

**Тернопільський національний педагогічний університет імені
Володимира Гнатюка**

Серія: Літературознавство (39) 2014

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Бібліотека Тернопільського
національного педагогічного
університету ім. В. Гнатюка



862189

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д.ф.н. М.П.Ткачука – Тернопіль: ТНПУ, 2014. – Вип. 39. – 556 с.

Представлено наукові дослідження вчених України, які порушують актуальні питання вивчення української, зарубіжної літератур, теорії літератури, порівняльного літературознавства. Особлива увага приділяється проблемі заблокованості української культури і літератури попередніх століть, формам її функціонування, а також естетичним відкриттям, що їх здійснили митці світу і рецепцію їх на українському ґрунті. Висвітлюється дискурсивна практика письменників, їх жанровий репертуар, сюжетно-композиційна організація текстів, поетика. Автори розглядають наративну стратегію митців слова, розгортання стильових течій, напрямів, їх внесок у вітчизняну та світову культуру.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Scientific researches which touch actual questions of study of Ukrainian, foreign literatures, theories of literature and comparative literary criticism of scientists of Ukraine are presented. The special attention is given to the problem of the blocking Ukrainian culture and literature of previous ages, forms of its functioning, and also aesthetical discoveries that they were carried out by world artists and reception of them in Ukraine. Discursive practice of writers, their genre repertoire, plot-composition organization of texts, poetics are explored. The authors examine narration strategy of artists of word, development of stylistic trends, directions, their contribution to domestic and world culture.

For research workers, teachers of higher educational establishments, high schools, lyceums, teachers of secondary schools and students.

Редколегія:

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

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

Олександр Глотов, д. філол. наук, проф.,

Роман Гром'як, д. філол. наук, проф.,

Ольга Куца, д. філол. наук, проф.,

Зоряна Лановик, д. філол. наук, проф.,

Мар'яна Лановик, д. філол. наук, проф.,

Наталя Поплавська, д. філол. наук, проф.,

Ткачук О.М., канд. філол. наук (відповідальний секретар)

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

Друкується за рішенням ученої ради

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

від 24.12.2013 року (протокол №5)

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

Працьовитий В.С., д. філ. наук, проф. (Львів);

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

УДК 821.161.2-3.09 «192/198»

ББК 83.3(4Укр)6

Н.Ю. Акулова, доц. (Мелітополь)

Творчість Михайла Івченка в ідеологічному об'єктиві літературної критики 20 – 80-х років ХХ століття

Акулова Н.Ю. Творчість Михайла Івченка в ідеологічному об'єктиві літературної критики 20 – 80-х років ХХ ст.

У статті розглянуто особливості реценції художньої спадщини М. Івченка літературною критикою 20 – 80-х років ХХ століття. Зазначено, що відгуки на творчість письменника були зорієнтовані швидше на з'ясування політичного обличчя митця, аніж на серйозне наукове дослідження його доробку. Це не тільки дискредитувало його в очах сучасників, але й визначило подальшу долю творчості прозаїка: його постать було вилучено з вітчизняного літературного процесу, що позначилось на формуванні загальної об'єктивної картини історії української літератури доби «Розстріляного відродження».

Ключові слова: творчість, Михайло Івченко, реценція, вульгарно-соціологічна критика, вульгарний соціологізм.

Akulova N.Y. Mikhaylo Ivchenko's creative writing in ideological lens of literary critique of 20–80th of XX century.

The article deals with the peculiarity of perception of M. Ivchenko's artistic heritage by literary critique of 20 – 80th of XX century. It is said, that comments on his works were concentrated more on explanation of his political views, than on serious study of works. This fact discredited him in opinion of his contemporaries and determined his further prose writer's fate: his personality was forbidden for explanation. This influenced on formation of general objective vision of Ukrainian literary history of "Executed Renaissance".

Key words: Mikhaylo Ivchenko's creative writing, perception, vulgar-sociological critique.

Акулова Н.Ю. Творчество Михаила Ивченко в идеологическом объективе литературной критики 20–80-х годов ХХ в.

В статье рассмотрены особенности рецепции художественного наследия М. Ивченко литературной критикой 20 – 80-х гг. ХХ в. Указано, что отзывы на творчество писателя были сориентированы на выяснение политического лица художника, нежели на серьезное научное исследование его произведений. Это не только дискредитировало его в глазах современников, но и определило дальнейшую судьбу творчества прозаика: он был изъят из отечественного литературного процесса, что отразилось на формировании целостной объективной картины истории украинской литературы эпохи «расстрелянного возрождения».

Ключевые слова: творчество Михаила Ивченко, рецепция, вульгарно-социологическая критика.

Початок ХХ століття – період якісного зламу в історії розвитку української культури. Нова доба дала вітчизняній літературі багато визначних імен, які, на жаль, вповні відчували на собі наслідки тоталітарного «одержавлення» мистецтва. Забутим майже на шість десятиліть виявилось ціле покоління обдарованих митців, активних учасників суспільно-літературного життя. Саме тому багатьох з них до сьогодні не знає широка читацька аудиторія, а їхня спадщина залишається недостатньо дослідженою. Таким є Михайло Євдокимович Івченко – непересічний прозаїк лірико-філософського, імпресіоністичного стильового напрямку. Його активна письменницька діяльність, участь у громадському й культурному житті України ще за життя прозаїка привертала увагу сучасників. Щоправда, в атмосфері зростаючого впливу більшовицької ідеології переважна частина з них не утрималась від вульгарно-соціологічних потрактувань. Після смерті письменника (1939) його автоматично зарахували до когорти репресованих (хоча фактично причин для цього не існувало); твори виявились забороненими, збірки було вилучено з бібліотек. Між тим, уявлення про художньо-естетичні та проблемно-

філософські обрії українського історико-літературного процесу епохи «розстріляного відродження» буде неповним без неупередженого аналізу творчої спадщини М. Івченка.

Для розуміння і належного поцінування доробку митця важливе значення має, передусім з'ясування рівня літературознавчо-критичної інтерпретації його прози. Тому метою нашої статті є аналіз рецепції художньої спадщини письменника літературною критикою 20 – 80-х років ХХ століття з урахуванням методологічних тенденцій означеного періоду.

Процес формування М. Івченка-літератора можна простежити на сторінках таких періодичних видань початку ХХ ст., як «Мистецтво», «Червоний шлях», «Життя і революція», «Шляхи мистецтва», «Нова громада», «Культура і побут» (додаток до газети «Вісти ВУЦВК»), «Літературно-науковий вісник» тощо. Одночасно з них постає цілісна картина критичної рецепції творчості прозаїка.

Перші публікації і згадки в критиці імені М. Івченка належать до 1919 року М. Могилянський у рецензії на збірку «Шуми весняні» писав: «загальний ліричний тон Івченка зачіпляє в душі якісь відповідні струни, згучить справжньою поезією»¹ [Могилянський 1919: 175]. Але вже тоді критик пунктирно намітив «лінію звинувачень» письменника: сильні «літературні впливи», неувага до «дійсних фактів» сучасності і, нарешті, «хиби й помилки [...] в усій творчій концепції молодого письменника» [Могилянський 1919: 175]. Такі зауваження неодноразово зустрічаємо і в пізніших згадках про митця [Дорошкевич 1929; Єфремов 1989; Зеров 1919 та ін.].

Поява нових збірок прози М. Івченка в 1926 р. («Імлистою рікою», «Порваною дорогою») викликала велику кількість критичних відгуків. Публікуються статті О. Білецького, Ю. Меженка, Ф. Якубовського; рецензії В. Дорошенка, І. Лакизи, А. Лейтеса, Я. Савченка. Суперечки критиків ведуться головним чином навколо творчої манери митця. Естетична концепція М. Івченка в одних знаходить прихильне ставлення, інші ж її просто не сприймають.

Так, зауважуючи в художньому доробку письменника наслідування традицій імпресіоністичного письма (М. Коцюбинський, А. Чехов, К. Гамсун та ін.), О. Білецький все ж розглядає його творчість з позицій тогочасної критики. На його думку, «проблема сюжетності авторові виразно нецікава. Різноманітності типів, глибини побутових спостережень в останніх його творах немає. Кінець-кінцем немає в них і багатства думок. Революція має деякий відбиток в цих оповіданнях, але не видно, щоб автор її глибоко пережив, щоб вона зробила «революцію» в його творчості» [Білецький 1926: 136]. Вимоги кон'юнктурності проблематики, об'єктивності, чіткої ідеологічної визначеності авторської позиції, типовості зображуваних явищ і персонажів заважають критикові належним чином оцінити естетичну систему М. Івченка.

Однак талант прозаїка, що виводить його творчість за межі мистецтва пролетарського реалізму, викликає й інші оцінки. Саме тому О. Білецький пише про те, що «в ліризмі головна особливість М. Івченка й головна чарівливість його оповідань». І далі: «Сила М. Івченка – в пантеїстичному ліризмі, але він-же поки-що і перешкоджає його талантові далі розвиватися» [Білецький 1926: 136]. Вважаючи ліризм головною причиною відірваності художника від сучасності, критик все ж віддає належне майстерності письменника, який добре «опанував обрану форму» [Білецький 1926: 136].

Ф. Якубовський, виходячи з подібних критеріїв, також прагне «замкнути» творчість митця в межі власних естетичних поглядів, хоча і вважає, що «з нього і прекрасний, сильний майстер» [Якубовський 1926: 169]. Обґрунтовуючи тезу про те, що письменник повинен бути організатором психіки мас, критик з сумом констатує: сучасна йому проза в основному масиві є безсюжетною, тому вона не здатна організувати психологію читача революційної доби, в ній відсутній справжній матеріал сучасного життя. Як наслідок – проявляється її ідеологічна слабкість, відсутність соціальної корисності. З таких позицій критикується творчість М. Хвильового, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки. Показово, на наш погляд, що серед цих яскравих імен з'являється й постать М. Івченка, причому, за висловом автора публікації, у «суто принциповій частині» статті [Якубовський 1926: 48].

¹ Тут і далі в роботах критиків збережено особливості правопису 20-х рр. ХХ ст.

Ці ж погляди Ф. Якубовський розвиває в рецензії на збірку «Імлистою рікою». Загалом прихильно ставлячись до Івченкового літературного обдарування (про це свідчать і пізніші публікації), він, однак, критикує художника за його ідеологічну невизначеність («автор не знає ніякої відповіді в життєвому реальному плані» [Якубовський 1926: 169]), безсюжетність прози, «загострений підкреслений індивідуалізм усієї письменникової вдачі» [Якубовський 1926: 169].

У руслі нашого дослідження цікаво буде розглянути рецензії А. Лейтеса, Я. Савченка і В. Дорошенка. Слід одразу зауважити, що їхні публікації належать до тієї невеликої частини розвідок, у яких автори не тільки намагаються подати об'єктивний аналіз творчості М. Івченка, але й висловлюють прихильне ставлення до неї.

Тут, на наш погляд, варто згадати одну з найкращих рецензій на збірку «Імлистою рікою», що з'явилася в 1920-х роках і належить перу А. Лейтеса. Він першим сконцентрував увагу на імпресіоністичній основі творчості митця і здійснив вдалу спробу проєкції засад цього напрямку на Івченкову «маніру писання». Такий підхід не викликав у автора рецензії «літературно-критичного незадоволення». А. Лейтес, відзначивши одну з основних стильових доміант Івченкової прози – «чуйне ліричне оформлення», – пояснив цим відсутність у прозаїка класового аспекту: «Психологічні типи, ліричні настрої – його далеко більше цікавлять, ніж соціальні сюжети» [Лейтес 1926: 7].

Значення рецензії А. Лейтеса і полягає, на нашу думку, в тому, що він успішно намагається пояснити і обґрунтувати Івченкову «асоціальність» і пов'язує її саме з імпресіонізмом. На відміну від О. Білецького, Ю. Меженка, Ф. Якубовського та ін., які в цьому вбачали «відірваність від сучасності», «невідповідність вимогам часу» тощо, А. Лейтес, вважаючи, що «художня кваліфікація івченківських оповідань стоїть на високому рівні», пише: «Чуття життя», «радість життя» – ось що характерно для творчості Івченка, через те він швидше намагається переходити від революційного сюжету до ліричного оформлення, від фабули – до імпресіоністичних картинок природи. «Чуття природи», хороше й повне, що пронизує книжку – звільняє нас від особливо настирливих «соціальних» та «сюжетних» претензій до неї» [Лейтес 1926: 7].

«Незаполітизованим» аналізом характеризується також рецензія Я. Савченка на збірку «Порваною дорогою», у якій він виправдовує сюжетну «скупість» автора (на цьому безспідставно наголошується чи не в кожній розвідці, присвяченій аналізу творчості М. Івченка): «Ця «скупість», на мою думку, є свідомий формальний спосіб авторів» [Савченко 1927: 319]. Він також зауважує й те, що в деяких Івченкових героїв «не чути пульсу сучасності». Однак, з погляду критика, це легко пояснити: «[...] є одна характерна і дуже цінна риса – всі персонажі живуть глибинним внутрішнім життям, у них є внутрішнє сяйво. До життя не ставляться вони зовнішньо» [Савченко 1927: 319]. Він схвально ставиться і до Івченкового ліризму і його схильності до філософування, на відміну, наприклад, від Ф. Якубовського, який вважав, що письменник-імпресіоніст таким чином ховається від проблем сучасності [Якубовський 1926].

Я. Савченко намагається подати об'єктивну оцінку творчості письменника. Критик не використовує термін «імпресіонізм», однак його висновки щодо Івченкових художньо-естетичних доміант викликають чіткі паралелі саме з цим стильовим напрямом: для прози М. Івченка характерні «відсутність зовнішньо-розгорнутого й закінченого сюжету» [Савченко 1927: 319], «надання особливого значіння буденним явищам, найчастіше – явищам природи», «майстерне виявлення схованих закутків людської психіки, уміння показати за дрібнішими фактами – глибше й складніше життя» [Савченко 1927: 320].

Прихильністю до прозаїка відзначаються і погляди В. Дорошенка: «Михайло Івченко належить до красших з-поміж наймолодших наших письменників на В. Україні, що творять там нову добу української літератури» [Дорошенко 1926: 83]. Він бачить в Івченкові «доброго спостерігача, що вміє підмітити явища й настрої та поділитися своїми спостереженнями з читачем» [Дорошенко 1926: 83].

З цього погляду відверто несхвальною видається позиція Ю. Меженка. Прагнення виявити в творчості М. Івченка тільки риси «революційної літератури» призводить критика до різко негативних висновків: через свою «байдужість до бурхливих подій доби»,

«інтелігентщину», «естетизм», «побутовщину», «надмірну описовість», «прихований етнографізм» письменник не може «гострим оком поглянути на життя, побачити його одразу в цілому, взяти з нього один шматок і відчутти його так, щоб через нього зрозуміти невидимі і далекі часово події і причини, щоб з того шматка я, читач, пізнав суть, глибину подій і речей, щоб я вгадав їх правдиве місце в цілій системі життєвій» [Меженко 1926: 46]. У подібному ракурсі Ю. Меженко розглядає «неправильну» проблематику, занадто «солодкий» стиль творів М. Івченка. Виразно негативним є ставлення критика і до героїв Івченкових оповідань, «бо то зашкарублі душі, або сліпо некультурні, або сліпо культурні (все одно сліпі) особи, що стороною обходять життя і не чують його гучних голосів» [Меженко 1926: 45].

Важко погодитися з такими висновками, але потрібно визнати, що, критикуючи героїв М. Івченка, Ю. Меженко мимоволі підкреслює важливу рису імпресіоністичної поетики прозаїка – «це інтуїтивне стремління до неясних і нерівних контурів» [Меженко 1926: 44]. З критикою Ю. Меженка повністю солідарний І. Лакиза. Однак необхідно зауважити, що при такому підході ігнорується складна взаємодія світоглядних концепцій письменника із ідейно-естетичними пошуками доби, що знаходить своєрідне втілення в його творчості. На це вказував і сам М. Івченко у своєму виступі на диспуті «Шляхи розвитку сучасної літератури», який відбувся 24 травня 1925 року: «ненормальність в тому, що літературі поставлено вимоги, невластиві і небезпечні для її розвитку. Ми хочемо підігнати її під якусь мірку ідеологічну, щоб вона сантиметр-у-сантиметр зійшлася з політпрограмою Коваленка. Життя значно ширше, воно щороку дає ухили від яких-би то не було норм, і ми, як художники, не можемо обійти цього. На нас нарікають, що ми не сучасні, що ми не відбиваємо сучасного життя. Але-ж звичайно, це не так. Ми не можемо обминати цього життя, бо в ньому жиємо, бо це є дійсність, одцуратись якої художник не може [...] Але дозвольте виявляти мені світ так, як його бачу...» [ШРСЛ 1925: 74].

Відгуки в пресі 1927 – 1930-х роках на творчість М. Івченка були швидше зорієнтовані на з'ясування політичного обличчя митця, аніж на серйозне наукове дослідження його доробку. Ставлення до інтелігенції вимірювалося насамперед у політико-ідеологічній площині. «Виконуючи волю чиновників від культури, – пише Г. Касьянов, – критика часто-густо не стільки аналізувала творчість тих чи інших художників, скільки подавала їх як заклятих ворогів» [Касьянов 1991: 71].

Казенно-бюрократичного підходу до аналізу творчості, безперечно, зазнав і М. Івченко. Важко виокремити незаангажовані погляди критиків на доробок письменника, оскільки в публікаціях кінця 20-х рр. знаходимо цілком неприйнятні сьогодні зауваження, де кваліфікований літературознавчий аналіз найчастіше підмінювався вульгарно-соціологічним. Творчість М. Івченка не вкладалася в прокрустове ложе «пролетарського мистецтва». Тож ідеологічний підхід до аналізу Івченкової прози, яким керувалися у своїх статтях і рецензіях М. Доленго, Б. Коваленко, П. Колесник, С. Пилипенко, Л. Старинкевич, А. Ярмоленко та ін., в умовах тогочасної дійсності набув тотальних масштабів.

Так, у публікаціях зазначених авторів, які позначені вимогою до художньої творчості «відповідати запитам революційної доби», висновки критиків зводилися до звинувачень М. Івченка в «інтелігентщині», «буржуазному націоналізмі», «ідеологічній невизначеності» тощо. «Невиразність, непевне ставлення до сучасних подій, – пише А. Ярмоленко, – характеризують Івченка [...] як дрібнобуржуазного, народницького інтелігента, який злякався революції» [Ярмоленко 1929: 55]. Такий «діагноз» за тих часів був рівносильний смертному вироку. Адже, як переконливо доводить Г. Касьянов, сталінізм замінив «систему загальнолюдських цінностей в свідомості людей сурогатом цінностей класових» [Касьянов 1991: 13], «саме слово «інтелігент» [...] набирало майже лайливого і зневажливого відтінку» [Касьянов 1991: 30], а ті, хто дотримувався позиції «політичного нейтралізму» «в умовах зростання настроїв «хто не з нами – той проти нас», розглядалися як живильне середовище «контрреволюції», тобто зараховувався до категорії потенціальних ворогів» [Касьянов 1991: 33].

Отже, критика кінця 20-х рр. не подала об'єктивної оцінки творчості М. Івченка. Загалом, вважаємо, спроба розглядати твори прозаїка не в зв'язку з імпресіонізмом, як це робила більшість тогочасних дослідників, є принаймні необґрунтованою. Щоправда, навіть прихильники «революційної літератури» мимоволі підкреслили домінування принципів

імпресіоністичного письма в прозі М. Івченка, виділяючи в оповіданнях і повістях письменника безсюжетність, прагнення змальовувати окрему особистість із її психологічними переживаннями, любов до природи тощо. Однак ці особливості критики розглядали з марксистсько-пролетарських ідеологічних позицій. Так, наприклад, О. Полторацький в рецензії на оповідання М. Івченка «Лісові пасма» намагався підкреслити імпресіоністичний стиль письменника, до якого тяжіла його світоглядно-естетична концепція: «Відповідно до основного споглядацького завдання автора (мається на увазі філософський пантеїзм. – Н.А.) – побудовано й усе оповідання: величезна кількість описових моментів, абсолютна відсутність дії; велике психологічне навантаження компенсує тут брак сюжету: замість загострювати фабулу М. Івченко, вірний законам психологічної новелі, *ідеально* (виділено О. Полторацьким. – Н.А.) користується психологічною ритмікою твору. З цього боку – оповідання бездоганне настільки-ж, наскільки свого часу були бездоганні, скажімо, з погляду своєї телеології – Лермонтові твори. А що мистецька концепція Івченкових творів наскрізь ідеалістична й несучасна – це, ми певні [...]» [Полторацький 1928: 5]. Проте зауваження О. Полторацького мають провокативний характер, оскільки рецензію критик писав в умовах організації широкої кампанії в пресі, яка мала на меті підготувати ґрунт для сумновідомого процесу СБУ (до числа звинувачених потрапив і М. Івченко). О. Полторацький, підкреслюючи художню майстерність митця: «[...] нас вражає мистецька викінченість і гармонійність, що позначають собою Івченкову збірку», «автор спромігся в гармонійній синтезі сполучити всі елементи своєї мистецької індивідуальності; спромігся підкорити мистецькі засоби своїй ідеї» [Полторацький 1928: 5], тим не менше не уникає неправомірних зауважень: «Далеко продуктивніше заперечувати своєчасність Івченкової художньої концепції в цілому, а відтак і довести абсолютну неможливість поставитися до цієї збірки, як до актуальної» [Полторацький 1928: 5]. Більше того, автор рецензії пропонує «засвоїти її, як *культурну спадщину* (виділено О. Полторацьким. – Н.А.), вивчити, вчитись на ній абстрактним законам мистецької телеології – але не більше» [Полторацький 1928: 5].

Наприкінці 1920-х рр. увагу літературних критиків привернув роман М. Івченка «Робітні сили». Власне, вже тоді критики помітили головну особливість роману – наявність філософської проблеми, що лежить в основі концепції світу, втіленої у творі. Так, Л. Старинкевич у рецензії на «Робітні сили» писала, що це – «роман «проблемний» [...] в постановці проблеми та в її всебічному обговоренні, а почасти і в художньому конкретному показі полягає основний сенс твору» [Старинкевич 1929: 195]. Ту ж думку висловив й А. Ярмоленко: «[...] сам автор, очевидно, увагу скерував не на родинний банальний сюжет, а на філософію, «проблемність» роману» [Ярмоленко 1929: 58], додаючи далі, що ця проблема у творі «замаскована» [Ярмоленко 1929: 62]. Подібної точки зору дотримувалися М. Доленго і Б. Коваленко. Правда, промовисте найменування твору дало підстави критикам до спотвореного потрактування його змісту, оскільки, на їхню думку, «як і загальна ідея твору, так і його назва викликає непорозуміння: «Робітних сил» (тобто пролетаріату. – Н.А.) у романі не відчуваємо» [Старинкевич 1929: 199]. Проте об'єктивний літературознавчий аналіз доводить, що задум митця виходив далеко за межі виробничої тематики.

Отже, 20 – 30-і роки ХХ століття характеризуються активною зацікавленістю критиків постаттю М. Івченка. У цей період остаточно утвердилась думка про письменника, яка не тільки повністю дискредитувала його в очах сучасників, але й визначила подальшу долю творчого доробку прозаїка.

Критична рецепція творчості М. Івченка впродовж 50 – 70-х рр. ХХ ст. пов'язана з малочисельними епізодичними згадками про митця в академічних виданнях з історії української літератури. Аналіз цих джерел засвідчує тенденцію оцінювати спадок письменника в дусі традицій вульгарно-соціологічної критики кінця 20-х – початку 30-х років ХХ століття. Незмінним залишилося ставлення до М. Івченка як «українського буржуазного націоналіста», письменника «з нешироким світоглядом (і, як правило, обмеженими художніми можливостями)» [ІУЛ 1970: 233], творчість якого «служила цілям ворожої націоналістичної пропаганди» [ІУЛ 1957: 151], «була далекою від революційної сучасності або й чужою для неї» [ІУЛ 1970: 206], оскільки «чимало його оповідань і повістей демонстративно виключені з

сучасності або ж являють собою нескінченну елегію з приводу «руйнування» революційною дійсністю старих, патріархальних форм сільського життя» [ІУЛ 1964: 131].

Неупереджена оцінка творчості М. Івченка стала можливою тільки наприкінці 80-х років. З'явилися публікації В. Мельника, В. Шевчука, у яких дослідники, одностайно зараховуючи М. Івченка до ряду таких видатних майстрів-імпресіоністів, як С. Васильченко, Г. Косинка, М. Коцюбинський, намагались реабілітувати творчість прозаїка, акцентували вагомість його спадщини для формування цілісної картини українського літературного процесу першої третини ХХ століття.

Отже, художній доробок М. Івченка є самобутнім явищем українського літературного процесу доби «розстріляного відродження». Він становить невід'ємну частину в системі інших феноменів вітчизняного письменства вказаного періоду. Творча реалізація митця відбувалась за несприятливих соціально-історичних обставин. Однак прозаїк намагався властивими йому художніми засобами та прийомами висловити власний погляд на сучасне йому життя.

У 1920 – 1930-ті рр. його творчість викликала широкий резонанс у критиці. Аналізували його прозу такі відомі на той час дослідники, як О. Білецький, М. Доленго, С. Єфремов, Ю. Меженко, Ф. Якубовський та ін. Деякі з них підкреслювали «тонкий ліризм» М. Івченка, його глибоку любов і віру в людину, «радість життя», «заглиблення у внутрішні психологічні переживання героя». Інші вбачали у його творчості «інтелігентщину», «естетизм», «побутовщину» і навіть «фашизм». Загалом майже всі розвідки і зауваги зводились до критики стилю, що на той час вже вважався «засудженим до загибелі», і звинувачень у прагненні до «нейтральності», ухилі від актуальних проблем сучасності.

Дослідники кінця 1950 – 1970-х років тільки принагідно згадували письменника, переважно в літературознавчих студіях загального характеру. Постать письменника повернулася до наукових розвідок із послабленням заідеологізованості наприкінці 1980-х рр. Праці В. Мельника, В. Шевчука, безсумнівно, мали етапне значення для вивчення прози М. Івченка. Дослідники не тільки наголосили на вагомості місця письменника серед українських авторів першої третини ХХ ст., необхідності повернення його доробку до читача, об'єктивного поцінування науковцями, але й окреслили основне коло проблем подальшого вивчення творчої спадщини митця.

Література:

Білецький 1926: Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С. 133–163.; *Доленго 1924*: Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. – 1924. – № 1-2. – С. 167 – 173.; *Доленго 1929*: Доленго М. М. Івченко та його «Робітні сили» (критичні зауваження) // Критика. – 1929. – № 10. – С. 20–32.; *Дорошенко 1926*: Дорошенко В. [Рецензія] // Літературно-науковий вісник. – 1926. – № 5. – С. 83 – 85.; *Дорошкевич 1929*: Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – К. : Книгоспілка, 1929. – Вид. 4, фотопередрук. – Мюнхен, 1991. – 351 с.; *Єфремов 1989*: Єфремов С. Історія українського письменства. Т. 2: Від Т. Шевченка по початок 1920-их років. – 4-те вид. – Мюнхен, 1989. – 504 с.; *Зеров 1919*: Зеров М. Українська література в 1918 р. // Літературно-науковий вісник. – 1919. – № 1 – 3. – С. 331 – 344.; *ІУЛ 1957*: Історія української літератури : У 2-х т. Т. 2 : Радянська література / [ред. кол.: О.І. Білецький (голова) [та ін.]. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1957. – 880, [1] с.; *ІУЛ 1970*: Історія української літератури: У 8 т. – Т. 6 : Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932) / відп. ред. С.А. Крижанівський. – К. : Наукова думка, 1970. – 513, [2] с.; *ІУЛ 1964*: Історія української радянської літератури / [ред. кол.: С.А. Крижанівський (відп. ред.) [та ін.]. – К. : Наукова думка, 1964. – 862, [1] с.; *Касьянов 1991*: Касьянов Г.В., Даниленко В.М. Сталінізм і українська інтелігенція (20–30-і роки). – К. : Наукова думка, 1991. – 95 [1] с.; *Коваленко 1932*: Коваленко Б. Чиї сили? (М. Івченко – «Робітні сили». Роман) // Атака. – Харків : Рух, 1932. – С. 42–55.; *Колесник 1929*: Колесник П. [Рецензія] // Літературна газета. – 1929. – № 17 (59). – С. 4.; *Лакиза 1926*: Лакиза І. [Рецензія] // Життя і революція. – 1926. – № 12. – С. 100 – 101.; *Лакиза 1928*: Лакиза І. [Рецензія] // Життя і революція. – 1928. – № 5. – С. 190.; *Лейтес 1926*: Лейтес А. [Рецензія] // Культура і побут. – 1926. – № 7. – С. 7.; *Меженко 1926*: Меженко Ю. Про твори Михайла Івченка (3 літературного щоденника) // Життя і революція. – 1926. – № 10. – С. 40 – 46.;

Мельник 1988: Мельник В. Життя і слово Михайла Івченка // Київ. – 1988. – № 6. – С. 121 – 128.; *Могилянський 1919*: Могилянський М. [Рецензія] // Літературно-науковий вісник. – К., 1919. – Кн. 7–9. – С. 175–177. – (Річник 20 ; т. 75).; *Пилипенко 1926*: Пилипенко С. [Рецензія] // Плужанин. – 1926. – № 2. – С. 26.; *Полторацький 1928*: Полторацький О. [Рецензія] // Пролетарська правда. – 1928. – № 126. – С. 5. *Савченко 1927*: Савченко Я. [Рецензія] // Червоний шлях. – 1927. – № 1. – С. 319–320.; *Старинкевич 1929*: Старинкевич Л. [Рецензія] // Гарт. – 1929. – № 10–11. – С. 195–199.; *Шевчук 1988*: Шевчук В. Михайло Івченко та його твори // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 7. – С. 3 – 8.; *ШРСЛ 1925*: Шляхи розвитку сучасної літератури : диспут 24 травня 1925 р. – К., 1925. – 84 с.; *Якубовський 1926*: Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі // Життя і революція. – 1926. – № 1. – С. 40–48.; *Якубовський 1929*: Якубовський Ф. Про філософію землі в українській літературі (Руйнування світоглядів і стилів). Михайло Івченко // Від новелі до роману : етюди про розвиток української драматичної прози. – К. : ДВУ, 1929. – С. 153–172.; *Якубовський 1928*: Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників. – К. : Бібліотека газети «Пролетарська правда», 1928. – 48 с.; *Якубовський 1926*: Якубовський Ф. Під водами імистої річки // Червоний шлях. – 1926. – № 2. – С. 166 – 169.; *Ярмоленко 1929*: Ярмоленко А. Тіні павукуваті... // Плуг. – 1929. – № 10. – С. 52 – 53.

**Анісімова Н.П., д-р філол.
наук (Бердянськ)**

УДК 821:161.2 – 1 «19/20» (Т. Федюк)
ББК 83.3 (4 УКР) 6

**«... Історія – вмочення корогов у кров посполитих»: художня трансформація
історіософських мотивів у ліриці Тараса Федюка**

Анісімова Н.П. «Історія – вмочення корогов у кров посполитих»: Художня трансформація історіософських мотивів у ліриці Тараса Федюка.

У статті розглянуто історіософські мотиви лірики представника поетичного покоління 80-х років ХХ століття Т. Федюка. Проаналізовано мотив виборення свободи колоніальним народом у межах метрополії. Висвітлено ідейно-художнє навантаження образів-символів: степ, золото інків та ін.

Ключові слова: історіософія, екзистенціал свободи, мотив, образ, іронія, парадокс.

Анисимова Н.П. Художественная трансформация историософских мотивов в лирике Тараса Федюка.

В статье рассматриваются историософские мотивы в лирике представителя поэтического поколения 80-х годов ХХ века Тараса Федюка. Анализируется мотив борьбы за свободу колониального народа. Раскрывается идейно-художественное значение образов-символов: «степь», «золото инков» и др.

Ключевые слова: историософия, экзистенциал свободы, мотив, образ, ирония, парадокс.

Anisimova N.P. The artistic transformation of the historiosophic motives in Taras Fedyuk's lyrics.

The article deals with the historiosophic motives in Taras Fedyuk's lyrics, the representative of the 1980s poetic generation. The struggle motive for the freedom of the colonial people. has been analysed. The ideological and artistic meaning of the images and symbols of the steppe and Incas' gold has been revealed.

Key words: historiosophy, freedom existential, motive, image, irony, paradox.

Поетичне покоління 80-х років ХХ століття, чільним представником якого є Т. Федюк, ще в тенетах радянської імперії вчинило естетичний спротив імперським міфам і соцреалістичним стереотипам у літературі, розбудовуючи альтернативні інтелектуальні моделі. У той час, коли від письменника тоталітарна машина настійно вимагала не лише ідеологічно правильних творів, але й творення міфу «нової ери» з прихованими алюзіями на едем, що мав свої метафоричні відповідники, сформульовані бодай П. Тичиною» [Ковалів 2009: 38], Т. Федюк розбудував незалежний від офіціозу творчий світ, світоглядним підґрунтям якого є історіософське мислення.

Основні засади поет утілював засобами ускладненої асоціативної метафорики, що так само була формою інтелектуально-естетичного спротиву. Контролюючі структури «соцреалізму» вимагали від письменника «простоти» художнього мовлення, з якого вилучалися вишукані тропи, артистичні стилістичні фігури, експериментальний пафос. Як слушно зауважив Ю. Ковалів, літературний твір перетворювався «на опрощений, випрозорений текст, який, імітуючи той чи інший жанр, бездоганно ілюстрував компартійну дійсність. Притаманні модернізму концепти «мистецтва для мистецтва», «чистої поезії», відкритої для втаємничених у її секрети, «аристократизму», свободи творчості проголошувалися шкідливими для радянського письменника й читача, позбавлялися права на існування у просторі соцреалізму» [Ковалів 2009: 35]. Натомість Т. Федюк суголосно зі світоглядно-естетичними засадами генерації 80-х культивує парадоксально-асоціативні метафоричні образи, вдаючись до підкреслено філософських мотивів лірики. Замість спрощеного змісту міметичних виражальних засобів поет прагне творити художні моделі історичного минулого на іманентній основі, використовуючи прийоми іронії, парадоксу.

Історіософський дискурс лірики Т. Федюка був предметом окремих студій Я. Голобородька, Т. Кременя, В. Моренця. Так, Т. Кремень відзначив, що поети покоління 80-х «виробили особливу концепцію щодо місця людини і її призначення в історичному просторі» [Кремень 2004: 77]. Попри те, що висвітлені окремі аспекти художнього вираження історіософських мотивів, лишається низка нез'ясованих питань, які потребують більш детального аналізу. До проблемного кола герменевтичних підходів варто віднести тісний зв'язок історіософських мотивів із екзистенціальною парадигмою. Саме його висвітлення сприятиме цілісному і концептуальному сприйняттю філософських мотивів лірики Т. Федюка.

На відміну від інших представників покоління 80-х (Ю. Буряк, В. Герасим'юк, І. Римарук), зосереджених у своїх поетичних візіях на різних періодах минулого, Т. Федюк уникає будь-якої хронологічної конкретизації, віддаючи перевагу узагальненим роздумам про шляхи національного поступу. У його поезії відсутня принципова відстань між різними історико-культурними періодами. Історіософська концепція поета ґрунтується на сприйнятті часу як безперервної, безумовної й не подрібненої цілості, що розгортається у лірико-експресивних фабулах. При цьому «час не розподіляється на минуле й сучасність». Він існує «у нероз'ємній цілості – як минулосучасність» [Голобородько 2002: 158]. Об'єднує поетів прагнення увільнити лірику від ролі «заручника ідеології» [Грабович 1997: 343], наповнити творчий процес іманентним смыслом.

У той час, коли «соцреалізм» вимагав абстрактного оспівування великої і неподільної батьківщини – Радянського Союзу, Т. Федюк зосередився у своїй творчості на часопросторі малої батьківщини, репрезентованого південно-чорноморськими містами та степами. Геополітичні й етнічно-ментальні особливості Молдови й Одещини органічно вплітаються у сув'язь історіософських роздумів поета над долею всієї нації, над падіннями та злетами української душі. Засадничою для дослідження є концепція Т. Гундорової про позначеність культурного простору України початку ХХІ ст. постколоніальними травмами. У світлі цієї зауваги Т. Федюк удається до осмислення травматичної історії нації, яка через об'єктивні причини перебувала у стані колоніального суб'єкта [Див.: Гундорова 2013].

Історіософські мотиви не лежать на поверхні вірша поета – зазвичай вони «заховані» у підтекстові поля лірики і вимагають вдумливого герменевтичного прочитання. Щодо цієї специфіки художнього відображення історії М. Гайдеггер наголосив: «Сутність поезії втягує в орбіту законів божественних знаків і голосу народу, які то сходяться, то розходяться. Сам поет стоїть посередині – між Богом і народом. Його викинуто, викинуто у це Між, між Богами і людьми» [Гайдеггер 2002: 260]. Аргументом для підтвердження висловленої гіпотези є історіософський дискурс поезії Т. Федюка, у вираженні якого простежується послідовне втілення екзистенціальної парадигми. Ліричний суб'єкт виступає у такій ситуації «між» – попри всі історичні гримаси і наскрізний дух руїни вважає великим дарунком долі свою місію бути причетним до національної історії: *«от же випало щастячко народитись між цих могил / цих поразок цих фарисеїв і цих сліпих / між нащадків баб кам'яних і бразильських мил / в пшеницях лелеках а також піснях про них / у ножі свяченому що обриває останню нить / в цьому сірому згорточку злітного полотна... / і куди ж ти подінеш якщо Україна стоїть / і куди б ти не*

вилетів чи помер – скрізь вона» [Федюк 2009: 9]. Поет репрезентує той тип історичного мислення, що передбачає критичне осмислення національного минулого. Попри іронічне забарвлення, процитований вірш містить важливу ідею: екзистенція ліричного героя нерозривно пов'язане з буттям нації, із її історією. Низка метонімічних образів, які в сукупності моделюють образ України (*могили, баби кам'яні, пшениці, лелеки, ніж освячений, згорточок полотна*), розкриває тісний зв'язок індивідуальної екзистенції людини із суспільною. Анафора та прийоми полісиндетону й епаналепсису створюють особливу панорамність, масштабність перебігу історичних епох.

