про Дон-Жуана в історично-літературній перспективі // Українка Леся. Твори: У 12 томах. - К., /б.р./ - Т.Х. - С.7-42.
16. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. - Чернівці, 1997.
17. Нямцу А. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. - Черновцы, 1992.
18. Овчаренко М. Два Дон Жуани - дві ідеї. "Камінний господар" Лесі Українки і "Каменный гость" А.Пушкіна // Леся Українка. 1871-1971. - Філадельфія, 1971-1980.
19. Одарченко П. Драма Лесі Українки "Камінний господар" /З нагоди вистави в "Новому Театрі"// Одарченко П. Леся Українка. Розвідки різних років - К.: В-во М.П.Коць, 1994. - С.129-132.
20. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 1998.
21. Ставицький О. Леся Українка. - К., 1970.
22. Tomanek P. Legenda Don Juana w interpretacje Leci Ukrainky // Między sąsiadamy.
23. Тудор С. Вихід слова // Леся Українка: публікації, статті, дослідження. - К., 1960.
24. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. - К., 1975-1979.
25. Чорній С. Дон-Жуанівський мотив: Тірсо де Моліна, Олександр Пушкін, Леся Українка. – Записки НТШ. – Львів, 1992. – Т. ССХХІV.
26. Шоу Б. О драме и театре. - М., 1965.
27. Шоу Б. Человек и сверхчеловек // Бернард Шоу. Полное собрание пьес: В 6 т. – Л., 1979. – Т.2.

Лада Коломієць, доцент

**Комунікативний та психолінгвістичний
аспекти процесу перекладу:
критика “моделей процесу” В. Льоршера**

Однією з небагатьох спроб порівняльного аналізу створених протягом 1960-80х рр. моделей процесу перекладу стала праця В. Льоршера “Реальне виконання перекладу, процес перекладу та стратегії перекладу: психолінгвістичне дослідження” (W. Lörcher “Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies”) [1]. На думку її автора, сучасна теорія перекладу є загалом 1) прескриптивною (prescriptive), 2) орієнтованою на абстрактну ідеалізацію мовної компетенції перекладача (competence-oriented), 3) орієнтованою на переклад як готовий кінцевий продукт (product-oriented). Значно менше в ній використовуються такі підходи, як 1) описовий (descriptive), 2) орієнтований на реальне виконання перекладу (performance-oriented), 3) орієнтований на процес перекладу (process-oriented). Вчений описує кілька відомих лінгвістичних моделей перекладу, подаючи їх у двох аспектах: внутрішньому (internal) і зовнішньому (external), які частково між собою перетинаються. Під внутрішнім аспектом розуміється оцінка моделі з погляду її точності і простоти, а також якості, зв'язності й можливої взаємодії компонентів моделі. Під зовнішнім аспектом розуміється вивчення моделі щодо її співвіднесеності з об'єктом, тобто чи відповідає даній моделі певна психологічна реальність та до якої міри моделі можуть відображати розумові процеси, що відбуваються у свідомості живої людини в реальному часі [2].

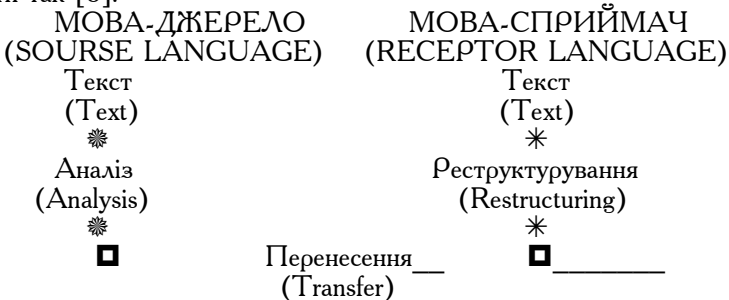
Вслід за Льоршером, розглянемо модель Г. Діллера і Дж. Корнеліуса [3]. Відповідно до цієї моделі, відправник (S) продукує текст (T) мовою джерела (SL). Перекладач функціонує і як одержувач (R_{SL}) тексту мовою джерела (T_{SL}) і як відправник цільовою мовою (S_{TL}), який продукує текст

(T_{TL}) для одержувача цільовою мовою (R_{TL}). Критерієм визнання тексту цільовою мовою перекладом вихідного тексту виступає зміна лінгвістичного коду ($SL \rightarrow TL$), а також еквівалентність значення двох текстів. Таким чином, еквівалентність значення функціонує як постійний фактор на міжмовному і міжтекстовому рівнях. За Діллером і Корнеліусом, значення складається з семи компонентів:

1. об'єкт, про який ідеться у тексті-сегменті;
2. вид референції;
3. риси, якості і т. ін., приписувані об'єкту текстом-сегментом;
4. вид атрибуції;
5. невисловлена сила тексту-сегменту;
6. спосіб реалізації ілокуційної сили (illocutionary force) тексту-сегменту;
7. гадані властивості ілокуційного акту (illocutionary act).

З цього випливає, що значення тексту мовою джерела і значення тексту мовою перекладу можуть вважатися еквівалентними, якщо вони є семантичними (компоненти 1. і 3.), прагматичними (компонент 5.) і стилістичними (компоненти 2., 4., 6. і 7.) еквівалентами [4].

Стисло розглянемо модель процесу перекладу Ю. Найди, яка ґрунтується на припущенні, що “замість того, щоб прямо йти від одного набору поверхових структур до іншого, компетентний перекладач насправді іде на позір обхідним шляхом, вдаючись до процесу аналізу, перенесення і реструктурування” [5]. Стадії перекладацького процесу, за Найдюю, -- аналіз, перенесення і реструктурування — схематично можна зобразити так [6]:



На першій стадії перекладач розкладає повідомлення вихідною мовою на найпростіші і структурно найясніші форми. Цей аналіз мови-джерела має три аспекти: граматичний

(grammatical), референтно-семантичний (referential-semantic) і конотативний (connotative). Граматичний аспект аналізу полягає в тому, що поверхові структури трансформуються назад до ядрових відповідно до ранньої теорії генеративної граматики Н. Хомського (мається на увазі його праця “Синтаксичні структури” (“Syntactic Structures”), 1957 р.). Тобто перекладач трансформує складні мовні структури у прості. Він здійснює ці зворотні трансформації інтуїтивно з метою якнайяснішого й найменш неоднозначного вираження синтаксичних зв’язків між складовими елементами. Референтно-семантичний аналіз визначає межі потенційної зміни значення лексичних одиниць, щоб можна було точно встановити їх конкретне значення у відповідному контексті. Це аналіз, по-перше, синтаксичної структури, по-друге, семотактичної структури (сполучуваності лексем). Що ж до аналізу конотативного компонента значення, то він є переважно стилістичним і охоплює всі мовні одиниці від звуків і звукосполучень до цілого дискурсу. Поза межами конотативного аналізу залишається “емотивна відповідь на тематичний зміст комунікації”, оскільки “це щось таке, що не входить до царини лінгвістики” [7].

Перенесення є другою стадією процесу перекладу, що відбувається на рівні ядер (kernels) чи близькому до нього рівні (near-kernels); оскільки, по-перше, значення і зв’язки між значеннями у повідомленні, що передається, краще розкриваються у простіших структурах, а по-друге, на ядровому чи близькому до нього рівні мови значно менше різняться між собою, ніж на структурно складніших рівнях, внаслідок чого повідомлення якнайточніше може бути передане саме на рівні ядер чи близькому до нього рівні [8]. На стадії перенесення систематично відбуваються три типи змін по відношенню до тексту вихідною мовою:

- ✓ повна редистрибуція (це переважно стосується ідіоматичних висловів);
- ✓ аналітична редистрибуція (коли одній лексемі мови-джерела відповідає комбінація лексем цільової мови);
- ✓ синтез (коли комбінації лексем мови-джерела відповідає одна лексема цільової мови).

На третій стадії процесу перекладу — стадії реструктурування, або синтезу, -- перенесені в цільову мову ядра трансформуються в поверхові структури. Цей процес синтезу значною мірою залежить від структури цільової мови і має як формальні так і функціональні аспекти. Серед формальних

аспектів — стилістичний рівень і тип тексту, який прагне реалізувати створений в цільовій мові текст. Функціональний, або динамічний, аспект процесу синтезу полягає в його націленості на адресата перекладу. Перенесені в цільову мову ядра обробляються таким чином, що поверхові структури тексту цільовою мовою оптимально спрямовані на сприймача, оскільки вирішальною в процесі перекладу Найда вважає роль сприймача: “Переклад може бути адекватним лише за умови, що реакція гаданого сприймача є задовільною”. А сам процес перекладу Найда мислить як “відтворення цільовою мовою найближчого природного еквівалента до повідомлення вихідною мовою, по-перше, в тому, що стосується значення, а по-друге, в тому, що стосується стилю” [9].

Проаналізуємо також модель процесу перекладу, що належить О. Кейду [10]. Вона визначає місце перекладу в межах теорії комунікації. Автор переконаний, що комунікативний підхід до перекладу дозволить розкрити специфіку різних компонентів перекладу, ігнорування якої, на його думку, є основним недоліком попередніх досліджень. Отож, Кейд вважає, що комунікативний підхід до перекладу має свої переваги, оскільки він може стимулювати вивчення різних факторів, включених у процес перекладу, суміжними дисциплінами, такими як мікро- і макролінгвістика, психологія, нейрофізіологія, епістемологія, естетика. Кейд висуває дві концепції перекладу: вузьку, мікролінгвістичну (micro-linguistic) концепцію, яка обмежується зміною коду вихідної мови на код цільової мови, та ширшу, комунікативно-теоретичну (communication-theoretical) концепцію, за якою переклад розглядається як комунікативний процес, до якого залучені дві мови. Відповідно до моделі Кейда, комунікація має три стадії, з яких кожна попередня повинна бути успішно завершена, щоб відбувалась наступна. На першій стадії відбувається комунікація між відправником і перекладачем у функції одержувача. Ця комунікація здійснюється через текст вихідною мовою. Друга стадія характеризується зміною коду вихідної мови на код цільової мови, реалізованою перекладачем. На третій стадії відбувається комунікація між перекладачем у функції відправника цільовою мовою та одержувача цільовою мовою засобами цільового тексту. Таким чином, процес перекладу складається з 1) декодування тексту вихідною мовою перекладачем у функції одержувача, 2) зміни перекладачем коду вихідного тексту, 3) реалізації повідомлення, що містилося у

вихідному тексті, в тексті цільовою мовою для нового одержувача.

З точки зору комунікативно-теоретичного підходу, основною проблемою перекладу вважається проблема збереження у цільовому тексті комунікативного впливу вихідного тексту на перекладача, який, своєю чергою, має справити на одержувача цільового тексту той самий комунікативний вплив, що є передумовою узгодженості інформаційного змісту та комунікаційної цінності вихідного і цільового тексту. Однак, як зауважує Льоршер, комунікативну цінність тексту визначити надзвичайно важко, оскільки наміри існують лише у свідомості індивідуумів [11]. Проте можливо лінгвістичними засобами, не звертаючись до намірів продуцента тексту, визначити інформаційну цінність тексту, тобто лінгвістичну реалізацію намірів продуцента тексту, яка є відповідною до комунікативної цінності тексту [12]. Для комунікативно-теоретичного підходу достатньою умовою є збереження інваріантною предметної співвіднесеності тексту. Ця інваріантність є обов'язковою у перекладі, оскільки сигніфікативне значення тексту, його прагматична цінність і формальний рівень не можуть завжди залишатися інваріантними при перекладі [13].

Четвертою моделлю процесу перекладу, що її наводить Льоршер, є модель Д. Штейна [14], удосконалена Г. Геніком і П. Кусмаулом [15]. Ця модель спирається на теорію тексту, запропоновану С. Шмідтом [16]. Згідно з цією теорією, текст може визначатися як упорядкований набір настанов партнерові комунікації. Саме в процесі комунікації співрозмовники реалізують настанови тексту, тобто його значення. Таким чином, ізольований текст не має жодного значення, набуваючи його лише в комунікації. На думку Штейна, ідея тексту як упорядкованого набору настанов партнерові комунікації може бути успішно використана в теорії перекладу. Запропонована ним на основі цієї ідеї модель процесу перекладу унаочнює ідеальний процес комунікації між виробником тексту вихідною мовою, одержувачем тексту вихідною мовою, виробником тексту цільовою мовою та одержувачем тексту цільовою мовою [17]. Детальніше цю схему можна пояснити наступним чином. Виробник тексту вихідною мовою (source-language text producer) має певний комунікативний намір (communicative intention) і бажає спричинити до дії певну комунікативну функцію (communicative function) в одержувачі тексту вихідною мовою (source-language text receiver) (напр., ставлення до чогось і т. ін.). Щоб переконатися, що бажаний комунікативний

вплив на одержувача був здійснений, виробник тексту враховує ситуацію адресата (the situation of the addressee). На додаток, виробник інформує себе про текстуальне знання (textual knowledge), накопичені в комунікації, що передувала даній (preceding communication). Враховуючи свої знання про ситуацію адресата і знання тексту, виробник тексту підбирає саме ті знаки мови-джерела (source-language signs), які найвірогідніше спричинять відповідну до його наміру реакцію одержувача. Якщо виробник тексту повинен робити перспективний розрахунок того, як використати знаки мови, щоб найоптимальніше реалізувати свій намір, то перекладач відіграє зовсім іншу роль у комунікаційному процесі перекладу (translational communication process). Його найпершим завданням є встановити комунікативний намір виробника тексту вихідною мовою, застосовуючи ретроспективний розрахунок. Врахувавши ситуацію вихідного адресата (SL addressee's situation) і текстуальне знання, перекладач вивчає знаки вихідної мови, які відправник тексту відібрав і використав для створення вихідного тексту. Крім того, перекладач зосереджується на характері способу використання знаків мови у тексті й, таким чином, приходять до висновку про те, яким був можливий намір виробника тексту вихідною мовою. Як стверджує Штейн, перше завдання перекладача можна вважати успішно виконаним, якщо перекладач викликає в одержувача тексту цільовою мовою таку комунікативну функцію, яка є максимально подібною до комунікативного наміру виробника тексту вихідною мовою, тобто коли комунікативний намір виробника тексту цільовою мовою виявляється ідентичним до комунікативного наміру виробника тексту вихідною мовою [18].

Отже, вивчивши намір відправника вихідною мовою, перекладач діє як виробник у цільовій мові. Врахувавши ситуацію адресата цільової мови і текстуальне знання, перекладач відбирає ті знаки цільової мови, що можуть створити такий комунікативний вплив на адресата цільової мови, який був би найбільш подібним до функції, спричиненої вихідним текстом. З цього випливає, що процеси виробництва вихідного і цільового тексту є подібними між собою, а комунікативний намір перекладача є результатом їх посередництва. Таким чином, процес перекладу може розглядатися як процес відбору й оптимізації з фіксованими компонентами і заданим набором знаків. При підборі знаків слід вдатися по допомогу до фіксованих компонентів, пам'ятаючи про необхідність максимального досягнення мети.

Ознайомимося ближче з моделлю стратегії перекладу Геніка і Кусмаула, відправною точкою для створення якої стала модель Штейна. Ці вчені розглядають процес перекладу як процес прийняття рішень (decision-making) і розв'язання завдань (problem-solving). Рішення, що приймаються на різних мовних рівнях (текст, речення, слово), детерміновані метою комунікації (purpose of the communication), яка є “точкою Архімеда” (“Archimedean Point”) в перекладі. Поняття мети комунікації уможливує опис процесу перекладу і є суттєвою допомогою перекладачеві. Також вказується на те, що ні інформація, яку передає перекладач, ні функція тексту не впливає з індивідуального комунікативного наміру (individual communicative intention) перекладача як відправника і виробника тексту [19]. Таким чином, усі комунікативні функції – від функції тексту до функції окремого слова -- стають змінними величинами (variables), які встановлюються відповідно до конкретного наміру і мети перекладацької комунікації (translational communication).

За висновком Льоршера, стратегію перекладу Геніка і Кусмаула можна вважати практичним застосуванням теоретичної моделі Штейна з однією важливою модифікацією [20]. Вона стосується статусу комунікативного наміру. Якщо Штейн основною умовою перекладу вважає максимальну подібність між комунікативним наміром виробника тексту вихідною мовою і комунікативним наміром виробника тексту цільовою мовою, то Генік і Кусмаул розглядають її лише як один тип перекладу. До іншого типу вони відносять переклади -- не менш важливі й виправдані, -- комунікативна функція яких відрізняється від комунікативної функції оригіналу (наприклад, переклади “Дон Кіхота” чи “Мандрів Гуллівера” для дітей та молоді тощо) [21].

Ретельно описавши п'ять універсальних моделей перекладу, кожна з яких, на думку її творців, мала б найбільш повно охопити увесь процес перекладу, Льоршер наголошує на загальній недосконалоості моделей процесу перекладу в тому,

що

1) процес перекладу розглядається ними у прескриптивний чи статистично-дескриптивний спосіб; у першому випадку ідеальний перекладач, слідує інструкціям, має створити оптимальний переклад, у другому – взаємодія складових перекладацького процесу зображається за допомогою спрощеної ідеалістичної схеми, котра не враховує динаміки цього процесу;

- 2) жодна з моделей не пояснює психологічної реальності процесу перекладу як широкої розумової активності перекладача, залишаючи без відповіді наступні питання: а) що саме відбувається в свідомості перекладача, коли він передає вихідний текст цільовою мовою? б) чи об'єднує в собі складний процес перекладу різні розумові субпроцеси? в) якою є їхня можлива природа? г) як перекладач інтегрує ці субпроцеси під час процесу перекладу?
- 3) всі моделі перекладу розглядають об'єкт своїх досліджень не в емпіричному, а в теоретико-споглядальному аспекті; згідно з цими моделями, складові процесу перекладу та їх гадаана взаємодія виводяться раціоналістично шляхом логічної дедукції, ігноруючи можливість застосування емпіричної індукції; при цьому процес перекладу виявляється цілком раціональним процесом, що можливе тільки в ідеально сконструйованій, а не в реальній дійсності;
- 4) знання про процес перекладу, яке містять моделі перекладу, пов'язане з поняттями “професійний перекладач” (professional translator) і “вповні розвинута перекладацька компетенція” (fully developed translational competence); тоді як завданням свого власного дослідження Льюршер вбачає вивчення “рудиментарної здатності непрофесійного, частково компетентного перекладача бути посередником та реалізацію цієї здатності в процесі перекладу” (“the non-professional, partly competent translator’s rudimentary ability to mediate and its realization in the translation process”) [22].

Альтернативою моделюючому підходу до процесу перекладу виступає перформенс-аналітичний підхід (performance-analytical approach) Льюршера: підхід, який враховує реальну лінгвістичну поведінку перекладача, його мовні реакції як конкретного індивідуума в конкретній ситуації (термін performance у лінгвістичному аспекті означає “реальну лінгвістичну поведінку конкретного індивідуума в конкретній ситуації, включаючи моменти сумніву, недосконалість пам'яті, обмовки або труднощі побудови довгих чи складних синтаксичних структур” [23]). За Льюршером, процес перекладу — це ретроспективно-перспективний процес (retrospective-prospective process), що характеризується як фазами, в яких частини тексту мови-джерела, що не викликають труднощів, переносяться перекладачем у цільову мову, так і фазами, в яких перекладач зустрічається з труднощами, для усунення яких необхідне вироблення певних стратегічних ходів. Під час таких фаз пере-

кладу сам напрямок процесу перекладу не є винятково лінійним чи послідовним. Продукуючи переклади, суб'єкти часто використовують стратегічні елементи ретроспективного характеру, такі як моніторинг, або перевірка (monitoring), і перефразування, або зміна формулювання (rephrasing), частин тексту мови-джерела чи мови-сприймача. На додаток до перспективного елемента, очевидного поступу в напрямку до поставленої мети, існує також і ретроспективний елемент, просування до попередньої інформації та її використання, яке може бути, хоч і не обов'язково, функціонально важливим для досягнення мети. В рамках психолінгвістичного розуміння процесу перекладу як процесу розв'язання проблем (problem-solving) його ретроспективно-перспективний характер може бути описаний наступним чином: після усвідомлення та/або вербалізації якоїсь проблеми перекладач розпочинає пошуки її (можливо, попереднього) розв'язання. Зосереджуючись на глобальному завданні своєї діяльності, тобто на перекладацькій продукції, й прагнучи досягнути цієї мети (що дорівнює перспективному елементу), він часто повертається назад, орієнтуючись на вже створені ним частини тексту цільовою мовою та/або на частини тексту-джерела, вже ним сприйняті (що дорівнює ретроспективному елементу). Ретроспективний аналіз, пророблений шляхом моніторингу чи перефразування, звичайно охоплює речення або частину речення, де міститься відповідна проблема. Дуже рідко, й лише на ґрунті лексичних проблем, перекладач звертається до лексики, яка безпосередньо передує проблемній частині тексту. Взагалі, що точніше й недвозначніше сформульовано проблему, то легше вона може бути розв'язана. Процес формулювання проблеми не обов'язково повинен (повністю) усвідомлюватися продуцентом тексту. Якщо ж проблема формулюється цілком усвідомлено, тоді вона опиняється у центрі його когнітивної уваги (cognitive attention). За допомогою чистої інтуїції, спонтанної асоціації чи активізації в пам'яті інформаційної мережі суб'єкт використовує передуючу інформацію, щоб отримати підкази (заздалегідного) розв'язання проблеми, або ж, що найвірогідніше, підкази, які служать необхідною передумовою розв'язання проблеми. Такі підкази можуть поставати принаймні в три різні способи: 1. Розкидані у тексті проблеми можуть бути ретроспективно локалізовані й чіткіше усвідомлені в їх різних вимірах, а отже, можуть краще поміститись у фокус когнітивної уваги суб'єкта. 2. Проблематичні частини тексту-джерела розглядаються в їх контексті, що дозволяє суб'єктові

одержати додаткову дедуктивну інформацію про їх синтаксичну включеність, шкалу значень та використання. Це головню стосується перекладів на рідну мову. 3. Шляхом зосередження уваги суб'єкта на синтаксичній структурі частини тексту, що вже продукована ним цільовою мовою, і в якій проблематична частина тексту-джерела повинна бути включена до перекладу [24].

Ретроспективний елемент особливо важливий у процесі перевірки (заздалегідних) розв'язань проблем перекладу. На переконання Льоршера, дані чітко засвідчують, що суб'єкти систематично співвідносять (заздалегідні) розв'язання з передуючими частинами тексту вихідною мовою та/або тексту цільовою мовою. Вдаючись до цього, вони використовують своє знання чи "відчуття" міжмовних відношень еквівалентності та/або точності й адекватності частин тексту цільовою мовою. Коли (заздалегідне) розв'язання виявляється помилковим чи неоптимальним, якщо брати до уваги засвоєну структуру очікувань (expectation structure) суб'єкта (про це див. далі), то під час ретроспективного процесу перевірки суб'єкт намагається знайти нове (заздалегідне) розв'язання. При цьому він враховує важливі осяння, які приносить процес перевірки. (Заздалегідні) розв'язання, одержані таким чином, будуть неодноразово перевірятися. На думку Льоршера, перевірка (заздалегідних) розв'язань проблем та включеній до неї ретроспективний елемент відіграють високопродуктивну роль у процесі розробки нових, потенційно адекватніших, (заздалегідних) розв'язань, а самі ретроспективно-перспективні прийоми не обмежуються процесом перекладу, зустрічаючись в усіх процесах використання мови, в яких психомоторні й понятійні навички інтегративно взаємодіють [25].

Згідно з природою перекладу як інтерлінгвального використання мови, звернення перекладача по допомогу як до частин тексту вихідною мовою, так і частин тексту цільовою мовою, та використання ним обох цих джерел інформації задля досягнення мети є характерним для ретроспективно-перспективної діяльності в рамках процесу перекладу. Частини тексту вихідною мовою і тексту цільовою мовою, вже сприйняті або продуковані перекладачем, використовуються й упорядковуються ним для досягнення мети (тобто створення перекладацької продукції). Перекладач може систематично збирати передуючу інформацію, переробляти її, нарощуючи нову інформацію, й використовуючи її для досягнення мети. На сьогодні не можна точно відповісти на питання, коли і в яких

обставинах перекладач використовує ті чи інші ретроспективні прийоми. Однак дані ясно свідчать про існування психолінгвістичного мінімаксного принципу (*minimax principle*). Згідно із цим принципом, суб'єкти прагнуть, щоб їх когнітивне навантаження (*cognitive load*) під час перекладу було якомога легшим. Зазвичай вони не просуються до глибшого рівня когнітивної обробки, який є більш абстрактним і несе на собі більше когнітивне навантаження, аж доки обробка на поверховішому рівні не виявиться неуспішною чи незадовільною. Відповідно, суб'єкти також використовують загалом інтелектуально менш складні стратегії та елементи стратегій, передусім, такі, як моніторинг (*monitoring*). Вони використовують інтелектуально складніші стратегії та елементи стратегій, такі, як перефразування (*rephrasing*), лише тоді, коли не можуть впоратися із розв'язанням певної проблеми [26].

У зв'язку з декодуючою стадією синхронного перекладу Кейд і Картельєрі вказували на те, що "...перекладач будує в самому собі модель очікування, котра стає все більш і більш точно вираженою з кожною об'єктивною даністю тексту мовиджерела, який він сприйняв" [27]. Можна припустити, як стверджує Льюршер, існування феномену структури очікувань і в межах процесу перекладу. Це підтверджується кількома результатами, які дав якісний і кількісний аналіз:

Результати дослідження базової і розширених структур показав, що не тип проблеми, чи не в першу чергу він, є вирішальним фактором конкретної реалізації стратегії перекладу, а швидше — складність і важкість проблеми, як її оцінює суб'єкт. Усвідомлюючи та/або вербалізуючи проблему перекладу, суб'єкт часто оцінює її складність і важкість. В процесі цього він також виявляє очікування, що стосуються стратегічного зусилля, яке має бути зроблене для розв'язання проблеми. Ці очікування репрезентують один аспект структури очікувань суб'єкта. Те, що такі очікування справді існують, підтверджується прикладами. Так, якщо суб'єкти опиняються перед певними проблемами, які вони вважають складними чи важкими для розв'язання, вони постійно вдаються до наступної стратегії: розбивають проблему на частини й намагаються розв'язати її послідовно. Це стосується передусім синтаксичних проблем у перекладах з рідної мови, лексичних проблем у перекладах на рідну мову та лексико-синтаксичних проблем у перекладах в обох напрямках.

Перефразовування частин тексту цільовою мовою, їх перевірка та задум подальших версій перекладу також пере-

дбачають існування очікувань суб'єкта щодо продукту перекладу. Коли суб'єкт перефразовує частину тексту цільовою мовою, то він уже повинен мати певні уявлення про іншу частину цього тексту, яка може послужити еквівалентом до неї і, таким чином, функціонувати як її видозмінене формулювання. Перевірка і підтвердження, видозміна або ж відхилення (заздалегідного) розв'язання відбувається на тлі уявлень про те, що може служити ймовірним або оптимальним рішенням, а що — ні.

Те ж саме стосується концепції другої чи подальшої версії перекладу. Тут очікування суб'єкта щодо оптимального тексту цільової мови відіграють вирішальну роль. Хоча структури очікувань дуже важливі для процесу перекладу, вони в жодному разі не обмежуються цією сферою. У процесі перекладу структури очікувань суб'єктів, можливо, створюються взаємодією між процесами сприйняття тексту вихідної мови і продукування тексту цільової мови. Як випливає з даних, суб'єкти виявляють певні нечіткі уявлення про продукт перекладу під час свого першого сприйняття тексту вихідною мовою. З одного боку, ці уявлення стосуються того, яким повинен бути можливий чи оптимальний переклад. А з іншого боку, вони стосуються того, яким цей можливий чи оптимальний переклад не повинен бути. Ці уявлення, які також значною мірою залежать від знання суб'єктом включених до перекладу мов, його досвіду в перекладацькій справі та тих частин його знань, які пов'язані з розумінням тексту, -- об'єднуються у структуру очікувань під час продукування перекладу. Структура очікувань безперервно розвивається, видозмінюється й удосконалюється суб'єктами. З одного боку, вони регулярно повертаються до тексту вихідною мовою, інтерпретують в окремих гранях його значення та/або вичленовують з нього інформацію формального плану, наприклад, про синтаксичні конструкції, схеми речень чи структуру тексту, і в такий спосіб розвивають конкретні уявлення про адекватний переклад. З іншого боку, суб'єкти успішно продукують текст цільовою мовою, створюють проміжні результати, які мають статус (заздалегідних) розв'язань проблем перекладу, перевіряють їх, можливо, видозмінюють, перефразовують частини тексту цільовою мовою і, цим само, -- уточнюють або змінюють свої структури очікувань відповідно до проміжних результатів [28].

Як свідчать факти, стверджує Льоршер, частини тексту можуть бути перекладені двома різними способами: 1) способом орієнтації на знак/форму (sign-/form-oriented) та 2) спо-

собом орієнтації на смисл (sense-oriented). Заміна знаків переважно відбувається в сфері лексики (суб'єкт здійснює переклад завдяки автоматичному асоціативному процесу урівнювання: сегмент тексту вихідною мовою зберігається в його пам'яті як частина лексемного рівняння, другою частиною якого є сегмент тексту цільовою мовою). Встановити те, що переклад орієнтований на знак, можна на основі кількох прикмет:

Коли частина тексту цільовою мовою продукується негайно після сприйняття частини тексту вихідною мовою. Завдяки автоматичному асоціативному процесу відповідна частина тексту цільовою мовою стає наявною за дуже короткий проміжок часу і може бути вербалізована. Переклад, що орієнтується на смисл, залежить від розумових процесів і контролюється ними. Це процеси відокремлення форм/знаків вихідної мови від їх смислу та комбінації їх зі знаками/формами цільової мови, що вимагає значно довшого періоду часу, ніж автоматичні асоціативні процеси.

Коли суб'єкти вербалізують частини тексту цільовою мовою, які являють собою буквальний, якщо не дослівний, переклад частин тексту вихідною мовою.

Ще одним індикатором орієнтованого на знак перекладу є негативні розв'язання проблем перекладу (коли частини тексту цільовою мовою не можуть функціонувати як розв'язання проблем перекладу, хоч і пропонуються як такі). Вони часто є результатом буквального перекладу частини тексту вихідною мовою, проте, на відміну від описаного в попередньому пункті, користувачі такого перекладу усвідомлюють неадекватність відповідної частини тексту цільовою мовою.

Багатократні вербалізації проблем перекладу можуть функціонувати як потенційні індикатори орієнтованого на знак перекладу. Коли суб'єкти вербалізують лексичні проблеми перекладу кілька разів, вони можуть тим само поставити їх у фокус своєї когнітивної уваги, а завдяки асоціативному процесу, наприклад, вони можуть успішно застосувати лексемне рівняння, яке було завчене раніше, але не активізоване в пам'яті.

Перефразовування сегментів тексту вихідної мови також може вказувати на переклад, орієнтований на знак. Саме перефразовування здійснюється у спосіб, орієнтований на смисл, однак сегменти тексту, які є його результатом, знову ж таки, за допомогою процесу асоціації, можуть активізувати лексемні рівняння, що зберігаються в пам'яті [29].

Процеси перекладу, орієнтованого на знак, і перекладу, орієнтованого на смисл, показані у наступних схемах [30]:

Переклад, орієнтований на знак

Знак вихідної мови

Знак цільової мови



Лексемне рівняння,
завчене та відкладене в пам'яті:

Знак ВМ = Знак ЦМ
(напр., автоматична асоціація)

Переклад, орієнтований на смисл

Знаки вихідної мови

Знаки цільової мови



Роз'єднання

Комбінування



СМИСЛ

(репрезентований понятійно)

Процес відокремлення знаків вихідної мови від їх смислу може здійснюватися двома різними способами:

Суб'єкти інколи повертаються до попередніх, проблематичних сегментів тексту вихідної мови. Засобами такого моніторингу, що головним чином відбувається на лексемному і синтагматичному рівні, суб'єкти можуть встановити смисл, комбінуючи його зі знаками вихідної мови, або ж, якщо сприйняття ускладнене, — успішно наблизитись до нього. В такий спосіб смисл відокремлюється від знаків вихідної мови й виноситься у фокус уваги суб'єкта.

Суб'єкти інколи повертаються до попередніх, проблематичних сегментів тексту вихідної мови й перефразовують їх, тобто намагаються знайти у вихідній мові сегменти, які відрізняються за формою, але мають приблизно той самий смисл. З одного боку, такі перефразовування вимагають від перекладача знання тих елементів, які мають приблизно те саме значення у вихідній мові, і які, таким чином, можуть виступати як видозміни формулювання. З іншого боку, завдяки перефразовуванню суб'єкти починають не тільки усвідомлювати смисл якоїсь частини тексту вихідної мови, а й розрізняти ті компоненти смислу, якими можуть різнитися між собою два сегменти тексту вихідною мовою [31].

Обидва висвітлені вище підходи до перекладу, як зауважує сам Льоршер, це лише дві екстремі, між якими здійснюється конкретна перекладацька активність суб'єктів. Інакше кажучи, у праці професійних перекладачів не зустрічається перекладу, орієнтованого винятково на смисл або винятково на знак.

Таким чином, на противагу ідеї моделювання процесу перекладу, Льоршер висуває ідею перформенс-аналітичного підходу до процесу перекладу, тобто підходу, який має враховувати реальну лінгвістичну поведінку перекладача, його мовні реакції як конкретного індивідуума в конкретній ситуації. При цьому процес перекладу розуміється ним не як лінійний, чи послідовний (таке розуміння характеризує моделюючий підхід до перекладу), а як ретроспективно-перспективний процес.

Література:

1. Lörcher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. – Tübingen: Narr, 1991. – P.7.
2. Там само. – С.8.
3. Diller H.-J., Kornelius J. Linguistische Probleme der Übersetzung. – Tübingen, 1978.
4. Там само. – С.10,16.
5. Nida, E.A. Science of Translation //Language. -- № 45. – P. 484.
6. Там само.
7. Там само. – С.491.
8. Там само. – С.492.
9. Там само. – С.494, 495.
10. Kade O. Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation //Beihefte zur Zeitschrift "Fremdsprachen". Bd. II. – Leipzig, 1968. – Ss. 3-19; див. також: Lörcher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. – P.18-21.
11. Lörcher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. – P.19.
12. Kade O. Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation //Beihefte zur Zeitschrift "Fremdsprachen". Bd. II. – S.9.
13. Там само. – С.11.
14. Stein D. Theoretische Grundlagen der Übersetzungswissenschaft. – Tübingen, 1980.
15. Hönig H.G., Kußmaul P. Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch. – Tübingen, 1982.
16. Schmidt S.J. Texttheorie: Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation. – München, 1973.
17. Stein D. Theoretische Grundlagen der Übersetzungswissenschaft. – S.62.
18. Там само. – С.67.
19. Hönig H.G., Kußmaul P. Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch. – S.13.
20. Lörcher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. – P.24.
21. Hönig H.G., Kußmaul P. Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch. – S.40.

22. Lörcher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. – P.27.
23. Trask R.L. A Student's Dictionary of Language and Linguistics. – London-New York-Sydney-Auckland, 1997. – P.166.
24. Там само. – С.265, 266.
25. Там само. – С.266, 267.
26. Там само.
27. Kade O., Cartellieri C. Some methodological aspects of simultaneous interpreting //Babel, XVII, 1971. – P.12; див. також: Lörcher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. – P.268.
28. Lörcher W. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. – P.268, 270-271.
29. Там само. – С.272, 273, 274.
30. Там само. – С.274-275.
31. Там само. – С.274.

Олег Коцюба, студент

Концептуалізація інтертекстуальності в романі Патріка Зюскінда "Запахи. Історія одного вбивці" (інтерпретація образу Жана Гренуя як культурного конструкту постмодерністського письма)

Термін «інтертекстуальність» твору як «процес перетинання та взаємовпливу різних текстів у одному окремо взятому» [4, 495] набув особливого значення у методиці інтерпретації постмодерністського роману. Такій конкретизації терміну передувала тривала полеміка між представниками деконструктивізму, постструктуралізму та «нової критики», основним предметом якої був «текст без контексту».

За умови формування і функціонування свідомості автора і читача у певній культурній реальності, що безпосередньо ґрунтується на незліченній кількості інших (їй передуючих) і разом з ними утворює єдину метакультурну дійсність, особливо цікавою видається проблема конкретизації поняття інтертекстуальності в постмодерністському романі на прикладі твору Патріка Зюскінда «Запахи». Наша мета не стільки вказати на певні існуючі паралелі з багатьма «мертвими» текстами, скільки на інтертекстуальність загальнокультурну, зумовлену найвищим в історії людства ступенем осягнення духовної спадщини. Адже читач не просто отримує задоволення при «впізнанні» («Wiederkennen») якихось «цитат, натяків, пародій» [14, 183], а й «досягає розуміння себе у тексті, бо текст ніколи не замкнений сам у собі» [1, 13].

Інтертекстуальність, а також втрата історизму дозволяють відкинути замкнутість мистецтва виключно у своїй епосі, сягнути вищого рівня осмислення естетичного досвіду людства, урівнюючи найрізноманітніші культурно-історичні феномени. Мабуть, саме цим зумовлюється таке тісне переплетення «всього з усім» у постмодерністському романі:

передісторичного і сучасного, міфу і реальності, чужих вражень і своїх старанно замаскованих переживань.

Постмодернізмові важко відмовити і в доступі до «мас», частково втраченому миттями модернізму від Ф.Кафки аж до Р.Музіля (йдеться перш за все про постмодерн німецькомовного літературного простору). Характерно, що «віднаходження» його відбулося не через збіднювання змісту, а вибором доступної сучасному читачеві, розбещеному всезагальною прогресуючою спрощеністю сприймання інформації, форми. Водночас зміст стає семантично більш витонченим, вимагає для розшифрування закодованих «знакоміфів» активного перебування читача у вертикальному та горизонтальному зрізах культурного досвіду цивілізації. Безсумнівно, що, прагнучи зачепити як культурну еліту, так і звичайних людей, постмодернізм швидше зумовлює виокремлення «повністю літературизованих» читачів. Тут література комунікує на високому рівні, література, від якої очікується багато, та, власне, не для всіх [15, 25].

1985 року з'являється твір досі не надто відомого мюнхенського журналіста Патріка Зюскінда «Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders» («Запахи. Історія одного вбивці») — роман, що згодом поділив славу кращого німецькомовного роману ХХ століття разом із шокотерапевтичним «На західному фронті без змін» Е.М.Ремарка. Випущений шістьмома мільйонами примірників у всьому світі та перекладений на 28 мов, роман і досі є кращим з бестселерів сучасності. До того ж, автор зумів не лише здобути якнайширшу читачьку аудиторію, а й викликати схвальні відгуки критиків. Саме через це П.Зюскінд вважається одним із найяскравіших представників німецького постмодерну. Звернімося до його роману «Das Parfum».

Роман загалом вкладається у встановлений критиками перелік основних рис, «переважно характерних» для твору епохи постмодерну. Він а) написаний у формі психологічного детективу; б) кодований численними міфемами; в) відкритий для найширших читачьких інтерпретацій. До названих рис дослідники часто додають ще й «імітацію мистецтва у мистецтві, змішування гетерогенних матеріалів, поверховість мистецької мови, зникнення критеріїв розрізнення між «високим» і «низьким» мистецтвом, перехід до мистецтва у комерції, високої естетики в рекламі, злиття мистецтва та дійсності, буденної та культурної сфер, дійсного з уявним» [див.: 12, 447].

Треба наголосити на важкодоступності прочитання індивідуального почерку автора, на що звернули увагу критики: «Цей щонайвищою мірою свідомий автор умився багатьма водами: чи Ніцше... чи Фуко, Граса чи Камю, Канетті чи Лавкрафта; і те, що він представляє як історичний роман, є сповненою параболою гра думок» [11, 820]. Юдіт Райєн та деяким іншим дослідникам, наприклад, вдалося розпізнати в романі крім названих ще й натяки на твори Гете (поезія «Привіт і прощай»; «Учень чарівника», «Фауст»), Клавдія («Вечірня пісня»), Айхендорфа («Місячна ніч»), Новаліса («Гайнріх фон Офтердінген»), Бодлера (вірші «Флакони», «Екзотичний парфум»), Рембо, Рільке («Алхімік»), Е.Т.А.Гофманна («Рат Креспель», «Панночка фон Скудері»), Бальзака («Батько Горіо»), Т.Манна («Доктор Фауст»); на казку про Короля-жабу, легенду про Каспара Гаузера, образ Петера Шлеміля, міф про Прометея [15, 22-23], твори Кляйста та Лавкрафта [13, 735]. Звісно, неможливо проігнорувати спільності в особливостях побудови цих творів (свідоме Богоототожнення, символіка риби та рибного запаху, месійність, деякі суто технічні елементи, що, власне кажучи, слабо поєднані з наскрізною ідеєю роману), однак зумовлено це швидше загальним характером розвитку людської цивілізації останніх десятиліть, аніж чіткою інтенційною спрямованістю на перелічені твори. Присутні структурні фрагменти окремих мистецьких систем пояснюються не запозиченням, а спільністю піднятих проблем, вихідного ґрунту кодованих символів. А впевненість, з якою окремі критики повірили в серйозність деяких текстуальних забавлянь автора, пояснюється саме літературною майстерністю П.Зюскінда. Наприклад, додавання окремих цифр дат народження і смерті Гренуя дає в сумі 34 (17.07.1738 та 25.06.1767). Мовляв, саме такого віку міг бути письменник при написанні роману. А дата смерті Гренуя розуміється як «непрямою» натяк на Е.Т.А. Гофманна, що зімкнув очі рівно 55 років по тому (при цьому не забувають нагадати, що 55 виступає в німецькій мові «шнапсовим» числом) [15, 20]. Якщо у порівнянні Гренуя з крихіткою Цахесом ще міститься якесь логічне зерно, то ототожнення Гренуя з тими, хто «леліє мрію про реванш, про владу, про поклоніння», при чому «у нього ті ж вихідні дані... що й у Леніна, Гітлера і Сталіна, навіть у більш вираженій формі» [10, 228] скидається вже на повну нісенітницю. Принагідно на думку спадає вислів «класика» постмодернізму Умберто Еко про те, що «у будь-якому випадку роман повинен розважати й сюжетом. Чи навіть у

першу чергу сюжетом (!)» [8, 99]. А висока честь знаходити і заперечувати якісь прочитання, про які автор навіть не думав, віддається критикам — з текстом у руках. Чи не тому часом, що йдеться не про просте проведення якихось паралелей з текстами, в котрих містяться деякі схожі елементи побудови чи схеми закручування сюжету. Уникнути останнього взагалі не уявляється можливим, бо «будь-яка історія переказує історію вже розказану» [8, 92], навіть сліпий Гомер повторив чийсь сюжет, проблематику чи елементи прийомів письма — конкретної особи чи свого народу в цілому. Але, на його щастя, тогочасна швидкість поширення інформації та рівень інтеркультурності не дозволили порівняти з можливими усними чи письмовими прааналогами. Власне, маються на увазі не лише конкретні твори, а й сукупний тематичний багаж людства, який доволі обмежений, при цьому та завдяки цьому завжди актуальний. Тому головним стає глобальне охоплення моральної, мистецької, сексуальної, буденної та ін. частин свідомості та підсвідомості людини, щоб, об'єднавши все це у загальнолюдську свідомість і на її тлі сприймаючи будь-який текст як її безпосереднє породження, знову повернутись до діалектичного світосприйняття у всій його повноті. Саме це ми зустрічаємо в П.Зюскінда, коли він, спрямовуючи до діалектичної дифузії східної традиції (ті ж Янь та Ін), вишукано примітивно виводить образ такого собі нео-Антихриста, що в свою чергу змушує сумніватись як у ньому зокрема, так і в існуванні будь-чого у чистому вигляді взагалі. Щоб не обмежувати такого сприйняття і розуміння, письменник у жодному разі не повинен сам інтерпретувати власний твір. В іншому випадку він просто не має права писати роман, що є генератором інтерпретацій [8, 92]. Тому письменник «грає» у міф, деформує і пародіює його, сумнівається і підтверджує своїм сумнівом - занурюється в глибини людської свідомості, ще раз наголошуючи на існуванні в єдиній культурній реальності, яка і стає головним об'єктом міфогри. Твір же залишається «відкритим» (Умберто Еко) для розуміння та інтерпретації. Митець сучасності повинен бути свідомим цього і сприймати «відкритість» не як неминучість, а як спонукання до дії, тобто подавати твір так, щоб викликати його якомога більшу «відкритість». Проте вона не передбачає невизначеності повідомлення - існує лише сукупність розв'язків сприйняття, які визначені так, що реакція читача ніколи не уникає контролю автора. Крім того, «відкритість» передбачає і теоретичну, розумову співпрацю споживача, котрий повинен вільно тлума-

чити факт мистецтва як вже створений, зорганізований за його структурною повнотою [3, 410-411, 414]. Така багатокодовість постмодерного письма зумовлює центральну концепцію доступу до тексту - інтертекстуальність. Власне, головними стають не потуги самовираження, а намагання вступити в діалог з читачем [11, 852]. Тому переплетення концепцій Надлюдини та смерті Бога Ф.Ніцше, відмежованої від суспільства самозаглибленої особистості А.Камю плюс стрімкий канеттівський поштовх до самознищення - це лише окремі елементи інтертекстуальності роману, які автор так майстерно вибудовує.

Взагалі, звертаючись до інтерпретаційних можливостей твору, найбільш легко піддаються прочитанню біблійні міфемі. Визначальний вплив цієї мистецької метасистеми та ідеології, що вона з собою принесла, на весь сукупний розвиток західної культури, заперечити неможливо. Уже з раннього етапу християнства, через екзальтовано-захоплені вчення Отців Церкви і до відвертого антагонізму пізніших теоретиків релігії та їхніх супротивників вона завжди відігравала роль ефективного подразника філософсько-етичної думки людства. Не дивно, що на нього зреагував і постмодернізм - по-своєму, з іронією, пародією, часом гірким жалем та особливим чином кодованою символікою. Право на проведення таких паралелей дає нам той факт, що Біблія не є текстом конкретним: кожен прочитує у ній свою індивідуальну історію. Основу її складають вічні моральні цінності, в дієвості і життєздатності яких в умовах сьогодення сумнівається постмодернізм.

Тому й починається роман запаморочливим, задушливим і гіперболізовано нестерпним смородом усєї цивілізації. Сморід (не запах!) символічний і у відправному пункті історії, що лише розгортається, — рибний. Символ рибного смороду можемо розцінювати і як знак рівноваги — зв'язку між небом і землею (у такій опозиції «рибний» дорівнював би небесному, «сморід» — земному). Нагадаємо, що риба є «...християнським символом на основі анаграми, отриманої з імені риби — іхтіс — початкові літери якої розшифровувались як «Ісус Христос Син Божий Спаситель» [5, 444]. Через це образ Гренуя сповнений гіпертрофованої семантики християнського начала, оскільки образ риби — один із найсильніших у біблійній традиції. З його допомогою Гренуй кидає виклик лицемірному суспільству (це, до речі, одна з небагатьох непритаманних героєві, незважаючи на всю його «Scheusaligkeit» (виродкуватість), негативних рис): ось, мовляв, спробуй, з'їж те, що ти породило! І

відповідь — сморід у ніздрі. А як щодо непорочності і чистоти? І Гренуй народжується від сифілітичної шльондри, не надто відрізняючись від «кривавої плоті» («das blutige Fleisch») довкола. Його ніхто не пеленає в духмяній чистоті вифлеємської печери, йому просто перерізають пуповину і непритомніють від нестерпного запаху поля лілій: «... щось нестерпне, оглушливе - як поле лілій ...»)* [16, 8], цього одвічного символу непорочності (познущався П.Зюскінд з цього і пізніше, зробивши всіх жертв Гренуя незайманими). Від цього моменту месійна міфема пірнає під майстерне нагромадження інших, але палімпсестно виринає у ключові моменти дії. Експлуатуючи таку модель, П.Зюскінд ефектно змінює модальність, підводячи читача до бажаної інтерпретації й одночасно змушуючи сумніватися у ній. Саме завдяки цьому Гренуй виступає виродком сірим, генієм жалюгідним, а не уособленням бунтарства, що було характерним для зображення темної сили раніше (згадаймо Й.В.Гете, Дж.Мільтона, М.Булгакова тощо). Тепер він викликає швидше огиду, ніж страх. Символом такої метаморфози виступає знову ж таки беззапаховість як відсутність яскравої самотності. Ненав'язливо підтверджує це й факт непомічання героя оточуючими, аж до здивування від його існування: «З самої юності він зник, що люди не звертали на нього уваги ... бо не помічали його існування» [16, 194]. Він не є для оточуючих чимось — звідси прагнення зреалізувати себе як людину через набуття «людського» запаху: «Він хотів, навіть коли зараз це був поганий сурогат, привласнити собі запах людей, якого сам він не мав» [16, 190]. Пояснення того, що ні Гренуй, ні інші персонажі роману не володіють чітко вираженими індивідуальними якостями, можемо шукати у деяких ідеях постструктуралізму. «Кінець історії» означав у літературі право на «одночасне» і рівноправне існування «історії і історій». Тоді стан постісторії стає станом єдиної дійсності, означає кінець історії сили та імпульсу. Досвід редукується до фіктивних метафор, цілий світ стає винаходом, а життя — рухом знаків, опису, тексту. Однак цей рух більше не обґрунтовує ніяких процесів свідомості, послідовності, розвитку, а пусті рухомі тіла виступають штучними носіями позначень. Тому змальовані у творі фігури не мають індивідуальності, а впізнаються лише за їхніми запахами [див.: 15, 26]: «Кожна людина пахла інакше,

* Тут і далі усі цитати подаються у нашому перекладі за виданням:
 Süskind Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders.- Zürich:
 Diogenes Verlag AG, 1994 (О.К.)

ніхто не знав цього краще за Гренуя, котрий ... вже від народження розрізняв людей нюхом» [16, 190].

Суспільна інтенційність твору простежується і в поступовій зміні ставлення Гренуя до людської маси довкола нього: від цілковитої байдужості спочатку (дитинство, юність: «Саме таким кліщем був Гренуй дитиною. Він жив замкнутим у собі та чекав на кращі часи. Світові він не давав нічого, крім свого калу; ні усмішки, ні крику, ні зблиску очей, навіть власного запаху» [16, 29]) до активного пошуку контакту з нею (період після виходу із штольні: «Надворі він одягнув своє ганчір'я ... накинув на плечі кінську попону та тієї ж ночі залишив Плон-дю-Канталь, пішовши на південь» [16, 176]) і гидливої відрази наприкінці (під час сцени оргії: «... в цю мить у ньому знову піднялася вся відраза до людей...» [16, 305]). Ця еволюція завершується зневірою, що підкреслює зневагу постмодерністів до сил сучасного суспільства, хоч кінець відображає крайній ступінь інтеграції з ним — розчинення в його тілі. Цікаво, що протягом свого недовгого життя Гренуй зустрічається з представниками усіх прошарків суспільства: від найнижчої бідноти, середньозаможників та представників духовенства, ремісників і буржуа аж до вищих кіл аристократії. Цей елемент підтверджує спрямованість роману проти усього суспільства, а не якогось окремого його класу. П.Зюскінд тонко вловив один із найважливіших складників сучасного життя - «почуття абсолютної самотності та тихої зненависті до всього оточуючого» [6, 23].

Непотрібність, повна самотність окремої людини у зовнішньо благополучному суспільстві, від якої вона, зрештою, знаходить сховок лише в глибинах свого «Я» — болюча параболою, яку вміло розкриває постмодерністична традиція: «І, враз, немов дзеркально-чорна хвиля, на його душу накочувалася самотність. Він закривав очі. Темні двері його внутрішнього світу прочинялися і він заходив. Починалася наступна вистава в театрі душі Гренуя» [16, 168]. Зрозуміло, що відкинута зовнішніми чи внутрішніми чинниками, людина (як істота суспільна) переживає стан глибокої фрустрації, з якої народжується деструктивний протест: «Те, що він собі вимріяв, власне, щоб його любили інші люди, в момент тріумфу стало йому нестерпним, бо він сам їх не любив, він їх ненавидів. Нараз він зрозумів, що ніколи не мав задоволення у любові, а знаходив його завжди у ненависті, ненавидячи і будучи ненависним» [16, 305]. Не дивно, що, коли ненависть до інших поступово займає весь внутрішній простір, вона

перетворюється на ненависть до себе. А звідси — й закономірний вихід: «Зжеріть мене!» [6, 23]. Тільки таким актом самозаклання людина знаходить шлях до самовираження, можливість активного прояву свого внутрішнього змісту, навіть якщо це веде до припинення її фізичного існування. Головними для неї стають не ті нищівні наслідки її дій, а самий факт привертання уваги інших до своєї персони: «І він хотів би, щоб вони помітили, як сильно він їх ненавидить, і щоб вони його заради цього єдиного його почуття, яке він коли-небудь відчував, ненавиділи б у відповідь і самі б знищили, що вони й відразу мали намір зробити. Він хотів один раз у житті відкритися. Він хотів один раз у житті побути, як інші люди, і відкрити свою внутрішню сутність: як вони свою любов та дурне поклоніння, так і він свою ненависть. Він хотів один раз, лише один раз бути сприйнятим у своїй правдивій сутності та отримати від іншої людини відповідь на своє однісіньке справжнє почуття, — ненависть» [16, 306].

У романі «Школа для дурнів» представник російського постмодернізму Саша Соколов у одному з епізодів знаходить надзвичайно точний вираз на позначення цієї однієї з основних тенденцій постмодернізму — це прагнення героя здобути «безсмертя неіснуючого» [7, 157]. За словами філософа Р.Гвардіні, «така людина не спрямовує свою волю на те, щоб зберегти самобутність», для неї цілком природньо «вбудовуватись в організацію — цю форму маси — і коритися програмі, бо таким чином «людині без особистості» задається напрямок». Ніби продовжуючи цю думку, Х.Ортега-і-Гассет підкреслює спрямованість усіх зусиль на уникнення того, що повинно бути: «Людина маси не хоче залишатися на твердому, нерухомому ґрунті долі, для неї краще існувати фіктивно, висіти у повітрі» [7, 157-158]. Таким чином, здається, віднайдено пояснення для назви та головної ідеї твору - «несправжність», нетривкість та ефемерність існування людини, проти чого протестує митець постмодернізму, немовби виймаючи цю сіру людину з маси, визначаючи шлях до більш стійкої екзистенції через ще більший ступінь розчинення. Прагнення до впорядкування, хоча б найменшої стабільності пояснює наявність у романі П.Зюскінда (як, зрештою, і у багатьох інших митців постмодерну - Е.Канетті, К.Рансмайра і ін.) об'ємного образу бібліотеки, до вибудови якої зводяться основні зусилля головного героя: «У кімнатах замку стояли полиці від підлоги й аж до самісінької стелі, а в них знаходилися усі запахи, які Ґренуй зібрав протягом свого життя, багато мільйонів ... він плескав у

долоні та кликав своїх слуг ... і наказував їм піти в кімнати й принести з великої бібліотеки запахів той чи інший том...» [16, 164]. Звісно, він хоче ухилитися від того, що немилосердно насувається на нього, хотів би віднайти свій шлях, прагне осягнути світобудову за зрозумілими йому законами. Так прочитується у П.Зюскінда характерна для постмодерністичного роману лінія пошуку книги (власне, Книги Істини, Буття): «Вже підлітають слуги. На невидимому підносі вони несуть книгу запахів...» [16, 164]. Однак знайти те, що досі вдавалося знайти лише окремим одиницям, неможливо при зосередженні лише на власній надміру самозаглибленій персоні, куди й завершується втечею невдалий пошук істини — у світ запахів, такий простий і зрозумілий Гренуєві. Віднайдена вища істина як божественний запах виявляється несталою, оволодіння нею зрештою губить його. Проте саме її бракує замкненому і впорядкованому внутрішньому просторові Гренуя, лише вона підтвердить вмотивованість кожної його деталі, довершить природню вивіреність нюансів цього мікрокосмосу: «Він якось дивно відчув, що цей запах є ключем до упорядкування всіх інших, що нічого не розумієш у запахах, коли не зрозумів цього єдиного, і він, Гренуй, прожив би своє життя марно, якщо б йому не вдалося заволодіти ним. Він повинен був його мати, не заради самого володіння, а заради свого душевного спокою» [16, 50-51]. Ним він насолоджується, сповнюючись відради і ненависті до «того» світу.

Окрім ідеї Месії, П.Зюскінд піддає сумніві й ідею Творця, наповнивши її конкретним змістом — Гренуєм — і грубо пародіюючи прадавню історію. Засіваючи власноруч створений світ зернами своїх запахів, він уподібнюється то до володаря підземного царства («І він побачив, що це добре і що вся країна насичена його, Гренуя, божественним сім'ям... І великий Гренуй побачив, що це було добре, дуже, дуже добре» [16, 161-162]), то до запального, але милостивого Творця, славолюбного і всемогутнього: «... запах жертви подобався йому. І він спускався вниз, щоб багато разів благословити своє творіння, за що воно дякувало йому вигуками радості та захоплення і багаторазовими вибухами пахоців» [16, 162]. Проте людяність цього бога обертається проти нього — кінцева гармонія не приносить бажаного щастя і, зрештою, вбиває свого творця: «Першим, що вони всі змогли пригадати, було те, що тут хтось стояв і відкорковував якусь пляшечку. А потім він окропив себе всього вмістом пляшечки і вмить сповнився краси, як сяючого вогню ... кожен хотів мати частинку його,

пір'інку, крильце, іскру його чарівного вогню. Вони розірвали на ньому одяг, видерли волосся, здерли шкіру з тіла, вони роздерли його, вп'ялися в його плоть кігтями і зубами, накинулись на нього, мов гієни» [16, 318-319]. Разом з тим, безбожність Гренуя зумовлена його саморелігією, релігією запахів, бо лише вони для нього мають значення. Бога зовнішнього він не потребує, так само як і Церкви, в фальшивості якої переконався він та решта суспільства: «Як же до смішного погано, все-таки, був виготовлений запах ... Те, що диміло з кадильних, навіть не було справжнім ладаном. Це був поганий сурогат липового вугілля, кориці та селітри» [16, 199].