Поєднання питомих українських образів історіософського змісту («могили», «кам'яні баби») з екзотикою зарубіжжя («бразильське мило») слугує засобом підкреслення химерних та фантазмагоричних метаморфоз у національній історії. Поет залюблений у парадокси, через які зображує суперечливість стосунків індивіда зі світом, виявляючи тяжіння до необарокової поетики. За Д. Чижевським, для стилю бароко характеристична антитетика, зокрема постійний рух думки між двома протилежними (або іноді – спорідненими) поняттями [Чижевський 2004: 209 – 236].

Наскрізним мотивом поетичних збірок початку ХХІ ст. («Золото інків», «Таємна ложа», «Обличчя пустелі», «Горище», «Трансністрія», «Хуга») є дилема між справжнім і несправжнім існуванням людини, з якою безпосередньо пов'язана проблема виборення свободи колоніальним народом у межах метрополії, а також не менш важлива проблема подолання постколоніальних травм. У філософії екзистенціалізму свобода визначається як «можливість діяти так, як бажає людина. Свобода – це свобода волі» [Философский 2005: 120]. А. Камю, Ж.-П. Сартр трактують свободу як найважливіший чинник, що надає індивідові сенс існування. Відтак необхідною умовою утвердження Самості ліричного суб'єкта Т. Федюка є свобода – суспільна й особистісна: *«у мене стільки свободи що страшно на себе дивитись / свобода – срібна як пух як смерть як череп в пісках / як на роздоріжжі тупий і неграмотний витязь / що камінь читає нічого не знає штани в будяках»* [Федюк 2007: 41]. Низка парадоксальних порівнянь, увиразнених полісиндетоном, акцентує неабияку значущість і водночас хистку примарність та ілюзорність свободи у бутті індивіда – вона легка як пух, тобто може розвіятися під тиском абсурдного світу, а відтак потребує постійного вдосконалення та виборювання. У постаті ліричного суб'єкта вгадується узагальнений образ українця-пасіонарія, який упродовж віків тяжко відстоює національну ідентичність, протидіючи експансивним намірам із боку метрополії.

У поезії Т. Федюка втілюється екзистенціальна концепція свободи, шлях до якої пролягає через пізнання індивідом самого себе, свого місця в історичному поступі. Людина почувається по-справжньому вільною, якщо вона діє за спонукою власних переконань, а не під тиском світу абсурду. М. Єліаде наголосив, що підґрунтям екзистенції є «бажання звільнитися від своїх меж, які сприймаються як занепад, і віднайти спонтанність та свободу» [Єліаде 2001: 205]. Суголосно з цими міркуваннями, свобода у Федюковій ліриці корелює з незалежністю індивіда від яких-небудь зовнішніх обставин. Кожна поетична книжка уже в назві містить ключовий образ, пов'язаний із екзистенціалом свободи. Так, образ золота інків із однойменної збірки постає символом суспільної свободи, що набуває виразного національного забарвлення. У програмному до книжки вірші йдеться про спадкоємність визвольних традицій: *«Нам не свободи – а темних печер. / Руки тремтять від горілки і свинки. / Миска щербата з веслом із галер. / Золото інків... / Бочки гетьманські. Відсотки століть. / Ібіс між хмарами / каркає дзвінко. / Шкварка, як мапа, / У мисці тремтить. / Золото інків... / Темінь. Ліана під горлом за мить... / Пальці хапають останню пилінку... / Господи! Боже! Спаси й сохрани / Золото інків...»* [Федюк 2001]. Низка вишуканих імажиністських образів, увиразнених алітерацією сонорних приголосних та асиндетоном, утверджує важливу ідею: пізнати свій народ можна лише заглибившись у філософію його перемог та поразок. У зображенні останніх Т. Федюк згущує темні барви, оголюючи метаморфози народного духу. Поетова думка рухається від протилежного, базується на доказі від зворотного: на початку вірша свобода начебто заперечується, проте низка наступних метафоричних образів сюрреалістичного наповнення її спростовує. Ключовий образ набуває полісемантичного змісту: «золото інків» – це символ історичної пам'яті, національної тожсамості і у той же час – таємнича чаша граалю, яку потрібно

будь-що знайти. Можна без перебільшень твердити, що наскрізним мотивом поезії Т. Федюка є пошуки легендарного граалю – індивідуальної та суспільної свободи. Г. Тарасюк порівняла цей вірш із «іржавою й важкою від крові тисячолітньою шаблею», добутою «із надр степової могили». На думку дослідниці, поезія насичена метафорами, що тягнуть «у вир, на дно кривавої й жорстокої історії» [Тарасюк 2001].

У збірці «Золото інків» поет створює образ гнаного й підневільного народу у «літньому столітті». Історіософія поета повною мірою втілюється у розлогому вірші «Мойсей». Алюзійно вгадується мотив блукання «сліпого» народу пустелею на чолі з пророком Мойсеєм. Щоправда, останній постає у непривабливому образі «чоловіка в чорнім лахмітті». Очевидно, йдеться про відсутність справжнього національного пророка, «свого Мойсея», за яким пішла б несвідома нація: *«За спиною — вузлик на згадку про крила. / Шлях, як в нору, / заповзає у стежку. / Повітря немає — усуціль вітри. / І поводити, що сліпіші од решти. / І виклик. І поклик. І заклик. І крик. / І доля приходить походом зі сходу. / І цей, що назустріч іде, чоловік / у чорнім лахмітті, / що зветься народом. / Шикуються шабаш / під музику грат. / Ілюзій нема. І реалій немає»* [Федюк 2001]. У поетичному просторі відчувається затхлість, відсутність повітря, а вузенька стежка, що веде в нору, символізує складність історичного поступу і розтоптану душу нації. У Федюковому трактуванні український народ почуває себе «розірваним між минулим і майбутнім – цими двома монстрами, які відбирають життєві сили і не дають змоги східноєвропейському індивіду знайти своє місце, – він усвідомлює замкнутість своєї подорожі вперед-назад» [Гундорова 2013: 97].

Поет порушує проблему непорозуміння між народом (юрбою) і пророком: *«І кликав Мойсей до Господа, кажучи: / «Що я вчиню цьому народові? Ще трохи, — і вони вкаменують мене»*. Кількаразове повторення останньої фрази загострює конфліктні стосунки між несвідомим натовпом і пророком. Прикметно, що мотив блукання народу пустелею неволі прямо не називається, проте алюзійно вгадується у тексті вірша: саме несвідомі люди *«Пісок насипали руками віками. / Ні птиця не перелетить, ані камінь, / ні амен, що губи мені розітне, / Лиш марево звір заблукалий жене...»*. Поет стверджує: пізнати таємниці народного духу дано не кожному, лише обрані зможуть нести слово Боже у маси, виконуючи місію новітніх пророків: *«І дійдуть — не перші, так треті — крізь темінь... / І вітер з пустелі / в селі Віфлеємі / порожніми яслами тихо гойдне»* (Мойсей) [Федюк 2001]. Трансформуючи відомий старозавітний сюжет, поет за допомогою містичних образів кроків указує на єдність між Сходом і Заходом, що була розірвана драматичними перипетіями історії: *«на поясі твоєму в'язка кроків / пісок граніт і письмена слюди / а все одно ми будемо завжди / ми вдвох ми єсть народ який ходив / по сорок шість і сорок вісім років»* [Федюк Т. 2009: 32].

Утім, для забезпечення лірики від емоційних надривів і надмірного трагізму, поет-одесит удається до свого улюбленого стилістичного прийому – почасти тонкої, а почасти й ущипливої іронії. Акцентуючи відсутність свободи (*«але воля і долі — страшні... І нічого не страшно»*), автор ніби самохіть іронічно зауважує: *«Ну і наше щире хобі — / На усій лихий біді — / Воля в полі. Куля в лобі / І віночок на воді...»*; або: *«Наш улюблений труд — з переляку або із похмілля / Пошиватися в дурні, або прапори вишивать...»* [Федюк 2001]. Завдяки поєднанню епаналепсису із заперечувальною інтонацією поет зображує портрет ліричного героя – мужнього і цілеспрямованого екстраверта, пасіонарія, здатного на рішучі вчинки і навіть самоофіру.

Назва іншої збірки «Трансністрія» так само пов'язана з екзистенціалом свободи, що більшою мірою міфологізується й містифікується. Це офіційний науковий термін, що позначає історичну територію на межі України і Молдови, яка завше відстоювала свою національну ідентичність і фактично ніколи не була підконтрольна. Назва книжки – символ одвічної свободи нескореного народу, який серед степових просторів тяжко виборює свою суверенність: *«...на цій землі є степове містечко овідіополь і в ньому – / пам'ятник якого ніколи не було тут... / це можливо римська провінція яка римською провінцією ніколи не була... / це частина великої румунії яка великою румунією так і не стала... / ця земля – фантом вона артикульована але не оприявлена тут все – легенда дикий степ. казка неправда художня, література... / тут я народився... / звідси майже всі мої вірші... / тут я хотів би померти хоча я тут не живу... / це – трансністрія...»* [Федюк 2007: 3]. У процитованому уривку простежується магія майстерності

Федюка-тонкого іроніка. Кожен рядок містить у підтексті іронічний образ, який увиразнюється і доповнюється новими семантичними гранями у наступних. Сув'язь іронічно забарвлених образів об'єднує наскрізний символ «Трансністрія», що перетворюється у параболу відданості малій батьківщині. Утім, алегорія Трансністрії набуває ширшого, символічного звучання: у ролі невизнаного народу опинилася Україна впродовж усієї драматичної історії. В. Моренець зауважив: «Трансністрія – якась невидима, ілюзорна земля, непевний, з погляду європейця, [...] простір, щось таке, що і є, але як і де? Така цілковита *terra incognita*, незрозуміла у своїй протяжності кольорова метафора» [Моренець 2010: 176]. Водночас поетична алегорія набуває екзистенціального забарвлення: кожен українець має свою «трансністрію – не торкнутий ідеологічними кон'юктурними впливами свободолюбивий дух. На трагічну історію народу Т. Федюк дивиться з іронією, хоча ця іронія надто печальна, надто парадоксально-алогічна.

Контрастним до Трансністрії є мотив утраченого Риму: в художній моделі світу із ним тісно пов'язана ідея свободи, що набуває семантики не реалізованих можливостей державотворення: *«тут мав би бути рим але / історія стоїть незримо / народ мовчить народу зле / рим не дійшов. немає риму. лежать степи стирчать дияволи / яку імперію прогавили!»*. Образ Риму й архетипний образ дикого степу втілюють волелюбні прагнення народу, який утверджує суспільну й особистісну свободу у своєму житті. Уся поезія перейнята напруженою визвольною боротьбою, героїчного чину. Злагоджений рух «римських легіонів» увиразнюється експресивно наскладом образами зооморфного світу природи та прийомом художнього паралелізму: *«і як лисиця польова – / біжить вогонь: горить трава / копита б'ють в прозорі шпати / в гадюки гнізда у вовки / мій цезаре мої солдати / мої загарбники / злітає сокіл з рукавиці / тут буде рим закон і птиці»* («Заходить сонце кров і тони...») [Федюк 2009: 6]. Створюючи контекстуальний синонімічний ряд зі стрижневим поняттям «тварина», автор модернізує традиції геральдичної поезії, що засвідчує окремі вияви необарокової поетики у його стилі. Давній Рим близький поетові своїм войовничим державницьким духом, якого так потребувала мляво-сентиментальна і кордоцентрична вдача українця: *«тут буде рим кочівників / табун на азії поскаче / гадюки. Гнізда. Вовчий спів. / і кров: імперія, одначе. / і мій народ і мертва мов / вуста окропить пурпурово»* [Федюк 2009: 7]. Ліричний герой, який утікає у «рим кочівників», створює в своїй уяві вистражданий ідеал раю обітованого, у якому естетично омріяна віртуальна «центрально-європейська візія» (Т. Гундорова) стає реальністю.

Ключовим образом поетичної історіософії Т. Федюка є архетипний образ степу. Продовжуючи і розвиваючи концепції Ю. Буряка («Ніч Івана Сірка», «Фрагменти з «Поєми Голосів», присвяченої Григорію Сковороді»), І. Римарука («Хортиця», «Стіна віків. Пісень лоза гнучка»), поет надає «степу» визвольної символіки, трактує його у світлі міфу про середнє географічне положення хліборобської України у центрі Європи. Є. Маланюк писав, що Україна «покарана» своєю географією, тоді як Т. Федюк розцінює її як історичний шанс на шляху наближення до європейської цивілізаційно-культурної моделі розвитку.

У збірці «Таємна ложа» історія нагадує поетові витоптаний дикий степ, укритий козацькими могилами: *«За спиною – майже нікого нема. / Може лиман. / Могила, може, / поки що – скіфська. / Куш кизилу над урвищем, / мов бусурман, / Що молиться / або просто відбився від війська. / Вужик лиманський, / як елінський перстень, лежить / взявши камінчик у темну свою оправу. / Горлиця в дзьобі несе / оливкову віть, / або іншу якусь приправу. / Попереду – теж небагато: / власна суха рука. / Оце, напевно, і все, / принаймні, найбільш цікаве. / Могла би бути деталлю наявність на ній жука, / наявність у нього крил, якби він ті крила розправив»* [Федюк 2003]. У цій симфонічній «степовій» увертурі втілена domeжно насичена національна історія з «бусурманами», «могилами», «військом» тощо. Поетові болить безпам'ятство народу, небажання українців із минулого винести гіркі уроки для сучасного буття. Постає модель світобудови, у якій своєрідним міфологічним Центром є причорноморський край із степовим ландшафтом. За спостереженнями Т. Гундорової, «романтична візія самоздійснення в «новому світі» та образ щасливого Заходу для колоніального суб'єкта, травмованого нездійсненою історією, надовго залишаються «ідеальними можливостями» [Гундорова 2013: 96]. Архетипним образом цього абсолютного устремління до Заходу у Т. Федюка виступає образ дикого степу, що «служує метафорою колоніального бажання, яке пориває героя до героїчного подвигу і переносить його на чужину» [Гундорова 2013: 97]. Через степовий простір умовно долається

величезна прірва на шляху до освоєння постколоніальним суб'єктом західної цивілізаційної культури.

Т. Федюк розвиває традиційну лінію в українській поезії, започатковану Т. Шевченком, Є. Маланюком, у зображенні архетипного образу дикого степу, що втілює волелюбні прагнення народу, який утверджує суспільну й особистісну свободу у своєму житті: *«а ще – годувати коня / травою яка навмання / росте серед ночі і дня / на березі річки дністер / куди виноградник сплива / дурні і веселі слова / що сказані тут і тепер / на римському пісковіку / шукати дорогу таку / якої немає яку / як рану ковил зализав / свобода залізний ланцюг / сповзає із вуст волоцюг / як цівка вина голуб-дух / а решта – цвіте дереза»* [Федюк Т. 2009: 10]. Зниження інтонації в кінці смислової фрази (парцеляція), короткі і неповні речення створюють тривожний стан перегляду й оцінки драматично насиченої історії. Контрастні образи антитетичного змісту (свобода, голуб-дух – залізний ланцюг) виражають героїчне минуле народу, сповнене випробувань, звитяги та визвольних змагань. Синонімічним до «дикого степу» виступає образ «дикого поля»: *«коні мов коники в поле сипнули косою крилом / в дикому полі погаслі вуста легіони остроги / бігти тікати якщо залишився якщо залишилися ноги / або молитися слово хороше яке – і не випало вижити – авессалом»* [Федюк Т. 2009: 128]. Водний простір Дністра прочитується як своєрідний рубіж, що розділяє східну і західну моделі культурного поступу. За Т. Гундоровою, «постколоніальний український суб'єкт почуває себе втраченим, загубленим, він незадоволений тим, що повна європейська культура є відокремленим від нього об'єктом, що вона не є його матір'ю» [Гундорова 2013: 102]. Та навіть із здобуттям незалежності продовжує існувати неподоланна прірва між Сходом і Заходом, яку метафорично виражає образ Трансністрії. Обігрування старозавітного образу Авессалома, «батька світу», символізує непокору, здатність української людини до відчайдушного спротиву.

Т. Федюк утілює амбівалентну сутність почуттів ліричного суб'єкта, який по-філософськи осмислює вітчизняну історію, гостро переживаючи знесилення національного духу в сучасного українця, сутність якого передано символічним образом витопаного степу (поля): *«степ твій – це просто земля якої багато яка глинобитна / втоптана під ноги копита кізті промені і кістки / прощай історіє хвороби слів розкладання амбітне / яке складеться в кінці у єдину фразу: ти хто такий?»* [Федюк 2007: 7]. Мандруючи світами, ліричний суб'єкт прагне повернутися до рідних степів, відтак, як слушно зауважив В. Моренець, герої Т. Федюка «в степ увіходять» [Моренець 2010: 166], як у вічну ріку пізнання: *«я ще повернусь просто так і все / в свої асканії коли мене самого / як кров ворожу в море понесе»* [Федюк 2007: 21].

Серед представників пізнього поетичного модернізму поширеним є творення географічно-територіальних міфів України, пов'язаних із її серединним становищем у Європі (варто назвати хоча б «Центрально-східну ревізію» Ю. Андруховича). Суголосно зі світоглядними засадами генерації 80 – х, Т. Федюк моделює міф Причорномор'я, степові простори якого, на думку поета, виступають Центром Європи. Відтак під його пером степові ландшафти набувають міфологізовано-алегоричного підтексту із семантикою центровості: *«згасаюче небо і степ і цвинтар медовий / і в дунаї черешні такі чорні що – перехрестись / і якщо не європа то щонайперше молдова / на спині бика цілуючи прірву пливе кудись...»* [Федюк 2009: 14]. Часто вживані у кінці віршового рядка крапки означають не лише часовий проміжок, а й спонуку до філософського узагальнення. У поезії Т. Федюка виразно оприявнюється культивування «колишнього центральноєвропейського міфу», що «компенсує незадоволення дотеперішньою історією і слугує терапевтичним способом подолання заздрості, виробленої довгими роками колоніального минулого» [Гундорова 2013: 96].

Водночас для уродженця вільного простору степ утрачає свою фізично-предметну окресленість, набуваючи метафізичного змісту: *«і степ пронизливий наче свист / крила або батога»* [Федюк 2007: 31]. Символом випробувань виступає образ батога: одних він підкорює, інші ж виходять духовно змужнілими і загартованими: *«а ще – ти живий серед них / тонкий арнаутський батіг / висить над отарою книг / орел в синім небі стає»* [Федюк Т. 2009: 12]. Контрастні образи (степ як символ свободи, батіг як символ підкорення) перебувають у діалектичній єдності протилежностей.

Протиставляючи концептуальні поняття «вітчизна» і «чужина», Т. Федюк насичує вірші іронічно-парадоксальною образністю, що засвідчує його схильність до філологічної гри,

містифікації. Так, ліричний суб'єкт начебто мріє жити і померти на чужині: «...я хочу в ісландії жити і вмерти в ісландії там / земля мовчазна ледь гоїдається на трьох німих оселедцях». Утім, уже наступний рядок спростовує попередній: «в ісландії – там де я хочу умерти – немов з літака – / маленька моя Україна де вмерти не хочу а мушу» [Федюк Т. 2009: 69]. Та й згадка про «оселедці» надто виразно актуалізує міф українського козацтва, позбавлений героїзованого забарвлення. Окремі роздуми нагадують шевченківські заповідальні мотиви, щоправда, позбавлені вселенського трагізму, притаманного Кобзареві: «у холодну мертвоу україну / закопайте мертвого мене» [Федюк 2009: 19]. Увесь спектр парадоксального зображення історії (особливо ж вражає несподівана позитивна характеристика образу чужини) свідчить про прагнення автора загострити національно-державницьку нереалізованість України.

Іронію увиразнює і відмова від великої літери – такий прийом допомагає уникнути штучного патріотичного пафосу, надмірного ліризму та голої декларативності. З іронією поет пише про псевдопатріота, який свої національні почуття виражає у формі демагогічних гасел: «ну ти не повіриш – я тут Україні служу / якої немає насправді а служба триває / лежу на дивані читаючи книжку чи журнал / хоч заважають читати'трамвай...» [Федюк 2007: 15]. Зanedбання історичної пам'яті, фальшування складних сторінок минулого Т. Федюк передає іронічною алегорією: «лаври золотом хрипіли / дзвони озивались тупо / буде хрестиків і піни / як на південь сплине тупім / ніч то тут а потім геть там / брак отрути і кінноти / і сповза самотній гетьман / з-під полтави на банкноти» [Федюк 2007: 19]. Поет вдається до демістифікації: замість героїчної історії постають самотній гетьман, котрий «сповзає на банкноти». Процитований вірш своїм пародійно-сатиричним змістом перегукується з поезію «Пійманий Сковорода» І. Малковича.

Т. Федюк продовжує в українській поезії шевченківсько-маланюківську лінію у критичному ставленні до України. Почуття ліричного суб'єкта до батьківщини – суперечливі: з одного боку, він прагне втекти від «злої» вітчизни, а з іншого боку, потерпає від тих негараздів, що кояться там: «продайте ticket ласкава пані з віконця скла / я відлітаю там батьківщина страшна і зла / сидить старцює ковтає пиво – така гульба / годує круків глуха і сива і голуба» («в Європі кава дуже погана і дорога...») [Федюк 2009: 22]. Персоніфікація вітчизни в образі жінки-старчихи містить алегоричний підтекст: поетові йдеться про гостру проблему сучасності – несамотійності України у колі європейських держав, про її одвічне хитання між східною і західною моделями суспільного розвитку. Про ліричного героя Т. Федюка можна сказати словами Т. Гундорової: «Утікаючи в естетично омріяну віртуальну центральноєвропейську візію», ліричний герой, «хоча фатально залежний від колоніальної історії і породженої нею розполовиненості між минулим і майбутнім, усе ж у висліді віртуально дозаповнює порожнечу» [Гундорова 2013: 98 – 100].

Окремі вірші у зображенні співвітчизників набувають виразного інвективного забарвлення: «Наш улюблений труд – з переляку або із похмілля / Пошиватися в дурні, або / прапори вишивать...». Утім, притаманний інвективі нещадний викривальний пафос пом'якшується іронією, що надає навіть гострим авторським роздумам оптимістичного звучання. Відтак злість поетичного слова, загострена низкою експресивно наснажених звертань, сприяє формуванню національно свідомого сучасного українця: «А ти сліпий. А ти не бачиш. / Тобі любов, старий собако, / Дорожча битви й нагород. / Дивись, за вікнами в каштани / Ідуть дніпропетровські клани / І гноблять ідучи народ» [Федюк 2001].

У збірці «Обличчя пустелі» постає узагальнений образ війська, що виконує функцію міфологеми боротьби за волю: «коли-небудь вночі барабани розбудять мене / і запилене військо пройде як завжди на схід / так як полум'я що його вітер в степу жене / і вінок терновий з куща такого – самшит / коли військо ітиме як згусток крові на схід / коли військо ітиме як зливов заліза...» [Федюк Т. 2009: 5]. Низка метафоризованих порівнянь асоціативного ґатунку акцентує образ стилета, що, як і в збірці Є. Маланюка («Стилет і стилос»), символізує зятатість, вольовість, воїнську доблесть. Образ войовника, месника перегукується з типологічно подібними образами у ліриці О. Ольжича, І. Римука: «ну і цього впав у цивільному вже перед входом / і прострілена скроня у нього і вітер у ній в голові» [Федюк Т. 2009: 8]. Для ліричного суб'єкта органічним є відчуття кровної причетності до героїчних і християнських традицій: «я живу де проходить військо туди-сюди / де налякані вівці і хлопчик у яслах / і де зізвезда» [Федюк Т.

2009: 5]. Відсутність волелюбного духу, його занепад автор виражає через персоніфікований образ повстання, що «плаче»: *«...дуб за волосся гілками хапає – авессалом / плаче повстання неначе дитина – збило коліна / в полі в пилюці вузлик з маленьким селом / так загубився що тільки сонце і глина»* [Федюк Т. 2009: 128]. Федюкове бачення історії перегукується з історіософськими концепціями Ю. Буряка («Краєвиди пам'яті»), І. Малковича («Конотоп»), І. Римарука («Хортиця»).

Як і інші представники покоління 80-х, Т. Федюк не уникає певної публіцистичності у вираженні патріотичних почуттів: *«вітчизна в небезпеці кухня у кільці / і так було завжди така була планида / така була хода такий був поворот / ударив барабан і барабанщик гнида / пішов на вірну смерть чим зрадив свій народ» / бо свій народ не звук життя віддати стрімко / за місто київ а він звук за воркуту»* [Федюк 2009: 36]. Емоційно забарвлена лексика і виразні іронічні інтонації сприяють викриттю національної безликості, коли «воркута» стає ріднішою за «київ». Поет поєднує вишуканість лірики з її сучасною злободенністю, публіцистичною намагніченістю.

Історія у поета насичена густою символістською образністю, що набуває контрастного забарвлення: це і вовча зграя, хижакі, круки, сучий син, які протиставлені світлим силам: *«і згортає полотна скривавлена вовча покрива / і обстріхує слід наш і крутить хвостом сучий син / нас немає уже ми ламаємо гілля опале / поодиноці йдемо на останню ночівлю в кінці / і рихтують мисливці тремтячі свої самопали / і спадає туман молоком золоти в молоці / круглий місця висить клатті шерсті звисають зі спини / підгинаються ноги зважнілі з води і роси»* [Федюк 2007: 8]. У цій сюрреалістичній картині відтворено химерні перипетії національної історії, коли завжди ішли поруч вірність і зрада, любов і підлість. Символічний образ туману, що «спадає молоком», є метафорою обов'язкового прозріння народу.

У зображенні минулого вгадуються шевченківські інтонації – історія постає як зіграний на кону театру трагіфарс, у якому нація позбувається власної ідентичності: *«Власне, історія — вмочення корогов / в кров посполитих / на землях, від смерти пропащих. / Отже, на тлі історичному — осінь така ж. / Листя в темницях гілок / виколює масову втечу. / Дощик осінній — / не днесь, і не ввесь, і не даждь. / І течією потоку — тече голова Предтечі. / Тільки відчую, можливо, а зрозуміти — зась... / Хай зрозуміють розумні, що все розуміють люто: / Тільки в селі, у мороці вступить собачий князь, / тільки при склі, у Моринцях / нікому буде почути»* [Федюк 2001].

Окремі вірші Т. Федюка вражають щільною насиченістю експресіоністською образністю історіософського змісту. У зображенні мілітарно забарвлених картин автор уникає часової конкретики, перетворюючи описи боїв на сюрреалістичні візії трагічної національної історії: *«ударив барабан – пройшла курна піхота / об вулицю бандери постолои / і голова міський махав услід сволота / піхота йшла на захід отже – не змогли» / піхота проповзла – пішли артилеристи / колеса бились об усе що там було / заступник голови – єврей поляк і містик – / на флейті грав і буть багато гріш могло...»* [Федюк 2009: 35].

Проведене дослідження спонукає до таких висновків. Лірика Т. Федюка засвідчує гостру опозицію автора до міметичних художньо-виражальних засобів, культивованих в епоху «соцреалізму». Порушуючи традиційні для української філософської лірики історіософські проблеми (відсутність волі, роль свободи в людській екзистенції, рух України до західної моделі культури), поет поєднує їх із існуванням конкретної людини. Як й інші представники пізнього поетичного модернізму, Т. Федюк створив власний географічно-територіальний міф України, пов'язаний із її серединним становищем у Європі, який можна трактувати як вияв естетичного спротиву соцреалістичним канонам Символом вічного народного духу виступає історичний дискурс Трансністрії – неосвоєного простору між Україною та Молдовою. Суголосно зі світоглядними засадами генерації 80-х, поет моделює міф південного Причорномор'я, степові простори якого виступають Центром Європи. Водночас Федюк-модерніст прагне уникнути місії митця-трибуна, тому й удається постійно до вишуканих тропів – іронії, асоціативної метафори, парадоксу, доказу від зворотного.

Література: *Гайдеггер 2002:* Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеггер // Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст.; [за ред. М. Зубрицької; 2-е вид., доповн.] Літопис, 2002. – С. 250–261.

1. *Голобородько 2002:* Голобородько Я. «Золото інків» як творча аксіологія Тараса Федюка // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 157. – С. 155 – 163.
2. *Грабович 1997:* Грабович Г. Диптих про Тичину / Григорій Грабович // До історії української літератури : [дослідження, есе, полеміка]. – К. : Основи, 1997. – С. 333 – 385.; *Гундорова 2013:* Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.; *Еліаде 2001:* Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання [пер. Г. Кьорян, В. Сахна]. – К. : Основи, 2001. – 592 с.; *Ковалів 2009:* Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури / Юрій Ковалів // Слово і Час. – 2009. – № 4. – С. 27 – 41.; *Кремінь 2004:* Кремінь Т. Подолання проблеми історіософського міфу у поезії 1980-х / Тарас Кремінь // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 77–82.; *Моренець 2010:* Моренець В. Диптих про Тараса Федюка // Оксиморон. Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К.: Аграр Медіа Груп, 2010. – С. 166 – 194.; *Тарасюк 2001:* Тарасюк Г. Еміграція ... у «вічний біль при душі...» / Галина Тарасюк // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 145. – С. 184 – 187.; *Федюк 2003:* Федюк Т. Таємна ложа: [збірка поезій]. – Л. : Кальварія, 2003. – 159 с. // [Електронний ресурс] // Тарас Федюк. – Режим доступу: <http://maysterni.com/user.php?id=813&t=1>; *Федюк 2001:* Федюк Т. Золото інків. – Л.: Кальварія, 2001. – 109 с. // [Електронний ресурс] // Тарас Федюк. – Режим доступу до статті: <http://maysterni.com/user.php?id=813&t=1>; *Федюк 2007:* Федюк Т. Транснстрія: [збірка поезій] / Тарас Федюк. – К.: Факт, 2007. – 108 с.; *Федюк 2009:* Федюк Т. Горище. Книга нових віршів / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.; *Федюк Т. 2009:* Федюк Т. Обличчя пустелі / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.; *Философский 2005:* Философский энциклопедический словарь [ред.-сост. Е. Ф. Губский]. – М.: Инфра-М, 2005. – 576 с.; *Чижевський 2004:* Чижевський Д. І. Філософія Г. С. Сковороди / Підготовка тексту й передне слово Л. Ушкалова. – Харків : Прапор, 2004. – 272 с.

Баган О. Р., доц. (Дрогобич)

ББК 83.3.4 Укр Б14

УДК 82 (091) «19»

Роль Павла Тичини у творенні естетичної парадигми соцреалізму. (До проблеми: «Митець і тоталітаризм»).

У статті аналізується лірика П.Тичини 1918-1921 рр., в якій відображена тенденція автора до соцреалізму. Ставиться акцент на ліво-раціоналістичних основах його світогляду, які зумовили швидку переорієнтацію поета на большевицькі ідеологеми в літературі. Досліджуються філософські й інтелектуальні джерела соцреалізму як теорії. Доводиться, що у збірці «В космічному оркестрі» (1921) П.Тичина, відійшовши від естетики символізму та високих ідей модернізму, перейнявши стилістику і форми мислення авангарду, повноцінно утвердив парадигму основних засад соцреалізму.

Ключові слова: соцреалізм, масовізм, символізм, большевизм, прогресизм, раціоналізм, матеріалізм, авангардизм, світогляд, ліві ідеї.

Роль Павла Тычины в создании эстетической парадигмы соцреализма (К проблеме: «Художник и тоталитаризм»)

В статье анализируется лирика П.Тычины 1918 – 1921 гг., в которой отображена тенденция автора к соцреализму. Ставится акцент на лево-рационалистических основах его мировоззрения, которые обусловили быструю переориентацию поэта на большевистские идеологемы в литературе. Исследуются философские и интеллектуальные источники соцреализма как теории. Доказывается, что в сборнике «В космическом оркестре» (1921 г.) П.Тычина, отойдя от эстетики символизма и высоких идей модернизма, использовав стилистику и формы мышления авангарда, полноценно утверждал главные принципы соцреализма.

Ключевые слова: соцреализм, масовизм, символизм, большевизм, прогрессизм, рационализм, материализм, авангардизм, мировоззрение, левые идеи.

The role of Pavlo Tychyna in the creation of aesthetic paradigm of socialist realism. (To the problem of "An artist and the totalitarianism").

This article analyzes the lyrics of P.Tychyna of the 1918-1921-th years, which represented the author's tendency to socialist realism. It is stressed on the left-rationalistic basis of his world outlook, which stipulated for the rapid reorientation of the poet to Bolshevik ideologies in literature. It is studied the philosophical and intellectual sources of social realism as a theory. It is shown that the collection "In the Space Orchestra" (1921) by P.Tychyna, departing from the aesthetics of symbolism and high ideas of modernism, adopting the stylistics and forms of thinking of avant-gardism, fully affirmed the paradigm of the basic principles of socialist realism.

Keywords: socialist realism, massism, symbolism, Bolshevism, progressivism, rationalism, materialism, avant-gardism, world outlook, leftist ideas.

Проблема сприйняття та інтерпретації ранньої лірики Павла Тичини є однією з найконтroversійніших в українському літературознавстві: вона концентрує в собі найвищі захоплення таких дослідників, як Г.Ключек (книга «Душа моя сонця наміряла...»: Поетика «Сонячних кларнетів» П.Тичини. – К., 1983) і С.Тельнюк (книга «Молодий я, молодий...» – К., 1990), або глибокі критичні оцінки таких оригінальних інтерпретаторів, як Г.Костельник (книга «Ламання душ». – Львів, 1923) чи В.Стус (книга «Феномен доби». – Київ, 1993). З одного боку, ця проблема пов'язана з однозначно захопливим ставленням до естетики модернізму, яку П.Тичина чудово реалізував у своїй ранній ліриці, з одночасним байдужим ставленням до ідеологій того ж модернізму, який ніс у собі цілу низку раціоналістичних концептів, як то прогресизм, атеїзм, антитрадиціоналізм, які конфліктували з навіюваними тим же модернізмом уявленнями про літературу як про «величну гармонію», «органічність естетичних переживань», «вічну красу» і т.ін. Тобто ті дослідники, які оспівували геній П.Тичини, відмовлялися аналізувати глибини його світогляду. З іншого боку, йдучи за домінуючими схемами, більшість українських вчених, які досліджували літературу 1920-1930-х рр., відмовлялися бачити зародки ідей соцреалізму в ранній ліриці П.Тичини, переносячи весь «тягар» ламання письменника у період кінця 1920-х – початку 1930-х рр., коли, справді, відбулися страшні погроми в літературі з боку влади і в насильницький спосіб усю літературу спрямували до соцреалізму як «єдиноправильного» і «єдиноможливого» творчого методу (завершенням став 1934-й рік – рік створення всесоюзної Спілки письменників). Однак такий ракурс бачення проблеми позбавляв можливостей простеження складного процесу зародження і формування теорії соціалістичного реалізму як одного з типів культурного масовізму.

Отже, завданням нашої студії є вивчення первинних художніх та ідейних імпульсів до соцреалізму у творчості провідного письменника радянської доби. Така постановка наукової проблеми передбачає системний аналіз головних ідеологем у його ліриці і розв'язання питання впливу на українську культурну та національну свідомість лівих ідей.

В якості теоретичного засновку щодо питання тлумачення соцреалізму і масовізму в мистецтві поставимо кілька тез. По-перше, треба наголосити, що в сучасному українському літературознавстві існують доволі велика плутанина, неясність і неправильність у темі визначення джерел соцреалізму. Наприклад, у навчально-методичному посібнику В.Пахаренка «Основи теорії літератури», схваленим Міністерством освіти і науки України, є така /переконана/ думка: «Маємо підстави твердити, що соцреалізм – це також течія модернізму, щоправда, вельми специфічна, як, утім, і характерна.

Насамперед нагадаємо, що однією з найвизначальніших рис модерністського світогляду є *волюнтаризм*. Ідеологією, заснованою на волюнтаризмі, став насамперед марксизм (згодом ... – фашизм)... За Марксом, людина своєю активністю, втіленою волею може знищити цей примарний світ економічного детермінізму і побудувати рай на землі» [Пахаренко 2007: 255]. І далі: «... сутністю він (соцреалізм – О.Б.) – найрадикальніший вид романтики, що виростає з волюнтаристського світорозуміння, це вже течія модернізму» [Пахаренко 2007: 256]. І тут же В.Пахаренко називає поетику народницького реалізму основним джерелом соцреалізму [Пахаренко 2007: 256]. У цій короткій тезі відразу декілька помилок: 1) марксизм як філософська течія був породжений не ірраціоналістичним волюнтаризмом (воля – це

абсолютна емотивно-психологічна, ірраціональна категорія, а не раціональна), а якраз навпаки – традицією європейського раціоналізму, власне, В.Пахаренко чомусь цілком не вказує на марксизм як на ідеологічне джерело соцреалізму, що є абсолютним нонсенсом і водночас, з морального боку, підступним інтелектуалістським вивертом з метою приховання справжніх натхненників культурного злочину, ким були носії лівої, комуністичної ідеології; 2) другим і найважливішим джерелом марксизму був філософський матеріалізм, про який В.Пахаренко цілком забуває сказати; 3) модернізм зі своїми засадами інтуїтивізму, історизму, візіонерства, міфотворчості, аміметичності, естетизму, аристократизму і т.ін. ніяк не міг бути поштовхом до пролетарського, наскрізь спланованого (продуманого), агітаційного мистецтва соцреалізму, мабуть, таким поштовхом були течії авангардизму в літературі, про що й треба було сказати; 4) українське народництво з його традиціоналізмом, духовними інтенціями, класичною поетикою ніяк не було «матрицею» для соцреалізму, хіба що підрядно окремі його естетичні елементи були використані ним, на що правильно вказує В.Пахаренко; головне ж ідеолого-естетичне джерело соцреалізму – в теоретичних працях російських революційних соціалістів, на що цілком правильно завжди вказувала радянська наука – в ідеях В.Белінського, Н.Добролюбова, Н.Чернишевського (найбільше!), Д.Пісарєва, Г.Плеханова, А.Луначарського та ін.; 5) цілком випущено з уваги, що соцреалізм був результатом всієї лівої філософії Заходу з її крайнім скептицизмом (це дало підстави проголосити «злом» усі класичні традиції в культурі), з її практицизмом (це дало підстави розглядати літературу як засіб тільки і мріяти про матеріальну користь), з її прогресизмом та утопійністю (це саме во ім'я «майбутнього раю» комуністи убивали і принижували, експлуатували інших), з її ідеями космополітизму, класової солідарності і революційної необхідності; 6) В.Пахаренко, йдучи за деякими західними культурологічними теоріями, переважно теоріями з ліво-марксистськими основами, не розрізняє понять «модернізм» і «авангардизм», зливаючи їх воєдино і це, закономірно, приводить його тези до алогічності, туманності, бо ж очевидно, що в модернізмі струменіли одночасно ідеалістичні, трансцендентні світобачення і світобачення прогресистські, раціоналістичні, які й породили авангардизм; огульне покладання відповідальності за примітивний соцреалізм на модерністську культуру приведе нас до безглузлого висновку, що «батьками» соцреалізму в Україні були, наприклад, яскрава волюнтаристка Леся Українка чи самобутній традиціоналіст та метафізик Василь Пачовський.

По-друге, вартує виокремити в окрему наукову проблему тему зародження і розвитку авангардистського лівого мистецтва у світі й Україні. Зокрема мають бути чітко визначені й проаналізовані його інтелектуальні принципи, які ми вже назвали вище. Для прикладу наведемо думки Дмитра Донцова, котрий вже у 1921 році у політико-культурологічній праці «Підстави нашої політики» зауважив народження нового стилю в радянській культурі – масовізму. При цьому він посилався на публікації в «Пролетарской правде» за 1918 – 1919 рр., зокрема на тези зі статей відомого марксистського теоретика А.Богданова. Д.Донцов писав: «Метою літератури є знищити всякий індивідуалізм у штуці (мистецтві – О.Б.), настрій у творчості, змінюючи індивідуальну творчість масовою, гуртовою. Маса, за Керженцевим («Пролетарская культура», XI, ч.5), має спільно виробляти сюжет, характери, персонажі, акцію їхню, навіть фабулу» [Донцов 2013: 47]. Тут і далі Д.Донцов вловив демонічну, руйнівну спрямованість теорії пролетарського масовізму, яка доводила художню творчість до цинічної профанації, до абсолютно аестетичного, брутального знущення над ідеалами духовного, сакрального, високого і вишукано-мистецького в новій радянській літературі. Далі за текстом він наводив тему Христа «в белом венчике из роз» із вульгарно-абсурдної поеми А.Блока «Дванадцять» і дивувався її бісівській силі безсмаку та кошунства.

По-третє, вартує все-таки перенести значну вагу аналізу джерел соцреалізму із 1930-х років, коли його теорія отримала завершення, у 1917 – 1922 рр., коли його ідеї міцно увійшли у свідомість нового покоління письменників, разом із кулями в мозок мільйонів їхніх сучасників. Тут вартує згадати недавню студію О.Сінченка «Трансформація пролетарської літератури в умовах соцреалізму» [Сінченко 2010], в якій докладно проаналізовано ранню теорію масовізму в СРСР на прикладах статей А.Богданова, І.Кулика, В.Еллана-Блакитного, Ю.Меженка. Власне, ми підтримуємо вченого у тезі, що радянський масовізм був естетичною теорією і практикою примусового зведення літератури до художніх форм агітаційного, пропагандистського, суворо

ідеологізованого, естетично односпрямованого, одноплщинного, псевдонародного (бо доступного до вульгарності) мистецтва. Тож, на нашу думку, вартує послідовно увести в сучасну науку поняття «масовізм» у відмінному значенні до поняття «масова література», з акцентом, що ця теорія не була притаманна лише письменникам з групи «Плуг» у 1920-і рр. (ідеолог С.Пилипенко), а виражала глибші інтенції всієї радянської лівої літератури.

Наголосимо на важливості стратегічного бачення російського вченого Б.Гройса в статті з промовистою назвою: «Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда» [Гройс 1992]. Цю тезу розширює Анна Біла в дослідженні про український авангард [Біла 2006]. Дослідниця з посиланням на думки Д.Затонського чітко розрізняє модерністську й авангардистську естетичні свідомості, протиставляє їх як явища «художнє» і «соціальне», реформаторське і деструктивне, помірковано критичне і абсолютно новаторське, революційне, індивідуалістське і масовістське, націлене на тотальну, «апокаліптичну», перебудову світу [Біла 2006: 33-34].

У своєму цілісному дослідженні «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації» [Хархун 2009] Валентина Хархун усе-таки не відважується заглянути в ідейні, філософські підвалини соцреалізму, як на наш погляд, замало аналізує радянську теоретичну публіцистику на літературні теми 1918 – 1922 рр., коли сформувалися головні концепти соцреалізму. Однак вчена чітко констатує: «Частина з названих чинників (максималізм, утопійність, поєднання протиріч, посиленій реалізм, орієнтація на держзамовлення і масовість – О.Б.) – ще більше увиразнюють суто «російське» походження соцреалізму й актуалізує проблему культурного колоніалізму, пов'язану зі входженням в простір інонаціональних літератур, зокрема української, в зону соцреалізму, їхня участь у розбудові його канону. Соцреалізм був механізмом культурного колоніалізму, чітко позиціонуючи національні культури як маргінальні в контексті сконструйованого феномену «радянська література» [Хархун 2009: 61].

Першим, хто відважився на критику ранньої творчості Павла Тичини, коли ще довкола лунав хор славослов'їв на її адресу, був галицький літературний критик і одночасно визначний богослов та мислитель Гавриїл Костельник (1886 – 1948). У книзі «Ламання душ» (Львів, 1923) він вмістив статтю про П.Тичину, в якій критично оцінив його антитрадиціоналізм, атеїзм, раціоналізм, естетизм, безідейність, точніше деструктивну ідейність, спричинену хаотичним світоглядом, прогресистсько-гуманістичним переконаннями (не християнськими в суті!). Викриваючи нігілістичне, анархічне мислення, стилістичний маньєризм поета, Г.Костельник точно вловив, що «Своїм світоглядом Тичина так подібний до Винниченка, як крапля до краплі... Крім того одного, що Винниченко любить в гидоті, а Тичина – в «мелодіях хмар, озер та вітру», їх життєва орієнтація одна й та сама: вони атеїсти-натуралісти, революціонери, соціалісти...» [Костельник 2002: 110]. Тобто Г.Костельник першим наголосив, що революційний деструктивізм та нігілізм в душі європейського і особливо російського авангарду був *органічним*, а не лише накинута для П.Тичини.

Власне, від цієї тези про форму лівого, раціоналістичного світогляду П.Тичини ми й будемо відштовхуватися у своєму екскурсі. Засадничими для нас будуть такі:

а) П.Тичина цілком некритично сприйняв ідейно-естетичні віяння модернізму, особливо його ліво-раціоналістичну (авангардистську) лінію;

б) за світоглядом поет був гуманістом і агностиком, прогресистом і пацифістом, що обумовило його симпатії до усіх форм соціалізму;

в) патріотичні почуття зовсім не суперечили його лівим переконанням;

г) естетизм у світовідчуттях превалював у нього над духовним сприйняттям та інтерпретуванням буття, що обумовлювалося й певною формою хаотичності у світогляді;

д) інтуїтивно схоплюючи драматизм життя вельми точно, письменник при цьому не вловлював історичних, націософських причин і законів суспільних подій.

Логічно, що посилення большевизму на просторі колишньої Російської імперії ще до його політичної перемоги П.Тичина сприйняв як *знак доби*, як поступальний рух глобального революціонізму: «Будьте безумні – не зимні. / Нові, по нові марсельєзи! / Направо, наліво мечі – / Ставте дієзи в ключі!» (зб. «Плуг» [Тичина 1990: 69] (вірш написаний у 1919 р.). І далі: «Вдарив революціонер – / захитався світ...» [Тичина 1990: 72] (1918); ось картина сотворення

світу з однойменного вірша: «Спервовіку не було нічого – / тільки сила, / рух. / Спервовіку замість Бога / огняні крила [Тичина 1990: 81]; «Пустили бідних на поталу / займанщині і капіталу. / Самі ж на троні як царі... / Гукнули бідні: ближні й дальні! / Не телеграми привітальні, / а кулю в лоба глителям» [Тичина 1990: 83] (1918). Усе це красномовні зразки революційно-класового світогляду ще до утвердження комуністичної влади в Україні.

А ось поетова історіософія: «Минув як сон блаженний час / і готики й бароко, / Іде чугунний ренесанс, / байдуже мружить око. / Нам все одно, чи Бог, чи чорт. – / обидва генерали!» [Тичина 1990: 93]. У «Революційному гімні» (1919), що з'явився поза збірками, рефреном звучить: «Із раба зроби брата – / гасло пролетаріата! / Розкувати невольний світ – наш єдиний заповіт!» [Тичина 1990: 301]. Або ось такий шедевр матеріалістичного світогляду: «Паразит для паразита / видавав закони: / нам – народний піт і праця, / їм, скотам, – ікони. / Від бунтів, од революцій / добреє лікарство – ладани, церкви, лампади / і небесне царство» [Тичина 1990: 303]. Це з вірша з умовною назвою «Із Бабефа», точно не датованого: 1919 – 1920 рр. Загалом у ліриці 1918 – 1920 років у П.Тичини інтенсифікуються образи мечів, списів, шабель, безупинного вітру, смертей, загалом жорстокості. Поет тонко і точно вловлював тенденцію доби.

Коли об'єднані українсько-польські війська після взяття Києва у 1920 році все-таки відступили з України під натиском большевиків, П.Тичина вже не приховував своєї вірнопідданської злоби: «Для всіх поляків мов пароль смердить латина і король / Для всіх? – О ні, підніметься і там. / Знайдуть на світі спільну мову – / і по орлам, і по орлам, / по латинам, / по коронам! А поки що ... / Набий рушницю!» [Тичина 1990: 304].

У збірці «Плуг» прогресивні ідеї пульсують жваво: «Гукнем же в світ про наші болі! / Щоб од планети й до зорі – / почули скрізь пролетарі, за що ми б'ємся тут у полі!» [Тичина 1990: 96]. «Так годі спать! виходьте на дорогу! / Людині гімн, Людині, а не Богу! / Майбутньому всю душу – славний дар!» [Тичина 1990: 99].

У третьому вірші із циклу «На могилі Шевченка» (1918) П.Тичина майже з побожністю пише: «І хтось промовив: / чекайте, / отут живе ж десь Винниченко» [Тичина 1990: 79]. Поет наче перекладає місток віри і поклоління від Шевченка до Винниченка і цим стверджує якісно нову, відмінну парадигму національного служіння Словом. Від людини з героїко-традиціоналістським, волютаристським світоглядом, з твердим інтерактивом нації до людини із цілковито раціоналістично-матеріалістичним, скептико-релятивістським світоглядом, виразно космополітичного устремління. Коло ціннісної переорієнтації завершилося.

Якщо у збірці «Плуг» ще тремтять символістські та неоромантичні стильові образи, то у збірці «Замість сонетів і октав» (1920) П.Тичина являється у футуристично-експресіоністській стилістиці. Домінантний колір – червоний. – колір революції: «На культурах усього світу майові губки поросли» [Тичина 1990: 109]. І водночас: «Звір звіра їсть». – «Жорстокий естетизме!» [Тичина 1990: 111]. Цілком зникає культ краси, який так по-панівному охоплював лірику автора до 1918 року. Тематика віршів якась понура, навіть абсурдна, сповнена розгубленості, хаотичних поривів думки і настрою. З усього видно: поет *ламається остаточно*. Тепер він починає мислити не образами, а публіцистичними тезами (як це буде згодом нормою в усьому соцреалізмі), аж до простодушної декларативності та агітаційності: «приставайте до партії, де на людину дивляться / як на скарб світовий...» [Тичина 1990: 120], аж до сакраментально-інтимного: «Хіба й собі поцілувати пантофлю Папи?» [Тичина 1990: 131].

У приземленій прозовості, понурих образах, психологічному стані цілковитої спустошеності, в рефлексивних стрибках думки, яка хоче штучно пробудити революційний оптимізм, вкинути в нову свідомість соціуму якісь наукологічні гасла, якісь спорадичні класово-соціалістичні ідеологеми важко впізнати Тичину – автора «Золотого гомону» чи «Ой що в Софійському заграли громи...» Тож вартує, на нашу думку, все-таки *розмежовувати Тичину періоду «Сонячних кларнетів» і періоду поступової еволюції до соцреалізму*, а не об'єднувати всю ранню лірику до 1928 року в один модерністський період.

Збірка «В космічному оркестрі» (1921) є етапним явищем в українській літературі, вона означила собою початок сприйняття не лиш фрагментами, а *цілісно* світовідчуття матеріалізму. У ній П.Тичина явив майже завершену парадигму головних ідеологем большевизму-марксизму,

які надалі визначали тенденційність української літератури доби соцреалізму. І засади українського народництва, реалізму йому тут були ні до чого. В основному поет спирався на ліві, авангардистські форми мислення і переосмислення світу.

В усіх десяти віршах збірки звучать концептуальні ідеологічні тези з утвердження марксизму. Уже на самому початку збірки П.Тичина обґрунтовує субстанційну сутність у бутті людини *матерії*. Він малює космічну картину Всесвіту як гігантський згусток міріад атомів [Тичина 1990: 136 – 137].

У наступній поезії вибудовується філософська теза про *науковий прогрес*: «Я дух, дух вічності, матерії, Я мускули недосвітні. / Я часу дух, дух міри і простору, дух чина. / Біжать річки аеролітні / Од одного мого весла...» [Тичина 1990: 139]. Науковість у світомисленні – це головна теза марксизму.

Третій вірш збірки малює картину *революційного прориву*, глобального перевороту в бутті людства; це головний закон оновлення і розвитку. Поет стає екстатичним у своєму виборі і вірі: «Червоний крик, кривавий крик, / Червоних сонць протуберанці! / Нема нам смутку, суму – гніту, / Чужий системам егоїзм. / Там кожен зна свою орбіту, / Закон, закон-соціалізм» [Тичина 1990: 140].

Далі картина світу стає похмурішою, песимістичною. Світ у візіях поета занурюється у «хмари дурману і брехні», у хаос і несправедливість та насильство [Тичина 1990: 142], однак усе це підказує одне: *стверднути у жорстокості* – чисто большевицька теза.

Наступна поезія збірки дуже точно і яскраво передає головний настрій усього європейського авангардизму – *космополітизм*. Відірвати людину від її тисячолітніх прив'язань, надихнути беззмисловним поривом: «Поети, у космос ведіть!» [Тичина 1990: 143]. Це класика лівацького мислення.

Автор весь у пафосі революційної нетерпимості: «Народи йдуть, червоно мають: / Свободі путь! / І кров'ю землю напояють, / і знову у землю тліть ідуть. / Але на зміну їм – у муці / другі встали під дзенькіт куль, / що двинуть сили революцій / в новий октябрь, новий іюль» [Тичина 1990: 145]. No comments.

П.Тичина шукає моральне виправдання революційному теророві, не знаходить, але вперто доводить: «О помсти, помсти. Кров за кров. / Кого карать? Сонце, що в артерії землі пригоршні вогню сипле? / Землю, що без гною не годна робить? – / Не перший в нас Христос; не останній Робесп'єр, / а кров завжди, у різній дозі...» [Тичина 1990: 145].

Черговий, восьмий, вірш подає картину «страшного суду» у глобальних вимірах, який покарає всіх, хто проти свободолюбного людства (абстрактно гуманістична теза). Поет нагнітає тему помсти, містифікує її, ділить світ на чорне і біле. У такий спосіб у радянському суспільстві утверджувалася думка про фатальну вину всіх, хто не з марксистами-большевиками.

У наступній поезії автор виводить образ узагальненого місцевого робітника, своєрідний українсько-російський симбіоз, і протиставляє його абстрактній «Європі», яка нібито глузує з голоду в СРСР. У такий спосіб П.Тичина реактуалізував давню зловорожу ідеологему російських імперіалістів і шовіністів ще із слов'янофільської традиції, яку успішно взяли на озброєння большевики, про відвічне розходження і взаємоненависть Заходу і Росії. Того самого 1921-го року, у книзі «Підстави нашої політики» Д.Донцов концептуально доводив (і подібні думки він висловлював ще до 1-ї Світової війни), що найбільше перемога Москви над Україною була здійснена у сфері духу, ментальності, коли Москва через масове і глибоке утвердження своїх ідеологем в українській свідомості змусила українців дивитися на світ крізь призму її імперських окулярів, змусила зненавидіти Європу як культурно-цивілізаційний комплекс. І український поет-гуманіст їй у цьому допомагав [Тичина 1990: 150].

У заключній поезії збірки П.Тичина проклинає українських патріотів, котрі опинилися за кордоном, як «недоносків» і цілком брехливо звинувачує їх за розпалювання братовбивчої війни: «Нащо ви темних піддурили і сліпих? / Нащо ви брата проти брата підняли?» [Тичина 1990: 151]. Тобто боротьба за незалежність України стала для поета підступом, брехнею, непотрібом. Тут зауважимо, що саме П.Тичина перший в українській літературі уводить у художнє письмо вульгарні, образливі слова і цілі фрази щодо політичних опонентів і таким чином понижує естетичний та моральний рівень національної літератури, спрямовуючи її до

потоків бруду, які масштабно вихлюпнулися тоді в російській літературі з її традиційним натуралізмом і потягом до вульгарщини. Тут же він передбачає настання «Інтер-Республіки» [Тичина 1990: 152] – світового об'єднання комуністів, яке заперечує всі національні традиції, як «забобони» [Тичина 1990: 151]. Автор дає справжній стилістичний зразок соцреалізму ще до агресивної сталінської доби його розвитку: «Сконайте, здохніть у пивних, / щоб ваші кості перетрухли й поцвіли / [Тичина 1990: 151]; «... од вас нестерпним трупом пахне...» [Тичина 1990: 151].

Отже, проведений аналіз творчості П.Тичини періоду 1918 – 1921 років дає підстави зробити такі висновки: уже збірка «Сонячні кларнети» (1918) потверджує сформований ліво-гуманістичний, раціоналістично-прогресистський тип світогляду у П.Тичини, що обумовлювало його симпатії до експериментів та інтенцій соціалізму; з посиленням радикальних і большевицьких тенденцій у революції П.Тичина відразу, у 1918 році, зорієнтувався на масовісько-авангардистські стереотипи творчості, що поступово, крок за кроком, відобразили його збірки «Плуг» (1920), «Замість сонетів і октав» (1920) і «В космічному оркестрі» (1921); розростання теорії і практики соцреалізму в українській літературі і культурі було зумовлено не внутрішніми її інтенціями, а надзвичайним та агресивним поширенням ідеологем традиційного російського революційного соціалізму, починаючи від естетичних концептів В.Белінського, Н.Чернишевського, Д.Пісарєва та інших і закінчуючи марксистськими теоретиками, як-от: Г.Плеханова, А.Луначарського, А.Богданова та інші; спробу ж перенести вагу відповідальності за соцреалізм на українське народництво треба розцінювати як форму підміни ролей жертви і ката; П.Тичина зробив свій рішучий крок у бік большевизму і соцреалізму не під тиском жорстокої влади, як це було вже у 1930-і рр., а лише з бажання й надалі залишатися «передовим» і популярним письменником, до чого його штовхав *ліво-прогресистський світогляд*, адже поет міг або просто мовчати, як, наприклад, В.Свідзинський, або творити в річищі опозиційних літературних середовищ («Ланка», неокласики, ВАПЛІТЕ та ін.); творчість П.Тичини раннього періоду (до 1922 року) несе в собі, поряд із глибокими струменями національних світопереживань, естетичні імпульси до *примітивного масовізму, деструкції, художнього безсмаку, до витворення ментального комплексу новітнього малоросійства*, що й обумовлювало невдовзі в літературі і культурі широку пропаганду з ідеєю створення єдиного «радянського народу».

Наведені факти й теоретичні тези можуть прислужитися для подальших досліджень світоглядно-ціннісних джерел лівого мистецтва загалом і українського соцреалізму зокрема.

Література: Біла 2006: Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.; Гройс 1992: Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Борис Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – №1. – с.42 – 61.; Донцов 2013: Донцов Д. Підстави нашої політики / Дмитро Донцов // Донцов Д. Вибрані твори у 10 т. Т.5: Політична аналітика (1921 – 1932). – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2013. – 330 с; Костельник 2005: Костельник Г. Павло Тичина (3 сучасної української лірики) / Гавриїл Костельник // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. – Львів, 2002. – с. 100 – 115.; Пахаренко 2007: Пахаренко В. Основи теорії літератури / Василь Пахаренко. – К.: Генеза, 2007. – 296 с.; Сінченко 2010: Сінченко О. Трансформація пролетарської літератури в умовах соцреалізму / Олексій Сінченко // Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму: Вип. 1 / Відпов. ред. В.Хархун. – К., 2010. – С.77 – 88.; Тичина 1990: Тичина П. Сонячні кларнети: Поезії / Павло Тичина. – К.: Дніпро, 1990. – 400 с.; Хархун 2009: Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації / Валентина Хархун. – К.: ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.

УДК 821. 161. 2 – 31. 09
ББК 83.3 (4 Укр) 5 Б 56

Мистецькі маркери «червоного терору» в повісті «Смерть» Бориса Антоненка-Давидовича

Бестюк І.А. Мистецькі маркери «червоного терору» в повісті «Смерть» Б.Антоненка-Давидовича

Авторка статті трактує епізод у «малярській студії» (XIX розділ повісті) як зашифроване повідомлення, у якому зіштовхуються мистецькі коди: кіно, театр, живопис, скульптура та література, – культурні мови яких покликані увиразнити історіософський месидж: у мистецтві 1920-х рр., як в аналізованій ситуації, протиставлені два типи культури. Це – елітарна, культивована за російсько-імперських часів, та – масова комуністична, модерно-імперська, яка щойно формується.

Ключові слова: інтермедійність, екфразис, алюзія; картина «Бояриня Морозова» В.Сурікова.

Бестюк И.А. Художественные маркеры «красного террора» в повести «Смерть» Б.Антоненка-Давидовича

Автор статьи трактует эпизод в «малерной студии» (XIX раздел) как зашифрованное сообщение, в котором сталкиваются художественные коды: кино, театр, живопись, скульптура и литература, – культурные языки которых призваны подчеркнуть историософский мессидж: в искусстве 1920-х гг., как в рассматриваемой ситуации, противопоставлены два типа культуры. Это – элитарная, культивируемая во времена российско-имперские, и – массовая коммунистическая, модерно-имперская, которая только формируется.

Ключевые слова: интермедийность, экфразис, аллюзия; картина «Боярыня Морозова» В.Сурікова.

Bestyuk Y.A. Artistic markers of «red terror» in the novel «Death» by B.Antonenko-Davydovych

The autor of the episode in «painter's studio» (XIX chapter) as ciphered message, where attistic codes encounter: cinema, theatre, painting, sculpture and literature, – cultural languages of which emphasize historysophy message: in the art of the 1920 s as in this situation, two types of culture are contracted. Yt is the elite one, cultivated during russian-imperial times and mass-communist, modern-imperial, that is just forming.

Key words: intermediality, ekphrasis, allusion, painting «Boyarynya Morozova» by V.Suricov.

Заголовок твору Б.Антоненка-Давидовича попереджає про «вхід» в інфернальний простір, експліцитний вимір якого – узурпаційна політика більшовиків «воєнного комунізму». Нова політична влада, її брутальні дії (реквізиції, репресії, розстріли тощо), тематизовані у творі як інфернальна влада зла, а її функціонер наділений деструктивними рисами інфернального героя. Власне, це один зі способів авторського тайнопису, обійдений увагою дослідників. Дискримінованою в літературознавчих студіях (Л.Бойка, Г.Костюка, І.Качуровського, Г.Хоменко, М.Нестелеєва, дисертації О.Хмель та монографії Н.Колошук) виглядає й осмислення іншої концептуально значущої художньої стратегії прозаїка – інтермедійної парадигми в тексті: у маркуванні «червоного терору» Б.Антоненко-Давидович робить ставку на візуальні види мистецтва, – кіно і живопис, що склало предмет доказів пропонованої статті.

У художній фактурі повісті очевидна винятковість XIX розділу, – це, по суті, «зашифроване повідомлення» [Лотман Ю. 2010: 160], у якому зіштовхуються мистецькі коди: кіно, театр, живопис, скульптура та література. Семіотичні мови різних мистецтв, що взаємодіють у структурі цієї частини, формують її риторику, – маркують історичну трагедію «червоного апокаліпсису». Зміст цього розділу важливий не стільки у розвитку сюжету повісті, скільки значущим стає його історіософський сенс, – притчевий месидж ситуації в художній майстерні.

В основі розділу – перверсивна ситуація, драматична напруга якої обумовлена садистичним способом покарання арештованих білогвардійок, – полонених аристократок змусили голими позувати перед «робітничо-червоноармійською аудиторією» [Антоненко-Давидович Б. 1989: 113]. Драматичний конфлікт цієї видовищно-мовчазної сцени формує не стільки зіштовхування у малярській студії «білих» і «червоних», скільки – екзистенційна

інверсія, коли завойовники почуваються завойованими. Адже в антагоністичному протистоянні, по-перше, задіяний гендерний механізм: підкреслено інфантильні чоловіки-червоноармійці («мов школярі» розсілись за «незручними низенькими шкільними партами» [118]) захоплено розгублені, пасивно безпорадні, перед білогвардійками, хоча ті перебувають у статусі жертви, – принижених оголеністю¹ жінок-арештанток. По-друге, акцентована мілітарна й культурна різниця: більшовикам, новій «люмпенізованій» владі, бракує аристократизму духу офіцерів-білогвардійців. В історіографії армія більшовиків оцінена як «формування недостатньо вишколених і оснащених селян. Бойовий дух був низьким, за щонайменшої нагоди примусово рекрутовані селяни масово дезертирували» [Баберовскі, 2007: 29]. Натомість білогвардійцям характерний високий бойовий дух, адже до цієї армії добровільно вступали навіть жінки².

Дві жінки – Шигорина й Аглая Кононова, «офіцерші» «блакитної крові», [121] – позують по черзі. Причому, якщо позування Шигориної прозаїк тематизує як розважальний перегляд фільму (відповідна й реакція студійців-«глядачів»: «малювали жваво і старанно» [121]), то в рецензії Аглаї Кононової проступають риси пережитого у драматичному театрі ініціального ефекту катарсису, художньо верифікованого автором як «одубіння» [124] («Ніхто з студійців не малював» [123]). Жіночій чуттєвості кінодіви протиставлений духовний заклик діви-воїна.

Перша – сексуально зваблива, кокетлива Шигорина (форма прізвища – присвійний займенник, адже це «жінка ротмістра» [113]) – тип кінокрасуні, яка, до того ж, поводить як актриса: позує «з робленою стоєю», «удавала, ніби ніяковіла й соромилась» [121]; «злегка кокетуючи» [120], контролювала враження чоловіків-студійців. Читач сприймає ситуацію крізь призму свідомості головного героя Костя Горобенка, який раптом пригадав, що уже зустрічався з цією жінкою. Відповідно цей фрагмент скомпоновано за монтажним кінопринципом: в «екранізації» пам'яті окремі кадри-спогади поєднані ретроспективним звертанням героя до самого себе («пам'ятаєш», «пригадав», «І одного разу» [120 – 121]), що у фактурі художнього епізоду нагадують функцію «напливу» («так у кінематографії називається спосіб, що міняє плавно один кадр на інший», – пояснював Б.Косарев і навіть домагався цього кіно ефекту в театральній сценографії 1920-х [Павлова Т., Чечик В. 2009: 78]). Переймаючи засоби візуалізації з кіномистецтва, література апробує й принципи монтажу, який уможливлює спресувати сюжетний час, що характерно кінопоетиці цього епізоду: «Монтаж, – нагадаємо визначення А.Тарковського, – це склеювання шматків і шматочків, що несуть у собі час різної чи однакової консистенції» [Тарковский А. 1992: 62].

Кінематографічна ескалація пам'яті підкорена такій логіці: у перших двох панорамних кадрах «спресовано» історико-політичну й культурну атмосферу, в якій формувалися особистісні риси юного Горобенка, психоаналітичний характер яких склав зміст двох наступних ретроспективних фрагментів, покликаних діагностувати перверсивну поведінку уже «товариша» Горобенка, члена РКП(б). Отож, умовний перший кадр можемо назвати ностальгійним: туга пересічної людини за гармонійним довоєнним минулим, що асоціюється з космізованим «золотим віком», запорукою часопросторової упорядкованості якого постає

¹ Покарання голизою – моральне знування, яке більшовики застосовували до «культурних» арештантів, особливо жінок: змушували оголених стояти на колінах, розміщували у спільну камеру з чоловіками. В.Шамбаров наводить такі факти: київський чекіст допитував «буржуйок» у присутності таких же оголених «буржуйок», що, уже зламані, плазували перед ним. На період 1919-1920 років ці експерименти набули статусу «єдиної методики», поширеної в українських містах, як в Одесі, так й у Києві, тому арештованих навіть убивали оголеними (клали обличчям до низу й вистрілювали в потилицю). Навіть під час відступу з Києва 1919 року, у гарячковому поспіху, більшовики перед розстрілами «не забували пунктуально роздягати» [Шамбаров В. 2009].

² Художній твір відсилає до відомого воєнного й історико-політичного факту: у період Першої світової війни організовувались «жіночі батальйони», щоб патріотично надихати, морально підтримати втомлених війною чоловіків; таким способом Тимчасовий уряд намагався уникнути дезертирства, а тому підтримував ініціативу Марії Бочкарьової, і 21 червня 1917 року з'явилась «Перша жіноча воєнна команда смерті Марії Бочкарьової» із жінок-добровольців (поміж ними були і дворянського походження) – це безпрецедентний випадок в історії; згодом такі жіночі частини організовувались по всій країні, хоча участь у боях брав лише загін Бочкарьової. По закінченню війни ці батальйони були розформовані, а жінки – удостоєні звання офіцера за бойові заслуги; деякі з них продовжили військову кар'єру в антибільшовицькій боротьбі.

циклічність календарного міфу («Пам'ятаєш: гусарський полк у цьому ж місті, паради, хвацькі офіцери, бали на новий рік та великдень і маскарад на водохрещі. Ти того не бачив. Тільки знав про те. Чув» [120]). Другий – іронічний: саме так оцінено наївність дореволюційного кіноажіотажу («А ось – повітове кіно, де щотри дні буває зміна картин. / «Видовая, драма, комическая». / Де вся зміна в тому, що – або «прекрасная видовая», або «жуткая драма», або «сильно комическая». І так кожні три дні. І знову, і знову. Пригадав, Костику? Це твої гімназійні роки» [120]). Третій – виказує інфантильний вуайеризм у психопортреті головного героя: («І ось ти, сором'язливий гімназистик, з кутка фойє коло дверей до третіх місць віддалік вдивлявся в чорні каракулі й широкі криси під страусиним пером. Ти міг дивитись тільки на криси, бо ті чорні очі ніколи не дивились на тебе. Коло них тихенько дзвонили остроги, поблискували гусарські погони, і то для них були погляди і усмішка чорних очей» [120]). Ця глядачка, схожа на екранну кінодіву, стала першим сексуальним об'єктом підлітка, доказом його інфантильного вуайеризму. У цьому підглянутому життєвому кадрі проступають обриси популярної «салонної мелодрами»: недсяжна красива жінка «поміж красивих речей, красивих чоловіків і красивих пристрастей» [Вульф В., Чеботарь С.: 133]¹, – що виказує модель кіноекфразису. Четвертий кадр – фатальний сеанс, під час якого Горобенко отримав психологічну травму: «І одного разу саме в цьому ж кіно, коли виходили з сеансу, пані в каракулях впустила редикуля. Ти прожогом метнувся долу, схопив тремтячими дитячими пальцями редикуля й подав. Тоді єдиний раз чорні очі на хвилину подивились на тебе і лукаво посміхнулись, мов кинули тобі «на чай». То тільки єдиний раз...» [121]. Пережите у підлітковому віці принижене самолюбство, у дорослому – трансформувалось у садистичну зловтіху, що виказують інтенції гвалтування: адже тепер, «вдруге» [121] зустрівшись з цією жінкою, більшовик Горобенко хоче бачити її «відразною жебрачкою», «просто шльондрою», смакує жорстоке упокорення цієї «дикої кицьки в наших свійських радянських умовах» [121].

Театральний антураж в епізоді позування другої жінки – Аглаї Конової – конститує театральний екфразис, зокрема виявний в тому, як жінка виходить з-за «ширми» на «поміст», як роздягається, її «промовиста» постава, і головне – рецепція червоноармійців, тематизована як «одубіння» [124] («Студійці простодушно пороззявляли роти й, вражені, дивились на натурницю» [122]). Співвідносний із символічною смертю в ритуалі ініціації, цей момент катарсисного потрясіння переносить дію в трансцендентний вимір: реальність зникає, в образі Аглаї персоніфіковані психопроєкції архетипу Аніми, що містить риси і материнського Еросу, й Афродіти [Юнг К.-Г. 1998: 183]: «Але такої жінки ніхто з них не бачив. Ця жінка вимотувала з самого споду їх зім'ятих в ешелонах революції душ забуті казки давно померлих бабусь про королівен, тридев'яті царства, жар-птицю...»; «Цю жінку можна роздягнути, але зігнути, кинути долу – ніколи» [123]. Тайнопис Б.Антоненка-Давидовича фіксує, як червоноармійці терплять моральну поразку («Как-то не способно с этими рисовать... /.../ Как-нибудь бы нам других прислали... попроще, што ли...» [124]), першопричина якої – у комплексі меншовартості (чоловічої, національної, культурної), що у свідомості Горобенка зашифровано займенником «щось»: «Горобенко зловтішно дивився на натурницю, але було разом із тим неприємно, щось гризло в грудях, щось заважало Горобенкові. /.../ Але як вийти з цього одубіння – Горобенко не міг добрати способу. Він сам став якийсь малий, низенький і зовсім не адміністративний» [124] [курсив наш – І.Б.].

Іменем Аглая маркована символічна ситуація. Це ім'я – натяк, що «актуалізує па'ять» [Лотман Ю. 2010: 203], відсилає до відомих культурних артефактів. Передусім, це «Вальдшнепи» (1927) М.Хвильового. Час написання повісті «Смерть» (травень 1926 – березень 1927) збігається із тавруванням незавершеного роману; запозичена з роману «Ідіот» Ф.Достоевського, Аглая в українському романі презентує новий тип людини, – активної, діяльної, незалежної, водночас мужньої і звабливо-сексуальної; у моделюванні «м'ятежної» «героїні нового часу» «київський» прозаїк солідаризується зі своїм «харківським» сучасником,

¹ Ймовірно, пафос цієї сцени пов'язаний з Вірою Холодною, що розпочинала свою кар'єру як актриса «салонних мелодрам» і з часом здобула статус «королеви» дореволюційного екрану. Ба більше, у світі глядню були популярні листівки із зображенням Холодної саме в хутрі. І це попри те, що на початку кар'єри за вроду її називали «красивою натурницею».

авторитетним лідером літпроцесу 1920-х. Водночас, у «Смерті» й «Вальдшнепах» задіяна скульптурна алюзія: йдеться про одну з трьох грацій відомої античної групи, ім'я якої – теж Аглая, або Лекорі, що означає «блискуча краса» [Менар Р. 1992: 131]. «Три грації», втілюючи вишукану досконалість, покликані надихати людей робити життя красивим і гармонійним. Саме таким смислом наповнений невербальний заклик Кононової, який передусім слід розцінювати як стимул до духовного вдосконалення.