У будь-якому випадку Гренуї залишається відмежованим від суспільства, бо, отримавши надзапах, він перетворюється із вирока відразу ж на божество, а люди звертають своє бажання лише на собі подібних, а тому насолоджуються без нього. І тут виринає яскрава деталь: Гренуї — чиста безстатевість. Як і Месія. Різниця знову у модальності — у першого вона безсила і брудна: «Так само ніякого запаху він не відчув під пахвою, на ногах, у паху, до якого він нагнувся, наскільки це було можливо. Це просто смішно: він, Гренуї, який міг відчутти запах будь-якої іншої людини за декілька миль, не здатен понюхати власний статевий орган на відстані долоні!» [16, 172-173], в другого — висока і світла, зумовлена не монопристрастю до окремої людини чи статі, а полілюбов'ю до всіх і заради всіх. Саме так зображає П.Зюскінд особливості сучасного суспільства — з його зовнішньою чистотою та стерильністю і внутрішнім брудом, нікчемністю та слабкістю. Все це позбавляє образ головного героя сильного спрямування вперед до якоїсь далекої мети, що письменник підтверджує елементами трагіпародії: замість жахаючої і видовищної смерті особистості, що захоплює своїм трагізмом, Гренуї аморфно розчиняється в шлунках таких же «ніщо». Деміфологізуючи культуру, постмодернізм грається її розчленованими рештками, нівелюючи звичне співчуття до смерті. П.Зюскінд не співпереживає з героєм, а кроїть його на частини; деструктуралізований Месія перебуває у постійному очікуванні нових текстуальних блукань. Яскравість фарсу довершує оргія чуттєвої насолоди, яка ниткою бажання поєднує обидва фінали — гіпотетичний і дійсний.

Непереможність духу цивілізації, котра руйнує і деформує людську свідомість, П.Зюскінд показує на прикладі того ж символу запаху. Адже він — інструмент глибокого і

безперебійного проникнення в саме ество людини: «Запах проходить у їх нутро, просто до серця і категорично розпоряджається прихильністю і зневагою, відразою та бажанням, любов'ю й ненавистю» [16, 199], протистояти якому безглуздо, бо причина не піддається розумінню на рівні буденної свідомості: «Але вони не могли втекти від запаху. Оскільки запах був братом дихання. З ним він входив у людей, вони не могли захиститися, якщо хотіли жити» [16, 199]. Людство й не намагається цього робити, навпаки перебуває у захопленому екстазі від усього, що відбувається. І наслідок цього в релігії, освіті, політиці, а особливо в культурі показаний з переконливим натуралізмом — всезагальна вакханалія, досягається ж це вказівкою на різношерстий склад натовпу: «...злігалися в найнеймовірніших позах та парах, старий з дівчиною, поденник з дружиною адвоката, учень із черницею, єзуїт з масонкою, все на купу, як прийшлося» [16, 303].

Отож, роблячи попередні підсумки, хотілося б ще раз наголосити, що, недовіриливо ставлячись до культурологічних надбань, розтинаючи новітні міфологами масмедіального сприйняття, постмодерністська традиція анатомує людську свідомість, виймаючи назовні її підсвідомі міфологічні картини сприйняття, занурює людину в єдину вічну реальність, роблячи її головним об'єктом «гри в міфології». У результаті постмодерністський роман певним чином «розвінчує» міф, граючи в нього та імітуючи його, прочитуючи архаїчні символи та відомі сюжети й образи в системі власної міфотворчості. А той факт, що своїми наступними творами «Die Taube» («Голуб», 1987) та «Die Geschichte von Herrn Sommer» («Історія пана Зоммера», 1991) П.Зюскінд ніяк не доєднався до способу зображення, так майстерно представленого ним у «Запахах», мимоволі наштовхує на думку, чи не став сам роман суцільною велетенською іронією над іронічністю постмодерну, пародією на його пародійність та забавлянням із його міфогрою, реалізуючись таким чином у субструктуру «постмодернового постмодернізму»? Власне, цим і підтверджується думка, що постмодернізм не прощається із естетичними проектами модернізму, він використовує їх як моделі, що переводяться у гру вищого рівня. Скомпонувавши із багатьох яскравих елементів чужих текстів власний твір, П.Зюскінд, як і його герой, зумів здобути захоплення масової публіки [13, 735]. Він спромігся переконати її у тому, що їй вдалося прочитати і розшифрувати закодоване в романі. Сьогодні це — твори Гете, Кляйста, Гоффманна, Камю, Бодлера, Т. Манна, Рембо і

багатьох-багатьох інших. Яким буде цей список завтра, післязавтра чи через значно суттєвіший проміжок часу? Адже стадіальність інтерпретаційних процесів розкриває їх закон: у міру руху від часу створення до життя в новому контексті зростає інтерпретаційна активність і ускладнюється система перекодування [9, 21]. Ніхто сьогодні не наважиться прогнозувати, передвісником яких подій буде названий цей роман ще пізніше (як це вже не раз траплялося з відомими класичними художніми творами, при цьому, за нестабільності існування сучасного світу, маємо чого боятись). Тому й намагаємось довести його спрямованість не на конкретні «мертві» твори, а на загальнолюдський контекст розуміння, що «оживає» за кожного нового прочитання, залишаючись щоразу іншим, глибоко особистим і динамічним. У цьому значенні інтертекстуальність виступає своєрідним лабіринтом, у якому знаходиться читач. У.Еко визначає його у вигляді різоми [8, 99]. Вона влаштована так, що будь який шлях може перетнутися з іншим. Тут відсутній центр, периферія, немає і виходу. Це — безмежність. Саме таким є простір інтерпретаційної здогадки. Її джерелом є текст, який ніколи не вичерпується у своїх інтерпретаційних можливостях через органічне вплетання у загальнокультурний дискурс людства.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької.- Львів, 1996. - С.9-22.
2. Герменевтика і деконструкція: дискусія Г.-Г.Гадамера та Ж.Дерріда. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.- Львів, 1996. - С.223-226.
3. Еко Умберто. Поетика відкритого твору. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької.- Львів, 1996. - С. 405-420.
4. Зубрицька М. Феміністична теорія та критика. Юлія Крістева // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів, 1996.- С.495-496.
5. Керлот Х.Е. Словарь символов. – М., 1994.
6. Мокроусов А. Роман, конечно, интересный // Огонек. - 1992. - № 6. - С. 23
7. Муриков Г. Человек масс? или Претензии «постмодернистов» // Север. - 1991. - №1. - С. 153-159.
8. Эко Умберто. Записки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. - М.,1988. - №10. - С.88-104.
9. Явчуновский Я.И. Об истолковании художественного текста: Формы и границы интерпретации // Содержательность художественных форм. - Куйбышев, 1986. - С.20-36.
10. Якимович А. Пансион мадам Гайар, или Безумие разума // Иностранная литература. - М.,1992. - №4 - С. 226-236.

11. Beck C. H. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. - München, 1994.
12. Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Herausgegeben von Bernd Walzer und Volker Mertens in Zusammenarbeit mit weiteren Arbeitern und Meyers Lexikonredaktion.- Mannheim - Wien - Zürich: Meyer Lexikonverlag, 1990.
13. Fischer Lexikon Literatur. In 3 Bänden / Herausg. von Ulfert Ricklefs.- Bd.2.- Frankfurt a/M: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1996.
14. Gottwald H. Moderne, Spätmoderne oder Postmoderne? Überlegung zu literaturwissenschaftlicher Methodik am Beispiel Peter Handke // Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums. - Graz, 1996.- S. 181-207.
15. Graf v. Nayhauss Hans-Christoph. Von der Kulturrevolte zur Postmoderne. Aspekt- und tendenztypische Erzählungen und Romane deutschsprachiger Literatur der Gegenwart.
16. Süskind Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders.- Zürich: Diogenes Verlag AG, 1994

Ольга Куца, докт. філол. наук

«Смерть Каїна» Івана Франка: джерела та деякі особливості поетики (рекомендації до компаративного вивчення твору у вузі)

1. «Смерть Каїна» у контексті байронічної течії в романтизмі. 2. «Каїн» Дж. Г. Байрона у перекладі І. Франка: рівновага між перекладом та оригіналом. 3. Біблійний сюжет у філософській поемі «Смерть Каїна»: особливості художнього освоєння. 4. «Смерть Каїна» як «дальший шаг Байронового «Каїна». Жанрові особливості Франкового твору. 5. Фаустівський «шматок» у поемі «Смерть Каїна» та його наукова інтерпретація. 6. Символічні образи Сфінкса і Химери у поемі «Смерть Каїна» та «Спокусі Святого Антонія» Г. Флобера. 7. Деякі аспекти поетики «Смерті Каїна» та балади В. Гюго «Сумління».

«Смерть Каїна» І. Франка — одне з вершинних досягнень українського художнього слова, твір, у якому оригінально згармонізовано настрої та ідеї його автора, засвідчено широкі культурологічні орієнтації українського літературного процесу, його контекстну відкритість. У «Смерті Каїна» розкриваються філософський, соціальний і духовний аспекти проблеми пізнання — пізнання Бога, істини, таємниць Всесвіту. Поема «являє собою якісно новий, вищий етап філософського осмислення теми пізнання» (І. Бетко). Орієнтація процесу пізнання не на зовнішній, а на внутрішній світ людської душі — ця літературно-мистецька тенденція зламу віків уже виразно помітна у «Смерті Каїна». Поему відносять до байронічної течії в романтизмі, яка умовно об'єднувала Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі, Г. Гейне, А. В. де Віньї, Х. де Еспронседу, А. Міцкевича та ін. У традиціях байронізму молодого Франка приваблювало художнє дослідження дійсності як поля боротьби суперечливих начал, несумісність реальності і мрії, бунт обдарованої особистості проти застою у суспільній філософії і одночасно переслідування бунтаря суспільством. «Найкращі квіти» національного і духовного відродження у слов'янських культурах Франко пов'язував із поширенням і розвитком у них байронізму.

Критики, посилаючись на зацікавлення Франка творчістю Байрона, на його висловлювання стосовно творчості англійського поета, зіставляють «Смерть Каїна» саме із містерією Байрона «Каїн». Хоча художня інтерпретація образів Каїна й Авеля належить, крім Байрона, письменникам різних часів. Каїн, що належить до вічних образів світової літератури, зажив не меншої популярності, ніж, наприклад, Дон Жуан чи Фауст. Образи братів Каїна й Авеля знайшли алегоричне витлумачення в отців церкви — Амвросія, Августина Блаженного та Іоанна Златоустого. Художню інтерпретацію цих образів маємо у таких творах, як «Братовбивство Каїна» Л. Гудемана, «Каїн» Х. Вайзе, «Праведник Авель» Й. Мойнлінга, «Вбитий Авель» Ф. Мюллера, «Смерть Авеля» С. Гаспера, «Каїн і Авель» Ш. Бодлера, «Каїн» Леконта де Ліля, «Каїн» В. Гюго та ін. В українській літературі ще з найдавніших часів у багатьох творах (сказання про Бориса і Гліба, «Повість минулих літ», «Книга життя святих» Дмитра Туптала) зустрічаємо порівняння вчинків братовбивства із злочином Каїна. Сповнену драматизму художню інтерпретацію цього образу подав у 1889 р. І. Франко у поемі «Смерть Каїна». У 1990 р. була вперше опублікована поема В. Сосюри «Каїн», написана ним у 1948 р.

У 1879 р. Франко переклав містерію Байрона «Каїн» (явищем в історії освоєння цього образу у російській літературі став переклад Байронового твору І. Буніним, здійснений значно пізніше — у 1905 р.), яка для нього — «*вершина творчої сили англійського лорда*», «*річ справді безсмертна*» [1, 289]. Тоді, тобто наприкінці 70-х років, мистецький шедевр Байрона цікавив Франка насамперед своєю проблематикою, емоційною пристрастю у вирішенні вічних життєвих проблем. Як відомо, знайомство молодого Франка з сучасними йому європейськими літературами, зокрема творчістю Е. Золя та Г. Флобера, прискорило певний перелом у його творчості. Естетична переорієнтація виразно відбита Франком-критиком (від «Поезія і її становисько у наших временах» до «Література, її завдання і найважливі ціхи»), Франком-прозаїком (від романтично-фантастичного сюжету «Петріїв і Довбузуків» до детального опису життя ріпників), Франком-поетом (від баладних варіацій «Могила» чи «Керманич» до «Гімну», «Товаришам із тюрми», «Каменярів»), була засвідчена також і в перекладах. Від переспівів з Гете, Гейне, Пушкінової «Русалки» чи «Шотландської пісні», які увійшли вже до першої збірки «Балади і розкази», Франко переходить до зацікавлення

Ч. Діккенсом, М. Твенном, Ф. Шпільгагеном, тобто «новою європейською школою літературною». І водночас він перекладає Байронового «Каїна».

Увага Франка до естетики реалізму та соціалістичних й позитивістичних ідей була цілком закономірною і природною у час триумфу раціоналізму, що реінкарнував в антропософських працях Л. Фейербаха, матеріалістичному вченні К. Маркса й Ф. Енгельса, натуралізму О. Конта. «Те є знаменне, — писав Ю. Бойко, — що в епоху своїх натуралістичних переконань Франко звернувся до перекладу не якогось матеріалістичного «откровения» свого сучасника, а Байронового «Каїна» [2, 101]. Дослідникові видається навіть «дивним ... те, що Франко раніше від багатьох своїх сучасників подолав нове модне захоплення», тобто «хвилю раціоналістично-матеріалістичну». У цьому зверненні Ю. Бойко бачив також яскраву закономірність: «протестант проти суспільних несправедливостей, знайшов Франко в буряному Байроні свого відповідника» [2, 101; 102],

Процес перекладу йшов невіддільно від аналізу ідейного змісту Байронового твору, що вражав Франка вибухами пристрастей, «зударом протилежних логік». Франко зазначав у «Замітці перекладчика», що зрозуміти суть Байронового «Каїна» можна при осмисленні твору «з двох боків: з психологічного й історичного» [т. 2, 642]. Як вказують дослідники, Франко єдиний з українських перекладачів Байронового «Каїна» (перекладали Є. Тимченко, М. Кабалюк, Ю. Корецький; україномовна інтерпретація першої сцени першої дії належить Лесі Українці) досяг найадекватнішого ефекту у передачі авторської ідеї, проблематики, персоніфікації. Хоча Ю. Бойко цілком слушно підкреслював, що «стиль Франкового перекладу не можна назвати романтичним ..., фактура Байронового романтичного слова була авторові «Тюремних сонетів» ще чужа» [2, 100]. Сучасна дослідниця перекладацької діяльності Франка Оксана Дзера на основі детального аналізу оригіналу і перекладу приходять до висновку, що «Франко зберігає рівновагу між перекладацькою інтерпретацією та оригіналом» [3, 450].

Як відомо, Байронів «Каїн» (1821) входив до своєрідного циклу містерій, що об'єднував, крім названого твору, ще дві містерії — «Манфред» (1817) та «Земля і небо» (1821). «Манфред» — це вершинний і кульмінаційний твір Байрона. Автор надав образу свого романтичного героя сили небувалого художнього узагальнення, оповив його завісою незбагненої

тайни. Манфред, здобувши владу над людьми і над духами, не зазнав щастя. Його знання стало його ж трагедією. Жанр «Каїна», наступного твору із названого циклу, Байрон сам визначив як містерію-трагедію, написану в метафізичному стилі «Манфреда». Якщо «Манфред» — міф відчаю, то «Каїн» — міф бунту. На перший план містерії «Каїн» Байрон виводить «метафізику», тобто втілену у ній філософську ідею. Висновки Каїна «далекі від біблійної характеристики Каїнового образу» (Ю. Бойко).

Містерія «Каїн» не просто абсолютно нова інтерпретація біблійного сюжету, а драма ідей. Основна світоглядна проблема байронівського твору на поверхні тексту: у чому смисл життя, якщо кожного чекає смерть? у чому смисл пізнання? Один із дослідників писав про Байронового героя: «Це уособлене людство в його вічній подвійній боротьбі: за пізнання абсолютної істини, захищеної від його обмежених здібностей, і за абсолютне щастя, не відповідне до його фізичної тлінності» [4, 194–195].

Одержимий почуттям пізнання, Байронів Каїн прагне зрозуміти таємницю життя і смерті, хоча не відає, чи є добром саме знання. «Істина — це благо», — спокушає Люцифер; «Істина принесе біду», — попереджає сестра і дружина Каїна Ада. Вона мала рацію, бо пошук знання призвів Каїна до страшних результатів. Люцифер, з яким Каїн за дві години часу облетів Всесвіт, не зміг показати земному протестантові шляху до щастя (гірке відкриття Каїна: «Я — ніщо»), загострив його злобу і призвів до братовбивства. Останній діалог Каїна й Авеля досить напружений. Він відбувається в час принесення жертви Богові. Той факт, що вогонь на Авелевім вівтарі горить ясным полум'ям і стремить угору, а Каїнів вівтар розвалюється вихором, розкидаючи принесені в жертву хліборобські плоди, вселяє злість у Каїнову душу. Коли Авель спонукає брата до принесення нової жертви, заявляючи, що любить Бога більше, ніж життя, Каїн обурено відповідає (цитуюмо у перекладі Франка):

То дай же му

Життя своє, — і так життя він любить!

(Каїн ухопив сук з вівтаря й ударив Авеля в скроню)

[т. 12, 632].

Каїна прокляла його мати Єва («Проч, братовбивце! «Каїн» най повік Звесь братовбийця в пізніх поколіннях, Котрі ты клястимуть, хоч ти й отець їх!»), прогнав батько Адам («Іди геть, Каїн! Нам не жити разом»). Ангел кладе йому на чоло

тавро, кажучи: «*Иди і жий; твої будучі діла Най не будуть такі, як се послідне*». З Каїном залишається тільки Ада. В останньому епізоді байронівської містерії Каїн і Ада ідуть. Куди? «*На східний бік від раю стежка наша*», — говорить Каїн.

Містерія Байрона «Каїн» у свій час розчарувала англійських читачів своєю невідповідністю романтичним канонам, створеним епохою і самим же Байроном. Його Каїн — гордий індивідуаліст, самотній і проклятий (типово романтичні риси). Одночасно Каїн — скептик (скептицизм суперечить романтичному світоглядові), він не вірить ні в Єгови, ні в Люцифера. Сумнів стає головним принципом його світобачення («сумнів — це смерть, віра — життя», — заповідає Бог). Для Каїна ж тільки сумнів гарантує життя духу. За характером мислення Байронів герой — раціоналіст й аналітик. Зрозуміло, що образ Каїна не міг не вражати англійців своєю парадоксальністю.

Байрон ставив у творі питання про роль розуму дилемно: якщо одна відповідь підносила розум до абсолюту, то друга ставилася до нього скептично. Мотив світової скорботи, що пронизував містерію Байрона, обумовлений усвідомленням обмеженості пізнання, безсиллям у прагненні принести людству щастя. Наука, знання не можуть перемогти смерть, вони навіть поглиблюють непізнаване. Таким чином, всевладність інтелекту була захитана. Але Байрон знайшов вихід для людини у своїй містерії. Це любов. Любов Ади до Каїна особлива, хоча автор не конкретизує її вартості. «...Побіч сього болючого, вічно бажаного й вічно невдоволеного духу, — писав Франко у вже згадуваній «Замітці перекаладчика», — як же ж пречудово ясніє звізда нової надії, ідеал жінчини, ідеал нової людськості — Ада! Любов до людей у неї безгранична, і тота любов, мов чудодійна ліска, рішає й розпутує всі труднощі, в котрих путається і мучиться Каїн» [т. 12, 644]. Останній епізод містерії «Каїн» давав підстави дослідникам стверджувати про наміри Байрона продовжити свій твір. Це завдання взяв на себе Франко.

На автографі одного з перших варіантів поеми із правками Франка та О. Маковея останній зазначав: «22/2 89 скінчив Франко другу переробку «Каїна». ... *Се мов дальший шаг Байронового Каїна*» (виділення наше — О. К.) [т. 1, 482]. Франко зізнавався, що Байронів «Каїн» сидів у його душі десять років.

Історія Франкового Каїна починається там, де вона закінчується у Байрона. Братовбивця, сповнений ненавистю до

людського роду, блукає по світі. Його мучать примари передсмертних мук Авеля. Дружина Ада, мовчазлива супутниця, хоче зігріти його своєю любов'ю. Ада служить йому, незважаючи на те, що Каїн не раз проганяє її від себе. Та ось помирає Ада і Каїн вдруге бачить страшний вигляд смерті:

...Як настало рано, Каїн дармо
Чекав, коли вона з постелі встане,
У дикій тикві принесе води...
Тоді до неї наблизився Каїн

І зараз же пізнав, що сталося з нею [т. 1, 271].

Каїн, нерухомо просидівши добу у печері над небіжчицею, насипав на її тіло сухого листя, завалив, скривавлюючи руки, вхід до печери камінням і пішов самотній у пустелю. «*Де? Куди? Пощо?*».

Каїн долає мученицький шлях до райської стіни. Побачивши після тяжкої мандрівки в пустелі стіну раю — «*гнізда утраченого щастя*», — він переживає страшні душевні муки:

...Він грозив на захід,
Кляв Бога і себе. Та швидко напад
Минав, він чув себе оп'ять безсильним,
Нікчемним червом і в знесиллі падав
Серед пустині і лежав, мов труп [т. 1, 276].
Дійшовши до мети, Каїн
Як те дитя до мами, притулившись
До зимної стіни, заснув сю ніч.

Осягнення мети виявилось ілюзорним. Щоб побачити рай, Каїн мусить долати ще важчий, ніж досі, шлях. Він, «слабий, дрібненький, як ота комашка», опинився «на межі двох велетнів» — «пустині і стіни». Напружуючи останні зусилля волі, Каїн намагається відвернутися від заказаного і замкненого. Але душа його розколюється надвоє. Важливо, що у попередньому варіанті («друга переробка») власне пристрасне бажання побачити рай Каїн вважав гріховним і просив прощення за «гордую просьбу» (подаємо уривок, який в остаточному варіанті було знято).

Боже, аж тепер
Я чую, що гріхом була моя
Гордая просьба, щоб ти показав
Мені свій рай! Одно, одно лишень
Позволь мені. Нехай на гору ту,
На той піднебний шпиль її сніжний
Я влізу, і відтам, здалека
Нехай хоч раз на рай осей погляну, —

А там суди мене, роби зі мною,
 Що суд твій справедливий повелить!

 Ні годі, годі, — думав він не раз, —
 Занадто тяжко я згрішив, щоб міг,
 У Бога тої ласки допроситись!
 Та хай і так! Його святая воля.
 Він думку сю піддав мені й вона
 Тепер уже сама для мене стала
 Полегшою правдивим раєм. Може
 Нічого більш мені не дасть він бачить,
 Так і зате хвала йому довіку.
 Стежки і промисли господні стали
 Враз ясні перед ним, неначе книга
 Прочитана. В картинах безконечних
 Перед його очима промайнуло
 Все те, що мало статися колись
 На тій землі, котру добром усяким
 Бог насадив, а він на ній посіяв
 Зерно братоубійства.
 Ні, даремно жду!
 І знов грішу, бажаючи, щоб Бог
 Ще раз зіслав мені той промінь ласки,
 Якого я і вперве був негідний.
 Великий ти в ділах своїх, о Боже! [5, 12; 15]

Таким чином, братовбивця надто швидко пройшов шлях до покаяння. Мав рацію А. Каспрук, коли писав, що «така швидка метаморфоза від бунту до повної покори була неприродною» [6, 45]. Франко сам констатував, що «мало що не зробив з Каїна Христа», тому і зняв наведений уривок [т. 1, 482]. Додамо, що Каїн і справді не виступає у Франковій творчості втіленням найбільшого зла. До масштабу вселенського зла поет підносить не Каїна, а Пилата у «Легенді про Пилата» з циклу «Тюремні сонети». Римський прокуратор, який не спромігся вчинити опір розлюченій юрбі, «гірш Каїна, бо Каїн, вбивши брата, не мив рук з крові, винним чувсь, тікав» [т. 1, 169].

Бажання Каїна побачити рай в остаточному варіанті неперборне. Він вперто шукає браму, якою вигнано його батьків із раю, маючи намір впасти перед ангелом з вогненным мечем, щоб той дозволив йому заглянути у місце вічного щастя. Минають дні важких пошуків. Напружуючи волю, долаючи перешкоди, Каїн пробирається на гору, яка виринула несподівано

у пустелі, щоб звідси оглянути місце вічного щастя. Ця частина Каїнового шляху найважча. Щоб заспокоїти жаждобу, він вирушає у нову мандрівку.

...Потоки бистрі,
Ліси непроходимі, темні звори,
Яри бездонні і холодні мряки...
...Чим палкіше рвались
Його бажання вверх, тим тяжчою
Була його дорога...

В півсумерку бродив він день за днем... [т. 1, 286].

«Смерть Каїна» — це не тільки високохудожнє продовження Байронового твору, це насамперед сучасний Франкові комплекс складних філософських проблем. П. Филипович у розвідці «Генеза Франкової легенди «Смерть Каїна» (1924), що стала першою у нашому літературознавстві по-науковому глибокою інтерпретацією цього одного із найскладніших творів Франка, окреслив його світоглядну еволюцію — від часу роботи над перекладом Байронового «Каїна» до написання «Смерті Каїна». Коли ж Филипович ознайомився пізніше із післямовою до тексту перекладу («Замітка перекладчика»), то увиразнив роки цієї еволюції. У наступній статті «З новітнього українського письменства» (1929) він резюмував, що у післямові до перекладу Франко не мав найменшого сумніву в переможних успіхах позитивного знання, яке — саме знання! — приносить людству щастя. Перекладач, на думку Филиповича, не вважав за потрібне акцентувати на антитезі знання і любові, що наскрізь пронизує Байронову поему. Адже в добу «Каменярів» і «Вічного революціонера» така антитеза для Франка не існувала. Лише через десять років боротьби, важких ударів життєвої долі і гірких розчарувань вона оживе у Франковій уяві, і він напише «Смерть Каїна». Праця Филиповича зацікавлює сьогодні оригінальними компаративістськими зіставленнями.

Для розуміння ідейного змісту поеми важливо підкреслити, що час її написання — це час, коли Біблія перебувала у центрі духовних інтересів Франка. Наводимо тут текст біблійного оповідання, що стало канвою для складного узору філософських думок у поемі «Смерть Каїна».

«1. Адам спізнав Єву, свою жінку: вона зачала й породила Каїна та й сказала: «Я придбала людину з Господньої ласки». 2. Потім вродила також брата його Авеля. Абель був вівчар, а Каїн порав землю. 3. По якомусь часі Каїн приніс Господеві жертву з плодів рілля. 4. Та й Абель приніс жертву

— з первістків свого дрібного скоту, і то з найгладкіших. І споглянув Господь на Авеля і на його жертву, 5. на Каїна ж і на його жертву не споглянув. Розсердився Каїн вельми і похмурнів. 6. І сказав Господь до Каїна: «Чого ти розсердився? Чому похмурнів?» 7. Коли чиниш добре, будь погідний, а коли ні — гріх на порозі чигає: він і так оволодів тобою, але мушиш над ним панувати. 8. І сказав Каїн до Авеля, свого брата: «Ходімо-но в поле». І коли вони були в полі, Каїн напав на Авеля, свого брата, й убив його» [Буття: 4, 1–8].

Саме біблійний образ-символ Каїна та апокрифічне оповідання про його загибель, як підкреслює Ірина Бетко, дали Франкові благодатний художній матеріал для осмислення проблеми пізнання. Самобутність «Смерті Каїна» вона прочитує у таких художньо філософських висновках твору: пізнання само по собі

« ... ні зле, ні добре. Воно стається добрим або злим
Тоді, коли на зле чи добре вжите»;

тільки духовне та моральне самовдосконалення кожного індивіда приведе людство до істинного знання; невичерпним джерелом життя є «чуття, великая любов», а кінцевою метою пізнання, коли воно йде шляхом істини, стає духовне прозріння індивіда; духовне прозріння досягається шляхом покутування власної і колективної провини та постійним самовдосконаленням; людська свідомість проходить у процесі істинного пізнання складну еволюцію взаємин з вищими рівнями менталітету [див.: 7, 64].

Одночасно з Біблією Франко захоплено студіював апокрифи. Письменник зазначав: «Історія українського літературного і духовного життя була віддавна улюбленим об'єктом моїх досліджень» [т. 29, 80]. Посилене зацікавлення апокрифами не було на той час власне Франковим захопленням. Апокрифи перебували у полі посиленого наукового інтересу з боку видатних європейських вчених, що інтерпретували їх як «духовну поживу» (О. Брюкнер) для літератури. Франко відзначався глибокою обізнаністю з цінними науковими здобутками у цій царині німецьких, французьких, сербо-хорватських, російських вчених. Неоціненним надбанням української науки стало п'ятитомне видання «Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив д-р Іван Франко» (Львів, 1896–1910). Його визнано у слов'янському науковому світі таким, що не має аналогів. М. Возняк називав цю Франкову працю серед його вершинних здобутків: «Чим Франкові «Бориславські оповідання» в українській прозі, а «Мойсей», «Зів'яле листя» і ще деякі збірки в поезії, тим його

видання «Апокрифів і легенд» в українській науці» [8, 323]. У першому томі названого видання — «Апокрифи старозавітні» — вміщено апокриф про Лемеха, в основу якого покладено біблійне: «Як за Каїна була всемеро помста, то за Лемеха в сімдесят сім разів» [Буття: 4, 24]. Апокрифічний сюжет про Лемеха особливо зацікавлював Франка.

Дід Лемех, нащадок Каїна, вийшов у поле на полювання зі своїм поводитирем. Хлопчиківі здалося, що у траві щось заворушилося. Він радить Лемехові пустити стрілу. Сліпий Лемех убив не звіря, а Каїна. З відчаю він так міцно стис руки, що задавив поводитиря, якого схопив не бачачи. Повернувшись додому, Лемех повторює закляття про семиразову і сімдесятиразову помсту. Ось як передав Франко цей біблійний та апокрифічний мотив:

«Слухай, Цілля, слухай, Ада,
Дому мого відрада,
Каже божий глас:
Хто над Лемехом глумиться,
На нім Лемех буде мститись
За раз — сім раз.
А хто Каїнів убійця,
То на тім сам Бог помститься
Сімдесят сім раз» [т. 1, 293].

Тут варто звернути увагу на проблему духовної сліпоти людини, яка знайшла найглибший розвиток у поемі «Смерть Каїна». У своїй духовній сліпоті Каїн шукає рай шляхом тяжких мук і помилок. Ці безрезультатні блукання навколо райської стіни є образним втіленням духовних пошуків. По часовій горизонталі вони не мають сенсу. Каїн побачив рай лише тоді, коли піднявся вгору. Оглянувши райські дерева пізнання і життя, осмисливши ту містерію, що відбувається навколо них, він починає духовно прозрівати. Пізнання раю земного дало Каїнові можливість збагнути таємницю раю небесного. І саме цей небесний рай відкрив перед провітленим Каїном джерело життя і любові до людей. Духовне прозріння Каїна є кульмінацією поеми.

І що ж, хіба ж повік їм так блудити?
Хіба ж ніколи не найдуть вони
Дороги прямої? Хіба ж надаремно
Їм дане те бажання невсипуще?
Ні, жити хочесь кожному! І кождий
На те і розум має, щоб життя
Від смерті відрізнити. І коли

Йому вказать дорогу до життя,
 То, певно, не піде на стежку смерті.
 Так я ж отсю дорогу їм покажу!
 Я, прадід їх, відслоню правду їм,
 Тяжким терпінням віковим здобути [Т. 1, 289].

Але Каїн стає жертвою духовної сліпоти своїх нащадків, які бачать у ньому лише братовбивцю. Таким чином, просвітлений духовно Каїн не зміг дати нащадкам того, що кожен із них повинен здобути власним життям.

Зрозуміло, що біблійний сюжет твору відводив радянських дослідників від об'єктивного тлумачення не тільки його ідейного змісту, але й стильової своєрідності. Методологічний інструментарій підрадянського літературознавства виразно позначився на праці А. Каспрука «Філософські поеми Івана Франка» (1965). Такі, зрозуміло, вимушені тези у ній, як: «українські письменники, трактуючи біблійну тему в революційному дусі, боролись проти релігії...», «по-новому освітлена біблійна тема розвивала релігійні міфи...», «... навіть у змалюванні умовного пейзажу раю Франко залишається реалістом», викликали заперечення серед українських літературознавців в еміграції. Буквально через рік після виходу праці А. Каспрука Ю. Бойко виголосив у Парижі на Сесії Європейського Відділу НТШ ґрунтовну доповідь під назвою «До проблеми розвитку Франкового стилю», у якій заперечив майже всі основоположні висновки А. Каспрука та інших дослідників «Смерті Каїна». Цитуємо деякі положення студії Ю. Бойка, що стосуються жанру та особливостей стилю: «Франкова поема «Смерть Каїна» є релігійною легендою. Жанр релігійної легенди оперує звичайно матеріалом неканонічним, широке місце в таких легендах залишається для уяви, фантазії, тільки, якщо поема претендує на назву релігійної, вона має плекати релігійний настрій, загострювати силу чуттєвої віри. Саме це знаходимо ми і в «Смерті Каїна» [2, 102–103]; «Крайньо наївно бачити в «Смерті Каїна» твір антирелігійний... Франко ставить до Байронової містерії інтимно, бо ж він сам, автор «Вічного революціонера», перейшов через ті релігійні сумніви, які пекли душу англійського поета. Але він з них знайшов вихід. І тому своє завдання Франко розумів як неприховане розкриття тої душевної зміни, яка веде до відданої і вдячної віри у Вседержителя» [2, 100; 103]; «Всі складові елементи Франкової поеми, всі її дрібні компоненти наскрізь романтичні» [2, 108].

Жанрову природу «Смерті Каїна» глибоко досліджували А. Каспрук, А. Скоць, Ірина Бетко та ін. Вони одностайні у висновках, що аналізований твір є найбільш викінченим у своїй жанровій формі класичним зразком філософської поеми (сам Франко називав твір легендою). Дослідники виділяють такі основні риси «Смерті Каїна» як філософської поеми: художнє освоєння вселюдських проблем; інтелектуальний струмінь твору, образно-символічне відтворення думки як супергероя та глобальність образів-символів; органічне зрощення образу та ідеї, коли образ стає ідеєю; широта мистецьких категорій та філософсько-поетичних узагальнень за допомогою образів символічного та алегоричного характеру; наявність зовнішнього і внутрішнього, тобто психологічного сюжету; глобальний багаторівневий і драматизований конфлікт, що потребує гармонійного наскрізного розв'язання в усіх площинах і напрямках; родовий синкретизм; взаємопоєднання біблійної мудрості, філософської проблематики та найновіших світоглядних ідей й наукових пошуків; зв'язок з вершинними літературними явищами попередніх часів. Тамара Гундорова окреслює жанр «Смерті Каїна» як філософського монологу, оскільки саме монолог виступає тут основним стильовим засобом. Стосовно стильової своєрідності поеми «Смерть Каїна» треба погодитись з Іриною Бетко, яка пише про малопродуктивність розгляду цього твору з «реалізоцентричних» позицій. Адже дійсність тут відтворюється не способом її копіювання чи зображення, а роздумуванням над її різноманітними проявами. Отже, поема «викликає до життя принципово інший, ніж у романтичному творі, тип мистецького зображення» [7, 96].

Аналітичний розгляд стилю «Смерті Каїна» зробив Ю. Бойко. На його думку, твір Франка є оригінальним продовженням Байронового «Каїна» якраз у стильових рамках, властивих англійському поетові. У статті «Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання» дослідник пише: «Романтичні експерименти Франка занадто сперті на давню романтичну традицію. Тонко відчуваючи красу модерної західної поезії, він бачить дуже гостро небезпеки її впливів на українську літературу» [2, 122]. Франко, на відміну від сміливого стилеекспериментування Лесі Українки, шукав шляху до «нового романтизму» «не без вагань», часто «плутався» у хащах стильових суперечностей, виявляв стриманість стосовно запозичення прикмет західноєвропейського неоромантизму. Якщо у поемі «Похорон», яка мистецьким зображенням душевних страждань внутрішньо розколеної людини не має

аналогів у світовій літературі, «від реалізму залишилися самі окрушини», то «їх зовсім немає в поемі «Смерть Каїна» [2, 122].

Загалом же дослідники цього твору, особливо П. Филипович та Є. Маланюк, підкреслювали «дивовижну органічність» та мистецьку оригінальність стилю Франка у «пов'язанні» вершинних літературних явищ попередніх часів. Власне ця стильова органічність утруднювала відшукування навіть вказаних самим Франком літературних джерел поеми. Так, у листі до М. Драгоманова від 20 березня 1889 р. письменник зазначав, що «цілість поеми «Смерть Каїна» перероблював два рази з ґрунту». І далі: «Він (тобто задум твору — О. К.) сидів мені в мозку ще від часу, коли я перекладав Байронового «Каїна», і тільки торік я осилив якоесь цю жидівську легенду, домішавши до неї шматок з легенди про Фауста, котрий з вершин Кавказу оглядав рай» [т. 49, 204]. Додамо, що «Фауст» Гете, особливо перекладена Франком перша дія другої частини, — найулюбленіша лектура із царини світового письменства. Але сліди рецепції твору у власній Франкової творчості відшукати нелегко. Бо наївно, наприклад, порівнювати трагічну картину сходження на гору Франкового Каїна, який

...дерся все туди, де найстрімкіші

Здвигались стіни...

Його зустріли низькі та розлогі

Повзучі корчі косодревини

Та ялівців колючих. Мов з води

В огонь попав він: колючки густі

Що крок йому впилися у тіло,

Коріння, мов гадюки, ніг чіплялось... [т. 1, 280],

і мандрівкою Гетевого Фауста у горах Гарц, для якого навіть втішно «на прямовисні дертись стромовини» і спостерігати «скали стрімчастої стіну». Франко, як відомо, добре знав не тільки текст «Фауста», але й народні легенди про нього. Одну з них — «Про рай» — і подав А. Каспрук у вже названому дослідженні «Філософські поеми Івана Франка» як безсумнівне джерело «Смерті Каїна». Тому ширше подаємо уривок із названої легенди:

«Коли доктор Фауст був у Єгипті і оглянув там місто Алькаїр, пролетів він потім повітрям над багатьма країнами ...Кавказ, що між Індією і Скіфією, — це найвищий острів з його горами й вершинами. ...Він (Фауст. — А. К.) оглянув та бачив цей острів і ще багато інших, про які розповідав і які

показував йому дух Мефістофель. І щоб мені дійти до мети розповіді, повідомлю, що причиною, чому доктор Фауст виходив на такі вершини, була не лише можливість оглядати звідти частину моря і прилягаючі землі і держави і т. п., а був він переконаний, що деякі високі острови з їх верхів'ями настільки високі, що він звідти зуміє, нарешті, побачити рай, бо про це він не питав свого духа і не повинен був питати. Особливо ж на острові Кавказ, який перевершує своїми вершинами і висотою всі інші острови, сподівався він обов'язково побачити рай. Перебуваючи на цій вершині острова Кавказа, побачив він землю Індію і Скіфію, а зі східної сторони до півночі здалеку в вишині далеке світло, немовби від яскравого сонця, вогненний потік, що підноситься, ніби полум'я, від землі до неба, оперізуючи простір завбільшки з маленькій острів. І ще побачив він, що з тієї долини біжать по землі чотири великих ріки, одна в Індію, друга в Єгипет, третя у Вірменію і четверта туди ж. І захотілось йому тоді дізнатися про причину і основу того, що він побачив, і потім наважився він, хоча й зі страхом в серці, запитати свого духа, що це таке» [6, 34].

Цікавою і переконливою є найновіша наукова інтерпретація фаустівського «шматка» у тканині Франкового тексту. Вона належить М. Ільницькому, який відшукує його у художньому розв'язанні основної проблеми «Смерті Каїна». М. Ільницький ставить питання своїх попередників: «Чи вдалося героєві поеми — а з ним і самому автору — знайти розгадку — розв'язати суперечність між життям і знанням?» [9, 423]. Переглядаючи наукові висновки дослідників «Смерті Каїна» (О. Білецького: «вічний конфлікт між життям і знанням у Франка знімається»; А. Каспрука: «Каїн долає в собі трагічні суперечності між знанням і життям, усвідомлює постійну необхідність любові до людей, корисної праці для них»; П. Филиповича: «У легенді відповіді на це не дано»), М. Ільницький приходить до висновків: «Те, розв'язку чого знайшов Каїн, залишилося нерозв'язаним для самого автора. Конфлікт не знято, навпаки, його загострено. Згадаймо відомий афоризм з Гетевого «Фауста»: «Теорія мертва, друже, але вічно живе дерево життя». У цій нерозв'язаній суперечності і виявляється той «шматок» з легенди про Фауста...» [9, 425].

Зацікавлення поемою «Смерть Каїна» спонукало дослідників вийти за межі джерел, вказаних самим Франком. Филипович, наприклад, припускав, що символічні образи Сфінкса і Химери у поемі могли постати в уяві Франка як результат захоплення у різні періоди життя творчістю Данте, зокрема його «Божественною комедією», у якій є аналогічні символи

(дерево пізнання добра і зла, під яким знаходиться колісниця). Франко з його нахилом до символізації скористався, на думку Филиповича, поетичним прийомом Данте, помістивши під райськими деревами Сфінкса і Химеру:

Аж ось два звірі на майдані стали.
Один під деревом знання засів,
Величний, нерухомий і суворий,
З лицем жіночим дивної краси
І з тілом лева. Мов нетлі до огню,
Так люди-привиди росм безмірним
Його обсіли...

.....
А другий звір під деревом життя
Засів: з крилами лилика, з хвостом,
Як пава, з кігтями орла, із тілом
Хамелеона і з жалом змії.
Що хвиля він мінився і метався,
Манив до себе всіх і всіх відводив
Від дерева життя [т. 1, 283–284].

Ці давні образи мистецтва використав Г. Флобер у своїй філософській драмі «Спокуса святого Антонія», яку вважав «твором усього свого життя». Увагу Франка до цього твору мусила привернути відома йому праця Е. Золя «Романісти-натуралісти», у якій дано високу оцінку Флоберовій творчості загалом і названий філософській драмі зокрема. Наведемо діалог між Флоберовими Сфінксом і зеленоокою Химерою із «Спокуси Святого Антонія» (переклад з французької Ірини Сидоренко):

С ф і н к с : ... Я віддаюся думам, я вираховую. ... Мій погляд, що його нікому несила відвернути, спрямований крізь видиме до недосяжного обрію.

Х и м е р а : А я легка й весела! Я відкриваю перед людьми осяйні картини — рай у хмарах і далеке блаженство. Я вселяю в їхні душі довічне безумство... Я спонукаю їх до небезпечних мандрів і смливих починань. Це я своїми лапами побудувала, викарбувала, вирізьбила архітектурні дивовижі! ... Я шукаю нових коханців, небачених квітів, незвіданих насолод. Якщо я помічаю десь людину, чий дух спочиває в мудрості, я нападаю на неї і задушую її.

С ф і н к с : Я пожер усіх, хто жадав пізнати Бога. Найсильніші, яким кортить піднятися до мого царственного чола, вибираються по складках моїх завоїв, як по щаблях драбини. Їх змагає втома, і вони, знесилені, падають навznak [10, 521].

Филипович доказово обґрунтував ідейну спорідненість між Флоберовими і Франковими Срінксом і Химерою. Дослідник вказав також на перегуки — свідомі чи несвідомі — автора «Смерті Каїна» з Міцкевичем, зокрема з його баладою «Romantycznosc» [11, 102–103].

Цілком незалежні від своїх попередників міркування стосовно джерел поеми «Смерть Каїна» висловила М. Ласло-Куцок. Дослідниця вважає, що «Смерть Каїна» Франка логічніше розглядати у зіставленні із баладою В. Гюго «Сумління», ніж із містерією Байрона «Каїн». При цьому вона посилається на те, що і жанр, й ідея, і настрій, і ритм, й інтонація відрізняють твори Байрона і Франка. Вона зокрема зазначає: «Франко був надто вдумливим і надто широким у своїх узагальненнях, щоб позичати від когось готові ідеї або повторювати чийсь підхід до тієї чи іншої відомої в літературі постаті. Вивчаючи такого роду паралелі, частіше знаходимо відмінності, ніж подібності» [11, 207]. Свої висновки М. Ласло-Куцок робить на основі вивчення інтертексту. Спільними, на її думку, є лише романтичний підхід до біблійної теми і деякі окремі проблеми, розроблені авторами. Якщо переклад Франка робився на десять років раніше від написання власного твору, то натомість невеликий за обсягом твір В. Гюго, на думку дослідниці, був вперше прочитаний Франком значно пізніше від твору Байрона (принаймні в оригіналі). Адже, за власним зізнанням, Франко почав серйозно вивчати французьку мову тільки у 80-х рр. Переклад «Сумління» опублікований ним у 1897 р., але переклади з поезії Гюго з приміткою «перекладено з французького» почали з'являтися уже в 1886 р. М. Ласло-Куцок допускає можливим, що Франко прочитав твір Гюго «Сумління» в той період, коли в нього виник задум написання репліки на твір Байрона. Справді, «Смерть Каїна» і «Сумління» розпочинаються розпачливим блуканням нещасного Каїна.

У Франка:

Убивши брата, Каїн много літ
 Блукав по світі. Мов бичі криваві,
 Його гонило щось із краю в край.
 І був весь світ ненависний йому... [т. 1, 270].
 У Гюго (переклад Франка):
 З дітьми своїми враз, в одежах з грубих шкур,
 Розціхраний, увесь зчорнілий серед бур —
 Так Каїн утівав з-перед лица Єгови [т. 12, 293].

Персонажа Гюго так само женуть муки сумління, і щоб відтворити його неспокій, поет вибрав епічний тон з довгими фразами і численними перенесеннями, внаслідок яких

з'являється розрив речення, і ритмічна пауза не збігається з паузою синтаксичною. У 67 рядках вірша Гюго Ласло-Куцюк простежує не менше як 8 перенесень, що є пропорцією надзвичайно високою для вимогливого французького віршування. У Франка напружена атмосфера викликана подібними прийомами поетичного синтаксису:

Ненависні були йому всі люди:
 Бо в кожному лиці людському бачив
 Криваве, сине Авеля лице...

Особливо важливим для висновків дослідниці є той факт, що білий вірш Франкового твору скоріше ґрунтується на силабічних, ніж на силабо-тонічних критеріях. Адже це наближує його до майже обов'язкового у французькій поезії александрина, в якому основним принципом є групування слів навколо певних смислових стрижнів. Натомість на ідейному рівні Франко, замість морально-релігійних висновків Гюго («*око в гробі ще на Каїна гляділо*»), пропонує свою власну розв'язку, якою дає водночас відповідь і на сумніви Байрона, — це ідея любові до людей і людства.

Боже!
 Невже се правда? Навіть в моїм серці,
 Гнилім, побитім і закаменілім,
 Живе ще, розвиваєсь і цвіте
 Те райське сім'я, та свята любов!
 О так! Я чую се! Тепер, по довгих
 Літах прокляття, я відроджуюсь
 І оживаю! [т.1, 288].

Ця ідея — одна з домінант творчості Франка, і вона служила йому часто ключем до розв'язання дилем, поставлених своїми великими попередниками. Подібно як із циклом Гейне «Ліричне інтермеццо» у «Зів'ялому листі», так і прочитуючи твори Байрона, Гюго та інших європейських романтиків, Франко пішов у «Смерті Каїна» «по лінії психологічного поглиблення драматичних ситуацій, підкреслення тіневих сторін душі, інтенсифікації саме модерних аспектів» [11, 210].

Таким чином, після прочитання поеми «Смерть Каїна» крізь контекст мистецьких шедеврів напрошується запитання: у чому секрет дивної органічності цієї поеми? Як Франко зумів поєднати мотиви та образи європейської літератури, синтезувати вічні теми у ній і дати цілком своє філософське вирішення? Відповідь прочитуємо у його праці «Із секретів поетичної творчості», у якій вчений писав про природу художнього таланту. Називаючи поетів «щасливо обдарованими

психологічними Крезами, копачами захованих скарбів», Франко наголошував, що поет вирізняється з-поміж інших людей «еруптивністю нижньої свідомості», тобто здатністю підсвідомості у певні періоди життя виринути на поверхню. Поетів-романтиків Франко називав «відкривачами підсвідомості». Поезія геніальних «відкривачів підсвідомості» мала особливий, надзвичайний вплив на Франка-романтика (саме у другій половині 80-х років, як засвідчував у листах, він відчув органічний потяг до проблем і поетики романтизму). Могутні чуття і думка Франка-читача і Франка-поета перетворили естетичні скарби підсвідомості у шедевр оновленого романтизму — філософську поему «Смерть Каїна».

Література:

1. Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1976. — Т. 29. — С. 289. (Далі посилання на це видання подаємо у тексті: [т. 29, 289]).
2. Бойко Ю. // Вибрані праці. — К., 1992.
3. Дзера Оксана. Образ Каїна у творчості Івана Франка // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин. — Львів, 1998.
4. Розанов М. Н. Очерк истории английской литературы XIX века. Часть I. Эпоха Байрона. — М., 1922.
5. Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник VIII. — Вид-во Львівського ун-ту, 1960.
6. Каспрук А. Філософські поеми Івана Франка. — К., 1965.
7. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. — Зелена Гура – Київ, 1999.
8. Мельник Я. «Апокрифи і легенди з українських рукописів...» у дзеркалі критики // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету. Серія: Літературознавство 2(5). — Тернопіль, 1999.
9. Ільницький М. Фаустівський мотив у поемі Івана Франка «Смерть Каїна» // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин. — Львів, 1998.
10. Флобер Г. Спокуса святого Антонія (Переклад з французької) // Твори: У 2 т. — К., 1987.
11. Ласло-Куцюк М. Романтична модель і її філософське осмислення в поетичній творчості Івана Франка // Іван Франко і світова культура. — К., 1990. — Кн. 1. — С. 207.
12. Филипович П. Генеза Франкової легенди «Смерть Каїна» // Павло Филипович. Літературно-критичні статті. — К., 1991.
13. Сосюра В. Розстріляне безсмертя. Вірші та поеми. — К.: Укр. письменник, 2000. — 318 с. (Поема «Каїн»: с. 158 – 181).

Завдання і запитання для самоконтролю:

1. Окресліть літературні джерела «Смерті Каїна» Франка.
2. Назвіть мотиви і проблеми Байронового «Каїна», які визначили байронівську течію у романтизмі.
3. Охарактеризуйте світоглядну еволюцію Франка від часу перекладу Байронового «Каїна» до «Смерті Каїна».
4. У чому парадоксальність образу Байронового Каїна і чи можна вважати парадоксальним Франкового Каїна?

5. Чи вдалося Франковому Каїнові і самому Франкові розв'язати суперечність між життям і знанням?
6. У чому секрет органічності поеми «Смерть Каїна» або: як зумів Франко уникнути штучності у поєднанні «шматків» із європейських літератур?

Михайло Лабашук, доцент

Гносеологічний образ як верифікація словесного художнього мислення

У цій статті розглядаються когнітивні спроможності естетичного типу мислення. Важливо з'ясувати питання, що таке «когнітивна спроможність»? Це поняття охоплює досить широкий діапазон явищ — від процесів оперування (а також і результатів цих процесів) різноманітною (сенсорно-чуттєвою, чуттєво-образною, понятійною, мовною та ін.) інформацією до можливості апробації цих знань (тобто практики). У широкому розумінні когнітивність усвідомлюється як певна нова або цікава думка, ідея чи гіпотеза (не обов'язково навіть перевірена чи доведена), а також (і навіть передусім) власне не гіпотеза чи ідея, а апробовані теорія чи думка у вигляді послідовного та вивіреного кроку у дослідженні чи роздумах.

На нашу думку, когнітивна здатність притаманна також і мисленню «нелогічному», чуттєво-інтуїтивному, зрештою — образному та естетичному. Цей підхід не новий — досить розповсюджене твердження, що нове можна побачити чи відкрити не тільки завдяки логіці, а часто і всупереч їй: «Якби не було нових концепцій, нових цілей, математика із властивою їй строгістю логічних висновків дуже швидко вичерпала б себе і занепала, тому що весь матеріал виявився б використаним. Математику рухають вперед переважно ті, хто має дар інтуїції, а не строгого доведення» [3, 24]. Також А.Айнштейн свого часу визнавав, що не існує логічного шляху, який би вів від досвіду до теорії [3, 77].

Відомо, що новий, інший погляд змінює саме уявлення про логіку. З цим пов'язане те, що у науці одна модель логіки замінює іншу. «[Нелогічне мислення] ламає старі моделі, щоби вивільнити інформацію... Це не що інше як інструмент, що дає можливість виявитись нашій інтуїції» [2, 62].

Звичайно, це ще не доказ когнітивності художнього мислення, але поміркуємо в такий спосіб. Навряд чи хтось сумнівається у когнітивній спроможності, приміром, філософії чи психології. Проте ні філософія, ні психологія не тільки не оперують однозначно співвіднесеними одиницями, а й навіть однозначно визначеними термінами, що є цілком припустимим для пізнавальної діяльності у її традиційному розумінні. Безумовно, стосовно об'єкта дослідження терміни не повинні і не можуть бути однозначними, але, вочевидь, вони повинні бути однозначними стосовно власних операційних інваріантних систем (понятійної та семіотичної).

Пізнавальною діяльністю, на наш погляд, можна назвати будь-яку мисленнєву або семіотичну діяльність, котра спрямована на ціннісне подолання чи перетворення тієї дійсності, що протистоїть суб'єктові у його сенсорних відчуттях, або ж на перетворення вихідних понятійної чи семіотичної інструментальних систем мислення та спілкування. Така діяльність має рефлексивний характер. Отже, різною буде і пізнавальна результативність такого мислення. Когнітивними є й окремі рівні мисленнєвої діяльності, де судження врешті-решт набувають однозначної експлікації свого вихідного понятійно-семантичного простору. Тому, на наш погляд, пізнання не варто зводити лише до результатів оперування однозначно співвіднесеними між собою чуттєвими, понятійними або семантичними одиницями.

Легко довести, що І.Кант та Л.Виготський, які ніколи відкрито не говорили про когнітивну спроможність естетичного типу мислення, не були б проти такого визначення. Мало того, можна довести їх схильність власне до визнання пізнавальної спроможності естетичного типу мислення.

Кант стверджував: «Споглядання для логічної здатності судження, хоча вони і чуттєві (естетичні), все ж повинні бути підвищені спочатку до понять, аби слугувати для пізнання об'єкта, — а в естетичної здатності судження такого не буває» [7, 128] Здавалося б, таке твердження заперечує здатність естетичного мислення до пізнання. Разом з тим, такого висновку робити не варто.

По-перше, вчений визнає здатністю судження та пізнання не тільки виключно розсудливість чи раціональність, а саме узгодження двох протилежних пізнавальних (див. цитату нижче) здатностей суб'єкта — уяви та розсудливості.

По-друге, І.Кант ніде не стверджує, що існує лише абсолютна полярність двох різнорідних пізнавальних здатностей, і

що між ними не може бути проміжних або перехідних засобів та здатностей пізнавальної діяльності. Реальне протікання психічних процесів свідчить про непросте градування мисленневих процесів — від сенсорно-чуттєвого безпосереднього сприйняття через актуальні наочні уявлення, ментально опосередковані уявлення до образів, понять, значень і т.ін.: «Щодо стану уявлень моя душа буває або активною і є здатністю, або ж пасивною і виявляється у сприйнятті. Пізнання поєднує в собі і перше, і друге; можливість мати таке пізнання має назву пізнавальної здатності, запозичуючи її від найважливішої частини пізнання, а саме від діяльності душі у поєднанні уявлень або в їх розмежуванні» (виділення наше — М.Л.) [8, 371]. Або ж: «Пасивне у чуттєвості, якого ми аж ніяк не можемо позбутися, власне і є причиною всіх бід, які їй (чуттєвості — М.Л.) приписують. Внутрішня досконалість людини полягає у тому, що вона вільно застосовує власні здібності, аби підкорити їх власній волі. Для цього, однак, потрібно, аби панувала розсудливість, але не послаблювалась і чуттєвість...» [8, 376].

Цікавими є і думки Л.Виготського, особливо його твердження щодо природи мислення як поєднання різних рівнів та способів оперування сенсорно-чуттєвою, образною та понятійною інформацією. Це, в першу чергу, визнання та дослідження синкретичного, комплексного та понятійного типів мислення.

Л.Виготський розрізняє два види діяльності уяви — спрямовану (реалістичну) уяву та неспрямовану (мрійливу) уяву. Така дихотомія корелює з кантівським поділом уявлень на активні та пасивні. Не існує повного антагонізму між спрямованою реалістичною думкою та думкою мрійливою, вони розвиваються у єдності, автономного розвитку бути не може. «Мало того, спостерігаючи такі форми уяви, які пов'язані з творчістю, спрямованою на дійсність, ми бачимо, що межа між реалістичним мисленням та уявою зникає, що уява є абсолютно необхідним, невід'ємним моментом реалістичного мислення. ...Вірне пізнання дійсності неможливе без певних елементів уяви» [5, 453].

Розповсюджений стереотип, що наукове мислення спрямоване на дійсність, а естетичне мислення на внутрішній світ людини. Зауважимо, що естетичне пізнання є чуттєво-семіотичним, доцентровим, інтенсивним, а раціональне пізнання є референтивно-підприємним, відцентровим, екстенсивним. Це означає, що у здатностях людини до чуттєвого та

раціонального споглядання та пізнання науковий тип мислення опирається та використовує системно-понятійний апарат знання та підтвердження його експериментами (тобто практикою) на відповідність у зовнішньому світі як у вихідній інстанції. Натомість, художній тип мислення зосереджується на чуттєво-семіотичних засобах та прийомах творення, орієнтується лише на суб'єкта та його оцінку.

Однак слід пам'ятати, що наукове словесне мислення спрямоване на дійсність лише у власних результатах, а точніше — у застосуванні цих результатів на практиці. Реально ж протікання процесів наукового мислення відбувається у відношенні не до реального світу, а до власної здатності раціонального споглядання. Отже, наукове мислення нічим не відрізняється від художнього мислення, яке відбувається переважно у відношенні до здатності чуттєвого споглядання суб'єкта.

Прагматичною реальністю і, так би мовити, практикою художнього типу мислення є узгодження суб'єкта і з самим собою, і з суспільством. Тобто, естетичний тип словесного мислення також спрямований на дійсність, має власну практику. Але цією дійсністю є сама людина, а також суспільство, народні традиції, культура. У реалізації функції особистісно-соціального узгодження і полягає гносеологічність естетичного мислення та образного зображення.

Л.Виготський визнає наявність спрямованої реалістичної уяви і в науковому, і в естетичному типі мислення. Так, у мистецтві утопічні, фантастичні уявлення диференціюються у свідомості від реалістичних планів: «У художній творчості уява має спрямований характер, не є підсвідомою діяльністю» [5, 449]. Суттєвим виявляється спосіб поєднання емоційних та мисленнєвих процесів: "У реалістичному мисленні не панує логіка чуття. ...Форма уяви, яка пов'язана з відкриттям або впливом на дійсність..., не залежить від суб'єктивних примх емоційної логіки" [5, 451]. Тому ми вважаємо за можливе подіяти естетичні образи на гносеологічні та семіотично-ігрові. Безумовно, Л.Виготський не акцентував увагу на відмінностях цих образів, але, безумовно, визнавав їх реальність. Цілком логічно для поглядів дослідника, котрий писав, що "емоції мистецтва є розумними емоціями" [4, 265], "Мистецтво є організація нашої поведінки на майбутнє" [4, 319], "воно є способом врівноваження людини та світу у найбільш критичні та відповідальні моменти життя. І це рішуче спростовує погляд на мистецтво як на прикрасу..." [4, 329].