Система натяків забезпечує програмність художнього повідомлення. Відтак наступний – живописний натяк – виказує історичну аналогію: розкол світу в час радикальних революційних змін. Один із героїв повісті, провінційний художник Фіцхелауров, спостерігаючи за Аглаєю Кононовою, резюмує: «Вот бы с кого рисовать боярыню Морозову. Потрясительно редкостный экземпляр!» [123]. Йдеться про картину російського художника Василя Сурікова «Бояриня Морозова» (1884 – 1887), що вперше експонувалась на 15-й виставці художників-передвижників і стала її головною подією. Сюжет картини – від'їзд арештованої боярині Феодосії Прокопіївни до Кремля: за наказом царя заковану в ланцюги опозиціонерку везуть на селянських санях вулицями Москви. В основі змісту картини – історичний факт: релігійні рухи в Росії XVII віку. За часів правління царя Олексія Михайловича і патріарха Никона почали виправляти церковні книги відповідно до грецьких зразків і вводити нову обрядовість. Зокрема, запроваджувалось триперстне хресне знамення замість двоперстного. На чолі з протопопом Авакумом утворилась опозиція, що була проти підкорення московської церкви грецькій, як цього вимагали собори духовенства. Унаслідок чого апологети старої віри були відлучені від церкви й оголошені розкольниками. Поміж ними – сестри бояриня Морозова і княгиня Урусова, які після тривалих випробувань загинули в земляній тюрмі підмосковного міста Боровськ.

У художній системі повісті «Смерть» живописна алюзія, – картина В.Сурікова «Бояриня Морозова», – виконує роль каталізатора: підсилює опозицію старого (імперсько-російського) та нового (комуністично-більшовицького). Сугеруючи трагізм ситуації «червоного терору», прозаїк вказує на історичну аналогію. Опір селян й інтелігенції більшовистській владі, дії якої були їм незрозумілі, штучно нав'язані, подібний до опору, що чинили селяни і знать Росії XVII віку стосовно церковної реформи. В обох випадках політична націленість влади до централізації наштовхнулась на вперту опозицію, що призвело до розколу, а відтак, спричинило жорстоке переслідування і терор проти опозиціонерів. Споріднює епохи ідеологема «варварської боротьби» між «двома таборами» [Евдокимов И. 1940: 108]. А також міфологема апокаліпсису. Церковна реформа виглядала диявольським задумом, адже руйнувалось все те, що з часів Володимира Великого вважалося святим; були знищені десятки тисяч людей різного соціального походження. Відтак, у середовищі фанатичних розкольників набуло поширення вчення про прихід антихриста, про близький кінець світу [Гор Г., Петров В. 1955: 129]. Інфернальність цієї історичної алюзії підтримується у повісті «Смерть».

В основі літературного сюжету – художні враження прозаїка від картини «Бояриня Морозова», що виконує тут функцію живописного претексту. Композиційна модель «герой і натовп», що в основі твору Сурікова, – ключова й в епізоді повісті Антоненка-Давидовича. Картина відтворює момент, коли покара «героя» приниженням і ганьбою інспірує зворотну рецептивну реакцію у «натовпу», – пафос благоговіння. Аналогічно тематизовано реакцію червоноармійців: «з побожністю дивились на її лице» [123].

Перед нами розгортається процес творення портрету як форма літературного живопису, причому художній задум прозаїка націлений не на конкретизацію індивідуальності (усталена вимога до жанру портрету в образотворчому мистецтві), а на універсалізацію (чи радше іконізацію) образу, – творення міфу героїчної жінки. Ця тема – жіночого героїзму – у творах чоловіків-митців підказана дійсністю: якщо потрясінням для Сурікова стала страта Софії Перовської (3 квітня 1881 року в Петербурзі цю єдину жінку разом з іншими революціонерами звинуватили у замаху на життя Олександра II), і цю подію художник пов'язав з історією боярині Морозової [Гор Г., Петров В. 1955: 132], то у творі Антоненка-Давидовича вибудована глибша аналогія: натяки на середньовіччя (спалена Жанна Д'Арк), релігійну реформу в Росії XVII ст. (закатована бояриня Ф.П.Морозова), Велику французьку революцію XVIII ст. (гільйотинована королева Марія-Антуанетта), війни початку XX ст. (жіночі батальйони у Першій світовій та

громадянській). Поєднує ці історії образ ешафоту, що інспірує мотив самопожертви заради ідеї, а в повісті «Смерть», окрім іншого, увиразнює театральний код аналізованого епізоду («ешафот» з французької Échafaud – «театральний поміст»): «/.../ вона йде, як на ешафот. Так ішли, мабуть, за французької революції найкращі останні згустки прогнилої аристократичної крові під гільйотину» [124] – міркує вражений Горобенко. У творі Б.Антоненка-Давидовича Аглая Кононова репрезентує літературний міф дівчи-воїни, що контекстуально поєднує повість із драмою М.Куліша «Патетична соната»: «Але я знаю, що того лише ідеї переможуть, хто з ними вийде на ешафот і смерті в вічі скаже» [Куліш М.: 8, 220], – ідеологічна *maxim'a* української Жанни Д'Арк (Марини-Чайки).

Художньою домінантою портрета Ю.Лотман називає «динаміку», що відрізняє портрет від фотографії, яка, вважає вчений, «вихоплює статичну мить із відображеного нею рухливого світу. У фотографії нема минулого і майбутнього, вона завжди в теперішньому часі. Час портрета – динамічний, його «теперішнє» завжди наповнене пам'яттю про попереднє і передбаченням майбутнього» [Лотман Ю. 2004: 353]. «Найбільш філософський жанр живопису», портрет, вважає Ю.Лотман, «будується на зіставленні того, *що людина є*, і того, *чим людина повинна бути*» [Лотман Ю. 2004: 365][курсив Ю.Лотмана – І.Б.].

У портретотворенні Аглаї Кононової візуалізується створений російським художником образ боярині Морозової; з проникливістю мистецтвознавця Б.Антоненко-Давидович, читаючи «текст Сурікова», здійснює інтерсеміотичний переклад, – як і в мистецтвознавчих дослідженнях, у повісті передусім акцентовані такі знаки-компоненти, як *погляд, руки і поза* арештованої. Причому художньо-образна деталізація їх в аналізованому епізоді варіюється двічі: перша версія – це екфразис, базований на принципі цитування живописного полотна; друга – філософсько-художня асоціація. Прозаїк протиставляє *зображальній* силі образотворчого мистецтва – *виражальний* потенціал мистецтва словесного, вказуючи при цьому на пріоритет виражальності літератури, – необмежену свободу уяви у розгортанні різнорівневих смислових асоціацій.

Погляд. «Динамічний центр портрета» [Лотман Ю. 2004: 354] зосереджений саме у погляді головної героїні. Так, відомий радянський історик мистецтва Володимир Кеменов характеризував екстатичний стан боярині Морозової, її погляд, що націлений «поверх голів», «кудись вгору, ніби там, в небесах, черпає вона сили і натхнення», незважаючи на окови і конвой, «вона проникнута відчуттям внутрішньої свободи» [Кеменов В. 1991: 73]. Ця мистецтвознавча оцінка відлунює й у літературній характеристиці офіцерки-білогвардійки: «Вона закинула назад голову і зухвало, з викликом дивилась уперед, кудись крізь стіну, понад головами студійців» [122]; І далі: «/.../ в тому кинутому далеко понад людей, що її оточували, погляді було стільки незалежності й зневаги, що здавалось, то сидить не ув'язнена звичайна офіцерша, а то – якась королева із тьми середньовіччя, що зараз наказуватиме своїм джурам і челяді» [123]. Як бачимо, у першій цитаті концептуалізується екфразис, що стає імпульсивним поштовхом до літературно-філософського узагальнення, втіленого у наступній цитаті, – асоціює національний міф про войовничу княгиню Ольгу.

Центральний образ «розкольніці» художнику довго не давався, спершу він написав колективний портрет натовпу, тривалий час «приміряв» обличчя різних прототипів на «головну роль», однак натовп домінував. У результаті, коли знайшов потрібну натуру («начетчица с Урала»), то визнав, що на полотні вона «перемогла всіх» [Евдокимов И. 1940: 112]. Запорукою такої «перемоги» стала амбівалентність «динаміки», на що вказували дослідники мистецького новаторства В.Сурікова: «Обличчя Морозової і прекрасне і страшне водночас. Воно страшне своїм сліпим фанатизмом, аскетичною блідістю запалих щік, неприроднім блиском очей. Воно прекрасне своїми тонкими одухотвореними рисами, своїм натхненням закликком, пристрасністю самозреченого пориву» [Кеменов В. 1991: 73 – 74]. З тонким чуттям живописця Антоненко-Давидович привносить пафос хвилюючої неоднозначності у рецепцію своєї героїні, Аглаї Кононової: «На її голу прекрасну постать важко було дивитись і в той же час страшенно тягнуло дивитись. Було щось сильне в цій красі. Сильне й жорстоке» [122]. У наступній рецептивній моделі діагностовано кастраційний комплекс більшовика: «Було тужно дивитись на цю гордовиту, незламну красу. І було кривдно і боляче...» [123].

Руки. Розбудована в українській повісті й теза, що, свого часу, стала відправною для художника у портретотворенні головної героїні, – лаконічна характеристика її соратника протопопа Аввакума: «Персты твои тонкостны, очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, аки лев...». На картині бояриня однією рукою міцно тримається за сани, а іншою піднятою у двоперстному жесті ніби солідаризується з прихильниками. У літературному творі не тільки вербалізовані такі деталі, як погляд і руки, а й трансформована живописна ідея «промовистого» жесту (містична прикутість натовпу до жесту головної героїні): «одразу опанувала аудиторію. Вона схопила її тонкими мармуровими пальцями з перламутром маленьких нігтів і боляче притиснула до дзиглика... ніхто з студійців не малював» [123]; «Завтра, коли б повернулись їхні, ця тендітна рука з прозорими блакитними жилками владно показала б цим студійцям дорогу до шибениці; ці ніжні пальці стискали б парасольку, виколупуючи очі полоненого» [124]. Зафіксована на картині Сурікова візуалізація слова у жесті («трибун, що звертається із закликом до юрби», – так ідентифікував образ боярині мистецтвознавець [Кеменов В. 1991: 73]), у повісті українського автора маркує колоніальний досвід – відчуття страху перед «імперією в дії»: символіка рук, пов'язана з агресивним дискурсом влади, нагадує тоталітарні ідеологеми про караючу руку влади, про імперсько-географічну загрозу «*morte main*» (Залізна рука, мертвий хап (фр.)) [Саїд Е. 2007: 318], а в постколоніальній уяві постає знакова совєцько-сталінська ідіома: «Рука Москви» – таємні шляхи влади» [Енциклопедія 2004: 427].

Поза. Над картиною художник працював упродовж чотирьох років, на одному з ескізів бояриня Морозова зображена сидячи, прикована до спеціальної дерев'яної колоди для злочинців, яку називали «стулом» [Гор Г., Петров В. 1955: 135] [Евдокимов И. 1940: 117]. Ця поза, неодноразово акцентована у повісті, водночас нагадує античну статую сидячої на троні Афродіти, «могутньої богині, що покоряє силою своїх принад і жіночністю весь усесвіт» [Менар Р. 1992: 129]. Власне ця монументальність, скульптурна застиглість («рухливість нерухомого» [Лотман Ю. 2004: 364]) формує драматичну напругу сцени. (Порівняймо: детальний опис силуету Шигориної викликає в уяві античну статую Венери Капітолійської, – сором'язливо прикриваючи наготу руками, втілює жіночу чуттєвість).

Інша художня аналогія, розтиражована у мистецтвознавчих дослідженнях, – зізнання Сурікова М.Волошину: «А то раз ворону на снігу побачив. Сидить ворона на снігу і одне крило відставила, чорною плямою на снігу сидить. Так от цієї плями я багато літ забути не міг. Потім «Бояриню Морозову» написав» [Евдокимов И. 1940: 119], – імпліцитно присутня в українському творі: Аглая «розмашисто, як чорні крила» [122] одкидає халат і гола гордовито виходить на поміст. У художньому універсумі митців ворона – знак смерті, символ, пов'язаний із потойбіччям, – увиразнює танатоцентричність як живописного, так і літературного творів.

У маркуванні «червоного терору» автор соціально-психологічної повісті апелює до історичного живопису, – і в цьому міжмистецькому діалозі спостерігаємо типологічну подібність художнього методу прозаїка і художника – психологічний реалізм. У повісті Б.Антоненка-Давидовича живописний натяк (картина «Бояриня Морозова» В.Сурікова) змикає дві епохи, виконуючи при цьому і функцію історичної алюзії. Розширюючи сферу художніх шукань: у типізації дійсності, її конфліктів, трагічного світовідчуття, – український прозаїк задіює у текстотвірні механізми повісті не тільки «текст» В.Сурікова, який, до речі, здобувся на реноме «Достоевського у живописі» [Евдокимов И. 1940: 111], а й – «тексти» Ф.Достоевського (про захоплення його творами зізнавався в автобіографії «Про самого себе») та М.Хвильового.

Інтермедійність повісті «Смерть» доводить націленість літератури цього періоду на візуалізацію, – кіно і живопис, культурні мови яких покликані увиразнити історіософський зміст твору: у мистецтві 1920-х рр., як у представленій у творі ситуації в художній студії, протиставлені два типи культури. Це – приречена (за аналогією до віджилої релігії старовірів) мистецька класика, створена за російсько-імперських часів, та – модерно-імперська комуністична, яка щойно формується. Сором, який переживають чоловіки-червоноармійці, ідентифікує маргінальність нової пролетарсько-більшовицької культури, мотивує садистично-деструктивне ставлення до мистецького досвіду попередньої епохи.

Література: Антоненко-Давидович Б. 1989: Антоненко-Давидович Б. Смерть; Сибірські новели; Завищені оцінки: Повісті, новели, оповідання / Упоряд. Б.О.Тимошенко; Передмова

Л.С.Бойка. – К.: Радян. письменник, 1989. – 559 с. [Далі у посиланнях на цей твір вказуватимемо тільки номер сторінки]; *Баберовскі Й.* 2007: Баберовскі Й. Червоний терор. Історія сталінізму / Пер. з німецької / Й.Баберовскі. – К.: Видавництво «К.І.С.», 2007. – 248 с.; *Вульф В., Чеботарь С.* 2013 : Вульф В., Чеботарь С. Вера Холодная: Королева экрана // Вульф В., Чеботарь С. Роковые женщины: От Клеопатры до Мэрилин Монро. – М.: Яуза; Эксмо, 2013. – 384 с. – С.127 – 155.; *Гор Г., Петров В.* 1955: Гор Г., Петров В. Василий Иванович Суриков (1848 – 1916). – М.: Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1955. – 223 с.; *Энциклопедия 2004*: Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В.Андреева и др. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 556, [4] с., [32] л. ил.; *Евдокимов И.* 1940: Евдокимов И. Суриков. – М. – Л.: Искусство, 1940. – 222 с.; *Кеменов В.* 1991: Кеменов В. Василий Иванович Суриков. – Ленинград: Художник РСФСР, 1991. – 240 с.; *Куліш М.* Куліш М. Твори : У 2 т. Т.2. / М.Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – 877 с.; *Лотман Ю.* 2010: Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. – С.-Петербург : Искусство – СПб, 2010. – 704 с. – С.150 – 390.; *Лотман Ю.* 2004: Лотман Ю. Портрет // Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С.Даниэля, сост. Р.Григорьева. – Спб.: Академический проект, 2002. – 543 с. – С.349 – 376.; *Менар Р.* 1992: Мифы в искусстве старом и новом: Перевод / По Р.Менару; Заключительный очерк Г.П.Чистякова. – Репринт. воспроизведение издания 1900 г. – М.: Молодая гвардия, 1992. – 284 с.; *Павлова Т., Чечик В.* 2009: Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото: Монографія. – К.: Родовід, 2009. – 288 с.; *Саїд Е.* 2007: Саїд Е. Культура й імперіалізм / Пер. з англійської. – К.: Критика, 2007. – 608 с.; *Тарковский А.* 1992: Тарковский А. Уроки режиссуры. – М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1992. – 92 с.; *Шамбаров В.* 2009: Шамбаров В.Е. Белогвардейщина. – Москва, 2009. – 592 с. [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://www.x-libri.ru/elib/shmbr000/00000492.htm>; *Юнг К.-Г.* 1998: Юнг К.-Г. Избранное / Пер. с нем. Е.Б.Глушак, Г.А.Бутузов, М.А.Собуцкий, О.С.Чистяков; Отв. ред. С.Л.Удовик. – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – 448 с.

Бондарева Т. П., асп. (Харків)

УДК 821.161.2-31. 09

ББК 83.3 (4 УКР)

Оповідання «Легенда» Миколи Хвильового: жанрова фальсифікація в парадигмі інтертекстуальності

Стаття містить аналіз малої художньої прози М. Хвильового, яка увійшла до збірки «Сині етюди», а саме оповідання «Легенда». Застосовується інтертекстуальний аналіз, запропонований М. Ріффатером, Н. Фатеевою тощо. У статті обґрунтовується наявність субконцепта «фальсифікація» як основного жанро- та сюжетоутворюючого елемента. Розглянуто твори М.Хвильового в контексті епохи тоталітаризму, доведено потребу у подальшому дослідженні творчого доробку цього автора.

Ключові слова: легенда, інтертекстуальність, фальсифікація, жанр, алюзія, ремінісценція.

Бондарева Т. П. Рассказ «Легенда» Н.Хвильового: жанровая фальсификация в парадигме интертекстуальности.

Статья содержит анализ малой художественной прозы Н. Хвильового, которая вошла в сборник «Синие этюды», а именно рассказ «Легенда». Применяется интертекстуальный анализ, предложенный М. Риффатером, Н. Фатеевой и т.д. В статье обосновывается наличие субконцепта «фальсификация» как основного жанро- и сюжетообразующего элемента. Рассмотрено произведения Н.Хвильового в контексте эпохи тоталитаризма, доказано необходимость в дальнейшем исследовании творческого наследия автора.

Ключевые слова: легенда, интертекстуальность, фальсификация, жанр, алюзия, реминисценция.

Bondareva. T.P. The M. Khvyliovyi's story "Legend": genre falsification in a paradigm of intertextuality

Article contains the analysis of small art prose of M. Khvyliovyi which was included into the collection «Dark blue etudes», namely the story "Legend". It is applied intertextual the analysis offered by M.Riffater N.Fatееva etc. In article presence subconcept "falsification" as core genre - and plotforming the element 's proved. It is considered

M. Khvyliovyi's products in a context of an epoch of totalitarianism, it is proved necessity for the further research of a creative heritage of the author.

Keywords: *a legend, intertextuality, falsification, a genre, a allusion, a reminiscence.*

Творчість М. Хвильового досить довгий час перебувала в умовах заблокованості, потерпала від тоталітарного тиску. ХХ століття принесло в літературознавство нові точки зору на його твори, з'явилися фундаментально інакші розвідки, не заангажовані у політичному сенсі. Значна увага стала приділятися модернізму як течії, яка панувала у 20-х роках ХХ століття (це роботи Т. Гундорової, С. Павличко тощо). Серед основних сучасних дослідників творів М. Хвильового можна назвати Л. Плюща із роботою «Його таємниця, або «Прекрасна ложка» Хвильового» (2006), Ю. Безхутрого «Хвильовий: проблеми інтерпретації» (2003) тощо, у яких пропонуються нові підходи щодо інтерпретації прози українського письменника, зустрічаємо елементи інтертекстуального аналізу у Ю. Безхутрого (особливо щодо оповідання «Лілюлі») та в Л. Плюща, зокрема останній пропонує долучити антропософію як основний ключ до розуміння творів письменника. Однак, інтертекстуальний аналіз мало застосовується під час розвідок науковцями, які лише обмежуються подекуди певними елементами (в основному залучаються терміни «алюзія», «ремінісценція»). Важливим, на наш погляд, є застосування не лише типових схем інтертекстуального аналізу, запропонованих М. Ріффатером (семіотичний трикутник та інші форми інтертекстуальності), але і таких різновидів як «фальсифікація», «інтермедіальність», «плагіат», «шарж», «стилізація» тощо. Отже, основна наукова проблема та мета – виявити в прозі М. Хвильового такі елементи, як фальсифікація жанру в контексті інтертекстуальності. Завдання розвідки: окреслити основу теоретико-методологічну базу дослідження, проаналізувати оповідання «Легенда», встановити рівень інтертекстуальних зв'язків твору.

Термін «фальсифікація» широко вживаний у різних галузях життя, однак досі залишається на теренах літературознавчих досліджень. У фахових літературних джерелах це поняття не використовується для позначення художнього явища чи жанру (Н. Копистянська «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005)), натомість вживаються терміни «плагіат», «стилізація» (останній особливо детально розкривається у роботі З. Кедриної «Стилизация и народность» (1939), «Літературознавчий словник-довідник» за ред. Р. Гром'яка) тощо. Проте ряд дослідників фольклору (а легенда – це фольклорний жанр) вважають, що практика редагування і фальсифікації народних текстів була невід'ємним атрибутом збирацької та едиційної діяльності [Грушевська 2006; Кирдан 1974; Кирчі 1971; Мишанич 2003]. Ми маємо на меті розширити поняття фальсифікації як інтердисциплінарного та увести його у інтертекстуальну парадигму, тому скористаємося дефініціями з інших галузей. Отже, знаходимо таке визначення: «Фальсифікація – підробка, обман, виготовлення копії витвору мистецтва з наміром видати його за оригінал. Цим фальсифікація відрізняється від звичайного копіювання, наприклад, з навчальною метою, реплікації, тиражування, реконструкції, реновації. Фальсифікація – різновид плагіату (імітація, мавпування, стилізація, цитація, еклектика)» [Словник образотворчого мистецтва]. Отже, згідно з цим визначенням, фальсифікацію можна назвати творчим процесом. «Словник логіки» подає інше визначення: «Фальсифікація – процедура, що встановлює помилковість теорії або гіпотези в результаті емпіричної перевірки» [Словник логіки]. Отже, узагальнюючи усі наведені погляди та визначення, можна говорити про це поняття не лише як про явище, але і як про процес, який необхідно розглядати в парадигмі інтертекстуальної теорії, адже встановлює діалогічний зв'язок новоутворення з його оригіналом, інакше кажучи – тексту з претекстом.

Оповідання «Легенда» М. Хвильового знайомить нас з войовничим героєм Стенькою. Назва твору наводить на роздуми про його жанрову приналежність, адже «легенда – це уривки «житій святих»... пізніше – невеликий релігійно-дидактичний твір» [Словник літературних термінів: 657]. Головний герой описується автором у дусі героїчних балад, але допитливий читач серед метафор та поетичних паралелізмів збере основні характеристики образу. На відміну від типового легендарного героя, Стеньку підозрюють у зв'язках з нечистою силою: «А от як із нечистою силою що – то анцихрист» [Хвильовий 2011:239]. За законами жанру легенди, Стенька повинен бути абсолютно позитивним, користуватися народною любов'ю, захищати

справедливість та боротися за правду. М. Хвильовий вдало стилізує свою оповідь під жанр легенди. Текст твору насичений різноманітними тропами, властивими для усної народної творчості, зокрема поетичним паралелізмом: «То не хмари нависли над головою, то очіпок придавив вороне волосся» [Хвильовий 2011:237]. Присутній також казковий дід-чарівник, який зробив Стеньку невразливим до ворожих куль: «Іще знав дід Чорноморець, де ховається юнак...» [Хвильовий 2011:241]. Зустрічаються в оповіданні риторичні фігури, властиві усній народній творчості: «Гей, гей! Була тоді темна ніч, як далеке-далеке минуле» [Хвильовий 2011: 241].

Отже, можна говорити про певний рівень стилізації під усну народну творчість, що є різновидом процесу фальсифікації. Справжній герой легенди повинен мати позитивні риси і відстоювати правду, чого не можемо сказати про Стеньку: «Беріть ножі, одрізи, несіть смерть. Через смерть запанує нам життя» [Хвильовий 2011:238]. Хто не дає жити героєві та його поплічникам? Такі ж селяни, які нажили важкою працею своє майно: « – Які ж тут буржуї, самі селяни проживають. Посміхнулися, а потім виймають папірці, читають із папірців. Аж здивувалася стара: усіх чисто хуторян виказали, а хуторяни й справді жили, як коти в сметані» [Хвильовий 2011: 236].

Дійсно, М. Хвильовий фальсифікує ворогів головного героя, так само як і поплічників. Вдало вписуючи у текст оповіді тропи з українських народних пісень та балад («Ой, Морозе-Морозенку, ти славний козаче...») [Хвильовий 2011:241], автор своєрідно описує прибічників: «А далі йшли повстанці – чабани, байстрюки, голодранці...» [Хвильовий 2011: 238]. Отже, фальсифікації зазнає оточення Стеньки, який сам не є власне українським героєм. Ім'я персонажа викликає асоціації з іншим, реальним, повстанцем – Стенькою Разіним. Це один з найвідоміших російських повстанців допетровської епохи, який очолював козацькі загони. Цікавий факт з біографії Стеньки Разіна: отаман водив козаків, які являли собою низький прошарок у козацькій ієрархії і називалися «гольтьбою» (порівняйте – у М. Хвильового вони називаються «голодранцями»), у грабіжницькі походи на Волгу. Грабунок – це одне з основних джерел існування разінських козаків та поплічників Стеньки М. Хвильового. Обох героїв спіткала люта смерть: Разіна четвертували на Болотному майдані, а українського Стеньку настрікнули на палю. Нетипова страта, на наш погляд, для ХХ століття, теж привертає увагу. М. Хвильовий уводить у текст певне попередження: до головного героя підходить бабуся ззаду і суне у кишеню карбованець і піріжок: «...її сина вороги закатували – червоний повстанець був» [Хвильовий 2011:240]. Над Стенькою нависає «вовча» ворожа сила – пани. Та чи можемо ми ототожнювати заможне селянство з панським прошарком. Звісно, що для комуністичного суспільства приватна власність (це основний критерій заможності) – це «ворожа сила».

Оповідання починається із знайомства зі Степанидою. Вона вирішує приміряти на себе чоловічий образ, поводитися по-чоловічому...Така жорстокість не властива жінці, особливо такій молодій (адже їй ледве за двадцять). Мотив перевдягненої чоловіком жінки не новий, адже можемо зустріти його як у вітчизняній літературі (наприклад, у М. Коцюбинського «Дорогою ціною»), так і в зарубіжній історії (ну хоча б образ Жанни Д'Арк). Героїня М. Коцюбинського Соломія тікала від панів, які тримали українське селянство у кріпосному рабстві. Жанна Д'Арк захищала французький народ, який потерпав від англійських пригноблювачів. Жодна з наведених асоціацій у повному обсязі не екстраполюється на Степаниду з оповідання М. Хвильового. Вона перебирається юнаком (навіщо? Адже і жінка може так само мститися і бути жорстокою) і проливає кров, закликає до помсти (кому і за що?). М. Хвильовий згадує Тарасову ніч: «Не одна трясиліва ніч пройшла, іде, пройде – тисячі, тисячі, тисячі...» [Хвильовий 2011: 237]. Інтертекстуальний зв'язок з творами Т. Шевченка дуже тісний, навіть у цьому творі автор посилається на класика. У Т. Шевченка ми знаходимо заклики захистити православну віру у поемі «Тарасова ніч»: «Обіззавсь Тарас Трясило / Віру рятувати, / Обіззався, орел сизий, / Та й дав ляхам знати! / Обіззався пан Трясило: / «А годі журиться! / А ходім лиш, пани-брати, / З поляками биться!» [Шевченко]

Основний конфлікт у поемі – це конфронтація православ'я та католицизму, а вже потім між українським козацтвом та польськими загарбниками на чолі з Конецпольським. А про яку «трясиліву» ніч ідеться у М. Хвильового? Адже месників на чолі із Стенькою (тобто червоних) ніхто не пригноблював у релігійному сенсі, не було конфліктів між націями тощо. Підміна

понять у М. Хвильового не випадкова, автор випробовує комуністичні догмати на істинність, тобто піддає їх процесу фальсифікації (згідно зі «Словником логіки») задля встановлення невідповідності теорії та фактів. Теоретично – усі рівні, фактично – відбувається штучне зрівнювання «куркулів» та «голодранців». Теоретично Стенька як герой легендарного жанру – поборник волі для народу, фактично – не може йтися про волю, якщо суспільство М. Хвильового перебувало під «червоним терором». Невідповідність теорії і фактів – ось основний конфлікт твору, і такий конфлікт є нетиповим для жанру легенди. Отже, називаючи так твір, М. Хвильовий пропонує замислитися над тим, яку ціну заплачено за те, щоб встановити комуністичний лад, і чи варте було отримане таких жертв.

Узагальнюючи сказане вище, можна стверджувати, що субконцепт «фальсифікація» присутній у оповіданні «Легенда» як реалізація концепції інтертекстуальності. М. Хвильовий переосмислює певні інтерпретанти, надаючи їм іншої сутності (наприклад, інтерпретанта «Тарасова ніч» у М. Хвильового конотується з різаниною не заради віри чи свободи, як у Т. Шевченка). Усе в оповіданні підмінене: статі, вороги, поплічники, герої-визволителі (ті, що нанесли ковбас і молока, відібране в заможних селян). Навіть жанр зазнає фальсифікації: наявність рефренів, риторичних фігур, поетичного паралелізму, казкового дідуса-чаклуна тощо не змінюють справжнього нелегандарного смислу твору. Ця оповідь не є легендою, бо головний герой (хоч і закликав боротися за волю) не вартий оспівування.

Основною перспективою подальшого дослідження є виявлення інтертекстуальності у великих прозових творах («Вальдшнепи», «Повість про санаторійну зону»). Зокрема особливий науковий інтерес становлять нетипові прояви інтертексту, як-от: інтермедіальність, шарж, інспірація тощо. Варто залучити до аналізу також такі поняття як «пам'ять слова», «позалітературна інтертекстуальність» тощо.

Література: Безхутрий 2003: Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації [монографія] / Юрій Безхутрий; [худож. оформл. Б. П. Бублик] Х.: Фоліо, 2003. – 495 с. Література: с. [491] – 495.; Грушевська 2006: Грушевська К. Збирання і видавання дум в ХІХ і в початках ХХ віку // Грушевська К. Вибрані праці: У 3 т. Т. 1. – Донецьк: Норд-прес, 2006. – С. ХІІІ-ССХХ.; Кирдан 1974: Кирдан Б. Собирання народної поезії. Из истории украинской фольклористики ХІХ в. – М.: Наука, 1974. – 279 с.; Кирчів 1971: Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (Період романтизму). – К.: Наук. думка, 1971. – 275 с.; Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.; Мишанич 2003: Мишанич С. Принципи наукового видання повного зібрання українських народних дум. Проблеми текстології // Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці. Т. 1. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – С. 110 – 143; Плющ 2006: Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. – «Факт», 2006 – 868 ст.; Словник образотворчого мистецтва [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://slovari.yandex.ru/~книги/> Фатеева 2000: Фатеева Н. Контрапункт інтертекстуальності или інтертекст в мире текстов / Наталия Фатеева. – М.: Агар, – 2000. – 280 с.; Хвильовий 2011: Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий; [передм., прим., упоряд. Р. Мельників]. – К.: Смолоскип, 2011. – 1036 с.; Шевченко: Шевченко Т. Тарасова ніч [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://poetyka.uazone.net/kobzar/tarasovanich.html>; Riffaterre M. Semiotics of Poetry/ М. Riffaterre. – Bloomington, 1978. – 265 p.

Букіна Н.В., асп. (Київ)

УДК 821.161.2–31

ББК 84.4 УКР

Готична інакшість у романі Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа»

У статті досліджено специфічні риси художнього стилю Галини Пагутяк, що формують готичний ракурс роману «Сни Юлії і Германа». Водночас, розглядаються метафізичні, психологічні та культурологічні аспекти «готики», що дозволяють відстежити характер її трансформації в часі та зв'язок з постмодерном. Дзеркально відображаючи людину та Світ, «готична» інакшість стає перспективним ресурсом для усвідомлення помилок людства.

Ключові слова: готика, простір, архетип, категоричний імператив, жах, ілюзія, гра, постмодерн.

В статье исследуются специфические черты художественного стиля Галины Пагутяк, формирующие готический ракурс романа «Сны Юлии и Германа». Одновременно, рассматриваются метафизические, психологические и культурологические аспекты «готики», благодаря которым можно отследить характер ее трансформации во времени и связь с постмодерном. Отражая человека и Мир, «готическая» инаковость становится перспективным ресурсом для осмысления ошибок человечества.

Ключевые слова: готика, пространство, архетип, категорический императив, ужас, иллюзия, игра, постмодерн.

The article is dedicated to specific features of the artistic style of the novel «Julia's and Herman's dreams» by Galyna Pagutiak from point of view of the Gothic. Simultaneously, the author investigates metaphysical, psychological and cultural studies aspects of the Gothic, that give possibilities understand its transformation in the course of time and correlation with postmodern. Reflecting the man and the Universe the Gothic Otherness turns out to be a long – range resources for comprehension of the mankind's mistakes.

Key words: gothic, space, archetype, categorical imperative, horror, chronotype, illusion, freak, postmodern.

«Готика» – надзвичайно цікавий і загадковий культурний феномен. Численна «готична» критика увиразнює специфічні «готичні» маркери: атмосферу жаху, готичний замок, готичний хронотоп, мотиви руйнації, переслідування, блукання та ін., що укорінилися в літературі від появи першого готичного роману Горація Волпола «Замок Отранто» (1764) до сьогодні. Однак, як не існує узгодженої концепції щодо самого визначення «готики» в сучасному літературознавстві, так само є непрозорим і характер її кореляції з іншими стилями й напрямками, зокрема, з постмодерном, адже зазначені явища мають чимало спільного як філософії, так і поезії.

Зважаючи на неабиякий сьогоденний інтерес українських авторів до «готичної» традиції, одним з актуальних завдань є вивчення сучасних вітчизняних текстів на предмет трансформації і виявлення характеру взаємовпливу «готики» та постмодерну.

Інакшість – одне з ключових понять різних гуманітарних сфер науки. Дослідженням цієї категорії, пов'язаної з бінарною опозицією «свій-чужий», займалися європейські вчені Ж.-П. Сартр, Ж. Дельоз, Ж. Лакан, М. Гайдеггер, М. Бахтін, М. Фуко, П. Рікер та інші.

Інакшість є предметом «готичного» дискурсу, оскільки в центрі уваги «готики» – надприродне та страх надприродного. Також, ми маємо справу з іншобуттєвістю (умовним ігровим простором; снами, ілюзіями, кошмарами) та різноманітними типами інакших (демонами, вампірами, привидами, злодіями-негідниками) тощо. Водночас в готичних текстах інакшість акцентована як протиставлення «жіночого/чоловічого», «імперського/колоніального (постколоніального)» (Ш. Бронте «Джейн Ейр», Г. Уеллс «Острів доктора Моро», А. Рой «Бог дрібних речей»). В постмодерному світосприйнятті ці проблеми надзвичайно нагальні. Постмодерн так само схильний вибудовувати безліч інакших – паралельних та дзеркальних реальностей, привидів та двійників, які є свідченням хворобливого викривлення розщепленої людської свідомості, а також, проявами підсвідомого, адже і підсвідоме – дискурс іншого, – «місце, виходячи з якого, йому (суб'єкту) може бути поставлене питання щодо його існування» [Ільїн]. Не секрет, що створення химер чи інших реальностей, – одна з форм ескапізму – втеча від реального світу. На думку дослідниці Ольги Білоус, готичний текстуальний ескапізм є зворотним відображенням ескапізму естетичного, читацького [Білоус 2004:197]. Вона пише, що «іронія (а можливо, трагедія) двоїстого ескапізму полягає в тому, що хаотичний світ готики, загадковість й правдивість якого стверджували письменники готичної школи, – це ніщо інше, як віддзеркалення світу реального, структурованого за законами часів Уолпола, Редкліф, Льюїса, Метьюріна та інших». Репрезентуючи світ у максимально непривабливих, страшних тонах, демонстративно випинаючи недоліки суспільства, «готична» інакшість є своєрідним «образним» протестом, засобом звернути увагу на злободенні проблеми реального світу. Як зазначає науковець Марія Бевілл, постмодерна образність, в якій фантазія та фікція домінує над реальністю, що визначається конкретним розрахунком та обмеженістю, вірогідно, надихана «готикою». Також,

відчутна фундаментальна роль «готики» в експресії літературного постмодерну: досвіду темряви, безладу, відсутності змісту та орієнтирів в бездушному світі, де людина щоденно протистоїть відчуженню та смерті [Beville 2009: 53], де сьогодні, через «фашизм, геноцид в ім'я ліберальної демократії, ядерну загрозу ми маємо більш, ніж достатньо страхів» [Beville 2009: 56].

У цьому ракурсі дуже цікавим є твір Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа», адже в ньому авторка надзвичайно виразно відобразила в образно-символічній формі страхи, тривоги та розчарування дійсністю сучасної людини. То ж метою та завданням нашої статті є дослідження характерних ознак, що формують «готичну» інакшість у романі Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа»; спостерегти її трансформацію в умовах постмодерну.

Ольга Корабльова щодо творів Галини Пагутяк зазначає, що вона «вибудовує текст як утаємничену оповідь метафоричного плану, де читач має досягнути таємні буття шар за шаром» [Корабльова 2007: 15 – 19]. Це цілком справедливо й для її роману «Сни Юлії і Германа», текст якого містить у собі декілька «шарів» «готичного» навантаження, відтворюючи проекцію Людина-Всесвіт. Один з них співвідносний з явищами імперського-колоніального (постколоніального), адже дія відбувається у місті Кенігсберг (як зазначає письменниця, цей образ збірний); й у даному випадку Імперське має дуальне звучання: з одного боку мається на увазі Німеччина, де визріває фашизм, з іншого, його уособлює Радянський режим, а колонізованими опиняються німці. Кенігсберг перетворюється на своєрідний центр, який акумулює зловісну хибу та оману загального Імперського діяння.