У естетичній словесній діяльності можна виділити два принципово важливі аспекти — спрямованість до власної семіотичної системи (означника) та спрямованість до понятійно-чуттєвої сфери (означуваного) суб'єкта. Зрозуміло, що ці аспекти взаємопов'язані. Свого часу Р.Якобсон, беручи до уваги думку про різноспрямованість лексичних засобів та граматичного інструмента мови (Ф.Сосюр) та ідею про домінування в мові аспекта структурного моделювання над аспектом лексації, тобто найменування (Б.Уорф), закликає зосередити більшу увагу на особливостях їх узгодження [див.: 9, 111]. Ці особливості якраз і помітні в різних формах контамінацій, метафор.

Важливість взаємодії між звуком та значенням виявляється в об'єднанні слів, які мають подібні значення при поєднанні з подібними звуками. На ці особливості звертається увага в теоріях метафори. "Часткова подібність двох означуваних може бути вираженою частковою подібністю означувальних або повною подібністю означувальних" [див.: 9, 113]. Це — одне з найважливіших пояснень природи метафори. Звідси маємо два важливих висновки: 1) слід розрізняти означені аспекти в структурі метафори; 2) домінуючу спричиненість метафори внутрішньоформною структурою експлікує ігровий тип метафори, а домінуючу спричиненість метафори семантично-понятійною структурою — когнітивний тип метафори.

Сучасні дослідження метафори переважно зосереджуються на семантично-понятійному аспекті метафори, залишаючи поза увагою внутрішньоформний потенціал метафори. Але вже сьогодні зрозуміла необхідність зміщення акцентів у пріоритетах наукових досліджень. "Модернізована теорія словесних опозицій... визнає непередбачуваність метафори, несподівані ефекти, які можуть виникати навіть при випадковому сполучуванні слів" [1, 213]. Порівняймо також: "...бувають такі помилки, які призводять до справжнього поетичного одкровення" [1, 217].

Сучасні когнітивно-семіотичні дослідження не звертають достатньої уваги на відмінність двох видів естетичних образів — семіотично-когнітивних та семіотично-ігрових. У процесах словесного естетичного мислення операції метафоричного порівняння на відміну від операцій власне порівняння обов'язково передбачають наявність узагальнюючого поняття ("проміжного поняття" — [6, 14]; "вищого поняття" — Виготський). "Порівняння понять з необхідністю передбачає їх узагальнення, рух за лінією відношення їх спільності до вищого

поняття, яке підпорядковує собі обидва поняття, що порівнюються. ...Ми ніби піднімаємось над поняттям А, а потім опускаємось до поняття В" [5, 168].

Ці узагальнюючі поняття не обов'язково бувають гносеологічними, вони (як і образи, метафори, висловлювання) бувають невдалі і влучні, випадкові і закономірні. Виникає питання, наскільки є виправданою безліч нових узагальнюючих понять? Найбільш ймовірною відповіддю може бути припущення, що їх творення — це спроба (вдала і невдала), а також результат конструювання індивідуальної та соціальної моделі світу.

Таким чином, пізнавальні зображувальні операції відбуваються паралельно з «тренувальними», (ігровими) семіотично-понятійними мисленневими операціями. Неможливо розділити в метафорі її семіотичний аспект від власне смислового, тому що ці аспекти продовжують один одного. Все ж, вони диференційовані, причому формально-семантичний аспект метафори є не тільки засобом вираження смислу, але й разом з тим і засобом його творення.

Характерно, що В.Н.Телія, аналізуючи художню метафору, звертає увагу на процеси оперування наявним знанням, власне, у сфері чуттєво-образної, а не знаково-семантичної інформації: «...новий концепт формується за рахунок використання супутніх йому асоціацій у когнітивній обробці нового знання при його концептуалізації ...метафора співвідносить різні сутності, створюючи новий «гештальт» із зредукованих прототипів, формуючи на його основі новий гносеологічний образ та синтезуючи у ньому ознаки гетерогенних сутностей, ...дозволяє отримати на «виході» цього процесу зовсім нові смисли (і відповідно — поняття, а на їх основі і значення)» (переклад наш — М.Л.) [8, 4].

Ця думка абсолютно чітко стверджує формування когнітивного образу на основі невиразних образів та асоціацій. Тут буде доречним згадати твердження І.Канта про невиразні та чіткі уявлення: «У людини найбільшою є сфера невиразних уявлень... Ми часто граємося нашими неокресленими уявленнями... але ще частіше ми самі стаємо грою химерних уявлень» [7, 369]. Отже, у свідомості існують різної міри чіткості уявлення, образи та поняття, а також різної міри усвідомленості якості власної мисленневої та мовленневої діяльності. На нашу думку, необхідно визнати як когнітивну спроможність естетичного судження, так і когнітивну

неспроможність (помилковість або фіктивність) судження раціонального.

Література:

1. Бирдсли М. Метафорическое сплетение // Теория метафоры / Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 201-218.
2. Де Боно Э. Латеральное мышление. – М.: Прогресс, 1997. – 340 с.
3. Вейль Г. Математическое мышление. – М.: Наука, 1989. – 400 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
5. Выготский Л.С. Собр. соч. в 6-ти т. – М.: Педагогика, 1982. –Т.2 –504 с.
6. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 11-16.
7. Кант И. Соч. в 6-ти т. — М.: Мысль, 1966. — Т.5. — 564 с.
8. Кант И. Соч. в 6-ти т. — М.: Мысль, 1966. — Т.6. – 744 с.
9. Телия В.Н. Предисловие // Метафора в языке и тексте / Отв. ред. Телия В.Н. – М.: Наука, 1988. – С. 3-10.
10. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика / Сост. Ю.С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 102-117.

Володимир Левенець, аспірант

“Мала проза” Е.Золя на сторінках “Вестника Европы” 70-х років

Про співпрацю французького письменника Еміля Золя з петербурзьким журналом “Вестник Европы” написано вже чимало. Однак дослідників цікавили, передусім, публіцистичні і літературно-критичні виступи Золя. Відомо, що тільки за п’ять років (1875 – 1880 рр.) він надрукував у “Вестнике Европы” 64 кореспонденції, які пізніше ввійшли в його збірник критичних виступів [8, 329].

Варті уваги жанрові дефініції, якими користується автор: “кореспонденції”, “статті”. Проте на сторінках часопису з’являлися його нариси, оповідання, новели, тобто те, що належить до так званої “малої прози”. Вона поділяється у літературознавстві на дві групи: сюжетну і безсюжетну. До першої відносять новелу й оповідання; до другої — етюд, ескіз, образок, нарис тощо.

Термін “мала проза” не є загально визначенням. І.О.Денисюк, автор дослідження «Розвиток української малої прози ХІХ-поч. ХХст.», трактує малу прозу як варіант новелістики, хоча і не завжди дотримується такої однозначності. Наприклад, він погоджується з існуванням “перехідних, трансформованих форм, що стоять на межі новели та повісті, а також етюда (студії)” [2, 117]. Для Н.О.Колосової “мала проза” Достоєвського фактично дорівнює його новелістиці [5, 1]. Т.К.Якимович розширює поняття про “жанр мелкой прозы”. Для неї - це “очерки, сказки, новеллы” [9, 93].

Проте як би не означувати цю жанрову різноманітність: мала проза чи дрібна, зрозуміло, що у будь-якому випадку йдеться про малі епічні жанри, які суттєво відмінні від великих епічних жанрів, — наприклад, роману, а тим більше роману-епопеї. У свідомості не тільки пересічних читачів, а й науковців

Золя сприймається переважно як автор монументальної епопеї “Ругон — Маккари”, хоча останнім часом детально проаналізовано журналістику митця, а особливо його літературно-естетичні праці [11, 14]. Значно менше уваги приділяється його художнім творам малої форми, які займають у творчому доробку письменника чільне місце, адже він розпочав свою творчу діяльність з “Казок для Нінон” і протягом всього життя не раз повертався до жанрів оповідання і новели. Досить згадати, що новела “Анжеліка, або будинок з привидами” була написана у 1898 році, тобто незадовго до трагічної смерті письменника (1902). Однак його рання творчість, як засвідчує Т.К.Якимович[10], мала принципове значення для становлення поезики митця.

Перші збірки Еміля Золя — “Казки для Нінон” («Contes a Ninon», 1864) і “Нові казки для Нінон” («Nouveaux Contes a Ninon», 1874) сприймаються переважно як шлях до двадцятитомних “Ругон — Маккари”. І справді, на матеріалі цих збірок простежується поступовий перехід письменника від захоплення романтизмом до новаторських принципів художньої творчості. Однак потрібно з’ясувати, чому Золя, вже розпочавши роботу над романами із серії “Ругон — Маккари” (початок 70-х років), продовжував активно створювати малу прозу, що друкувалася на сторінках “Вестника Європи”.

Сам Золя чітко видмежував свої публіцистичні та літературно-критичні праці від творів художніх. Матеріали, опубліковані на сторінках “Вестника Європи”, були ним об’єднані у різні збірки — “Капітан Бюрль” («Le Capitaine Burle», 1882) і “Наїс Мікулен” («Naïs Micoulin», 1884), куди ввійшла мала художня проза письменника, та, з іншого боку, “Експериментальний роман” (1880), “Романістично-натуралісти” (1881), “Літературні документи” (1881).

У збірку “Капітан Бюрль” ввійшли твори, що їх раніше автор друкував у серії “Паризькі листи”. Новелу, яка дала назву збірці, було надруковано під заголовком “Дуель” («Le capitaine Burle» - 1880, № 12), “Как умирают и как хоронят во Франции” («Comment on meurt» - 1876, № 8), “Драма в провинциальном городке” («Pour une nuit d’amour» - 1876, № 10), “Парижские окрестности” («Aux champs. La banlieue» - 1878, № 8), “Праздник в Коквилле” («La fete a Coqueville» - 1879, № 8), “Наводнение” («Inondation» - 1875, № 8). До другої збірки ввійшла новела (так само як до попередньої), що дала назву збірці “Наїса Мікулен” («Naïs Micoulin» - 1877, № 9), “Современная былль” («Nantas» -

1878, № 10), “Смерть Оливье Бекайля” (« La mort d'Olivier Becaille » - 1879, № 3), “Парижанка” (« Madame Neigeon » - 1879, № 6), “Морские купанья во Франции” (« Les coquillages de M. Chabre » - 1876, № 9), “Жак Дамур” (« Jacques Damour » - 1880, № 8).

Щоб зрозуміти генезу творчого методу Е. Золя, зосередимо увагу на тих творах, що були надруковані у вище згаданих збірках. Однак точно визначити у тій чи іншій новелі, нарисі наявність одного літературного напрямку майже неможливо, оскільки “чисту” течію чи стиль знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язку і взаємодії. Так, навіть у Н. Буало сучасні літературознавці в його правилах класицизму знаходять очевидні елементи бароко.

Так, наприклад, у нарисі “У полях” спостерігаємо елементи натуралізму й імпресіонізму, які знаходяться в однаковому відношенні до реалізму. Хоч це окремі художні напрями, але у них існує генетичний зв'язок з реалістичним типом творчості з його вихідними принципами. Нарис поділений на три частини: “Передмістя”, “Ліс”, “Річка”. У першій зображено об'єктивну існуючу дійсність, яка подається у протиставленні природи і цивілізації: “Декілька красивих дерев стоять подібно до прекрасних і сильних богів, збережені на потворному тлі зростаючого міста” [3, 191]. У наступних частинах іде опис пейзажів та їх вплив на автора, який все ще не відходить від реальності: “Полуниці тут продають на фунти, зважуючи їх на старих облізалих вагах” [3, 201]. Водночас спостерігається тенденція до не відтворення існуючого світу, що оточує оповідача, а створення власного довкілля.

Реалістична мала проза Еміля Золя не позбавлена наслідків певних вражень — осмислених, проаналізованих, тобто збагачених авторським досвідом. Разом з тим оповідач спостерігає наче збоку, хоча й може виявити внутрішній світ людини тими чи іншими художніми засобами, проте у новелах “Жак Дамур”, “Капітан Бюрль”, “Пані Нежон”, “Пані Сурдіс” (« Madame Sourdis » - 1880, № 4 — новела що не увійшла у жодну збірку) художній світ, схожий на той, що нібито існує реально. Наприклад, автор змальовує головного героя новели: “Поволі капітан Бюрль гладшав, став в'ялим і безвладним і водночас щасливим. У 1870 він всього-на-всього капітан” [13, 121].

Помітна якісна зміна точки зору оповідача у таких новелах, як “Смерть Олів'є Бекайля”, “Нантас”, “За ніч кохання”, “Мушлі пана Шабра”. Вона переміщується з навколишнього

світу у внутрішній, точніше кажучи, в чуттєву сферу індивідуума. Митець переходить у новий літературний напрям, заторкуючи психічне, душевне й духовне життя людини. Зміна точки зору оповідача була наслідком вагомих зрушень у самому пізнанні основ мистецтва, адже Е. Золя був у дружніх стосунках з живописцями — імпресіоністами Полем Сезанном, Едуардом Мане, Камілем Піссаро, Клодом Моне [1, 10]. Відбувається еволюція у сприйнятті суб'єктивної основи світу у письменника, яке виявлялось і в романтичній, і в імпресіоністичній малій прозі митця, що сприяло посиленню сугестивності образу. Наприклад, у новелі “Смерть Олів'є Бекайля” автор ніби навмисно подає такий стан героя, коли той знаходиться між смертю і життям. У цьому стані навколишній світ сприймається ним не в усій повноті, а лише через чуттєві рефлекси: “Я чув все, проте ледь чутні звуки доносились звідусіль”[4, 202]. “... Це було егоїстичне блаженство, відпочинок, в якому я забував всі свої турботи”[4, 204].

Як і кожен письменник, Еміль Золя мав свої власні колірні уподобання у зображенні пейзажу (“В полях”), інтер'єру («За ніч кохання»), персонажів (“Пані Нежон”). Подібно до художників ХІХ століття, які відмовились від протиставлення світлого та темного, прагнули досягти глибини враження, поєднання теплих і холодних тонів, Е.Золя зупиняє свій вибір на нетрадиційному зображенні кольору в літературному творі, який відмінний від класичного, тобто відтворювати його таким як створила сама природа[11]: “Я дивився крізь листя на небо, на голубі плями, що зникали при першому подуві вітру. Сонячні промені золотими стрілами прорізали густу тінь...”[3, 201].

Творча дружба з імпресіоністами та зацікавленість їхніми пошуками сприяли еволюції поетики малої прози Еміля Золя. Д. Ліндсей, англійський дослідник творчості Поля Сезанна, слушно писав про поетику Е. Золя: “Розвиток нових видів текстової єдності з різними планами бачення і був внеском Золя у нові уявлення про об'єкт та простір в їхньому взаємозв'язку — в те саме, що Поль Сезанн прагнув розв'язати своїм методом кольорових співвідношень”[7, 196]. Символічність кольору відіграє важливу роль майже у всіх новелах та нарисах Е. Золя. Так, у новелі “За ніч кохання” темрява символізує спокій і “безпечність від світла”, проте герой, граючи на сопілці жовтого кольору (що передає романтичність його тиші), дивиться у блакитне небо. “Здається, що спів долинав із самої ночі, до такої міри він

зливався з тихим диханням темряви”[4, 229]. Так само у романі “Щастя Ругонів” зустрічається подібна кольористика, де “темний колір” - “en pleine obscurité”, “dans le noir d’encre de la nuit”, “dans les ténèbres” (в повній темноті, ніч така темна, як чорнило в п’ятні) ототожнюється із почуттям повної безпеки, тому що знедолені Мієта і Сільвер мають єдину втіху - нічні прогулянки після важкого робочого дня - “ses courtes en pleines ténèbres”[14, 51]. Автор у новелі змальовує спроби героя перейти межу між світлом і темрявою. Завдяки кольоровому контрасту, митець пов’язує читача з внутрішнім світом героя, його емоціями і переживаннями. Саме така поетика близька до імпресіоністичної.

Розподіл матеріалу у збірках “Капітан Бюрьль” і “Наїс Мікулен” досить вільний. У першу добірку увійшли ранні публікації, але цей принцип послідовно не дотриманий. У межах кожної окремої збірки твори розташовані не в хронологічному порядку, принаймні, не в тому, в якому вони були надруковані на сторінках журналу. Отже, цей порядок зумовлений хронологією створення творів, а не часом їх публікацій.

Нарис “Брак во Франции и его главные типы” (« Comment on se marie » - 1876, № 1) не був передрукований у названих збірках, хоча однотипний нарис “Як люди вмирають” увійшов до збірки “Капітан Бюрьль”. Не увійшов нарис — спогади “Мои воспоминания из военных эпох” («Les trois guerres » - 1877, № 6), а також його відома новела “Эпизод из нашего путешествия” (« L’attaque du moulin » - 1870, № 6), яка побачила світ і відкриває колективну збірку “Меданські вечори” (« Les soirées de Medan », 1880) під назвою “Напад на млин” й перекладена з російської І.Франком (новела “Повінь”, опублікована в альм. “Дністрянка”, 1876). Пояснити сусідство творів з теоретичними чи літературно-критичними виступами французького письменника, які майже одночасно з’являлися на сторінках журналу (“Свято у Коквілі” було надруковано у восьмому номері за 1879 р., а відома стаття “Експериментальний роман” — у наступному числі журналу цього ж року), можна бажанням ознайомити читачів з основними теоретичними засадами “експериментальної” поетики і з її практичним втіленням у конкретних художніх творах.

Літературно-естетичні погляди Еміля Золя неодноразово були предметом дослідження літературознавців, особливо його судження про натуралізм і експериментальний роман. Саме на сторінках “Вестника Европы” ці роздуми були висловлені

особливо чітко. Так, наприклад, пишучи про Флобера (1880, № 7), Золя наголошує на характерних рисах натуралістичного роману - бездоганне відтворення життя, відсутність романтичних вигадок, виклад тільки природнього перебігу подій. А оскільки художній твір "...повинен бути точним протоколом будь-якого життєвого випадку, то персонажі, у порівнянні з цим, применшуються і займають належні їм місця". Нарешті, за словами Еміля Золя, письменник- натураліст цілком усунений від подій, про які розповідає. Автор "тримається осторонь; його твір стає нібито безособовим, набуває характеру протоколу дійсності, назавжди увічнений у мармурі" [3, 438, 439, 440].

На початковому етапі творчості Золя дотримувався у цьому питанні інших поглядів. Захищаючи засади романтичної естетики, він закидав критикові Іполіту Тену занадто жорсткий детермінізм. Критикував його за відмову від присутності особистості автора у художньому творі — "не виводить її на перший план, де б вона мала бути", намагаючись пояснити творчий процес "виключно зовнішніми впливами" [3, 125]. Тепер ситуація докорінно змінилася. У програмовій статті "Експериментальний роман" він наполягає: "Всюди домінує детермінізм" [3, 252] тому "експериментатору не потрібно робити кінцівку, сам експеримент зробить це за нього" [3, 261]. Пафос наукового спостереження проявляється уже в передмові французького письменника до "Нових казок для Нінон", і цей підхід стає для нього надалі визначальним.

У статті "Романісти-натуралісти" французький письменник точно визначив суть тих змін, що відбулися в його творчій свідомості та жанрових пошуках. І хоч йшлося про Альфонса Доде, однак легко збагнути, що автор у даному випадку говорить про самого себе: "Потрібно, зрештою, домовитись, що розуміти під словом "розповідь" (conte). Спочатку Альфонс Доде обмежувався жанром легенди, але пізніше казковий світ, феї, символічні образи стали проявлятися у нього для різноманітності,...розповідь перестає бути тим, чим вона була колись, ...вона стає драмою або комедією на декількох сторінках, ... інколи навіть просто нотатками з природи, передані з безпосереднім первісним враженням" [3, 555].

При вивченні видової природи малої прози Еміля Золя необхідна термінологічна точність і визначеність. Так, наприклад, І. Лісеєва вважає, що "Жертва реклами" — це новела, яка темою частково перегукується з нарисом "Приманки" (« Les perousseires ») [3, 753]. Крім цього, в "Жертві реклами" нема

жодних ознак новелістичного жанру (там відсутній сюжет у загальноприйнятому його розумінні) - це типовий сатиричний нарис, який певною мірою схожий на "Приманки". У багатьох випадках художні твори, опубліковані французьким письменником на сторінках "Вестника Европы" тяжіють до новел / "Наїс Мікулен", "Пані Нежон", "Мушлі пана Шабра", "Капітан Бюрль" / і нарису (у різних його модифікаціях - сатиричний, моралістичний, ліричний, фізіологічний і т.д.).

Загально визнано, що Еміль Золя займає важливе місце в історії французької новелістики, про що свідчить двотомний збірник - антологія "Французская новелла XIX столетия" (М.,1959), в який ввійшло п'ять творів митця. Шкода тільки, що у це видання не були вміщені вищезгадані твори, проте опубліковано "Як люди помирають", хоч за жанром це, без сумніву, нарис, а не новела.

Зразки малої прози письменника, що з'явилися у петербурзькому журналі, продовжують ті тенденції, які вже були притаманні "Новим казкам для Нінон". Тут не спостерігаються будь-які романтичні тенденції. Натомість, дається взнаки підкреслена увага до деталей, подробиць реального життя, прагнення до майже соціологічного вивчення тих чи інших проявів психологічної подібності представників різних соціальних груп. Еміль Золя звертається до жанру "фізіологічного нарису", який був дуже популярний у французькій літературі 30-40 років XIX століття і зустрічається у творчості російських письменників, що належали до "натуральної школи"[9]. Одночасно міг відбутися і зворотній зв'язок. Так, добре відомі у Франції "Записки охотника" І.Тургенева теж могли спонукати Золя до жанру фізіологічного нарису, який у 70-ті роки XIX століття втратив актуальність в європейській літературі. Однак письменник писав для російського читача і, ймовірно, врахував популярність обраного жанру в російській літературі.

Деякі нариси, які можна було б віднести до типу "моралістичних" і "фізіологічних" / "Як люди вмирають", "Як люди одружуються", "Типи французького духовенства" / побудовані за однією схемою (тобто подається зображення різних соціальних груп, від бідних - до багатих). Саме тому автор включив до збірок лише перший нарис, очевидно, вважаючи, що він дає досить виразне уявлення про творчий підхід письменника до відображення певних соціальних груп, їхньої моралі, звичок, побуту тощо. Перед нами з'являється своєрідна портретна галерея. У невеликій передмові до "Типів

французького духовенства” митець так сформулював свій творчий принцип: автор виступає тільки “простим спостерігачем” і намагається розповідати тільки те, “що бачив..., не вдаючись до філософських міркувань... Мені здається, що декілька сцен взятих із життя, будуть не менш повчальні для читача, ніж все судження. Ось вам чиста правда: робіть які хочете висновки” [3, 527].

Ці слова можна розглядати як одну з естетичних декларацій французького письменника. Всі вони важливі: утвердження позиції оповідача як безстороннього спостерігача; орієнтація на просте відтворення “сцен, взятих із життя” з одночасною відмовою від “роздумів”, які потрібно робити самим читачам; проголошення “голої правди”, як своєї естетичної категорії. Наведені рядки написані у 1876 році, коли естетичний кодекс митця був вже визначений. Таке ж твердження міститься у ремарці до нарису “Як люди одружуються”. Автор звертає увагу читача на дещо, що б він хотів підкреслити, “перш, ніж перейти до прикладів” [3, 527].

За принципом градації побудований і нарис “Як люди вмирають”; читач послідовно знайомиться з тим, як зустрічають смерть в аристократичному середовищі, в сім’ї великих буржуа (перед смертю пані Герар “стурбована неможливістю контролювати витрати щодо ведення господарства”), у дрібних крамарів (після смерті дружини пана Русо найбільше “пригнічує і дратує, спустошує мозок і тіло думка про те, що крамниця зачинена у буденний день”)[3, 559]. Завершує нарис опис смерті старого селянина: “Дочка і син не дуже тужать за батьком. Земля привчила їх, що чергується життя і смерть; вони надто близькі до неї, щоб дорікати їй, що вона забирає близьку їм людину”[3, 558]. Композиційно та ідейно нарис Золя схожий на відому розповідь Л.Толстого “Три смерті” (1859). Думка автора подібна до ідеї російського письменника: прекрасне і мудре все природне, відповідаючи законам природи, однак, помилкове і потворне те, що порушує їх.

Таким чином, художні твори Еміля Золя, опубліковані на сторінках “Вестника Европы” і в більшості випадків об’єднані ним у двох збірках (1882, 1884), мають історико-літературну вартість. Створені паралельно з першими романами із серії “Ругон — Маккари”, вони свідчать про еволюцію художнього методу французького письменника, зростання його майстерності, практичне застосування тих естетичних теорій, які він висловлював на сторінках петербурзького журналу. Ма-

ла проза Золя — важлива частина доробку митця, без врахування якої неможливо об'єктивно оцінити жанрове розмаїття його творчої спадщини.

Література:

1. Владимирова М. Золя и импрессионисты // Учен. зап. Горьк. ун. — 1970. — Вып 120. — С. 169-192.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX-поч. XX ст. — Львів, 1999.
3. Золя Е. Собр. соч.: В 26-ти т. — Т 23, Т 24. — М., 1966.
4. Золя Е. Полн. собр. соч.: В 48-ми т. — Т 39, Т 41. — К., 1903-1904.
5. Колосова Н. Художественный мир малой прозы Ф. М. Достоевского. Автореферат дис...канд. филологич. наук. — К., 1991. — С.1.
6. Кучборская Е. Емиль Золя — литературный критик. — М., 1978.
7. Линдсей Д. Поль Сезанн. — М., 1989.
8. Пузиков А. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. — М., 1970.
9. Якимович Т. Французский реалистический очерк 1830-1848 г. — М., 1963.
10. Якимович Т. Молодой Золя: Эстетика и творчество. — К., 1971.
11. Guumon C. Chronique des Beaux — Arts. Les impressionnistes // Le courrier littéraire. — 1887. — № 4.
12. Mitterand H. Zola journaliste. — P., 1962.
13. Zola E. Contes et nouvelles. — М., 1971.
14. Zola E. La fortune des Rougon .— P.,1960.

Галина Микитишин, аспірантка

Волт Вітмен і український футуризм 20-30 років

XX століття увійшло в історію людства як вік техніки і промисловості, вік початку автоматизації. Тому поступово формувалася культ машин, техніки, її винаходів і майбутньої потенції. Індустріалізація й урбанізація вимагали іншого художнього зображення в царині мистецтва.

Як реакція на зміни в суспільстві виникали авангардистські течії, які основними мистецькими вимогами проголошували рух і динамізм, що єдині, мовляв, здатні виражати дух модерної техніки й цивілізації, руйнівних стосовно патріархального життя, його звичок і ментальності. Авангардистські течії декларували себе як мистецтво майбутнього, відкидали класичну спадщину і заперечували її цінність. Серед них помітно виділявся футуризм. Шалений ритм життя, гуркіт машин, ритм великого міста сприймалися його представниками як нова музика. Футуристи у словесних новотворах підпорядковували мову ритміці, котра повинна була виявити темп і музику технічно зрілого світу. Ритм машин, галас проспектів та бульварів європейських столиць входили до свідомості модерного митця з почуттям руху й динаміки. Соціальними причинами пояснювалось і нехтування класичним синтаксисом, що знайшло свій вияв не тільки в ритмі і в тяжінні до урбаністичних мотивів, а й у зневазі до пунктуації.

Футуристи вважали одним із своїх учителів Волта Вітмена, поета, що випередив свій час, сповідуючи футуристичні ідеї в своїй поетичній творчості задовго до появи футуризму. В. Вітмен демонстративно відкинув всі форми, образи, сюжети класичної літератури. Вся його творчість - це бунт проти поетичних фраз, красивих поетичних образів. Повставши проти умовностей романтичної поезики, Вітмен проголосив ідеалом, мірою прекрасного — дійсність, реальний світ і став співцем краси звичайного життєвого факту. На протривагу

поетам того часу, Вітмен бачив вищу духовність в самій матеріальності світу і складав гімни людській природі, плоті або сучасній індустрії. Щодо форми його поезії, то Вітмен започаткував так званій вітменівський верлібр. У вік вишуканої інструментовки вірша, він намагався, щоб його вірші були мускулістшими та жорсткими.

Один з перших популятизаторів творчості В. Вітмена в Росії К. Чуковський у книзі "Поэзия грядущей демократии. Уолт Уитмен", яка користувалася великим успіхом в Росії та Україні, називав автора "Листя трави" "футуристом". Він зокрема писав: "Тепер скрізь у Європі і в нас двовершкові новатори щохвилини вигадують рецепти якогось нового мистецтва, але дійсно новим поетом, справжнім футуристом буде, без сумніву, лише той, хто втілить у своїй творчості мрії і сподівання, захват і вірування близького, неминучого світу - віку науки і демосу... Новий космос подарувала людині наука, і Вітмен - перший великий поет нового космосу" [11, 19].

Саме через російськомовні переклади К. Чуковського та К. Бальмонта спочатку знайомився український читач з творчістю американського барда. Першим з перекладачів, хто зробив великий вклад в популяризацію творчості В. Вітмена в Україні, був Іван Кулик. У 1924 він видав "Антологію американської літератури".

Масове захоплення В. Вітменом спостерігається в літературному житті України 20-30-х років. Це був час демократичних змін та романтичної героїки. Руйнування старого ладу й утвердження нових форм життя, що відкривало небувалі, неясні перспективи свого розвитку, демократичний вибух, все, що звершилось навколо людини і в ній самій, сприймалось романтично. За словами М. Жулинського, "час був такий - пошуковий, рвйний. Всі, хто брав у руки перо, вважали своїм обов'язком не стільки когось підтримати, розвинути, скільки заперечити і на щій уже, здавалось, очищений від попередника території вибудувати щось нове і обов'язково навіки" [2,304]. І авангардистські течії, які були найпродуктивнішими та найпопулярнішими літературними течіями того часу в Україні, відбивали цей дух.

В українській літературі того часу панувала сільська тематика. І специфічність українського футуризму полягала головним чином у намаганні протиставити традиційній "сільській" тематиці урбаністичне коло проблем.

Авангардне мистецтво в українській літературі 10-20-х років найяскравіше репрезентовано М. Семенком. Лідер

футуристів, автор мистецтва "переходової доби", великий поет-експериментатор свого часу, він з іменем Вітмена пов'язував своє народження як поета:

Коли Волт Вітмен вмер

1892,

народився Я [9, 58].

Щодо джерел своєї поетичної творчості український футурист писав:

В моїй душі -

Вітмен і Стріндберг [9, 92].

І почав М.Семенко свою творчість з протесту проти шаблону, модерністських туманностей, з експериментаторства спочатку в мові, в ритмі, далі в образному, метафоричному ладі поезії, в самому поетичному мисленні.

Алейтеся звуки тимпанів, тромбонів,

Алейтеся тіні поетів-божків,

З'явився поет вам надблисковок-громів,

Я кинув спів свій віків [9,28].

Вслід за В. Вітменом М. Семенко вважав, що поезія покликає розкрити прекрасне в житті, але це прекрасне полягає не в прикрасах, і воно не обмежене класичними зразками. Життя прекрасне таке, яке воно є, в своїй нерозбірливості, простоті та істині. Мова є безпосереднім відображенням життя, і повинна існувати рівноправність всіх життєвих явищ (а значить, і слів) "перед" поезією. Вітмен завжди підкреслював своє прагнення до об'єктивності. Від його погляду не ховався "самобивця, що розкинувся в спальні на окривавленій долівці" [10, 4], "і курець опіуму, що відкинув закам'янілу голову і лежить з відвислою щелепою" [10, 4]. Подібну епатацію смаку зустрічаємо і в Семенка. В своїх віршах він відводить місце садистові, "що притулив ... до жіночої спини свій стек" [9,3], маніякові, що "ворушив заломленими губами" [9,3].

Як зазначає Н. Костенко, "шукаючи квінтесенцію модерного життя, М. Семенко в душі футуризму тлумачить функціонування поетичного слова - неестетичного і незрозумілого ("слова безсловесні"), яке, так би мовити, саме нівелює, нищить себе: "Я хтів, щоб не розуміли люди, щоб з мене завжди сміялись"..." ("Річ!). З цією формалістичною настановою на послаблення думки в слові пов'язаний і принцип вільного віршування:

Мені обривають рими

Хочеться спостерігати рухи слів

Щоб за ними тяглась моя думка
Музика самособойне плелась" [5, 181].

Вітмен відкинув стилістичний канон свого часу і вживав в своїх поезіях слова, які не містив жоден англійський словник, - спеціальні жаргони, діалектні форми, архаїзми, слова, підслухані у вуличному натовпі. Вітмен перший в світовій літературі вимагав, щоб слово в неї йшло з полів і фабрик, вулиць і ринків. Як і Вітмен, Семенко вводить в свою поезію урбаністичну лексику, жаргони, розмовну мову. Цікаві Семенкові неологізми: "омагазинив" (купив у магазині), "хрещатикувати" (гуляти по Хрещатику), "оплакотив" (був зображений на плакаті).

Першим серед американських поетів Вітмен описав місто, заснував урбаністичну традицію в американській поезії. Наперекір смакам того часу, які вимагали, щоб поезія оспівувала лише пахучі квіти, красиві пейзажі і милих панянок, Волт Вітмен писав оди фабричним трубам, домнам, верстатам, поїздам. Так він декларував свою поетичну програму:

Свій похід натомість починай, Індустріє!
Виводь свої безстрашні армії, Техніко!
Свої вимпели, Праце, випускай на вітер!
Сурми в свої сурми голосно і дзвінко [10, 87]!

На провідне місце у творчості М. Семенка також виходить тема індустріального міста (цим містом став для нього Київ), тема сучасної міської техніки. Семенко - один з перших українських поетів-урбаністів. Місто, за влучним висловом Є.Адельгейма, - "центр Семенкової лірики" [3, 36]. Він всіляко намагався форсувати ствердження в українській поезії образної стихії міста. Для цього він використовував "телеграфний" стиль, синтаксичний максималізм, розмовно - побутову лексику та науково-технічну термінологію. М. Семенко відтворює звук і колір, динаміку міста, змальовує його в різні пори року. Навколишній світ і людину він бачить крізь призму міста. Образ міста зустрічаємо в більшості його поезій. Звернувшись до цієї теми, він значно розширив звичні обрії української поезії. Звичайно, на початку ХХ століття міські мотиви були поширені у віршах українських поетів, але для Семенка вперше місто стало центром усіх його образів і внутрішнього життя самого письменника. Можна стверджувати, що М. Семенко всією творчістю споруджує в українській поезії культ урбанізму.

Я хтів би знать - що є життя?
Життя не є цвітучий гай.

Життя є вулиця шумлива.

Автомобіль або трамвай

Тебе роздавить- будь щасливий [9,48].

В. Вітмен і Семенко - трансценденталісти у розумінні природи людини. Вони вважали людину центром Всесвіту, а все інше - похідним від неї. Людина - законне і улюблене дитя природи, яке усвідомлює свою невимірну перевагу і несе у світ природи духовне начало. Звідси і оптимізм, і велична місія людини у їх поезіях, звідси життєрадісне, оптимістичне світосприймання у їх поезіях. М. Семенка можна назвати сонцепоклонником. Наскрізний, стрижневий образ його ранніх творів - образ сонця. Програмна для українського футуризму книжка "Дерзання" відкривалась віршем "Сонцекров":

Без сонця жити я не хочу

Стерпів не можу я холодних ліхтарів

Я сонцекров люблю і в крові сонце

І знову сонце в кровофарбах малярів [9, 53].

Наскрізний образ збірки поезій Вітмена — стебла трави, як символ вічного життя.

Як і Вітмен, М. Семенко - співець міського еротизованого кохання. Ось як трактує один з таких любовних віршів М.Петровський: "Дівчина запросила ліричного героя до театру мініатюр (характерна київська деталь дореволюційних часів), "така гарна, що я просто не можу іти". Після невдалого побачення ліричний герой згадує:

Ми повертались. Ні слова.

Прощались біля ліфта.

В кінці поезії зовсім неромантично:

"Вдома я взявся за Свіфта" [6, 156].

В іншій поезії ліричний герой чекає на дівчину:

Проїшло 5 веселих трамваїв,

Вас нема.

Раптом пройшла "панна - на Вас не схожа цілком", і кавалер зауважує їй вслід: "І довго-довго я стежив зором за блискучим каблучком, І мене мрії заколихали." [9, 138].

Волт Вітмен і М. Семенко акцентують увагу на культурі "я". Ніхто до Вітмена не привертав так багато уваги до своєї особи. Збірка "Листя трави" гордо відкривалась особовим займенником першої особи. У поемі "Пісня про себе" поет повідомляє своє ім'я і вік, описує свою зовнішність, розказує про свої захоплення та інтереси. Всюди на кожній сторінці він висуває на передній план себе як якусь величну силу, яка тільки може існувати у Всесвіті:

Я божественний усередині й зовні, я освячую все, що тор-
каю сам

і що торкає мене,

Запах цих пахов духмяніший від молитви,

Ця голова - вище церков, біблії та всіх на світі вір [10,42].

Семенко також неодноразово згадує себе у своїх творах: "Я, Михайль Семенко, Удосконалений електричний двигун І великий поет Сучасності" [9, 124].

Ліричне "я" обох поетів розширюється безмежно і зливається фізично і духовно з "ти" читача, тобто будь-якої людини. Поетичне "Я" В.Вітмена і Семенка - це не лише вони самі, це типізований образ, який увібрав в себе характерні риси їх співвітчизників. Поетичний двійник Вітмена - це збірний образ американця середини минулого століття. Він - пожежник, що вмирає від падаючої стіни, він - старий артилерист, що згадує минулі битви, він - загнаний раб, що стомився від бігу, він - шкіпер і мисливець, щасливий коханець і ридająca вдова. Слово "ідентичність" (identity) - тотожність, однаковість - улюблене слово Вітмена. У всіх речах він бачить родинну близькість, так ніби вони зроблені з одного матеріалу. Багато його поем і побудовані саме на тому, що він постійно перетворюється в нових і нових людей, утворюючи тим самим їх рівність. На думку Вітмена, потрібно не описувати людей, а ототожнюватись, зливатись з ними. Це його провідний естетичний принцип.

Семенкове "Я" - це його сучасник-співвітчизник. Повну злитність Я з Ми особливо відчуваємо в "Пісні про себе" Вітмена та футуропоемах М.Семенка "Товариш Сонце", "Весна", "Степ".

Ще одна спільна риса, властива героям обох поетів, - це їх багатолікість, духовна несталість. У "Пісні про себе" Вітмен говорить, що його "Я" в дійсності два "Я".

У Семенка:

Я хочу день все слів нових,

Мій девіз - несталість і несподіваність [9, 56].

Другою після Семенка постаттю в модерністському середовищі, що викликала широкий резонанс громадськості і зробила багато для популяризації творів Вітмена, був Валер'ян Поліщук, лідер конструктивістів-динамістів. Перекоаний прихильник верлібру, він у численних статтях і монографіях пропагував верлібр. Цю форму вірша В.Поліщук вважав найдоцільнішою і пов'язував з іменем В. Вітмена. Він вважав, що "Вітмен найодвертіше і найщиріше прийняв той історичний

хід, який розгортався у зв'язку з омашиненням світу, і чи не перший дужим голосом сказав про ті особливості нового життя для людства, які несло й несе те омашинення світу... Великий зміст цього поета знайшов і велику форму сучасности- верлібр, оспівавши ним грандіозний рух цієї колиски індустріалізації землі — міста” [8,17].

У своїй книзі статей “Пульс епохи” він високо оцінив місце В.Вітмена в світовій літературі. У розділі “Форма і зміст поезії Вітмена” він називає американського митця пророком нового ритму і нового змісту, тлумачачи Волта Вітмена однобічно — лише як співця міста та індустрії. За словами В. Поліщука, “мало не вся програма поетичного напрямку Вітмена характеризується двома невеличкими уривками з його “Пісні про виставку”

Музо, я приношу тобі наше тут і наше сьогодні.

Пара, нафта і газ, велетенські залізні шляхи.

Трофеї теперішніх днів: ніжний кабель Атлантики, і Суецький канал, і Готардський тунель, і Бруклінський міст, всю землю тобі я несучу, як клубок обмотаний рейками,

Коловоротну нашу кулю несучу” [8,19].

Значний вплив В. Вітмена на поезію В. Поліщука особливо відчувається у віршах “Мій дух”, “Провалля”, “Бунт матері”, “Філософ Івліан” та інших, де осмислюється проблема миттєвого та вічного, людини і космосу.

Коли В.Поліщука звинувачували у надмірному захопленні американським поетом, він заявляв:

Ні, я не Вітмен.

Новий я, ще не знаний,

Що бунтом полоснув між хвилями знамен.

Я духом розійшовсь і втілюсь між вами,

Щоб людський дух, ширяючи пророчими вітрами,

До сонця всіх доніс, коли настане день [7, 74].

У творчості В.Поліщука також домінують індустріальні мотиви, в його поезії проникає виробнича лексика. Він створює гімни залізу, міді, алюмінію, називаючи їх “Металевими віхами”, говорить про машини, які полетять” за кордони атмосфери”, про “атом-мотори”. Автомобілі, літаки, електрифікація, кінематограф - все це варте оспівування в поезіях.

Як і В. Вітмен, В.Поліщук - позитивіст у розумінні виникнення, еволюції, тлумаченні життя, людини і безсмертя: “Бачу, листя опале торік, догниває: Тлін і смерть. Але думка нова іде, що, не вмерши, не встанеш наново... Зогниває зерно

- зеленіє обнова"[7, 98]. Він намагається осмислити сенс життя і прагне безсмертя:

Безсмертя хочу! Вічно споглядати,
Вживати всі красоти барв і тонів,
Живеє рухання істот,
І хвильний біг, і ропти бурунів
І блискавок обійми похливи... [7, 196].

Оспівуючи науково-технічний прогрес, В. Поліщук не забуває про людину, він вважає, що її вдосконалення буде результатом технічної революції. Але ставши на вищий щабель розвитку, людина не втратить зв'язку з своєю першоосновою - природою. Як і у В. Вітмена, в поезіях В. Поліщука звучить гімн гармонії людини і природи. Щебет птахів, вуличний гамір, гудок пароплава і стогін хворого, крик про пожежу і концертна симфонія - все це зливається в єдиний хор:

Оркестр кружляє в несамовитому вихорі,
він мчить мене колами Сатурна...
Я захлинувся медв'яним морфієм,
він схопив мене за горло і душить [7, 25].

Подібне зустрічаємо у Вітмена:

Оркестр закружляв мене на орбіті, більшій, ніж орбіта Урана,
Він добуває з мене такі поривання, що я й гадки про них не мав...
Медвяним наситившись морфієм, здавилося горло в бухтах смерті,—
Ось відпустило нарешті, щоб відчув я загадку із загадок,
Яку називають – Буття [10,46].

Природа - перше і головне, від чого вітменівський герой виводить свою сутність. У записних книжках автор "Листя трави" писав, що питання про природу, якщо його розглядати широко, включає в себе питання про естетичне, емоційне, про віру і про щастя. Дослідник творчості В. Вітмена Дейвід Дейчис так визначає зв'язок між природою та людиною в творчості поета: "Perception of Nature, and remembered perception of Nature, help at the same time to disperse identity.... among different natural scenes and objects, and to enrich personality by making those scenes and objects part of the self. So the individual both disperses and fulfills himself, both scatters his ego and concentrates it." [12, 38]. ("Сприйняття природи, усвідомлене сприйняття природи водночас допомагає розв'язати ідентичність поміж різноманітними пейзажами природи та предметами і збагатити особу, роблячи ці пейзажі та предмети частиною свого еґо. Отже, індивідум як і розвіює, так і самостверджує себе, як розкидає своє еґо, так і збирає його докупи.")

Впливу Вітмена зазнав і поет-футурист Олекса Слісаренко. Про це свідчить його збірка "Поєми"(1923). На думку В. Агеєвої, "поєзії О.Слісаренка - це гімни грядущій цивілізації. Кардинальні зміни в житті суспільства він пов'язує з науково-технічним прогресом:

Приїде машина
З новою красою,
З новими кодексами правди.
Машина
З невисипуючою енергією
Викує щастя..."[1, 20].

У кінці 1923 року в газеті "Більшовик" і двотижневикові "Барикади театру" (орган мистецького об'єднання "Березиль", очолюваний Лесем Курбасем) з'явилася рецензія М. Бажана на збірку "Поєми" Олекси Слісаренка, на той час члена "Аспанфуту". Рецензента привабила "напруженість сили і розуму", "космічний романтизм", що веде свій початок від В. Вітмена, цього найбільш чоловічого чоловіка обох півкуль". Вітмен для М. Бажана — мірило художньої ваги збірки. "Не до тих поетів, - пише він, - що "цвітуть, мов фіалка", - жовтавих, медвяних і... гливких, треба рівняти Вітмена, а до того, у кого душа вагітна..."[2, 15].

Розмаїття стильових тенденцій у 20-ті роки стало неможливим в умовах бюрократичної централізації наступних десятиліть, яка намагалась уніфікувати багатогранну естетичну свідомість. Наприкінці 20-х років в країні посилюється терор. Внаслідок цього слабнуть контакти із зарубіжжям. З упровадженням методу соціалістичного реалізму фактично перекривається шлях для будь-якого використання творчих досягнень світової літератури, відбувається уніфікація літератури під дахом єдиного методу. Авангардистські течії були заборонені на початку 30-х років. Українські поети-модерністи М. Семенко, В. Поліщук, О. Слісаренко були знищені. Верлібр вважався буржуазною формою віршування, а провідними темами поезій стають вихваляння партії та соціалістичного способу життя.

У літературній критиці від того часу і донедавна існувало приблизно таке ставлення до авангарду: "Авангардистські твори не витримують критеріїв не лише великого мистецтва, але й мистецтва загалом... Не варто застосовувати методи мистецтвознавчого аналізу для того, що перестало по природі своїй бути мистецтвом." Вплив творчості В. Вітмена на українських поетів-авангардистів не визнавався. Даючи критичну оцінку

літературному життю 20-30-х років на Україні, Є. Адельгейм зокрема зазначав, що " поезія Волта Вітмена й поезія футуризму не мала нічого спільного, насамперед тому, що футуризм як художнє явище був антидемократичним і антинауковим, а Вітмен - співець демократії" [1,14]. Зараз з новим поглядом на українську літературу і реабілітацією її лівих течій, факт впливу великого американського новатора на поетів-модерністів першої чверті ХХ століття неодноразово констатується в критичних працях.

В епоху постмодернізму Вітмен видається нам сучасником, а його вірші - актуальні як ніколи. З кожним роком українська вітменіана поповнюється новими творами. Багато українських поетів і перекладачів могли б звернутися до знаменитого американця, як зробив це І. Драч:

Здрастуй, Вітмене зеленобровий,
Космосе, сину Манхеттена,
Це ти - мучитель моєї долі,
Мій старший брате, друже мій (Сад).

Література:

1. Агєєва В. Олекса Слісаренко: До сторіччя від дня народження. - К.:Знання, 1990. – 48 с.
2. Адельгейм Є. Микола Бажан. - М. : Художественная литература, 1970. - 120 с.
3. Адельгейм Є. Семенко. // Семенко М. Поезії. - К. : Радянський письменник, 1983. – С.15-42.
4. Жулинський М. Із забуття в безсмертя. - К. : Дніпро,1990. – 450 с.
5. Костенко Н. "Я тьми в душі не маю..." Погляд на "Поезії" М. Семенка // Вітчизна. – 1986. - № 6. – С. 180-185.
6. Петровський М. "Хочу додому я, хочу в Київ" // Вітчизна. - 1990. - №3. – С.153-160.
7. Поліщук В. Вибрані поезії. - К., 1968. – 269 с.
8. Поліщук В. Пульс епохи. – Х.: Держ. вид. України,1927. – 223 с.
9. Семенко М. Поезії. - К. : Радянський письменник, 1985. – 311с.
10. Уїтмен У. Поезії. - К.: Художня література, 1984. - 126 с.
11. Чуковський К. Поэзия грядущей демократии. - Пгтр.: Парус, 1916. - 34 с.
12. Walt Whitman. Man. Poet. Philosopher. Three lectures presented and the auspices of the Gertrude Clark Whitehall. Poetry and Literature Fund. Washington, the Library of Congress, 1955. – p.1- 54.

Олег Пагут, асистент

Концептуалізація психолінгвістичних мотивацій на інтертекстуальному рівні «фенотекст-генотекст» у новелі Р.Музіля «Тонка»

*Je vous salue Marie
Jean-Luc Godard*

Розгляд традиційних літературних образів чи міфологічних персонажів поза історичними та естетичними вимірами буття разом із встановленням їхньої структурно-типологічної й семантичної єдності приводить до розуміння мови як матеріальної практики, а тексту як матеріального продукту [6].

Трактування традиційної міфопоетичної системи, зокрема у модерністському письмі, базується на позначенні процесу перетинання та взаємовпливові різних текстів в одному окремо взятому. Інакше кажучи, йдеться про так звану інтертекстуальність (термін впроваджений Ю.Крістєвою), а також про концепцію «поетичної мови» як мови матеріальності - традиційні, на нашу думку, засоби модерністського тлумачення тексту.

Згідно з Ю.Крістєвою, «мова - це діалектична боротьба двох полюсів: «семіотичного» (прелінгвістичної чи транслінгвістичної модальності психічних вписувань, що контролюються первинними процесами «переміщення» та «конденсації») та «символічного» (репрезентація мови як системи знаків)». Ю.Крістєва аргументує свою теорію за допомогою опозиції «фенотекст-генотекст: фенотекст як рівень значень забезпечує комунікаційну функцію, а генотекст як рівень означування забезпечує процес продукування значень» [4, 495].

З цього погляду надзвичайно репрезентативною є новела Р.Музіля «Тонка» (завершує цикл під загальною назвою «Три жінки»), в котрій образ головної героїні варто, на наш погляд, звести до парадигми культурного конструкту, розгля-

даючи їй надалі як своєрідну форму абстракції, насиченої найрізноманітнішими модерністськими атрибутами. А тому мета нашої статті - вникнути в цей ітертекстуальний дискурс «замовчуваності і неказаності» навколо того образу, інтерпретуючи його як психолінгвістичну структуру на опозиційному рівні «фенотекст-генотекст». Зазначимо, що розгляд музілівської новели на цьому рівні робиться вперше у вітчизняному літературознавстві.

У «Тонці» події розгортаються в сучасному реалістично змальованому вимірі. В одній із проєкцій цього виміру (якщо подивитися на події «звідти», наприклад, очима матері головного персонажа) - перед нами «звичайна історія мезальянсу, дивного союзу рафінованого молодого інтелігента з «безсловесною», з «дівчиною з магазину» [5, 22]. Герой, однак, намагається, так би мовити, вирватися за межі цього «виміру», з цієї задушливої атмосфери, а тому й вирішує поєднати свою долю з долею Тонки, щоб таким чином у собі самому синтезувати стереотипні шаблони з покликом серця. Отож, перед нами знов-таки (як і в двох попередніх новелах) раціональний розрахунок і лабораторний експеримент, своєрідна метафорична культурологічна подорож крізь власні душевні лабіринти, щоб отримати можливість досягнення «іншого стану». Як зауважує з цього приводу Д.Затонський, «витончену психологічну проблематику новели «Тонка» Р.Музіль тісно переплітає з історією двох молодих людей, що не існують поза соціальним часом, а так чи інакше пов'язаних з оточуючою їх дійсністю, і котрі випробовують на собі їх вплив і намагаються їй протистояти» [3, 140-141].

Починається новела із намагань головного героя пригадати свою першу зустріч з Тонкою: «An einem Zaun. Ein Vogel sang. Die Sonne war dann schon irgendwo hinter den Büschen. Der Vogel schwieg. Es war Abend. Die Bauernmädchen kamen singend über die Felder. Welche Einzelheiten! Ist es Kleinigkeit, wenn solche Einzelheiten sich an einen Menschen heften? Wie Kletten?! Das war Tonka. Die Unendlichkeit fließt manchmal in Tropfen»* [9, 84]. Привертає увагу культурологічний символ паркану, що є наскрізним у новелі «Тонка», і який тут найбільш адекватно, на нашу думку, ілюструє модель

* «Паркан. Співав птах. Потім сонце було вже десь за кущами. Птах затих. Смеркалося. Через поле йшли, співаючи, дівчата. Які подробиці? Хіба це дрібниці, коли людини чіпляються такі подробиці? Немов реп'яхи! І все це Тонка. Іноді безкінечність просочується краплями» (тут і надалі цитати подано в авторському перекладі. — О.П.).

діахронічних відношень «архетип-стереотип». Адже паркан служить своєрідним символом - межею існування героїні між дійсністю і міфом. А «співаючий птах» - це душа, відкрита назустріч «возз'єднанню» з коханим; дівчата, що з пісню ідуть полем, - персоніфіковане, воскресле прізвище Тонки (одне з тих чеських прізвищ, які означають «він співав» або «він йшов через луг») [2, 353].

У другому спогаді описано дитинство Тонки. Тут уже загадковість її особистості немов стирається, перед нами - «середньостатистична людина, продукт і, як наслідок, жертва конкретних соціальних умов.» [2, 353]. Нашарування на текст конкретних стереотипів слід розцінювати як нашарування один на одного двох полюсів життя, що, в свою чергу, канонізується у двоголосся мелодії життя.

Що ж стосується третього спогаду (зауважимо, що третій спогад можна розглядати на певному метарівні, оскільки спогади тут - це своєрідний перформатив, що створює інтерсуб'єктивну ситуацію: вони не плинуть стихійно, вони психолінгвістично вмотивовані - викликані з метою перцепції власного розуму та уяви), то тут йдеться про екскурсію головного героя у площину можливості досягнення «іншого стану»: він усвідомлює, що Тонка якраз і є тим «маргінесом», здатним докорінно змінити його буття, а загалом і повністю модифікувати всю його внутрішню суть.

Отож, вибір зроблено. Залишається лише досягнути апофеозу особистості. І тут починаються, так би мовити, текстуальні блукання героя: хоч він свідомо (навіть із захопленням) акцентує простоту Тонки, оскільки це увірзане отой виплеканий у християнському лоні архетип «*femme fragile*» - уособлення безкорисливого добра і любові, проте для середовища, в якому перебуває героїня, така акцентуація незрозуміла й недосяжна. Таким чином, фенотекст ніби більше не здатний забезпечити комунікативну функцію новели на тематичному рівні, а тому на рівні генотексту Р.Музіль вводить багатоярусні прелінгвістичні чи транслінгвістичні «психічні вписування», які можна розцінювати як нашарування найрізноманітніших, підпорядкованих насамперед іронії, кодів у тексті.

Передусім візьмемо до уваги походження головної героїні. Походження Тонки, як, зрештою, і саме ім'я, оповите цілковитою загадкою: у творі не названо її прізвища, нічого не сказано про її батьків, середовище, в якому вона зростала і виховувалася, і т.п. І оскільки Тонка (як організм) служить

метафорою твору, а метафорою тексту служить «плетиво інтертекстів-контекстів різних мов» (інтертекстуальність), і, оскільки, за Р.Бартом, «текст не має батька» [1, 382], то відсутність походження головної героїні ми можемо трактувати як конвергенцію поліфонії Тонки (як суб'єкта) і поліфонії самого тексту. Р.Барт у своєму текстуальному аналізі бальзаківського Сарразіна трактував таку відсутність походження як категоріальну ознаку модерного поліфонійного тексту: «Спосіб чи характер висловлювання не може тут базуватися на якомусь походженню чи засадах. І саме така нездатність є одним із масштабів, що дозволяє інтепретувати поліфонію тексту. Чим невловиміше походження висловлювання, тим поліфонічніший текст. У модернових текстах багатоголосся трактується аж до заперечення будь-яких підвалин: одним словом, йдеться про дискурс, чи ще краще: мова говорить - це й усе» [8, 46]. Але, якщо детальніше зупинитися на спогадах головного героя, що супроводжуються суцільними галюцинаціями, взяти до уваги його перші сумніви щодо правильності зробленого вибору, то тут ми наштотуємося й на інше: субординвану «структурою ірраціонального» [12, 187] двозначність, такий собі «містичний парадокс» [7, 61], коли мова сама собі суперчить. «Das war Tonka... Aber war es überhaupt so gewesen? Nein, das hatte er sich erst später zurechtgelegt. Das war schon das Märchen; er konnte es nicht mehr unterscheiden. In Wahrheit hatte sie doch damals bei ihrer Tante gelebt, als er sie kennenlernte..., die eigentlich ihre viel ältere Base war, und deren kleiner Sohn, der eigentlich ein unehelicher Sohn war, wenn auch aus einem Verhältnis, das sie so ernst genommen hatte wie eine Ehe, und einer Großmutter, die nicht wirklich die Großmutter, sondern deren Schwester war, und früher wohnte noch ein wirklicher Bruder ihrer toten Mutter dort... Übrigens hieß sie nicht ganz mit Recht Tonka... man sprach in diesen Gassen ein seltsames Gemisch zweier Sprachen. Aber wohin führen solche Gedanken?! Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals... In Wahrheit hatte er sie zum erstenmal am «Ring» gesehen... Das war nun klar. Sie war also damals in dem Tuchgeschäft»* [9, 84-88].

* «Це була Тонка... Але чи було це взагалі так? Ні, все це він вже пізніше придумав. І це була вже казка, яку він не міг відрізнити від дійсності. Адже насправді, коли вони познайомилися, вона жила у своєї тітки..., котра власне була її набагато старшою кузиною; тут жив також маленький син тітки, котрий був власне її позашлюбним сином, хоч і з'явився на світ від зв'язку, який тітка розцінювала так серйозно, як і законний шлюб; і ще з ними жила бабуся, котра насправді була сест-

Як бачимо, на рівні фенотексту висловлювання визначає недвозначна зміна ілюзій і розчарувань героя, а невинні сподівання, що супроводжуються казкою, продукують на рівні генотексту постійно наростаючі суперечності між бажаним і дійсним. Іншими словами, якщо правда існує тільки в межах мови, то ми дозволимо собі стверджувати, що тут не що інше як своєрідна гра фенотексту і генотексту: правда про правду реалізується шляхом всепоглинаючої іронії. Слушне в такому аспекті зауваження Р.Барта: «Іронічний код, функціонування якого забезпечує сам дискурс, є по суті експліцитним цитуванням того, що говорять інші. Іронія проте відіграє роль афіші й деструктуалізує разом з тим багатозначність, яка могла б очікуватися від цитатного дискурсу» [8, 49].

І якраз таким кодом, що функціонує, так би мовити, по той бік новели як «вторинної моделюючої системи» (визначення Ю.Лотмана) перебуває мова Тонки, мова, як «деяка первинна суть, що отримує матеріальне інобуття, уречевлюючись (стаючи річчю) у тексті» [6, 430]. Цікавий той факт, що мова героїні - це, власне, її мовчання, «німота», «...weil sie die gewöhnliche Sprache nicht sprach, sondern irgendeine Sprache des Ganzen...»* [9, 92]. Банальна мрія її життя - «...selbst einmal auf dem Theater zu stehen und mit ganzer Kraft die Leute glücklich oder unglücklich zu machen» [9, 91]. Отож, на рівні генотексту «мовчання» Тонки є тим інтерсуб'єктивним концептом, який у процесі продукування наративного модерністського дискурсу оберігає власне текст від моносуб'єктивного сприйняття. «Абстрактна мова цілого», що нею, здається, розмовляє Тонка, є тим складником, що спричиняє деструкцію бінарного співвідношення архетип - стереотип (Тонка та її духовний світ - безіменний герой із своїм раціоналізмом). На рівні ж фенотексту ця «мова» покликана подолати розбіжності між казкою (читаймо природою) і об'єктивною дійсністю. Однак це виявляється неможливим, оскільки «абстрактна мова» героїні є апіорною щодо реального світу: «die Natur besteht aus lauter häßlichen Unscheinbarkeiten, die so traurig getrennt voneinander

рою бабусі, а ще раніше там жив справжній брат покійної матері Тонки... До речі, вона називалася насправді не зовсім Тонка... У цих кварталах розмовляли дивною сумішшю двох мов. Але куди заведуть такі думки?! Вона ж стояла тоді біля паркану... Насправді він побачив її вперше на «Рінгу»... Тепер все було ясно. Вона працювала тоді в магазині тканин.

* «...тому що розмовляла вона не звичайною мовою, а якоюсь абстрактною мовою природи...»

leben wie die Sterne in der Nacht» і «jedes einzelne war häßlich, und alles zusammen war Glück»* [9, 92-93].

Інтерсуб'єктивна мова Тонки на рівні фенотексту трансформується у просте «комунікативне непорозуміння». Як наслідок, ця «абстрактна мова», що порівнюється з музикою, поряд із її співом, простотою, «Undurchsichtigkeit in ihrem Geiste»,† [9, 89] спричинює різноманітні галюцинації у підсвідомості Тонки: «Das waren gewiß lauter kleine Erlebnisse, aber das Merkwürdigste ist: sie waren in Tonkas Leben zweimal da, ganz die gleichen. Sie waren eigentlich immer da. Und das Merkwürdige ist, sie bedeuteten später das Gegenteil von dem, was sie anfangs bedeuteten. So gleich blieb sich Tonka, so einfach und durchsichtig war sie, daß man meinen konnte, eine Halluzination zu haben und die unglaublichsten Dinge zu sehen»‡ [9, 94]. Таким чином, «мовчання» Тонки є зв'язуючою ланкою між правдою і прихованим (скажімо, прихованими значеннями, які продукує генотекст), а сама Тонка як «текстуальний об'єкт виступає водночас проблемою форми тексту. Вона існує у тексті і задля тексту як щось «несказане» [11, 83]. Тому й описам у тексті відводиться другий план, а сама героїня розцінюється як єдине поліфонічне неповторне явище, суть якого ототожнюється з музикою.

Справжні текстуальні блукання героя розгортаються після того, як він одружується з Тонкою і переїжджає у місто (V розділ). Герой експериментує: він намагається її «перевиховати», тобто довести до бажаного рівня. Він влаштовує свою дружину в одній із вечірніх шкіл, щоб «зробити її розумнішою». І тут ми знову ж таки, як це було у новелі «Гріджія», нашттовуємося на цивілізаторський елемент - «Schrift» («почерк»). Один з етапів «перевиховання» - якось виправити її почерк: «sie hatte ungelenke Schrift und fürchtete auch die Rechtschreibung»§ [9, 102]. Однак таке

* «природа складається із непоказних дрібничок, котрі існують у такій же сумній віддаленості одна від одної, немов зорі вночі» ... «все окремо було таким негарним, а все разом було щастям».

† «нерозважливстю»

‡ «Звичайно, все це були дрібниці, але як не дивно, їй довелося пережити їх двічі - одні й ті самі. Власне кажучи, вони були поряд з нею постійно. А найдивовижнішим було те, що пізніше вони означали пряму протилежність до того, що вони означали спочатку. Такою незмінною залишалася Тонка, такою простою й прозорою, що це здавалося галюцинацією, ніби тобі раптом наяву видалися цілком неймовірні речі».

§ «вона писала незграбно і боялася правопису»

раціоналізаторське «перевиховання» заздалегідь приречене, оскільки сама героїня «wie Natur rein und unbehauen»* [9, 102]. І хоча почерк Тонки якоюсь мірою виробився - «er... freute sich über die lächerlich kaufmännische Schönschrift, die ihr dort anwuchs»†[9, 102], - проте суть її морального існування залишається двозначною, тому що вона сама - письмено, архаїчний знак, коріння якого сягає у глибину тисячоліть.

Вирішальним пунктом, в якому сконцентрований увесь інтертекстуальний потенціал новели, служить введення автором на рівні генотексту таємничого, майже містичного факту вагітності й хвороби Тонки, в результаті чого взаємоналежність бінарної структури «архетип-стереотип» модифікується у хитромудре «Dornengerank... im Kopf»‡ [9, 87]. Знову спостерігаємо містифіковану гру фенотексту й генотексту (маємо на увазі раціоналістичний шлях протагоніста від підозри до невтомного пошуку можливості досягнення «іншого стану», катализатором якої і служить загадкова вагітність). З іншого боку, генотекст, продукуючи факт таємничої вагітності та хвороби, перегукується із хресною дорогою Ісуса Христа: подібно, як це знаходимо у біблійній історії, наприкінці шляху, яким крокує Тонка, результатом має стати не смерть, а величне перевтілення.

Не так важливо, чи зраджувала Тонка своєму чоловікові чи ні: вирішальним є те, що герой попри весь свій раціоналізм намагається перенестися у той містифікований вимір (їдеться про «jungfräuliche Zeugung»§ [9, 107], що, в свою чергу, поставить під сумнів досконалість наукового методу пізнання. І якраз це «jungfräuliche Zeugung» (його можемо порівняти з неземною красою Португалки чи дивакуватістю «гріджії») на рівні генотексту, опозиційне до «зради» Тонки на рівні фенотексту вилучає протагоніста з раціонального (читаймо стереотипного) виміру буття: «man ist fern aller Wahrheit, man ist in einer Welt, die den Begriff Wahrheit nicht kennt. Tonka war in die Nähe tiefer Märchen gerückt. Das war die Welt des Gesalbten, der Jungfrau und Pontius Pilatus, und die Ärzte sagten, daß Tonka geschont und gepflegt werden mußte, sollte sie ihren Zustand überdauern»** [9, 107]. Як наслідок -

* «як сама природа, чиста й недоторкана»

† «він... радів з того, який кумедно гарний почерк, немов у якогось підприємця, у неї там виробився».

‡ «тернове сплетіння у голові»

§ «непорочне зачаття»

** «...ти далекий від будь-якої істини, ти перебуваєш у світі, якому невідоме саме поняття «істина». Це був світ помазаника господнього,

символічно-містичні метаморфози, що відбуваються з Тонкою (подібно, як це було вже з кішкою у «Португалці»): всупереч вагітності її тіло немов тане на очах - модифікується все її єство. «Tonka war bei diesem Leben ohne Licht und voll Sorgen hingewelkt, und sie verblühte natürlich nicht schön wie manche Frauen, die Berauschendes ausströmen, wenn sie verfallen, sondern sie welkte unscheinbar wie ein kleines Küchenkraut, das gilbt und häßlich wird, sobald die Frische seines Grüns verloren ist. Ihre Wangen blaßten und fielen ein, dadurch sprang die Nase groß aus dem Gesicht, der Mund erschien breit, und sogar die Ohren standen etwas weg; auch der Körper magerte ab, und wo früher biegsame Fülle des Fleisches gewesen war, blickte jetzt ein ländlicher Knochenbau durch»* [9, 108]. Такі метаморфози ще раз переконливо доводять неможливість подальшого існування героїні в суспільних стереотипних рамках (їдеться про впорядковані стосунки, загальноприйняті норми екзистенції: кохання, шлюб, сім'я, діти, домашнє господарство тощо). Адже з погляду матері протагоніста Тонка - не що інше, як зловісний знак, порушення «звичного ходу життя» (чи, як ще його остаточно сформулював Р.Музіль у «Людині без властивостей», «seinesgleichen geschieht»†). Характерно, що в такому ж дискурсі перебував Гомо у «Гриджії», коли захворів його син, чи барон фон Кетен з «Португалки», коли завершення війни порушило звичне повсякдення; і в обидвох випадках каталізатором такого розладу була жінка.

При всьому бажанні визнати факт непорочного зачаття (пряма паралель між Тонкою і дівою Марією) герої у своїх вчинках керується власним сумнівом і двозначністю як елементами «іншого стану», досягнути якого він намагався завдяки «зраді» дружини. Таким чином, прірва між раціоналізмом та «іншим виміром» настільки зростає, що не залишається шансів для «возз'єднання» закоханих. Цю прірву якраз і уособлюють

діви Марії і Понтія Пилата, а лікарі говорили, що її потрібно берегти і доглядати, щоб вона могла пережити свій теперешній стан».

* «при такому безпросвітному й повному турбот житті Тонка почала швидко в'янути, і, звичайно, відшвітала вона не так прекрасно, як інші жінки, котрі, здається, випромінюють п'янку чарівність, коли вони підпадають, а танула непомітно, немов неоковирна кухонна травичка, яка жовтіє і сохне, тільки не втрапить свою зелену свіжість. Щоби її поблякли і запалися, із-за цього на обличчі сильно виступив ніс, рот виявився широким, і навіть вуха дещо стирчали; також досить змарніло її тіло - там, де раніше була гнучка плоть, залишився тільки селянський кістяк».

† «повторення подібного»

стереотипні знакові системи, які органічно вплетені у розмаїту канву тексту і які на рівні фенотексту забезпечують стереотипну комунікаційну функцію: «*seine Mutter, die Ärzte mit dem Lächeln der Vernunft, das glatte Laufen der Untergrundbahn..., der Schutzmann..., der donnernde Wasserfall der Stadt*»* [9, 110]. З іншого боку, як зауважує Р.Вілемсен, «трактування особистості героїні шляхом наукового обґрунтування... раптово обривається на факті загадкової вагітності. Натомість зрозумілість очевидного служить для самоутвердження Тонки перед науковими методами і водночас завершує першу секвенцію спроб протагоніста збагнути її суть. Такі спроби наприкінці тексту - це яскраво виражене відмежування від істини» [11, 96]. Ми дозволимо собі стверджувати, що спроектована генотекстом міфема непорочного зачаття ніби змушує героя засумніватися у досконалості наукового методу пізнання дійсності. Такий сумнів Т.Пекар трактує як «*Selbst-Mystifikation*» («само-містифікація») [10, 145]: знаючи напевне, що Тонка його зрадила, він намагається відмежуватися від цієї істини, водночас підсвідомо продукуючи в своїй уяві образ «третього зайвого», коханця (неіснуючого!) дружини. Однак текстуральні блукання героя у лабіринті «самомістифікації» знову ж таки зазнають краху: дискурс, у якому перебуває протагоніст, ніби розчленовується на позбавлені смислу коди, чи, як їх ще називає сам автор, «дрібниці»; інакше кажучи, деструктуризується інтертекст як єдина поліфонічно організована система: «*von ihnen (den Dingen) galt, wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht und sie schon im Blick hat, so zerfällt sie in sinnlose Einzelheiten, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht*»† [9, 117].

Структурна можливість існування «третього зайвого» (щось приблизне ми вже спостерігали у новелі «Португалка») і є якраз тим каталізатором, що спричиняє часткову деструктуризацію інтертексту. Опозиційним елементом, за допомогою якого розчленовані рештки модерного тексту декодуються у єдину метасистему, знову ж таки служить «*die sprache des Ganzen*» («абстрактна мова цілого») Тонки. Конструюван-

* «мати, лікарі з посмішкою розуміння, рівномірний рух підземного транспорту..., поліцейський..., гуркотнеча водопаду міської метушні».

† «віра у них (у речі) повинна існувати набагато раніше, аніж вони самі; якщо ти не дивишся на світ його власними очима, а вже споглядаєш його по-своєму, то він розпадається на окремі безглузді дрібниці, які існують одна від одної так само порізно сумно, немов зорі вночі».

ня такої метасистеми трансформується у міф: Тонка, як архаїчний знак, на рівні генотексту розцінюється як потойбічне знамення («in solchen Augenblicken, wo ihn von allen ein Firnis der Kälte trennte, war Tonka mehr als Märchen, da war sie fast wie eine Sendung»), що дозволяє героєві «anders durch die Welt gehen als am Faden der Wahrheit»* [9, 118]. Однак раціоналізм і стереотипи існування не дозволяють йому органічно вплетися у це міфологічне поле: «Aber niemand wird es ihm übelnehmen, daß er aus solchen Gründen weder das eine noch das andere tat. Denn alle solche Gedanken oder Eindrücke mögen ja ihre Berechtigung haben, doch zweifelt heute niemand, daß sie zur Hälfte nur Gespinnst sind. Also dachte er sie und dachte sie nicht ganz ernst. Er kam sich wohl manchmal wie geprüft vor, aber wenn er erwachte und zu sich wie zu einem Manne sprach, mußte er sich sagen, daß solche Prüfung doch nur in der Frage bestand, ob er gegen die neunundneunzig Prozent Wahrscheinlichkeit, daß er betrogen worden und ein Dummkopf sei, gewaltsam an Tonka glauben wolle. Allerdings hatte diese beschämende Möglichkeit schon viel von ihrer Wichtigkeit verloren»† [9, 118]. Тому й залишається Тонка таким собі «halbgeborener Mythos»‡ [9, 123], а можливість існування «третього» у подальшому розвитку сюжету декодується християнською символікою: «...ich werde wie der liebe Gott bei dir sein, tröstete er sich, ohne sich etwas dabei denken zu können»§ [9, 126].

Р.Музіль, проводячи пряму паралель між Тонкою і дівою Марією, навантажує образ героїні атрибутами богині Ізиди. Однак Ізіда тут, якщо можна так сказати, швидше християнська, аніж язичеська, адже події новели розгортаються під

* «у такі моменти, коли осуга холоду відділяла його від усього світу, Тонка здавалася чимось набагато більшим, ніж казка,- майже посланням всевишнього»; «крокувати дорогою життя по-іншому, не тримаючись за ниточку істини».

† «Але ніхто не кине йому докір, що з таких причин він не робив ні того, ні іншого. І хоч усі ці думки і враження можуть мати своє підгрунття, проте сьогодні ніхто не сумнівається, що це тільки напівхімери. Отож він думав про це, але не зовсім всерйоз. Іноді йому все це видавалося випробуванням зверху, однак коли він прокидався і говорив із собою як з чоловіком, йому доводилося собі сказати, що суть такого випробування полягає в питанні: незважаючи на те, що його на 99 відсотків обдурили, і що він круглий дурень, чи змусить він себе вірити Тонці. В будь-якому випадку така принизлива можливість вже втратила для нього свою важливість».

‡ «наполовину народжений міф»

§ «я буду з тобою, як милосердний господь, втішав він себе, не маючи при цьому нічого на увазі».

символічним знаком Місяця, який немов захищає Тонку від зовнішнього хаосу: «Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals, vor der dunkel offenen Tür eines Häuschens, des ersten im Dorf gegen die Stadt zu, trug Schnürstiefel, rote Strümpfe und bunte, breite, steife Röcke, schien, während sie sprach, nach dem Mond zu sehen, der blaß über dem gemähten Korn stand, antwortete schlagfertig scheu, lachte, fühlte sich im Schutz des Mondes, und der Wind blies so sanft über die Stoppeln, als müßte er eine Suppe kühlen»* [9, 86-87].

Однак автор не тільки використовує традиційні міфологічні образи. Він «створює оригінальні, незвичайні за своєю ємкістю символи»: йдеться про сніжинку посеред літа - образ, «на якому тримається смислова «багаторусність» новели» [2, 350]: «Und in diesem Augenblick erkannte er sie ganz klar. Eine mitten an einem Sommertag allein niederfallende Schneeflocke war sie»† [9, 125]. Додамо, що введення цього символу в канву тексту ще раз доводить неможливість існування Тонки в раціональній сфері буття, адже сніжинка посеред літа - абсурдне явище з погляду науки. Тому й немає шансів на виживання для героїні. Шлях до возз'єднання з коханим, який асоціюється із стражданнями господніми, лежить через смерть: «...und irgendwo mußte der Palst der Güte stehen, wo sie vereint leben sollten und sich niemals trennen»‡ [9, 127]. Для реалізації цього возз'єднання генотекст і далі продукує символічні метаморфози: Тонка порівнюється із собакою (як це вже було в епізоді з кішкою у «Португалці»): «da sagte er sich: vielleicht war Tonka gar nicht so gut, wie ich mir eingebildet habe; aber gerade daran zeigte sich das geheimnisvolle Wesen ihrer Güte, das vielleicht auch einem Hund hätte zukommen können»§ [9, 126]. На нашу думку, собака якраз є тут тим недосяжним символом, який психолінгвістично

* «вона стояла ж тоді біля паркану, у темряві відчинених дверей будиночку, першого по дорозі, що вела у місто, на ній були шнуровані черевички, червоні панчохи і строкаті широкі накрохмалені спідниці; а коли вона розмовляла, то, здавалось, позирала на блідий місяць, який немов зависав над скиртами, відповідала дотепно, сміялася, ніби відчувала себе під захистом місяця, а вітер так обрежно повівав над стернею, мов охолоджував гарячий суп».

† «І в цей момент він раптом збагнув її суть: посеред літнього дня одинокі падаюча сніжинка».

‡ «І дець мав бути палац доброчесності, де вони повинні були жити разом і ніколи не розлучатися».

§ «Він говорив собі: може Тонка й не така добра, як я змалював у своїй уяві; але саме в цьому виявлялася таємничая суть її доброти, яка, напевне, притаманна також і собаці...»

вмотивовує музилівську категорію «іншого стану»: «...Denk dir, ein Mensch geht mit einem Hund ganz allein im Sternengebirge, im Sternenmeer!...»* [9, 126]. Цікаво й те, що ці метаморфози тривають і після смерті: Тонка перевтілюється у своєрідний клич, який лише іноді вривається у вже тепер повністю «впорядкований» світ героя (винахід, над яким так довго працював, завершено, і тепер він перебуває в ореолі раціонального успіху). Цей клич немов лунає з якоїсь іншої несвідомої і недосяжної сфери, скажімо сфери, в якій панує смерть і в яку поринуло тепер духовне ество Тонки: «Bloß wie er da um sich sah, blickte er plötzlich einem der vielen Kinder ringsum in das zufällig weinende Gesicht; es war prall von der Sonne beschienen und kümmerte sich wie ein gräßlicher Wurm nach allen Seiten: da schrie die Erinnerung in ihm auf: Tonka! Tonka! Er fühlte sie von der Erde bis zum Kopf und ihr ganzes Leben. Alles, was er niemals gewußt hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, die Binde der Blindheit schien von seinen Augen gesunken zu sein; einen Augenblick lang...»† [9, 127]. І в цю ж мить Тонка постає перед ним, як «kleiner warmer Schatten... auf seinem glänzenden Leben»‡ [9, 128]. Отож, клич, в якій перетворилася Тонка після смерті, залишається без відповіді.

Загалом можемо сказати, що в новелі «Тонка», незважаючи на підкреслено реалістичну атмосферу і соціальний елемент у зображенні взаємовідносин героїв з навколишнім світом, панує прагнення вивести зображувану ситуацію за межі об'єктивної реальності шляхом найрізноманітніших психолінгвістичних вписувань: введення біблійної символіки (новозавітний мотив непорочного зачаття, хресна дорога Ісуса Христа) або образів-символів, декодування яких допомагає глибше осягнути психологічну амбівалентність характерів (паркан як втілення роздільного начала чи сніжинка посеред літа як уособлення неповторності, унікальності особистості). Продукування генотекстом різних християнсько-міфологічних

* «подумати тільки: людина зовсім самотньо крокує із собакою через зоряні гори, по зоряному морю»

† «Просто, коли він раптом оглянувся, його погляд зупинився на обличчі однієї дитини, котра плакала. Сонце світило дитині прями́сьнюк в обличчя, від чого воно морщилося, немов потворний хробак - і тоді споглади ніби закричали в ньому: Тонка! Тонка! Цей спогад наскрізь пронизував його, він відчував її у собі. Все, чого він ніколи не знав, постало в цю мить перед ним, немов пелена осліплення раптом спала з його очей, але тільки на мить...»

‡ «маленька тепла тінь... на блискучому житті»

празразків та оригінальної символіки на інтертекстуальному рівні новели побудовано як медитативний пошук змісту буття.

Література:

1. Барт Ролан. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Львів: Літопис, 1996.- С.380-384.
2. Давлианидзе Д.С. Комментарии // Musil Robert. Ausgewählte Prosa.- Moskau: Verlag Progress, 1980.- С.346-376.
3. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX ст.- М., 1985.
4. Зубрицька М. Феміністична теорія та критика. Юлія Крістева // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Львів: Літопис, 1996.- С.495-496.
5. Карельский А.В. Утопии Роберта Музиля // Musil Robert. Ausgewählte Prosa.- Moskau: Verlag Progress, 1980.- С.3-36.
6. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Львів: Літопис, 1996.- С.430-441.
7. Albertsen Elisabeth. Zur Dialektik von Ratio und Mystik im Werk Robert Musils.- München, 1968.
8. Barthes Roland. S/Z.- Frankfurt a/M, 1976.
9. Musil Robert. Ausgewählte Prosa.- Moskau: Verlag Progress, 1980.
10. Pekar Thomas. Die Sprache der Liebe bei Robert Musil: Musil-Studien, Bd. 19.- München: Wilhelm Fink Verlag, 1989.
11. Willemsen Roger. Devotionalien - über Musils «Tonka» und Godards «Je vous salue Marie» // Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann: Musil Studien, Bd.14.- München: wilhelm Fink Verlag, 1986/- S.81-103.
12. Willemsen Roger. Robert Musil. Vom intellektuellen Eros.- München, 1985.

Наталія Паскевич, аспірантка

Суспільно-типологічні, культурологічні та літературно-типологічні аналогії як ґрунт для контактено-генетичного зв'язку драматургії В.Винниченка з творчістю Г.Ібсена

Винниченкова драматургія була такою радикально новою на фоні традиційної української драми, і він так пристрасно прагнув не відставати від досягнень світової літератури, що неодноразово чув від критиків закиди про "наслідування", "передражнювання" і т.п. чужих літературних манер. У нього відчитували то "архискверное подражание архискверному Достоевскому", то "горьковщину", то "андреєвщину", то притягування до української культурного ґрунту модерних західних зразків. Письменник обурювався і дивувався такому впертому намаганню дивитися на нове в українській літературі обов'язково як на "похідне" від чогось, відмітаючи і не помічаючи власне новаторство і власну оригінальність творчого вираження.

Отож спробуємо зрозуміти характер спорідненості драматургії Винниченка та Ібсена: що в ній має генетичну зумовленість, а що можемо вважати об'єктивними типологічними збігами.

Обґрунтувати послідовність порівняльного аналізу допоможе акцент на тому, що у компаративістиці отримало назву теорії "зустрічних течій".

Такий напрямок думок підводить до необхідності з'ясувати типологічні сходження, інакше кажучи, ті загальні закономірності, що однаковою мірою позначилися як на творчості Ібсена, так і на драматургії Винниченка. І тут треба сказати, що навіть при побіжному ознайомленні з цими літературними постатями та тим культурним контекстом, у який було вписано кожна з них, впадає у вічі дивовижна схожість ситуації. При цьому можемо говорити про суспільно-типологічні сходження, частково — про літературно-

типологічні (психологічно- типологічні чинники дають більше підстав для констатації відмінності).

"Під суспільно-типологічними сходженнями слід розуміти ту суспільну обумовленість літературно-типологічних збігів, природа якої визначається соціальними та ідейними факторами, вона позначається на всій структурі художнього твору, але в найбільш концентрованому вигляді виявляється переважно в його ідейних компонентах, відображаючи філософські погляди даного часу та спосіб мислення автора" [2, 178].

До цієї сфери належать явища, в яких відбиваються певні особливості суспільної свідомості, спричинені соціальними, економічними, національними, релігійними, ідеологічними, моральними та ін. факторами.

Аналіз суспільної та культурної ситуації в ібсенівській Норвегії та Україні доби Винниченка приводить до висновку про їх істотну схожість. Аналогічними — при деяких специфічних нюансах — є їх соціально-економічні та особливо національні чинники.

Для Норвегії першого десятиліття ХХ ст. характерними були активізація підприємницької діяльності, загальний економічний розвиток, поява, поряд із селянською верствою, міщанства, ремісництва, а також місцевої буржуазії. Разом з тим адміністративне керування цілком належало Данії, і його доволі легко було здійснювати завдяки тому, що в Норвегії зовсім не було власного дворянства, що претендувало би на владу. Серед знатних осіб були виключно датські землевласники, що майже не змішувалися з місцевим населенням. Всі права на будівництво та експлуатацію різноманітних промислових об'єктів на привілейованій основі належали датчанам. І хоч дев'ять десятих всього населення склали вільні селяни, більшість з них володіли мізерними господарствами, розкиданими на величезній території. Одним словом, це була типова провінція, де адміністрації, не вибраній, а наставленій "зверху", не доводилося мати справу зі складними внутрішніми зіткненнями владних інтересів, — ідеальна провінція для монарха, який жив звідти доволі далеко.

Проте економічний розвиток підняв значимість норвежців у власних очах, що спричинило їхнє прагнення до соціальної та національної незалежності, підігрите волелюбними ідеями епохи Просвітництва. Перипетії здійснення цього прагнення не можуть бути детально розглянуті у даній роботі, та й навряд чи такий розгляд не відволікав би від її завдань. Слід лише зауважити, що після краху Наполеона, коли його датський союз-

ник Фредерик VI змушений був укласти сепаратний мир, за умовами якого Норвегію як колонію було передано Швеції, що виявилася на боці переможців, — Норвегії потрібна була величезна сміливість, щоб проголосити в країні незалежність і на очах великих держав-переможниць прийняти демократичну на основі своїй конституцію. Шведи несподіванку пішли на компроміс. І про цю унікальну несподіванку Ганс Гейберг писав так: "Як допустив це шведський кронпринц Карл Юхан Бернадотт, чому великі держави погодилися з таким вирішенням? Тут ми натрапляємо на одне з тих рідкісних чудес, які зустрічаються часом в історії..." [8].

Що стосується культурної ситуації в Норвегії, то як в період панування Данії, так і деякий час потому, писемність та мова викладання в навчальних закладах були датськими. Такою ж, до речі, була мова чиновництва. Література, а отже, і театр також були сферою впливу датської культури та мови.

Бунт проти такого стану речей став природною реакцією тих діячів-норвежців, що прагнули до розвитку рідної мови та розбудови на її основі самобутньої норвезької культури. І з цього погляду значення творчості та культурно-громадської діяльності Г.Ібсена важко переоцінити (це і письменництво, і журналістика, і робота над створенням національного норвезького театру). Порівнюючи суспільні обставини, в яких опинилася Норвегія у другій половині XIX ст., із ситуацією в Україні, побачимо суттєву подібність. Вона стосується й особливостей розвитку економіки, і характеру соціального розшарування, й особливо національного питання та стану національної культури. Україна аж до визвольних змагань початку XX ст. сприймалася Російською імперією передусім як колонія. У самого Винниченка був гіркий досвід спілкування з більшовицьким урядом (1917, червень), під час якого можна було твердо пересвідчитися у тому, що зміна ідеології анітрохи не вплинула на імперські настрої Росії щодо України. Щоправда, надії на радикальне позитивне вирішення національного питання ще довго жевріли у певних колах українців, але цим сподіванням, на відміну від норвезьких, так і не судилося в той час здійснитися. Так що навіть на початку XX ст. Горький продовжував сповідувати старе, як світ, імперське "не было, нет, и не может быть".

Спільність культурних ситуацій в Норвегії та Україні полягала, в контексті сказаного, у тому, що кращі мистецькі сили обох країн будь-що прагнули вивести власні нації зі стану анабіозу, небуття і підняти їхню самосвідомість та культуру на

належний світовий рівень, позбавити комплексу меншовартості. Отож мотивація діяльності, зокрема драматичної творчості в ім'я розвитку національних театрів, була у Г.Ібсена та В.Винниченка однаковою.

Відмінність же полягала в тому, що українські традиції національного історико-романтичного та соціально-побутового театру на час появи в українській літературі В.Винниченка були вже сформовані і навіть дещо зужиті (яскравий приклад "театр корифеїв"), — і український драматург прагнув іти далі. Ібсену ж випало на долю самому ці традиції формувати, бо для нього йшлося навіть про такі першооснови, як запровадження в театрі рідної мови та актуалізацію — в романтичній оздобі — уроків історії, вдячною основою для якої було опрацювання і трансформація у драматичну форму давніх саг, пісень скальдів та інших зразків народної творчості.

І Ібсену ж випало ці традиції долати, шукати нові форми, власною потугою створювати конфлікт між собою-вчорашнім та собою-завтрашнім ("переломні" роки 1860-ті).

Якщо говорити про переплетення генетично-контактних та типологічних зв'язків, то таке переплетення — для драматичних здобутків Г.Ібсена та В.Винниченка — можна було би припустити від появи "Бранда" (1866), що став для самого Ібсена новим словом у його драматургічних пошуках і спробах. Мається на увазі те, що навіть якщо Винниченко був знайомий з першими національно-романтичними п'єсами норвезького автора ("Богатирський курган", "Іванова ніч", "Бенкет в сультхаугу", "Улаф Лілекранс", "Войовники в Хельгеланді", "Боротьба за престол", "Фру Інгер з Естрота") — то це було ще не зовсім те, чого прагнула для сприймання його свідомість. Надто багато національного декору, надто багато романтичної гіперболізації і под. — того, чого довинниченківській українській драматургії — звичайно, у власних національних формах — вже було не позичати. Хоча, справедливості ради, треба сказати, що окремі ідеї, мотиви, образні вирішення — особливо жіночих персонажів — вже могли би надаватися до порівняння з наступним Винниченковим драматичним письмом.

Все це стосується вже не тільки суспільно-типологічних, але й літературно-типологічних сходжень.

Літературно-типологічні сходження ґрунтуються на специфічно літературних явищах. Це, скажімо, аналогії, що виникають внаслідок закономірного розвитку літературних стилів та напрямків, а в кінцевому рахунку — всіх часткових компонентів художнього твору. Але найчастіше часткове,

специфічне продуктивніше розглядати у галузі генетично-контактних зв'язків. Що ж до загального, то тут справді немало типологічних сходжень, які не відмінняє навіть часова дистанція, адже нема потреби в "...непрерывной синхронности сравниваемых фактов и процессов, требуется установление сходства, родственности общественно-исторической и литературной обстановки. [...] А родственность в двух или нескольких литературах может проявляться в разное время, с интервалами в десятки лет, что, конечно, зависит от уровней общественного и литературного развития в отдельных странах" [7, 17].

І норвезька драматургія на час появи в ній Ібсена, і українська на межі століть гостро потребувала суттєвих змістових та формальних змін. Причому за іронією національної долі — в обох випадках — вона мала виконувати ряд позалітературних функцій. В Норвегії, як вже мовилося, драматургія Ібсена та театральна культура, що зазнала її впливу, була ще й підмогою національного самоусвідомлення. Але спільним для обох митців було непереможне прагнення не лише підняти національний театр до світового рівня, а й власними художніми здобутками збагатити світову драматургічну та театральну скарбницю. Якими би скупими і фрагментарними не були особисті записи Винниченка і особливо Ібсена, але з них можна чітко відчитати одну думку: обидва були впевнені, що настав той час — свій для кожного, — коли театр мав би перестати лише розважати і забавляти публіку і врешті вчив би її думати над дійством.

Цікаво, що поясненням таких сходжень певною мірою здаються і чинники індивідуально-психологічного характеру, навіть біографічні паралелі. За свідченням рідних та друзів, обидва ненавиділи міщанську дріб'язковість та обмеженість, обидва дуже болісно сприймали кривди — як особисті, так і соціальні, обидва проклали собі дорогу до творчості, до мистецтва лише завдяки власному обдаруванню, волі та праці при більш ніж скромних матеріальних статках — і обидва цінували в людині інтелект, сміливість думки, індивідуальність.

Витримуючи принцип комплексного охоплення як "вищих", так і "нижчих" одиниць літературного процесу, спробуємо йти від найзагальнішого до мікроелементів. Насамперед треба почати з того драматургічного феномену, який отримав назву "драми ідей". Про те, наскільки сміливим з мистецької точки зору був рух обох письменників у цьому руслі, говорить той факт, що неготова до сприймання такої

драми публіка і навіть критика довго відмовляла обом драматургам у драматичному таланті. Для Ібсена найбільш нищівними у цьому плані були відгуки відомого норвезького поета і близького друга Бйорнстерне Бйорнсона, зміст яких зводився до того, що він, Ібсен, ніякий не драматург, а лиш непоганий поет, і зробив би всім послугу, якби покинув морочити читача драматичною формою і взявся за віршування.

Добре знаємо про щось подібне у ставленні української критики до Винниченка. До прикладу, Микола Євшан, в цілому доволі прихильний до Винниченкової творчості, щодо його драматургії зробив такий коментар: "...органічно в автора немає почуття драматичного елемента". Сергій Єфремов свого часу дивився на це ще категоричніше (сказане стосується "Шаблів життя" (1908)): "Це просто низка довгих, більш або менш млявих і часто нічим між собою не зв'язаних балачок..." [3, 63].

Таким чином, дискусія на українській сцені здавалася зайвиною, відступом від законів драми, "проколом" драматурга. Хоча, справедливості ради, варто відзначити, що на експерименти Винниченка з "драмою ідей" були полярно протилежні відгуки. Наприклад, Ярослав Весоловський — вперше, до речі, в українській критиці навколо творів Винниченка — назвав його п'єси **модерними**. Пізніше цю думку підтримав і розвинув І.Кедрин, впевнено твердячи, що старі українські драматурги "є на нинішній модерній сцені, на сцені боротьби ідей, проявами анахронізму", з яких **єдиним** винятком вважав Винниченка, що "доказав абсурд продовжувати культ сентиментального провінціалізму і перший впровадив на українську сцену чужі їй елементи: натуралізм, незаторкнені суспільні питання і психологізм конфліктів. І скільки б не згадувати поруч з ім'ям Володимира Винниченка імена Горького й Арцибашева, — він здобув український театр і панує в ньому. Сам один, без суперників та адептів".

Як бачимо, обидва драматурги запропонували альтернативну до існуючої та узвичаєної природи п'єси — і обидва наштовхнулися на бар'єр у читачькому та глядацькому сприйманні.

Хоч тут є одна суттєва відмінність. Ібсену, попри всі труднощі службового характеру, було легше впливати на постановку власних творів через те, що він довгі роки працював другим режисером у багатьох театрах — і це, можливо, позначилося на тому, що він швидше "переростав" як драматург власні хиби та недоліки. Винниченко ж не мав такого безпосе-

реднього контакту з театральним утіленням своїх п'єс. В.Панченко справедливо зауважує, що, мабуть, п'єса "Мохноноге", яка скандально провалилася у Москві 1915 року (театр Незлобіна, театр Суходольських), своїм провалом, попри вади художнього характеру, у неمالій мірі завдячує і неадекватному сценічному втіленню.

Вперше серйозне теоретичне обґрунтування прогресивності "нової драми", і то саме драми Ібсена, було зроблене не менш талановитим драматургом Бернардом Шоу у праці "Квінтесенція ібсенізму" (1890): "Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих "добре зроблених п'єсах" вам пропонувалось: у першому акті — експозиція, у другому — конфлікт, у третьому — його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга" [9, 65]. І далі: "Сьогодні наші п'єси, в тому числі і деякі мої п'єси, починаються з дискусій і закінчуються дією, а в інших дискусія від початку і до кінця переплітається з дією... П'єса без суперечки і без предмета суперечки більше вже не вважається серйозною драмою" [9, 69].

Перш ніж заглибитися у ті естетичні вирішення (мова про літературні напрями), які характеризують драматургію Ібсена та Винниченка, треба сказати кілька слів про наявні у їхніх п'єсах особливості, властиві "драмі ідей" в цілому. До таких, як було сказано вище, належить передусім діалог-дискусія (монолог при цьому усувається); фабульну гостроту та "закрученість" заступає внутрішня психологічна напруга; відкидаються криваві події, штучні ефекти, несподіванки у формі "deus ex machina", гучні тиради; часто відсутня розв'язка і завіса спадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня" [1, 166].

До речі, ця відсутність розв'язки або "відкритість" конфлікту логічно випливає із загального спрямування, мети п'єс філософсько-психологічного плану — стимулювати мислення. І з цього приводу можна навести декілька цікавих думок.

Наприклад, доречним тут буде висловлювання самого Ібсена: "П'єса не закінчується з падінням завіси після 5-ої дії — справжній фінал знаходиться поза її рамками; поет намітив напрямок, в якому доводиться шукати цей фінал, а далі — наше завдання, завдання кожного читача чи глядача самостійно дійти до цього фіналу шляхом власної творчості" [4, IV, 623]. Тему продовжують міркування Б.Шоу (щодо творчості Фр.

Бріє, але цілком застосовні до даного випадку): "З його п'єси ви не йдете з таким почуттям, ніби справу завершено і проблему розв'язано за вас драматургом (...) Ви йдете з тривожним почуттям, що життя, показане у п'єсі, має стосунок і до вас, і що ви зобов'язані знайти якийсь вихід для себе й для інших, бо сучасний стан цивілізованого суспільства несумісний з вашим почуттям честі". Чи навіть більш категорично: "якщо письменник бере "пласти життя", а не "нещасні випадки", то цим він зобов'язує себе писати п'єси, в яких нема розв'язки...".

Загальні висновки про прикметні для "драми ідей" особливості, як бачимо, безпосередньо торкаються дослідження конкретних елементів структури художнього твору — в даному разі вище сказане стосується насамперед композиції твору та розвитку конфлікту у "новій драмі", між якими існує безперечний тісний взаємозв'язок. Така взаємообумовленість, що найчастіше характеризує "драму ідей", констатується, наприклад, А.Погрібним: "з точки зору діалектики фінал як життєвого явища, так і твору не може виглядати статично, безконфліктно", "справжнє вирішення конфлікту неможливо "підганяти" під сюжетне завершення твору" [6].

Все сказане щодо загальних особливостей "драми ідей" цілком стосується як п'єс Г.Ібсена (особливо другого періоду творчості), так і драматургії В.Винниченка. Причому характерним для дискусійних драм обох авторів є те, що художнє "обігрування" ідей не мислиться виключно у формі вкладених в уста дійових осіб реплік "за" чи "проти" неї; "ідея не просто декларується персонажем, а просіює увесь твір і виникає як неминучий висновок з усього того, що глядач бачить перед собою" [5, 8]. Щоб уявлення про "все те, що глядач бачить перед собою" не було невизначеним та розпливчастим — слід вдатися до аналізу конкретних п'єсних вирішень, властивих драматичної творчості порівнюваних у даній статті письменників.

Найспокусливішим аспектом зіставлення у всіх згаданих тут спробах "уведення" Винниченкових драматичних творів у світовий контекст були спостереження над ідейно-змістовими акцентами драм, проблематикою як рівнем реалізації і джерелом конфліктів. Це цілком зрозуміло з тих причин, що названий об'єкт дослідження, так би мовити, найбільш "на поверхні". І В.Панченком, і Л.Мороз були спостережені аналогії такого роду у "Привидах" Ібсена та "Пригвождених" Винниченка, у "Дикій качці" Ібсена та у "Брехні" Винниченка. Ці "пари" творів найчастіше зустрічаються як аргумент для

висновків про співзвучність творчості норвезького та українського авторів. Звичайно, констатації подібності тематики і проблематики (яка може мати безліч відмінних нюансів як у постановці, так і у вирішенні) не досить буде без глибокого обґрунтування типу міжлітературної рецепції та мотивації спостережених співзвучностей текстом, поетикою драми. І все ж, хоч панорама суголосної проблематики та мотивів ширша, та при найзагальнішому підході піддається систематизації, яка би враховувала завдання компаративних студій над особливостями структури конфлікту.

В тому чи іншому конкретному випадку можна спостерегти комплексний вплив імовірного контактного зв'язку та безсумнівних суспільних, літературних та психологічних типологічних сходжень (різна комбінація яких уможливила і зробила продуктивним сам контакт). При цьому доводиться відразу обумовити напрямок контактного зв'язку, який не можемо трактувати як взаємний з чисто хронологічних причин: рік смерті Ібсена (1906) став роком написання першої п'єси Винниченка ("Дизгармонія"), тому контакт був одностороннім: Винниченко черпав те, що було йому близьке (в силу типологічних сходжень) у творчій спадщині Ібсена.

Література:

1. Волькенштейн В. Драматургия. — 5-е изд., доп. — М.: Советский писатель, 1969. — 335 с.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со словац. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.
3. Сфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995. — 585 с.
4. Ібсен Г. Собр. соч.: В 4-х томах. — М., 1958.
5. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: Дослідження, критика, полеміка. — Нью-Йорк, 1980. — 283 с.
6. Погрибный А. Художественный конфликт и развитие современной художественной прозы. — К.: Вища школа, 1981. — 198 с.
7. Сравнительное изучение славянских литератур. — М.: Наука, 1973. — 511 с.
8. Хейберг Х. Генрик Ибсен: Пер. с норвеж. — М.: Искусство, 1975. — 278 с.
9. Шоу Б. О драме и театре. — М.: Искусство, 1963. — 129 с.

Любов Прима, старший викладач

Західноєвропейські письменники у критичній рецепції Остапа Грицай

У літературній критиці кінця ХІХ — початку ХХ ст. посилюється тенденція до поглиблення міжнаціональних зв'язків, збільшується увага до художніх досягнень інших народів. Так, Франко вважав метою свого життя “увести українську інтелігенцію в живі духовні зв'язки з високорозвиненими націями Західної Європи”, “наблизити духовне життя українського народу до цих націй” [13, т.48, 334]. Неодноразово виступав і М. Коцюбинський за необхідність розширення ідейних і тематичних меж української літератури шляхом вивчення життя і культури інших народів, ознайомлення з літературними талантами всього цивілізованого світу, щоб з більшою користю віддати сили своєму народові. Цю ж думку послідовно відстоювали М. Павлик, М. Вороний, П. Грабовський, Леся Українка та інші українські митці. Вони перекладали твори світової літератури, писали статті про зарубіжних письменників, проводячи паралелі з їхньою творчістю в своїх виступах та збагачуючи власну літературу за рахунок здобутків літератур світу.

Чималий внесок в діалог культур зробив і Остап Грицай (1881-1954) — відомий український поет, прозаїк, літературний критик, журналіст і перекладач. Паралельно з популяризацією творів українських письменників у німецькомовному середовищі, він тривалий час активно і систематично вивчав і осмислював західноєвропейські літератури ХVІІ — поч. ХХ ст. Розпочавши з літературно-критичних нарисів та есе про творчість видатних репрезентантів літературного процесу Західної Європи в галицьких періодичних виданнях “Всесвітня бібліотека”, “ЛНВ” (пізніше “Вісник”), “Нова хата”, Грицай продовжив свої літературні дослідження на сторінках ньюйоркської газети “Свобода” та паризької “Українське слово” (які виходять в світ і сьогодні).

Важливе місце серед його критичних виступів посідають також передмови до перекладів вершинних творів художньої літератури, написані ним у 20-ті роки для віденського видавництва “Чайка”.

О.Грицай мав задум створити історію світової літератури. Його статті про Золя, Мопассана, Діккенса, Гюго, Шіллера та інших письменників були власне фрагментами цієї історії і свідчать про активну участь критика в процесі взаємодіяння літератур, про його значну роль в активізації українського літературного життя за рахунок помітних явищ зарубіжної літератури. Все це сприяло розширенню обріїв рідного письменства, збагаченню його новими проблемами, образами, ідеями, а також поглибленню знань української читацької аудиторії.

Першою спробою О. Грицаєва представити українським читачам письменника Західної Європи була передмова “Фрідріх Шіллер (його час, життя і твори)” до видання “Поезії” Ф. Шіллера, що вийшли друком 1914 р. у Львові [4]. У двох випусках цієї книжечки вміщено 37 віршів німецького поета в перекладах Ц. Білиловського, О. Грицаєва, В. Масляка, О. Черняхівського, С. Яричевського, І. Франка та інших. Як відомо, вивчення й освоєння творчості Ф. Шіллера в Галичині розпочалось ще 1842 р., коли Й. Левицький видав кілька поезій німецького поета в незграбному перекладі на “язичіє”. Його естафету перейняли П. Куліш, Б. Грінченко, О. Кониський, О. Пчілка, І. Франко, які збагатили українське художнє слово високопоетичними перекладами. О. Грицаєві вдалось сказати своє слово в науковому тлумаченні творів німецького письменника. Напротизагу спробам перетворити великого гуманіста в хоробливого мрійника, що капітулював перед німецькою дійсністю XVIII ст. (Чернишевський, Достоевський), О. Грицай підкреслив прогресивний характер творчості поета, її вселюдський сенс.

У дослідженні джерел тираноборчих та гуманістичних тенденцій мистецької спадщини Шіллера критик спирався, як правило, на біографічний метод, який вимагав від ученого бачити залежність творчості письменника від його індивідуальності, поглядів, фактів особистого життя. Бо біографізм Грицаєва поєднувався з тенденціями культурно-історичної школи: постать митця розглядається у нього не ізольовано, а на тлі літературного процесу того часу (наголошується, зокрема, на зв'язку Шіллера з течією Sturm

und Drang), включаючи соціальні ідеї епохи та літературні контакти. Критик розглядає постать Шіллера, з одного боку, як породження німецької суспільної дійсності XVIII ст. з її феодальною роздрібленістю та, за висловом Франка, “деморалізацією більшості князьків” [13, т.31, 135-155], тому Шіллер — перш за все, борець проти феодальної реакції, проти тиранів. З другого боку, творчість німецького поета дослідник пов’язує з суспільним життям волелюбного XVIII ст., з гаслами Вольтера, Руссо, Монтеск’є. Звідси в поета пристрасне, патетичне возвеличення ідей свободи, прагнення побудови суспільства соціальної справедливості, високі гуманістичні поривання.

Передмова О. Грицяя пройнята емоційністю. Критик не приховує свого захоплення талантом поета, його мистецькими ідеалами, називає Шіллера художником слова, який надихав не одне покоління молоді “величавими думками про життя”, був “співцем вічно благородного в людині”.

О. Грицяй підійшов проникливо до визначення однієї з найістотніших рис Шіллерової лірики. Як і сам німецький поет, критик вважав, що це насамперед поезія думки, філософська поезія. До перлин інтелектуальної та філософської лірики Шіллера він відносив поезії “Ідеал і життя”, оду “До радості”, “Прогулянка”, “Гідність жінок” та ін. Серед шедеврів лірики, що вражають широтою задуму, Грицяй виділяє “Думу про Дзвона”, в якій відтворений процес творчої праці, оспівана гармонія родинного і суспільного життя.

У своїй передмові О. Грицяй намагається окреслити цілісний портрет письменника, а тому досліджує не лише лірику. Він відзначає роль Шіллера як творця балади в новітній європейській літературі, підкреслюючи великий морально-етичний виховний потенціал його балад “Нурець”, “Рувачика”, “Івікові журавлі” тощо.

Значну увагу критик приділив аналізу драм Шіллера, які вважаються вершинами світового драматичного мистецтва (“Розбійники”, “Підступність і кохання”, “Вільгельм Тель”, “Марія Стюарт”). О. Грицяй наголосив на вільнотумній, спрямованій проти тиранії основі багатьох драм Шіллера, на реалістичному зображенні життя в Німеччині часів Наполеона. Одночасно вчений відзначив певну схематичність у деяких драмах Шіллера, невмотивованість окремих епізодів (“Розбійники”), і в цьому його погляд збігається з Франковим [13, т.31, 135-155]. Ідеї визволення народу, проголошені німецьким драматургом, були співзвучні настроям О. Грицяя, і

були актуальними для українських борців за волю України, а тому він говорив про ці ідеї з особливим пієтетом.

О. Грицай змалював постать Шіллера у всій її багатогранності: як лірика, драматурга, мислителя, чії твори стали невід'ємною частиною світової культури. Свого часу схвально відгукнувся про передмову Грицяя до "Поезій" Шіллера М.Євшан: "Праця написана зі знанням, дає багатий інформаційний матеріал про життя та твори Шіллера і добру орієнтацію в його творчості" [7, 614].

Розпочавши освоєння творчості західноєвропейських класиків у львівському виданні "Всесвітня бібліотека", О.Грицай продовжив його на віденському терені у видавництві "Чайка", що утворилося на початку 20-х років ХХ ст. в столиці Австрії. Воно об'єднувало українських письменників-літераторів, які в силу політичних умов опинились за межами України. Цей період діяльності Грицяя-критика позначений надзвичайною плідністю, про що свідчить укладений вченим "Каталог видавництва "Чайка" 1921-1923"[3], в якому критик подав огляд творів, що вже побачили світ. Каталог відкриває "Слово від видавництва", де сформульовані основні завдання "Чайки": видавати кращі твори сучасної української літератури та головне — бібліотеку світових класиків. Якраз завдяки поширенню кращих творів західноєвропейської літератури "Чайка" здобула популярність в Галичині, Буковині та на Великій Україні. Заснована відомим українським письменником, літературним критиком, журналістом, перекладачем, педагогом та громадським діячем, міністром освіти УНР (1919) Антоном Крушельницьким, який 1934 р. був незаконно репресований в УРСР і загинув у Соловецькому концтаборі, видавництво "Чайка" стає органічною складовою відомого віденського книжкового концерну „Vorwärts“ Віктора Райснера. Безумовно, що запорукою успішного функціонування "Чайки" була наполеглива праця самого А. Крушельницького, його найближчих помічників та однодумців О. Грицяя і І. Джугана, а також талановитих українських письменників та перекладачів, які були спроможними втілити видавничі плани "Чайки".

Каталог виданих "Чайкою" творів, які зафіксував та анотував О. Грицай, складається з трьох розділів: 1. Українські автори; 2. Бібліотека світових класиків; 3. Українській дитині. У другому розділі Грицай анотує твори В.Гюго ("Лукреція Борджіа"), Т. Готье ("Панна де Мопен"), Ч. Діккенса ("Цвіркун у запічку"), А. Доде ("Сафо"), Г.Еберса ("Андріан і Антіної"), Гі де Мопассана ("Монт —Рюль",

“На воді”), А. Мюссе (“Андреа дель Сарто”, “Тіціанів син”), Стендаля (“Абатесса ді Кастро”, “Ченчі”), Л.Толстого (“На кожний день”), Г. Флобера (“Салямбо”). Він коротко зупиняється на особливостях індивідуального стилю письменників, порушеній ними проблематиці, підкреслює мистецьку цінність їх творів, вплив на розвиток світового літературного процесу.

У ході підготовки до друку перекладів досягнень світової літератури О. Грицай відіграв важливу роль у відборі творів для перекладу, стежив за процесом перекладання — адже всі перекладачі працювали у тому ж Відні. Тісній співпраці літературного критика з перекладачами сприяла єдність поглядів та високий професіоналізм. Як і О. Грицай, перекладачі були відомими літераторами та політично заангажованими людьми. Це, наприклад, Валерія О’Коннор-Вілінська — письменниця і політичний діяч, член Центральної Ради, перекладач французьких класиків; Надія Суровцева — письменниця, перекладачка, культурна діячка, згодом репресована; Микола Троцький — журналіст, публіцист, член РУП-УСДРП, член Союзу Визволення України, 1918-1922 — секретар посольства УНР у Відні; Микола Шраг — політичний діяч, член і заступник голови Центральної Ради 1917-18 рр., соціаліст-революціонер та ін. Об’єднані ідеєю ознайомлення “рідного громадянства” зі світовою літературою, учасники видавничої справи намагались задовільнити найвибагливіші смаки читачів України. Вони сприяли їхній літературній освіті, даючи до друку добрі переклади визначних творів у першу чергу французької, англійської та німецької літератур з передмовами, незмінним автором яких був О.Грицай.

Виступаючи автором вступних статей-передмов, що були ключем до розуміння письменника, якого критик представляв українському читачеві, О. Грицай водночас давав уявлення про літературну атмосферу, в якій виник твір, про ті літературні напрямки чи течії, які в ньому виявилися. При певних видозмінах, ці статті-передмови мали однотипний характер: зображувані події та явища критик пов’язував з життєвим досвідом письменника, його поглядами, а також з культурними та соціальними ідеями епохи. Як правило, це не був ключ до розуміння лише надрукованого твору, а й до творчості письменника загалом. За жанром вони близько стоять до есе-нарисів, які містять до деякої міри вільне трактування питання і передають суб’єктивне враження від мистецького твору, хоча

в концептуальних питаннях судження Грицяя збігаються з сучасним літературознавством.

О. Грицай завершує каталог анонсом книг, що друкуються або готуються до друку і представляють англійську, німецьку, голандську, скандинавську, французьку, італійську, іспанську, португальську і російську літератури. Уже один цей перелік свідчить про розмах планів видавництва “Чайка”, як і про широту літературознавчої праці О. Грицяя — автора інформативно-аналітичних передмов до творів світових класиків.

Першим твором бібліотеки світових класиків, який представило видавництво “Чайка”, була трагедія Віктора Гюго “Люкреція Борджія” [5]. Її поява була викликана кількома мотивами: цей твір належав до найбільш відомих в європейському драматичному репертуарі, в Україні ж він не друкувався, український читач мав лише поверхнєве уявлення про драматичну творчість В. Гюго. Тому О. Грицай ставить перед собою мету не тільки ближче ознайомити читача з самою трагедією Гюго, а й з найосновнішими особливостями драматичного мистецтва французького письменника. Критик підносить роль Гюго як реформатора французької драми у наскрізь романтичному дусі: одним з перших він відмовився від класицистичних вимог єдності дії, місця і часу, дав правдиві образи вельмож та простолюття (“Король забавляється”, “Ернані”). Гюго не ставив собі за мету зобразити події і персонажі історично достовірними, а тому, за висловом О. Грицяя, він “поет-фантаст” (історична Люкреція не була ні дуже гарна, ні злочинна), романтик, який гармонійності класицистів протиставляє дисонанси, конфлікти, контрасти і не зображує на відміну від Корнеля чи Расіна “трагедії душ”, а небуденні драматичні явища.

Аргументованість та правдивість були засадами Грицяя-критика: вчений звернув увагу на негативні, на його думку, риси драм французького романтика — їх невисоку духовність (Люкреція Борджія позбавляє з помсти п’ятьох людей життя, а тому не може втілювати позитивний ідеал материнської любові), відсутність глибокого психологізму та історизму. Таким чином, Грицай намагався уникнути ідеалізації літературних постатей, про які він писав, навіть таких велетнів, як Гюго, чого не помічаємо в гаслі УЛЕ “Гюго” (т.1).

Знаменною подією в культурному житті України О. Грицай вважав видання “Чайкою” переклад роману “Панна де Мопен” Т. Готьє (1811-1872) [1], який захоплює читача не-

звичайними пригодами, цікавими афоризмами та філософськими роздумами про життя. Передмова до добре знаного в Європі твору одного з найяскравіших представників французького романтизму першої половини XIX ст. за своїм характером наближена, як і попередні, до есе. Критик приділив велику увагу особистості письменника, що був палким прихильником романтичних традицій, започаткованих Гюго в французькій драматургії, противником естетичних, моральних та громадських догм, який першим обґрунтував теорію “мистецтва для мистецтва” і дотримувався її у своїх творах, описуючи красу замків, природи, своїх героїв, уникаючи картин сірої буденщини та соціальної несправедливості. Серед новаторських рис роману Т. Готьє автор передмови виділяє важливість образу творчої особистості — поета д'Альбера. О. Грицай наголошує на тому, що серед попередників та сучасників Готьє не було письменників, які б прагнули розкрити душу поета, і заслуга автора “Панни де Мопен” полягає в проникненні у духовний світ творця, до джерела його радості, болю, надій і розчарувань. Остапа Грицайя-критика можна вважати передусім національно заангажованим, але, аналізуючи образ д'Альбера, який у вченого асоціюється з постаттю самого Готьє, він не відкидав творів, що відповідали доктрині “мистецтва для мистецтва”, а писав про них з належним розумінням. Як тут, так і в інших своїх відгуках про твори світової літератури, критик не вдавався до підкреслення лише якоїсь певної тенденції чи одного творчого методу. Посучасному звучить також зіставлення образу д'Альбера із байронічними настроями (див. КЛЭ, т.2, 306).

Незважаючи на значний вплив французького письменства на європейський літературний процес, починаючи з XVII ст., багато імен французьких письменників залишалося для широкого кола вкраїнських читачів маловідомими. До них належить і ім'я Альфреда де Мюссе (1810-1857), який представлений у продукції “Чайки” ранньою драмою “Андреа дель Сарто” та оповіданням “Тіціанів син”.

У передмові до драми “Андреа дель Сарто”[9] творчість Мюссе пов'язується з розквітом романтизму в французькому письменстві, коли побачила світ трагедія Гюго “Люкреція Борджія”, коли писали свої драми П. Меріме, Л. Віге, А. де Віньї, ламаючи численні догми класицизму. Як справедливо зауважив критик, французькі романтики хоч і не відмовились від традиції класицизму, все ж докорінно інакше підійшли до зображення своїх героїв: це вже не ідеалізовані, досконалі

істоти, а люди “з кісток і крові”, з їх вадами і достоїнствами, що цілком очевидно постає в драмі А. Мюссе.

Небуденна ерудиція Грицяя, його широка начитаність проявляється і в передмові до драми “Андреа дель Сарто” (1833 р.). Приступаючи до характеристики головного героя твору, критик спершу дає довідку про те, що Андреа дель Сарто — особа історична, а саме — визначний художник епохи Ренесансу, мешканець Флоренції (1486-1531), зупиняючись на важливих фактах його біографії та рисах характеру, які знайшли правдиве відтворення в драмі французького романтика. Так само докладно дослідник висвітлив життєвий і творчий шлях Мюссе, вказуючи на зв'язок між творцем та його творами.

Мюссе, за проникливою характеристикою Грицяя, — “співець трагії і краси зрадливого кохання” [9, III]. Всю його творчість критик образно порівнює із “зітханням ніжної душі” і відносить до найвизначніших зразків драматичного мистецтва, присвячених темі кохання.