Для подальшої розвідки буде слушним навести тезу зі статті А. Большакової «Теорія архетипа та концептологія» щодо співвідношення «Світу-Простору-Архетипу». Авторка зазначає, що кожному архетипу співвідносний свій ментальний світ: деякий іменний простір, сформований за принципом іменного розширення – нарощування смислів через розширення іменного ареалу. В цьому сенсі не тільки світ сприймається як певний метаконцепт-архетип, але і кожний архетип, в процесі інтелектуально-мовної діяльності людини, творить свій власний світ [Большакова 2012:9]. Ця теза має допомогти краще зрозуміти діхронічну перманентність «готичних» констант.

Однією з таких метаконцептів є Місто. У готико-постмодерній інтерпретації Місто часто постає багатовимірною структурою, де перетинаються та співіснують різні просторові реальності (Ю. Винничук «Танго смерті», М. Урбан «Сім храмів», Д. Годрова «Болісне місто», О. Памук «Чорна книга» та ін.). У творі Пагутяк час і простір також викривлені, так що Кенігсберг епохи минулого, родом з якого головний герой роману – Герман, і місто часів радянської окупації, звідки героїня Юлія, виявляється поєднаним коридором зі снів. Водночас, простір Кенігсбергу в романі Пагутяк демонструє зв'язок з філософією Іммануїла Канта. В «готичному» ключі кантіанська тема звучала, наприклад, у Е. По в «Людині натовпу», а також, у романі А. Белого «Петербург». Зокрема, готицист Ендрю Сміт простежує паралелі між «готичним» суб'єктом на межі здорового глузду / божевілля та sublime Едмонда Берка, теорією особистості Фройда й sublime Канта, де спільним моментом стає страх смерті на фоні загрози ментального колапсу [Smith 2000:2]. Е. По обіграє Канта в урбанізованому просторі. Зокрема, за Кантом «піднесене не може бути знайдене в природних речах, але лише у власних ідеях» [Smith 2000:100], а також «піднесене є представленням невизначеного концепту розуму». Людина натовпу здається неприродною, тому що не вписується у певну класову структуру. Водночас, вона неприродна через свою надмірну соціальність. Тотальне знання скеровано у сферу надчуттєвого. Людина натовпу репрезентує відсутність інтерпретації, її містичний статус визначений нараторською неспроможністю локалізувати її в ієрархічній системі. Сміт вважає, що По, подібно Канту, детермінує стремління розуму до абсолютного знання. Те ж саме стосується і детективних історій з Огюстом Дюпеном, де ця ідея локалізована у ментальному світі детектива [Smith 2000: 5, 9, 123]; у його детективній методології обіграються також моральні та метафізичні принципи Канта.

В основі концепції роману Андрія Белого «Петербург» – протиставлення ноуменального та феноменального світів Канта. Для Вячеслава Іванова у статті «Натхнення жаху (про роман Андрія Белого «Петербург»)» Андрій Бєлий – поет метафізичного Жаху. «Понесли коні колісницю Розуму. Жах співає у серці під флейту Жаху», – контамінується в Іванова відчуття від

усього тексту [Іванов 1987: 619, 630]. «Чотири стіни усамітненої свідомості – ось гніздо усіх фурій жаху» коментує Іванов кантіанський підтекст роману. За ним, колективне «Я» Петербургу, що дурманиться та метушиться у перпендикулярах, які перетинаються, так само відрізано від руської землі та її душі, як трансцендентна свідомість кантіанців Миколи Аполлоновича та Аполлона Аполлоновича. Але водночас, кордони хиткі: «Чи не постає сама Росія у романі темною Нірваною?» – задається питанням Іванов [Іванов 1987: 619, 630]. Також у «Петербурзі» наявна гра з неокантіанськими ідеями простору (Г. Коген) та ідеєю «страшного суду», суть якої в форматі тексту – апокаліптичне уявлення про «бесівське» місто, розділене сіттю диявола на «просторові куби» [Пустигіна 1977: 87].

За Кантом, людина може знати про речі тільки в тій формі, в якій сприймає їх її свідомість, самі ж по собі вони є для неї непізнаними, «речами в собі». Трансцендентний світ Германа у романі «Сни Юлії і Германа» наповнений відчуженням і жахом. Його хвора свідомість конструює світ у зловісних барвах і він набуває ворожого імперського вигляду, яке для героя має фемінне смислове навантаження, й пов'язано з надприродним. Про це свідчать, наприклад, образи з давньоримської міфології – три богині-Парки – пряхи людської долі на початку роману. В зображенні їх авторкою вгадується натяк на Парок з вірша Генріха Гейне «Три старухи, одна на одну схожі». Три старі Парки – акторки домашнього спектаклю, – постають в уяві Германа відьмами, фуріями, зловісно сповіщаючи про роль фатуму у житті людини, про її безпорадність. Оточення, в яке потрапляє Герман, прийнявши спадок від покійної тітоньки, видається чужим і ворожим. В успадкованому будинку він не почувается як вдома. Економка Фріда постає перед ним в образі «відьми». А в баронесі, що влаштовує по четвергах спіритичні сеанси, йому вбачається вампірша й некромантка: «А що треба цій баронесі?» – Запитує Герман. «Напевно, ваша свіжа кров», – відповідає управитель [Пагутяк 2011: 73]. Правила в місті встановлює графиня: «Графиня була керманичем цієї флотилії маєтків та маєточків у житейському морі», а її сестри – ті самі, що грали Парок, – «прокурори цього замкненого світу». «Повсюди ці старі баби, які намагаються злякати світ, звести в могилу за допомогою чар» [Пагутяк 2011: 131], – думає Герман. Графиня вирішила видати заміж свою бідну родичку Софію за свого племінника Генріха, до якого, незрозуміло чого була прив'язана. Імперське вимагає жертви. Авторка грає з образом Крихітки Цахеса Гофмана, а водночас, переспівує на постмодерний лад поему Гартмана фон Ауе «Бідний Генріх». У поемі хворий на проказу лицар Генріх відмовляється від жертви, на яку готова піти заради нього юна донька крест'янина будинку, де він мешкає, аби вилікувати його від хвороби. Перейнятий жахом, він зупиняє лікаря, коли той заносить ножа над дівчиною. У нагороду Бог його виліковує, і вони одружуються. У романі ж самотня і втомлена від життя Софія має догоджати своєму напівбожевільному нареченому, який вимагає, щоб вона весь час була поряд: «Софія змушена була танцювати лише з Генріхом, слухати те, що він нашіптував їй на вухо – дошкульні характеристики гостей. Вона, врешті-решт, зробила йому зауваження, і тоді Генріх шарпнув її за руку і сказав, що вона тупа дурепа» [Пагутяк 2011: 176]; їх майбутнє весілля для неї – щось неприродне, вона навіть не може себе там уявити; і якщо б могло бути щось ще абсурдніше, то це хіба що, коли б оточуючі люди, які й сподівались на якесь диво, визнали, що вона чимось скомпрометована і негідна Генріха. Врешті-решт, дівчина стає справжньою жертвою і гине. І коли вона потонула, навіть її смерть помітили не відразу: «За Софією ніхто не згадував у хаосі перестрашу та сум'яття».

Смерть є спільним готичним і постмодерним екзистенціалом. Одним з маркерів смерті у романі є квіти. Півонії стояли на початку роману на вході в зал будинку Графині, де давався спектакль з трьома міфічними Парками у вазі з синіми драконами. Ці квіти, згідно з грецькою міфологією, надають лікувального значення (ραιονιος), бо ж Пеон, вилікував Аїда. У «Снах Юлії і Германа» пелюстки півоній на початку твору, провістивши нещастя, символічно осипалися з вини Бідного Генріха, який сам несе смерть. Їх медовий і, водночас, млосний запах, у Германа асоціюється зі старістю, смертю та занедбаністю. Від сцени, де, грали старухи-Парки «Тхнуло як у майстерні трунаря, звідки він забирав труну тітоньки» [Пагутяк 2011: 11]. Взагалі, «поруч життя, що саме себе знищує», воно гірше, ніж Війна, бо війни можна уникнути, «а основа життя залишається незмінною – нерівність і несправедливість» [Пагутяк 2011: 118]. Що таке у ньому доля людини? Скільки у неї долі, і чи має вона вибір? Міркування Германа над цими

питаннями його дезорієнтують. Кант вважав, що ідеї – уявлення про мету, до якої прагне наше пізнання, про завдання, які воно перед собою ставить. Ідеї розуму виконують регулюючу функцію в пізнанні, спонукаючи розум до діяльності. Спонуканий розумом, розум прагне до абсолютного знання і виходить за межі досвіду. Але його засоби – поняття і категорії – діють тільки в цих межах. Тому розум впадає в ілюзії, заплутуючись у протиріччях [Філософія Канта]. Мала Софія вийти заміж за Генріха чи «піти проти волі всемогутньої тітки, стати десь гувернанткою та посивіти в чужому домі» [Пагутяк 2011: 131]. Мати Германа «пішла всупереч одній долі й отримала за це вбогість і раннє вдівство, що врешті її зламало» [Пагутяк 2011: 131]. То ж Герман приходить до висновку, що людина таки має декілька долів, суцільно, нещасних. І доля його ординарця Ганса, маленького «гвинтика» великої військової машини, але й єдиної людини, яка беззастережно йому довіряла; і про яку він забув, аж доки у маєтку не знадобилася його допомога, – теж була померти. Усвідомлюючи свою провину щодо Ганса, герой констатує, – коли відчуваєш свою причетність до вселенської несправедливості, світ стає особливо огидним [Пагутяк 2011: 127]. Але для Германа сама думка про те, що в умовах відомого йому світу можна щось змінити, видається божевільям. Для готичного роману дуже характерна тема долі та морального вибору. Водночас, у тексті виразно відлунюються ідеї категоричного імператива Канта: «Поступай так, щоб максима твоєї волі могла в той же час мати силу принципу загального законодавства» [Лавриненко 1998]. Людська воля автономна. Вона визначається власним моральним законом. Закони практичного розуму, керовані вчинками, і є моральні закони. Умови заповіту, які поставила покійниця, дивні і жорсткі, але Герман зробив свій вибір: «У тебе, Германе, був вихід. Вузький, але прямий. Ні. Не було. Мене купили. Я врешті хотів отримати сатисфакцію за роки, проведені навшпиньках, на рипучих підлогах тітчиного маєтку» [Пагутяк 2011: 77]. То ж став прив'язаним до маєтку, не може його залишити, дати під заставу, і десять років не може виїхати за кордон. Він мусить грати за правилами, прийнятими у цьому місті: «Кляте місто! Завжди від нього приходить найгірше» [Пагутяк 2011: 42]. Простір Міста набуває темних ознак, у просторі його свідомості досягаючи негативної максимуми, зливаючись з тіньовим архетипом Аніми, стаючи тотальною ворожою силою, тіньовим архетипом Міста і Світа; поєднуючись з авторським осмисленням Німеччини – «визрівання ідеології Крихітки Цахеса, аж до самогіпнозу» [Пагутяк 2011: 296]. Практичний розум тяжіє до звершення, але герой відчуває себе безсилим та ні на що неспроможним. Свідомість не витримує й виникають марева, в яких він переміщується у часі в майбутнє. Але там він бачить Кенігсберг у вогні та руїнах. Кошмари віщують апокаліптичні пожежі та загибель міста. Та реальність ще жахливіша, ніж він мав собі уявити: – «Зрештою, він сам відчуває нереальність того, що відбувається перед його очима. Чи могло таке статися, щоб Кенігсберг, щит Прусії, палав і руйнувався Літаючими Машинами Для Вбивства?» [Пагутяк 2011: 81]. Абсурдні дії людей по руйнуванню собі подібних у житті перевершують кошмар, нівелюючи моральний імператив Канта. Замість цінностей – знецінення; замість миру – війна; замість створення – руйнування. В уяві Германа Кенігсберг отримує містичний зв'язок з Карфагеном та Содомом і Гоморою. Палають замок і Собор, викликаючи аналогію з Вавилонською вежею і Страшним Судом: «Господь знає ліпше, з чого йому починати» [Пагутяк 2011: 46].

Ті цеглини, які він розбирав у підземному світі мертвого міста разом з мертвяками, також, є символічною грою з образом вежі, адже категоричний імператив – «це той фундамент, куди дійшов Кант, майстерний каменяр та порядна людина, яка ніколи не йшла на суд нечестивих». «Свою башту він почав будувати з верхівки, а не фундаменту, і вона вистояла, на відміну від Вавилонської башти» [Пагутяк 2009].

Головна героїня роману – мешканка міста, замкненого у колі війни – дівчинка-підліток Юлія. Вона залишилась сиротою, зазнавши всіх жахів у смертоносній фізіологічності, і, що найстрашніше, звиклася з ними. Мати і дідусь, з якими вона переховувалась у підземеллі, час в якому, ніби застиг, там і померли на її очах. Навкруги – бруд, сморід холод, темрява. Вона – мешканка підземелля вже сама стала, як нечисть. То ж сні з минулого, які вона бачить у напівголодних маревах, наче віддушина, бо в її світі немає ні барв, ні моря, ні дам з кавалерами, і обіцянка дядька Клауса – навчити кататися верхи нездійснена. «Вона не знає, що війна вже кінчилася... Що битва за Берлін була не менш жахливою, ніж за Кенігсберг. І що історія Юлії

повторюється в різних місцях. Одні дівчата ховаються під ліжком, інші були зґвалтовані по кілька разів. Але Юльхен пощастило, що існує підземний Кенінсберг і вона має ключ від цього велетенського міста» [Пагутяк 2011: 102]. Дівчинка живе надією на те, що вийде, адже дідусь дав їй ключа, і вона, на початку свого шляху, сподівається на те, що, якщо їй і доведеться зустрітися з чудовиськом, блукаючи підземеллям, то воно буде добрим. І підземний Кенінсберг їй допомагає. Потойбіччя стає її захисником і маяком, і навіть кінський череп на дорозі допомагає. То ж в постмодерній манері викривлюються звичайні уявлення про підземний світ. На поверхні, того дня, коли Кенінсберг став Калінінградом, Юлія упливає разом з іншими біженцями, відрізавши нитку, що зв'язувала її з берегом, нарікаючи ім'ям «Софія». Втім, найжахливіше, що насправді людині немає куди йти. Вихід з Лабіринту може бути більш небезпечний, ніж сам лабіринт. «Ми самі створюємо собі кризу, але суть наша і доля від цього не змінюються. Надто короткий відтинок, що веде до виходу з лабіринту. Де не буде більше нічого, крім розпаду свідомості й розпилення душі» [Пагутяк 2011: 274]. То ж у тексті концепт Міста набуває ще й ознак замкненого Лабіринту. І справжній Світ Германа і Софії виявився не в реальному світі, а по той бік реальності, там вони поєдналися, через міст від Кенінсберга, у Смерті та Коханні. У додатку до роману, у «Кенінсберзькому щоденнику» авторка зазначає, що це місто нагадує душу сучасної людини (внутрішній Кенінсберг): «Ці кенінсберзькі підземелля в три яруси, затоплені, засипані і порожні, як людська пам'ять. Усюди наштовхуєшся на замкнені двері, шукаєш ключі, але не знаходиш» [Пагутяк 2011: 275]. На жаль, душі міст не підлягають реінкарнації [Пагутяк 2011: 275], на відміну від душ людей. Засвідчуючи постмодерну песимістичність, письменниця за допомогою образу Вавілонської вежі нагадує про здатність негативного нарощувати потенціал: «Вавілонську вежу відбудують знову. Та що б не побудували на цьому місці, воно зберігатиме минуле, якого з часом ставатиме дедалі більше. Те, що прагнуть знищити, отримує величезний заряд енергії» [Пагутяк 2011: 213].

Таким чином, «готичний» ракурс роману сформовано завдяки макаберній атмосфері, використанню «готичних» дихотомій своє/чуже, сталих образів, концептів та знаків іншобуттєвості. «Ґотика» у творі засвідчує зв'язок з несвідомим, стверджує ресурсну спадкоємність у часі та кореляцію з постмодерном, в естетиці якого важливого значення набувають інтертекстуальні зв'язки, пародіювання, інтелектуальна гра, багатозначність та екстраполяція «готичних» концептів. У симбіозі «ґотики» з постмодерном глибше розкриваються болючі проблеми сьогоденного суспільства. Людина показана на зламі свого «Я», у стані глибокої духовної кризи. Дзеркально відображаючи людину і Світ, «готична» інакшість стає *перспективним* ресурсом для пізнання та превентивного формування майбутнього людства.

Література: Білоус 2004: Білоус О. Архетипи готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози) / Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. Американська література на рубежі XX – XXI століть. К.: Інститут міжнародних відносин, 2004. С. – 191–197; *Большакова* Большакова А. Теория архетипа и концептология/ Культурологический журнал. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. № 1 (7) // Москва: Российский институт культурологи, 2012. // [Електронний ресурс] URL: http://journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9 (дата звернення 10. 09. 2013).; *Иванов 1987*: Иванов В. Вдохновение ужаса. О романе Андрея Белого «Петербург» / Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4, Брюссель, 1987. С. – 619–630.; *Ильин 1998* : Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. / Москва : Интрада, 1998. С. – 256. // [Електронний ресурс] URL: [www. http: lib.ru/culture/ilin/postmodern.txt](http://lib.ru/culture/ilin/postmodern.txt) (дата звернення 9.09. 2013); *Філософія Канта*: Філософія Канта. Філософія. [Електронний ресурс] URL: <http://daviscountydaycare.com/zagalna-filosofya/293-filosofya-kanta-.html> (дата звернення 9.09.2013).; *Корабльова 2007*: Корабльова О. Засади міфопоетики художньої версії самотності у прозі Галини Пагутяк/ Наукові записки ТНПУ. Т. 17// Донецьк: Східний видавничий дім, 2007. С. – 15 – 19.; *Лавриненко 1998* : Лавриненко В. Философия. Учебник / Москва: Юрист, 1998. С. – 196. // [Електронний ресурс] URL: [http: gumer. info /bogoslov_buks / philos / lavr / 07.php](http://gumer.info/bogoslov_buks/philos/lavr/07.php) (дата звернення 6.09.2013).; *Пагутяк 2009*: Пагутяк Г. Вежа Канта. [Електронний ресурс] URL: <http://www.proza.ru/2009/09/20/673> (дата звернення 12.09.2013).; *Пагутяк 2011*: Пагутяк Г.

Сни Юлії і Германа. Київ: Ярославів вал, 2011. С – 304.; Пустыгина1977: Пустыгина Н. Цитатність в романе Андрея Белого «Петербург» / Труды по русской и славянской филологии. XXVIII Литературоведение // Ученые записки Тартуского Государственного университета. Выпуск 414. Тарту: 1977. С. – 80 – 97.; Beville 2009: Beville M. Gothic – postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity/ Amsterdam – New York: Rodopi, 2009. – p. 217.; Smith 2000: Smith A. Gothic Radicalism. Literature, Philosophy and Psychoanalysis in the Nineteenth century/ New York: St. Martins press, inc. 2000. p. – 188.

О.В. Василишин, доц. (Кременець)

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Борис Харчук в умовах тоталітарного режиму

У статті розглянуто вплив тоталітарного режиму на творчість Бориса Харчука. Акцент зроблено на деяких гострих життєвих та творчих перипетіях цього видатного українського прозаїка.

Ключові слова: тоталітарна нація, конформізм, «застій», «езопівська мова», репресії, дисидентство, естетика соцреалізму.

Василишин О.В. «Борис Харчук в условиях тоталитарного режима».

В статье рассматривается влияние тоталитарного режима на творчество Бориса Харчука. Акцентируется на некоторых острых жизненных и творческих перипетиях этого выдающегося украинского прозаика.

Ключевые слова: тоталитарная нация, конформизм, «застой», «эзоповской язык», репрессии, дисидентство, эстетика соцреализма.

O. Vasylyshyn «Borys Kharchuk under the totalitarian regime».

The paper considers the impact of totalitarianism by the works of Boris Kharchuk. The focus is on some sharp twists and turns of life and literary works of the great Ukrainian writer.

Keywords: totalitarian nation, conformism, "stagnation", "Aesopian language", repression, dysedenstvo, the aesthetics of socialist realism.

Процеси переосмислення й переоцінки пройденого нашою літературою шляху не припиняються й досі. З цього приводу актуальною є думка Ю. Мушкетика: «Мені здається, нині має відбутися переакцентація у виборі героя, в підході до дійсності, маємо по-іншому, вже з висоти того пагорка, який насипано на віковичну гору історії, подивитися на суспільство, на людину – на душу її... Як повітря, потрібна повна картина історії літератури – і дожовтневої, і радянської. Потрібна нова літературна свідомість» [Мушкетик 1989: 6].

Про метаморфози культури в умовах тоталітаризму – на прикладі художньої творчості письменника Б. М. Харчука – і піде мова в нашій статті. Але спершу кілька слів про дослідження цієї проблеми в Україні. На наш погляд, серед праць українських літературознавців вирізняється розвідка С. Добренка «Тоталітарні засади соцреалізму» [Добренко 1992: 9]. Це одна з перших спроб означити деякі спільні риси тоталітарної культури та естетики «соцреалізму», спільні для «взаємозближених» та «взаємозбагачених», а насправді знівельованих, подекуди майже зовсім знищених культур усіх націй і народів колишньої імперії.

С. Грабовський окреслює тоталітарну націю як таку, що має один колір [Грабовський 1995: 75]. Авторитарні системи не можуть ліквідувати основних умов, що породжують прагнення до свободи. Однак тимчасова перемога тоталітаризму цілком можлива. Він спустошує національні культури – аж до побутової, а особливо, коли це робиться з метою знищення однієї й насаджуванні іншої культури. (Про це свого часу йшлося в сенсаційній праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?»).

«Вписати українську літературу в європейський контекст ХХ століття, – зауважує В. Діброва, – не просто з огляду на її трагічну ізоляцію та не менш трагічні втрати, від яких вона й досі не оговталася [Діброва 1994: 15].

Стан сучасного українського письменства не можна зрозуміти, коли не враховувати кількох чинників, зокрема: тривала відсутність національної держави; наслідки 70-ти років тоталітаризму, яким передували два з половиною століття колоніального поневолення; етноцид 30-х років.

І все ж деякі процеси оновлення літератури наприкінці 50 – початку 60-х років були пов'язані насамперед із викриттям культу особи Сталіна. Правда про «кривавого Торквемаду» (Д.Павличко) поклала підмурівок відновленню історичної справедливості, загальнолюдських норм здорового суспільного життя, його демократизації. Але спадщина тоталітаризму не була остаточно зліквідована ні доповіддю М. С. Хрущова, ні постановою «Про подолання культу особи і його наслідків», ні навіть початком реабілітації жертв репресій.

І. Дзюба у згаданій вище праці розглядає сталінську і хрущовську політику як явища одного плану, називаючи їхню систему поглядів і дій «сталінсько-хрущовським наплювізмом». Хрущов, щоб утриматися на становищі диктатора, допустив короткотривалу «відлигу» наприкінці 50-х – початку 60-х років, у час якої спалахнув незнищений дух української нації у творчості шістдесятників.

Якщо Р. Іваничук у першій частині щоденникових записів, спогадів і роздумів («Благослови, душе моя, Господа», 1993), яка називається «Література і держава», намагається простежити державотворчі функції нашого красного письменства і роль творців літератури у державотворенні, то в другій («Держава і література») без усякого песимізму прогнозує абсолютно протилежне явище, а саме: «поступове відчуження літератури від уже створеної держави, яку письменники не матимуть більше потреби виворожувати в символічних образах і прямолінійній публіцистиці, не муситимуть займатися патріотичним шаманством, проголошенням самостійницьких гасел, а навпаки – перейдуть до вимріяної ними держави в опозицію, батожитимуть її керівників і, не отримавши від неї ані гроша на прожиття, звільняться від її впливу і створять згодом незалежну літературу, що стане дзеркалом, у якому дозиратимуть сусідні народи ступеня нашої державної цивілізації» [Іваничук 1993: 141].

Процес переходу до мистецької незалежності – це дуже складний шлях. Усе це дало підставу Р. Іваничукові, оглядаючись на історію літератури, чітко поділити українських письменників на три підневільні табори: апологетів, конформістів та нонконформістів. На наш погляд, у такій чітко окресленій схемі літературного життя України опинився у 70-х роках і Борис Харчук, посівши своє місце в правовому крилі другого, як на сьогодніше розуміння, табору. Зрозуміла річ, що питання про національну специфіку письменницької біографії в умовах колишнього Союзу поставати не мусило й існувало воно на емпіричному рівні: дослідники нагромаджували в міру можливого біографічні факти, аби використовувати їх у процесі написання літературних портретів, де біографічний міні-розділ, як у шкільному підручнику, передував розглядові творчості, що бралася здебільшого вже сама по собі, незалежно від біографічних «впливів».

Ми не ставимо своїм завданням заглибитись у всі подробиці Харчукової біографії, однак на деяких гострих життєвих та творчих перипетіях письменника зробимо акцент. Це потрібно хоч би через те, що в більшості літературно-критичних публікацій жодним словом не сказано про родинні витoki митця, а вони, виявляється, проливають світло на деякі, нібито невмотивовані «заноси» письменника на життєвій дорозі.

Перший факт у біографії Б. М. Харчука (батько – один із керівників ОУН у селі) не міг бути оприлюднений тому, що саме він міг кардинальним чином вплинути на подальшу долю не тільки самого письменника, а й його родини.

Поет-політв'язень Іван Гнатюк з цього приводу згадує: «То були тривожні післявоєнні часи, коли на західноукраїнських землях народ піднявся на саможертвну боротьбу проти національного поневолення і сталінських жажливих репресій. Я цією боротьбою був захоплений ще з дитинства і десь за німців, пригадую, познайомився з Борисовим батьком (ідеться про Микиту Яковича Харчука) як одним із керівників ОУН у нашому селі. Може, це знайомство і перейшло згодом у взаємодовіру та дружні стосунки з його сином Борисом. Ми обидва писали вірші, звичайно, політичні, наївно думаючи, що вони теж покладуть певну лепту на вівтар національного визволення, обговорювали тогочасні новини, переважно про бої та арешти, і самі готували себе до нелегкої підпільної боротьби» [Гнатюк 1991: 141].

Мати письменника Анастасія Іванівна – проста селянка із Савчиць на Кременеччині. Вона була вихована в патріотичному дусі. Саме в той нелегкий час їй вдалося захвати і зберегти десятки найцінніших книг з великої бібліотеки сільської «Просвіти». Дізналися ми про цей факт з вуст воїна-повстанця О. Мазура: «В одному із боїв під селом Плоским я був тяжко поранений. Жінки вночі перевезли мене кіньми на хутір біля села Дзвинячої. Господиня домівки доглядала мене... На день мене виносили за садок під солом'яний стіжок, подалі від людського ока. Я там лікувався сонцем. А вночі заносили до хати, завішували вікна ряднами. Анастасія Іванівна зносила з горища книги, запалювала газову лампу, і ми читали. Був там «Кобзар» Т. Шевченка, Франкова поезія, твори Б. Лепкого, В. Самійленка...» (Докладніше про це див.: Васишин О. Борис Харчук і «Просвіта» // Вільне життя. – 1993. – 22 черв.).

Таким чином, особистий приклад батьків був тим джерелом, з якого черпав Борис Харчук насагу для боротьби за ідею української державності. Про те, що навіть членство в комуністичних організаціях (спершу комсомольській, згодом більшовицькій) не знівелювали в думках і діях письменника самостійницьку ідею, засвідчують уривки з ранньої повісті «Два дні»: «З індивідуальних воľ народжується суспільство, і якщо воно хоче жити, то повинно берегти й плекати думку кожного, волю кожного. Мовчазне суспільство – не суспільство, отара, яку женуть на пашу і якій втинають голови. Неволя однієї людини є неволею цілого народу. Позбавити хоча б одного права думати й відібрати в нього свободу – означає обікрати і розум, і свободу цілого суспільства. Де може промовляти тільки верховода, а всі німуть – нема правди. Над кожним зосібна і над всіма заразом панує зоологічний страх. За шмат гнилої ковбаси купуються душа й тіло. Перевертнями стали поняття: честь – безчестям, совість – безсовістю, шляхетність – ганьбою. Ще римські закони, ще «Руська правда», ще литовсько-казацький статут знали, що таке воля людини й воля народу» [Харчук 1989: 7]. «...Буде так доти, поки самі себе не знатимемо [Харчук 1989: 72]. «Україна... Що в тім слові, короткому, як мить, і довгому – на все життя? Чи не ураган битви і чи не, страшне «кра» по битві? Земля... Чи в тому слові стою останньою буквою я, і незбагненна, таємна сила кличе стояти? Б'є віщий дзвін: зректись себе для себе, а не для неї» [Харчук 1989: 145].

Критика відзначала стрімке Харчукове входження в літературу повістю «Йосип з гроша здачі», яка з'явилася в молодіжному журналі «Дніпро» у 1956 році. Саме цей успіх помітило комсомольське керівництво і запросило молодого письменника до Києва на комсомольську та журналістську роботу. Але черговий парадокс був у тому, що Бориса Харчука не сприймали там, де він починав свою суспільно-громадську діяльність, бо завше був поборником правди і справедливості. Але для того, щоб стати літературним подвижником за комуністичного режиму, треба було платити конформізмом.

Конформізм був різного штибу: від покірних гімнів комуністичній партії до політичного мовчання; від таврування «українських буржуазних націоналістів» до абсолютної німоти. Партапаратники і спецчиновники із КДБ пильно стежили за кожним кроком «сина націоналіста», – складалося враження, що цього наличника Харчук не позбудеться ніколи. Навіть після того, коли в тетралогії «Волинь» (1959 – 1966) письменник на першому плані показав образ комуніста-підпільника Антона Чорнобая з його вірою в радянську зорю, комсомольські верхи вимагали покути за «пристрасні» образи націоналістів. Невдовзі Б.Харчук змушений був після роботи в архівах, де на той час справжні документи перебували під грифом «Цілком таємно», звернутись до українців за кордоном книжкою нарисів «Чуєш, брате» (1959), в якій, «затаврувавши злочинну діяльність українських буржуазних націоналістів» на Волині й Поліссі в перші повоєнні роки, видав партійно-догматичне кліше про «кривавий» слід вояків УПА.

Не уславляти більшовизм і не зрікатися привселюдно національних святинь – для цього також потрібна була неабияка мужність. Саме це дало підстави Р. Іваничукові досить самокритично висловитись у вже згаданій книжці: «...якщо Ірина Вільде заплатила за свої знамениті «Сестри Річинські» апологетикою марксизму, Павло Загребельний за роман з глибоким антитоталітарним підтекстом «Первоміст» – одою душителям Русі-України Юрію Долгорукому («Смерть у Києві»), Дмитро Павличко за революційну збірку поезій «Правда кличе», весь тираж якої, з повеління КДБ, було пущено під ніж, – антибандерівським пасквілем «Іван Загайчук», то Юрій Щербак, Анатолій Дімаров, Роман Кудлик, Василь Земляк, Іван Чендей,

Борис Харчук, Ніна Бічуя, Петро Скунець, Іван Білик, Роман Андріяшик, Микола Ільницький, Тарас Салига, Михайло Слабошпицький, Віталій Дончик, Григорій Сивокінь, Микола Жулинський, Роман Іваничук відкуповувалися здебільшого політичною мовчанкою, яка теж, звичайно, нікому особливої честі не принесла» [Іваничук 1993: 144].

Що ж до Бориса Харчука, то заради справедливості треба нагадати: за підписання листа на адресу Брежнєва, Косигіна та Підгорного з протестом проти судових процесів над дисидентами 1965 – 1966 років у 1968 році «отримали суворі партійні стягнення Л.Коваленко, Ю.Цехмістренко, Б.Харчук, В.Зарецький» [Зайцев 1995].

На одній із республіканських нарад пресовий функціонер М. Білогуров піддав гострій критиці повість Бориса Харчука «Зазимки і весни» (1967). З позицій нинішнього дня вона не тільки робить честь письменнику, а й свідчить про прямий виклик тоталітарній системі: «Візьмемо хоч би повість Б. Харчука «Зазимки і весни». В повісті йдеться про зіткнення секти з радянським життям. І хотів того автор чи ні, а у творі керівники секти – добрі, лагідні; вони захищають людей, а радянські працівники – злі, несправедливі. Глава сектантів Сава Зятек допомагає старій бабі Ксеньці впоратися з городом, купує дівчині-сироті Катрі чобітки, щоб ходила до школи, і т. ін. – які ж то милі та чутливі ті сектанти... А от від голови колгоспу тільки й чути лайки, образи, погрози: «Ах ти ж, штундійська сволота!», «Посаджу я вас усіх, посаджу!», «Ви мені ще руки цілуватимете. Падлюки! Я пороблю вас індусами! Та вас я усіх у Сибір». Книжка ця – не тільки біда тов. Харчука, а й велика вина видавництва, його редакторів. Ведмежу послугу зробили вони і читачам, і авторові, давши їй путівку в життя» [Білогуров 1969: 161].

Закінчувався період хрущовського потепління, настали часи так званого застою. Знову почалися арешти, зокрема творчої інтелігенції, «проробки» письменників, яких звинувачували у всіляких гріхах і від яких вимагали прилюдного покаяння, аби спаплюжити їх в очах народу. Непокірні піддавались цькуванню і вибували з літератури. А письменники, які змушені були покаятися, прирікали себе на довічну покуту. Пережити ті роки, те потоптання людської гідності було не легше, ніж сталінське беззаконня чи концтабірну сваволю. Настав один із найганебніших періодів в історії України – «період маланчукізму» (1972 – 1979). Це час безжальних політичних репресій, нищівних руйнацій в українській національній культурі.

Колишні Харчукові колеги по комсомольській роботі на початку 70-х років так запіпадно демонстрували свою відданість репресивному режимові, що письменник тяжко захворів і ледь не пішов з життя. 18 вересня 1973 року «Літературна Україна» опублікувала пасквіль Ю.Ярмиша «Всупереч життєвій правді», в якому за новелу «Повстанський кінь», повісті «Зазимки й весни», «Горохове чудо», «Теплий попіл», «Два дні» Б. Харчук звинувачувався в українському націоналізмі. Особливий акцент «опонент» робив на блискучій новелі «Повстанський кінь». Не літературна майстерність його цікавила, а те, що «автор багатотомного роману «Волинь» так погано знає класового ворога...» [Ярмиш 1973] (тобто повстанців. – О. В.), якщо так легко виправляв у рукописах слово «повстанець» на «партизан». А ще більше Ю.Ярмиш був ошелешений, коли в книжці «Помста» (1970) раптом знайшов одне слово з тексту першого варіанту: «А люди гомоніли на подвір'ї»:

- Нема у хлопця батька.
- Єсть, я, – сказав Славко.
- Є батькова слава, – сумував кінь.
- Повстанська слава, – сказали люди» [Харчук 1970, 142, 143].

Одне лиш слово, але в контексті твору сприймається як чесна письменницька позиція і оцінка дій справжньої народної армії, яка чи не єдиною виступила проти двох тоталітарних режимів – більшовицького та гітлерівського.

Незадовго після Ярмишевого виступу керівництво парткому Спілки письменників України, викликаючи Б.Харчука на «розмову», знову стало шельмувати його і вимагати від нього покаянної заяви. Але цього разу адміністративні зусилля парткомівського начальства не змогло зламати його волі: Борис Харчук не каюся. Внаслідок такого протистояння у тій же «Літературній Україні» з'явилася чергова розгромна стаття якогось Г.Коновалова під характерним для партійної пропаганди заголовком «Антиісторичні вправи Бориса Харчука (1973, 18 грудня). Ім'я письменника було піддано остракізму. Заангажований режимом

писарчук поставив під сумнів ідейний та професійний рівень творів, виданих упродовж десятиліття. Це був уже офіційний вирок.

Навіть виважені міркування відомого критика В. Дончика у восьмому томі «Історії української літератури» (1971) про те, що «цей твір («Волинь» – О. В.) ще знайде свого поцінувача», не зупинили погромника який вочевидь виконував спецзавдання «компетентних» органів.

Які наслідки мали ці публікації в життєвій та творчій долі письменника, докладно розповів І. Гнатюк (Дзвін. – 1991. – № 9). Безпардонне цькування стало головною причиною тяжкої недуги Б. Харчука в 1976 році – інфаркту. Зрештою, усе це закінчилося передчасною смертю письменника наприкінці 80-х років. С.Гречанюк слушно зауважує, що «під червоними олівцями тих, хто вважав своїм «патріотичним» обов'язком душити гласність одногоссям, зникали рядки і цілі розділи, окремі епізоди, образи і сюжетні лінії. Найгостріші ж твори поверталися непоступливим авторам з убивчими рецензіями, штовхаючи до самогубства одних і шрамуючи інфарктами серця інших» [Гречанюк 1990: 128].

Своєрідною формою протистояння тоталітаризмові в творчості Б.Харчука можна вважати використання езопівської мови. Так, у «Пастелях про давнє» («Нерон», «Веселка і тюрма», «Посестри»), що в часи застою не могли з'явитися на білий світ, чи не першим серед українських письменників Б.Харчук в образі Нерона узагальнив риси кривавих диктаторів усіх часів: «Нерон і не сподівався, що раб дубину може взяти в руки, щоб голови порфіроносним розколоть» [Харчук (публікація О.Василишина) 1993: 43 – 45].