Образ Андреа, цей “мрійливо-ніжний характер” з усіма його вадами критик вважає психологічно переконливим. Андреа не вміє карати, мстити, енергійно і рішуче діяти. Грицяй доводить, що французькому драматургові вдалось створити правдивий образ Андреа тому, що сам він своєю долею і духовністю наближався до психіки італійського художника (критик мав на увазі нещасливий роман А. Мюссе із Жорж Санд). Можна заперечити, як твердить автор передмови, що така натура відповідає епосі Ренесансу, як і однобічно змальована Лукреція — зрадлива дружина живописця, але треба зрозуміти, що Мюссе не стільки драматург, скільки “драматичний лірик”, поет в найглибшому розумінні цього слова.

У популяризації О. Грицяєм французької класичної літератури вагоме місце посідає один із основоположників французького реалістичного роману Стендаль (1783-1842). Йому присвячено передмови до видань “Абатеса ді Кастро” та “Ченчі”. Хоча йдеться про вступні статті до невеликих за обсягом творів, критик вдається до розлогих екскурсів у історико-літературний процес, керуючись метою розширити ерудицію читача, допомогти йому усвідомити новаторство видатного новеліста та романіста. У передмові до оповідання “Абатеса ді Кастро” [11] виявляється широка обізнаність критика в історії європейських літератур, він зумів лапідарно охарактеризувати десятки творчих постатей, їх естетичні засади (Буало, Лесаж, Мольєр, Вольтєр, Руссо, Гофман, Байрон, Скотт, Гюго і багато інших). Про деяких з цих літераторів

(наприклад, Мармонтеля, Флоріана, Прево) до Грицяя в Україні не писав ніхто. Пов'язуючи літературний процес з певною епохою, критик мислив собі його розвиток діалектично: як одна епоха змінює іншу, так одна літературна течія доходить до найвищої точки свого розвитку і поступається місцем іншій. Згідно з його поглядом, літературний процес являє собою безупинну "боротьбу" різних течій та літературних напрямків. Так, на зміну класицизму в літературу XVIII ст. прийшов романтизм, який найкраще втілює естетичний ідеал нової доби. Щодо Стендаля, то Анрі-Марі Бейль, біографічні дані якого докладно подані Грицяєм у передмові до нарису "Ченчі", не став "сповідником романтичної доктрини", а одним із засновників реалістичної школи, "лицарем правди", що протиставляв "мрії життя у невблаганних формах" [12, V-XII]. Такими образними висловами характеризував стиль творів Стендаля Грицяй, враховуючи, що його вступне слово призначалось не для фахівців. Попри емоційність і образність викладу, критик проникливо підійшов до визначення особливостей реалістичної прози письменника, виділивши в ній передусім романтичні риси (авантюрні фабули, незвичайні пристрасті, сильні індивідуальності), вказавши на використання історичних хронік, відсутність ліризму, описів. Ці судження критика підтверджує сучасне літературознавство [10].

Нарис "Ченчі" Грицяй розглянув на тлі трагедії "Ченчі" та драми Ю. Словацького "Беатріче Ченчі", підкреслюючи новизну творчої манери Стендаля. До предмету свого дослідження (нехай у формі передмови) критик підходив як ерудит, вибагливий спостерігач-аналітик, маючи при цьому на меті популяризувати твори Стендаля, добре відомі в Європі, показати їх мистецьку та культурно-історичну вартість (оповідання створено на основі літописних грамот).

Талант видатного французького реаліста Гі де Мопассана (1850-1893) здобув симпатію широких кіл читачів у різних країнах світу. В Україні перше знайомство з його творчістю відбулося 1883 року, коли львівська газета "Новий пролом" надрукувала новелу "В дорозі". Виникла потреба перекласти цінну спадщину французького письменника, щоб зробити її доступною українському загалові. Так 1923 р. у видавництві "Чайка" з'являються збірка нарисів Мопассана "На воді", а 1924 р. його роман "Монт-Оріоль" з передмовами О. Грицяя, в яких дослідник знову засвідчив своє вміння намалювати виразний силует письменника.

Судячи з передмови до збірки нарисів “На воді” [8], Грицай докладно орієнтувався у творчості французького класика, пов’язуючи його літературні надбання з духовним тлом доби. Він відзначав дві найголовніші прикмети художнього світу Мопассана: по-перше, його новели доведені до найвищого рівня майстерності; по-друге, у них наявні багатство типів, психологічна глибина, широта охоплення дійсності. Ануючи роман “Монт-Оріоль” [3, 18], критик назвав Мопассана “Шекспіром оповідання”, вважаючи, що французький класик досяг тієї висоти в прозі, що Шекспір в драматургії. На основі порівняння стилів Мопассана та його сучасників критик узагальнює, що твори Мопассана позбавлені “доктринерства Золя”, дорівнюють Флоберові за гостротою аналізу і правдивіші за твори Бальзака (таке зіставлення різних творчих постатей — улюблений прийом Грицяя-критика, що зближував його з відповідними тенденціями у літературознавчій компаративістиці).

Характеристика Мопассана в О.Грицяя позначена суперлятивами: “найгеніальніший оповідач”, “захопив цілу Європу пластикою і правдивістю образів”, “дав нечувані за змістом і незрівнянні за формою і красою твори”, майстер опису, оповіді, філософського сарказму, драматизму, автор “архитвору романової психології” (“Монт-Оріоль”), справжній знавець людини. Втім, емоційні оцінки критика в суті своїй збігаються з сучасним поглядом на Мопассана як на одного з найбільших французьких прозаїків ХІХ століття. Грицай підкреслив художньо-естетичну вагу творчості автора “На воді” та “Монт-Оріоль” і, без сумніву, збудив своїми передмовами та анотаціями інтерес до аналізованих творів. Проте має слушність М.Гресько у тому, що Грицай, зосередивши свою увагу на художній та пізнавальній вартості прози Мопассана, водночас не вказав на її соціальне значення, яке вона, безперечно, має, а зачислив Грицяя до тих буржуазних літераторів, які нехтували соціальними тенденціями в літературі [2, 135]. Десятки літературно-критичних праць Грицяя про українських письменників спростовують це огульне твердження, а також передмова до різдвяного оповідання Чарльза Діккенса “Цвіркун у запічку” [6, V-XVI].

Чарльз Діккенс на той час вже був добре відомим українській читацькій аудиторії з численних перекладів, які друкувались у періодиці. Перекладові, здійсненому віденським видавництвом, вперше передував вступ, який давав уявлення про місце письменника серед англійських оповідачів ХІХ

століття, а також про головні прикмети та значення його творчості. Таким чином, О.Грицай зробив ще один крок в галузі вивчення українськими літераторами мистецьких надбань одного з найбільших прозаїків у світовій літературі.

О.Грицай ставив перед собою мету зацікавити українську читачку громадськість не лише творчістю Діккенса, а й багатьма іншими яскравими постаттями в англійській прозі — В.Скотта, Бульвера, В.Теккеря. У стислому, але виразному літературному портреті англійського оповідача наголошується на основних прикметах його художнього світу. Передусім критик називає Ч.Діккенса “апологетом знехтуваних верств суспільства”, підкреслюючи соціальне значення його прози. Основний пафос творів письменника О.Грицай вбачає в любові до людини, особливо до “немічних, бідних, самотніх”: “він плаче над жорстокістю людської долі і радіє найменшим промінчиком людського щастя” [6, VI].

В аналізі оповідання “Цвіркун у запічку” Грицай постає уважним дослідником, який побачив основні грані таланту англійського письменника — його глибоко оригінальний ліричний гумор, вміння творити поетичні образи, зацікавити сюжетною інтригою. У різдвяному оповіданні автор передмови виділяє майстерно вплетений казковий компонент: образ цвіркуна виростає до рівня символу родинного тепла, таких вдалих образів у творі чимало (пес Боксер, ельфи). Аналіз оповідання Діккенса, здійснений Грицаєм, відзначається принциповістю та правдивістю: критик вказав на деякі, на його погляд, вади стилю Діккенсової оповіді: багатослівність, надмірна сентиментальність (“забагато слів, пафосу, сліз”). Як і стиль попередніх передмов, стиль передмови до твору Діккенса позначений емоційністю й образністю, вона наповнена цікавими фактами біографії письменника, а тому ці передмови з захопленням сприйме і сучасний читач.

Як бачимо, Грицай виробив свою власну манеру написання вступних статей до літературних творів, за жанром вони найбільше тяжіли до есе. З огляду на мету цих передмов — максимально зацікавити читача творами західноєвропейської літератури, а також допомогти йому глибше збагнути їх зміст та ідейно-естетичну своєрідність — критик вибрав саме той оптимальний жанр, який міг сприяти реалізації задумів видавництва. З іншого боку, Грицаєві цей жанр був найближчий, бо він уможлививлював поєнання в межах літературно-критичного твору наукового дослідження з образністю та виразністю викладення, тобто мови поета і мови вченого водночас. До

емоційного, образного стилю в процесі літературної критики вдавався неодноразово й Іван Франко, а тому можемо припускати, що його критичні статті служили певним еталоном для Грицяя.

Крім передмов, які супроводжували переклади творів світової літератури у видавництві “Чайка”, О. Грицяй подавав низку літературних портретів письменників Західної Європи з приводу ювілейних дат в галицьких виданнях, передусім у “ЛНВ”. Формою та змістом вони нагадують ті ж передмови-есе, а тому можна твердити, що вони призначались до видань “Чайки” (вказаних в каталозі), які готувались до друку, але не змогли побачити світ, оскільки видавництво припинило своє існування. Це статті про Артура Шніцлера, Гайнріха Кляйста, Персі Б. Шеллі, Сельму Лягерлеф, Лопе де Вегу та інших світових письменників.

Література:

1. Готьє Т. Панна де Мопен. Переклав М.Шраг. Передмова О.Грицяя.- Відень: Чайка (рік видання не вказано).
2. Гресько М. Гі де Мопассан в критиці і перекладах на Україні // Радянське літературознавство. - К.,1962.- №5.
3. Грицяй О. Каталог видавництва “Чайка”. 1921-1923. - Відень: Чайка, 1923. - 31с.
4. Грицяй О. Фрідріх Шіллер, його час, життя і твори //Шіллер Ф. Поезія.- Львів, 1914.- Всесвітня бібліотека. - Випуск 1.
5. Гюго В. Люкреція Борджіа. Переклала В.О’Коннор-Вілінська. Передмова О.Грицяя. - Відень: Чайка (рік видання не вказано).
6. Діккенс Ч. Цвіркун у запічку. Переклала Н.Суровцева. Передмова О.Грицяя. - Відень: Чайка (рік видання не вказано).
7. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. - Київ: Основи. - 1998.
8. Мопассан Гі де. На воді. Переклав М.Шраг. Передмова О.Грицяя. - Відень: Чайка (рік видання не вказано).
9. Мюссе А. Андреа дель Сарто. Переклав С.Пашенко. Передмова О.Грицяя. - Відень: Чайка (рік видання не вказано).
10. Овруцька І.М. Стендаль. Життя і творчість.- К.: Дніпро, 1983.- 176 с.
11. Стендаль. Абатеса ді Кастро. Переклав С.Пашенко. Передмова О.Грицяя. - Відень: Чайка (рік видання не вказано).
12. Стендаль. Ченчі. Переклав С.Пашенко. Передмова О.Грицяя. - Відень: Чайка (рік видання не вказано).
13. Франко І. Зібрання тв.: У 50 т. - К.:Наукова думка, 1989.

Світлана Притолок, аспірантка

Карл Еміль Француз “Блазень”: запізніла версія роману виховання чи антироман виховання?

Літературна спадщина Карла Еміля Францоza — своєрідне явище в історії німецько-українських літературних зв'язків. Його твори з'явилися на літературному обрії в кінці 19-го століття і невдовзі стали своєрідним символом доби, що вже минала під бурхливим натиском модернізму.

Особистість Францоza кристалізувалась за складних історичних обставин, що породили особливий феномен письменника, сформований у симбіозі трьох культур: української, німецької та єврейської. “Німець за переконанням, єврей за віросповіданням” [8,968], народжений на українській землі, він створив художній світ, що став дзеркалом цього симбіозу. Засвоївши ще у юні роки “релігію розуму”, Француз до кінця свого життя залишився вірним ідеалам німецького просвітництва, чим зажив слави “запізнілого просвітителя”.

Світоглядні принципи та концептуальні засади своєї творчості Француз найяскравіше презентує у найбільш зрілому творі — у романі “Блазень” (“Der Pojaz”). Роман був підсумком його письменницької діяльності, відобразивши суперечливість та неповторність особистості автора, складну і болісну еволюцію письменника, що жив і творив на зламі століть.

Історія написання роману досі викликає подив окремих літературознавців. Свій “Opus magnum” Француз писав двадцять років, не наважуючись його публікувати, тому що, за його ж словами, “відчував себе з різних причин не зрілим для цього” [5,10]. Самовимогливість митця вражає.

“Це не витвір мистецтва, а “документ серця”, що може стати в один ряд із такими, на перший погляд, різними книгами, як “Сповідь “Руссо, “Антон Райзер” Моріца, або ж дея-

кими романами Достоєвського”,-- пише Й.Германд у післямові до твору[8,360].

Найвагоміший здобуток творчої діяльності Францоз не виставляє на суд читацького загалу, за винятком кількох розділів, опублікованих у 1894-1895р. російською мовою у Петербурзькому журналі “Вошод”*. Після багатьох років наполегливої праці він поклав роман у шухляду. Що ж спричинило такий крок?

Атмосфера антисемітизму, що згущувалася в Габсбурзькій монархії у ті роки, не сприяла появі подібних творів: “політичний горизонт для багатьох європейських євреїв затьмарився”[8,371]. Зазнавали переслідувань євреї Франції та Німеччини збоку агресивно настроєних поборників “чистоти нації”, у 1891 році почалися антисемітські виступи в Росії, які спонукали Карла Еміля Францоza вступити у Берліні до “Німецького центрального комітету на підтримку російських євреїв”, що надавав фінансову допомогу численним біженцям зі Сходу.

Як пише перший біограф Францоza — Л.Гайгер, письменник розумів, “що між німцями та євреями швидше виросте прірва, ніж затягнеться маленька тріщина” [7, 114]. Роман “Блазень”, очевидно, міг би загострити конфлікт і викликати обурення певних кіл. Навіть через кілька років після публікації твору, уже по смерті письменника, він вважався “незручним, навіть-таки, неприємним”, оскільки “німці вважали його занадто єврейським, а сіоністи — занадто німецьким” [8,373].

Із спогадів Оттілі Францоз відомо, що цілком усвідомлюючи значення роману, письменник не вважав за потрібне вносити будь-які зміни у свій твір і “фактично з 1893 року нічого до нього не додав і не усунув, і він був готовий до боротьби з темними силами, які могла розбудити ця книга, тому що до останнього подиху залишався борцем за правду і світло”[6,11]. Та навіть мемуари дружини письменника не вичерпують питання про публікацію роману.

Задум роману з’явився 1878 року. Францоз думав, що це буде оповідання, написане у стилі його “Євреїв із Барнова”, герой якого, “сповнений стражданнями злиденного гетто ” [8,396], у фіналі йде з життя. В одному зі своїх листів Францоз писав : “...Він навіть одружиться, згасатиме роками, опус-

* Відомо, що він був співвласником видавництва “Concordia”, працював активно з великим видавництвом “Cotta”, нарешті, сам видавав журнал “Die Deutsche Dichtung”. Отож, знайти видавця не було проблемою.

тяться духовно. Коротко кажучи, я зроблю його справжньою знедоленою жертвою гетто... [8,369].

Отже, на початку Францоз пише “історію з гетто” з його психологією та мораллю. На такому варіанті відбився б вплив школи Комперта: твір мав бути з “сильними силуетами”, драматично загостреним конфліктом і трагічним кінцем. Проте можливості цього жанру здалися письменнику занадто малими, і він для повного здійснення свого задуму обрав жанр роману. Францоз вирішує створити роман, герой якого, пройшовши через усі страждання і повні вірвання, “переживши коротку мить здійснення своєї мрії, помирає, переможений фізично, але залишається переможцем духовно” [8,369].

Очевидним є факт, що автор не міг забути свого минулого, коли вперше збагнув, що він “не такий, як усі”, а після смерті батька душу юнака переповнив гіркий присмак самотності.

Події роману розгортаються в Галичині, у невеличкому вигаданому містечку Барнові, в описі якого легко вгадується Чортків, де зостав колись сам письменник.

Про те, що героя чекає нелегке, сповнене страждань життя, свідчать уже перші рядки твору. Тут Францоз послідовний у своєму прагненні описувати зображуване, використовуючи прийом “сміху крізь сльози”, щоб “...донести до читача усю своєрідність сатири і гумору, що можна зустріти у східному гетто” [5,10].

Головний герой Зендер Глатайз походить з родини жебрака Менделя Ковнера, який в силу обставин, що склалися, та із співчуття, у свій час одружився з сиротою, “непривабливим та похмурым” створінням, яка померла відразу ж після народження дитини. Зендера всиновлює Розель Курляндер. Виховуючи хлопця в дусі єврейських традицій, вона намагалася прищепити йому всі чесноти “добропристойного” ремісника. Та вже десятирічний Зендер виявляв задатки майбутнього блазня, через що отримав прізвисько “паяц” (від італійського “Vajazzo”).

У школі з Глатайза знущалися однолітки. У 13 років його віддали в науку до фурмана, з яким Зендер багато подорожував. Так доля закинула його до Чернівців, де він, відвідавши театральну виставу, раптом усвідомив, що сцена — це його покликання.

Директор мандрівного театру Надлер одразу визнав його талант, та для початку порадив йому досконало вивчити німецьку мову. А в Барнові серед ортодоксальних євреїв навіть

бажання “стати німцем” розцінювалося як зрада, а відступників жорстоко карали.

Через щасливий збіг обставин Зендер Глатайз знайомиться з “латинським каноніром”, колишнім студентом Генріхом Вільдом, що відбував покарання за участь у революційних заворушеннях 1848 року. Від нього Зендер отримує першу німецьку книжку — вірші Моріца Гартмана. Після смерті Генріха Глатайз наважується проникнути в бібліотеку домініканського монастиря. З цією метою підкупує церковного старосту Федька, і зимовими вечорами ретельно занотовує “Натана” Лесінга, щоб подолати свою безграмотність.

Передбачаючи можливі наслідки синового задуму, мати разом із маршалком Тюркішгельбом намагається одружити його, та він рішуче відмовляється і пише листа до Надлера з проською про допомогу. Той радить йому ще набратися терпіння і висилає кілька книжок, над якими Зендер самозречено працює цюночі при тьмяному світлі лампи. Нарешті настала щаслива для нього мить: він почав читати по-німецьки. Та старий равин проклинає його і хоче вигнати з громади. Лише кровотеча — симптом початку важкої хвороби, яку дістав Зендер у холодних стінах монастиря, перешкодила цьому.

Перипетії Глатайза набувають особливого драматизму і психологічної глибини. І равин, що проклинає Зендера, і Розель, яка намагається повернути його “на шлях істинний”, поводяться “правильно”, згідно із законами Талмуду та гетто, що призводить до духовної ізоляції від навколишнього світу.

Проте Глатайз не піддається їхньому впливу. Разом із отцем Мар’яном він читає “Розбійників” Шіллера та “Венеціанського купця” Шекспіра. А коли Надлер запрошує його у Чернівці, Зендер зриває із себе кафтан, збиває пейси, стає, таким чином, “німцем” (wird ein Deutsch), і вирушає в дорогу. Та успішно здійснити подорож йому завадить повінь — Дністер вийшов із берегів. У шинку він знайомиться з членами бродячої трупи, які одразу ж розпізнають його талант і переконують залишитися з ними і зіграти роль Шилока. Коли щастя уже всміхалося Зендеру, його розшукала Курляндер і розповіла йому, що не є його рідною матір’ю. Пригнічений Глатайз повертається додому, рятуючи у загрозовій ситуації життя Розелі. Сміливий вчинок належно оцінили мешканці містечка, у яких він відтоді здобув репутацію “доброї людини”. Йому “відпускають” колишні гріхи і навіть дозволяють поїхати

до Львова, щоб подивитися гру великого Богуміла Давісона у ролі Шилока. Ця подія глибоко зворушує Зендера, та він помирає.

Чи можна назвати цей твір романом виховання? Таке визначення його жанру видається нам слушним, оскільки перебіг подій роману “Блазень” дозволяє виділити домінуючу ознаку роману виховання — зображення процесу становлення головного героя, навколо якого групується вся система персонажів. Ще Вільгельм Дільтей 1870 року вперше використав для характеристики структури твору такої моделі термін “роман виховання”. Беручи за основу своїх суджень твір Й.В.Гете “Вільгельм Майстер”, він виділив істотну особливість жанру як такого, що “свідомо (bewusst) і майстерно відображає загальнолюдське на прикладі однієї біографії” [3,47]. Дільтей визначив роман виховання як історичне явище, що функціонує в рамках конкретної культурно-історичної ситуації. Отже, роман виховання як жанр — породження доби просвітництва, а “Блазень” Францоza, хоч і створений значно пізніше, вкладається у цю модель, є пізньою версією цього жанру.

Пафосом роману виховання є ідея духовного та фізичного вдосконалення людини на протязі її життєвого шляху. Ідея роману втілюється у такому сюжеті, який своїми компонентами відтворює процес формування характеру людини та її світогляду. Обов'язковою для такого сюжету є присутність образу “учителя”, який спрямовує життєву енергію “учня”. Такою в романі Францоza є постать Надлера, зустріч з яким мала для Зендера Глатайза доленосне значення. Частково цю функцію виконують також образи Генріха Вільда та отця Мар'яна.

Образ головного героя у романі виховання набуває особливого статусу. Як зазначає М.Бахтін, “... сам герой, його характер стає змінною величиною у формулі роману” [1,212]. Читаючи “Блазень”, читач стає свідком еволюції внутрішнього світу Зендера, його фізичного розвитку і духовного зростання. Він є центром твору, а всі інші персонажі функціонально визначаються щодо нього. У зв'язку з цим цікавою, як нам здається, є думка Губерта Орловського, який поділяє всіх героїв роману виховання на дві категорії: з одного боку перебуває центральна постать головного героя, для якої її ближні (Mit-Menschen) відіграють роль “каталізатора” в процесі самовдосконалення, з другого — “вихователі”, які тією чи іншою мірою, свідомо чи несвідомо сприяють зрілості го-

ловного героя. Тому всі персонажі поділяються на “тих, що дають”(gebende) і “тих, що приймають”(nehmende) [11,383].

На наш погляд, така класифікація є не досконалою, бо не враховує ще однієї групи персонажів роману, а саме тих, хто перешкоджає вдосконаленню головного героя. Це — консервативне середовище, з якого походить головний герой. Створюючи перешкоди на його шляху, вони прискорюють конфлікт, який стає рушійною силою змін, що відбуваються у душі героя. Згадаймо Антона Райзера Карла Філіпа Моріца, юні роки якого минають у задушливій атмосфері фанатиків, яка гнітюче впливає на вразливу поетичну натуру героя. Вільгельм Майстер — син бюргера, також вважає своє походження однією з перших перешкод на шляху свого формування, і це лише посилює його прагнення до гармонійного розвитку.

У романі “Блазень” К.Е.Францоza ортодоксальне єврейське середовище, уособленням якого є Розель Курляндер та старий равин, чинить опір природньому бажанню Зендера Глатайза вирватись із пут невігластва, відіграючи таким чином важливу роль у гартуванні характеру героя. Типовим у цьому випадку є те, що театр розглядається як засіб досягнення мети, як інструмент просвіти. І для Майстера, і для Райзера, і для Глатайза сцена театру стає втіленням їхньої мрії, містком переходу з брутальної дійсності у світ ідеального буття.

Характерним для творів цього жанрового різновиду є мотив “блудного сина”. Втеча з рідної домівки у чужий, незнайомий світ — необхідний елемент виховного процесу. Автор переносить головного героя у площину іншого буття, де він набуває досвіду і знань. Блукаючи світом, герой перебуває у постійному пошуку свого власного ідеалу. Повернення “блудного сина”, як правило, є результатом логічного завершення його історій.

За таких умов особливого значення в романі виховання набуває категорія часу, який “вноситься в середину людини, входить в її образ, суттєво змінюючи значення всіх моментів його долі і життя” [1, 212]. Залежно від ступеня освоєння реального історичного типу часу М.Бахтін визначає п’ять типів “роману становлення людини” [1, 212] : 1) гумористичний (авантюрний); 2) роман, що зображає шлях становлення людини від юнацького ідеалізму і мрійливості до зрілої тверезості і практицизму; 3) біографічний (та автобіографічний); 4) дидактико-педагогічний; 5) реалістичний.

Згідно з цією класифікацією роман “Блазень” можна віднести до третього типу роману становлення — біографічного,

“становлення відбувається у біографічному часі, воно проходить через неповторні, індивідуальні етапи... Є результатом усієї сукупності змін умов життя і подій, діяльності і праці. Створюється доля людини, створюється разом із нею і він сам, його характер” [1, 213].

Це, власне, і є та особливість, що відрізняє роман К.Е.Францо́за від “Вільгельма Майстера” Гете. В останньому становлення людини має дещо інший характер: воно змінюється разом із світом. І, як свідчить М.Бахтін, “становлення людини відбувається у реальному історичному часі з його необхідністю, з його повнотою, з його майбутнім, з його глибокою хронотопічністю” [1, 213].

Що ж стосується кінцевого етапу цього процесу, то, як зазначає Рольф Зельбман, розвиток історії життя героя не завжди відбувається в руслі прогресу : “зображений у романі виховання виховний процес може не вдатись, перерватись, піти хибним шляхом або зазнати поразки” [2, 51].

Отже, очікуваним результатом у даному випадку є досягнення не досконалості, довершеності, а лише певного ступеня духовної зрілості та сформованості характеру. Тому смерть Зендера Глатайза ще не є свідченням того, що ідея жанру залишається не реалізованою. Та саме така розв'язка сюжету дала привід Карлу Штайнеру назвати “Блазня” Францо́за “антироманом виховання” (Anti-Bildungsroman) або “нереалізованим жанром” (за Якобсом) [10,126].

Звичайно, можна вважати, що у фіналі роману автор ухиляється від традиційної схеми. Якщо у Гете Вільгельм, син німецького купця, успішно будує своє життя далі, одружившись з дворянкою, то бідний єврейський юнак гине. [Та чи можна вважати завершення “Вільгельма Майстера” щасливим? Чи досягнув його герой бажаної гармонії? І чи не означає це для нього поступової руйнації його внутрішньої суті?]

Зендер Глатайз помирає в передчутті близького здійснення своєї мрії, а, отже, смерть у даному випадку не означає краху ідеї, вона є символом тріумфу екзистенції над реальною дійсністю. Фінал роману “Блазень” К.Е.Францо́за — це апофеоз безсмертної сутності, отож, автор реалізував свою мету. І тому можна погодитись із твердженням Й.Германда, який назвав роман Францо́за “типовим романом виховання (ein typischer Bildungs- und Entwicklungsroman), герой якого є одним із тих чистих, але незграбних “дурнів”, готових на все, аби лише вирватись із провінційної затхлої ат-

мосфери своєї батьківщини до почуття справжньої людської гідності” [8, 368].

Література:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С.203.
2. Brunner Herst und Reiner Moritz. Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik.—Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.—S.372.
3. Dilthey Wilhelm. Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing.Goethe. Novalis. Hölderlin.- Göttingen, 1970. - S.47.
4. Franzos Karl Emil. Der Pojaz: eine Geschichte aus dem Osten.—Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. - S.373.
5. Franzos Karl Emil. Vorwort.// Franzos Karl Emil. Der Pojaz: eine Geschichte aus dem Osten.— Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. - S.5-11.
6. Franzos Otiiie // Franzos Karl Emil. Der Pojaz: eine Geschichte aus dem Osten. — Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. - S.11.
7. Geiger Ludwig. Die deutsche Literatur und die Juden. // Hubach Sybille, Galizische Träume. Die jüdische Erzählungen des Karl Emil Franzos. – Stuttgart: Hans – Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1986. - S.216.
8. Hermand Jost. // Franzos Karl Emil. Der Pojaz: eine Geschichte aus dem Osten. — Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. - S. 357 - 373.
9. Hubach Sybille, Galizische Träume. Die jüdische Erzählungen des Karl Emil Franzos. – Stuttgart: Hans – Dieter - Heinz Akademischer Verlag, 1986. - S.216.
10. Steiner Carl. Karl Emil Franzos, 1848 – 1904. Emancipator and Assimilationist. – New York: Peter Land, 1990. - S.210.
11. Hubert Orłowski. Untersuchungen zum falschen Bewußtsein im deutschen Entwicklungsroman // Szyrocki Marian. Die deutschsprachige Literatur von ihren Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. – Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986. - S.360.

Катерина Серажим, доцент

Дискурс як соціокультурна парадигма

У сучасній гуманітарній науці термін "дискурс" є ще не усталеним. Його **вживають** зокрема як синонім **мови** і тексту, що на наш погляд не коректно, оскільки суперечить сучасному уявленню про ці поняття і не розкриває діалектики їх **відносин**, вносить певну плутанину в постановку і розв'язання важливих соціальних, лінгвістичних і філософських проблем.

У нашій статті ми посплугуватимось цим терміном у таких значеннях: 1) дискурс як роз-членування, роз-різнення (уявлення) в формі висловлювання (розчленовуюче висловлювання); 2) дискурс як форма (вираження), що розуміється як єдність матерії та форми, як внутрішня мета речі [1]), форма, в яку може бути вкладений будь-який (потрібний) **зміст**; 3) дискурс як **вторинна мова (метамова)** - особлива граматики, якій відповідає певний ментальний **світ** (світ психоаналітика чи педагога, марксиста чи **структураліста**).

Це поняття важливе в наш час у світлі комунікативних проблем, оскільки **питання** полягає в тому, як може бути **використана** форма **вираження**, дискурс (як інструмент маніпулювання словом і трансляції різноманітних законів і правил, як посередник мови влади або як засіб досягнення розуміння і домовленості). У першому **випадку** дискурс відчужується від своєї іншої **сторони** - від призначення бути посередником комунікації, позаяк розчленовуючи, розрізняючи **світ**, дискурс робить його для нас **проясненим**, окресленим. У цьому суть діалектики дискурсивного.

Таким чином пильна увага до **мови** взагалі і до дискурсу зокрема **зумовлена не** тільки **низкою лінгво-філософських тем**, але і багатьма протиріччями в соціальному бутті. Очевидно, що **всілякі** кризи в галузі політики, економіки, науки та мистецтва зобов'язані своїм походженням конфліктам у сфері комунікації. Виражається це в розмаїтості проблем спілкування: комунікативний голод **при** надлишку засобів масової

інформації, **незадіяність** педагогів, нерозуміння дітьми батьків і навпаки тощо. Відгородившись один від одного стінами професійних **мов** (клубів, гуртків, груп), люди **не** можуть "дос-тукатися" один до одного, посилено декларуючи свої лозунги, **заклики, погрози** й обіцянки **тим**, хто їх не чує. Однак такий стан справ може бути ефективно використаний владою (за принципом - розділяй і владарюй). У зв'язку з цим інтерес до **мови, тексту, дискурсу** має значною мірою **соціокультурний характер**. Адаже не потребує доведення той факт, що лінгвістичний аналіз в філософії навантажений екстралінгвістично і неминуче **вдається** до політичної, естетичної і моральної думки.

Наше дослідження дискурсу засноване на об'єктивності існування **двоїстої** природи слова, імені, на його діалектиці, яку можна **відобразити** в формулі: **називати, виявляти, надавати** - з одного боку, й **обмежувати, затаювати, стримувати** - з іншого, що, власне, і є причиною його різного використання. "Ім'я - це межа **дискурсії**, класична **дискурсія** у самій своїй можливості пов'язана з риторикою, тобто зі всім простором, що оточує ім'я. **Порожні** місця заповнюються ім'ям" [2, с. 50]. Подвійна природа слова полягає в тому, що воно, з одного боку, **називаючи**, розрізняючи єдине Буття, дає йому змогу бути виявленим, а нам - зрозуміти його. Тобто дискурс робить буття **зрозумілим**, і в цьому **значенні** дискурс можна **розгляда-ти** як посередника комунікації. На цей **бік** дискурсу як на умо-ву "ідеальної мовної ситуації" у своїй теорії комунікативної дії робить ставку Ю.Хабермас [3] і П.Рікер [4] (про це йти-меться далі). З іншого боку, ім'я, **називаючи**, обмежує буття і таким чином має певну владу над ним (проте, і над тим, хто називає). У дискурсі може втілюється владна природа **мови**. Цей **бік** дискурсу - як небезпека маніпулювання словом - став об'єктом вивчення сучасного французького **постструктуралізму** в дослідженнях таких філософів, як М.Фуко, Ж.Лакан та ін.

Зв'язок дискурсу з соціальним буттям ми вбачаємо в то-му, що дискурс є соціально **зумовленою** організацією **мовлення** і дії. Вважається, що сам термін **почав широко** **живатися** в 70-і роки ХХ ст. спочатку в значенні, близькому до терміна «**функціональний стиль**» **мовлення** або **мови**.

Ми виходимо з того, що дискурс - досить багатозначне поняття. Так, скажімо, лінгвістика тексту визначає це поняття як зв'язний текст; усно-розмовна форма тексту; діалог; група висловлювань, **пов'язаних** між собою за **значенням**; мовний **твір** як даність - **письмова** або усна.

Тут, як бачимо, чітко проглядається зв'язок понять дискурсу і тексту, що видається цілком закономірним, оскільки дискурс це одна з можливих інтерпретацій тексту, один зі способів його втілення. Дискурс - це план вираження, реалізація певного тексту, тому цей термін часто вживається як синонім "мовлення". Мовні акти, ходи в спілкуванні, обмін репліками є одиницями взаємодії людей, на чому і зосереджує свою увагу формальна теорія дискурсу, різні теорії в рамках аналітичної філософії.

Але дискурс це не тільки "даність тексту", але і його система, граматики, це своєрідний "світ дискурсу". Дискурс складається більш ніж з одного речення або незалежної частини речення, концентрується ж він навколо деякого концепту і створює спільний контекст (соціальний контекст), в якому можуть бути описані об'єкти, діючі особи, обставини, часи, вчинки і т.д. Дискурс при цьому визначається не тільки і не стільки послідовністю речень, скільки спільним світом (для того, що створює дискурс і його інтерпретатора). Цей світ "шикується" по ходу розгортання дискурсу. Можна зробити висновок, що дискурс бере участь у створенні "картини світу", більш того категорії іменника, дієслова та ін., утворюючи систему форм, яка включає слово в фразу, дають змогу дискурсу і словам співвідноситися з реальними категоріями простору і часу - відбувається таким чином оволодіння реальністю. Особливе використання дискурсу спричиняє у кінцевому підсумку створення особливого ментального світу. Дискурс існує головним чином у текстах, але таких, за якими постає особлива граматики, особливий лексикон, особливі правила слововживання і синтаксису, особлива семантика, - зрештою - особливий світ. У цьому значенні дискурс заслуговує відношення до себе як особливої мови, - мові в мові зі своїми властивостями, засобами, цілями, діями та наслідками.

Будь-який дискурс виникає у конкретній ситуації - тій, про яку говорить людина, або в якій вона, записуючи свої думки, перебуває. Але речення реалізує структуру цієї конкретної ситуації не стільки під впливом сусідніх речень, скільки у значно ширшому обсязі - під впливом всієї духовності людини, її намірів і конкретного духовного стану. У дискурсі, таким чином, представлені два плани; план суб'єкта і "ментального світу", до якого той належить. Розглядаючи дискурс, потрібно враховувати всі чинники - мову, дію, ситуацію і знання людини - в їх сукупності.

Саме тому змістовий аналіз дискурсу зосереджений на семантичній і історичній площинах. Якщо в 60-70-ті роки дискурс розглядали як зв'язну послідовність речень або мовних актів, то з позицій сучасних підходів дискурс - це складне комунікативне явище, що включає і екстралінгвістичні чинники, необхідні для його розуміння, - знання про світ, думки, установки, цілі адресата та ін.

Деякими дослідниками підкреслюється фундаментальна роль моделей у соціальному пізнанні, які базуються в свою чергу не на абстрактних знаннях про стереотипні події та ситуації, а на особистих знаннях носіїв мови, що зосереджують їхній попередній індивідуальний досвід, установки і намір, почуття і емоції, тобто на їх дискурсах [5]. Таким чином дискурс бере участь у процесі пізнання, це поняття ґносеологічне.

Існує "глобальний зміст" і «глобальна зв'язність» дискурсу, на яких ґрунтуються його "макроструктури" [5, 30], ось чому ми здатні інтерпретувати зв'язки речень. Глобальний зміст дискурсу має більш загальну природу, ніж схематичні структури, і характеризує дискурс загалом. До понять, що використовуються для опису цього типу загальної зв'язності дискурсу, належать: топік, тема, загальне значення, основний зміст. Макроструктури та схематичні структури дискурсу складають загальну форму дискурсу. Однак він у природній мові не завжди буває експліцитним - багато пропозицій можуть бути не виражені, оскільки мовець може вважати, що вони відомі слухачеві (або виведені ним). Макроструктури безпосередньо виражені в самому дискурсі - в заголовках, у реченнях, що виражають тему, в словах або в резюме. Розуміння дискурсу - це процес побудови висновку як на рівні значення слова, фрази, речення, так і на глобальному рівні макроструктур. Мова, таким чином породжує думки, а не виражає їх, і дискурс у цьому значенні грає не просто роль відображення соціального контексту в слові, але й роль породжуючого чинника. Макроструктуру дискурсу можна розглядати як його "глобальне концептуальне значення" [5, 50].

Теми багатьох дискурсів більш-менш стереотипні, і ми можемо передбачати, що трапиться далі, якщо володіємо деякою інформацією стосовно теми даного дискурсу. Дискурс передбачуваний, але це не означає, що дискурс не містить ніякої нової інформації. Наприклад, наукова стаття або підручник завжди мають інформацію, яку ми раніше не знали. Існує так званий "тематичний репертуар визначеного типу дискурсу" [5, 52], тобто велика частина типів дискурсу має обмеження на

діапазони можливих **тем**, що і доводить його соціальне походження.

Отже ми підійшли до осмислення дискурсу як соціальної дії. У цьому плані необхідно загострити увагу на такій властивості дискурсу, як його **цілеспрямованість** на партнера по комунікації (на об'єкт). Мінімальною ж одиницею людської комунікації є не **речення** або інше **вираження**, а дія - здійснення певних актів, таких як констатація, **питання**, наказ, опис, пояснення, вибачення, вдячність, поздоровлення **тощо**. Слово **діяльне**, воно - **чинник** самої дійсності. Дискурс є дія. Теорія мовних актів привчила нас **розглядати світ мови** під прагматичною кутом зору. Дискурс як знак також заслуговує глибокого вивчення і досліджується в сучасній семіотичі, яка стимулює інтерес до вивчення різних явищ культури і **суспільного життя**, які раніше не користувалися **увагою з боку традиційних наукових дисциплін**, наприклад, до вивчення жестикуляції, національних прапорів і символів, до дослідження кіно, реклами, коміксів та інших засобів масової інформації. У США виникає дослідження **спільного** етнографічного контексту таких дискурсів (міфів, казок і т.д.), у тому числі особливостей їх комунікативної реалізації. Розгляд **мови** з погляду **прагматики** дозволив встановити зв'язок між мовними висловлюваннями як **лінгвістичними** об'єктами і як соціальними діями. Сучасна соціолінгвістика зливається з аналізом соціальних типів дискурсу.

Отже, підсумуємо: зі всього викладеного про дискурс випливає, що це поняття треба **розглядати не** тільки з **лінгвістичного** погляду, а й із соціально-філософського (прагматичного, **логіко-гносеологічного** й онтологічного): 1) як форму висловлювання, що **здійснює** процес **розчлеювання світу** і мислення; 2) як феномен, що належить плану **вираження** (головна функція - **репрезентативна**); 3) як **одну з** можливих інтерпретацій тексту, не **презентуючих** текст у його цілісності; 4) як особливу граматику, за **якою стоїть** певний соціальний **світ** (як **метамова**). Перебуваючи в сфері комунікації і служачи справі пошуку взаєморозуміння, з одного боку, дискурс **спрямований** на об'єкт (**цілеспрямований**), функціональний, становить собою модель певного бачення світу, картину **світу** і внаслідок цього володіє властивістю неповноти і **фрагментарності**, а з іншого боку, він відкритий до різноманітних втручань, маніпулювання і використовується як засіб **підтримання** різноманітних інститутів.

Література:

1. Аристотель. Сочинение в 4-х т. - Москва, 1976. - Т. 1.
2. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. - М., 1995.
3. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. - М., 1995.
4. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. - М., 1995.
5. Ван Дейк Т.А., Кннч В. Стратегия понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. - М., 1988. - Вып. XXIII.

Лілія Сирота, аспірант

Переклади в західноукраїнській літературі початку 20-х рр. ХХ ст.

Переклади з європейських літератур займали помітне місце в західноукраїнському художньому процесі початку 1920-х рр. Особливо активну перекладацьку діяльність проводили поети літературної групи “Митуса”, намагаючись утвердити свою ідейно-естетичну позицію. Тому нашим завданням є осмислити здобуток цих поетів у галузі перекладознавства.

Інтерес “Митуси” до окремих постатей і літературних явищ європейського модернізму був цілеспрямований — окреслювалися нові стимули і цінності у творчості, виявлялися чужоземні і національні корені української літератури. При вивченні європейського контексту домінувало ознайомлення з німецькомовною літературою. В.Бобинський, О.Бабій, Р.Купчинський та Ю.Шкрумеляк у перекладах показували зміни, які відбувалися на стику романтизму-реалізму (Ф.Геббель, Р.Рейнік), натуралізму-імпресіонізму (Т.Шторм, П.Альтенберг). Предметом уваги групи також був післясимволістський етап російської літератури. Підбір оригіналів для перекладу розкривав задум львів'ян — ознайомити сучасників із новими течіями. Крім цього мотиву, вони мали конкретнішу мету — вписати себе у контекст європейського руху. Поети не розглядали пошуки світового авангарду у відриві від національної традиції, а заглиблювалися у них, щоб зміцнити власні позиції.

Львівські автори були широко обізнані з творчістю німецьких письменників другої половини ХІХ ст., а згодом — межі ХХ ст. Приміром, В. Бобинський у кінці 10-х років переклав українською мовою новели Фрідріха Геббеля “Одна ніч в лісничівці” та Теодора Шторма “Озеро Іммен”, що вийшли окремими книгами, статтю Людвіга Рубінера “Боротьба з ангелом” (разом з О. Бабієм), психологічний етюд Йоганеса

Шлафа “Пестоші”, поезії в прозі Пітера Альтенберга “Приноси дня” [1; 8; 19; 21; 22]. Ю. Шкрумеляк тлумачив вірш Роберта Рейніка “Перед боєм” [18]. У статті “Літературне життя по цей бік “Збруча” В. Бобинський писав, що Ю. Шкрумеляк перекладав не лише цього письменника, а й інших німецьких класиків, не називаючи їх імена [7, 448], а в О. Бабія спостеріг “деяку схожість до писань німецького новеліста Бруно Франка” [7, 451].

В. Бобинський, О. Бабій, Ю. Шкрумеляк перекладали тих письменників, з творами яких пов’язане формування нових тенденцій, передусім, межові стики романтизму і реалізму та їх модерністська трансформація кінця ХІХ — початку ХХ ст. Усвідомлюючи потребу поступу українського модернізму, зокрема ідейно-стильових пошуків, В.Бобинський звернувся до досвіду німецької літератури, вивчав мистецьку техніку неоромантизму та інших впливів модернізму. Знайомлячись із творами європейських письменників, він шукав шляху реалізації власних позицій.

“Митусівці” спиралися передовсім на досвід німецької літератури, в якій після 1848 року витворився особливий тип реалістичного письма — “поетичний реалізм” [13, 241]. Отто Людвіг, Теодор Шторм, Фрідріх Геббель, Пауль Гейзе переакцентували соціальні конфлікти в психологічну сферу; людську поведінку пояснювали безвідносно до історичних умов. Програма такого реалізму вимагала рівноваги між критикою та ідеалізацією, поетизацією дійсності і загальнолюдськими цінностями. Цей реалізм відмежувався від протиріч суспільства, знайшовши компроміс: дійсність пропущена крізь ідеал; він різко не заперечив здобутків романтизму, а намагався по можливості їх використати при створенні нового естетичного канону.

Юрій Рудницький [9, 1858] так окреслював можливості згаданого стильового утворення: “Почуває вся німецька нація тугу за миром, за тихим життям у загальних унормованих обставинах. Грімкі кличі революції не довели до бажаного успіху, бо показалося, що тільки через систематичну працю для загалу і зі загалом можна підготувати основу для кличів... Тиха, систематична праця дала швидші і красші висліди, ніж революція, і довела вже швидко до об’єднання німецьких держав у німецьке цїсарство” [22, 5]. Критик спостеріг зміни у мистецтві: “вкрадається згодом свідоме і явне стремління, замість мрій — праця” [22, 5-6].

Історичні зміни спонукали письменників творити нову літературу, виникла потреба у зверненні до досвіду інших культур. Реалізм драм виявився не у виборі матеріалу, а в акцентуванні на проблемах свого часу. У п'єсах Ф.Гebbеля емпірична дійсність складала лише видимість. Щоб уявити собі існування людини у світі, німецький письменник намагався в драмі поєднати загальне і конкретне, ідеалізм і реалізм, — і таким шляхом зруйнувати дуалізм індивідуума і світу. У творах він знищив героя заради ідеї — той гине у середовищі. Його метою було не відображення індивідуальних доль, а символічне розкриття доби. Однак герої, їх конфліктні пристрасті, підкорені ідеї — набувають самостійного життя. Розкриваючи конфлікти між людьми (найбільше емоції жінок), їх поведінку, вчинки, німецький письменник досягнув істотно нового, наблизивши драму до дійсності, правдиво виразивши їх почуття і думки. Реалістично змальовані епізоди і картини життя містить оповідання Ф.Гebbеля “Одна ніч в лісничівці”, яке переклав В. Бобинський. Автор змалював один з епізодів життя героя — його перебування у домівці лісника. Сфокусувавши сферу зображуваного світу у просторі (будинок в лісі) і часі (одна ніч), він надав життєвої конкретності подіям твору, опоетизував природу, відкрив багату духовність героїв.

Теодор Шторм — ще один представник поетичного реалізму, творчістю якого зацікавився В. Бобинський. В історію німецької літератури цей письменник увійшов своїми новелами. Розвиваючи засади поетичного реалізму, Т. Шторм досліджував дійсність через індивідуальну психологію. Зображення в новелі поодинокого випадку чи події претендувало на об'єктивність і загальнозначимість, підносилося до реального символу. Василь Бобинський переклав одну з ранніх новел Т. Шторма “Озеро Іммен”. У ній Т.Шторм постав романтиком, що вмів відчутти дух природи, душу людини, рідного краю. Однак, не обмежившись виробленою романтиками формою, точно подав обриси постатей і подій. Психологічно глибоке змалювання характерів зблизило Т. Шторма з реалістами, а дослідники віднесли його творчість до пізнього романтизму, що містив багато реалістичних рис [13, 244-246; 14, 302]. Новела “Озеро Іммен” характерна для цього перехідного періоду німецької літератури. Це — сентиментальна поезія в прозі, майже безфабульна, розповідає про палке кохання, нерішучість героїв і втрачене життя, мрії, які символізує недосяжна водяна лілія в озері. У творі автор не зігнував проблемами тогочасного життя і не відійшов у суто

поетичну сферу. Трагедію героїв пов'язав із руйнівним впливом дійсності на кохання і стосунки людей. Конкретне змалювання тла (флори, фауни), точність у мовленні героїв, перенесення загальнопоширених морально-етичних конфліктів на місцевий ґрунт, що наповнило їх соціальним змістом, вирізнило Т. Шторма у контексті романтизму і свідчило про формування нових тенденцій у німецькій літературі.

Наступним періодом з історії німецької літератури, який зацікавив В.Бобинського, стала остання третина XIX століття. У світовій літературі тоді панував натуралізм. Його метаморфози на німецькому ґрунті були надто сильними і засвідчили перехід до модернізму. Йоганес Шлаф – відомий представник цього руху. Ширення натуралізму французького зразка в Німеччині розглядалося як епігонство. Тому у 1889 р. Арно Гольц та Йоганес Шлаф розробили свою теорію послідовного натуралізму [13, 293] і застосували її у поетичній практиці. Німецький натуралізм не був цілісним, як французький чи скандинавський. Він увібрав імпресіонізм, використав документальні матеріали (щоденники, листи). Його досягнення було зображення людини як соціальної істоти.

А. Гольц і Й. Шлаф зробили радикальні естетичні висновки з тенденцій натуралізму, що базувалися на відмові від суб'єктивізму та зверненні до дійсності як предмету зображення в літературі. Їх метою було якомога точніше і незалежне від суб'єкта відтворення природи засобами мови. Якщо Еміль Золя трактував художній твір як частину природи, переломлену у темпераменті митця, визнавав право письменника на вільне використання матеріалу, на розкований розвиток дії в романі, то А. Гольц звів суб'єктивізм до мінімуму, писав, що мистецтво знову може стати природою. Німецькі письменники витворили “секундний стиль”, який засвідчив вірність деталям, скрупульозно відтворюючи психологічні процеси. Митець повинен, на його погляд, щосекунди реєструвати зміни, спостереження, описувати їх, досягаючи збігу тривалості опису та описуваної події. Найдрібніший елемент дійсності повинен мати свій еквівалент у творі мистецтва. А відображення буднів, довкілля має відбуватися за допомогою буденної мови. А.Гольц і Й.Шлаф відкинули фабулу, що посилювало панування безсюжетності і сприяло розвитку імпресіоністського етюду. Дійсність не подавалася як цілість, що було метою Е. Золя.

Здобутком німецького натуралізму стало детальне відображення епізодів дійсності. Це вплинуло на стиль – сприяло удосконаленню і влучності зображальних засобів.

Прагнення А. Гольца до об'єктивного відображення привело до фіксування суб'єктивних вражень. Письменник багато експериментував з формою, розглядав оновлення літератури як формальну, мовну і стилістичну проблему. Так він підготував ґрунт для експресіонізму та символізму, захисником яких став Й. Шлаф.

Й. Шлаф здійснив змістовні і формальні новації у новелі, поезії в прозі. Звертався виключно до реальності, однак не вдавався до її критики. Предметом його уваги стали традиційні сімейні стосунки, життя, зображене ідилічно, як світ малого міста, села, природи. У поезії в прозі “Пестоці”, яку переклав В. Бобинський [21], зафіксована мить з життя героїв — нерозділене кохання і раптове зародження взаємності. Автор уникав штучної ідеалізації постатей, характерної для романтизму (чарівна природа, парк, гарна Лю, вразливий молодий барон), показав пробудження людських почуттів, які відкрили нове світобачення. Простота, щирість, природні взаємини заховані під маскою довершеності, недоступності, породжують страждання і муки від нездатності жити земним життям.

Й. Шлаф у цьому творі лаконічно, зберігши ліризм, відтворив емоційно-почуттєвий світ героїв, настроєвість, переживання, які стали важливими характеристиками їх духовності, надавши суб'єктивному враженню функції рушія сюжету. Спалах почуттів і силу їх вияву відтворив засобами поезії в прозі. У творі такого ґатунку — “Пестоці” Й. Шлаф дав зразок секундного стилю: для відтворення миттєвості народження почуття героїні використав техніку уривчастих речень, недомовлень, лаконічного опису, показав, що усі моменти життя підлягають відображенню, зокрема і психологічні, заглиблення у які було новим у літературі межі століть.

Отже, у психологічних етюдах Й. Шлафа В. Бобинський бачив нову форму життєподібності. Творчість Й. Шлафа для перекладача стала прикладом переходу від натуралізму до імпресіонізму і символізму, розпаду натуралізму, народження у його лоні імпресіонізму.

У кінці ХІХ ст. чітко виділився “віденський імпресіонізм”, найвизначнішим представником якого був Петер Альтенберг. До творчості цього німецькомовного письменника теж звернувся наш поет. Він переклав поезії в прозі Петера Альтенберга, що дає підставу говорити про цілеспрямовану увагу В. Бобинського до післянатуралістичного періоду, який набув статусу раннього етапу модернізму і характеризувався поглибленою увагою до психологізму.

Австрійська література не стала аналогом німецької. У післянатуралістичний період у ній домінувала імпресіоністська лінія еволюції, що виявлялася у душевних інтроспекціях, при збереженні соціального підґрунтя. Петер Альтенберг створив зразок імпресіоністського нарису, етюд, в основі якого лежали незначні буденні події чи показ умов життя. Він розвивав телеграфний стиль, зовнішнє суспільне оточення зобразив песимістично, показав індивіда, відмежованого від нього. У поезіях в прозі “Приноси дня”, які переклав В. Бобинський [1, 52-53], П. Альтенберг змалював красу природи у літній день. В їх основі лежать миттєве враження від навколишнього світу, доповнені філософськими роздумами про життя людини, її призначення; розкривав багату духовність, що контрастує із низькою буденністю. Пейзаж П.Альтенберга постає гармонійним, його простір — повітря, море, флора — світлий. Імпресіонізм П. Альтенберга — пантеїстичний, витончено гедоністичний.

В. Бобинський оминув твори австрійського письменника, в яких розкриті соціальні зв'язки людини й оточення, звернувшись до тих, де опоетизоване довкілля. Його художній світ навіював людині красу, спокій, гармонію, чистоту, велику насолоду, що відповідало естетичному світовідчуттю і переконанням В.Бобинського.

Новітні художні пошуки, властиві львівському поетові, стали тим естетичним ґрунтом, на якому поставала мистецька орієнтація “Митуси”. Значне зацікавлення у В.Бобинського викликав німецький і австрійський експресіонізм. У 1919 р. він переклав один з віршів австрійського експресіоніста Альфонса Петцольда [17]. У журналі “Митуса” умістив уривок із статті Ф.Марка “Дві міри” [16].

У перекладах Василя Бобинського відтворювалися межові стильові тенденції творчості німецьких письменників, які руйнували усталену художню практику. Він адекватно інтерпретує ті твори, в яких зображений внутрішній світ людини і не губиться його реалістична основа. Поетичний реалізм, послідовний натуралізм, пантеїстичний імпресіонізм — ці стилі реалізму вивчав Василь Бобинський, коли формував свою художню практику. Юрій Шкрумеляк, за свідченням Василя Бобинського, теж цікавився німецькою літературою. Зберігся його переклад одного з віршів Роберта Рейніка — “Перед боєм”. Цей письменник був представником стилю бідермаєр. Як і В. Бобинський, Ю. Шкрумеляк звернувся до німецького варіанту розпаду романтизму, зокрема бідермаєру, який

виділявся нахилом до традиції, спокійним освоєнням і колекціонуванням художніх здобутків, статикою. Д. Чижевський писав, що бідермаєр був реакцією на романтизм, явищем “протверезіння” після захоплення романтичними ідеями, відходу від них [20]. Ліричні збірки Р. Рейніка написані для дітей, сповнені гумору. Автор використав народнопісенну форму віршування. Перекладений Ю. Шкрумеляком вірш - єдиний з усіх творів Р. Рейніка, що у 1919 році був надрукований в українських виданнях [18]. У вірші “Перед боєм” герой щиро висловив свої патріотичні почуття, віру, що новий день принесе перемогу і свободу, однак в описі природи автор не відмовився від романтичних традицій: конкретно бачене народження ранку переплелось і з романтично-християнським трактуванням цього явища.

Ті самі доміанти у зацікавленості європейською літературою помітні і в О. Бабія. Ми не маємо інформації, чи переклав наш поет твори Бруно Франка, однак В. Бобинський свідчив, що той перебував під значним впливом німецького новеліста [7, 451].

Б. Франк — відомий стиліст, своїми вчителями вважав Й.В. Гете, Г. Флобера, І. Тургенева, Т. Манна. Він здобув визнання як новеліст, драматург і автор великих романів. Очевидно, О. Бабій читав збірки “Розчароване небо” (*Der Himmel der Enttunschten*, 1916) і “Сузір’я Великого Овна” (*Bigram*, 1921), у які автор об’єднав усі свої новели й оповідання. Їх головна тематика — історична і суспільна з глибокою психологічною мотивацією, гуманістичним пафосом. Творчість Б. Франка засвідчила нову тенденцію у німецькій літературі — інтелектуалізацію прози, увагу до колективного життя німецького народу.

На межі 20-тих років на зміну експресіонізові прийшла так звана “нова речовість” (*Neue Sachlichkeit*) [15, 427]. Експресіонізм — переважно мистецтво Першої світової війни і революційного піднесення — у спадок світовій літературі залишив апокаліптичні видіння, пророкування, мрійництво. «Нова речовість» була народжена новою добою — стабільністю, ствердним життєвідчуттям, сучасним стилем життя. Формувалася й нова естетика: замість краси, почуттєвої духовності — наставав розрахунок, конструкція, тверезість, раціоналізм. «Нова речовість» стала претендувати на модерну формулу реалізму, засвідчуючи прагнення митців бачити життя істинним без змін.

Переклади з російської літератури В. Бобинського та О.Бабія підтвердили зацікавлення новітнім авангардним контекстом. Вони стимулювали їх сучасників до художніх експериментів.

Василь Бобинський знав про нові пошуки символістів Росії. Він переклав відому поему Олександра Блока “Дванадцять” [4; 5]. Як і в німецькій літературі, увагу В. Бобинського привернув новий період російської літератури, що вирізнявся трансформацією устояних норм модерністської творчості. А. Белый, В. Іванов, О. Блок виражали нове світовідчуття; у символізмі вбачали засіб впливу на людей, магічну силу перетворення життя, шлях оновлення суспільства; формували реалістичний символізм [2; 6; 12]. Однак, наприклад, Олександр Блок розглядав ці зміни як такі, що відбуваються у межах символізму [6, 135-154].

Увагу О. Бабія здебільшого привернули ті митці, поезія яких уже не сумірялася зі символістським напрямом, а більше осмислювалася як авангард, що прийшов на зміну символізму — зокрема експресіонізм, акмеїзм, повоєнний імпресіонізм. Переклади О. Бабія творів Л. Андреева, С.Єсеніна, І. Еренбурга видають його зацікавлення новими пошуками у літературі, є вагомим моментом у розкритті мистецької позиції “Митуси”.

Вплив творчості Леоніда Андреева на представників слов'янських літератур на зламі 10-х рр. був великий. Зокрема про це пише Д. Здибіцька: твори Л. Андреева представляли експресіонізм [24, 146]. Сербський дослідник Б. Косанович сприймає Л. Андреева як “протоавангардиста”. Так себе називав російський митець [23, 47]. Звернення до сучасності, етичні проблеми — головні у творах цього письменника. О. Бабій переклав п'єсу Андреева “Дні нашого життя”, оповідання “Валя”, “Провалля”, “Сміх” [3]. Цікаво, що О. Бабій оминув умовно-символістські твори, вибрав для перекладу ті оповідання Л. Андреева, які характеризували його як митця, що шукає на початку ХХ ст. змістового і формального оновлення.