«Коли ведемо мову про опір тоталітарній системі, то мусимо визначити й те, що він був все-таки всенародний, всенациональний. І в ньому брали участь і дисиденти, і ті, що опинилися в таборах – звичайно, найбільші наші герої» (О. Гончар). В умовах неволі доводилось вдаватись до найрізноманітніших форм протесту. Зокрема Л.Лук'яненко використовував для маскування від чекістів і цензури так званий скоропис, суть якого полягала у зміні почерку й написанні листів до самого себе. У такий спосіб Л.Лук'яненко аналізує повість Б. Харчука «Невловиме літо». Оцінка доволі критична. Інший характер має оцінка повісті В.Стусом, який у відкритому листі з концтабору до дружини від 5.10.81 пише: «Із прози – особливо цікавої – читати нічого, на жаль. Правда, прочитав у «Н.мире» пару оповідань Б.Харчука – стилістика видалася пружнішою, ніж сподівався, – почав читати повістину його у «Вітчизні» (№ 8). Здається, незлий прозаїк – як на український масштаб...» [Стус 1992: 196].

Таким чином, унікальною формою протистояння тоталітаризмові був епістолярний жанр. Важко сьогодні сказати, якою мірою було гарантоване Борису Харчуку право на таємницю листування, але, на наш погляд, саме в листах він був особливо відвертим і критичним у судженнях про існуючу систему. Лист Бориса Харчука до Феодосія Рогового це засвідчує: «Друже-товаришу! Одержав Вашого журного листа, і моє серце сумом сумує. Боже, Боже, якщо тебе нема на висотах, то ти повинен, ти мусиш бути б у людських серцях. А якщо у людських серцях тебе нема, то нема правди, нема любові, нема совісті, у таких серцях гніздиться люта жорстокість. Тяжко усвідомлювати, що за очисний вогонь в одежі слова треба каратися забуттям, нерозумінням і непотрібністю. Який же вихід? У чому? А може, його нема? Може, він у смерті? Не знаю, як Ви, а я вже давно її не боюся: зайвість і висуванство нікчем – якої ще смертельнішої смерті? Що ж, колишні й сучасні Корнійчуки й К° переконані, ніби вони справді є основою літератури, слова і ніби вони справді рухають літературу й слово. Історія стверджує, що навпаки: рушіями якраз є Куліші й Косинки, Довженки й Свидницькі – страдники, подвижники й одержимі. Будьмо серед них. З тим Вас і обіймаю і гріюся од Вашого слова. Борис Харчук, грудень 1986» [Роговий 1991: 14].

Ні один соціальний устрій не впливав на літературу так прямо і всеохоплююче, як суспільство, створене після жовтневого перевороту. Лише в перше післяжовтнєве десятиріччя існували (і боролись) дві протилежні тенденції: з одного боку – свобода творчості, відкрите змагання різних напрямів і течій в мистецтві, з другого – тенденції до регламентації творчості, до нормативної етики. З кінця 20-х рішуче і вагомо переважила друга. Художньому плюралізму і свободі творчості було покладено край.

Однак стосунки письменника з післяжовтнєвим суспільством могли бути і протистоянням йому. У цьому випадку письменник творив наперекір вимогам і установкам

суспільства, у внутрішньому, а інколи в явному, відкритому розриві з ним. Сама художня позиція полягала в опорі соціальному і ідеологічному тиску зовні. Серед тих, хто відстоював справжню свободу творчості, ім'я Б. Харчука стоїть у першому ряду.

Література: *Мушкетик 1989:* Мушкетик Ю. Свіжий вітер оновлення. Наш дім – наш храм. – К., 1989. – 32 с.; *Добренко 1992:* Добренко С. Тоталітарні засади соцреалізму. Слово і час. — 1992. — № 7.; *Грабовський 1995:* Грабовський С. Утопія, тоталітаризм і свобода. Сучасність. – 1995. – № 1.; *Діброва 1994:* Діброва В. Проблема збереження національної totoжності в умовах тоталітаризму. Слово і час. — 1994. – № 3.; *Іваничук 1993:* Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа... – Львів: Просвіта, 1993. – 270 с.; *Гнатюк 1991:* Гнатюк І. Таврований доносами. Дзвін. – 1991. – № 9; *Харчук 1989:* Харчук Б. Зазимки і весни. Повісті. – К., 1989. – 431 с.; *Іваничук:* Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа... – 144 с.; *Зайцев 1995:* Зайцев Ю. Дисиденти // Молодь України. – 1995. – 28 березня.; *Білогуров 1969:* Білогуров М. Створити книги, гідні нашого сучасника. Література. Діти. Час: Зб. матеріалів. – К., 1969. – 161 с.; *Ярмиш 1973:* Ярмиш Ю. Всупереч життєвій правді. З приводу останніх творів для дітей Б. Харчука. Літературна Україна. – 1973. – 18 вересня.; *Харчук 1970:* Харчук Б. Помста. – К.: Веселка, 1970. – 279 с.; *Гречанюк 1990:* Гречанюк С. Біль у спадок // Вітчизна. – 1990. – № 9. – 128 с.; *Харчук (публікація О.Василишина):* Харчук Б. Пастелі про давнє (публікація О.Василишина). – Курінь, 1993. – № 4.; *Стус 1992:* Стус В. Вікна в позапростір. – К: Веселка, 1992. – 262 с.; *Роговий 1991:* Роговий Ф. Очисний вогонь його душі. Голос України. – 1991. – 13 вересня.

Венгринюк Х. Ю., проф.(Чернівці)

УДК 821.161.2-1 09

ББК 83.3(4УКР)6 – 8Королева445

Віра як «інакший світ» Наталени Королевої в умовах заблокованої культури

У науковій статті «Віра як «інакший світ» Наталени Королевої в умовах заблокованої культури» демонструємо маргінальні категорії сну, смерті, перебування в еміграції та в стані молитви. У збірці оповідань «Інакший світ» авторка надає особливої уваги позамежовим станам, які змінюють світосприйняття людини.

Ключові слова: Наталена Королева, «Інакший світ», бінарність, смерть, молитва, еміграція, сновидіння.

В научное статье «Вера как «другой мир» Наталены Королевой в условиях заблокированной культуры» демонстрируем маргинальные категории сна, смерти, пребывание в эмиграции и в состоянии молитвы. В сборнике рассказов «Другой мир» писательница уделяет особенное внимание пограничным состояниям, которые изменяют мировоззрение человека.

Ключевые слова: Наталена Королева, «Другой мир», бинарность, смерть, молитва, эмиграция, сновидения.

Annotation In the article "Faith as a "different world" of Natalena Koroleva under condition of blocked culture" we demonstrate marginal categories of sleep, death, emigration and praying position. In the collection "A Different World" author places high emphasis on beyond-the-bounds (transcendent) states which are changed world perception of a human.

Key words: Natalena Koroleva, "A Different World", binarity, death, prayer, emigration, dream

Відома письменниця Наталена Королева народилася в Іспанії, проте бажаючи бути українською авторкою, навіть переписала свою біографію, вказуючи, що походить з Волині [Королева 2007 : 73]. Подібні містифікації відбувалися в житті Наталени дуже часто, адже її доля склалася так, що письменниця повинна була завжди протистояти реальній дійсності, щоб могли жити і творити. Постать Наталени Королевої останнім часом стає все більш популярною і нею цікавляться багато сучасник дослідників (Ігор Набитович, Володимир Антофійчук, Олег Баган, Ірина Голубовська, Катерина Буслаєва, Юлія Мельнікова, Іван Остащук). Найбільш дослідженими аспектами творчості Наталени Королевої є релігійний та міфологічний. У цій науковій розвідці ми також звертаємося до віри як релігійної особливості, що відіграла

важливу роль у творчій долі письменниці, проте дещо в іншому контексті. Об'єктом нашого дослідження стала маловідома збірка оповідань Наталени Королевої «Інакший світ», яка не доступна для пересічного читача, бо є лише у відділах рідкісних книг наукових бібліотек. Інтерес для нас становить саме маргінальна втеча авторки та віра, яка стала рушієм в умовах заблокованої культури. У попередніх дослідженнях «Творча доля Наталени Королевої як об'єкт маргінального», «Київ як маргінальний топос в біографічній повісті Наталени Королевої «Без коріння», «Межа як складова бінарної опозиції центральне / маргінальне в новелі Ольги Кобилянської «За готар» та оповіданні Наталени Королевої «Подорожній» ми вже говорили про маргінальну особливість самої авторки, її свідому децентралізацію та пошуки власного коріння. У цій статті ми представимо екзистенційні думки письменниці як зброю проти самознищення.

У постійному перебуванні Наталени Королевої в «іншому» світі та в пошуках «свого», авторка віднаходила різні варіації «іншого»: новий незвіданий нею простір, потойбічний світ, віру як єдину силу для духовної рівноваги. В оповіданні «На бездоріжжі» Наталена Королева говорить про безкінечно гарний інший світ: «Яка чарівна кавказька весна! Вже самі садки з рожевими брескиновими деревами, мов виточені з коралюми, переносять людину в інший світ, в інші часи» [Королева 1936: 4]. «Рухаючись» оповіданням, авторка звертається до «світу навиворіт» у який неодмінно потрапить кожен: «І вона спокійно розповіла мені про «інший світ», як і про річ цілком певну, мов про країну, знану їй негірше за рідне село» [Королева 1936: 5]. Сама назва оповідання «На бездоріжжі» є алюзією та певною вказівкою на бінарність шляху: йти або дорогою, або іншою дорогою – бездоріжжям. Спорідненою дорогою до життя людини є смерть. Героїня оповідання Ніна наче готує Наталену Королеву та читачів до безповоротного переходу у світ, що навпроти: «Тільки ж ти цього всього вже не побачиш... Тебе вже не буде тут... <...> Таж ти не підеш так далеко: ти ж умираєш...» [Королева 1936: 5]. В оповіданні «Мати» авторка також оплакує емігрантку, яка перейшла в «інакший світ» і прирівнює її подорож до смерті: «І чого подалася вона на еміграцію? – питає себе в тисячний раз. «Хіба ж не однаково було вмерти вдома? Всеодно ж і тут незабаром доведеться вмирати... самотньо, як собака, серед чужих, таких дивних людей і умовин...» [Королева 1936: 34].

В оповіданнях Наталени Королевої, які входять до збірки «Інакший світ», дуже чітко простежується боротьба реального та нереального світу. Для кращого розуміння контексту, можемо означити реальний світ «центром», а нереальний – «маргінесом». Письменниця не створює боротьбу між бінарними опозиціями, її духовність приймала смерть як досконалий задум Господній: «Взагалі в явищі смерті тут ніхто не бачив ніякої трагедії: звичайна й природна річ «дарунок Бога милосердного, такий самий, як і життя» [Королева 1936: 5].

Вражає також образ замкненого світу, з якого не можна вийти. Наталена Королева бачить сон, де вона живе в «величезному американському хмародері», а виходу з нього немає. Цей сон є алюзією на закритий світ, у якому перебуває письменниця, і не може з нього вийти. Авторка намагається жити без батьківщини, бо давно прийняла те, що від народження є самотньою, і не знає, в якій частині світу заховане її серце. А між хмарочосами, каже Наталена Королева, знову лише єдина дорога смерті. Письменниця констатує абсолютне розчинення у протилежному світі: «Душа наливалася святковим настроєм. Зникло почуття власного «я», й було дуже смішно думати, що ти – людина, «осередок всесвіту». В тій величавій, повній життя й мінливі природи ставало ясно, що ти – тільки атом. Менший, незначніший за ту комашинку, що повзе по билинці, за ту волосинку-травичку, що для комашинки є таким довгим шляхом» [Королева 1936: 9]. Наталена Королева в художніх текстах часто говорить про єдність людини і природи, схиляючись у своїх переконаннях до буддистських традицій. Подібно до східних релігій, її ставлення і до смерті – як протилежного світу. «Тому п'ятдесят з чимось років після своєї смерті «великий учитель», відмовившись від повного Джахаркаї та нирвани, вирішив в цілях карми та філантропії, знову родитися. Для нього смерть не була смертю... <...>... він замінив «раптове занурення в темряву на перехід в яскравіший світ» [Блаватская 2010: 602]. Як зазначає Мирослав Савчин, «смерть є частиною життя, що його збагачує, надає йому глибини і сенсу завершення» [Савчин 2013: 52]. Письменниця відводить смерті найвище, божественне призначення, вважає, що треба бути достойним зустрічі зі смертю. В оповіданні «Мелитовник» авторка не хоче відпускати героя в «інший світ», вважає, що він її не гідний того

світу: «От чому смерть гордує ним! От чому не вхопив його навіть сироко!.. Боже!.. Боже!.. Не хоче море прийняти його проклятого...» [Королева 1936 : 66]. Наталена Королева боготворить природу як безсмертну душу, наділяючи її неймовірними сакральними властивостями: «Здолу дихнув теплий вітер, його наклав дужчий подих, мов висока хвиля, й стрімголов кинувся на ліси. Знову дмухнуло з міжгір'я, дерева похилилися до скель, зовсім близько від нас забурчав Арпачай, затріщали віти, між скелями залунали зойки, озвалися сумні, протяжні голоси щилин» [Королева 1936: 10].

Наталена Королева в художніх текстах та листах наголошує на тому, що не боїться смерті, а навіть більше того, майбутня подорож у паралельний світ є для авторки бажаною і благословенною. Проте в оповіданні «На бездоріжжі» зізнається, що можна зустрітися і з «нестрашною» смертю в образі нечистого. Тут думки письменниці дещо розходяться з основними ідеями буддистів, Єлена Блаватська у статті «*Demon est deus inversus*» нагадує, що саме ж християнство заговорило вперше про нечистого, але відома філософ усе одно всіляко намагається виправдати християнство. «Якщо Бог є Всесвітом, то звідки ж з'являється зло чи (Evil) D'evil, чи не з того самого черева абсолюту?» [Блаватская 2013: 397]. На Кавказі «інший світ» був втілений в образі надприродних явищ, у які вірили люди того середовища.

Наталена Королева трактує й сон як «інший світ», саме сновидіння в оповіданні «На бездоріжжі» змусило привести до тями авторку після важких днів / років життя. Проте цей стан не триває довго, бо письменниця описує, як провисає щомиті між «ще цим» і «вже тим» світом. Наталена Королева констатує, що саме перебування в «іншому світі» і допомогло їй не потрапити у ще «інший світ»: «Затям: мусиш сама вибирати собі шляхи. Бійся поміччій «інженерів чужого життя». Бачиш, як добре ти вчинила, що подалася до краю, де нема навіть звичайнісіньких доріг!..» [Королева 1936: 19]. В оповіданні «Християнин» Наталена Королева розгортає чітку картину сну, після якого герой не може прийти до тями, бо навіть усвідомлення, що це лише сон, інша реальність, завдавали йому неймовірного болю.

Наталена Королева ще раз навіть у самій кінцівці оповідання «На бездоріжжі» вказує, що вірний обрала край для зцілення, бо воно позбавлене бінарної опозиції центрального / маргінального: доріг з бездоріжжям. У цьому контексті дуже актуальною бачиться думка Мирослава Савчина, який звертається до документів ватиканського собору: «Християнство не знає природного безсмертя, її одкровення – це воскресіння, що виходить згори, від смерті і воскресіння Боголюдини. Тільки християнство приймає трагедію смерті, дивиться їй прямо в обличчя, бо Бог проходить цим шляхом і все йде за ним» [Савчин 2013: 54]. Наталена Королева теж перенароджується і воскресає в мандрівках «іншими світами», проте не втрачає свою первинну подобу. Письменниця і в текстах, і в житті приймає все через власну віру й покладається на Господню волю. За словами Еммануїла Сведенборга, «чим ближче людина до Бога, тим вона стає щасливішою. Чим ближче людина до Бога, тим їй чіткіше здається, що вона належить собі, і тим ясніше помічає, що належить Богу» [Сведенборг 1997: 30].

Одним із занурень в «інший світ» є в однойменному оповіданні Наталени Королевої¹ переглядання матір'ю старих фотокарток: «Рідні, любі обличчя дивитимуться на неї лагідно і дружньо. В їх найдорожчому товаристві промине й цей Святий Вечір» [Королева 1936: 34]. Одухотворення облич з фотокарток є нездоровою алюзією перенесення в нереальний «інший світ», який ніколи вже не виглядатиме, як на знімкові, бо майже всі люди перейшли у той загадковий, ніким живим ще не звіданий, світ. Для героїні занурення в спогади іншого життя перенесло її в ще «інший світ» до рідних дітей та спогадів. Наталена Королева описує цю подорож через важкі нетлі ще іншого світу – божевілья. Шаленство пропонується авторкою, як ще один альтернативний маргінальний простір, який можна прийняти та існувати в ньому. Звертаючись до інших художніх текстів письменниці, а особливо до збірки оповідань з євангельськими мотивами «Во дні они», пригадуємо, що Наталена Королева веде діалог між звичайним та маргінальним світом шаленців, не цураючись їх, анулює межу між бінарною опозицією центральне / маргінальне.

Збірка оповідань Наталени Королевої названа «Інакшим світом» не лише через те, що описує мотиви нових для неї, незвіданих східних традицій. Письменниця усе життя проживає у просторі заблокованої культури, яку мусить сама відкривати і «смакувати» нею, бо доля викинула Наталену Королеву в безмежний простір, забравши будь-які орієнтири, пов'язані з

відповіддю на питання «ким і для чого вона була створена?». Можливо, саме подібна дезадаптація і змусила авторку щомиті відкривати нове у світопросторі. Тому кожен доторк іншого був своєрідним відкриттям, яке несло за собою безкінечні потоки творчої енергії, розкриваючи нові, ніким ще не зауважені, контексти культури.

В оповіданні «Молитовник» чітко виділена ще одна категорія «іншого світу» – блаженний стан молитви, коли людина провисає у межових переживаннях між мрією та сподіваннями. У тексті особливе місце посідає молитвослов як сакральний символ-тотем, бо наділений такою силою, що рятує й очищує героя в ситуації, яка могла перенести його в паралельний світ.

Віра Наталени Королевої в «інший світ», особливе ставлення та потрактування цього фізично-духовного топосу були для письменниці своєрідним продовженням її контактів з незнайомим та чужим. Авторка надає особливої уваги таким категоріям «інакшого світу»: смерті, життю після смерті, чужим незвіданим країнам, молитовному стану, божевіллю, сновидінням та ін.

Стани, які передбачають «інший світ» Наталени Королевої, є своєрідними лімінарними станами, пороговими переходами до бажаного чи небажаного. Подібні межові переживання, описані нею, могли бути закликком для самої себе, пошуком відповіді на питання, чому «інакший світ» не полишав письменницю упродовж усього життя і водив мовби колом, щоб віднайти бодай одну зупинку. Саме тому авторка робить чимало своєрідних «пауз» у художніх текстах, відводячи маргінальним категоріям «інакшого світу» так багато уваги. Заблокована культура завжди залишала шанс, що нове відкриття допоможе їй відчувати «свій світ» і призупиниться в реальності, а не в різноманітних децентральних станах, які Наталена Королева так чітко відчувала й передавала у своїй творчості.

Література: Блаватская 2010: Блаватская Е. Тайная Доктрина. – Москва, 2010. – Т. 1. – 1198 с.; Блаватская 2010: Блаватская Е. Тайная Доктрина. – Москва, 2010. – Т. 2. – 943 с.; Королева 2007: Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? // Без коріння. – Дрогобич, 2007. – С. 45 – 201.; Королева 1936: Королева Н. Інакший світ. – Львів, 1936. – 182 с.; Савчин 2013: Савчин М. Духовна парадигма психології. – Київ, 2013. – 250 с.; Сведенборг 1997: Сведенборг Э. Мудрость ангельская о божественном провидении. – Львів, 1997. – 416 с.

Вівчарик Н. М., доц. (Івано-Франківськ)

УДК 621.161.2

ББК 821. 161.2

Жанрові особливості великої прози Григора Лужицького

У статті проаналізовано історичні детективні повісті Григора Лужицького «Багрянний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя», поетика та ідейно-тематична наповненість яких зумовлена світоглядними настановами автора, який належав до львівського літературного угруповання «Логос». Простежено вплив В'ячеслава Липинського на ідейно-філософську концепцію повістей письменника. Досліджено функціонування детективного жанру в творчості «логосівця». Автор відмовився від «загальноприйнятого» підходу до історії, прилучився до творення національного міфу. Категорії релігійності, історизму, патріотизму постають як нероздільні. Письменник витворив ідеал активно-творчого героя, який на противагу стихійній пропонує ділову концепцію побудови держави.

Ключові слова: історична проза, детектив, жанр, повість, національний міф, активно-творчий герой.

Natalia Vivcharyk. Genre peculiarities of Grygir Luzhnytskyi's prose.

Grygir Luzhnytskyi's historical detective stories "Black hegumeness", "Purple cross", "Silver skull" are analyzed in the article, the poetics and ideal fullness of which are caused by ideological instructions of the author who belonged to the Lviv literature group called "Logos". It is traced the influence of Viacheslav Lypynskyi on the writer's ideal and philosophical conception of stories. It is researched the functioning of the detective genre in the works of Logos member. The author gave up "the generally accepted" approach to history and joined to creation of national myth. The categories of religiousness, historical method, and patriotism arise as inseparable. The writer

created an ideal of active-creative hero which in a counterbalance to elemental offers business conception of state construction.

Key words: *historical prose, detective, genre, story, national myth, active-creative hero.*

Наталья Вивчарык. *Жанровые особенности большой прозы Григора Лужницкого.*

В статье проанализировано исторические детективные повести Григора Лужницкого «Алый крест», «Серебряный череп», «Черная игуменья», поэтика и идейно-тематическая наполненность которых обусловлена мировоззренческими установками автора, который принадлежал ко львовскому литературному объединению «Логос». рассмотрено повести Григора Лужницкого. Прослежено влияние Вячеслава Липинского на идейно-философскую концепцию повестей автора. Исследовано функционирование детективного жанра в творчестве «логосовца». Автор отказался от «общепринятого» подхода к истории, присоединился к творению национального мифа. Категории религиозности, историзма, патриотизма поданы как неразделимые. Писатель создал идеал активно-созидающего героя, который в противовес стихийной предлагает деловую концепцию построения государства.

Ключевые слова: *историческая проза, детектив, жанр, повесть, национальный миф, активно-созидающий герой.*

Постановка наукової проблеми. Період ідеологічної заангажованості та соцреалізму, який свого часу панував у нашому літературознавстві, породив необ'єктивність підходів до аналізу багатьох художніх явищ й однобічне, здебільшого класове й надмірно засоціологізоване їх трактування. Внаслідок цього було вилучено цілу низку імен і творів, які не вписувалися в канонізовані рамки тодішньої науки. Тому з'явилися так звані заборонені або забуті творчі постаті, викривлені поняття й принципи, напівправдиві факти та події, загалом чимало «білих плям», які заради історичної справедливості, повноти й цілісності загальноукраїнського літературного процесу неодмінно мають бути вивченими. Серед «заблокованих» і невідомих опинилося ім'я поета, прозаїка, драматурга, літературного критика і культуролога Григора Лужницького (1903 – 1990), творчість якого тісно пов'язана з львівським літературним об'єднанням християнських письменників «Логос» (1922 – 1939) і наснажувалася його світоглядними та ідейно-естетичними концепціями навіть тоді, коли митець змушений був емігрувати за кордон. Тільки після проголошення незалежності України завдяки старанням Леоніда Рудницького, Тараса Салиги, Степана Хороба, а також кафедри театрознавства і акторської майстерності Українського Вільного Університету, Львівському національному університету ім. І. Франка побачили світ окремі художні твори і літературознавчі розвідки Григора Лужницького. Його доробок все частіше потрапляє у поле зору українських дослідників: Стефанії Андрусів, Володимира Антофійчука, Миколи Ільницького. Проте письменник часто використовував псевдоніми (Богуслав Полянич, Семен Ордівський, Павло Корнич, Р. Жданіч), що ускладнює систематизацію його прозового доробку, який потребує належного вивчення. Усе це вказує на актуальність дослідження.

Науковці стверджують, що світоглядно-філософська позиція митця найвиразніше простежується у повістях на історичну тематику, які цензура не допускала до друку, оскільки вони суперечили радянській ідеології. Тому об'єктом нашого вивчення стали повісті Григора Лужницького «Багряний хрест», «Срібний череп», «Чорна игуменья», які становлять своєрідну трилогію. Нашою метою є аналіз їх формально-змістових прикмет. Звідси випливають наступні завдання: дослідити витоки ідейно-філософської концепції письменника, проаналізувати та порівняти сюжетно-композиційну структуру історичної трилогії.

Літературознавці початку ХХ століття констатували: «ми тепер зовсім не маємо історичної белетристики ні в повісти, ні в драмі... за дуже малим виключенням» [Ніковський 1919: 127]. Проте, незважаючи на усі перепони, письменник-логосівець «перший пробує дати українському заголові історичну сенсаційну повість (Н.В. – курсив наш), основану на українській історії, повість про змагання цих українців, яких ім'я присипав попіл забуття» [Ордівський 1994 : 4]. Саме жанровий аспект і є предметом нашого дослідження.

Погляди науковців щодо функціонування детективного жанру у літературі дещо відмінні: Василь Лесин, Олександр Пулинець, Лідія Мошенська вважають його різновидом пригодницької літератури, а Микола Славинський, Вадим Назаренко стверджують, що це два

окремі жанри, а серед детективів виділяють воєнний, політичний, сатиричний та історичний [Славинський 1986: 97 – 98]. Проте немає сумнівів щодо їх взаємопроникнень у літературі: детективні твори часто містять пригодницькі елементи. Якщо у пригодницьких повістях «сюжет – мов політ стріли, спрямованої в невідоме, то в детективі фабула ніби розходиться концентричними колами, центром і збудником яких є той чи інший таємничий злочин», зрада або вбивство [Славинський 1978: 38]. Літературознавеці неодноразово звертали увагу на необхідність збереження «технічних» правил детективу, адже не кожна оповідь про злочин та його розслідування – детектив. Таємниця і загадка у такому творі, на перший погляд, не має пояснення. Твори Леоніда Рудницького співвідносять з твори Григора Лужницького, із таким поняттям у німецькій літературі, як «шлюссельроман» [Рудницький 1984: 9]. Сам письменник називав свої твори сенсаційними повістями і закликав облишити «формальні шаблони» [Поляннич 1936: 5].

Слідуючи поділу історичних творів Стефанією Андрусів, класифікуємо історичні повісті Григора Лужницького як історико-художні: письменник не ставить собі за мету зобразити реальні історичні факти. У передмові до творів сказано: «...в старих споминах і описах мусить автор просто вишукувати те, про що дуже рідко писалося, а то й забувалося, отак, між іншим, між стрічками» [Ордівський 1994: 4].

Історично-пригодницькі повісті Григора Лужницького «Багряний хрест», «Срібний череп», «Чорна ігуменя» становлять своєрідну «козацьку» трилогію, яку у 1994 році перевидано як серію «Український детектив». Стефанія Андрусів вказує, що «сенсаційний» талант письменника впадає в очі вже у заголовках його історичних повістей: використовуються у ролі опорного ключового слова експресивно та історично інтенсивні іменники «хрест», «череп», «ігуменя», а також несподівано (сенсаційно) «палаючі» епітети-означення...» [Андрусів 2000: 171]. Хоча кожен із цих трьох творів є самостійним і цілісним, проте наявність тих самих персонажів, спільна ідейно-тематична лінія об'єднує їх.

У повістях показано останні роки правління Богдана Хмельницького, його смерть. Постать гетьмана асоціюється з архетипом Мудрого Старця (Великого Батька) за Юнгом. Стефанія Андрусів зауважує, що «посада і вік гетьмана, хвороба (постійно підкреслюється вичерпаність його життєвої снаги, протилежна до зрілої мужності та молодості чорнокирейників) – перебувають у парадигмі Старий Батько, а з погляду колективного підсвідомого – архетип Мудрий Старець (Великий Батько)» [Андрусів 2000: 178]. Гетьман має право володіти українським простором. Боротися за нього Хмельницького змушує туга за власною ідентичністю та автентичністю України (сакральний простір рідної землі): «Не до жартів тому, кому рідні руйнують хату» [Ордівський 1994: 157]. За твердженням вчених, країна – це не просто територія, це ідея, а нації можуть реалізувати себе тільки у власних державах [Маціні 2000: 61].

Гетьман, будучи Господарем, позбавлений «власного» дому (намагання Росії та Польщі поділити Україну), змушений стати Войовником ради утвердження ідеї державності. У такий спосіб повісті Григора Лужницького стали місцем зустрічі Історії та Доісторії, що загалом характерно для історичних творів [Андрусів 2000: 335]. Постать Богдана Хмельницького не просто образ, це – ідеологема. На думку Миколи Шлемкевича, «найвиразніше за козацьких часів втілювали дихотомію «Схід-Захід» Хмельницький та Сагайдачний» [Шлемкевич 1956: 8]. Її репрезентантом у історичних повістях Григора Лужницького виступають чорнокирейники та чернь. Відтак витворюється комплекс «персонаж та його продовження»: «чорнокирейники є продовженням образу гетьмана, а чернь пов'язана з поняттям «Схід» (елемент російськості)» [Андрусів 2000: 175].

За законами детективного жанру, сюжети повістей тісно пов'язані з загадкою: вбивством чорнокирейника Торговицького («Багряний хрест»), яке розслідується «службою безпеки при гетьманові» (так званими чорнокирейниками (чорні киреї – неофіційні старшинські однострої), спробою зберегти започатковану гетьманом справу порятунку України, намаганнями розгадати та знешкодити підступи Москви («Срібний череп»), а також помстою за «своїх» Чорної ігумені з однойменної повісті.

Серед головних героїв творів – литовсько-руський шляхтич Прокіп Верещака, князі Четвертинський, Пузина, існування яких задокументовано. Письменник використовує

найпоширеніший тип оповіді – ретроспективний: читач спершу довідується про той чи інший скоєний злочин, а потім про те, що передувало йому. У сюжеті творів, за правилами детективного жанру, з'являються все нові несподівані деталі. Наприклад, у «Багряному хресті» чорнокирейники з'ясували, що Торговицького спочатку було вбито, а потім повішено; біля нього лежав закривавлений хрест із гілочок (знак багряного хреста із самоцвітів – родинної реліквії Боглевської, у якій Христина заховала важливий документ). Пошук відповіді на ті чи інші запитання пов'язаний із перевдяганнями (Ганна Матвієвна – дружина Болконова, наречена Четвертинського, жебрачка й Чорна ігуменя водночас). Читач у пошуках правди може висувати тільки здогади, які нерідко виявляються теж хибними. Розгадування численних «шарад» рухає сюжет, де неодмінно присутні елементи мандрів, шляху. Останній постає як суттєвий організаційний центр у часопросторовому плані. Слід зазначити, що під час подорожі персонажа в одній хронотопній площині пересікаються долі найрізноманітніших людей, представників багатьох груп, станів. Це дає змогу авторові реалізувати творчий задум, передати свою концепцію дійсності.

У центрі подій – чорнокирейники «як втілення концентрованої українськості та державності», вони «перебувають у непримиренній опозиції до всього московського [Андрусів 2000: 175]. Їх постаті дещо романтизовані та подані автором у лицарському дусі: віддані гетьману, товаришам, сміливі, безстрашні, здатні на високі почуття. Чорнокирейники стали втіленням «логосівської» концепції служіння Україні, зразком справжнього громадянина. Їх протилежністю виступає чернь, яка, будучи некерованою, причетна до антидержавної змови, адже не здатна досягнути гетьманську тактику. У поглядах Григора Лужницького на чернь відчутний вплив ідей В'ячеслава Липинського, який основну роль у побудові держави відводив мудрому керівнику, інтелігенції. Козацька еліта (чорнокирейники) ототожнюється з культурою, зокрема рільничою, а чернь – це некерована маса. За таким критерієм структурується і простір. Він поділяється на опанований та неосвоєний: «Степ і чернь – те саме. А де може гуляти чернь, як не в степу, а кого степ виховає, як не чернь. Степ завсіди тільки чернь зродить...» [Ордівський 1994: 14]. Названа опозиційна пара відповідає основній «дихотомії трилогії – «Україна-Москва», де «еліта» ототожнюється з Україною, а «чернь», просторово включена в Україну, ідеологічно проектується на Московію» [Андрусів 2000: 172]. Гетьман переконаний, що чернь можна подолати культурою і владою, тільки тоді Україна буде захищеною: «...з плуга зродиться меч, якого ніхто не переможе» [Ордівський 1994: 8]. Гетьман виступає в ролі будівничого держави, розважливого провідника, «батька».

У повістях наявні не тільки протилежні образи-характери, але й «межові». Скажімо, полковник Пушкар любить Україну, але його почуття руйнівні. Він не настільки тонкий політик, щоб усвідомити підступні наміри Москви: «Цар з гетьманом підписує договори, а між тим насилає своїх шпигунів, щоб винищити, ослабити Україну» [Ордівський 1994: 41]. Гетьман, будучи мудрим стратегом, намагається приховати наміри творення незалежної держави. Про них читач довідується з текстових деталей, а також із монологів-звертань і монологів-усамітнень. Апеляції певним чином діють на умовного адресата, але не вимагають безвідкладного мовленнєвого відгуку, оскільки висловлені наодинці у момент «психологічної» ізоляції. Це своєрідна «автокомунікація» (за Юрієм Лотманом), в основі якої лежать стосунки «Я-Я» [Лотман 1999: 89]. Доволі часто такі епізоди у повістях Григора Лужницького містять містичні елементи: «Гетьман оглянувся: місячне світло сріблило мапу, на якій великими, чорними буквами стояло: «Україна, або Земля Козацька». Неначе жалко було гетьманові відходити... Нагло щось линуло за вікном, і на мапі щез напис: «Україна, або Земля Козацька», а появилася тінь, наче якогось двоголового вірла» [Ордівський 1994: 49 – 50], «Глядить, як наврочений, а відтак як гримне кулаком в стіл...: «Не дам, – засичав. – Не дам!» [Ордівський 1994: 73], «...Носач побачив не погрозу, не цей сталевий блиск, перед яким трусилися вороги, а боялися приятелі, а жаль, якийсь безмежний жаль» [Ордівський 1994: 78]. Внутрішні монологи не можуть бути ословлені, оскільки оточення гетьмана вороже: московськими шпигунами є посол Карпов, чернець Атанасій, князь Болконов. Їх «знешкодження» часто стає справою рук жіноцтва, яке у момент випробування виявляє неабияку мужність і самосвідомість. Стефанія Андрусів відзначає, що жінка як персонаж західноукраїнської прози здебільшого позитивна настільки, наскільки сприяє здійсненню подвигу, а її портрет відповідає створеному

національному ідеалові: ніжність, краса і патріотизм [Андрусів 2000: 179]. Прикладом слугують героїні повістей Григора Лужницького Оксана-сотниківна, Христина Боглевська, Ганна Матвіївна. Завдання, які важкі для чоловіків, виконують вони. Проте з чорнокирейниками їх об'єднує не тільки державне, а й особисте: сотниківна Оксана і князь Пузина, Ганна Матвіївна і Четвертинський кохають одне одного, Христя Боглевська таємно одружена з Торговицьким. Російські послы "відзначаються підвищеною і нездоровою сексуальністю, натомість позитивні герої – чорнокирейники, як і інші герої інших історичних повістей, стримані сексуально, цнотливі..." [Ордівський 1994: 178].

Любовні лінії у творах Григора Лужницького переважно вторинні, оскільки сюжетні лінії пов'язані з боротьбою за незалежність. Герої дещо ідеалізовані, відтак громадське стає основним. Свідченням цього слугують патетичні промови у час випробування або смерті: будучи смертельно пораненим, князь Четвертинський виголошує довге повчання; промову-подяку висловлює перед складанням булави хворий Богдан Хмельницький. Подекуди письменник вдається до біблійних асоціацій: "Ганна Матвіївна не говорила нічого, не плакала й не голосила. Тільки в очах її, що гляділи на обличчя Четвертинського, малювалася така розпука, такий безмежний, просто божевільний біль... Дивився на цей безмежний біль і чомусь нагадався йому образок, що висів над ліжком покійної матері. Там також Мати тримала голову Сина, й також в очах Матері пробивався такий біль..., нагадуючи це, чогось поневолі перехрестився» [Ордівський 1994: 163]. Категорія патріотизму, яка характерна для творів Григора Лужницького, лучиться з категорією релігійності: у складних ситуаціях герої моляться, письменник використовує національну і християнську символіку.

В історичних повістях Григора Лужницького основним композиційно-організаційним елементом виступає випробування героя: перевірка ідей, гідності, почуттів. Структура образів породжена двокомпонентністю будови: поєднання чуттєвого образу та ідеї. Саме тому письменник часто вводить у повісті кілька сюжетних ліній, які об'єднуються в єдину, пов'язану із захистом України. Адже у часи боротьби народу за незалежність обов'язково необхідні легенди про героїв, наділених національними чеснотами.

Поетика, ідейно-тематична, змістова наповненість детективних повістей Григора Лужницького зумовлена його світоглядними настановами, що розвинулися під впливом літературного християнського угруповання «Логос». Основним своїм завданням письменник вбачав художнє утвердження християнських та національних цінностей, що усвідомлювались як нероздільні. Образ Батьківщини у творах на історичну тематику полемічно загострений, виразно міфологізований – на противагу тодішньому радянському матеріалістичному світогляду. Водночас детективні повісті стали своєрідною спробою жанрового оновлення української літератури, оскільки цей жанр у ній не розвивався. Григор Лужницький вдавався як до ретроспективного, так і авантюрного типу розгортання сюжету, а читач мав стає їх співучасником: відбувається розгадування численних «шарад», розшифровування вербальних та іконічних (візуальні) знаків-кодів, серед яких наявні християнські символи. Вони заявлені й у назвах творів, написаних у повоєнний, діаспорний, період («Замок янгола смерті», «Сім золотих чаш»). Ці повісті залишаються невідомими широкому загалу читачів і потребують ґрунтовних літературознавчих досліджень.