Не руйнують естетичну зорієнтованість О. Бабія і переклади поезій С. Єсеніна та І. Еренбурга. На початку 1923 року він перетлумачив вірш С. Єсеніна “Загин вовка” [11], а у 1922 році поет переклав вірші І. Еренбурга зі збірки “Вірші про переддень” (1921) [10]. Перекладацьку діяльність представників літературної групи “Митуса” розглядаємо як важливий момент її естетико-стильової спрямованості. Поети зверталися до творчості тих німецьких і російських

письменників, які утверджували національну форму того чи іншого ідейно-естетичного напрямку, відходили від його наслідування, враховували культурно-історичні регіональні особливості розвитку. Увага українських поетів до перехідних еволюційних, а не революційних європейських пропозицій розвитку літератури (звернення до поетичного реалізму, імпресіонізму, імажинізму, «нової речовості», також зацікавлення творами пізнього романтизму, вивчення стилів представників цих течій) свідчила і про теоретико-естетичні переконання “Митуси”: підтримувати оновлення, не відкидаючи власних традицій. Переклади стимулювали представників групи до творення національної модерної літератури.

Увага львівських поетів зосереджувалася на тих етапах розвитку всесвітньої літератури, представники яких розхитували художні норми, оновлювали їх аж до радикальної зміни. У німецькому романтизмі і реалізмі (натуралізмі) ХІХ ст., австрійському та російському модернізмі межі ХХ ст. виявляли відкритість естетичних систем до нових віянь, що сприяло індивідуалізації національних літератур. Переклади В.Бобинського, О.Бабія, Р.Купчинського, Ю.Шкрумеляка, вибір літературного контексту були викликом в українському модернізмі італо-франко-польським чи скандинавським впливам, виявом нових мистецьких орієнтирів, тим, що стало одним із важливих чинників подальшого розвитку української модерної літератури.

Література:

1. Альтенберг П. Приноси дня (з нім. перекл. В.Бобинський) // Життя й мистецтво. – 1920. – Ч. 2. – С. 52-53.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Бібліотечний порадинок. – 1926. – № 1. – С. 28.
4. Блок О. Дванадцять. // Нова культура. – 1923. – Ч. 5. – С. 21-23.
5. Блок О. Дванадцять: Балада революції. – Львів, 1923. – 25с.
6. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В.Н.Орлова. – Т. 5: Проза. – М, 1962. – 799с.
7. Бобинський В. Гість з ночі: Поезія. Проза. Переклади. Літературознавчі статті. Публіцистика. – К.: Дніпро, 1990. – 623с.
8. Геббель Ф. Одна ніч в лісничівці: Новела (з нім. перекл. В.Бобинський). – Кам’янець-Подільський–Львів, 1919. – 36с.
9. Енциклопедія Українознавства: В 10 т. – Т.5. – Львів: Молоде життя. – 1996. – С. 1605-1998.
10. Еренбург І. Из збірки “Кануни” (з рос. перекл. О.Бабій) //Літературно-Науковий Вістник. – 1922. – Кн. 7. – С. 29.
11. Єсенін С. Загин вовка (з рос. перкл. О.Бабій) //Літературно-Науковий Вістник. – 1923. – Кн. 2. – С. 225.
12. Иванов И. Родное и вселенное. М.: Республика, 1994. – 428с.

13. История немецкой литературы: В 3 т. (с нем. перев.) /Общая ред. А.Дмитриева. – Т. 2: 1789-1895. – М., 1986. – 342 с.
14. История немецкой литературы: В 5 т. / Под ред. Н.И.Балашова. – Т. 3:1790-1848. – М., 1966. – 586 с.
15. История немецкой литературы: В 5 т. / Под ред. Н.И.Балашова. – Т. 5:1918-1948. – М., 1976. – 696 с.
16. Марк Ф. Дві міри (з нім. перекл. В.Бобинський) // Митуса. – 1922. – Ч. 2. – С. 58.
17. Петцольд А. Христос на побосвищі (з нім. перекл. В.Бобинський) // Українське Слово. – 1916. – Ч.38. – С.3.
18. Рейнік Р. Перед боєм (з нім. перекл. Ю.Шкрумеляк) // Батьківщина. – 1921. – Ч.28. – С.3.
19. Рубінер Л. Боротьба з ангелом (з нім. перекл. О.Бабій та В.Бобинський) // Митуса. – 1922.– Ч. 4. – С. 117-122.
20. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.
21. Шлаф Й. Пестощі (з нім. перекл. В.Бобинський) // Митуса. – 1922. – Ч. 1. – С. 16.
22. Шторм Т. Озеро Иммен: Новела. – Львів, 1923. – 57 с.
23. Kosanoviћ B. Istrahivanja Ruske avangarde. – Нови Сад, 1995. – 172 с.
24. Modernizm w literaturach slowianskich (zachodnich i poludniowych). – Wroclaw: Ossolinem, 1973. – 213 s.

Інна Стешин, аспірантка

3 генези українського жіночого письменства

Сьогодні немало говорять про жіночу літературу, або, як її інакше називають, феміністичну. Цю літературу, коли сама жінка пише про жіночу долю, таку подібну і таку відмінну у різні часи, не без підстав вважають прикметою нашого часу. В далеке минуле відійшли уявлення про те, що жінка знала лише "дітей, кухню, церкву." Цей радикально змінений соціальний, етичний, психологічний статус жінки потребує відповідного опису й осмислення. Спробуємо у цій статті звернутися до розвитку жіночого письменства в Україні, показати його генезу та розвій на прикладі літературної творчості кільканадцяти українських письменниць.

Жіноча література існувала споконвіку - поезія Сафо, романи сестер Бронте, проза Жорж Санд, епістолярна проза дружин декабристів, творчість Лесі Українки, Марка Вовчок, Олени Теліги та інших. Цей список можна продовжити іменами наших сучасниць: Айріс Мердок, Маргарет Дреббл, Анна Ахматова, Марина Цвєтаєва, Ліна Костенко, Ірина Вільде, Ніна Бічуя, Галина Пагутяк, Емма Андїєвська, Оксана Забужко та багато інших. Зі своїх жіночих позицій вони вглядаються у свою жіночу сутність, свою жіночу долю, віковий жіночий біль, уважно осягають причини, наслідки не лише жіночого рабства, а й жіночого розкріпачення, яке прийняло в ХХ столітті тотальний характер.

Звичайно, фемінізм як у громадському житті, так і в літературному процесі не виник на голому ґрунті і в один день. Щоб переконатись у цьому, варто зробити невеличкий екскурс хоча б у нашу українську історію та історію української літератури.

Початки світської української поезії зв'язані з жінкою, луцькою шляхтинкою Оленою Копоть-Жоравницькою, авторкою скандального віршованого "пашквілюса", за який її 1575 року було викликано на суд за "образу чести". Ще у минулому столітті М.Максимович підрахував, що близько дві третіх усієї української фольклорної лірики складають жіночі голоси, тисячі з яких безіменні.

Український модернізм завдячує появі піонерки феміністичного руху Наталії Кобринської (1851-1920). У 1883 році вона пише своє перше оповідання "Пані Шумінська", в якому звучить думка про те, що жінка сама повинна дбати про певне місце в суспільстві, добиватись якоїсь спеціальності, а не бути утриманкою чоловіка. Оповідання отримало загальне схвалення читачів. Так само було оцінено і нове оповідання письменниці - "Задля кусника хліба". У ньому надзвичайно вражає безпорадність жіноцтва зі священницької сім'ї, яка втратила главу - єдину економічну й духовну опору. В 1884 році, повернувшись із Відня, Кобринська організовує в Станіславі "Товариство руських жінок", яке довго не проіснувало, але мало велике значення для подальшого розвитку феміністичного руху. З 1885 року письменниця веде інтенсивне листування з метою видання українського жіночого альманаху. З допомогою Івана Франка та Олени Пчілки альманах "Перший вінок" виходить у Львові в 1887 році. Із публікаціями в "Першому вінку" виступили також Ганна Барвінок, Євгенія Ярошинська, Анна Павлик, Дніпрова Чайка, Олена Пчілка, Олена Грицай, Уляна Кравченко, Софія Окуневська, Олена Кисілевська (в майбутньому вона очолить український жіночий рух на Галичині), Людмила Старицька, молода Леся Українка та інші авторки. Такої письменницько-жіночої антології в Україні ще не було. Спільною домінантою творів, вміщених у названому виданні, було зацікавлення долею жінки, художнє переосмислення проблем, що висувались суффражистським рухом. Історична вартість "Першого вінка", писала письменниця, у тім, що "інтелігентна жінка наша почувалася рівночасно русинкою і чоловіком, упімнулася о свої права національні і громадські" [4, 92]. Письменниця клопотала про дозвіл жіноцтву вчитися в університетах, а також про заснування дівочих гімназій або ж дозвіл приймати дівчат до існуючих чоловічих гімназій.

Нова сторінка в українській літературі феміністичного спрямування зв'язана з творчістю Ольги Кобилянської (1863-1942). Великою заслугою письменниці на цьому терені став

показ жіночої душі в процесі самоусвідомлення особистості як повноцінної істоти. Саме Кобилянська, на думку критиків того часу, підняла вперше тему емансипації української жінки з середніх верств і заявила про її право на повнокровне життя. Цікаву оцінку жіночих характерів письменниці дав її сучасник - О.Грицай: «...її героїні не хочуть животіти безобразною нулею в середовищі провінційних уніформів, плосколобів та безстрижних амфібій, а зважуються бути своєвільною людиною» [1, 3]. Олена в "Людині" і Наталка в "Царівні" - це, власне, один жіночий тип, тип гордої, внутрішньо багатой, інтелігентної жінки; тип, по суті новий для українського суспільства, тип самої Кобилянської. А в "Людині" в прийнятому розумінні власне "людське", жіноче начало перемагає. "Принаймі три ролі жінки відкрила О.Кобилянська під маскою "людина": жертви умов життя; ляльки, забавки чоловіка, сексуального об'єкта; суверенної природної одиниці, яка сама прагне знайти в чоловікові опору, реалізувати свою сексуальну об'єктивність" [2, 19].

Проти зведення жінки до об'єкта задоволення, а в літературі - до об'єкта опису - різко протестувала Леся Українка: "...се ж занадто жорстоко — виставити людину на натуралістичне позорище і дати їй "без сповіді" загинути в опінії читача...". Леся Українка (1871-1913) - письменниця, яка подала читачеві античну та християнську міфологію через "жіночу призму": історія Христа передана через історію двох його послідовниць - Міріам та Йоганни; історія падіння Трої - через образ Кассандри і т.д. "По суті, драматургія Лесі Українки являє собою не що інше, як грандіозне "перепрочитання" європейської культурної історії з альтернативних позицій - з точки зору "другої статі" [3, 175]. В драматургію та й в усю творчість Леся Українка вводить жіночий голос; її жінка починає сміливо висловлюватися і перестає бути "мовчущим божеством". Лише в кінці 20 століття вчений з Канади Р.Веретельник дослідив, що творча самотність Лесі Українки "ніколи не розглядалася як вислід її становища жінки, яка пише в світі, де жінки та їхні проблеми не вважаються важливими." [3, 175]. І те, що Іван Франко назвав Лесю "одиноким мужчиною" в її мистецькому поколінні, він лише підкреслив "жіночий характер" літератури модернізму і літературної творчості Лесі Українки зокрема.

Творчий доробок Євгенії Ярошинської (1868-1904) невеликий — три повісті, публіцистика, дитячі твори, мала проза. Письменниця і громадська праця Є.Ярошинської тісно

пов'язані. Разом з Н.Кобринською вона організувала в Стрию жіночі збори, доклала зусиль до виходу альманаху для жінок «Наша доля», була організатором народних читалень. Заслуга письменниці у літературі передусім у тому, що на матеріалі рідної їй Буковини вона зуміла поставити загальнолюдські і загальноукраїнські питання (повісті «Понад Дністром», «Перекинчики»). Тут і проблеми добра і зла, освіти й темряви, культурної відсталості краю, і, звичайно, проблеми становища жінки в суспільстві, які особливо хвилювали цю демократично настроєну жінку, за висловом М.Павлика, «емансиповану буковинку».

Як бачимо, будучи майже ціле ХІХ ст. в українській літературі "покриткою", "бурлачкою", "причинною", "повією", вона стає в кінці ХІХ ст. - на початку ХХ ст. "царівною", "одержимою духом" в жіночій творчості. Жіноча ідея на переломі ХІХ-ХХ ст. буде цілком державоспонукальною. Недаремно з глибини жіночої душі прозвучить несамовите почуття ненависті до чоловіка, з яким жінка не може стати "царівною", жіноча зневага, яка виливається у бажанні проклінати "як ту гадюку" недостойного її чоловіка в повісті Кобиланської "Людина". Але це почуття ненависті поступово зникатиме, може, швидше буде навмисне притлумлене.

Після першої світової війни українська література, як і сама Україна, не становила монолітної цілості, що не могло не вплинути і на українське жіноче письменство. Воно розвивається в рамках трьох важливих відгалужень тогочасної української літератури: західноукраїнської літератури, еміграційної української літератури та української радянської літератури. Еміграційну українську літературу у міжвоєнний період гідно представляли Наталена Королева, Уляна Кравченко, Катря Гриневичева, Оксана Лятуринська, Олена Теліга, Наталя Лівницька-Холодна й чимало інших письменниць.

Жіноче письменство Східної (пізніше Радянської) України гідно представляє відома під літературним ім'ям Дніпрові Чайки Людмила Березина (1861-1927), яка ввійшла в українську літературу як поетеса-символістка, член спілки селянських письменників "Плуг" на Радянській Україні. Письменниця співпрацює із західноукраїнським «Літературно-науковим вісником». Природа в її поезіях оживляється, перетворюється у людську постать, а ліричні, жіночі інтонації сприяють поетизації символіки, суб'єктивізації образів. Більш знайомими серед читачів є її "Морські малюнки", "Христонос", "Чудний", "Мара", "Кобза".

З повоєнних письменниць Радянської України заслуговують на згадку — Марія Підгірянкa, Ірина Вільде, Оксана Іваненко, Олександра Зозуля, Марія Пригара, Зінаїда Тулуб, Марія Романовська, Тетяна Романченко та багато інших.

Особливо хотілося б згадати таку жіночу за тематикою й сприйняттям Марійку Підгірянку (Марія Ленерт-Домбровська, 1881-1963) - закарпатську, галицьку, а згодом й українську радянську поетесу. Основні мотиви її віршів - мрії про краще майбутнє народу, оспівування краси рідного краю, природи Карпат. Виступала Марійка Підгірянкa і в жанрі поеми. Досить цікавою і своєрідною є поема "Мати-страдниця", написана в 1919р. Змучена жінка розповідає трагічну історію своєї сім'ї. В поемі авторка ставить відповідні соціальні акценти і приходить до висновку, що суспільство, де топчеться найсвятіше - материнство, не має права на існування.

Отже, жіночий голос у літературному багатолоссі першої половини ХХ століття є достатньо вагомим. У низці згаданих імен та назв творів виявляється генеза українського жіночого письменства, його зміцнення й певна еволюція. Хоча більшість жінок - авторок відкликалися своїми творами на актуальні теми, звертались до жагучих проблем сучасності, все ж таки у творчості кожної з них присутній образ жінки : чи жінки - матері, чи жінки - коханої, чи жінки - сестри й жінки - товариша. В одній письменниці виступає образ гордої, внутрішньо-багатої інтелігентної жінки, у другій — жінка - велична історична особа, у третьій — мати-страдниця. Але всіх об'єднує бажання зобразити жінку як людську особистість, показати її місце у реальному житті суспільства.

Радянська влада проголосила рівноправність жінки з чоловіком офіційно - і тоді проблема здавалась вирішеною. Як писала французька письменниця - феміністка Сімона де Бовуар з цього приводу, культ вождя, незалежно від того, чи був це Наполеон, Муссоліні чи Гітлер, виключав будь-які інші культу. Жінка, відповідно, перестає бути певним культом, привілейованим об'єктом опису в літературі. Вірніше, вона описується як гвинтик в загальній державній машині. Відкидаються уявлення про жіноче щастя, мрії, бажання. "...Суспільство взагалі любило "стирати відмінності" - між багатими і бідними, між містом і селом, між народами, мовами, горами й долами, тож відповідно між чоловіком й жінкою так само, а що стирання відмінностей є процес, зворотній творенню, то відмінності й зглажувалися на рівні "найнижчого спільного знаменника": майнові на рівні загального вивласнення

й пауперизації, інтеркультурні - на рівні варварства, інтерлінгвістичні - на рівні "суржику" - "трасянки" або формально-російського "ньюспіку", ну а міжстатеві - на рівні неясного заперечення "статі" як складової людського буття й перетворення зарівно мужчин і жінок на робочу худобу" [3, 156-157]. Той ідеал патріархальної жінки, пасивної й замкненої в колі інтимних і родинних інтересів, який панував наприкінці XIX-початку XX ст. замінюється ідеалом нової жінки — жінки - колгоспниці, жінки - робітниці: будівельниці, трактористки чи бетонниці. Автори виробничих романів, особливо 30-х років, ілюструють цю оголошену рівноправність, яка відразу ж стає реальністю. Можна назвати це маскулінізацією жінки, і не лише в повсякденному житті, а й у літературі, живописі та скульптурі. Феміністичні тенденції, ще помітні у прозі 20-х років, зокрема у плужанки Наталії Романович - Ткаченко (1884-1933), зовсім зникають надалі. Про жінку цього періоду писали багато, і не лише жінки-письменниці. Але у вчинках переважної більшості героїнь послідовно проявляються соціально зумовлені риси, що сформувалися під впливом узаконених в суспільстві норм моралі, системи виховання. Так особливості суспільного устрою проєктуються на особистісні якості, розриваючись у своїй глибинній соціальній сутності. У воєнному романі чи повісті жінка постає перш за все як рятувальниця своєї сім'ї, дітей, а отже і нації. У час, коли нависла небезпека над цілим народом, українські письменниці намагались осмислити долю всієї нації через долю жінки - матері. На повоєнний період припадає основна літературна творчість письменниці Ірини Вільде (1907-1982). Саме вона підхопила тему, розгорнуту О.Кобилянською та Н.Кобринською і творчо осмислила її. Дмитро Павличко слушно зауважив, що І.Вільде почала писати там, де поставила крапку О.Кобилянська. Авторка робить героїнею своєї ранньої прози жінку з середнього класу суспільства, хоча соціальний аспект у зображенні життя героїні досить часто взагалі відсутній. Героїні письменниці переважно дуже чутливі і горді натури, з багатим внутрішнім світом. Одна з основних проблем, які підіймає І.Вільде у своїх творах, — це традиційна для феміністичної літератури проблема особистого щастя жінки (новели "Марічка", "Щастя", "Дух часу", диалогія "Сестри Річинські"). Отже, ранні твори І.Вільде можна віднести до літератури феміністичного спрямування, щоправда співвіднесених до вимог часу.

Другу половину 50-х і початок 60-х років можна назвати періодом творчого оновлення поезії, літератури загалом. Особливо значною подією стала поява нового покоління - так званих "шістдесятників"; їх яскрава представниця - поетеса Ліна Костенко. Потужною хвилею влилася вона в поезію "шестидесятників", бунтом особистості, яку завжди знищувала система. У збірках "Неповторність", "Сад нетанучих скульптур" поетеса ставить гострі проблеми буття; в інтимній ліриці звучить мотив самотності, глибокий ліризм. Головною героїнею роману у віршах "Маруся Чурай" поетеса робить небуденну постать — дівчину з її соціально - історичним характером.

Галерею жіночих голосів в українській літературі як материковій, так і еміграційній у 70-90 роках представляють Маргарита Малиновська, Ніна Бічуя, Галина Пагутяк, Емма Андіївська, Оксана Сенатович, Атена Пашко, Тамара Мельниченко, Людмила Романюк, Оксана Забужко. І цей перелік можна продовжувати.

Філософ за фахом, Оксана Забужко увійшла в українську літературу як поетеса. В її віршах відчувається своєрідність поетики, що проростає з сучасного психофізичного світосприйняття. О.Забужко говорить про такі речі, про які досі в українському мистецтві так відверто ніхто не говорив. Сама Забужко називає це "позицією відкритої літературної свідомості". Але справжню популярність поетесі приніс роман "Польові дослідження з українського сексу". Роман, який викликав цілу хвилю протилежних оцінок, рецензій є новим явищем в сучасній "жіночій" літературі, оскільки підіймає ряд актуальних феміністичних проблем. Він цікавий і новий тим, що зачіпає проблему власне сексуального вивільнення і розкріпачення жінки, але ця проблема не єдина. В творі осмислюється сексуальна трагедія української жінки, якій доводиться підкорятися гнобленому чоловікові. Описуючи історію одного нещасливого кохання, авторка мимоволі приходить до загального аналізу сучасного стану українського суспільства. Можна було б сказати, що основна тема роману не жіноча, а чоловіча - почуття духовного, інтелектуального незадоволення від спілкування із сильною половиною людства. Безсвідомо, майже метафізична імпотенція сучасного українського чоловіка - ось що приводить у відчай і саму авторку, і її героїню.

Отже, навіть побіжний аналіз української жіночої творчості кінця XIX і XX ст. дає змогу зробити висновок про генезу й розвій жіночого письменства в Україні, про те, що

емансипаційні тенденції так чи інакше проявляються в ньому, і цю тяглість традиції простежуємо в творах Наталі Кобринської, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Уляни Кравченко, Олени Теліги, Ірини Вільде і цілого ряду інших письменниць. Цю традицію сьогодні продовжують письменниці Оксана Забужко, літературні критики - Соломія Павличко, Віра Агеєва, Ніла Зборовська, Тамара Гундорова... І якщо на початку століття жінки своїми творами боролись за соціальне, економічне вивільнення жінки, за рівноправність з чоловіками у багатьох сферах суспільного життя, то в кінці 20 ст. звучить тема сексуального розкріпачення, протест проти типового сприймання жінки як сексуального об'єкта й чоловічої забавки.

Проте, якщо порівнювати розвиток жіночого письменства в Україні із західними країнами та США, то стає очевидним той факт, що в кількісному відношенні українське жіноче письменство «програє» французькому, англійському чи американському. І пояснення цьому слід шукати в закономірностях розвитку української літератури, в специфіці розвитку феміністичного руху в Україні, який довго затримався на емансипаційному етапі свого розвитку.

Література:

1. Грицай О. Слово привіту для Ольги Кобилянської в сорокаліття її діяльності // Нова хата. – 1927. - №10. – С. 3.
2. Гундорова Т. Погляд на “Марусю” // Слово і час. – 1991. - №6. – С.15-22.
3. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. – К.: Факт, 1999. – 340 с.
4. Козуля О. Жінки в історії України. - К.: Український центр духовної культури, 1993. – 256 с.

Марія Тілло, аспірант

Йосиф Бродський та християнство

Кожен літератор так чи інакше вирішує для себе й читача певну суму екзистенціальних питань, у тому числі й питання віри, навіть якщо йдеться не про послідовну світоглядну позицію, а про перебіг думок чи навіть цілковиту байдужість до релігійної теми. Це тим більше помітно, коли стикаємося з російською літературою: дуже відчутно, що вона ґрунтується якраз на духовних засадах, які сформувалися ще в епоху середньовічної християнської словесності, в якій письменник, церковний книгар, сприймався виключно як «учитель життя». Російська література в своєму основному масиві дидактична, найбільш радикальні спроби змінити її напрямок не могли вийти за межі цієї дидактичності. Послідовники класицизму, «революційно-демократичної критики», прихильники доктрини соціалістичного реалізму - аж до проповіді О.Солженіцина щодо «обустройства» Росії - всі вони виступають як «наставники» читача. Навіть найбільш талановиті й видатні майстри російської класики - М.Гоголь, Л.Толстой, Ф.Достоевський - тяжіють до повчання, причому саме християнського - не випадково, наприклад, М.Гоголь свідомо прагне прилучитися до традицій апостольських послань [1, 50]. Саме християнська культура стала формантою російського менталітету, попри всю складність шляху християнства до «російської душі» - навіть атеїстична програма в російській культурі ХХ ст., яка поставила на місце Бога - матерію, а на місце втраченого раю - рай, що його слід було побудувати на землі самим людям, була внутрішньо абсолютно залежною від християнства, яке його намагалася спростувати. Цю очевидну спадкоємність спробував дослідити сучасний вчений, але збився на грубе ототожнення християнства з більшовицьким тоталітаризмом [6]. Та радше сказати, що більшовизм був спотвореним, карикатурним перемодельованням християнських цінностей, а переживання істин релігії Христа ніколи не припинялося в російській літературі ХХ ст. — й не

лише в річці ортодоксального, православного погляду, але й в аспекті «богошукання», запровадженого на початку століття Д.Мережковським, З.Гіппіус та ін. Криза православної церковності та подальша заборона на релігію взагалі лише стимулювали, спершу в андеграунді, а тепер вже й відкрито, сектанство, захоплення екзотичними віруваннями, релігійні персоналізм та вільнодумство - аж до сатанізму включно. Результатом стала якась непевна «емансипація», бо назвати повністю секуляризованою сьогоднішню російську літературу немає достатніх підстав, але водночас тут сучасні літератори й загалом діячі культури, охоче акцентуючи своє «християнство», ніколи не забудуть додати, що вони «приймають» у ньому далеко не все - скажімо, заповідь про підставлення «другої щоки» викликає ледь не огиду (її трактують, по суті, в чисто «ніцшеанському» розумінні — як «слабкість»). Оце «християнство з кулаками» є ознакою повного нерозуміння християнства взагалі: для діячів культури такого гатунку християнство нічим не гірше і не краще від буддизму чи ще якоїсь релігії; на зміну запереченню всіх релігій прийшло прийняття всіх без розбору, «вільнодумство» не дуже освічених людей.

Але коли йдеться про літературну особистість непересічну, духовно самостійну, то тут, навпаки, спостерігається не стільки «гра» з християнською ідеєю, скільки гаряче прагнення її усвідомити, знайти в ній нову змістовність. В першу чергу це стосується чи не найбільшого російського поета 2-ї пол. ХХ ст. - Йосифа Бродського. Проблеми цієї досить побіжно торкалися дослідники, про яких ми згадаємо нижче. Але без визначення духовної орієнтації Й.Бродського ми не можемо сподіватися на адекватне потрактування його картини світу.

Російський єврей, він виріс, як і всі громадяни Союзу РСР, в атмосфері постійного приниження християнства, і, здавалося, що одною з небагатьох речей, яким міг би співчувати типовий єврей у радянській ідеології, був би саме означений момент: адже християнство сприймається юдеями неодмінно як двотисячолітній ворог. Та проте сталося зовсім інакше.

У ранніх віршах Й.Бродського ще відлунує типове радянське відчуження «усіх богів»: християнське Божество постає поряд з міфологічними ремінісценціями. Так, розпочавши «Стихи под епиграфом» декларацією «Каждый перед Богом наг...», поет закінчує твір таким висновком: «... Словно быкам - хлыст, вечен богам крест» [2, I, 70-71]. Тут все нагадує типову «радянську поезію» — від прагнення потрактувати «усіх богів» як щось однорідне до ритміки «під Маяковського». А проте

звертає на себе увагу, по-перше, виразна солідаризація із «скривдженими богами», а, по-друге, — співвіднесення долі «богів» з долею людини, яка «юродствує, краде, молиться», постійно «ризикуючи небом», аби врешті-решт бути розп'ятою. Ця трагедійність свідчить про незвичайно глибоке (як для радянського юнака) переживання екзистенційної концепції християнства.

Значну роль у становленні світогляду поета відіграла Анна Ахматова, яка була ревною православною християнкою й у роки найтяжчих випробувань. Симптоматично, що вірш, присвячений А.Ахматовій, Й.Бродський закінчує рядками, які передають саме релігійний рух душі його літературної наставниці. Вона постає в спіритуальному вимірі генія, що піднісся над усіма часово-просторовими вимірами («так начнется двадцать первый золотой»). У той континуум вона ввійде сама-одна, без учнів («Вы напишете о нас наискосок»), буде молитися за тих, хто не витримав цього випробування часом і епохою:

Вы промолвите тогда: «О мой Господь!
тот воздух запустевшей только плоть
душ, оставивших призвание свое,
а не довое творение Твое!» [2,1, 74].

Спочатку Й.Бродський сприймав світ Біблії скоріше як світ Старого Заповіту, розгортаючи біблійні мотиви як гроно ліричних асоціацій, й тут архаїка спроектована на сучасність, загальнолюдське - на власне життя автора. Мука незрозумілості буття, страждання біблійного персонажа Ісаака, що пережив страх бути принесеним у жертву Богові власним батьком, прозоро співвідноситься з власним світовідчуттям автора. Але дуже симптоматично, що крик Ісаакової муки «ААА» є абрєвіатурою імені А.Ахматової («Анна Андреевна Ахматова»: поетеса, до речі, часто підписувалася саме цими трьома літерами).

Шлях до християнства Й.Бродський осягнув не лише через настанови А.Ахматової або через книжки: все життя його в Радянському Союзі було суцільною мукою, й недаремно ж у нього якимось вирвалося: хто прожив життя в Росії, може без сумніву бути допущений у рай!

Не варто перераховувати всім відомі поневіряння поета в тоталітарному суспільстві; відзначимо лише, що на тому судилищі, якому його було піддано за «тунеядство», особливу ненависть викликала репліка підсудного, що талант його «від Бога», а не результат навчання в радянській літературній студії. Це життя на батьківщині було справжнім якщо не пеклом, то чистилищем. Але відповіддю стало саме «підставляння другої

щоби», хоча, як відомо, поет потрактував цю максиму Христа дещо своєрідно - як «доведення до абсурду» методу напасників. У всякому разі він не збився на ненависництво, на політичну поезію, зберігаючи вірність своєму духовному покликанню.

Голос віри, що бринів від самого початку в його душі, спершу заявляв про себе дещо несміливо, з огляду на «літературний етикет» радянських часів. Він міг з певною погордою поставитися до ікони на покутті («В деревне Бог живет не по углам...», 1964), подати Бога дещо пантеїстично, так, як його сприймає напів'язичник - російський селянин з «глибинки» (саме там поет відбував примусові роботи):

... В чугуне
он варит по субботам чечевицу,
приплясывает соннно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу [2, I, 86].

Невідомо достеменно, наскільки був змушений Й.Бродський брати христову ідею Царства Небесного з зусиллям, про яке говорив Засновник Християнства. Але безперечно, що ортодоксальне православ'я сприймалося ним неоднозначно.

Важко не погодитися з Дж.Нокс, яка відзначила, наприклад, що у вірші «Разговор с небожителем» (1970), в якому спростовується традиційний від часів пушкінського «Пророка» штамп «поет є голос Божий», невдоволення автора викликає саме штамп. Адже в очах Й.Бродського поезія «незначна», порівняно з релігією. Та цілком слушне й таке спостереження: «Відбиваючи період самоосвіти в житті Бродського, коли він займався такими мислителями, як Лев Шестов (1866-1938), вірш «Розмова з небожителем» спирається на юдео-християнську традицію й особливо на Старий Заповіт, де Бог може являти собою й суддю, байдужого до страждання» [6, 221]. Але водночас дослідниця зазначає й таке: «За думкою Бродського, основні цінності Нового Завіту є найціннішим елементом, який вклало християнство в багатство людського духу. І поезія мусить включати ці цінності для того, аби допомогти стати духовно багатшим, сильнішим перед лицем суворих умов» [6, 219].

Дуже цікаве також зіставлення позиції Й.Бродського як християнина з кальвінізмом, зроблене голандським дослідником К.Верхейлом, який, сповідуючи кальвінізм, бачить в позиції Й.Бродського щодо Нового Заповіту безпосередній вплив цієї доктрини. Принагідно зазначимо, що вона є однією з найрадикальніших у протестантизмі взагалі, коли йдеться про «повернення до ранньохристиянських норм» - тобто до норм

не стільки церкви, скільки синагоги (ранні християни проповідували в першу чергу в синагогах, сперечаючися з тими, хто не визнавав Ісуса з Назарета за обіцяного старозавітними пророками Месією). Водночас кальвіністи, як і всі протестанти, надають ваги Старому Завіту значно більшої, ніж християни ортодоксальних церков. Та йдеться у К.Верхейла не про всі моменти: дослідник акцентує, що Й.Бродського мала приваблювати якраз ота концепція послідовників Кальвіна, згідно з якою Бог і людина розділені, а не наближені одне до одного: «В критичній літературі про Й.Бродського поки що мало відмічено, що поет у своїх есе кілька разів виражав особливу симпатію до кальвінізму як до тої форми християнства, яка йому, здається, більш до душі, ніж православ'я, католицизм або лютеранство... Привабливість кальвінізму для поета Й.Бродського передусім пов'язана, на наш погляд, з центральною кальвіністською тезою про віддаленість Бога від людини. Між божественним і людським лежить безодня, прірва: з одного боку, абсолютна, незмінна справедливість Божої, для людини неосяжної волі; з другого боку, абсолютна особиста відповідальність людського індивідуума за кожний свій вчинок перед лицем цього далекого і йому незрозумілого Бога. В результаті такого життерозуміння складається, якщо говорити вже на мові не XVI, а XX століття, та етика абсурду, яка завжди була властива мисленню зрілого Бродського» [3, 36]. Залишається додати, що така риса кальвінізму близька до юдаїстичної концепції Бога як «справедливого» перш за все: справедливість в юдаїзмі ставиться навіть вище, ніж любов, яку піднесено в християнстві на чільне місце. Але все-таки, на нашу думку, попри відчутну симпатію до такого розуміння Божества, Й.Бродський ставив на перший план любов Бога до творіння й любов творіння до Бога, що робить його значно ортодоксальнішим християнином, ніж може видатися.

Чи не найголовнішим у спілкуванні Отця-Бога й творіння-людини для Й.Бродського був наступний момент: звертаючись до Господа, людина чи не завжди задає болісне питання «Чому?» Цей пошук пояснення світової несправедливості й хаосу притаманний, щоправда, багатьом поетам та мислителям. Але Й.Бродському чужа «підліткова» образа на Творця, озлобленість та прагнення «помститися» Йому (такі риси яскраво проявилися у романтиків «байронічного» типу чи, скажімо, у молодого В.Маяковського). Й.Бродський не тільки шукає «відповідей».

Бог для нього - не «хазяїн», не безкінечно віддалена «контролююча» Верховна Істота, що визначає собі вірних для їхнього спасіння поза їхньою волею, як у кальвінізмі. Він - Вчитель, Батько, який любить своє творіння. Божественні істини не приховані від грішника - просто людина не завжди вміє їх знайти. Інколи розмова поета з Небом буває жорстокою і напруженою - адже, шукаючи, розслабитися не можна. Але й відчуття постійної провини, відомої кальвіністської похмурості у Й.Бродського не знайти, хоча життя його було далеке від святенництва.

Вочевидь, у тяжінні Й.Бродського до християнських цінностей велику роль відіграла й особистість та творчість Дж.Донна, англійського священика-поета XVI-XVII ст., який пройшов шлях переоцінки ренесансних цінностей, усвідомивши марноту всього земного. Й.Бродський перекладав його, захоплювався ним, звертався до нього, наче до живого сучасника, в своїй поезії «Большая элегия Джону Донну» (1963) він вважав, що «метафізики» на зразок Дж.Донна, дали новій поезії не більш і не менш, ніж «усе» [5, 159].

Отож, різні течії протестантизму впливали на Й.Бродського, але не можна сказати, щоб абсолютно. Й релігійне начало поступово бере гору в його поезії. Якщо спочатку у нього християнський мотив виступав лише в ролі «ключа» для розгортання психологічного портрету сучасника (радше, може, автопортрета), як, наприклад, у «Різдвяному романсі»(1961), то згодом його починає приваблювати вже саме цей мотив як такий. Виникає, наприклад, ціла низка творів, присвячених темі Різдва, й до цієї теми поет звертається постійно. Це такі вірші, як «Спаситель родився в лютюю стужу...»(1963), «Сретенье» (1972), «Бегство в Египет» (1988), «В пещере какой ни есть, а кров...» (1995). Християнське свято, яке символізує народження нового світу, нової ери, настільки зворушує поета, що він, полишаючи звичну для нього холодну відчуженість від реалій, переходить, власне, до описовості, але описовість ця далека від байдужості. Адже саме реалії євангельської історії підлягають тут начебто поетичній реконструкції. Перед духовним поглядом поета вимальовується контраст між засніженим, непривітним пейзажем (земля нерадо сприймає свого Рятівника) та теплом вогнища, сяйвом золотого волосся Немовляти («Бегство в Египет»); звертає на себе увагу відтінок іронічного сленгу, що покликаний передати танення крижаної недовіри скептицизму: «В пещере, подброшенной небом для чуда...», потрактування

німбу «матеріалістично», як золотої аури «волос, обретших стремительный навык свеченья» тощо. Характерне також демонстративне поіменування Єрусалимського Храму «церквою» в «Стрітенні» - він є в очах Й.Бродського вже установою Церкви Старозавітної, а не лише духовним центром самого лише юдейського народу.

Відгукнувшись на смерть Т.Еліота, Й.Бродський особливо акцентує момент, який для нього особисто був чимось інтимно-значним:

Католик, он дожил до Рождества... [2, I, 110].

Т.Еліот, що прийняв католицизм свідомо, в зрілому віці, був в очах Й.Бродського, треба гадати, фігурою, душевно спорідненою, й певну символіку вбачає російський поет ще й у тому, що момент смерті англійського собрата співпадає із святом початку християнської ери, з улюбленим святом Різдва.

Католицизм не є тут чимось «чужим», хоча він і не зовсім «свій»: в Т.Еліоті Й.Бродський відчуває не близького, а проте родича. Протестант, як правило, не міг би так сказати: для нього римська церква - дитя сатани.

Зате біди сестринської церкви католицизму - церкви православної поет переживає як особистий біль.

Руйнацію грецької церкви в Ленінграді Й.Бродський сприймає як «зупинку в пустелі» (назва вірша 1966р.), зупинку, що примушує замислитись над тим, від чого радянське суспільство було тоді далі - від православ'я чи еллінізму? Руйнація храму викликає у поета глибокий біль, і він знаходить несподіване й сильне порівняння: людина, що звикла до святині, хай би й не відчувала її святості, все ж таки сприймає її як щось рідне:

Когда-нибудь, когда не станет нас,
точнее - после нас, на нашем месте
возникнет тоже что-нибудь такое,
чему любой, кто знал нас ужаснется... [2, I, 121].

Подібно до пса, що начебто потрапив у чужий і зловісний світ, ліричний герой Й.Бродського сидить на руїнах абсиди, спостерігаючи крізь «дыры в алтаре» — «убегавшие трамваи... вереницу тусклых фонарей»,

И то, чего вообще не встретишь в церкви,
теперь я видел через призму церкви [2, I, 121].

Страхітливе відчуття моменту, коли «в провалах алтаря зияла ночь», поет пронесе крізь всю свою творчість. Він буде постійно сівідносити страждання людини з хресними муками Спасителя:

Через двадцать лет я приду за креслом,
на котором ты предо мной сидела
в день, когда для Христова тела
завершались распятия муки -
в пятый день Страстной ты сидела, руки
скрестив, как Буонапарт на Эльбе... [2, I, 123-124].

Роздвоєність земного життя та життя душі,
невідповідність реальності християнському ідеалові, власну
недосконалість поет сприймає як тяжку драму, й розв'язанням
цього конфлікту має стати лише молитва:

Ты, Боже, если властен сразу двум,
двум голосам внимать, притом бегущим
из уст одних, и видеть в них не шум,
а вид борьбы минувшего с грядущим,
восхить к Себе мой кашляющий ум,
микробы расселив его по кушам,
и сумму дней и судорожных дум
Ты раздели их жестом всемогущим.
А мне оставь, как разность этих сумм,
победу над молчаньем и удушьем [2, I, 137].

В поетичній тканині вірша Й.Бродського постійно зустрічаються християнські, чисто «православно» стилістично забарвлені ідейно-образні моменти, й вони неухильно належать до тих «п'яти-шести слів», на яких, за О.Блоком, тримається, мов покривало на списках, весь вірш. Так, наприклад, «зірка царів» над вечірньою Ялтою; таке слівце «коємуждо...» - уривок з цитати «Каждому по делам его» і таке інше. Це не риторика, не «прекраса мова», а натяк на духовний фундамент всього твору.

В епоху «золотого віку» для тих, хто вважає релігію «опіумом для народу», коли в дехристиянізованому світі під прикриттям гасел про майбутнє братерство народів точиться расова ворожнеча, Й.Бродський саркастично виголошує:

Но то и другое - не Христианство.
Православные! это не дело.
Что вы смотрите обалдело!
Мы бы предали Божье тело,
расчищая себе пространство [2, I, 180].

Гуманізму без християнства, на думку Й.Бродського, не існує, бо:

Обычно тот, кто плюет на Бога,
плюет сначала на человека [2, I, 180].

Начебто висловлюючи тверду віру в те, що Божество ані принизити, ані зневажити не може ніяка людська недосконалість, Й.Бродський нерідко епатажно стикає слова, що за ознаками класичної диференціації на «високе» й «низьке» не можуть бути сполучені: зітхаючи з приводу зради коханої, він може висловитися й так:

теперь есть место крикнуть «Бляди!»,
вздохнуть «О Боже» [2, II, 77].

Й у цьому «випробуванні» ім'я Бога не звучить як згадане всує, заради риторичного ефекту. Звільнення від пристрасті, прозоріння й очищення нагадують ситуацію сповіді, коли в святому місці розповідають про найганебніше. Ім'я Боже є тут маніфестація свободи й висоти, воно виривається з вуст чоловіка, змученого гріхом. Це не зовсім православний стиль, звичайно. Але гонимим православ'ям Й.Бродський був тісно духовно пов'язаний, хоча ставився до нього критично, вважаючи, що «календарь Москвы заражен Кораном»,* Й.Бродський багато розмірковував над долями історичного християнства, зокрема над тим, чому виявилось таким немічним у боротьбі із злом у ХХ столітті саме православ'я. Мусульманський Схід стає в його поетичному світі двоїстим: з одного боку, це прекрасна бірюза куполів, аура духовного зльоту; з іншого - алегорія тоталітарного мислення взагалі. З цього погляду особливо симптоматичний такий твір, як «Путешествие в Стамбул» (1985). Не заперечуючи навіть проти «потворної», як на самого автора, ідеї про те, що перетворення Св. Софії на мечеть є нормальним виразом буття світу, в якому все переплітається [2, II, 386], Й.Бродський стривожений іншим: східне християнство забагато взяло зі східного ж схилиння перед владою; хрещення в V ст. було часом таке саме нещире, як і перехід в іслам у XV ст. під страхом смерті [2, II, 382]; й цей імпульс перейшов у російський менталітет... «мы знаем, откуда наши иконы, мы знаем, откуда наши луковки-маковки церквей... Что же касается идей, то покойный Суслов или кто там теперь занимает его место - не великий Муфтий» [2, II, 390].

І.Винокурова слушно зазначає, що «утішительство», навіювання ілюзій, характерне для російської духовно-літературної традиції, стало смертельною отрутою, немов ліки у перевищеній дозі, коли у ХХ ст. «казка про всезагальний

* Це не означає якоїсь особливої неприязні до магометанської віри: в подумку з віршів, присвяченому прощанню з померлою подругою, поет навіть скаже: «Бог... Магомет, Христос ли, словом, кого сама избрала ты раньше...» [2, II, 187] тощо (прим. автора).

рай на землі повністю підігала під себе реальність». Дослідниця продовжує: «Диктат православ'я, яким Бродський пояснював втішачий пафос російської поетичної традиції, її внутрішню потребу «виправдання світопорядку (будь-якими, бажано метафізичними засобами)» змінився диктатом комуністичної ідеї, незрівнянно більш жорстоким, вибагливим, швидким на розправу, що породило феномен «російської радянської поезії», справно прославляючи дійсність, зазделегідь виключаючи саму можливість її критичного осмислення - й це призвело до нищення рефлектуючої, індивідуалістичної традиції, яку репрезентував, наприклад, Баратинський» [4, 128]. Саме тому Й.Бродський, наскрізь рефлексивний, вбачав в історичному православ'ї присутність того «некритично-прославляючого» - ми б сказали, «одичного» - начала, яке було йому внутрішньо чужим. Але проте йдеться про один момент православної культурної традиції, а не про православ'я в цілому.

Не християнство як таке породило тоталітаризм, а «східне начало» в ньому, визначене В.Соловйовим як «Росія Ксеркса, а не Христа», що домішалося до православ'я. І саме цей момент примушує Й.Бродського замислитись над тим, що заважає вільно молитися «перед нашими іконами», під «цибулинами-куполами наших церков».

Православ'я було для нього «нашим», як і для Олександра Меня; як і трагічно загиблій отець Олександр, Й.Бродський прагнув його очищення.

Література:

1. Абрамович С.Д. Заметки об изучении писательской позиции позднего Гоголя // Гоголезнавіч студії.- Вип.2.- Ніжин, 1977.- С.47-54.
2. Бродский И.А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы : В 2-х т. - М., 1992.
3. Верхейл К. Кальвинизм: поэзия и живопись. Об одном стихотворении Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций.- Спб., 1998.- С.36-41.
4. Винокурова И. Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций.- Спб., 1998.- С.216-223.
5. Волков С. Разговоры с Иосифом Бродским.- М.: Независимая газета, 1998.
6. Нокс Дж. Поэзия Иосифа Бродского: альтернативная форма существования или Новое звено эволюции в русской культуре // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций.- Спб., 1998.- С.123-131.

Юрій Ткачов, канд. філол. наук

Художні особливості «Слов'яноноруського прологу» та інших збірників «Слів» і повчань у східнослов'янських літературах середніх віків

У Київській Русі, а пізніше й у Московії та Литовсько-Руському князівстві, було розповсюджено декілька великих церковно-повчальних збірників проповідей, які задовольняли потреби церковного та позацерковного читання, повчання християн на східнослов'янських землях. Перші подібні збірники з'явилися ще в V-VI ст. у Візантії і називалися "Катенами", тобто "Ланцюгами", оскільки уривки й витяги з творів різних церковних письменників, що входили до цих збірників, з'єднувалися, подібно до ланок одного ланцюга, спільністю поглядів, тем тощо. "Катени" донесли до нас уривки з багатьох дуже давніх церковних писемних пам'яток, які декілька разів переписувалися, доповнювалися і перероблялися в Південній Русі та в Московській державі.

Одними з найвідоміших церковно-повчальних збірників, що фігурували на східнослов'янському ґрунті, є «Золотий Ланцюг», найдавніший список якого сягає до XIV ст., і «Паїсіївський збірник», список якого датують кінцем XIV - початком XV ст. На руських землях існували й більш давні списки збірників. Так, ще в Київській Русі були записані «Святославів Ізборник» 1073 р., «Златоструй» XII ст., «Про-лог» та інші збірники. В них зустрічається багато невеличких повчань, що стосуються різних моментів виховання, обов'язків батьків перед дітьми і дітей щодо батьків. Вперше ці повчання в пізніших редакціях, що з'явилися вже в Московії, були досліджені в 50-60-х роках XIX ст. професором А.Лавровським [3], який відзначав, що майже всі повчання у збірниках містять тексти Святого Письма і так званих «другоканонічних» книг - головним чином уривки з таких давньоєврейських книг, що мають яскраво виражені дидактичні

особливості: з книги Приповістей Соломонових, книги Премудрощів Соломона і книги Ісуса, сина Сірахова, а також уривки з творів візантійських церковних діячів і письменників: Іоанна Златоуста, Василя Великого та ряду інших (до речі, твір Златоуста про виховання, або ж "вскормленіє" дітей був надзвичайно популярним в Київській Русі й у Московії та входив до різних редакцій майже всіх повчальних збірників). Звернемо увагу на декілька повчань, представлених у цих збірниках.

"Слово-повчання батька до сина", "Повчання любовне" і деякі інші пам'ятки є дуже примітними в художньому аспекті творами, написаними в цьому жанрі у формі "наставлянь батька до сина". Ще одна група повчань у збірниках була написана у формі загального наставляння батькам - як виховувати своїх дітей; наприклад, "Слово до батьків про покарання—напучення дітей" або "Слово Іоанна Златоустого, як шанувати дітям батьків" (у даній формі, як відомо, були написані й окремі частини "Домострою").

Яскравим прикладом функціонування на давньоруському, а пізніше — на староукраїнському й середньовічному російському ґрунті перекладних збірників повчань є збірник «Златоструй». Відомо, що він неодноразово переписувався східнослов'янськими книжниками. Збірник названо так тому, що «солодкі промови» в ньому, немов «золоті струми», омивають душу людей [2, 140]. У ньому, як і в багатьох інших середньовічних збірниках, «слова» і повчання були присвячені наставлянням про необхідність відвідувати церкву і святобливо слухати службу, про дотримання посту, про щире покаяння, про шанування батьків, «учителів» і «старійшин»; у цих наставляннях віруючих закликали бути щедрими на милостиню, терпимими до всіх навкруги, не бажати зла недругам, не піддаватися мирським спокусам і піклуватися про чистоту вчинків і помислів, не віддаватися скорботі в час біди, не оплакувати надмірно мертвих (тому що їм, якщо вони жили праведно, призначене вічне блаженство), пам'ятати про прийдешній страшний суд.

Заслугує окремого розгляду й такий збірник, як «Слов'яноруський Пролог» - одна з найважливіших пам'яток східнослов'янської церковно-повчальної літератури. Найдавніші списки цієї пам'ятки на Русі сягають до XII-XIII ст., але найяскравішою й найповнішою редакцією її є російська редакція XVII ст., до якої було внесено багато нових елементів змісту й форми [6]. В певному розумінні цей збірник можна

назвати народно-літературним. Він залишив глибокі сліди свого впливу в загальному релігійно-моральному світобаченні східнослов'янських народів (до речі, у "Домострої" зустрічаються деякі глави, запозичені тою чи іншою мірою з «Прологу», наприклад, глави 19 і 20). "Прототипом" для «Прологу» послужили грецькі Мінології та Синаксарі - збірники коротких житійних розповідей, розташованих за "пам'яттю" святих і церковних подій, що святкуються, протягом усього року, кожного місяця. На російському національному ґрунті «Пролог» ще до XVII ст. декілька разів змінювався і доповнювався, ставши поступово "цілком російським твором" [3, IX]. За змістом наявні в ньому тексти можна розділити на три групи: 1) життя святих; 2) "слова" і повчання; 3) церковно-повчальні повісті й оповідання. Метою всіх трьох груп було перевиховання народу, привнесення в його світогляд перш за все християнського морального світовідчуття устрою життя. У зв'язку з цим основна тема майже всіх «проложних» повчань — роз'яснення того, як по-Божому жити «в миру», у сім'ї та в суспільстві, серед слабких і сильних, серед життєвої боротьби, пристрастей і вад - жити, як велить Закон Божий і чому вчить церква [1].

Багато повчань уже на російському ґрунті було додано до тих, що існували раніше, на тему про жебраколюбність - про милість і милостиню - як про основну, за Прологом, християнську добродетель. На цю тему містилися такі "слова" і повчання, як "Слово про милостиню, якщо даєш злиденному - Христу даєш", "Святого Іоанна Златоуста про милостиню", "Слово Петра чорноризця про багатих та злиднів", "Святого Антиоха про милостиню й жебраколюбність" тощо. Інші ж питання, що піднімаються в Пролозі, - це питання про гнів, про те, що не варто засуджувати ближнього, про сповідання гріхів, про боротьбу з пияцтвом, про "лихву й сріблолюбство", про наклепи, про покаяння, про "тутешнє життя і про царство небеснє" тощо.

Найбільше "слів" і повчань у «Пролозі» - це "слова" і повчання Іоанна Златоуста, значно перероблені й доповнені в Московській Русі: "... про читання священних книг і про книжкове повчання", "... про сповідання гріхів", "... про гнів", "... про те, що не варто слухати брехливих вчителів і пророків", "... про молитву", "... про милостиню", "... про властивість щирої милості", "... про безперервне пам'ятання про час смертний", "... про рятівну благоповедінку людини", "... слово-наставляння до тих, хто [чимось] володіє", "... про

покаяння", "... про причастя і про милостиню", "... про піст" та інші. Крім Златоуста, серед авторів таких творів зустрічаються Василь Великий (наприклад, "Повчання Святого Василя про праведне життя"), Федір Студит (наприклад, "Повчання... про те, як не впадати у відчай заради гріхів своїх Божою милістю", "... про працюючих для Бога") та інші церковні авторитети.

Звернемо увагу на те, як у "повчаннях Златоуста" (по суті в «Пролозі» багато які з них є більшою мірою створеними вже на слов'янських землях, аніж знаменитим візантійцем) розкривається ідея милостині і пов'язана з нею ширша ідея — рятівної благоведінки людини. Називаючи милостиню "содружницею Божою" і багатьма іншими яскравими визначеннями [4, 103], Іоанн підкреслює, що нею і вірою очищуються гріхи, але щира милість ніколи не повинна бути пов'язаною з насильством, злодійством тощо. Критикуючи насильство, розповсюджене серед співгромадян Златоуста, він активно застосовує найрізноманітніші художні стилістичні засоби, тропи, прислів'я тощо. Наприклад: «Як у джерело чисте гній вмітає хтось, усе нечисте створюючи; так і хабарництво, у багатство входячи, все пронизує злим смородом» [4, 105]. В іншому повчанні Іоанн жebraколюбність і потяг до прочанства називає двома гілками оліїстими — «ними плід помазується весь; від них же помазує Господь голову і ноги та віддає помазаним царство небесне» [5, 89]. Наповнюючи свою проповідь рядом цитат із Святого Письма й інших книг богословського характеру ("Відкриваючи, відкрій руки свої убогому, і не возопіє на тебе до Бога", "... Брата, що скорбить, не відштовхни, не відвертай обличчя свого від злиденного" [книга сина Сірахова, гл.4], "Душі своїй благо творить чоловік милостивий, губить же своє тіло немилостивий" [Прит.11:16-17] і багато іншого), Іоанн робить повчальні висновки про те, що, як Господь щедрий у милості нужденним, так і ми повинні не скупитися і давати бідним милостиню [4, 108]. Милувати злиденного й убогого, змиритися з ворогом, не лінуватися, не «віщати сороміцьких слівес», не зводити наклепи, не набридати нікому, не заздрити ближньому - загалом любити ближнього свого - все це, за Златоустом, як і за іншими християнськими книгами, складає рятівну благоведінку людини.

Питання про покаяння в "словах" і повчаннях «Прологу» в редакціях Південної та Північно-Східної Русі піднімається неодноразово. При цьому автори повчань використовують багато порівнянь, метафор тощо, роблять свою мову виразною,

яскравою: покаанням "струпи душевні зціляються" [5, 87], гріхи очищуються, і Господня милість після покаання, «як дощ на траву, на наші душі розливається» [там само].

Таким чином, можна сказати, на прикладі «Прологу», що повчальне красномовство, незважаючи здебільшого на простоту висловлювання думки в ньому, було аж ніяк не сухим повчанням, а комплексом яскравих у художньо-естетичному аспекті творів, що мали впродовж тривалого часу у Південній та Північній Русі дуже велике виховне значення.

Література:

1. Абрамович С., Ткачев Ю. Библия и древняя русская литература. – Черновцы: Рута, 1999.
2. Гаврюшин Н. «Избирая сладость словесную...»: Круг чтения древнерусского писателя // Лит. учеба. – 1987. - № 6. – С.140-148.
3. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. – Вып.1. – СПб., 1894. – V.
4. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. – Вып.2. – СПб., 1896. – IX.
5. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. – Вып.3. – СПб., 1898. – VII.
6. Русская старопечатная литература (XVI – I-я четв. XVIII в.): Лит. сборник XVII века «Пролог» / Под ред. А.Демина. – М.: Наука, 1978.

Любов Царик, асистент

Жанр балади у творчості Володимира Сосюри

Балада — один з найпопулярніших у світовій літературі жанрів, який впродовж століть привертав і привертає увагу письменників, читачів і дослідників. Посідає він чільне місце і в українському письменстві. Шлях розвитку української балади був нерівним: інтерес до неї то підвищувався, то спадав, проте ніколи не зникав зовсім.

Найвищого розквіту жанр балади досяг в епоху романтизму, наочно і глибоко виразивши естетичну концепцію цього напрямку.

Властиві баладі риси художнього освоєння дійсності: емоційність, піднесеність у відтворенні героїв, наділених сильними пристрастями, потяг до незвичайних подій і характерів — стали причиною активного функціонування цього жанру і в 20-х роках ХХ століття. Романтичному осмисленню світу значною мірою сприяло небувале піднесення, яке охопило творчу інтелігенцію після Лютневої революції 1917 року, та надія на незалежний розвиток української держави і культури. Національно-визвольні змагання в Україні того періоду дали поштовх до появи великої кількості літературно-мистецьких організацій, розвитку стильових напрямів і течій.

Новий імпульс до розвитку отримали і традиційні літературні жанри. Надзвичайно сприятливою в освоєнні нових типів, характерів, у трансформації неординарних життєвих ситуацій виявилася балада. З цього приводу С.Л.Страшнов писав: «Факти, які постачала письменникам громадянська війна, виявилися баладними на двісті відсотків: ущільнена динаміка подій, їх фантастичність, трагічний розкол сімей на ворогуючі табори — все це дуже нагадувало колізії народних і класичних балад, але явно перевищувало колишні жанрові зразки за напругою і масштабом, соціальною гостротою» [1, 3-

4]. Дійовими особами в баладах ставали звичайні люди, життя пропонувало їм нові драматичні ситуації.

До жанру балади у той час звертаються В. Еллан, В. Поліщук, В. Сосюра, Є. Плужник, П. Карманський, Д. Загул, М. Терещенко, В. Свідзинський, М. Йогансен, О. Влизько, Б.-І. Антонич та ін. Трагізм національно-визвольних змагань, висока напруга драматичних ситуацій породжують непересічні характери, незвичайні типи. Автори відчують особливий інтерес до небуденних подій, ситуацій, героїчних постатей. Домінують децю плакатні образи незламних борців, яких автори наділяють лише позитивними рисами, розповідаючи про них піднесено-романтичним тоном.

Якщо у романтичних баладах ХІХ ст. герой зосереджувався в основному на своїх почуттях, переживаннях, а його розум, сміливість, благородство були спрямовані на те, щоб завоювати прихильність коханої людини, врятувати її від небезпеки, то тепер робиться акцент на інших рисах його характеру. На перший план зображення висуваються цілеспрямованість, несхитність, сильна воля, безкомпромісність і принципиовість, часто аж до самопожертви. Вольовим, безкомпромісним, здатним на самопожертву є герой Є. Плужника у баладі “Потомлені коні”. Незламним бійцем постає і Сенька-арсеналець з однойменної балади М. Терещенка. Такими є і бідний наймит Євген, і безіменний герой з балад В. Сосюри “Євген”, “Комсомолец” і В. Бобинського (“Касарняна балада”), Л. Первомайського (“Героїчна балада”), А. Малишка (“Бронепоезд”, “Корнюша”), Д. Загула (“Марійка”).

У творчій спадщині В. Сосюри є кілька балад про національно-визвольні змагання в Україні 1917-1921 років. Об'єднані приналежністю до одного жанру, вони все ж відрізняються одна від одної способом нарації, композицією, зображально-виражальними засобами. Балада “Євген” — цілком романтична. Сучасного звучання їй надає тільки повідомлення автора про те, що герой пішов у Червону гвардію. А сюжет, образи, зав'язка твору — все витримане в дусі класичних романтичних балад. Наймит Євген покохав панську дочку Констанцію. Дівчина відгукнулася на щире почуття, але соціальний стан і майнова нерівність були непереборною перешкодою на шляху до їхнього щастя. Та в суспільстві відбуваються соціально-політичні зміни. Євген подався воювати. І тут автор використовує несподіваний для реципієнта сюжетний хід — зманіжена панянка, щоб не роз-

лучатися з коханим, іде за ним. Подібного повороту сюжетної лінії в баладах ХІХ ст. немає. Привертає увагу і новаторство форми твору: написана вона ритмічним тристопним ямбом, тоді як для класичної балади характерний амфібрахій.

Для балади “Євген” характерні стислість викладу, невеликий обсяг тексту. Розповідач поєднує зображення подій у їх послідовному розвитку з ліричною манерою розповіді. Специфічною ознакою композиції балади є те, що її розповідач — всезнаючий. Він, втручаючись у хід подій, прискорює розв’язку твору:

Та сил немає в мене
Співать про квіти й луг.
Констанцію й Євгена
Зарубано в бою [2, I, 182].

Твір пройнятий світлим сумом, він завершується афоризмом, який відповідав духові свого часу:

В любові є повстання,
В повстанні є любов [2, I, 183].

Однозначним у своїй принциповості, близьким за духом героєві попереднього твору є і комсомолець з однойменної балади В. Сосюра. У невеликому за обсягом творі автор показує трагедію України, яка втратила шанс на побудову власної держави і була втягнута у “безумство бурі світової”. Ліричний герой балади позбавлений індивідуальних рис і, по суті, нічим не відрізняється від деяких персонажів В. Еллана, М. Йогансена, М. Терещенка у творах про громадянську війну. Та все ж у художньому плані балада “Комсомолец” стоїть значно вище. Їй властиві всі жанрові ознаки сучасної балади — “героїчний зміст, драматично напружений сюжет, підкреслена узагальненість, відсутність деталізації, стислість у викладі матеріалу. Гострота і трагічність сюжету поєднуються в ній з яскравими ліричним забарвленням розповіді [3, 43]. Гостро трагедійний сюжет балади, логічним завершенням якого є загибель головного героя, подано надзвичайно лаконічно, метафорично. Напене, ця особливість твору дала підстави В. Моренцю назвати твір поетичною новелою [4, 128]. У баладі вдало поєднуються елементи трьох літературних родів: епосу, лірики і драми. Драматичну напругу ситуації Сосюра вдало передає за допомогою коротких, неповних речень, “рубаних фраз” прямої мови. Це підсилює експресію нарації і психологізм у змалюванні трагедії українців, які борються на протилежних сторонах барикад, часто захищаючи чужі Україні інтереси напасника:

— Всі ж ви такі, як і я, чорнобриві!..
 Жалко розстрілювать всіх!..
 Гляньте навколо... і сонце, і ниви...—
 Відповідь — сміх... [2, I, 183].

Автор часто вживає у баладі, як і в наведеної вище строфі, три крапки, які є апосіопезами. Вони спонукають читача доповнити своєю уявою зображене, осягаючи шлях авторських асоціацій. Правдиво і вражаюче Сосюра зображує жах полонених перед неминучою загибеллю, неповторну красу життя в останню мить, відчайдушність приречених. І тоді стає відчутним, яка людяність керує безіменним героєм, що йде на смерть заради інших. Опинившись в межовій ситуації, він приймає рішення своєю смертю врятувати життя товариству. Та трагедія безіменного героя, як і подібних героїв балад про громадянську війну інших авторів, полягає в тому, що, шукаючи волі для інших, вони самі не є вільними. Під тиском більшовицької ідеології у свідомості людей атрофувався весь комплекс естетичних цінностей. Перш за все — ідеал свободи — та рушійна сила, яка споконвічно була одним з найважливіших чинників у збереженні української нації.

Особливе місце у баладній творчості В. Сосюри займає ліро-балада “Перстень” (жанрове визначення — авторське). Надрукована вперше у третьому числі журналу “Червоний шлях” за 1926 рік, балада пізніше увійшла до збірки “Золоті шуліки” (1927), а потім — до другого тому тритомного видання поезій (1929 р.). Пізніше твір не перевидавався і до 10-ти томного видання не був уведений, поповнивши список забронених.

Закономірністю літературного процесу 20-х років було посилення в творах особистісного, авторського начала. Ця тенденція чітко простежується, зокрема, і в баладі «Перстень». Ліро-епічний «автор» твору — оповідач, що, будучи головним персонажем, «оповідає в першу чергу про самого себе, причому себе він «бачить» зсередини, «знає» і розкриває власні думки і переживання» [5, 152]. Безперечно, така манера оповіді, хвилювання оповідача створюють особливу емоційну напругу балади. Композиційно вона складається з трьох частин і вступу, що, повторюючись у незначних варіаціях, є своєрідним рефреном, характерним для романтичних балад:

Я у полі. Хто зі мною?
 Тільки біла путь...
 Тільки спомини юрбою на снігу встають.
 Кров — у щоки, кров — у скроні...

Знову, знов, як стій:
 На заплаканій долоні
 Перстень золотий.
 А над ним обличчя любе,
 В ньому біль і гнів...
 І шепочуть мертві губи:
 «Ти його убив...» [6, II, 137].

Такий початок звучить інтригуюче, викликає зацікавлення у читача. Своєрідність композиції твору полягає у двоплановості сюжету. Сюжетна канва твору розподілена у двох часових площинах — минулому і сучасному. Звертання автора до жанру балади було не випадковим — воно викликане прагненням відтворити у творі рух часу.

Події у першій частині балади зображені ретроспективно. Оповідачеві важко забути криваві бої, загиблих друзів і смерть політичних противників. Він за наказом революції розстріляв петлюрівського офіцера, який перед смертю передав перстень для своєї дружини. Як і вимагає баладний жанр, тривожний стан природи, напружений настрій, лаконічність виразу і трагічність випадку підпорядковані одному задумові:

Тільки крик: — «За Україну» —
 Тільки сніг і кров...
 Але я його дружини
 Їй досі не знайшов [2, II, 138].

Драматизм ситуації, доцентровість сюжету закономірно ведуть до подальшого трагічного розвитку подій. Після революції герой-оповідач став сількором. Але ще більше випробування долі чекає його тепер: він закохався у дружину вбитого офіцера. Сільська вчителька, що стала коханкою героя, впізнає на його руці перстень свого колишнього чоловіка. Кульмінація конфлікту переноситься у внутрішній світ героїв. Драматизм, високе напруження почуттів зосереджується у душі дружини офіцера, якій судилося покохати вбивцю свого чоловіка. Серце таких випробувань не витримує. А ліричний герой усвідомлює, що разом з тим офіцером він розстріляв і свою любов:

За вікном — туман і зорі,
 Мертво світить сніг.
 Та нема огні в взорі
 Од очей моїх.
 Наче хвилями озера
 З хмарами в бою
 Розстріляв я офіцера

Ілюбов свою [2, II, 140].

«Перстень» має чимало ознак романтичної балади XIX ст. (рефрен, похмурий пейзаж, на фоні якого розгортаються події, трагічний фінал). Водночас у творі дуже помітний подих часу: події національно-визвольних змагань, жорстокі бої надають йому динаміки. Традиційні поетичні засоби поєднуються із сучасною авторові лексикую (сільбуд, сількор, повстанці, карабінка...). Основним рушієм сюжету балади є напружений драматичний конфлікт героя-оповідача з дійсністю (і особистого, і соціального планів). Це дає всі підстави вважати «Перстень» однією з найкращих неоромантичних балад в українській літературі.

Отже, в українській літературі 20-х років і в творчості В.Сосюра, зокрема, жанр балади зазнавав творчої трансформації. «Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий одночасно. Жанр відроджується і оновлюється, на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру... Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле» [7, 122]. Балада зберегла класичні жанрові ознаки. У першу чергу, це поєднання елементів трьох літературних родів: лірики, епосу і драми. А, за твердженням Й.В. Гете, це є неодмінною особливістю справжньої балади [8, 554]. Л. Уланд теж підкреслював необхідність сполучення у баладах ліричного почуття, епічної наочності і драматичної дії [9, 556]. Проте, якщо основною ознакою цього жанру в XIX ст. була інтригуюча фабула з фантастичними персонажами, неймовірними пригодами і чаклунськими перетвореннями, то в сучасних баладах ці елементи відсутні. Вони «витісняються історико-героїчними мотивами, пов'язаними з добою визвольних змагань 1917-21 рр.» [10, 77]. У цих баладах відсутні не тільки фантастичні моменти, але часто нема і самої фабули. При цьому динамізм творів не тільки не втрапився, а навпаки — посилюється за рахунок внутрішньої енергії, напруженого духовного світу персонажів, трагізму внутрішнього драматичного конфлікту.

Література:

1. Страшнов С. «Молодит и лад баллад»: Литературно-критические статьи. — М.: Современник, 1990. — 157 с.
2. Сосюра В. Твори: В 10-ти т. — Т.1. — К.: Дніпро, 1971.
3. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. — К.: Радянська школа, 1971. — 487 с.
4. Моренець В. Володимир Сосюра: Нарис життя і творчості. — К.: Дніпро, 1990. — 262 с.

5. Смілянська В. «Святим огненным словом...» Тарас Шевченко: поетика.— К.: Дніпро, 1990.— 290 с.
6. Сосюра В. Поезії. Т.2.— Х.: Держвидав України, 1929.— 224 с.
7. Бахтин М. Эстетика словесного творчества.— М.: Искусство, 1979.— 320 с.
8. Гете И.В. Разбор и объяснение //Эолова арфа: Антология баллады.— М.: Высшая школа, 1989.— С. 554-556.
9. Уланд Л. О балладе //Эолова арфа: Антология баллады.— М.: Высшая школа, 1989.— С. 556-562.
10. Літературознавчий словник-довідник //За ред Р.Т. Гром'яка та Ю.І. Коваліва.— К.: ВЦ «Академія», 1997.— 752 с.

Ольга Царик, аспірант

Структура літературного життя в Галичині і творча активність Богдана Лепкого

Поняття літературного життя, традиційне для польського літературознавства [див.:2, 3], — все частіше використовується і в українській науці про літературу [1, 5]. Воно також зустрічається в соціологічних, культурологічних і мистецтвознавчих працях. Ним позначають систему, що складається з таких головних елементів, як а) об'єднання митців; б) приватно-кооперативні і державні інституції, які тиражують, зберігають, розповсюджують їх твори; в) заклади, в яких митці спілкуються між собою і з публікою; г) органи преси, що рекламують, популяризують та оцінюють оприлюднені твори; д) політично-економічні чинники, які витворюють сприятливі чи несприятливі умови для функціонування естетичних цінностей, для художньої комунікації взагалі.

Для літературознавства поняття “літературне життя” необхідне як у теоретичних, так і в історико-літературних дослідженнях. Теоретично воно допомагає осмислити динаміку літературного процесу, його механізми, взаємодію і зміну літературних напрямів і стильових течій. Історик літератури, простежуючи структуру літературного життя відповідного періоду, одержує важливу позатекстуальну інформацію про включення письменника в літературний процес, про передумови та особливості формування художнього світу митця, про закономірності сприймання та оцінки його творів у різних середовищах, в різні історичні періоди.

Вичерпне знання елементів літературного життя і відношень між ними потрібне також для компаративістичного дослідження творчості письменників-сучасників, що живуть і працюють в одному регіоні. Такі знання допомагають відрізнити різновиди і типи літературних взаємин, насамперед контактено-генетичні і типологічні, дають підстави для виділення

і розуміння індивідуальних елементів у творчості письменників, спадщина яких зіставляється.

З такого погляду можна конкретніше, ніж це робили досі, охарактеризувати своєрідність художнього світу Богдана Лепкого, його роль в українсько-польських літературних зв'язках, зокрема, беручи до уваги взаємини і творчість Б. Лепкого, В. Стефаника і В. Оркана.

Літературне життя як система соціально-естетичних факторів і відношень має просторово-часові, етнічно-національні виміри і структурну своєрідність. Адже місцеперебування письменника, його постійна міграція чи сталість проживання зумовлюють відмінності в тому конкретному впливі літературного життя, який творить мікросередовище кожного письменника і певним чином заломлює його художній світ.

Галичина в Австро-Угорській монархії виступала в єдності Східної і Західної частин як відносно окремиї регіон, що мав свій Сейм у Львові і два відомі культурні центри — Краків і Львів. Вони безпосередньо пов'язувалися з Віднем як столицею держави. З етнічного погляду цей регіон був багатонаціональним: жили в ньому автохтонні українці, поляки, новоприбулі німці, євреї. За політико-адміністративними характеристиками до Галичини тяжіла Буковина, центр якої — Чернівці — складав третій культурний осередок.

В Галичині державною мовою була німецька. Поряд з нею функціонувала польська як урядова в краї. За конституцією Австро-Угорщини місцеві мови (в тім числі українська) допускалися тут з другої половини ХІХ ст. до початкових і середніх шкіл, зрідка і до університетів. Громадські організації (“Просвіта”, “Руська бесіда”, “Рідна школа”); приватна і кооперативна преса користувалися українською мовою публічно. Ці політично-правові реалії впливали на структуру літературного життя в краї, модифікували її в кожному культурному центрі інакше для письменників, які користувалися рідними мовами. Це ж у свою чергу по-різному впливало на формування світогляду літераторів, зокрема їх естетичних поглядів і смаків, відбивалося на таких елементах художнього світу письменників, як тематика, проблематика та образний лад.

Життєвий шлях і творча спадщина Б. Лепкого не тільки дуже точно підтверджують ці відомі тези, а й постають дещо в іншому світлі, коли їх цілеспрямовано розглядати крізь призму категорії літературного життя. Саме з цією метою акцентуємо

на структурі літературного життя, у яке потрапляв Б. Лепкий, і реконструкції його динамічної структури. Такий підхід до постаті і творчості Б.Лепкого започаткував ще Є.-Ю. Пеленський, але він не був послідовно реалізований його наступниками: ні В. Левом [16], ні М. Сивіцьким [12], які дуже багато зробили у своїх монографіях для відтворення культурно-історичного контексту, в якому творив письменник.

Відразу після смерті Б. Лепкого Пеленський писав: “Життєвий і нерозривно з ним зв’язаний творчий шлях Богдана Лепкого позначилися особливою прямолінійністю (підкр. наше — *О.Ц.*), виразністю, завершеністю. Завдяки тому можна легко виділити із суцільного поодинокі складники і визначити їх ролі в цілому, вказати, як вони впливали на формування всієї поетичної творчості Лепкого в її різнорідних, але таких ідейно однорідних виявах. Ці складники це: творча індивідуальність, середовище і доба” [29, 13]. Згадані Є.-Ю. Пеленським складники в свою чергу потребують конкретизації. Якщо докладно розглянути другий (“середовище”), то одержимо основні компоненти “літературного життя” — тобто ті елементи “середовища”, які безпосередньо складають власне літературні факти. Крім того, поняття “середовище” і “доба” значною мірою накладаються, перехрещуються, тому їх також треба розрізнити і конкретизувати. Є.-Ю. Пеленський, крім них, вживав такі поняття, як “національні традиції”, “громадянське і літературне життя”, “літературна атмосфера”, “глибокі шари поетичної особовості” та ін. Відзначаючи їх відбиток у творчості Б.Лепкого, Пеленський зробив узагальнення, які досі допомагають інтерпретувати її своєрідність. До висновків такого типу, що не втратили свого значення, зараховуємо такі:

— “Лепкий пішов у світ із виідеалізованим образом краю своїх дитячих і юнацьких літ” [29, 14];

— “Нерівномірність, а то й подекуди тіснота українського громадянського й літературного життя створили тип великого письменника-універсаліста [...]. Лепкий замикає своєю літературною діяльністю цей ряд письменників” [там само];

— “З переїздом із Бережан до Кракова “він попадає в гарячий крутіж людей і подій, у сам розпал модернізму. Під їх впливом наближається Лепкий до модернізму, стає одним з поетів цього нового напрямку...” [29, 18];

— “...свідомо чи несвідомо, що врешті-решт неважне, Лепкий спровола обмежує роль суспільницької тематики, віднаходить себе, стає ліриком” [29, 18];

—“Лепкий міцно був через ціле життя зв’язаний із ґрунтом, з якого виріс, із людьми і переживаннями, що супровожали його на далекій життєвій шлях. Тим то в своїх писаннях він часто вертається (підкр. наше — О. Ц.) до переживань ранньої молодости, до краю дитячих мрій і втіх ” [29, 22];

—“Життя на чужині зродило тугу за рідним краєм” ...[29, 23];

—“Під впливом війни зачався в творчості Лепкого новий період. Не закидаючи лірики [...], він куди більше уваги присвячує епіці, власне історичній повісті”[29, 26];

— “В історичній прозі він не переказує історичних фактів, але віддає духа доби” [29, 29];

—“Рівно півстоліття [...] творив Лепкий [...], і для дуже біжучих потеб, творив і під аспектом вічності мистецтва [...]. Довголітня проба часу вказує, які це є і будуть твори: низка лірик, зокрема співів про осінь, кілька психологічних нарисів, модерна сентиментальна повість, історичний роман і спомин”[29, 32].

Таке відлуння середовища і доби фіксував у творчості Б.Лепкого критик-сучасник. Якщо ж спробувати інтерпретувати ці впливи крізь призму неповноти структури літературного життя, то можна говорити не тільки про “прямолінійність” впливу середовища на його творчість, а й про стимулюючу роль відсутності, браку певних елементів повноцінного літературного життя, які спонукали Б. Лепкого до творчої активності, до моделювання свого художнього світу вже як візійного, фікційного, а не достовірного.

Перехід від наслідування до уявної компенсації, до творення на основі спогадів та їх концептуалізації залежав від зміни неповноти літературного життя на таке літературне життя, яке, компенсуючи недоліки попереднього, дошкуляло письменникові новою, іншою неповнотою.

Відзначимо основні віхи цього драматичного процесу. У дитячі і підліткові роки елементи літературного життя пов’язувалися з культом книги в родині священика-поета, з навчанням в Бережанській польській гімназії. У центрі мистецького життя Бережанщини знаходилась постать письменника-адвоката Андрія Чайковського. Наявність родини у Львові (К. Студинський), потяг до малярства визначали пошуки місця навчання і вищого навчального закладу(Львів-Краків-Відень). Приклад І. Франка та А. Чайковського, спілкування з Михайлом Петрушевичем, знайомство з М. Вороним, В. Цура-

том під час студій “заохочувало до праці”. Початок самостійної праці амбітного початкуючого літератора в провінційних Бережанах після студентського життя у Відні скеровує погляд Б. Лепкого у бік культурних центрів. Він свідомо обминає вибухонебезпечний з етнічного погляду Львів і вибирає Краків. Тут має можливість працювати в гімназії, університеті, спілкуватися з краківським мистецько-інтелектуальним середовищем, відчуває брак рідномовного читача і відсутність української періодики і видавців. Посилає свої твори до львівських газет “Руслан”, “Діло”, журналів “Зоря”, ЛНВ, видає поетичні збірки і прозові книжки у Львові при підтримці українсько-руської Видавничої спілки і заходами К. Студинського, в Чернівцях при сприянні редакції “Буковина”, заходами Льва Турбацького, Льва Когута і Франца Коковського, в Коломиї – власними заходами. Книжкові видання Б. Лепкого рецензують Л. Турбацький, М. Лозинський, В. Гнатюк, Марія Грушевська, А. Крушельницький, М. Євшан, М. Шаповал, згадує в своїх оглядах І. Франко.

Б. Лепкий польською мовою представляє В. Стефаніка в Кракові, а свій нарис про друга друкує по-українськи у Львові; час від часу найжджає до цього міста, спілкується з “Молодою Музою”. У Кракові разом з В. Орканом готує польською мовою книжку української прози (1908), сприяє виходу “Антології сучасних українських поетів”, укладеної С. Твердохлібом (1910). Результати наукової, редакторсько-видавничої діяльності оприлюднює в Коломиї. Тут 1909 року з’являється перша частина його “Начерку історії української літератури”, “Співомовки” С. Руданського, “Чорна рада” П. Куліша з передмовами Б. Лепкого.

Як бачимо, живе і плідно фахово працює в Кракові, прозу і поезію творить з думою про рідний край, а видає всі твори в містах, де функціонує матеріальна база українського літературного життя, численніша, ніж у Кракові, читацька громада.

Співпраця Б. Лепкого в журналі “Swiat Slowianski” переривається 1908 року на знак протесту проти брутального виступу редактора цього часопису з питань польсько-українських стосунків; він шукає захисту в Оркана проти анонімного звинувачення в плагіаті з польських поетів, яке опублікував “Dziennik Polski”. Б. Лепкий знайомиться 1907 року з В. Липинським, захоплюється його ідеями реполонізації спольщеної української шляхти. Отже, переїзд до Кракова не ізолював толерантного митця і професора від польсько-

українських стосунків, він поступово підходив до проблематики міжнародних відносин, державницьких аспірацій українців, яку розроблятиме в повістях післявоєнного періоду. Але її гостроту і складність Б. Лепкий, як і В. Стефанік, особливо інтимно відчує під час першої світової війни і в період руйнування Російської та Австро-Угорської імперій, коли поставали національні держави.

Літературне життя українців, що опинилися на Заході лінії фронту, в Австрії і Німеччині, хоча зовні не виявлялось в активних формах, але породило якісно нові за тематикою, образним світом, поетикою твори. Б. Лепкий як поет, прозаїк, літературознавець також не був винятком. Укладені ним збірки “Червона калина”, присвячена Українським Січовим Стрільцям (Відень, 1915), “Наша пісня” (Вецляр, 1916), “Ще не вмерла Україна. Співаник з великих днів” (Відень, 1916), його власні книжки “Тим, що полягли 1914-1915” (Відень, 1916), “Доля” (Вецляр, 1917), “Вибір віршів” (Вецляр, 1921), “Ноктурн” (Зальцведель, 1921), “Незабутні” (Берлін, 1922), “Під тихий вечір” (Ляйпціг, 1923), активна публіцистична діяльність в газеті “Українське слово” — всі вони засвідчують, що Б. Лепкий на чужині, під час війни і повоєнної розрухи не чекав сприятливих умов, а сам активно впливав на літературне життя як лектор, редактор, публіцист, видавець, автор. Саме у той переломний період його роздуми про українську державність, про рідний край, що опинився на терені фронтів, увібрали історіософію В. Липинського і втілились у повість-казку, чи як її назвав Є.-Ю. Пеленський, “сентиментальну повість” — “Під тихий вечір”, а згодом, уже в Речі Посполитій, в Кракові, куди він повернувся 1925 року, — в повісті “Зірка” (1929) і “Веселка над пустарем” (1930).

Повернення Б. Лепкого до Польщі, поновлення на викладацькій роботі стало можливим за сприянням В. Оркана (за умови присяги на вірність польському народові і польській державі). Незважаючи на це, польські суди (напр., окружний суд у Тернополі) вилучали з обігу його книжки, укладені в Німеччині, вимагали пояснень від ректорату університету [15, К.-№27]. Разом з тим, творчість Б. Лепкого, передусім трилогію про Мазепу, гостро критикували в УРСР як “прояв політичних настроїв західноукраїнського бандитизму”, за “тенденційний націоналізм” [30].

Таким чином, проблематика, тематика, навіть жанрова система творчості Б. Лепкого відчувала на собі особливості українського літературного життя, яке складалося на перехресті

національних інтересів кількох народів і міждержавних стосунків українців, поляків, німців, росіян. Воно стимулювало творчу активність письменника і визначало напрямки його особистого впливу на українсько-польські літературні взаємини, логіку критичної оцінки творів у Польщі, в УРСР, в українській діаспорі, а тепер впливає на їх реінтерпретацію.

Література:

1. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. - К.: ВЦ «Академія», 1997. - 752 с. (Nota bene).
2. Słownik terminów literackich. Pod redakcją J. Sławińskiego.-Wrocław-Warszawa-Kraków, -1998.- 706 s.
3. Straszewska M. Problematyka badań nad życiem literackim./Problemy metodologiczne współczesnego Literaturoznawstwa pod red. H. Markiewicz i J.Sławińskiego.-Kraków: Wydawnictwo Literackie. - 1976.- S.440-454.
4. Frybes S. Koncepcie badań nad życiem literackim./Problemy metodologiczne współczesnego Literaturoznawstwa pod red. H. Markiewicz i J. Sławińskiego.- Kraków: Wydawnictwo Literackie – 1976.- S. 455-464.
5. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. - Кн. 1.: Перша половина ХХ століття. Підручник / В.Т.Дончик. –К.: Либідь, 1998. – 464 с.
6. Hutnikiewicz Artur. Młoda Polska. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, - 1996. - 484 s.
7. Makowiecki A. Z. Młoda Polska.-Wydanie drugie.-Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, - 1987. - 334 s.
8. Білик-Лиса Н.І. Богдан Лепкий у духовному відродженні українського народу. – Тернопіль: Збруч, 1999. – 144 с.
9. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли. Поети «Молодої музи». - К.: Дніпро, 1991.
10. Лепкий Б. Три портрети. Іван Франко. Василь Стефаник. Владислав Оркан // Лепкий Б.С. Твори: В 2 т. – Т.2.: Повісті. Спогади. Виступи./ Упоряд. та автор приміток М.М.Льницький. – К.: Дніпро, 1991.- С.612-693.
11. Лепкий Б. Твори: В 2 т. – Т.2.. – Т.1. Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. / Упоряд., автор вступної статті та приміток Ф.П.Погребенник/. К.: Наукова думка, 1997– 846 с.
12. Сивіцький М. Богдан Лепкий: життя і творчість. – К.: Дніпро, 1993.– 254 с.
13. Історія української літератури кінця ХІХ - початку ХХ століття. За ред. П.П.Хропка. –К.: Вища школа, - 1991. –512 с.
14. Вервес Т.Д. Владислав Оркан і українська література (Літературно-критичний нарис). – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – 187 с.
15. Архів Ягелонського університету. - Папка S II 691.
16. Лев В. Богдан Лепкий. 1872-1941. Життя і творчість // Записки НТШ. – Т.СХСШ. – Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. – 329 с.
17. Гром'як Р.Т. Літературно-критична діяльність Богдана Лепкого// Гром'як Р.Т. Давнє і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 211-217.

18. Стефаник В. Повне зібрання творів: В 3-х томах. Т.2.: Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади. – К., 1952. – 223 с.
19. Wiśniewska E. Wasyl Stefanyk w środowisku literackim Krakowa w latach 1892-1900. // Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich (pod red. S.Kozaka, M. Jakóbca).-Wrocław, -1974.-S.187-204.
20. Вервес Т.Д. Польська література і Україна. – К., 1985. – 381 с.
21. Listy W. Orkana do M. Wyslouchowej // Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. - 1993.- Z.3.- S.109-111.
22. Лепкий Б. Твори: В 2 т. – К., 1991. – Т.1. – 862 с.; Т.2. – 719 с.
23. Ягелонська бібліотека. Архів Оркана. - Папка 8119.
24. Мельничук А. Взаємозв'язки Б.Лепкого з В.Орканою // Богдан Лепкий – письменник, учений, митець. Матеріали наукової конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження Богдана Лепкого. – Івано-Франківськ, 1992. – С. 97-99.
25. Василевич Т. Рис Г. Богдан Лепкий і Василь Стефаник // Богдан Лепкий – письменник, учений, митець. Матеріали наукової конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження Богдана Лепкого. – Івано-Франківськ, 1992. – С.91-93.
26. Невідомська Л. Богдан Лепкий про Василя Стефаника, його стиль та мову // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття (Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника). - Тернопіль, - 1998 - С.331- 341.
27. Голубець М. Життєвий шлях Б.Лепкого // Богдан Лепкий. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета. – Краків- Львів: Українське видавництво, 1943. – С. 42-46.
28. Стефаник В. Твори /за ред. Ю. Гаморака. - Львів: Українське видавництво, 1942. - 369 с.
29. Богдан Лепкий. 1872 - 1941. Збірник у пошану пам'яті поета. - Краків-Львів, 1943. - 78 с.
30. Державин В. Історична белетристика Б. Лепкого // Критика, 1930. - N 5. - С. 27-28.

Галина Чумак, аспірантка

Функція пейзажу у структурі поетичного образу Т. С. Еліота

Ще від часів античної літератури пейзаж був одним з невід'ємних компонентів композиції будь-якого художнього твору. Естетичні функції пейзажу у тексті залежать від епохи, в яку написано твір, від його стилю і жанру. Природа у всіх її виявах та її описи були складовим компонентом поетичного образу, у фольклорних джерелах природа антропоморфічна, в давньому епосі — міфологічна. Свого часу Горацій говорив, що тільки поганій поет описує гаї, струмки, жертвовники, бурхливий потік, веселку поза зв'язками з людиною [1, 542]. Мабуть, найширше пейзаж використовувався романтиками для відзеркалення душі митця чи ліричного героя, його настроїв та переживань. Поети “озерної школи” і, передусім Вордсворт, оспівували принади заповідної англійської природи найромантичнішої місцини Британії (т. зв. “Озерний край”, що знаходиться на межі між Шотландією і Англією). Хрестоматійним вже віршем стали “Нарциси” Вордсворта, який включений в усі антології англійської поезії. Вордсворт, Колрідж і Сауті, об'єднані спільними естетичними концепціями “озерної школи”, дали досконалі зразки пейзажної лірики, рафінованої за формою і надзвичайно глибокої за змістом. Не дивно, що найбільшого розквіту романтизм досягнув саме в Англії з її елегантними краєвидами, загадковими туманними рівнинами та невиразним смутком гір. Англійський пейзаж є романтичним за воєю суттю.

Проте зовсім іншу функцію має пейзаж у модерністів. Прагнучи позбавитись надмірності почуттів романтиків, модерністи, і передусім символісти й імажисти, використовували пейзаж для зображення алієнації ліричного героя, його чужерідності в оточуючому жорсткому світі.

На зміну романтизмові, що впадав подекуди у фальшиву ідилію і патетику, прийшов двадцятий вік, позначений

літературною революцією. І світова війна знаменувала кінець епохи розміреного і впорядкованого життя. Після війни наростала непевність, зникала стабільність людського життя, падали старі ідеали і людина шукала нових. Творчу інтелігенцію охопили настрої зневіри та марноти життя, особливо гостро це переживалося в елітарних колах, що почувалися відповідальними за творення нової культури. Потрібно було нових концепцій та художніх прийомів для усвідомлення та інтерпретації нової картини світу. Тут поетична роль Томаса Стернза Еліота визначна. Пориваючи з ренесансною традицією створення художнього образу як “відбиттям реальності”, Еліот спирався на ідеї, співзвучні з концепціями Ортеги-і-Гассета, який проголосив за допомогою елітарного мистецтва руйнацію “реальності”, людиноцентризму та установку на вузьке коло реципієнтів. Водночас Еліот виявив чутливість до філософії ірраціоналізму Анрі Бергсона, чії лекції він мав нагоду слухати в Парижі в 1910 р. Ще під час навчання в Гарварді молодий Еліот познайомився з поезією Жюля Лафорта, Артюра Рембо та Поля Верлена завдяки книзі Артура Саймонза “Символічний напрям в літературі”. В поезії Еліота відчувається і співзвучність з філософськими концепціями Ніцше про творчу індивідуальність митця. Водночас Еліот залишається вірним деяким класичним алгоритмам культури — красномовне прийняття ним англокатолицизму, вимога враховувати контекст загальноєвропейської культурної традиції в поетичній творчості, заклик до поета стояти “осторонь” власної творчості, що було розривом з романтичною концепцією самовираження.

Еліот відкидає суб’єктивізм у мистецтві і літературі, наголошуючи разом з Ортегою-і-Гассетом на важливості деперсоніфікованого сприйняття світу. У своєму програмному творі “Дегуманізація мистецтва” іспанський філософ небезпідставно звинувачує романтизм і романтиків у переобтяженості особистими почуттями, що аж ніяк не додає творам естетичної цінності [2, 149].

Тому романтичний твір приносить задоволення, яке навряд чи пов’язане з його змістом, бо замість того, щоб насолоджуватися художніми об’єктами, люди насолоджуються власними, а подекуди і чужими емоціями. Як тут не згадати Еліотове визначення “безособової” поезії, де митець порівнюється з каталізатором у хімічній реакції думки і слова [3, 78].

Молоді творці-модерністи відмовилися і від реалізму, тому що він не відповідав усій складності і багатовимірності сучасного світу. Реалізм як метод вичерпав себе з появою феноменології. У кожної людини існує своя точка зору на реальність, часом протилежна загальноприйнятому уявленню про реальність однієї і тої ж події.

Реальність, як писав Ортега-і-Гассет “повсякчас знаджує художника на манівці, стаючи на перешкоді від втечі від неї... Як Одисей, навпаки, він мусить покинути повсякденність — Пенелопу і вирушити через рифи і скелі у зачароване царство Цірцеї” [2, 149].

Незаперечним для Гассета є і той факт, що нове, або “модерне” мистецтво, призначене лише для людей з розвинутим естетичним чуттям і тому доступне не всім. Нові митці обдаровні виключно виразним, чітким і раціональним чуттям мистецтва, “...їх спосіб відчуття — далеко не примха, він є неминучим результатом всієї попередньої художньої революції” [2, 147].

Тут ми знову знаходимо співзвучність концепції Еліота про врахування митцем і контексту загальноєвропейської культурної традиції в поетичній творчості. В своєму есе “Традиція та індивідуальний талант” він наголошував, що незважаючи на новаторство окремого поета, він творить в межах загальноєвропейської культурної традиції і, долучаючись до неї, змінює її у свій спосіб” [4, 2207-2213].

Хосе Ортега-і-Гассет виділив основні тенденції нового стилю “модерністів”:

- 1) прагнення до дегуманізації мистецтва;
- 2) уникнення життєподібних форм;
- 3) витвір мистецтва повинен бути нічим іншим, тільки витвором мистецтва;
- 4) мистецтво вважається тільки грою розуму і більше нічим;
- 5) мистецтво має бути глибоко іронічним;
- 6) мистецтво повинне остерігатися підробки і прагнути ретельного виконання;
- 7) мистецтво не впливає на життя [2, 150].

Таким чином, ми бачимо, що головна риса модерного мистецтва — це “воля до стилю”, подібно до “волі до влади” Ніцше. При уважному аналізі поетичної і критичної спадщини Т. С. Еліота можна пересвідчитись, що усі 7 пунктів, виділені Ортегою-і-Гассетом можна застосувати і до інтерпретації його модерністського стилю. Прагнення до дегуманізації особливо

відчутне у ранній період творчості Еліота — період “Пруфрока”, “Геронтіона” та “Безплідної землі”. Саме тоді провідним мотивом є іронія і зневіра.

Рання поезія Еліота, за влучною характеристикою Соломії Павличко, сприймається як трагічне і болісне прозріння після тривалого романтичного сну [5, 7].

Еліот бачить людину з роздвоєною свідомістю і емоційно скутою. Людина ув'язнена у великому місті, у ворожому суспільстві, де все волає про неволю, безвихідь, приреченість. І тут урбаністичний пейзаж виступає вичерпною характеристикою внутрішнього стану героя. Цей пейзаж позбавлений романтичної елегійності чи реалістичної описовості. Він символізує вороже середовище, що нищить людське життя, нівечить психіку, сковує рухи. Перший визначний твір Еліота “Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока” наскрізь пронизаний уламками урбаністичного пейзажу. Саме уламками і фрагментами, бо в Еліота ви не знайдете довгих прологів чи ліричних відступів. Це, швидше, уламки дійсності, миттєві враження, асоціативні поєднання. “Любовна пісня...” — це відчайдушний крик ліричного героя, що загубився у нетрях нічного Лондону. Вже на початку поеми автор шокує читача незвичними метафорами, які передають похмурий, пригнічений настрій:

“Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And saw-dust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, “What is it?”
Let us go and make our visit.” [6, 11]

Переклад Віталія Коротича:

“Вам та мені – до міста треба,
Де горілиць прослався вечір просто неба,
Мов хворий, приголомшений наркозом;
Ми пройдемо крізь пустельні вулиці,
Де ночі безпритульні туляться
По кнайпах та готеликах убогих,
Де виїдені мушлі на підлогах.

А вулиці нудні, як сенс нотацій.
 Немов на таці
 Вам хтось приніс вражаюче питання.
 О, не питайте – “Що то?” – цілий час.
 Ходімо – вже давно чекають нас” [7, 161-162].

Великий майстер метафори, Еліот влучно порівнює осінній вечір з “хворим, приголомшеним наркозом”, що як найкраще передає відчуття статичності і застигlosti не лише атмосфери описуваного вечора, але й усього жалюгідного життя героя з таким банальним ім'ям Дж. Альфред Пруфрок.

І далі знову знаходимо парадоксальне порівняння осіннього туману-смогу з бездомним котом:

“The yellow fog, that rubs its back upon the window panes,
 The yellow smoke that rubs its muzzle on the window panes
 Licked its tongue into corners of the evening,
 Lingered upon the pools that stand in drains,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
 Slipped by the terrace, made a sudden leap,
 And seeing that it was a soft October night,
 Curled once about the house, and fall asleep” [6, 11].

Переклад Олександра Гриценка:

“Туман жовтавий, що розлогу спину тре об шибку,
 Жовтавий дим, котрий вологу морду тиця в шибку,
 Що лізе язиком липким до закутків вечірніх,
 Що до калюж і до ставків притискується чіпко –
 Пічною сажею собі замурзуючи боки,
 Через терасу прослизнув, зробив стрімкий стрибок – і,
 Уздрівши, що уже лягла м'яка жовтнева ніч
 Кільцем круг дому закрутивсь і в сон заліг глибокий” [7, 28].

Похмурі образи нічного Лондону восени допомагають зрозуміти розпач головного героя і відчуття його страх перед життям. Поема написана у манері потоку свідомості, потоку асоціацій, основним прийомом є метод колажу – доволіного поєднання емоцій героя і урбаністичних пейзажних описів, мови рафінованої і простонародної гвірки, біблійних образів і буденних побутових вражень. Майже одразу після публікації поеми в 1917 р. більшість літераторів та літературних критиків погодилися, що цей твір найкраще відображає певний стан об'єктивного життя епохи та настрої і переживання людей цієї епохи. Недарма, він так гаряче був схвалений Езрою Паундом та колом Лондонських поетів-імажистів. Вплив імажизму у “Любовній пісні...” досить відчутний, особливо це стосується парадоксальності метафор і живописної повноти та вагомості

ретьельно виписаних деталей — усіх цих безкінечних вуличок, брукувок, дешевих забігайлівок, нужди і вбогості життя величезної метрополії.

Роздвоєння образу Альфреда Пруфрока, який живе вночі і посеред нагромадження урбаністичних конструкцій Великого Лондону, і в світі своїх приглушених емоцій і притамованих бажань, зреалізувати котрі йому не вистарчає хоробрості, передається через накопичення пейзажно-речових реалій. Часом речовий образ набуває характеру внутрішньо-самоцінного літературного натюрморту, як-от у рядках :

“Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?..

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas” [6, 13].

Переклад Олександра Гриценка:

“Чи розповісти, як ішов я смерком серед вулиць
Вузьких, між легких димів сигар поодиноких
В зубах мужчин, що де-не-де висовувалися з вікон?

Перетворитися б мені на пару грубих клешень,
Що десь вовтузяться на дні морів безмовних” [7, 30].

Тут ми ще раз пересвідчуємося, що для автора зовнішній світ - це урбаністичне пекло, де всі предмети наче зрушилися з належного місця, переплуталися, втратили смисл. Пейзаж виконаний в приглушених, тьмяних, нудних тонах пізньої осені. Це хаотичний світ постійного руху без напрямку і мети, без єдності і зв'язку. Ключові слова: туман — fog, дим — smoke, ніч — night, october night, вечір- evening, присмерк — dusk, сплячий — asleep, змучений — tired.

Якщо аналізувати пейзаж поеми “Любовна пісня...” з точки зору поетичної структури “людина — пейзаж — річ”, то стає очевидним, що пейзаж не виходить на перше місце, а служить для відзеркалення емоцій, переживань і відчуттів ліричного героя. Подекуди він розбивається на окремі образи і речі, що символізують дегуманізований характер і абсурдність буття. Життя Пруфрока — безкінечний потік автоматичних рухів, безцільних блукань темними вологими вулицями нічного Лондону, відвідин нудних салонів і віталень, де життя проходить у пустих розмовах і гостинах. Вселенські питання, які ніби-то ставить Пруфрок, — це пуста балаканина за чашкою чаю на догоду господині оселі. Затиснутий поміж кіптявих

будинків, обмежений брудними вулицями, дух героя Еліота ніяк не може вирватися на волю з цієї урбаністичної клітки:

“And would it have been worth it, after all,
 Would it have been worth while,
 After the sunsets, and dooryards, and the sprinkled streets,
 After the novels, after the tea-cups, after the skirts that
 trail along the floor –
 And this, and so much more? –
 It is impossible to say just what I mean” [6, 14].

Переклад Віталія Коротича:

“Чи варто вже тепер, кінець кінцем,
 Після цих смеркань, пасажів, пустельних вулиці,
 Після всіх романів, чаїв та фалд, примружених очей
 Та інших багатьох речей –
 Я говорити зможу тут чи ні?” [7, 165].

Перед нами виринає постать героя Еліота, що продирається крізь безладдя урбаністичного краєвиду, захаращеного непотрібними, ворожими речами і об'єктами. Пруфрок – дегуманізований обиватель, а іронічна паралель з Гамлетом лише підкреслює безплідність думок і дій т. зв. “героя нашого часу”. Саме такою бачить Еліот людську сутність, зовсім не високу, не шляхетну, не божественну, як уявлялося романтикам. Своїм Пруфроком автор підриває загальногуманістичну концепцію людини як міри всіх речей. З такою критичною, антиромантичною і дегуманістичною спрямованістю Еліот зображає пересічного обивателя, душа якого ница і нікчемна, воля атрофована, а бажання нещирі. Егоїстичний “людиноцентризм” епохи Відродження виродився у дегуманізацію модернізму.

«Пісня кохання» Альфреда Дж. Пруфрока починається заклик до дії, але зовнішній світ у рамках урбаністичного пейзажу – надзвичайно статичний. Це протиріччя лише підсилює роздвоєність образу Альфреда Пруфрока. Він насправді нікуди не йде, і все, що відбувається в поемі, - це лише думка, невиразний спогад. Тут відчутний вплив Бергсона і його концепції протяжності (*duree*), що є суттю свідомості [8, 60].

Анрі Бергсон здійснив значний вплив не тільки на Т.С.Еліота, але й на уесь культурний авангард ХХ століття. Тяглість свідомості породжує у Пруфрока думки про тяглість часу. Але чим більше часу має герой для майбутньої дії, тим далі відділяється він від неї. Час для діяльності та звершень

перетворюється в те, що найбільш органічно відповідає натурі героя, — у час для вагань.

“Пісня кохання...” перобтяжена літературними алюзіями, ремінісценціями, прихованими та відкритими цитатаціями. Епіграф з Данте, генієм якого Еліот захоплювався все життя, підкреслює спорідненість техніки Еліота і Данте. Твори Еліота нерідко нагадують поезію великого італійця і його техніку широкого перефразування чужих слів. При уважному аналізі можна помітити у творах Еліота сліди літературної практики французьких символістів — Рембо, КORB’є і особливо Жюльє Лафорга з його несподіваним словесним балансуванням, що дає змогу поєднувати маловживані книжні лексеми з народною говіркою.

Крім того, Еліот неодноразово імітує і пародіює стилі різних письменників і цілих епох (згадаймо положення Ортегі-і-Гассета про те, що модерне мистецтво повинне бути іронічним). Читач, щоб інтерпретувати Еліотову поезію мусить мати ґрунтовну літературну та культурологічну підготовку. Віршування для поета — це гра розуму, жонглювання ідеями та імпресіями, калейдоскоп вражень і почуттів. Та все ж стиль самого Еліота — це не лише потік чужих слів і думок, що міг би привести до інтелектуальної вторинності, за всім цим ховається глибша ідея — зміщення духовних орієнтирів світу.

Якщо у “Любовній пісні Дж. Альфреда Пруфрока” уривки асоціацій ще пов’язуються між собою завдяки певній прихованій логіці, то в наступному етапному творі — “Геронтіон” (1920) — зв’язки в шеругу образів максимально ускладнюються і навіть подекуди зникають. У перекладі з грецької “геронтіон” означає “старий маленький чоловічок, дідок”. Це і є основною характеристикою героя. Пейзаж у цьому тексті роздріблений на окремі фрагменти, уламки реальності.

“Here I am, an old man in a dry mouth,
Being read to by a boy, waiting for rain.
I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain
Nor knee-deep in the salt mash, hearing a cutlass,
Bitten by flies, fought.
My house is a decayed house,
And the jew squats on the window sill, the owner,
Spawned in some estaminet of Antwerp,
Blistered in Brussels, patched and peeled in London.
The goat coughs at night in the field overhead;

Rocks, moss, stoncrop, iron, merds.
 The woman keeps the kitchen, makes tea,
 Sneezes at evening, poking the peewish gutter.

I an old man,

A dull head among windy spaces” [9, 35].

Переклад Олександра Мокровольського:

“Ось я, старий, у місяці сухому
 Я жду дощу, мені читає хлопчик.
 Не був я ані під гарячими ворітьми
 Ані під теплим дощем не бився,
 Ані в болоті по коліна, мухами обліплений,
 Я не вимахував мечем.
 Дім мій розвалюється на очах,
 А власник, сврей, розсівсь на підвіконні –
 Десь у шинку антверпенському вилуплений,
 В Брюсселі спаршивілий, в Лондоні облізлий.
 Ночами кашляє коза у полі нагорі;
 Каміння, мох, очиток, залізачця, кізяки.
 Для мене жінка варить їсти, чай готує,
 Чхас вечорами, з мийницею буркотливою воює. Я ж старий,
 Безкебетна голова серед вітрів” [10, 54].

Поетичну тканину твору можна розкласти за схемою “людина-пейзаж-річ”, де акцент робиться на третьому компонентові – “річ”. Все, що оточує старого – це окремі речі, уламки спогадів, дециці почуттів, уривки давніх і майже забутих вражень. Це підкреслюється і авторським добором лексики: старий - old, сухий - dry, нудний - dull, тьма - darkness, пристрасть - passion, страх - fear, будинок - house, вітер, вітряний - wind, windy, сонний - sleepy.

Герой поеми повністю деперсоніфікований, позбавлений властивостей, невизначений, аморфний: I have lost my sight, smell, hearing, taste, and touch: // How should I use them for your closer contact? – Я втратив зір, нюх, слух, смак, дотик: // Тож як вони мені допоможуть ближче стать до тебе? [10, 56].

Новий модерністський стиль повною мірою виражений в “Геронтіоні”. Поема має виразну драматичну форму. Сам Еліот зазначав, що її слід трактувати як драматичний монолог [11, 204]. Проте, існує певна різниця між поемою і драматичним монологом: в той час, як останній є частиною єдиного цілого, поема є цілісною сама по собі. Як вказував сам Еліот “Драматичний монолог у п’єсі не повинен мати за мету зворушити нас так, як героїв п’єси. Дуже важливо, щоб ми дотри-

мувалися позиції спостерігача, і лише тоді можна досягнути повного розуміння” [11, 205]. Якщо слухачі сприймають монолог Отелло у контексті подій, то монолог Геронтіона сприймається ізольовано. Ми не знаємо, що відбулося до моменту виголошення монологу, і тому можемо лише здогадуватися про попередні події. В іншому творі Еліота “East Cocker” ми знаходимо рядки, що можуть служити ключем до розуміння “Геронтіона”:

“Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
Or belonging to another, or to others, or to God” [12, 26].

Переклад Михайла Москаленка:

“...Тож не про мудрість старих
Говоріть мені, а радше про їхній безум,
Про їхній жах перед жахом та божевіллям, про їхній
Жах володіти чимось, жах належати іншому або іншим,
Навіть самому Творцеві” [13, 131].

Але коли б ці рядки були написані навіть перед “Геронтіоном”, автор не міг би сподіватися від своїх читачів такої далекоглядності і наполегливості у пошуках прихованого значення та вказівок до його розуміння. Не викликає сумніву повторювана багатьма літературознавцями теза про те, що творчість Еліота треба вивчати в загальній структурі взаємопов’язаних творів.

У поемі спостерігаємо два типи літературної алюзії. Подекуди алюзія прихована. Розуміння поеми значною мірою залежить від читачького лінгвістичного чуття. У рядку “I would meet you upon this honestly” існує контраст між значенням слова “meet” як «зустріч», як безпосередній контакт (на який мовець не здатний) і як «комерційна угода».

Але поема не побудована лише на таких двозначностях, вони радше випадкові. Соціальний досвід та культурологічна підготовка допоможуть читачеві в інтерпретації поеми. Історик одразу ж упізнає Дзеркальний Зал (A Wall of Mirrors) підписання мирного договору в Версалі. Іншою формою підказки виступають численні літературні алюзії, які пронизують усю поему. Сама назва викликає порівняння з поемою Роберта Ньюмена “Сон Геронтіуса” (“The Dream of Gerontius”), де також зображено старого чоловіка у передсмертному стані [14, 1878-1889]. Але існує різкий контраст між цими двома характерами: герой Ньюмена оточений найб-

лижчими родичами, біля його постелі священник, в той час, як герой Еліота цілком самотній у своїх стражданнях.

Here I am, an old man in a dry month.../My house is a decayed house.../ I an old man, // A dull head among windy spaces...[9, 57] Герой Ньюмена готовий віддати грішну душу Богові, а герой Еліота переживає лише за збереження спокою.

Алюзія до Шекспіра прочитується ще в епіграфі, взятому з п'єси "Міра за міру". Іронія полягає саме в драматичному стилі поеми і передається за допомогою алюзії до стилю трагедії пізньої Єлизаветинської доби. Неадекватність цього монологу полягає в інтонації самодраматизації деяких шекспірівських героїв в момент найвищої психологічної напруги. Година розпачу і хаосу вимагає величезної концентрації душевних зусиль (монолог Геронтіона).

Перші читачі Еліота, які захоплювалися поемою як непідробним виявом людського героїзму, зрозуміли її не до кінця. Вони не змогли вловити паралелі між монологом героя Еліота і передсмертним монологом Отелло — таким напруженим виявом людської слабкості. Поема "Геронтіон" — це поема про стару людину, що, можливо, і не є старою за віком, проте відчуває непридатність до життя внаслідок пережитих криз. І тут присутній момент автобіографічності: саме в період написання "Геронтіона" автор переживав важкі часи. Його шлюб виявився нещасливим, невдовзі помер Еліотів батько, і поет мусив заробляти на життя — спершу як учитель, далі як редактор літературного журналу, і врешті як банківий урядовець. Складні життєві обставини виснажували поета. Вірші відтворюють трагічне світосприйняття митця. Звідси і загальний тон гіркоти та душевної зневіри, який так відчутний в поемі. Але ж насправді стиль "Геронтіона" не є пародійним чи героїчним за своєю суттю. Це особливо відчувається у нагромадженні апокаліптичних образів і асоціацій, складається враження, що перо поета не встигає за його думкою. Така смислова переважаність і створює ефект "самодраматизації".

Цікавими для аналізу модерністського стилю Т.С.Еліота є його "Прелюди" та "Рапсодія вітряної ночі". "Прелюди" — це міні-цикл з чотирьох поезій, об'єднаних наскрізною темою життя в місті. Саме місто Лондон є головним героєм прелюдів, а вечір — це смислова точка, з якої розгортається семантичний простір поезії:

"The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.

The burnt-out ends of smoky days...
 His soul stretched tight across the skies
 That fade behind a city block,
 Or trampled by insistent feet
 At four and five and six o'clock;
 And short square fingers stuffing pipes,
 And evening newspapers, and eyes
 Assured of certain certainties..." [15, 21-22].

Переклад Віталія Коротича:

Біфштексами пропахлий вечір
 По коридорах покотився.
 Шість годин.
 Підпалено зимові дні всі
 З обох кінців...
 Душа над містом простяглась
 У зячяклім небі в високості,
 Юрмою стоптана вона
 Ущент о п'ятій і о шостій;
 Люльки набиті, скверик, площа –
 З газет довіра піднялась
 До певності підвалин, тощо..." [16, 38- 39].

У "Прелюдах" — картина буденного життя міста впродовж доби, де немає місця драматичній роздвоєності свідомості Альфреда Пруфрока чи передсмертному розпачу Геронтіона. Цикл прелюдів нагадує набір світлин, знятих прихованою камерою: ось вже загорілись ліхтарі і в їх світлі парує круп коня під дощем; ось знімок похмурого ранку, що пропах згірклим пивом і пригорілою кавою.

"The morning comes to consciousness
 Of faint stale smells of beer
 From the sawdust-trampled street
 With all its muddy feet that press
 To early coffee-stands.
 With the other masquerades
 That time resumes,
 One thinks of all the hands
 That are raising dingy shades
 In a thousand furnished rooms" [15, 21].

Переклад Віталія Коротича:

"Вже день до пам'яті прийшов
 Від запаху старого пива.
 На тирсяній підлозі вулиць
 Сліди брунатних підошов –

До кави йдуть.
 О скільки диних маскарадів! –
 То час накоїв” [16, 38-39].

Ключові слова: вечір - evening, ліхтар - lamp, вулиця - street, одинокий — lonely, тінь - shadow та слова, що означають години доби, — four and five and six o'clock. Містом, зображеним у “Прелюдах”, не вирушиш у романтичну вечірню прогулянку. Це місто лякає, гнітить, навіває нудьгу. Усе тут якесь неохайне, зубожіле, змокріле від дощу і снігу. Таке підкреслено урбаністичне оточення викликає відразу у мешканців, котрі ув'язнені в мебльованих кімнатах, дешевих кав'ярнях і прокурених пабах.

У структурних опозиціях “людина — пейзаж — річ” в «Прелюдах» пейзаж, безумовно, домінує.

Вірш “Рапсодія вітряної ночі” розвиває просторово-часову організацію теми “Прелюдів”: текст містить точне зазначення годин (twelve o'clock, half past one, half past three); основні дійові особи — ліхтарі, що своїм миготінням відзначають плин часу:

“...half past three,
 The lamp sputtered,
 The lamp muttered in the dark.
 The lamp hummered:
 “Regard the moon,
 La lune ne garde aucune rancune,
 She winks a feeble eye,
 She smiles into corners...” [15, 25].

Переклад Олександра Мокровольського:

“...пів на четверту
 Ліхтар бурмотів,
 Ліхтар булькотів у п'їтьмі.
 Ліхтар мугикав:
 “Глянь на Селену, -
 La lune ne garde aucune rancune,
 Вонна сонно моргає,
 Усмішку у всі куточки посилає...” [16, 42].

У цих рядках особливо відчувається вплив імажизму (порівняймо з віршем Жюльє Лафорга: “Дивись, он місяць вирина // одне на одного не маймо зла”). Музичні терміни “рапсодія” і “прелюди”, використані Еліотом, набувають особливого змісту, адже гармонія не характерна для звучання модерної поезії. Це рапсодія нудних буднів, безсонних ночей. Музика Еліотової поезії побудована на дисонансах, мова на-

вмисне проста і буденна. Це ще раз підтверджує концепцію його програмної статті “Музика поезії”, в якій Еліот наголошує на важливості використання повсякденної мови: “Декого, може здивує, що я, взявшись говорити про “музику поезії”, наголошую на мові повсякденного спілкування. Нагадаю, однак, що музика поезії є не чимось одірваним від її змісту, інакше ми б мали поезію великої музичної краси, але цілком беззмістовну” [2, 74].

Отже, пейзаж як компонент поетичної композиції ранньої поезії Т. С. Еліота відіграє важливу роль для передачі внутрішнього змісту поетичного образу. На відміну від поетів-романтиків, що оспівували принади англійського “озерного краю” чи сувору красу Шотландських гір, пейзаж у модерніста Еліота має якісно новий характер — це вороже людині урбаністичне середовище. Безглуздя монотонного життя великого міста, безкінечність вулиць, обмеженість простору будівлями, задушлива атмосфера нічних туманів чи осінніх дощів — ось основні настрої поезій “Прелюди”, “Рапсодія вітряної ночі” та поем “Любовна пісня Дж. Альфеда Пруфрока” і “Геронтіон”. Слідом за Бодлером, Рембо, Лафоргом та іншими французькими модерністами Т.С.Еліот зрозумів і майстерно передав завдяки несподіваним і парадоксальним метафорам згубний вплив міста та урбаністичного середовища на свідомість людини. Мешканці цього монстра задихаються в його нездоровій атмосфері, безцільно блукають вулицями, марнують життя у кам'яних мішках квартир та готелів, пиячать у дешевих кнайпах, ведуть пусті балачки в салонах за чашкою чаю. Життя в такому місті позбавлене сенсу, всі людські почуття приглушені гуркотом екіпажів та шурхотом ніг по бруківці, всі благородні поривання стримуються безглуздими умовностями “хорошого тону”.

Пейзаж розпадається на окремі предмети, позбавлені між собою зв'язків. У структурній єдності “людина-пейзаж-річ” людина не завжди посідає перше місце, як от у “Геронтіоні”. Людина — максимально деперсоналізована, позбавлена індивідуальних характеристик. Основною ознакою раннього поетичного стилю Еліота є його виразний модерністський характер, помітна дегуманізація і деперсоніфікація, всеохоплююча іронія і скептицизм. Усі положення Ортеги-і-Гассета знайшли своє концептуальне відображення у поезії раннього Еліота. Провідними технічними прийомами є метод потоку свідомості, асоціацій, інтуїтивна алюзійність, нав'язана філософією А.Бергсона, численні ремінісценції та цитації різноманітних

літературних джерел (від Еклезіаста до французьких символістів).