Література: Андрусів 2000: Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С. М. Андрусів. – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.; Мацціні 2000: Мацціні Д. Обов'язки перед країною // Націоналізм: Антологія / [упорядн. О. Проценко, В. Лісовий]. – К.: Смолоскип, 2000. – С. 56 – 62.; Ніковський 1919: Ніковський А. Історична белетристика // Літературно-науковий вісник. – Київ, 1919. – Т. 75. – Кн. VII – IX. – С. 127.; Ордівський 1994: Ордівський С. Чорна ігуменя. – Львів: Червона калина, 1994. – 412 с.; Поляннич 1936: Поляннич Б. Стріл уночі: Сенсаційна повість. Львів: Видавництво І. Тиктора, 1936. – 128 с.; Рудницький Л. І. До генези твору «Стріл уночі» та його видання / Л. І. Рудницький // Терем. – Вворен-Мічиган, 1984. – Ч. 9. – С. 24 – 27.; Славинський 1978: Славинський М. Деякі проблеми двох популярних жанрів // Радянське літературознавство. – 1978. – № 12. – С. 34 – 44; Славинський 1986: Славинський М. Рівняння з багатьма невідомими // Подорож без кінця: У світі пригод і фантастики: Історія і поетика жанрів. – К.: Радянський письменник, 1986. – С. 90 – 133; Хороб 1998: Хороб С. І. Із когорта

сподвижників : Ідейно-естетичні концепції творчості Григора Лужницького // Лужницький Г. Вибране : Історичні драми, наукові праці. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – С. 5-10.; Шлемкевич 1956 : Шлемкевич М. Галичанство. – Нью-Йорк–Торонто : Ключі, 1956. – 104 с.

Гандзюк О.М., доц. (Луцьк)

811.161.2'37.821.161.2-31.09

ББК 883.3 (4 Укр.)

Невербальні маркери в романі Івана Багряного «Тигролови»

У статті йдеться про невербальні маркери у романі Івана Багряного «Тигролови». Сюди належать такі засоби, як жести, міміка, погляд, поза, рухи тіла. Вони часто поєднуються в різних комбінаціях. Показано, що невербальні маркери виступають системою немовних знаків, які використовують як засіб обміну інформацією між людьми. Наведені імена вчених, які займаються цією проблемою вивчення невербальних знаків. Доведено, що кінетичні невербальні знаки є найважливішими у спілкуванні. Аналізуються основні групи невербальних маркерів. Досліджено поширеність маркерів у тексті твору. Показано, що поза теж має комунікативний сенс і репрезентує не тільки душевний стан людини, але і її наміри та налаштованість на розмову. Робимо висновки про те, що в романі Івана Багряного «Тигролови» домінують невербальні маркери із значенням виразу очей. Багато тут також маркерів із значенням рухів інших частин обличчя.

Ключові слова: мовлення, комунікація, засіб обміну інформацією, культура спілкування, невербальні маркери, кінетичні невербальні знаки, групи невербальних маркерів.

Гандзюк О.М. Невербальные маркеры в романе И. Багряного «Тигроловы»

В статье раскрыты невербальные маркеры, используемые в романе И. Багряного «Тигроловы». Сюда относятся такие средства, как жесты, мимика, взгляд, поза, телодвижения. Они часто объединяются в различных комбинациях. Показано, что невербальные маркеры выступают системой неязыковых знаков, которые используют в качестве средства для обмена информацией между людьми. Названы имена ученых, занимающихся проблемой невербальных знаков. Доказано, что кинетические невербальные знаки очень важны в общении. Анализируются основные группы невербальных маркеров. Изучена распространенность маркеров в тексте произведения. Показано, что поза тоже имеет коммуникативный смысл и представляет не только душевное состояние человека, но и его намерения и расположенность к разговору. Приходим к заключению, что в романе Ивана Багряного «Тигроловы» доминируют невербальные маркеры со значением выражения глаз. Много в романе маркеров для обозначения движения и других частей лица.

Ключевые слова: речь, коммуникация, средство обмена информацией, культура общения, невербальные маркеры, кинетические невербальные знаки, группы невербальных маркеров.

Handziuk O.M. Nonverbal markers in the novel by I. Bagrzanjy «Tygrolovy»

The article deals with nonverbal markers in the novel by Ivan Bagrzanjy «Tygrolovy». There are such means like facial expressions, gestures, posture, body motions. It often combines in various combinations. Nonverbal markers are the system nonverbal signs which are used as the means of exchange of information among people are showed. The names of scientists involved in the problem of nonverbal signs are given in this article. Kinetic nonverbal signs are most important in communication is proved. The main groups of nonverbal markers are analyzed. Spread of markers in the text of this novel is considered. Posture also has communicative sense and represents not only moral status of the person but show the desire to speak. In the novel by Ivan Bagrzanjy «Tygrolovy» dominants the nonverbal markers with denotes the expressions of eyes persons is concluded. There are more nonverbal sings with the meaning of moving of face.

Key words language, communication, means of exchange of information, culture of communication, nonverbal markers, kinetic nonverbal signs, groups of nonverbal markers.

В різноманітних життєвих ситуаціях людина використовує смисловий та ідеально-змістовий аспект соціальної взаємодії. Цей процес має назву комунікації. Її розглядають, як «цілеспрямований процес інформативного обміну між двома й більше сутностями за допомогою семіотичної системи [Селиванова 2008: 552]. Комунікація маркується вербальними і невербальними знаками [Красавский 2008:63]. Невербальний знак прийнято вважати штрихом поведінки, зовнішності, рухів певної особи. У ньому закодована інформація, значення

якої інший індивід може розшифровувати без бажання першого, крім випадків, коли той чи інший знак використано свідомо або якщо певний невербальний маркер відноситься до узвичаєних комунікативних символів [Социальная психология 2002: 138]. Невербальні маркери, крім підсилення смислового змісту вербальної комунікації, можуть змінювати її за певних обставин [Максименко 2000: 104].

Розкриття цієї проблеми знаходить своє значне розв'язання у підручниках Ф.С. Бацевича «Основи комунікативної лінгвістики» і «Вступ до лінгвістичної прагматики». Але оскільки кожен автор послуговується різними невербальними маркерами для характеристики своїх героїв, тема нашого дослідження є актуальною.

Метою дослідження є аналіз невербальних маркерів, використаних у романі Івана Багряного «Тигролови» (Рівне: Волинські обереги, 2006. – 320 с). Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: виявити невербальні знаки у тексті роману, визначити групи за значенням, проаналізувати їх поширеність у тканині твору.

У романі «Тигролови» І. Багрянний особливої ваги надає декодуванню таких маркерів, як погляд і рухи різними елементами обличчя: Зокрема, автор показує, яке враження викликає у адресанта вираз обличчя певної персони: *Змикаючи очі, бачив лиш, як дівчина ходила по хаті, мов пливла, ставна та горда і zarazом насмішувата* (с. 65); *Дівчина насупилась, набурмосилась і від того ще покращала* (с. 68).

Письменник широко вдається до декодування таких невербальних знаків, як 1) рухи головою: *Старий покрутив головою загадково* (с.258); *Дівчата привітно кивали головами, повеселіли* (с. 225); 2) експресивні рухи губами і зубами: *Наталка поглядала скося, закопиливши скептично губу* (с. 90); *Брови рішуче зсунені, вуста стиснені* (с. 259); *Губа його тріпалась, а очі... очі гидкого, сопливого боягуза* (с. 251); *І скептично скривився, наче йшла мова справді про ненормального* (с.119). *Вона закусила губи, напружуючи всю свою силу* (с. 255); *Він зціпив зуби, сидючи біля дівчини, біля свого болю, біля своєї згуби* (с.178); *Григорій слухав, зціпивши зуби понуро, і сон тікав від нього* (с.126); *Майор ринів зубами* (с.43); 3) напрям руху погляду: *Дівчина зиркнула з-під лоба, ніби холодною водою облила* (с.166); 4) зміна в погляді: *Обмацав очима кожну гілочку, кожен сучок, кожну торішню бирку* (с.110); *Враз широко й тривожно розплющив очі й тихенько відхилився від кореня* (с. 47); *Спершу моргала, потім перестала, очі зробилися великі* (с.223); *У бистроокої очі запливли туманом* (с. 225); 5) інтенсивність погляду: *Вп'явся молодим зором геть за падь, на стежину* (с.85); *Поправила очіпок, поклала натружені руки на коліна і втопила очі в море зелені на полині, що її звуть «паддю», туди, де втекла стежка* (с.79); *Григорій тримав гвинтівку, вдивлявся напружено в темряву і нічого не бачив* (с. 139) *Григорій припав до них очима, як і інші присутні* (с.177); *Вона ніби сердилася, коли він на неї витріщав очі* (с.66); 6) змістове навантаження погляду: *Батько суворо і допитливо дивився на Григорія, а той аж шарпонувався був та Наталка перехопила його рух, як і батьків погляд* (с. 260); *У Наталки голова була мокра, на носі і на віях мерехтіли росинки, а в очах мерехтіли сонячні, щасливі іскорки; стояла дивилась на сонце, а обличчя рожевіло, цвіло, як розжа, таке ж дивне і таке ж незнайоме, як ці нетрі й сонце, вивірки й радісні луни* (с.103). *Наталка, поглядаючи на хлопців заздрісно, що дійсно вбиралися ніби на сватання чи на зльоти десь до царівни щонайменше, – таких два соколи, таких два пишних королевичі* (с. 193); *Гарсон вилупив очі...* (с. 220); *Губа його тріпалась, а очі...очі гидкого, сопливого боягуза* (с.251); 7) декодування обміну поглядами: *Не зморгнув навіть тоді, як спіймав на собі блиск здивованих і водночас докірливо витріщених доччиних очей, звідти, з-за світляного кола* (с. 121); 8) суперечливість між поглядом і іншим невербальним засобом: *І посміхнулася схованим оком під насупленою бровою* (с. 260); 9) декодування руху очима: *А батько примружив очі вражено* (с. 259); *Враз широко й тривожно розплющив очі й тихенько відхилився від кореня, – слухав* (с.47); 9) значення рух бровами: *Майор совгається, дивиться у вікно, хмурить брови і не витримує – посміхається, ледве опановуючи той мовчазний сміх* (с.37); *Очі Наталці замерехтіли слізьми, а брови рішуче зломилась* (с. 260); *Дівчина насупилась, набурмосилась і від того ще покращала* (с.68); *Григорій сидів навпроти Ганни, що так лукаво ворушила бровою і, дивлячись на її знаменитий, такий типовий полтавський профіль в золотих арабесках полум'я, слухав примовок, приговорів і ніяк не міг відпекатись від вражіння, що це вже з ним десь було* (с 125) *Почервоніла, зламала брови і відвернулася* (с. 148).

Сміх також виступає невербальним маркером, за допомогою якого можна передати почуття. Зокрема у творі з його допомогою І. Багрянний передає такі порухи душі персонажа, як 1) іронію: *Потаюк помовчав, поведив нахмуреними бровами з-під кубанки і враз засміявся іронічно* (с.213); 2) недовіру: *Грицько засміявся недовіркою* (с. 104); 3) сподівання: *Грицько засміявся заміряно* (с.224). Іван Багрянний відтворює також інтенсивність сміху. Він може бути невиразним: *Подивився на Сірка, що, сидів, посміхаючись в вуса, і нічого не говорив, почепив гвинтівку на ший і ступив у темряву* (с. 119). Сміх може бути також дуже інтенсивним: – *Доп'яла дівко... – і ворухить бровою до Григорія, сміється загонисто* (с.115); *Дзвінко розсипалась сміхом Наталка, викликаючи луни, а навколо стрибав і гавкав Фагот, Заливай* (с.225); *Навіть не бачили, як котрась з тих голоспинних «бабів» стріляла до них очима, сміючись дзвінко* (с.219).

У романі Іван Багрянний вдається й до відтворення жестів – виразальних рухів рук, що передають внутрішній стан людини с.160. Тут він декодує такі види жестів: 1) емоційні жести, яким властиво передавати найрізноманітніші відтінки почуттів: *Розквитавшись, помахав здивовано рукою і пішов* (с.226); *Тунгус зітхнув і безпорадно розвів руками* (с. 156); *Смішно, наївно торкнула долонею за уста, де ще горів поцілунок* (с. 186); 2) жести-символи, які інформують про певні дії, властивості, наміри тощо: *Наталка завагалась хвилю, а тоді жорстко і твердо, махнувши рукою: – Додому!* (с.266). *Диригент енергійно замахав паличкою, фагот загавкав, мов би пес, назустріч, все пожвавішало, але ніхто не танцював, – ніби на честь новоприбулих* (с. 219); *Диригент вимахував руками й ходив вихилася, і всі музики з ним* (с. 221); – «Гаразд!» – *нарешті повісив рукою злісно і, збивши кубанку на очі, став біля вікна, дивлячись на фантастичні візерунки, виписані морозом на шибках* (с.211).

Важливе місце у тканині твору займає зображення ходи як показу невербального маркера: *Рвучко ступнула, потім враз повернулася і вийшла геть, либонь до хатини* (с. 259). Вона також може відповідати загальному настроєві героя, маркувати такі його емоції: 1) радість: *Грицько подивився на дівчину, що стрибала, як горобець на прутіку, і засміявся* (с.208); 2) тріумф: *Тепер Наталці не треба було вдаватися до хитрощів, вона летіла тріумфально попереду* (с.95). Поза має здатність відповідати чи фізичному стану персонажа або суперечити йому: *Душа летіла, як сокіл, а ноги, перемагаючи надзвичайні труднощі, не поспішали вже, плутались у хащах* (с.48); 3) тяжким серцем рушав Григорій з цього місця. *Ноги стали, як свинцем налиті, а чи то в землю вкопані* (с. 188).

І. Багрянний вдається також до показу пози свого персонажа. Бачимо, що цей засіб дає змогу виявити внутрішній світ героя в момент зображення його автором: *Біля входу, підпертого могутніми колонами, стояли вартіві, як ідоли* (с.212). Хода героїв виступає нюансом у показі мотивації героїв твору: *За останнім пострілом всі враз – стрільці і собаки – подалися стрімголов через падь*(с.94); *Мешканці експресу метушилися, як сарана на озимі: все те вдихало емоції, айкало, ойкало, плюскоталось у воді і розкуповувало шпарко омулі вуджені, варені й солені, що їх нанесло сюди тубільне жіноче населення, либонь, з цілої округи – з усіх чотирьох берегів Байкалу* (с.27).

Не менш важливими для розкриття характеру героїв виступають ритміко-інтонаційні невербальні засоби. Сюди відносяться інтонація, гучність, темп, тембр, тональність. Вони відіграють важливу роль у романі. Маркер на позначення голосу дозволяє декодувати емоції героя: *Грицько вторив, і його лагідний тенор, як той сокіл, вився коло дівочого сердитого голосу* (с.161); *Натомість з'являється одна пара таких же самих, з глибини вагона, наближається до ґрат, а голос понуро, ніби з могили, відповідає...* (с.10); *І голос у неї такий, як у дочки, тільки не такий гострий, якийсь тепліший, ближчий* (с.80); *Той голос, той шалений, передсмертний крик мисливця, підпертого ведмедем, – останнє враження, що він виніс із життя* (с.62); *А другий голос, такий же юний і журливий, підтримує, горнеться в холоді до першого, як волошка до волошки* (с. 188).

Голос дозволяє розмежувати вікові особливості людини: *І раптом на лютім морозі, підпихаючи тяжку, тугу пилку, зринає голос зовсім молоденький, журливий дівочий голос, ніжний, степовий, як чайчине ячіння* (с. 188). Використання цього маркера слугує засобом розмежування статі: «Ой, та й сплину я всю дбасду на листу» – *журився дівочий голос* (с.200); – *Пошли, пошли, – насмішуватий парубочький голос: – Пошли, дівко, і прямо до голови*

Горсовета (с. 200). За голосом людини можна визначити, якщо вона напідпитку: – *Стій! – загородила постать дорогу і зарепетувала п'яним голосом* (с.264). За допомогою ритміко-інтонаційних засобів можна відтворити суперечливі почуття: *Начальників крик звучав люто і водночас благально* (с.15). Для виразу почуттів герої може змінити висоту голосу: *І підніс голос, повільно, грізно: – Тут я тобі... й реє, тут я тобі й трибунал!* (с.251).

До такесичних засобів спілкування відносять і динамічні дотики у формі потиску руки, поплескування по плечах, поцілунку: *Григорій взяв її за руку і стис. Міцно-міцно* (с.214). Доведено, що динамічні дотики є не лише сентиментальною дрібницею спілкування, а й біологічно необхідним засобом стимуляції. У творі використано динамічні дотики у формі обнімання: *Обвилась руками за шию і припала до мужніх грудей, слухаючи, як товчється там до неї суворе, розбурхане серце, і тріпотіла на них* (с.70); *Шалено обіймала батька та матір* (с. 261). Таесичні засоби зумовлені багатьма чинниками: професійним статусом партнерів, віком, статтю, характером їх знайомства [Шевчук, Клименко 2011: 162]. Поцілунок і обійми можуть вказувати на національні особливості народу: *Діди, знявши шапки, урочисто чоломкаються з тайожним, та й за козацьким звичаєм* (с. 114); *Урочисто обнялись, як батько з сином, за старим звичаєм і поцілувались* (с. 87).

Невербальні маркери, використані у романі І. Багряного «Тигролови» формують підтекст, який допомагає декодувати інформацію, передану один персонажем іншому. Серед невербальних маркерів, використаних у тканині твору, значне місце відводиться погляду. З його допомогою авторові чітко, точно, колоритно, вагомо передати душевні порухи його героїв. Менше уваги автор виділяє показові жести і ходи своїх персонажів. Дослідження невербальних маркерів доцільно далі продовжити у плані порівняння їх вираження в інших творах І. Багряного.

Література: Бацевич 2004: Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. – Київ, 2004. – 344 с.; Бацевич 2011: Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної прагматики: підручник – Київ, 2011. – 304 с.; Максименко 2000: Максименко С.Д. Загальна психологія. – Київ, 2000. – 256 с.; Селіванова 2008: Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями і проблеми: підручник. – Полтава, 2008. – 712 с.; Шевчук, Клименко, 2012: Шевчук С.В., Клименко І.В. Українська мова за професійним спрямуванням. – Київ, 2012. – 696 с.

Ю. В. Должанська, асп. (Харків)

УДК 821.161.2'09
ББК 83.3 (4Укр)

Літературна ситуація в Україні 1940-1980-х років: стратегія зображення Другої світової війни

Должанська Ю. В. Літературна ситуація в Україні 1940-1980-х років: стратегія зображення Другої світової війни.

У статті досліджується стратегія художньої інтерпретації теми Другої світової війни та закономірності розвитку української літератури 1940 – 80-х років. На прикладах поетичних та прозових творів цього періоду аналізується соцреалістична специфіка подачі матеріалу крізь призму мотивів героїзму, самопожертви, демонізації образу ворога і возвеличення радянського солдата, віри в перемогу. Акцентується увага на неможливості правдивого і всеохопного зображення воєнних подій в тих підцензурних умовах, в яких перебували українські письменники радянського періоду.

Ключові слова: соцреалізм, Друга світова війна, образ, герой, ворог.

Должанская Ю. В. Литературная ситуация в Украине 1940-1980-х годов: стратегия изображения Второй мировой войны.

В статье исследуется стратегия художественной интерпретации темы Второй мировой войны и закономерности развития украинской литературы 1940-80-х годов. На примерах поэтических и прозаических произведений этого периода анализируется соцреалистическая специфика подачи материала сквозь призму мотивов героизма, жертвенности, демонизации образа врага и возвеличивание советского солдата, веры в победу. Акцентируется внимание на невозможности правдивого и

всеобъемлющего изображения военных событий в тех подцензурных условиях, в которых находились украинские писатели советского периода.

Ключевые слова: соцреализм, Вторая мировая война, образ, герой, враг.

Dolzhanska Y. V. Literary situation in Ukraine 1940-1980-s: the strategy of the World War II depicting.

This article examines the literary interpretation strategy of the World War II theme and some regularities of the Ukrainian literature development in 1940-80-s. The socialist-realist specifics of text representation in the light of heroism motives, self-sacrifice, enemy image demonizing and praise of Soviet soldier, in victory belief is analyzed with the help of poetry and prose works examples. The attention is also focused on the impossibility of a true and comprehensive picture of military events in those censored conditions in which there were Ukrainian writers during the Soviet Union period.

Keywords: socialist realism, World War II, the image, the hero, the enemy.

Літературна діяльність в Україні 1940 – 80-х років перебувала під пильним наглядом Комуністичної партії. Серед художніх текстів цього періоду чільне місце посідають твори воєнної тематики. З одного боку, це пов'язано з травматичним досвідом війни та окупації для масової свідомості, а також безпосередньою участю багатьох письменників на фронті, а з другого – конструювання пам'яті про Другу світову війну було однією з практик соцреалізму, коли література не лишалася осторонь, а формувала образ війни відповідно до партійних вимог.

На сучасному етапі розвитку літературознавства спостерігається посилена увага науковців до дослідження радянської художньої спадщини, зумовлена прагненням відтворити специфіку літературного процесу в умовах політичного тиску й цензури, а також бажанням дослідників виробити новочасні підходи та методології для аналізу текстів соцреалізму.

Проблема естетики соціалістичного реалізму та методологія його дослідження знаходить своє відображення в роботах вітчизняних та зарубіжних учених, зокрема Т. Гундорової, Г. Гюнтера, Є. Добренка, К. Кларк, В. Хархун та ін. Також, з огляду на тематичне спрямування нашої статті, ми спираємося на праці відомих вітчизняних критиків та літературознавців, що аналізували твори воєнної тематики ХХ ст. Це дослідження В. Агеєвої «Пам'ять подвигу» [Агеєва 1989] та О. Дяченка «Воїни і літописці» [Дяченко 1982], де описані основні тенденції й закономірності розвитку тогочасних художніх текстів про Другу світову війну. Серед сучасних науковців важливий крок у цьому напрямку зробила І. Захарчук у монографії «Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму» [Захарчук 2008], де дослідниця зосередила свою увагу на художній проекції війни в контексті сталінської культури. Однак згадані вище праці стосуються лише прозового доробку окремих письменників. Залишається недостатньо дослідженою поетична творчість митців слова, що дотримувалися приписів соціалістичного реалізму. Також наразі бракує наукових студій, пов'язаних з нараторами не першого порядку, тобто таких, які не залишили по собі помітного сліду в історії українського письменства, але все ж є невід'ємною складовою літературного процесу ХХ століття.

Тож мета і завдання нашої статті: об'єктивно розглянути стратегію зображення війни та художньо-естетичні особливості в українській літературі 1940-80-х років в руслі новочасних студій, присвячених спадщині соціалістичного реалізму, таким чином увести до наукового обігу не актуалізовані раніше твори.

Починаючи з середини ХХ ст. і аж до 1980-х у художніх текстах відзначається активне використання теми війни. І. Захарчук зауважує, що «контроль над інтерпретацією війни в літературі та мистецтві стає особливо жорстоким і безапеляційним з перших місяців війни і визначає стратегічні напрямки у плеканні офіційних мілітарних міфів, структурі советської свідомості». [Захарчук 2008: 100]. Влада всілякими способами намагалася конструювати пам'ять про війну у вигідному партії руслі.

Тож, поглянувши на українську поезію та прозу 1940 – 1980-х років, можемо виділити основні риси, що стали стратегічними у зображенні досвіду Другої світової війни в художній літературі. Перше, що звертає на себе увагу, – це наголос на автобіографічності. Так, поезія та художня проза М. Бажана, І. Вирганя, О. Гончара, П. Дорошка, А. Малишка, І. Муратова, С. Мушника, І. Неходи, Л. Первомайського, М. Рудя, М. Стельмаха, П. Усенка, М. Шеремета,

Я. Шпорти та інших наповнена роздумами, враженнями, мріями та сподіваннями людей, які на власні очі бачили весь жах війни. Приміром, харківський поет С. Мушник, щойно вступивши до університету, у 1941 році іде на фронт добровольцем. Згодом він напише про це в одній зі своїх поезій: «Свій перший курс в окопах я скінчив – / Комбат для мене строгим був деканом. / Йдучи у наступ, куль я не лічив – / І то був залік мій і мій екзамен» [Мушник 1987: 100]. Це так званий самопрезентаційний автобіографізм, коли автор вдумливо вибудовує власний образ. У такий спосіб письменник постає близькими народів, що є однією з провідних практик соцреалізму.

При цьому центральне місце займає оспівування героїзму радянських солдат. Оскільки війна, за словами І. Захарчук, була влучно використана радянською владою як «шанс підтримки та зміцнення військово-політичної диктатури» [Захарчук 2008: 95], то низка письменників, виконуючи важливе «соціально-політичне» замовлення, оспівувала у своїх творах героїзм і відвагу радянських солдат. Найяскравіше це простежується в післявоєнних збірках, зокрема «В дні війни» М. Бажана, «Весняний грім» П. Ворнька, «Повноліття» Ю. Герасименка, «Чотири літа» А. Малишка, «Моя земля» С. Мушника, «Солдатські пісні» Л. Первомайського, «З походу» М. Руденка, «Світлий день» Я. Шпорти та ін. Їхні твори зображали «ідеологічно-правильного» воїна сталінського періоду, що не задумуючись, готовий віддати життя на благо інтересів своєї держави, отримавши натомість вічну пам'ять про свій подвиг. Наприклад, І. Вирган у поезії «Слава бійця» описує героїчну смерть солдата в такий спосіб: «Вперед упав він – так, як біг / За рідний край поліг. / Усе, що міг, усе, що мав, / За правду він віддав / ... / Колись усохне вербка та / Зело поодцвіта / ... / А славі чесного бійця – / ні краю, ні кінця» [Антологія української поезії 1985: 34]. І. Захарчук звертає увагу на те, що важливим елементом кодування теми героїзму в радянську добу було «знецінення життя окремого індивіда. <...> Найвищою доблестю вважалося пожертвувати власним життям заради безпеки маси, виконання бойового завдання, вищої ідеї» [Захарчук 2008: 99]. Безперечно, позитивні герої ставали прикладом для наслідування і допомагали «виховувати» молодь.

Ще одним ідеологічним структурантом соцреалістичних текстів був показ війни як грандіозної всенародної битви, де кожна суспільно-свідома людина зробила свій посильний вклад для наближення перемоги. Отже, головним героєм є народ, що піднявся на боротьбу з ворогом. Поруч з цим на особливу увагу заслуговує ідея єдності братніх народів. Вона простежується у творчості багатьох радянських письменників, зокрема Л. Вишеславського, П. Дорошка, С. Мушника, М. Нагнибіди, Б. Палійчука тощо. «У дні Великої Вітчизняної війни радянська література веде мову про єдину і монолітну згуртовану родину радянських народів, про збратану "велику рідню", яка одностайно стала на захист рідної землі», – зазначає О. Дяченко [Дяченко 1982: 28 – 29]. У радянській літературі такі братні взаємини між народами слугували ідеологічним інструментом для зображення масштабного, колективного протистояння спільному ворогові. А також, за словами І. Захарчук, – «дієвим засобом актуалізації архетипу "великої родини" як складової канону соцреалізму» [Захарчук 2008: 95]. Наприклад, С. Мушник в одній із своїх поезій так змальовує радянських бійців однієї батареї: «Сім'я різноманітна і велика, / Яких лише не чути мов: / Казахи, росіяни і таджики... / Усі ми дружно живемо» [Мушник 1949: 27]. У прозі схожі мотиви зустрічаємо в «Братерстві народів» В. Василевської, «Дружбі» А. Головка, «Вірності» К. Гордієнка, «Братах» О. Копиленка тощо.

Слід наголосити й на чіткій опозиції свій/чужий, герой/ворог, за допомогою якої в літературі твориться міф про гуманність радянської армії і водночас відбувається демонізація німецьких воїнів. Це протиставлення трансформується певним чином у твердження, що Друга світова війна – це не битва армій, а битва світлого й темного світів. Показовою з огляду на порушену тематику є «Балада про двох генералів» С. Мушника. Порівняймо думки напередодні бою в радянського і німецького генералів відповідно: «Треба ж зняти із очей полуду / у одурених у Фріців, Гансів, / щоб прозріли, щоб були з них люди» [Мушник 1987: 75] і «Гинуть хай усі! / То натовп лиш поганий / перегній для нього "надлюдини" / Все йому дозволено, білявій / Бестії із обраної раси» [Мушник 1987: 76 – 77].

Крім того, ворог може бути як зовнішній – представник ворожої армії, так і внутрішній – зрадник. Яскраві приклади, де показано протиставлення героїв і ворогів, знаходимо в українській прозі, що піднімає питання підпільної боротьби на окупованій території. Серед таких творів вирізняються романи І. Головченка та О. Мусієнка «Золоті ворота» і «Чорне сонце»

[Головченко, Мусієнко 1986], де взято за основу події часів окупації Києва, та повість С. Мушника «Купальський вогонь» [Мушник 1972], у якій на першому плані героїчна боротьба з окупантами працівників одного з Харківських заводів. Змалюванню образів ворога в обох згаданих творах приділено достатньо уваги, причому однаковою мірою повно висвітлюються як вороги зовнішні – німці, так і внутрішні – зрадники: Кушніренко, Коцюба. Їхні негативні риси проявилися ще до війни, однак найбільшого свого вираження набувають в часи окупації. Зображення таких від самого початку негативних персонажів дозволяє авторам більш яскраво на їхньому фоні вималювати образи героїв – Броварчука, Тернового, Мазненка тощо.

Уже з перших місяців війни література не тільки виконувала інформаційну функцію, а й була важливою ідеологічною зброєю, покликаною піднімати бойовий дух народу. Тому наступним мотивом, визначальним для мілітарної літератури соцреалізму є оптимізм, віра в перемогу: «А ми – вперед, на бій за щастя! / А ми – незламна грізна рать. / Нас кличе правда до перемоги, / І нас нікому не зламать» [Антологія української поезії 1985: 154], – писав у вірші «Смерть ворогам» П. Артеменко. Схожі тенденції простежуються у вірші А. Малишка: «Не плачте, мамо, не треба, і ви не журіться, татку. / Друзі ідуть зі сходу, сурма не грає – б'є! Катів поведуть на страту, на нашу святу розплату, / І в них не вистачить крові за грізне горе твоє» [Антологія української поезії 1985: 65].

У наведених вище рядках поезії А. Малишка звертає на себе увагу образ матері, який також є визначальним для змалювання теми війни в соцреалістичному ключі. У художніх текстах у різних трансформаціях може бути присутній образ і реальної матері письменника, за якою він сумує на фронті, і узагальнений образ знедоленої жінки, що чекає на повернення сина або плаче над похоронкою. Однак, згідно з соцреалістичним трактуванням, цей традиційний образ персоніфікує собою Вітчизну – Радянську Україну. У багатьох поетичних творах А. Малишка, С. Мушника, П. Тичини, В. Швеця, Я. Шпорти бачимо таку символічну матір. Приміром, К. Герасименко, в одній із своїх поезій, що за формою нагадує молитву, змальовує бійців, які звертаються до матері: «Дай нам для помсти священної, мати, / волі сталевий, сил. / Хай заревуть і закрешуть гамати / з давніх козацьких могил» [Антологія української поезії 1985: 14]. При цьому воїни радянської армії в таких поезіях виступають синами матері-Вітчизни: «Коли є турбота, коли є скорбота / Йдуть сини до тебе, як вічна рота. / Йдуть мореплавці і сівачі / Під твоєю сльозою на кожному плечі» [Антологія української поезії 1985: 73], – пише А. Малишко у поезії «Не стій мати та коло хати».

Тож можемо стверджувати, що в середині ХХ ст. стратегія зображення війни спирається на архетипи соцреалізму: батька (Сталіна), матері (Батьківщини), героя і ворога, адже, за словами І. Захарчук «вони творили образ війни в чітко структурованій дихотомічній площині, окреслюючи героїзацію переможця та демонізацію переможеного» [Захарчук 2010: 207].

Після послаблення ідеологічного тиску, тобто після ХХ з'їзду партії і постанови ЦК КПСС від 30 червня 1956 року «Про подолання культу особи та його наслідків» у літературі з'являються нові тенденції, пов'язані зі збагаченням тематики й проблематики художніх творів: більшого значення набувають психологічні конфлікти, все частіше спостерігається актуалізація моральних цінностей, переосмислення воєнного досвіду і впливу війни на духовний внутрішній світ людини, відбувається зміщення акцентів від колективного до індивідуального.

Тому наступними елементами, визначальними для творення концепції війни в українській літературі другої половини ХХ ст., є перехід у трагічну площину зображення подій і трактування війни як акту насилля проти людства. Прикметно, що в поле зору письменників потрапляє морально-етична проблематика, переживання людей в жорстоких умовах дійсності. Зростає вага тих текстів, що піднімають питання духовних уроків війни: «Листя летить проти вітру» В. Бондаря, «Березневий вітер» Ю. Герасименка, «Людина і зброя», О. Гончара, «Маки», «Галаявина» С. Мушника, «Дикий мед» Л. Первомайського, «Вир» Гр. Тютюнника тощо. У творах цього періоду спостерігається «намагання "олюднити" помпезно-героїчні схеми первинної мілітарної рецепції» [Захарчук 2008: 313], часто піднімаються питання «ціни життя», а подвиг трактується не лише в героїчній площині, а часто в трагічній. Показовою з огляду на порушену тематику є повість «Маки» С. Мушника. Письменник психологічно-тонко вимальовує моральну травму від пережитого в усіх без винятку головних героїв твору. Композиційно повість нагадує

сповідь старої матері, яка все життя приховувала від сина правду про те, хто його справжній батько. Крім того, війна в тексті показана як протиприродний стан для людини: герої не хочуть воювати, вони почуваються самотніми в абсурдному мілітарному світі.

Також до здобутків українського літературознавства періоду «хрущовської відлиги» варто віднести часткову реабілітацію репресованих письменників та повернення до літературного процесу деяких їхніх творів. А ще – появу нових талановитих митців слова з високими естетичними принципами, яких пізніше назвали «шістдесятниками»: М. Вінграновського, І. Драча, В. Дрозда, І. Жиленко, І. Калинця, Л. Костенко, Б. Олійника, Д. Павличка, В. Симоненка, Г. Тютюнника, В. Шевчука та інших. При цьому зауважимо, що великих можливостей для творчого вираження у письменників не було, та й період послаблення ідеологічної цензури тривав недовго. З 1965 року починаються знову арешти і репресії. Література залишається залежною від партії, «національною за формою», але обов'язково «соціалістичною за змістом» ще досить довгий проміжок часу. Т. Гундорова слушно зауважила, що «навіть попри урізноманітнення стилю та нові конфлікти, література хрущовських часів, дисидентська література, навіть твори 80-х років ... засвідчують живучість принципів соцреалізму та його основних моделей» [Гундорова 2004: 56].

Стратегія зображення Другої світової війни в українській літературі 1940 – 1980-х років підпорядкована чітким догмам соціалістичного реалізму і висвітлює війну як всенародну героїчну битву. Основним чинником для свідомої радянської людини є любов до Батьківщини, тобто Радянського Союзу, і ненависть до ворогів. Після часткового послаблення ідеологічного тиску, у моделях зображення війни письменники все частіше відходять від героїчно-патетичного зображення подій, натомість переходять у площину трагічну, глибоко-інтимну. Утім, великих можливостей для вираження свого творчого потенціалу й правдивого та всебічного зображення Другої світової війни в письменників в умовах заблокованої культури не було.

У цій статті ми торкнулися лише особливостей зображення воєнного досвіду в літературі ХХ ст., однак проблемно-тематичний зріз творів цього періоду значно ширший і, безперечно, кожний його аспект заслуговує на особливу увагу. Власне, на це й буде спрямований вектор наших подальших досліджень.

Література: Агеєва 1989: Агеєва В. П. Пам'ять подвигу: українська воєнна проза 60-80 рр. – К.: Наукова думка, 1989. – 272 с.; *Антологія української поезії 1985*: Антологія української поезії: в 6-ти т. – К.: Дніпро, – Т.5. Українська радянська поезія. Твори поетів, які ввійшли в літературу в 1933-1958 рр. / упор.: М. М. Острик. 1985. – 505 с.; *Головченко, Мусієнко, 1981*: Головченко І., Мусієнко О. Золоті ворота; Чорне сонце: Романи.– К.: Дніпро, 1981.– 557 с.; *Гундорова 2004*: Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура // *Сучасність* – 2004 – №6, – С. 52 – 66.; *Дяченко 1982*: Дяченко О.С. Воїни і літописці: літ.-крит.нарис. – К.: Радянський письменник, 1982. – 203 с.; *Захарчук 2008*: Захарчук І. Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соцреалістичного реалізму. – Луцьк: Твердиня, 2008, – 404 с.; *Захарчук 2010*: Захарчук І. Мілітарна парадигма літератури соцреалізму // *Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму*: Вип.1 – К.: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 206 – 220.; *Мушник 1949*: Мушник С. Моя земля. – Харків: Харківське книжково-газетне видавництво, 1949. – 62 с.; *Мушник 1972*: Мушник С. Купальський вогонь. – Харків: Прапор, 1972. – 126 с.; *Мушник 1987*: Мушник С. Слово о полку нашім. – К.: Радянський письменник, 1987. – 110 с.

УДК 821.161.2.09-3

ББК 130.123.4

Духовне протистояння тоталітарній системі у літературно-естетичному дискурсі Валерія Шевчука

Донченко Л. О. Духовне протистояння тоталітарній системі у літературно-естетичному дискурсі Валерія Шевчука.