Література:

1. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
2. Хосе Ортега-і-Гассет. Дегуманізація мистецтва // Всесвіт, 1992. - № 3-4. – С.144-166.
3. Еліот Т. С. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 73-82.
4. Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent // Norton Antology of Modern Poetry.- New York, 1997. – P. 2207-2213.
5. Павличко. Поезія Томаса Стернза Еліота.//Еліот Т. С. Вибране. - К. : Дніпро, 1990. – С. 3-25.
6. Eliot T. S. The Love Song of J.Alfred Prufrock // Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. – P. 11-15.
7. Еліот Т. С. Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока // Еліот. Т. С. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 28-31, 161-166.
8. Бергсон А. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 55-65.
9. Eliot T. S. Gerontion // T. S. Eliot. Selected Poems.– London: Faber and Faber, 1986. – P. 35-37.
10. Еліот Т. С. Геронтіон //Т. С. Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 54-56.
11. Eliot T.S. Selected Prose. – London: Faber and Faber, 1975.– 398 p.
12. T. S. Eliot. Four Quartets. – London: Faber and Faber, 1977. – 49 p.
13. Т. С. Еліот. Чотири квартети. Іст Коукер // Т. С. Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 128-134.
14. Newman R. The dream of Gerontius // Norton Antology of Modern Poetry. – New York, 1997. – P. 1878- 188.
15. Eliot T. S. Preludes // Eliot T. S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 21-23.
16. Еліот Т. С. Прелюди // Т. С. Еліот. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 38-40.
17. Eliot T. S. Rhapsody on a Windy Night //Eliot T. S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 24-27.
18. Еліот Т.С. Рапсодія вітряної ночі //Еліот Т. С. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 41-43.

Світлана Шведа, аспірантка

Особливості історико-літературного дискурсу (на матеріалі "Щоденників" С.Єфремова)

Вивчати особливості історико-літературного дискурсу С.Єфремова шляхом аналізу лише його історико-літературних праць і, зокрема, "Історії українського письменства" було б неправильно. Адже "безглуздо говорити про книжку як про підручний предмет, - книга не вкладається в маленький паралелепіпед, який нібито вміщує її у собі; єдність книги, отже, змінна і відносна. Як тільки вона (єдність — С.Ш.) стає предметом дослідження, зразу ж втрачає свою однозначність і вже не вказує на саму себе, а про її природу ми можемо роздумувати, виходячи лише із складного поля дискурсу" [2, 25]. Погоджуючись із слушними міркуваннями М.Фуко, вважаємо, що встановлення концепту історико-літературного дискурсу можливе за умови врахування найбільшої кількості висловлювань, з яких складаються коди цього багатомірного поняття.

До особливого типу висловлювань у загальному руслі історико-літературного дискурсу належать щоденники.

Який же статус варто закріпити за ними - "за всім тим мурашником словесних слідів, які людина залишає після смерті і які отримують голос в безкінечному перетині багатьох мов?" [2, 26].

Доречними тут є роздуми, представлені у праці Beugrande'a і Dresslera "Introduction to Text Linguistics" (1981/90). Йдеться про аналіз тексту у контексті, що стає найкращою передумовою, способом погляду на явище вербальної міжкультурної комунікації. Дискурс тут охоплює цілість даного акту комунікації, а саме як окреслену вербальність (текст), так і чинники позамовні, які її супроводжують, тобто передусім окреслену ситуацію побутування чи її учасників. Таке розуміння дискурсу частково перетинається із підходом польської дослідниці Лабохи, яка називає дискурс "оком камери" [3, 19]. З цього приводу інша польська дослідниця Анна

Душак зауважує, що "краще було б мовити про самого оператора, який встановлює перспективи чи накреслює образ, аніж його реєструє" [3, 19].

Таким чином, якщо "Історія українського письменства" С.Єфремова визначається нами як текст, то його "Щоденники" в аналізованому дискурсивному полі стають контекстом, системою оцінок самого "оператора". Коли вважати дискурс "зовнішнім простором, у якому розміщується сітка різних місць" [2, 56], то щоденники виступають як місце, де найбільш чітко виявляє себе суб'єкт висловлювання. Саме "суб'єктність" висловлювання, за Бенвеністом - це ознака дискурсу, що відрізняє його від історії (оповіді). Дискурс означає висловлювання, включене структурально у комунікаційну ситуацію, а тим самим має безпосередній стосунок до "я- тут - ти - тепер" мовленого. Історія знайшла своє вираження у текстах писаних, які певним чином оповідалися. Ці тексти могли однак повторно вміщувати рівень дискурсу, що відбувалося у момент впровадження наратора як особливого суб'єкта висловлювання [3,15].

Отже, цей особливий суб'єкт висловлювання представлений як учасник суспільної інтеракції в своїх щоденниках. І хоча "Щоденники" С.Єфремова за інформаційною наповненістю тяжіють більше до історичного дискурсу, але за сукупністю літературознавчих висловлювань є все ж невід'ємною частиною історико-літературного дискурсу.

Усі висловлювання літературознавчого характеру можемо певним чином погрупувати:

- літературно-критичні зауваження з приводу художніх творів, вистав;
- теоретичні літературознавчі міркування;
- оцінки власних праць та здобутків інших літературознавців.

Ми дотримуємося точки зору, що будь-якому типу дискурсу притаманні ознаки дискусійності (всьяке висловлювання прямо чи опосередковано містить елементи дискусії, творене певною суперечністю) та діалогості (явної чи прихованої). Зразком суспільної і мистецької інтеракції у формі непримиренної дискусії між народницьким та модерністським дискурсом виступають літературознавчі висловлювання С.Єфремова про сценічні твори Л.Курбаса.

Єфремов не сприймає ані змісту, ані форми художнього матеріалу та його постановки на сцені: "Нарешті зібрався піти на Курбасів "Газ", що такого галасу наробив, принаймні в

рецензіях. Найновішої марки мистецтво показалося дуже старим. Коротко це можна б сформулювати так. Єсть опера - спів, єсть оперетта, де до співу долучається й розмови трохи. Єсть балет - танці, рух, то чому ж не утворити "балеретто", де б до рухів додати ще й трохи слова. Таке от "балеретто" й дає Курбас. Все пішло на рухи, на акробастику, часто витворну і незрозумілу (мітинг з мачтою, на якій крутяться і штук показують "промовці"), іноді дуже спритну, але завжди непотрібну. Курбас забуває, що кожна парость мистецтва використовує свій власний матеріал, і властивому для драми матеріалові - слову- одмежовано тут найтісніший куточок. А разом з тим пропадає й сама підстава драматичної дії. З купіллю виплеснуто й дитину. Це, як уживати давнішого терміну, не "штука", а простісіньке собі штукарство... Зате рецензенти бачуть тут "революцію в театрі"... [1,36].

Достатньо цього лише одного щоденникового запису від 5 травня 1923 року, який наводимо майже повністю, щоб зрозуміти позицію Єфремова-літературознавця стосовно нетрадиційних підходів у літературі та театрі. Ця виразна інтерпретація курбасівських постановок суб'єктом народницького дискурсу простежується у всіх наступних записах, які виявляються і цікавими, і дотепними, деколи розлогими як літературознавчий аналіз, але завжди однозначно негативними.

Інколи це спокійне ігнорування вистав Єфремовим-глядачем у записі через рік -1 січня 1924: "Після "Газа" яось не маю охоти дивитись на те, як курбалесить Курбас Лесь" [1, 48].

Інколи щире обурення від того, що "...красі нашої сцени Саксаганському доводиться вряди-годи виступати десь у паршивій шопі, тоді як Курбас катає дурня у великому театрі на Миколаївській вулиці... знищили старий український театр і не тільки нічого не дали натомість, а й самі гинуть, як нікому непотрібні..." [1, 194].

Інколи маємо досить детальні літературознавчі розбори постановок, зокрема Гайдамаків", "За двома зайцями", "Народного Малахія".

У щоденниках знаходимо паралельний аналіз постановки "Народного Малахія" Курбасом та критичні міркування з приводу самого тексту п'єси Куліша. І коли постановка для Єфремова "це дурниця з претензіями... не п'єса, а щось довге, тягуче без краю ...добите безглуздими витівками Курбаса" [1, 768], особливо його виступом посеред вистави (що найбільше обурило Єфремова-глядача, поціновувача традиційного театру),

то сам твір Куліша розгортає дуже "щасливу" тему, хоча у хибному, з точки зору Єфремова, застосуванні засобу "божевілля" [1, 770-771].

За шість років — від щоденникового запису про Курбасів "Газ" до аналізу постановки "Народного Малахія" С.Єфремов залишився категорично переконаним, що Лесь Курбас "... повернув його (театр — С.Ш.) до первісного стану, за який ми вже були цілком забули десятиліття тому працею кращих наших артистів..." [1, 208] і що "...варто було б зажити пучка доброго мотуззя, щоб вигнати цих крамарів од мистецтва з храма, до якого вони залізли тільки з якогось прикрого непорозуміння" [1, 209]. Вихід з цього занепаду українського театру, на думку Єфремова, це поворот до реальної побутової п'єси та до поважних традицій національного театру.

Об'єктивно передаючи болісні моменти суспільно-історичного дискурсу ("вакханалію липкої, крикливої, навіть не натуральної брехні" [1, 65], підлабузництва, зрадництва, наклепів і заборон), С.Єфремов часто переносить свій емоційний негатив і на культурний процес: "Як і в літературі, у малюванні минуле десятиріччя нічого не дало цікавого і зіє порожньою дірою, не вважаючи на весь галас, що здійсмають сучасні мистці коло своїх утворів. Занепад повний і, боюсь, безнадійний" [1, 599]. Проте, незважаючи на такі песимістичні настрої, С.Єфремов все ж завершує нову редакцію своєї "Історії українського письменства" розділом про "молоду" українську літературу.

Щоденниковий запис від 9 травня 1923 року хоч фрагментарно, але вводить читача у творчу майстерню літературознавця: "Працюю над останнім розділом "Історії українського письменства": 1918-1923 рр. Вірші, вірші, вірші - ціла злива віршів. Аж у голові гуде од них. Претензії страшні, засоби здебільшого мізерні. Хаос якийсь. І лиш подекуди з цього хаосу людські обличчя визирають. Вирізняються потроху цікаві постати, перед якими є майбутнє, якщо не спантеличатся в сучасній хамській атмосфері" [1, 37]. Цей запис дає можливість простежити, як єфремівське "око оператора" налаштовує свою "камеру" для фіксування й описування фактів літературного життя. Результат цього внутрішнього комунікаційного процесу - у розділі XVII "За п'ять літ" "Історії українського письменства". Щоденникові рефлексії виявляються вдячним контекстом особливо для цього розділу. Приміром, запис від 21 лютого 1924 року: "Той са-

мий пишний Михайло Семенко видав свого "Кобзаря" (!) Його книгарні не хтять держати, і через те я ще його не маю. Казали мені, що Семенко надрукував там свою автобіографію, підшиваючись під Шевченків життєпис,- нема тільки про похорон та могили. Коли йому хтось жартома це завважив, то він ніби одказав: "А це ідея. Шкода, що не догадався". Справді, шкода..." [1, 76],- додає Єфремов.

Внутрішні діалоги у "Щоденниках": Єфремов - Семенко; Єфремов - Хвильовий, ВАПЛІТЕ, "азіатський ренесанс"; Єфремов - Филипович; Єфремов - Зеров; Єфремов - Кобилянська доповнюють і збагачують літературознавчий матеріал "Історії українського письменства".

С.Єфремов нерідко у своїх "Щоденниках" акцентує увагу на проблемах "цензорів та літераторів", наводить узагальнюючі міркування та конкретні факти. Соціально-політичний дискурс при цьому постійно перетинається з історико-літературним - від 20 травня 1923 року: "Заборонено друкувати мою "Коротку історію українського письменства", бо "немарксівська трактовка явищ літератури цілком зайва", як сказано в рецензії. Це вже друга заборона - в Харкові; перша була в Києві. Рецензували там Плевако (за), Коряк, Кулик і Сулима (проти). Наведений мудрий присуд належить Сулимі,- тому самому, що в недавно випущеному конспектові історії українського письменства крав з моєї роботи обіруч. Це подяка! Найгірше буває, коли цензорами робляться "браття-писателі", до того ж ще українці" [1, 40]. Запис від 27 травня 1923 року фіксує, що Єфремов закінчив останній розділ "Історії..." У липні відсилає його до Берліна, але через економічне становище, зауважує Єфремов, "мало надії, що моя "Історія..." вийде у світ. Але якось мене вже це мало турбує; написав, полегшив душу (animam levavi...) та й буде з мене" [1, 41].

У своїй творчій лабораторії, скурпульозно вичитуючи щоденники та листи Шевченка, готуючи монографії про Нечуя, Мирного, Кониського, редагуючи збірники та пишучи статті до них, він, передусім, поціновує власну "авторитетну" думку. Самооцінки Єфремова-літературознавця трапляються нечасто, а ще рідше вони бувають критичними чи самозаниженими. Хоча все ж натрапляємо на окремі міркування, що тяжіють ближче до об'єктивного погляду, - запис від 1 травня 1925: "На тім тижні має бути засідання, присвячене пам'яті Б.Д.Грінченка. ...Доводиться мені сідати за доповідь. А це мені не легко, бо про Грінченка я писав не раз і ні разу докладно,- отже тему зопсовав, оскому набив, а тепер нема ні

часу, ні енергії розробити тему наново. Проте мушу..." [1, 231] та від 1 грудня того ж року: "Почав писати давно просрочену статтю ...про Котляревського. Робота йде мляво, знеохочу; доводиться мало не кожну фразу видумувати,- звичайно, як буває, коли пишеш на тему, на яку вже десять разів писано. Нема новизни, нема інтересу, нема захоплення..." і як наслідок цього насилля над собою і над Котляревським: "Слабо вийшло, аж віддавати не хочеться. Та мусиш" [1, 305]. Прикро, що оці "мусиш" С.Єфремова продукували невдалий матеріал не лише для українського читача, а й для іноземців. Доказом цього є запис від 22 грудня 1926, коли Єфремов має намір відіслати три розділи «Історії...» до Берліна : " здається тільки, я не те написав, що німцям треба. Одсилаючи, перечитав листа Фасмерового (ще з 1924) і з його бачу, що їм хотілося мати сухий "сутонауковий" з силою вказівок та посиланнів. А в мене, як звичайно, вийшло "легкомисліє". Коли б був догадався та перечитав Фасмерового листа раніше, то, мабуть, і не одслав би праці. А то мусив, щоб слова додержати" [1, 444].

Якщо самохарактеристики Єфремова-історика літератури досить побіжні й поверхневі, то оцінки інших літературознавців та їх праць у нього значно ширші і виразніші. Свідченням цього є запис від 7 лютого 1924 року про "Нове українське письменство" М.Зерова: "Книжка добра, змістовна. Автор справді найталановитіший і найбільш тямущий з молодших істориків нашого письменства, має смак і свій стиль. Єсть дрібні помилки й недогляди і тенденція дивитись на давнє письменство з погляду сучасної естетики (подібне, між іншим, він закидає й мені). Але у всякому разі це серйозне придбання, а не Дорошкевичів смітник" [1, 71].

Оцінки такого типу у "Щоденниках" С.Єфремова дають можливість зрозуміти його літературознавчі орієнтири. Його система цінностей вступає у діалог-дискусію не лише з модерністським дискурсом, але також з деякими суб'єктами, що належать до традиційного народницького напрямку. Це стосується, передусім, постаті М.Грушевського. Він не тільки категорично не сприймається Єфремовим як людина, громадський діяч (сторінки щоденника наповнені ганебно-важкими конфліктними ситуаціями між ними), але також як історик літератури. Запис від 13 липня 1927 року: "Читаю останні томи Історії літератури М.Грушевського. Претенціозна праця. Багато є цікавих думок, чимало й того, що вже всім відомо. Але все з міною, що от, мовляв, свою власну одкриваю Америку, а коли й не одкриваю, то міг би одкрити, коли схотів не

побіжно писати. А ця "побіжність" плодить вже п'ятий том..." [1, 521].

У щоденниковому записі за цей же рік від 16 серпня Єфремов робить ще одну спробу проаналізувати стиль письма Грушевського та обґрунтувати його недолугість: "Скінчив Грушевського і, здається, зрозумів причину безмежної нудоти, яка охоплює, коли читаєш його праці. Фактів навергано силу-силенну, а серед них жадної Аріадниної нитки, що помогла б орієнтуватися в цьому лабіринті сирового матеріалу. До того ж розволіклість, переживування десятками разів (буквально!) одного і того ж самого. А над усе нестерпуче самохвальний, претензійний тон. А в результаті праця, безперечно цінна деякими сторонами - твір для небагатьох. Прочитають її одиниці, яким вона, власне, й не дає чогось нового. Масовий читач її просто не подужає, не вчитає. А коли б усі ті роздебендювання та повторювання скоротити разів так уп'ятеро - добра б книжка вийшла, і не для самих спеціалістів" [1, 524].

Ця міні-рецензія авторської манери М.Грушевського подається у зіставленні із стилем В.Липинського, працю якого "На переломі" Єфремов прочитав разом з "Історією..." Грушевського. Липинський видається йому цікавішим, змістовнішим і глибшим, таким, що "знає, чого хоче, і вміє логічно й обґрунтовано, переконально його виложити" [1, 524].

Ці критичні висловлювання про творчу манеру Грушевського-історика літератури у дискурсивному полі "Щоденників" своїм народженням і функціонуванням, на наш погляд, завдячують не одному джерелу. Витоки таких міркувань не лише у сфері літературознавчої лабораторії Єфремова-науковця, напружених міжособистісних стосунків, а й у сфері психології особи самого Єфремова, претензійність та авторитаризм якого ставали на заваді при об'єктивному сприйманні критики на власні праці та рецензуванні чужих здобутків. Яскравою ілюстрацією сказаного стає критичний відгук Єфремова на "Сонячну машину" Винниченка: "Слабенька річ, хоча з великими претензіями. Задля філософського роману занадто тут багато бульварного елемента; задля бульварного ж забагато філософії. Я волів би вже просто цікавий авантюрний роман з багатим сюжетом, ніж це недокровно-тенденційне розумування. Багато є й специфічної "винниченківщини". Досадно, що талановита людина ніяк не може себе піддати під якусь дисципліну, а скаче, "плигає", сказав би небіжчик Жебуньов, як її неглибокий, до парадоксів схильчивий інтелект підказує.

Та тепер пізно вже вболівати за цим: чоловік виробився остаточно і вже повороту йому немає" [1, 567].

Саме через подібні оцінювальні відгуки чужої праці, міркування з приводу власного творчого процесу з'являється можливість виразніше побачити суб'єкта висловлювання, який є невід'ємним елементом історико-літературного дискурсу.

Відкриті і приховані діалоги та дискусії, "вчені" і приватні розмови та промови, листи й записки, плітки та анекдоти, що заповнюють сторінки "діяріуша" С.Єфремова, є доказом того, що "дискурс - це тонка контактуюча поверхня, яка зближує мову і реальність, змішує лексику і досвід..." [2, 49].

С.Єфремов називає свої щоденникові записи "ніби сурогатом публіцистики, запишеш - і скинеш немов ту вагу хоч трохи, що лежить на душі невисловлена" [1,117]. І дійсно, "висловлювання завжди є такою подією, яку ні мова, ні смисл не зможуть повністю вичерпати" [2, 30]. Не вичерпують її майже вісімсот сторінок "Щоденників"; багато неоднозначного, недоговореного, недовисловленого. Та це, власне, сутність дискурсу - єдності тексту і контексту, занурених у конкретні ситуації багатомірного аспекту.

Література:

1. Єфремов С. Щоденники, 1923-1929.- К.:ЗАТ "Газета "РАДА", 1997.- 848 с.
2. Фуко М. Археологія знання.- К.: Ника-Центр, 1996. - 208 с.
3. Duszak A. Tekst, dyskurs, komunikacja miedzykulturova. - Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 1998. - 386 s.

Марія Шимчишин, аспірантка

Перекладознавчі аспекти англомовних версій поезії Лесі Українки

Будь-який процес комунікації передбачає три складові: адресант - повідомлення - адресат. Оскільки література також специфічна форма спілкування, то спроектувавши дану модель у її контекст. матимемо: автор - твір - читач. З точки зору рецептивної естетики дана послідовність включає дві ланки: автор - текст, художній твір - читач. Автор творить текст, який залишається незмінним і завершеним, як певна семіотична єдність, але прочитання даного тексту реципієнтом спричинює його власну інтерпретацію та розуміння, тому текст залишається незмінним, а художній твір - змінний. Слушно зауважив В. Ізер: "... один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей..." [1, 267]. Відповідно кількість трактувань зростає зі збільшенням читачів. Відношення художній твір - читач двостороннє. Г. Р. Яусс виділяє в ньому два аспекти: вплив тексту на читача, що зумовлюється його художньою цінністю, та рецепцію читача. Множинність інтерпретацій читача різноманітна за своїм характером, бо його сприйняття твору залежить від багатьох факторів, серед яких культурно-освітній рівень, інтелектуальні здібності, реалії часу, в якому він живе, та інше. Рецептивна естетика виділяє два типи літературного реципієнта: "чистий" і посередник, оскільки в літературі існує специфічна форма посередництва - переклад. Відтворений іноземною мовою твір є посередником між оригіналом та інонаціональним реципієнтом. Переклад - одна з інтерпретацій первинного твору, тому розуміння його (першотвору) тим глибше, чим більше

перекладів відомо іонаціональному реципієнтові. Зважаючи на це, перекладач повинен адекватно відтворити зміст і форму оригіналу, відчутти і врахувати всі тонкощі фонетичного, стилістичного, ритмомелодичного рівнів, їх роль у творенні художнього образу, і повноцінно відтворити його у своїй версії. Адже будь-яка інновація чи відхилення від оригіналу zdeформує сутність, образність, і навіть зумовить виникнення якісно нового твору. Не останню роль при перекладі художнього твору відіграє спорідненість чи, навпаки, різнотипність мов, адже саме за допомогою мови перекладач відтворює зміст, форму, образність оригіналу.

У цій статті на прикладі англomовних перекладів поезії Лесі Українки проаналізуємо відповідність відтворення лексико-стилістичного та ритмомелодійного рівнів, оскільки від їх адекватної, повноцінної передачі залежить рецепція художнього твору в цілому.

Важливу роль у поетичному творі відіграють метрика, ритм, рима, римування, які у поєднанні з лексичними засобами та прийомами, творять художній образ. Тому будь-яка зміна як на лексичному, стилістичному, так і на ритмометричному рівні деформує образ створений автором, і відповідно його рецепцію. Важливість ритму та мелодики у поетичному творі є фактом незаперечним.

При семантико-стилістичному аналізі ми розщеплюємо твір на ряд мікрорівнів: інтонаційно-ритмічний, синтаксичний, лексичний, фонетичний і визначаємо їх роль. У поезіях переваляючим елементом може бути як ритмомелодика, так і лексико-семантичний чи стилістичний аспекти. Тому при передачі твору іноземною мовою перекладач повинен визначити передусім його «домінанту» (В. Коптілов), оскільки абсолютне відтворення всіх рівнів поезії неможливе. Необхідним між оригіналом та перекладом є проміжний етап — аналіз семантико-стилістичної структури твору.

У поезіях Лесі Українки ритмомелодика — важлива (маємо цілий цикл “Ритми”, що збудований за принципом музичної гами). У загальній структурі вірша “*Contra spem spero*” домінантною також є ритмомелодика. Такий висновок можемо зробити, співвіднівши ритмомелодійні засоби тексту до загальної кількості його стилістичних засобів. Основними складниками ритмомелодійної домінанти у вірші “*Contra spem spero*” є такі повтори словесно-звукового матеріалу: морфем (співзвучні рими); окремих слів (анафора “Буду”); окремих

словесних груп (“Гетьте думи сумні”); звуків на однакових композиційних рівнях в середині рядків (внутрішня рима *Буду сіять барвисті квітки, Буду сіять квітки на морозі, Буду лить на них сльози гіркі*); послідовне чергування закінчень в залежності від наголосу (жіночі - чоловічі рими); чітке чергування кількості складів у рядках строфі (10 і 9).

Така надзвичайна ритмізація поезії створює ефект впевненості, рішучості, переконаності. Це підсилюється інтонаційною завершеністю кожного рядка, збігом ритмічної та смислової пауз, закінченням строфи чоловічою римою. Ритмомелодійну домінанту даної поезії необхідно враховувати при передачі іноземною мовою, оскільки саме вона впливає на рецепцію читача.

В англомовній літературі “*Contra spem spero*” перекладали Глейдіс Еванс [9, 25], Персіваль Канді [8, 31], В. Кіркконел [3, 255 -256], В. Річ [8, 31]. Для того, щоб визначити рівень відтворення ритмомелодики оригіналу звернемось спочатку до поняття транслятивної еквілінеарності. Воно має два виміри: 1) рівнорядковість, тобто збереження у перекладі кількості рядків оригіналу; 2) ізосилабізм чи рівноскладовість, тобто дотримання у перекладі лінійної довжини рядків оригіналу. Оскільки одним із складників ритмомелодійної домінанти у творі Лесі Українки є чітке чергування кількості складів рядка у строфі, то дослідження рівноскладовості оригіналу і перекладу дозволить виявити, чи цей елемент повторюваності відтворений в англомовних версіях.

Перш ніж говорити про ізосилабізм оригінального і похідного творів, треба врахувати систему мови джерела та перекладу, у даному контексті української та англійської. Відмінності тут досить значні як з погляду фонетичного, так і граматичного. У фонетичному плані маємо наявність в англійській мові дифтонгів, які при складоподілі є монофонематичні. Саме через наявність дифтонгів односкладові англійські лексеми іноді довші за українські. Наприклад, зіставимо такі слова в інтерпретації та оригіналі поезії “*Contra spem spero*”: you - ви, time - час, though - хоч, through - крізь, rough - лить. Хоч перекладачі частіше вживають односкладові лексеми в інтерпретаціях (порівняємо: у В. Річ в першій строфі 32 слова з них 25 односкладові, у П. Канді відповідно 28 і 22, у В. Кіркконела, у Глейдіс Еванс - 27 і 14), та вони не сягають співвідношення в оригіналі (19 і 7). В українському тексті односкладові переважно сполучники, част-

ки (чи, то, тож, так), тобто образонеутворюючі лексеми. Зіставлення показують, що вживання односкладових лексем не зменшує довжини рядка інтерпретації стосовно оригіналу: хоч довжина рядків перекладів та оригіналу далеко не однакова, про ізосилабізм можна говорити. Незважаючи на те, що дифтонги збільшують довжину рядка, їх монофонематичність збалансовує склади першотвору та перекладу.

Хоч абсолютного ізосилабізму перекладачі не досягли, однак і не надто збільшили чи, навпаки, зменшили кількість складів (найбільше маємо - 11, найменше - 8, відповідно у Лесі Українки 10 і 9). Але в оригіналі чітке чергування кількості складів у строфі надає поезії ритмічного та чіткого звучання, що підсилює емоційне сприйняття даного твору, неповноцінне відтворення ритмічної домінанти в англійських версіях даної поезії зумовлює зміни в рецепції перекладу. Складозбалансування в українсько-англійських інтерпретаціях зумовлене наявністю образонеутворюючих одиниць в англійському тексті, що спричинене аналітичним характером англійської мови, а відповідно їх відсутність в оригіналі - синтетичним типом української. До таких образонеутворюючих елементів належать: допоміжні дієслова, артиклі, частки. Наприклад, в українській мові маємо аналітичну та синтетичну форми майбутнього часу, а в англійській - лише аналітичну. Аналітичним характером англійської мови зумовлене вживання маркерів означеності (a, an, the), що відсутні в українській мові та вживання частки "to" біля інфінітива:

Все шукатиму зірку провідну.

I'll seek ever for the star to guide me (Vera Rich)

З наведеного прикладу бачимо, що лексичний обсяг англійського тексту збільшується і через наявність складених дієслів, що утворюються шляхом додавання до дієслова прийменника, і хоч в українській мові маємо подібне граматичне явище, однак воно не частотне і варіативне. Наприклад, в українській мові - шукати за тобою і шукати тебе, в англійській - to seek for smb. Вживання прийменника "of" при творенні прикметникових конструкцій також значно впливає на обсяг англійських інтерпретацій у порівнянні з українським першотвором:

хмари осінні - clouds of autumn (Vera Rich)

думи сумні - thoughts of gloom (Percival Cundy)

З усього вищесказаного випливає висновок, що хоч частотність вживання односкладових лексем в англійській

інтерпретаціях більша, ніж в оригіналі, питання про ізосилабізм доречне, бо складозбалансування, а відповідно і збільшення обсягу тексту в перекладах зумовлене аналітичним характером англійської мови. Наявність в ній дифтонгів відбивається на лінійній довжині рядка, але значного резонансу при складоподілі немає через їх монофонематичність.

Поезія “Contra spem spero” написана тристопним анапестом, який більш мелодійний ніж двоскладові розміри, якими передано англомовну версію. Щодо інших складників ритмомелодійної домінанти, то повтори: морфем, співзвучні рими найбільш точно відтворив В. Кіркконнел; окремих слів, анафору передали В. Річ та Г. Еванс; окремих словесних груп відтворили всі перекладачі; внутрішню риму третьої строфи передали В. Річ, Г. Еванс; послідовне чергування рим, правда, не у всіх строфах точно, є в перекладах В. Річ та Г. Еванс.

З усього сказаного можна зробити висновок, що найбільш точно, але не зовсім еквілінарно, ритмомелодика “Contra spem spero” відтворена в англомовних версіях В. Річ та Г. Еванс. Відсутність переносів рядків, закінчення строф чоловічою римою - все це також наближає їхні переклади до оригіналу.

Характеризуючи другий аспект транслятивної еквілінарності, а саме відповідність кількості рядків та строф, відзначимо, що перекладачі дотримались структури оригіналу - сім строф по чотири рядки, лише інтерпретація В. Кіркконнела має дев'ять строф, очевидно, що автор користувався іншою редакцією твору.

Важливим при передачі лексичного рівня твору іншою мовою є повноцінне відтворення слів, що мають різне стилістичне забарвлення. Зокрема сюди належать архаїзми. У поезії Лесі Українки зустрічаються і лексичні **архаїзми**: *уста, месник, криця, клинок, і словотворчі: спогадувати, уплинула, снага*, і фонетичні: *сі, крив* та інші. Такі старослов'янські, староукраїнські елементи в художньому тексті використовуються для досягнення ефекту урочистості, піднесеності, патетичності, вони надають певної небуденної конотації художньому образу та й творові в цілому, тому оптимальне їх відтворення важливе при перекладі. В англійській мові не завжди можемо знайти архаїчний еквівалент до цих та подібних лексем, тому для їх передачі інтерпретатори часто використовують стилістично нейтральні слова, що, звичайно, змінює образність поетичного твору та його рецепцію.

Леся Українка у поезії “Слово, чому ти не твердая криця...” вживає високопоетичний архаїзм “криця”, що в сучасній мові має відповідник - сталь. Дана лексема вжита у контексті риторичного запитання:

Слово, чому ти не твердая криця,

Що серед бою так ясно іскриться? [5, т.1, 144],

яка разом з повною нестягнутою формою прикметника “твердий” з самого початку створюють ефект урочистості. Окрім того, архаїзм *криця*, римуючися зі словом “*іскриться*”, дає алітерацію звуків [кр], що посилює чіткість та виразність звучання. На жаль, жоден з англомовних перекладачів не зумів повноцінно передати цю конструкцію з семантично важливим опорним словом “криця”. У Вотсона Кіркконнела дане запитання звучить так:

Why art thou not like tempered steel, my word,

That flashes brightly where the battle smoulders? [3, 260].

Як бачимо, перекладач вживає стилістично нейтральну лексеми “steel” - сталь, а словосполучення “the battle smoulders” - “битва тліє” послаблює ефект напруженості, котрий маємо в оригіналі. Інтерпретатор намагався дещо компенсувати ці втрати використанням архаїчного “thou” - “ти”, але воно не опорне слово у даному контексті, а тому не має такої семантичної значущості як “криця”, що характеризує центральний образ твору. Окрім того, нееквіритмічність даної версії оригіналу, спричинена зміною римування, розміру вірша, значно деформує художній образ поезії. Аналогічний відповідник до лексеми “криця” використав і Персіваль Канді:

O word, why art thou not like tempered steel,

Which in the battle gleams with vengerful zeal? [7, 49]

Версія Глейдис Еванс інша:

Why, my words, aren't you cold steel, tempered metal,

Striking off sparks in the thick of the battle? [9, 73].

Перекладачка намагалася компенсувати неадекватність лексем синонімічністю, але цей прийом не зумовлює ефекту урочистості, піднесеності, а лише нагнітання, зростання напруженості, підсилює переконливість викладу. Ад'єктив “cold” — “холодний” не зовсім вдало підібраний Г. Еванс, бо не відповідає українському - “твердий”. Інтерпретатори не зуміли адекватно передати конотацію даної лексеми, що послабило емоційне звучання твору.

Художня образність, поетичність творяться не тільки за допомогою лексичних одиниць мови, а й на вищому, синтак-

сичному рівні. Саме через об'єднання конкретних слів у речення і створення певного контексту формується художній образ. Тому важливим для перекладу є повноцінне відтворення художньо-виражальних засобів синтаксису. Автор використовує поетичні фігури, щоб надати творові емоційного звучання, акцентувати увагу на певній деталі.

Приміром, у вірші “Га” з циклу “Сім струн” Леся Українка використовує анафору і риторичні запитання, щоб посилити емоційну напругу читача, підкреслити розпач нещасливої людини:

Як світ новий з старого збудувати?

Як научить байдужих почувати?

Як розбудити розум, що заснув?

Як час вернуть, що марне проминув?

Як певною мету вказати розпачливим?

Фантазіє! Порадь, як жити нещасливим? [5, т.1, 383].

Хоч риторичні питання і збережені в англomовному перекладі, але відсутність анафори “How” у кожному рядку, описові конструкції, що використовуються замість інфінітивів оригіналу, послаблюють емоційне сприйняття твору, не створюють ефекту напруження, безнадії.

Oh, how build a new world replacing the old one?

How rouse the indifferent, their spirits embolden?

Or wake up the mind long buried in sleep?

How recover lost time vainly spent by lost sheep?

And give a real aim to all those long desparing?

O Fantasy! Help, words of counsel not sparing [9, 35].

В англomовних інтерпретаціях поезії Лесі Українки порівняння передані адекватно. Наприклад, у вірші “Завітання” у перекладі Г. Еванс містично-фантастичний дух поезії посилюється використанням порівнянь:

Довга та чорная шата, мов хмара, його покривала

І хвилювала в повітрі, як море в негоду...

Тяжка, понура, обгорне його, наче хмара осіння [5, т.1, 84],

які відтворила перекладачка:

Clad in a long sable robe, like a cloud when a storm's in the
offing,

Whipped to wild swirls in the wind, like the sea in bad weather...

Heavy and dismal as clouds in the autumn will surely engulf
him. [9, 15].

Порівняння “мов хмара” в англomовній версії поширене (“мов хмара у шторм”), але відноситься лише до прикметника

(“sable”) “чорний”, в оригіналі ж - і до прикметника, і до дієслова “покривала”.

У рядках:

Темно-червоне світло, неначе той одблиск пожежі,
Лихо віщуючий, темряву ночі розсунув [5, т.1, 84],

перекладачка зберегла порівняння:

Flickering deep-crimson light, an omen portending disaster?
Clove through the night as if it shed by a huge conflagration
[9, 15].

але замінила його позицію, через що воно не підсилює ад'єктив “темно-червоне”, а підкреслює різкість та несподіваність дії, яка виражена дієсловом “прорізати, розсікати” - “to cleave”.

За допомогою порівняння Г. Еванс компенсувала емоційно навантажене дієслово “промчав” - “he was gone, swift as wind” [9, 15] (“пройшов так швидко, як вітер”).

До художньо-виражальних засобів синтаксису належить і прийом редуції - асиндетон, що використовується для увиразнення твердження. У поезії Лесі Українки “Де поділися ви, голосні слова...”, котра належить до циклу “Ритми”, застосовано цей прийом:

Промінням ясним, хвилями буйними,
прудикими іскрами, летючими зірками,
палкими блискавицями, мечами
хотіла б я вас виховать, слова! [5, т.1, 191]

Перша строфа поезії сповнена безнадії та розпачу, що виражається у риторичних запитаннях, друга це - готовність до дії, креації, впевненість у власних силах, що в свою чергу виражається у риторичних окликах, у вербаліях дії (будити, краяти, вражати, різати, убивати, палити). За допомогою асиндетону Леся Українка створює ефект напруження, нагнітання, інтенсифікації. Окрім того, точні рими посилюють та підкреслюють цей риторичний вигук.

В англомовних версіях, що належать Г. Еванс та В. Кіркконелу, на жаль, не передано асиндетон, а також і точні рими. Хоч переклад Г. Еванс і ближчий до оригіналу, однак наявність розділового сполучника “or” змінює емоційне сприймання даного твору:

Like brilliant rays or like surging billows
like flying sparks or like blazing-tailed comets
like fiery forked lightning, like bright flashing swords -
that's what I would wish you to be, O my words! [9, 91].

У версії В. Кіркконела не відтворено прискорений ритм вірша, експресивність:

On boisterous billows and radiant beams
Swift sparks and bright stars as they fall,
On fiery lightnings and scimitars keen
I'd breed you up bravest of all! [3, 257].

Цікава і точна у плані передачі цього прийому версія В. Річ:

Like rays bright flashing, like waves wildly lashing,
Like sparks swift outpouring, like stars loftily soaring,
Like weapons brightly flashing, swords slashing,
Thus I'd have reared, taught you thus, my words! [6, 88]

Перекладачка талановито та адекватно передала і асиндетон, і точне римування, і милозвучність оригіналу.

Ефект дієвості посилюється у творі далі ще одним використанням асиндетону:

Вражайте, ріжте, навіть убивайте...

У даному випадку Г. Еванс та В. Кіркконел відтворили цей прийом, але через те, що в англійській мові переважають односкладові слова, то в обидвох версіях маємо ад'єктиви біля кожного дієслова, що заповнюють об'єктивно зумовлену порожнечу:

Strike stoutly then, cut with a will, slash to kill! [9, 91]
Strike hard and cut deep, even ruthlessly slay... [3, 257]

Це послаблює емоційне сприйняття твору, переконливість викладу. В інтерпретації В. Річ використано службові та вставні слова, що насправді є її перекладцькою знахідкою у даному випадку:

Then shock, rend, even, indeed, slay...[6, 88].

До поширених художньо-виражальних засобів синтаксису української мови належить інверсія - незвичне розташування слів у реченні з порушенням синтаксичної конструкції. Інверсія використовується для емоційно-сміслового увиразнення певного вислову. У поезії Лесі Українки "До тебе, Україно, наша бездольная мати..." використано інверсію, зокрема при побудові конструкцій майбутнього часу, щоб підкреслити впевненість, переконаність автора в силі свого "голосу":

І буде струна урочисто і тихо лунати...

По світі широкому буде та пісня літати... [5, т.1, 45]

В англійській мові у зв'язку з чіткою структурованістю речення інверсія зустрічається рідше, тому при перекладі часто

не відтворюється. Наприклад, в англомовних версіях Г. Еванс та П. Канді маємо:

And softly the sound will flow out with a solemn profoundness...
 The song will fly through the wide world, and its tender refrain...
 [9, 29].
 The string will vibrate with a quiet yet solemn deep sound...
 My song o'er the world's distant reaches will fly its task... [4,
 173].

Така невідповідність послаблює емоційне звучання твору, а актуалізована лексема оригіналу втрачає смислову навантаженість.

Як видно з вищенаведених прикладів, художньо-виражальні засоби синтаксису мають велике значення у поезії, тому кожен перекладач мусить знаходити шляхи їх передачі іноземною мовою: це може бути як дослівне відтворення, так і адекватні відповідники, чи якісь власні новотвори інтерпретатора. Головне, зуміти передати чар оригіналу, його експресивність, емоційність, але разом з тим не забувати про іншомовного читача, його рецепцію, про особливості мови перекладу.

Проаналізувавши англомовні версії поезії Лесі Українки, ми прийшли до висновку, що через різнотипність української та англійської мов, соціокультурних рівнів, історичного розвитку народів, психологічних особливостей, типів мислення неможливо адекватно, без втрат передати в цілісності художній твір однієї мови іншою. Переклад - важливий та важкий процес. Щоб відтворити художній текст іншою мовою, перекладач повинен зробити певні зміни або на фонетичному, або на лексичному, або на стилістичному чи ритмічному рівнях, що зумовлюється особливостями мови перекладу, а також намаганням наблизити твір до рецепції читача, що належить до іншого літературного дискурсу, іншої літературної традиції. Такі зміни спричинюють деформацію художнього образу, котрий є структурною та семантичною єдністю всіх елементів та мікрообразів твору. Тому перекладач не може передати полісемантичність образу, створеного автором, його багатоаспектність. Звідси випливає, що кожна іншомовна версія є однією з багатьох можливих. Наш аналіз різних рівнів англомовних перекладів поезії Лесі Українки та зіставлення їх з оригіналами підтверджує це. Неадекватність передачі поетичного слова письменниці зумовлює зміни в рецепції англомовного читача, якщо ж даний реципієнт - критик, то характер

його критичного дослідження залежить від сприйняття перекладу.

Література:

1. Гундорова Т. Феміністична утопія Лесі Українки // Сучасність. – 1996. - № 5. – С. 89 –96.
2. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки // Слово і час. – 1998. - № 9–10. – С. 54 –57.
3. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. - К., 1988. – 395 с.
4. Поліщук Я. Міфологічний вимір творчості Лесі Українки //Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. - Івано-Франківськ, 1998. - С. 103 - 184.
5. Українка Леся. Зібрання творів: У12т. - К., 1975 - 1979.
6. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі (Realism in Ukrainian Literature). – К., 1992. – 118 с.
7. Шаховський С. Леся Українка. Критико-біографічний нарис. – К., 1971. – 133 с.
8. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. Pod. red. H Janaszek-Jvanickovej. – Warszawa, 1997. – 327 s.
9. Derzhavyn V. The Dramatic Works of Lesya Ukrainka // The Ukrainian Review.- 1956. - Vol. III. - № 2. - P. 34-42.

Тетяна Янкова, аспірантка

Деякі уваги про український модернізм та поезію Едгара По

Ведучи мову про літературний процес кінця ХІХ - початку ХХ століття, не можна оминати поняття модернізму і тих явищ, які стоять за ним.

На запитання, як постав модернізм в Україні чи звідки він сюди прийшов, критики відповідали по-різному. М. Неврлий говорив, що його батьківщиною була "частково Польща, частково взагалі західно - європейська література, яка однаковою мірою надихала на пошуки нових шляхів як Бальмонта в російській літературі, так Вороного в літературі українській, так і поетів з кола "Молодої Музи" [6, 63]. Б. Рубчак вважав, що історія світового модернізму бере свій початок від творчості талановитого американського письменника Е. А. По [7, 18].

Едгар По був першим американським поетом, який показав читачеві невичерпні можливості вірша. Але, на жаль, у своїй країні він не мав гідного послідовника, його вчення було забуте на довгий час. І лише після смерті митця Шарль Бодлер втілює у життя настанови великого американця. Він повернув увагу читача до ідеалу Краси По та поставив його в центр артистичної уваги. Бодлерове вчення продовжили А. Рембо, П. Валері, С. Малларме, а в останні десятиріччя ХІХст. символізм став домінуючим у французькій поезії. Багатьох його творців сьогодні забули, але серед величезної плеяди поетів можна відзначити ряд видатних імен, чия творчість мала безпосередній вплив на слов'янський символізм - це Р. Гіль, А. де Реньє, Ш. Кро, Ф. Грег та ін.

Ідеї французького символізму швидко запанували і в інших країнах Європи. І хоч у різних країнах він розвивався по-різному, проте можна визначити те спільне, що об'єднувало творчість усіх митців - це протест проти неточності і

схематичності мови, проти нехтування формальними засобами, віра у Красу й Ідеал, бажання збудити у свідомості читача естетичну насолоду іманентними засобами літератури.

Якою ж була людина, яка поклала початок цьому літературному напрямку? Який її стосунок до українського модернізму?

Едгар По був чудовим журналістом і критиком, літератором-професіоналом - Поетом з великої літери. Він прожив важке життя і завжди був працьовитим та вимогливим до себе. Письменник високі ерудиції, різноманітних літературних інтересів, небуденного дару, По залишив спадщину, яка і сьогодні змушує читачів говорити та сперечатися про його творчість.

Імпульси для своїх теорій По брав з досвіду світової літератури. Він глибоко знав Гомера, Платона, Арістотеля, Горація і Данте. Збереглися його латинська ода, яка складається з перифраз древніх авторів, та переклади з Тассо. Звідси його думки про структуру твору, про ефект катарсису, про шанобливе ставлення до поетичного рядка. Багато є в нього з культури доби Просвітництва - це глибокий психологізм, раціоналізм, абсолютизація світового зла.

Духовною атмосферою, яка за часів По виповнювала світ, була романтика. В ній По знайшов для себе творче підґрунтя, на основі неї створив власну естетичну систему. По зосереджує увагу на глибоких філософських та естетичних проблемах, і в їх вирішенні виявляється оригінальний характер його мислення. Багатство версифікаційних прийомів - зокрема алітерацій - посилювало інтонаційну виразність вірша, емоційно поглиблювало його смисл. Особливий художній ефект досягався при сполученні алітерацій з асонансами. По підкреслює, що поетична мова - це особливе мовлення, побудоване на музиці слів, яку творять рими, звуковий ритм, складні строфічні структури. Музика є невід'ємним атрибутом поезії Едгара По. Він вміло поєднує її з смисловим наповненням твору. Ю. Ковальов твердить, що Едгар По був великим "композитором" серед поетів. Він майстерно використовував складний звуковий арсенал поезії, сміливо руйнував традиційні системи і створював власні [4, 159]. Поет винахідливо вводить нові засоби - несподівані внутрішні рими, нерівномірний ритм, стильові дотвори, а в поемі "Дзвони" По об'єднує музику та поезію. Його експерименти, часто - успішні, подеколи - сенсаційні, на думку Ю. Ковальова, цілком виправдали себе [4, 159]. Так,

поема "Ворон" за кількістю асонансів та алітерацій не має собі рівної в англomовній літературі, а поема "Дзвони" є найкращою ілюстрацією теорії просодії. Кожна її частина має свою звукову домінанту.

У теоретичних статтях "Поетичний принцип" і "Філософія композиції" По проникливо говорить про естетичний ефект довжини поетичного твору : він має бути не надто коротким і не надто довгим. Короткий вірш майже не залишає враження, а довгий розпорошує психологічну цілісність і послаблює "поетичний" ефект [9, 327].

Для поета не лише засоби, а й теми поезії були інструментами для досягнення певних художніх ефектів у свідомості читача. Він вважає, що не всі теми відкривають глибинні джерела у душах читачів. Ні історія, ні наука не можуть дати "поетичного" ефекту, а лише чуття та виняткове становище Краси.

Людська душа, наголошує По, має три характеристики: чистий інтелект, смак і моральні почуття [9, 329]. Ці три якості душі по-різному діють у різних сферах: інтелект веде читача до правди, смак - до краси, а моральний закон - до обов'язку. Краса і поетичне чуття творять дуже органічну частину душі, за допомогою якої людина не лише перетворює світ, а й може досягти чогось вищого, вічного й безсмертного. У статті "Поетичний принцип" Е. По підкреслює, що будь-яка поема буде справжнім мистецьким твором за умови, якщо вона торкнеться людської душі [9, 326]. У своїх рефлексіях По підносить два висновки, які становлять основу його поетики: по-перше, лише та поезія наближається до досконалості, яка найтісніше пов'язана з музикою, по-друге, єдиним змістом і єдиною метою поезії є краса. По, таким чином, поділяє теорію "мистецтво для мистецтва", бо істина й моральність, на його погляд, належать до інших сфер душі і не мають нічого спільного з творами краси.

Новаторство Едгара По полягало у спробі побудувати точно визначену систему тем, які підводили б читача до відчуття Краси. Читач під час спілкування з поетичним твором повинен пережити емоційний удар, своєрідний шок. Керуючись такими переконаннями, По уже в ранніх творах розробляв своєрідну тематику, в якій виділяються мотиви сну, що приходять на зміну "холодній реальності" життя ("Сон"), "демонізму", романтичного поклоніння перед сильною людиною ("Гамерлан"). По-новому трактує Едгар По і тему

суперечності між любов'ю і прекрасним, знанням та красою. Так, герої поеми "Аль-Аараф" намагаються досягти гармонії в поєднанні таких понять як наука, прекрасне, краса, любов. Але поет переконаний, що ці поняття знищуються навзаєм ("Аль - Аараф", "Сонет до науки").

Тема міста, яка розробляється і в прозі По ("Елеонора"), в поезії набувала нових відтінків. У ранніх творах поета поставало місто мертвих. Для його зображення використовуються символічні образи - смерть на троні, царство мертвих і т. д. У пізніх творах По сильніше звучить нота розчарування, бажання втекти від навколишнього світу, з'являються теми трагедії, гріха, готичного жаху. Найпоетичнішою темою По вважає тему "смерті прекрасної жінки". Цій темі присвячений і його ранній вірш "Ленор" (1831) та пізніші твори "Аннабель - Лі", "Улялюм".

В поезії "До Єлени", написаній білим віршем, з'являється тема античності. І вперше тут поняття Краси розгортається і подається як синонім Надії. Взагалі останні вірші По виділяються на тлі всієї творчості своїм світлим колоритом та оптимістичним звучанням і, можливо, якби його життя не обірвалося так трагічно, то По міг би увійти в літературу не "співцем смерті", а поетом краси та надії.

На жаль, По не завоював широкого визнання в себе на батьківщині. Це пояснювалося як орієнтацією молодого американської літератури на європейські зразки, так і особливостями поглядів По: наприклад, він часто висловлювався проти "моралізаторського" напрямку, що суперечило усталеним традиціям, тісно пов'язаним з релігійними тенденціями в американській поезії. Як поет, По став популярним не в Америці, а в Європі. Тут він був прочитаний по-новому, його творчість сприйняли більш співзвучною з новими тенденціями в літературі. Митця проголосили новатором, в ньому побачили реформатора жанру, в нього з'явилося багато послідовників. Особливо високе місце творчість Е. По посіла серед символістів. Вони акцентували на таких якостях поезії По, як її невизначеність, багатоплановість образної системи. Їх приваблювала схильність поета до містицизму. Символісти милувалися надзвичайною мелодійністю віршів поета.

Український символізм, який постав на основі відновлюваної вітчизняної традиції, зокрема "філософії серця", що виявила чимало спільних ознак з "філософією життя", без сумніву, мав свої національні джерела [5, 636]. Але не можна

заперечувати і впливу зарубіжної поезії на розвиток цієї течії модернізму. Як і Е. По, українські поети-символісти висловлювали протест проти сліпого підкорення позаестетичним інтересам, проти обмеженого прагматизму, протиставивши йому гармонію Краси та Правди. Зокрема, поетів-"молодомузівців" об'єднувала орієнтація на літературні традиції інших країн, ідея краси як іманентної властивості української душі, опозиція до міметичних форм мистецтва.

Український модернізм, як відомо, з'явився на зламі століть і виявився перспективним напрямком української новітньої поезії. Він репрезентувався діяльністю покоління, що його Франко назвав "Молодою Україною". Покоління "Молодої України" було наділене надзвичайною силою національного почуття, виявляло розуміння й здатність орієнтуватися в світовому мистецтві, тенденціях його розвитку та усвідомлення можливості перенесення всіх цих здобутків на національний ґрунт. Тому на зламі ХІХ-ХХ століть українська література об'єктивно вписується, за словами Т. Гундорової, "в ту діалектику зміни типів мислення, художніх систем та естетичних структур, якою визначається історико-літературний процес майже всіх європейських ... літератур цього періоду"[1, 3], хоча і має свої специфічні риси, зумовлені соціально-культурним розвитком країни, її загальною відсталістю та колоніальною залежністю.

У ситуації історично зумовленого домінування та за-силля народницької ідеології й естетики в українській культурі піонером оновлення мистецтва слова свідомо виступала "Молода Муза". Т. Гундорова розцінює естетичні принципи і поетичну манеру молодомузівців як окрему течію в українському модернізмі, якій притаманна образність символістсько-неоромантичного плану, з сильними патріотичними ідеалами, фольклорними та міфологічними мотивами, колізіями, перейнятими пізньюромантичною чуттєвістю, ідеалом спіритуалізованого кохання [1, 5].

Такий духовно-естетичний онтологізм був притаманний поетам Петра Карманського, одного з найяскравіших представників літературної групи "Молода Муза". Уже на початку своєї творчої діяльності він здобув визнання одного з лідерів "Молодої Музи". Іван Франко назвав його поетом "з власним стилем і складом думок" [8, 138] та відзначив "значний поступ у напрямі виклакування авторового світогляду" [8, 139]. Але в тогочасній Україні громадянська позиція важила

більше, ніж сам художній твір і критика невдовзі втратила інтерес до поезій П. Карманського, а в радянські часи начепила ярлик занепадництва на його твори. Однак саме в його поетичній спадщині відчувається відлуння творчості Е. А. По, вбачаються типологічні відповідності в художніх системах американського та українського поетів. Як і творчість його талановитого американського попередника, поезія П. Карманського була неадекватно оцінена, а відтак і забута на довгий час. І лише сьогодні спостерігається відродження інтересу до творчої спадщини поета: з'явилося кілька видань його творів, творчість та естетичні принципи поета аналізуються у працях М. Ільницького, Т. Гундорової, В. Лучука, М. Неврлого, С. Павличко, Л. Голомб. У 1998 році побачила світ монографія П. Ляшкевича "Петро Карманський: нарис життя і творчості".

М. Ільницький, даючи характеристику поетичній спадщині П. Карманського, вважає, що його творчість є перехідним етапом від пізнього романтизму до символізму [3, 29]. Цей період критики називають по-різному - неоромантизм, пресимволізм, декаданс. Але всі дослідники помітили спорідненість поезії Карманського з деякими рисами романтичної традиції, якій притаманний бунт митця проти меркантильного світу, прагнення втекти в світ ідеального, в ілюзію, на "сонячні левади забуття". М. Євшан, вказуючи на недоліки ранньої поезії Карманського, критикував поета за надмірне вживання пекельних заклять, страхів та звинувачував поета в ультрапесимізмі [2,175].

Другою збіркою "Ой люлі, смутку" поет репрезентував себе як митця з власним поетичним обличчям, власними інтонаціями [3, 30]. Але і в цій збірці основними мотивами є сум, задума поета над власним горем, тема "momento mori".

Едгар По створив свій світ, свій Сплін, в якому йому було добре, куди не заходив гамір світу. Так само і П. Карманський силою свого дару був призначений на те, щоб виражати глибини власної душі. І через те, що поет жив сам у собі, так мало відбилось в його поезії широти життя. Ось як пише М. Євшан: "Навіть там, де поет описує природу, немає в ній свіжості, сочистості, якогось заокруглення та повноти" [2, 177]. Світ Карманського - це світ руїн та підземних катакомб, в яких страждає людська душа. Але поет сподівається, що з того кладовища, з пороку народяться ідеї, які очистять душу і поставлять фундамент під новий храм:

В глибокій западні містерій
 Ловив би духом Боже слово
 І на підвалинах любові
 Здвигнув би храм нових критерій.
 ("Пішов би в темні гіпогеї")

Проте це тільки верхній шар поезії Карманського, відгомін нових повівів у літературі, набір модерністичної атрибутки того часу. Поза безнадією та розпачем Карманський створив зворушливу картину людських переживань, щирості і тепла.

Збірка "Пливем по морі тьми" визнана однією з найбільш поліфонічних книжок поета [3, 33]. Саме в ній найяскравіше виражена одна з основних рис модерністичної свідомості, яка була притаманна й Е. По, а саме - апеляція до творів світової літератури і мистецтва. Б. Рубчак називає цілу низку спорідненостей українського поета з зарубіжною поетичною традицією: "Тематикою до Бодлера найбільш зближався Карманський, хоч у його поезії бачимо також сліди німецького романтизму, резигнацію типу Ленау і жовчну іронію типу Гейне" [7, 38]. Своєю стильовою тональністю збірка "Пливем по морі тьми" нагадує симбіоз бодлерівських "Квітів зла", вона споріднена з Ідеалом та Спліном, які французький поет запозичив безпосередньо Е. По.

Згодом більшість українських письменників брали собі за приклад новітні художні пошуки західно-європейської літератури, намагалися замінити народницьку традицію на модерну і піднести рідну літературу до рівня світової. Першому поколінню це не вдалося, але їхня праця не була марною: безперечно, в ній були й світлі моменти, моменти оригінальних відкриттів. Своїми пошуками й експериментами у галузі форми, перекладами з інших літератур вони розширили тематичні обрії української літератури, збагатили поетику.

П. Карманський був гідним наступником Е. По у напрямку його пошуків. Незважаючи на відмінності в естетичних поглядах, в літературному оточенні та житті поетів, їх єднала домінуюча риса: відраза до позитивістського способу мислення, романтичне світосприйняття, бунт миття проти міщанського світу, прагнення втекти в ілюзорний світ.

Століття тому Е. По, працюючи над своїм безсмертним "Вороном", поставив собі запитання: яка тема може найбільше схвилювати читача і з яких елементів вона повинна складатись.

Митець почав підбирати цеглину за цеглиною, наче винахідливий муляр, щоб закріпити фундамент нової будівлі.

П. Карманський намагався йти за його прикладом. І саме геніальність таких поетів, як По і Карманський, ось уже багато років живить корені світової культури.

Література:

1. Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості // Радянське літературознавство. - 1989. - №12. - С.3 -7.
2. Євшан М. Петро Карманський // Критика. Літературознавство. Естетика. - К.: Наук. думка, 1998. - С. 175 - 180.
3. Льницький М. Епос болю (Петро Карманський) // Від "Молодої Музи" до "Празької Школи". - Львів: Б. В., 1993. - С. 25 - 43.
4. Ковалёв Ю. В. Эдгар Аллан По, новеллист и поэт. - Л.: Худож. лит., 1984. - 296 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром"як, Ю. І. Ковалів та ін. - К.: ВЦ "Академія", 1997. - 752 с.
6. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: мікропортрети в художніх стилях і напрямках. - К.: Вища школа, 1991. - 271 с.
7. Рубчак Б. Пробний лет // Розсіпані перли.-К.: Дніпро, 1991.-С.18-41.
8. Франко І. Я. Збір. творів: В 50 т. - К.: Наукова Думка, 1982. - т.37. - 678с.
9. Poe Edgar Allan. The Poetic Principle // Prose and poetry. - Moscow, 1983. - С.325 - 332.

ББК 83. 3

Наукові записки. Серія: Літературознавство. - Тернопіль: ТДПУ,
2000. - Вип. VIII. – 296 с.

Науковий редактор – Роман Гром'як
Технічний редактор – Ігор Папуша

Здано до складання 21. 11. 2000. Підписано до друку 06. 12. 2000.
Формат 84x108 1/32. Папір офсетний. Гарнітура Академічна.
Ум. друк. арк. 18,5. Тираж 300.

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2