У статті проаналізовано роман Валерія Шевчука «Юнаки з вогненної печі» та автобіографічну повість-есе «На березі часу. Мій Київ. Входи́ни». У компаративістичному аспекті висвітлено антитоталітарне спрямування текстів; простежено формування естетичної настанови автора на західноєвропейське модерне мистецтво; проведено типологічні паралелі між психологічними константами автора та «фантазійних» персонажів-шістдесятників. Доведено національний пафос обох творів.

Ключові слова: *тоталітарна система, шістдесятництво, авторська самосвідомість, екзистенціалізм, модернізм, психологічні константи, національність, опозиція, стоїцизм, Дух.*

Донченко Л. А. Духовное противостояние тоталитарной системе в литературно-эстетическом дискурсе Валерия Шевчука.

В статье проанализированы роман Валерия Шевчука «Юноши с огненной печи» и автобиографическая повесть-эссе «На берегу времени. Мой Киев. Новоселье». В компаративистическом аспекте освещено антитоталитарное направление текстов; прослежено формирование эстетической установки автора на западноевропейское современное искусство; проведены типологические параллели между психологическими константами автора и «фантазийных» персонажей-шестидесятников. Доказан национальный пафос обеих произведений.

Ключевые слова: *тоталитарная система, шестидесятники, авторское самосознание, экзистенциализм, модернизм, психологические константы, национальность, оппозиция, стоицизм, Дух.*

Donchenko L. A. Spiritual opposition to the totalitarian system in Valery Shevchuk's literary and aesthetic discourse.

The article analyzes the Valery Shevchuk's novel „Youths of the Blazing Furnace” and autobiographical novel essay „At the Time's Shore. My Kyiv. Moving in”. It compares both texts and highlights their anti-totalitarian orientation as well as traces the process of forming aesthetic guidelines for the modern Western European art, shows typological parallels between the author's psychological constants and his „fantasy” characters in the author's fiction of the sixties. The paper identifies the national pathos of the literary works in question.

Keywords: *totalitarian system, sixties, author identity, existentialism, modernism, psychological constants, nationality, opposition, stoicism, Spirit.*

Антитоталітарне спрямування художніх здобутків українських шістдесятників у літературознавстві висвітлено досить глибоко і широко. При всій різноманітності підходів до цього суспільно-політичного і художньо-естетичного феномену, дослідники, перш за все, підкреслюють суголосність духовних пошуків молодого покоління, яке заявило про себе у фарватері так званої «відлиги», із філософією екзистенціалізму, основним постулатом якої є свобода вибору. Проблемі пошуків індивідуального самовиявлення творчої особистості присвячені праці авторитетних дослідників. Ліна Костенко в своїй знаковій статті «Генії в умовах заблокованої культури» образно означила «три зашморги», що блокують українську культуру; Євген Сверстюк у статті «Шістдесятники і Захід» означив субстанційні риси шістдесятників: юний ідеалізм, шукання правди, протистояння офіційній ідеології. В теоретичному аспекті філософсько-естетичну парадигму шістдесятництва, як «роду інтелектуалізму», окреслено у статті Тамари Гундорової «Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім». Провідною прикметою, на її думку, є спротив системі, в той час як західноєвропейський дискурс орієнтувався на пошуки постструктуральних та постмодерних стратегій досягнення дійсності. Н. Зборовська створила портрет шістдесятників, акцентуючи на культурологічній, просвітницькій та «проривній» місії цього покоління.

Змістовними є дослідження Оксани Пахльовської, Оксани Забужко і Романа Когодського. Відомі контраверсійні оцінки цього явища у статтях В. Медведя, В. Єшкілева та

Галини Паламарчук. Найбільш цінними, на нашу думку, є «суб'єктивні портрети об'єктивної дійсності» явлені в книжках Євгена Сверстюка «Блудні сини України», Ірини Жиленко «Ното feriens», Романа Іваничука «Благослови душу мою, Господи». У цю парадигму вписується і автобіографічна сповідь-есе Валерія Шевчука «На березі часу. Мій Київ. Входи́ни».

На сьогодні найґрунтовніше обсервовано творчість Валерія Шевчука в контексті шістдесятництва у літературознавчих працях Людмили Тарнашинської: з'ясовано філософське підґрунтя його творчості та прослідковано неомодерне спрямування авторської художньої свідомості [Тарнашинська 2001; Тарнашинська 2008].

Наша стаття носить «текстоцентричний» (термін запропонований Л. Тарнашинською) характер: своєю метою вважаємо висвітлення антитоталітарного духовного спротиву автора тоталітарній системі. Завдання роботи полягає у проведенні типологічних паралелей між повістю-есе «На березі часу...» та роману «Юнаки з вогненної печі». У свої компаративістичній студії ми методологічно орієнтуємося на порівняльно-історичний підхід, основою якого є генетично-контактні зв'язки, що функціонують в єдиному часі і просторі.

Роман «Юнаки з вогненної печі» вийшов у кінці минулого століття, а автобіографічне есе «На березі часу» – на початку нинішнього. Наскрізним сакральним образом цих текстів є «юнаки з вогненної печі». Вогненна піч символізує тоталітарну систему. У цьому палахкотячому пеклі згоріли духовні попередники – М. Зеров, В. Підмогильний, Г. Косинка, Є. Плужник. Жахкий вогонь обпалив таланти В. Сосюри, М. Рильського, П. Тичини. Система не відпускала на волю людей, які блискуче володіли пером і не вразилися Страхом: І. Світличного, В. Стуса, Є. Сверстюка.

В автобіографічній сповіді-есе «На березі часу...» Вал. Шевчук так пише про суспільні обставини того часу: «Складні й неоднозначні це були процеси. Одні згоряли фізично, інші духовно. Але в них, як у тих символічних біблійних юнаків із вогненної печі, було поселено Дух, що давав змогу одиницям вистояти, а вже те, що вони вистояли, давало підставу для пробудження інших, тобто ставало прикладом для наступників. Такі герої визвольного руху, як Валерій Марченко, вирости з вогню, запаленого шістдесятниками. Коли ж говорити про характери, то й вони бували різні: слабші й міцніші; це допомагало чи й ні, але явище і справді було глибшим і ширшим... Скажу про себе: інакше жити, як я жив, не міг. Не міг і все! Бо, здається, не я керував собою, а той Дух, зрадити якого означало зрадити себе, а отже духовно не жити» [Шевчук 2002: 3]. Ця розлога цитата підтверджує духовну причетність письменника до прогресивно мислячих представників його покоління.

Вал. Шевчук усвідомлював свою високу місію, яку він означає як «велику роботу»: вивести українську літературу в ранг світової. На той час це була Сізіфова праця, оскільки тоталітарна ідеологія витоптувала дощенту живі паростки модерного мистецтва: переслідувались молоді українські письменники, зорієнтовані на західноєвропейську модерну літературу. В листі до Ірини Жиленко Вал. Шевчук писав: «Індивідуальне і суспільне дуже займало мене. Це було пов'язано з моїм вибором естетики для творчості: індивідуальне клалося в основу модернізму, і я був цілковитим його прихильником, а масове, стадне – в основу тоталітарного мистецтва (соцреалізму), якого я рішуче не сприймав» (зауважимо, що цих принципів письменник дотримувався все життя, створивши власну міфологічну систему, засновану на «необароковому» світобаченні) [Шевчук 2002: 220].

Вал. Шевчук належить до тих письменників, які відверто маніфестують свою приналежність до українства, й у своїх статтях він прямо пише про симпатії до поляків і висловлює критичне ставлення до росіян. Очевидно, першому сприяло походження матері письменника, яка мала польський родовід, та спогади дитинства про житомирських інтелігентів, які «найменше піддавалися русифікації» [Шевчук 1994: 55], це була група «вірою таки твердо католицька, але етнічно ближча до українства, ніж до польськості» [Шевчук 1994: 55]. Орієнтація на європейський спосіб мислення передбачає заперечення окремих сторін російської ментальності. Після поїздки до Казані на наукову конференцію Вал. Шевчук зауважив значну різницю в характері росіян та українців. Він різко не сприймав авторитарну настанову північних сусідів стосовно інших народів. Гнітюче враження справив на нього Санкт-Петербург, а Москва сприймалася як «голова Спрута». Ці настрої підсилювали неперехідне почуття любові до сонячно-каштанового Києва, адже столиця була місцем

щасливої зустрічі однодумців, саме тут вироблялась національна самосвідомість і поставала мрія про незалежність України.

У романі «Юнаки з вогненної печі...» обізнаний із рухом шістдесятників читач легко впізнавав і І. Світличного, і братів Горинів, та й рідного брата – А. Шевчука, а також В. Стуса. Наведемо епізод, у якому описано події, що відбулися у кінотеатрі «Україна» під час прем'єри фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова: «Публіка стривожено гула, я побачив високого юнака із очима, що ляскали мов ножі чи полиски меча, і з важкою нижньою щелепою – він щось говорив, різко ріжучи повітря.

– Хто це? – спитав я.

– Якийсь поет, – відповів приятель. Здається, його звать Василь». Так Вал. Шевчук означив особистість В. Стуса: Воїн і Поет. М. Гайдеггер писав, що поет стоїть між Богом і народом: «Так залишаючись самим собою, зовсім самотній на своєму життєвому шляху, поет здобував для свого народу істину – сам за всіх, і тому здобував істотно» [Шевчук 1999: 207].

Проте в передмові до роману «Юнаки з вогненної печі» автор застерігає, що герої твору лише певною мірою прототипізовані, але й узагальнені, тобто вигадані [Шевчук 1999: 3]. Тому ми й зупинимось, власне, на психологічних константах, притаманних художнім образам: таку підставу дає нам сам автор, стверджуючи, що психологічно людина в часі не змінюється, змінний лише зовнішній антураж, сталими ж залишаються системи людської поведінки – «вояк, інквізитор, митець, правитель, священник, учений, робітник» [Шевчук 1999: 38]. Це твердження відшукується в усіх творах Вал. Шевчука, бо любі його серцю герої, долаючи «дорогу у тисячу літ», піддаючись спитуванню долі, зберігають вірність Україні, Дому, батькам, друзям і коханим.

Дослідивши значний корпус прози відомого письменника, можна, по-бароковому витіювато висловлюючись, сказати, що і розглядуваний роман є листком у пишній кроні його творчості, адже художній світ структурують усталені філософеми та міфологеми, функціонуючи в цілісному інтертексті (складовою якого є роман «Юнаки з вогненної печі»), вони являють нові модуси, розкриваючи психологічні підтексти. Каркас художньої моделі втримується на бінарних опозиціях: Бог – Диявол, Дорога – Дім, вірність – зрада, любов – ненависть. Згідно з правилами інтелектуальної гри розгортається наративна стратегія: розповідь ведеться від імені інженера-бетонника, що пише книгу спогадів про свою юність.

Текст означено як «записки стандартного чоловіка», та вже прагнення відтворити дихання своєї епохи свідчить про його духовне побратимство зі своїми попередниками – Іллею Турчиновським, Семеном Затворником, Іваном Шевчуком, Віталієм Волошинським. Час і простір у романі чітко окреслений, події відбуваються в українських містах Житомирі, Києві, Львові та російських – Москві і Потьмі – у 61 – 64 роках ХХ століття.

Класичний сюжет-розповідь про дружбу трьох юнаків (від Дюма до Ремарка), підсвічений епіграфом із книги пророка Даниїла: «А той, хто не впаде і не поклониться, тієї хвили буде вкинений досередини палахкотючої огненної печі» [Шевчук 1999: 3]. Моторошність цієї перспективи тяжіє над душами тих, хто чинить опір державі, що постає у символічному образі Спрута. Письменник показує три позиції опору: філософськи-відсторонену, «внутрішнє дисиденство» і стоїчно-героїчну настанову. Ці позиції «оживлені» у характерах житомирських хлопців – Славка, Артура і «Я»-оповідача. Найстарший і найрозумніший студент Славко наділений музикальним талантом і ясним аналітичним розумом. Цікавився вченнями Спінози, Канта, Гегеля, захоплювався творами Борхеса, Ремарка, Бйоля (зауважимо, що саме ці імена часто зустрічаються в листах В. Стуса, статтях Є. Сверстюка, в інтерв'ю Вал. Шевчука).

Із його уст лунає монолог у дусі Куліша – Франка – Маланюка: «Українці – це порода трипостасна: малороси, хохли і справжні українці. Малороси мову і культуру українську відкидають і зі шкури лізуть, щоб стати «руськими» [Шевчук 1999: 28]. «Найпоширеніший тип – хохли, для яких головне пристосуванство, вигода, користь. Справжній українець любить свою землю, він великий трудівник, перетворює пустелі в сади, творить пісні, ними лікуючи душу. Він – сіль землі, оберігач і надія. Цей тип немилосердно винищувався малоросами і зайдами. Але він невмирущий, бо має дивовижну упертість і витривалість» [Шевчук 1999: 28].

Славко-філософ перший потрапить у безжалісну пашу вогненної печі, не витримавши власної малодушності: під немилосердним тиском агента КДБ він підписує статтю, спрямовану

проти заарештованого товариша. Жорстоко страждаючи помирає (тут відтворена трагедія товариша студентських років Федора, а Артур, очевидно, має долю брата Анатолія). Артур уособлює стоїчну позицію опору. Витривалість, життєздатність, відчайдушність – риси справжнього борця. Заарештований за самвидав, він отримує перший термін покарання, а згодом – і другий.

Найбільш глибоко розкрито характер Я-оповідача. Його життєва позиція найближча до авторських світоглядних засад, викладених у есе «Сад житейських думок та почуттів». Літературознавець із Австралії Марко Павлишин визначив цей тип опозиції як «мовчання». Він вважає (цілком справедливо!), що Валерій Шевчук та Ліна Костенко, завдяки цій позиції, посіли місце літературних гуру. «Шевчук утримував авторитет етичного оратора. У ситуації, де стало неможливим вправлятися в *ars bene dicendi* – мистецтві доброго (як морально, так і естетично) промовляння, етичний оратор волів утриматись від само вислову» [Павлишин 1997: 204]. Прийом внутрішнього монологу дає можливість показати всі перипетії людської душі. Оскільки письменник належить до прихильників синергетики, з її уявленнями про цілісність світобудови і перетіканням енергії з цілого в єдине, то наділяє свого персонажа здатністю відчувати в собі генетичний код, який визначав дії споріднених йому душ у минулому. Тому у візіях з історичних часів бачить себе у «вервечці подобенств». Першою була візія з XVII століття, коли юнак слухав промову Єлисея Плетенецького (помер у Львові від мору), згодом він відчув страждання вояка часів Хмельниччини, який зі страху втік з поля бою в ліси. Знає його серце і долю мандрівного дяка, трагедію Мельхиседека Значко – Яворського, що закінчив життєвий шлях 1809 року і саме тоді народився романтичний шляхтич, ровесник Шопена. Пам'ять утримує і дерев'яний дім під старими соснами, і горішню кімнату, і старий клавесин, на якому награв красива дівчина-мрія.

Міфологема Дому наскрізна в романі (до речі, як і в творах «Дім на горі», «Стежка в траві», «Темна музика сосон»). Ключова етноментальна міфологема Дороги сприймається як Символ вселюдського страждання – це шлях на Голгофу. Саме тому остання візія висвітлює заарештованого в 1937 році молодого українця, якого запроторюють у Сибір. Його молитва до Бога пронизує свідомість юнака із шістдесятих у передчутті немислимих випробувань. «З ними я відав безумовну фізіологічну злуку, тобто знав їх, як себе» [Шевчук 1999: 208]. Роздумуючи над своїм життям, юнак приходять до висновку: усіх їх об'єднує екзистенціал Страху. У боротьбі зі своїми страхами, дотримуючись батькового заповіту «честь перш за все», хлопець зважується заперечити вчительці російської літератури Софії Вольфовній стосовно вищості російської культури над українською, за що отримує статус «націоналіста». Вигнаний зі школи, він, уже працюючи «кочегаром-інтелектуалом» (напрошується аналогія із «родом діяльності» М. Воробйова, В. Голобородька, В. Стуса), потрапляє під прицільне око спецслужб. Природний інстинкт самозахисту породжує фантасмагоричні сні: знову-таки випробуваний ще в бароковій епосі літературний засіб оприявлення підсвідомих візій. У снах оповідача смислообраз Держава опредметнюється в своїх жахливих варіантах: це холодні мацаки Спрута, простягнута правиця Мідного Вершника, що мчить залитою кров'ю землею, це Піраміда, яка душить людей, це Пустеля, де «трава» скошена. Роман політично заангажований: автор чітко окреслює свою зневагу до світу абсурду, Радянського Союзу як правонаступника Російської імперії. Маркери радянськості (портрети ідолів, їх мавзолеї, фальшиві агітки, лозунги про рівність народів, світле майбутнє) неприйнятні для мислячої людини. Розповідь про поїздку оповідача і Лариси до в'язня радянського концтабору Артура можна сприймати як окрему блискучу психологічну новелу. Побачена ними чужа земля вразила своїми брудними вокзалами, несмачними обідами, захланністю і п'янкою. Вал. Шевчук не жаліє для «північної сусідки» влучних метафоричних порівнянь – це Паша Дракона, Око Прірви, початок Жаху. Проте, і це суттєво, письменник завжди розрізняє державу і народ: тому такою вчасною стала для його героїв підтримка московської інтелігентної родини і гостинність старої чувашки в Потьмі. Не «очорнює» автор і людей спецслужб: є серед них хижі звірі, а є й ті, хто попереджав про арешти. Розводить він і релігію з діючою церквою, адже священники в ті часи часто були донощиками на віруючих. У творчості Вал. Шевчука Бог постає в амбівалентних іпостасях: Божественний Логос, Творець всього сущого, Бог є Любов. У романі «Юнаки з вогненної печі» читаємо: «І я думаю, що Бог – це і є система цих світів та пустель, і він, може, даремно жене

нас із хрестом на спині на гору, де кожного з нас мають розпіяти і розпинають, бо життя наше – це і є хресна путь на Голгофу навіть для тих, хто цього не відає...» [Шевчук 1999: 278].

Шістдесятники знайшли сили винести свій тягар і прокласти дорогу до незалежності України. «Константою тієї сили є стоїцизм, з яким людина зносить свою долю з вдячністю Богові і дає поміч іншому на розбурханій і небезпечній хвилі часу», – написав Є. Сверстюк у статті «шістдесятники і Захід» [Сверстюк 1993: 25]. Він ясно визначив риси визвольного руху, на які ми покладаємось, підводячи підсумки: „Серед ознак шістдесятників я б поставив на перше місце юний ідеалізм, який просвітлює, підносить і єднає... Другою ознакою, отже, я б назвав шукання правди і чесної позиції. Як третю ознаку я б виділив неприйняття, опір, протистояння офіційній літературі і всьому апаратові казарми» [Сверстюк 1993: 25]. У романі «Юнаки з вогненної печі» всебічно висвітлено риси шістдесятництва як суспільного явища через призму індивідуального світосприйняття молодих українців, які такі «виламалися із бетону стандартності». В цілковитому сприйнятті «філософії самотньої свідомості», у свободі екзистенціального вибору як вищої життєвої цінності, у розумінні неповторності кожної людини, у вірі в своє духовне покликання полягає суголосність думок шістдесятників при всій розмаїтості форм їх вияву.

Отже, як ми бачимо, при порівнянні двох текстів – автобіографічної повісті – есе «На березі часу...» та роману «Юнаки з вогненної печі» автор послідовно виконував своє надзавдання: показати духовне протистояння шістдесятників тоталітарному режиму. Можна стверджувати, що наратор Шевчука дотримався заявленого морально-етичного імперативу щирості, бо події, що пройшли «...через мене, мою душу, серце і розум» [Шевчук 2002: 15] висвітлені таки правдиво, адже «модельовати чи промовчувати, чи пригладжувати дійсність, чи її присолоджувати рішуче не бажав» [Шевчук 2002: 18]. У творах показано, що і «реальні» шістдесятники, і «фантазійні» герої високо несуть своє «українство як життєдайний вогонь» [Шевчук 2002: 18]. Думається, що наше дослідження стане смальтою у величній мозаїці-портреті шістдесятників, яку спільно створюють українські літературознавці.

Література: Гундорова 2004: Гундорова Т. І. Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім // Коцюбинська М. Мої обрії: У 2 т. – К.: Дух і Літера – Харківська правозахисна група, 2004. – Т. 2. – С. 4 – 10.; Зборовська 2001: Зборовська Н. В. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і час. – 2001. – №12. – С. 26 – 42.; Костенко 1991: Костенко Л. В. Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня. – С. 1 – 2.; Павлишин 1997: Павлишин М. Р. Про можливість опозицій за гласності / Павлишин М. Канон та іконостас. – Київ: Час, 1997. – С. 199 – 213.; Сверстюк 1993: Сверстюк Є. О. Шістдесятники і Захід / Сверстюк Є. Блудні сини України. – К.: Знання, 1993. – С. 23 – 33.; Тарнашинська 2008: Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво як «дух часу»: концептуалізація, інтерпретація / Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 154 – 226.; Тарнашинська 2001: Тарнашинська Л. Б. Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. – 224 с.; Шевчук 2002: Шевчук В. О. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни: Повість-есе. – К.: Темпора, 2002. – 272 с.; Шевчук 1994: Шевчук В. О. Сад житейських думок, трудів і почуттів / Валерій Шевчук // Стежка в траві: у 2 т. – Харків: Фоліо, 1994. – Т. 1. – С. 49 – 78.; Шевчук 1999: Шевчук В. О. Юнаки з вогненної печі. Записки стандартного чоловіка: Роман. – К.: Український письменник, 1999. – 303 с.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4Укр) 6

У двох світах: громадянська лірика Галини Гордасевич періоду «застою»

У статті розглядаються змістові та стилістичні особливості неопублікованих поезій Галини Гордасевич, написаних у період «застою». Також здійснено їх зіставлення із віршами, які були видані поетесою у цей період.

Ключові слова: «шухлядна» поезія, «застій», репресії, ідіолект, соціалістичний реалізм.

Дубровский Р. А. «В двух мирах: гражданская лирика Галины Гордасевич периода «застоя».

В статье рассматриваются смысловые и стилистические особенности неопубликованных стихов Галины Гордасевич, написанных в период «застоя». Также осуществлено их сопоставление со стихами, которые были выданы поэтессой в этот период.

Ключевые слова: «шухлядная» поэзия, «застой», репрессии, идиолект, социалистический реализм.

Dubrovskyy R. "In two worlds: social lyrics by Galyna Gordasevych in the period of "stagnation".

The paper discusses the content and stylistic features of the unpublished poems by Galina Gordasevych written during the period of "stagnation." Their comparison with poems had been published by poetess during this period there was provided as well.

Keywords: "drawer" poetry, "stagnation", repression, idiolect, socialist realism.

Явища демократизації та лібералізації, котрі проникли в усі сфери культурного життя Радянського Союзу із приходом до влади Микити Хрущова, уже тоді були доволі неоднозначними та суперечливими, прикладом чого може слугувати хоча б переслідування «абстракціоністів» і «формалістів». Новий політичний режим унаслідував від попереднього метод «батога і пряника». Причому «батіг» застосовувався до тих, хто не бажав прислухатися до партійної лінії. Тож проявом «темної сторони» режиму стала нова хвиля звинувачень та репресій творчої інтелігенції, котра визривала у нову культурну генерацію. Саме у цей період формувався поетичний талантизм Галини Гордасевич. Метою дослідження, результати якого представлені у статті, є з'ясування особливостей впливу політичної системи на письменницю та його відображення у її поетичній творчості. Предметом аналізу стали неопубліковані вірші Галини Гордасевич, написані у 1965 – 1972 роках, а також збірки, що вийшли друком у цей період. Методологічною основою для проведення дослідження стали праці М. Жулинського, Р. Гром'яка, Л. Масенко, Д. Дроздовського, М. Якубовської, В. Хархун та інших. Творчість Галини Гордасевич зазначеного періоду розглядали Ю. Москвич та І. Ярошевич.

Політичний режим у Країні Рад практично від моменту її становлення й до миті розпаду вимушував свідомих письменників шукати шляхів для збереження себе та своїх переконань. Причому ці два поняття знаходилися по різні боки. Той, хто не жалів себе й на перше місце виставляв пошуки істини та справедливості, отримував покарання у вигляді тюремного ув'язнення, заслання або й зовсім фізичного знищення. Той, хто був готовий піти на компроміс із сумлінням, отримував нагороди та посади. Іншими варіантами була еміграція, творче мовчання, «езопова мова», де за удаваною простотою стояв глибокий зміст, а також писання «в шухляду» з надією на те, що колись режим буде подолано і можна буде вийти із тіні з речами, написаними колись «за свіжими слідами». Таку розмаїтість варіантів поведінки літераторів відзначає й Марія Якубовська: «Система» боролася з письменниками і за допомогою «батога», і за допомогою «пряника». Одних підкупляла матеріальними благами, інших – обходила мовчанкою, ще іншим – просто не давала засобів до існування. Одні – шукали компромісу із системою (Іван Драч, Віталій Коротич), інші – надовго замовкали (Ліна Костенко), треті – з гідністю приймали переслідування режиму» [Якубовська 2005: 34].

Галина Гордасевич обрала свій шлях. Тож ніколи жодним позитивним словом не згадала ні саму партію, ні її здобутки на шляху до побудови комунізму. Їй, наприклад, часто дорікали за те, що завжди послуговувалася словом «Україна» і ніколи – УРСР. Свої вірші вона прагнула наповнювати рідними народними мотивами, наближала їх до фольклорних форм, огортала палітрою символів, метафор, які часто трактувалися не інакше, як «націоналізм». Відсидівши більше двох із половиною років у в'язниці за «складання націоналістичних віршів та

антирадянську агітацію серед студентів», вона навряд чи полюбила радянську владу, тоталітарну систему. Водночас це не змінило ні її потягу до поезії, ні її безкомпромісного прагнення писати лише правду, а не її «радянський варіант для широких трудових мас», але навчило бути обережною у нерівній боротьбі із системою. Тож закономірним є той факт, що донецький період творчості поетеси представлений двома паралельними творчими струменями. Перший складають «шухлядні» вірші, які просто не могли бути не написаними жінкою із загостреним відчуттям справедливості у час, коли саме поняття цієї справедливості підмінювалося на поняття «ідеологічної правильності» й служінню доволі розмитим ідеалом інтернаціоналізму. Вони не були й об'єктивно не могли бути надрукованими, зважаючи на обставини політичної реальності. Другий струмінь складають поезії з подібним ідейним началом на імпліцитному рівні, однак формально стилізовані під типові зразки, написані у відповідності до всіх канонів соцреалістичного дискурсу. Дмитро Дроздовський у книзі «Код майбутнього» зазначає: «Подібна формула могла виникнути не просто в тоталітарній державі, а й до того ж – у багатонаціонально-тоталітарній державі, що подвійними ланцюгами сковувала думку і творчу енергію. В той же час вона привчала досвідчений і витончений розум до лукавства, вчила підігравати абсурдним правилам гри, із певною простодушною наївністю симулювати соцреалістичний зміст і національну форму» [Дроздовський 2006: 121].

У 1965 році було заарештовано Богдана та Михайла Горинів. Тоді ж не дозволили вийти друком першій збірці Галини Гордасевич «Мажорна гама», бо критики побачили у ній націоналістичний зміст. Зазнали переслідувань інші літератори. Особливим цькуванням письменників відзначався 1973 рік. Так, у цілком таємній інформації ЦК КП України за підписом В. Щербицького від 23 квітня 1973 року чітко зазначалося: «В связи с делом Добоша и за проведение антисоветской деятельности были арестованы Светличный, Дзюба, Сверстюк, Антонюк, Селезенко, Шумук, Сергиенко, Плахотнюк, Стус, Светличная Н., Плющ, Холодный, Чорновол, Осадчий, Гель, Калинец И. и Шабатура С. У арестованных изъято около тысячи националистических и других враждебных документов, в том числе «Программа украинской национальной коммунистической партии», в которой обосновывается необходимость создания нелегальной партии для объединения антисоветских сил на борьбу за «самостоятельную Украину [Масенко 2005: 270 – 271]. Тож ув'язнили тих людей, на котрих орієнтувалася Галина Гордасевич як у своїй творчості, так і у житті.

Проблему для дослідження поетичної творчості Галини Гордасевич становить відсутність датування її віршів. Однак більшість неопублікованих поезій мають дати написання, що дає можливість співвіднесення їх змісту із тими чи іншими біографічними фактами, що вплинули на нього.

Вірш «Минули дні поразок й перемог...» не має дати, чи принаймні року написання. Та він належить до числа поезій, написаних між 1963 та 1973 роками. Наявність значної кількості дієслів у наказовому способі дає підстави для припущення, що вірш написаний на початку 70-х років, адже така особливість ідіолекту поетеси спостерігається саме у це період. Особливістю аналізованої поезії є утвердження думки про те, що усе на світі є мізерним у порівнянні із тим, чим може наділити лише Бог. Це уособлення вищої сили, яка діє лише на тих, хто веде праведний спосіб життя, не зрікається високих духовних ідеалів. Бог у даній поезії є суто ментальним образом – символом могутності та справедливості. Він не наділений жодним епітетом. Натомість за допомогою дієслів формується динамічна картина Його діяльності, спрямованої на людину: «За кожен день, який тобі дарує Бог, / Будь вдячний»; «Відкрий вночі вікно – і Бог тобі / Найкращу зірку покладе в долоні...» [Гордасевич : Неопубліковані поезії]. Отже, Бог дарує день та кладе зірку в долоні. Тож у випадку Галини Гордасевич відходить від традиційного космізму і пов'язує астрономічні явища із діяльністю трансцендентної сили. Для порівняння, у верлібрі «Генеральна репетиція», що був надрукований у збірці «Слід зірниці», зустрічається інша тенденція. Так, при тому, що авторка подає гротескну картину того, як усе на світі відбувається у зворотному хронологічному порядку, час і простір тут змодельовані у відповідності до логічних та фізичних та біологічних законів. Увага у вірші сфокусована не на трансцендентній причині явищ, а на самих явищах. А сама надприродна їх причина спочатку є розмитою й вербалізованою за допомогою неозначеного займенника «хтось», звичайно ж, написаного із малої літери: «Все йшло, як звичайно, / та раптом, / зненацька, / цілком

несподівано, / хтось запустив всесвіт / у протилежний бік» [Гордасевич 1986: 27]. Далі поетеса дає варіанти того, хто чи що може бути силою, що має владу над потоком часу, і розшифровує поняття «хтось»: «І хтось – біблійський бог, / чи світовий розум філософів, / чи просто здоровий глузд – / сказав: – Увага! / Все, що було досі, / тільки репетиція» [Гордасевич 1986: 27]. Тобто Бог (слово у тексті зі зрозумілих причин написано з малої літери) ставиться в один ряд із найкращими розумами світу і навіть зі звичайним розумом людини. Епітет «біблійський» виступає у ролі обмежувального означення, що підкреслює належність означуваного не усьому людству, а лише книзі Біблії та тим, хто сповідує її релігійне віровчення. Причому асоціація спрямована саме на книгу, оскільки не вжито означення «християнський». А сама дія, здійснювана ним, не є надприродною. Тобто йдеться про певний антропоморфізм при описі Бога, оскільки перед читачем розкривається Його образ не через діяння, а через персоніфіковану акцію: комунікацію за допомогою людських мовних засобів. Таким чином, образ Господа у «шухлядних» віршах відрізняється від образу у віршах, що вийшли друком у радянський період. Якщо у першому випадку він є понадчуттєвим, усеохопним та всесильним, то у другому – антропоморфно-персоніфікованим, чуттєво сприйнятним та буденним.

Також у поезії «Минули дні поразок й перемог...» звучить викривальна інвективність, пов'язана із незадоволенням владою. Причому сутність влади подано як загальне поняття та як образи конкретних людей. Так, у вірші використано паралельні конструкції «Що влада?» і «Що слава?». Однак якщо слава розглядається як поняття апіорі («Що слава? Заздрість, схована під усміхом!» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]), то поняття влади пояснюється через персоніфіковані образи з вираженою негативною конотацією («Що влада? Натовпи німих нікчем!» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]). Причому у даному випадку Галина Гордасевич відходить від звичного для неї прийому залучення реципієнта у художню дійсність і на питання із риторичним пафосом одразу сама дає чітку відповідь. Адже читач, зважаючи на політичні реалії тоталітарного режиму, може навіть боятися глибоко замислюватися й давати для себе відповіді на подібні запитання.

Вірш «Хочете – приймайте на віру...» написаний 8 липня 1963 року під час короткотермінового перебування в Москві. Лірична героїня – жінка із сильним характером, що дотримується обраної позиції всупереч цілій системі, направленій проти неї. Уже тут з'являється одна із провідних формальних особливостей поезії авторки: презентація людини-діяча через її пряме мовлення: «Та й сказали: – Чого ти / Холодна, як риба? / Взувай-но на ніжки / Та вшвар гопака. / Та ну ж, не маніжся! / Ач, горда яка!» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Гротескна картина створюється завдяки цілеспрямованому використанню гіперболи: «Зняли з мене шкіру / Та й вичинили, / Та й пошили чоботи, / Чоботи на рипах» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Доповнює експресивний ефект епаналоми, що сприяє градації. У такий спосіб відбувається поступове розширення опису тортур, яких зазнала лірична героїня із одночасним наростанням емоційної напруги. Образ українського народного танцю гопака використано також не випадково: він підкреслює, за що саме ненавидять ліричну героїню – за її етнічну приналежність та відданість традиціям своєї землі. Образи катів є безликими та множинними, що підкреслено дієсловами-присудками («зняли», «вичинили», «пошили», «сказали»). Це підкреслює знеособлення служителів системи та їх чисельність. В аналізованій поезії знову з'являється образ Бога, котрий стоїть вище будь-якої людської організації. Саме тому лірична героїня має надію на свою перемогу.

У вірші простежуються одразу три темпоральні виміри: минуле, теперішнє і майбутнє. Перший становить усе, про що розповідає лірична героїня. Другий – це момент її розповіді, де відбувається безпосередній зв'язок з реципієнтом (звернення «Хочете – приймайте на віру» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]). Третій – це висновкова частина вірша, формальним маркером якої є три крапки перед рядком. (До цього прийому поетеса часто вдаватиметься у пізнішій творчості). Тут описовість змінюється на декларацію дій, певний моральний імператив ліричній героїні: «... Ну що ж. Станцюю. Гарзд. / Бог дасть – не в останній раз» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Тож у цьому вірші в коротких поетичних рядках було сконденсоване усе життя їх авторки: минулі страждання у тюрмах, теперішній стан, коли вперше з'явилась можливість говорити при них та прагнення за жодних обставин не коритися тоталітарній системі у майбутньому.

Художнім продовженням цієї теми є вірш «Для мене «культ» – не абстрактне поняття...». Поезія була написана у 1964 році, тобто за 3 роки після XXII з'їзду КПРС, де остаточно було розвіяно культ особи Сталіна, а його тіло винесено з мавзолею і поховано біля кремлівської стіни. Це поетична сповідь про життя, проведене за ґратами, зокрема, й через написання віршів, у яких слідчі побачили націоналізм. Розмірковуючи над тим, що для неї означає «культ», лірична героїня поезії вдається до конкретних життєвих прикладів: «Це молодість, за ґратами проведена. / Це не розмова, коли робити нічого, / Не запізнити жалі та зітхання, / Це – мої вірші на столі у слідчого / Про першу весну і про перше кохання» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Вірш пронизаний автобіографічними фактами, співзвучними із тим, про що розповідає письменниця в автобіографічній повісті (за визначенням авторки – романі) «Соло для дівочого голосу» та есе «Із сімейного альбому». Провідним прийомом поетичного синтаксису, що сприяє якнайповнішому розкриттю теми, є прийом антитези. Фактично, життя у в'язниці протиставляється життю на волі. Таку антитезу можна зустріти у наведених вище рядках (абстрактне поняття, стара легенда, пусті розмови, запізнити жалі та зітхання з одного боку й молодість, проведена за ґратами, вірші про першу весну і перше кохання з іншого). Наведемо інший приклад антитези: «Це, може, не має великого значення / І в історії ніяк не позначиться, / Та коли у дівчат були перші побачення, / Коли їм хлопці почали всміхатися, / Я заповнювала блоки бетоном, / Я розвантажувала баржі з цементом. / Я дуже пізно познайомилась з капроном / І ще пізніше – із перманентом» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Ці рядки стосуються факту із біографії Галини Гордасевич, коли у 1954 році вона відбувала покарання в Куйбишеві (Самарі), де протягом дев'яти годин на день розвантажувала баржі з цементом, що приходили сюди по Волзі. Тож Лірична героїня по-своєму вдячна долі за те, що дозволила їй побачити усе жахіття тоталітаризму зсередини, а отже – розкрила очі, чого могло б не статися за інших обставин.

Ідею вірша висловлено одним афористичним рядком: «Найстрашніша із зрад – це себе зрадити» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. На змістовому рівні окремі рядки вірша є співзвучними з поезією «Доля» Ліни Костенко. Порівняймо: «Та якби до мене з'явилась фея, / Що може виконати прохання кожне, / Я б не стала просити в неї / Забрати у мене життя тривожне. / Я б не схотіла прожити по-іншому / Жодного дня, ані жодної хвили. / Всі мої дні, у минулому лишені, / Шрами на серці моїм залишили» (Галина Гордасевич) [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. «І я її прийняла, як закон. / І диво велике сталось: / минула ніч. І скінчився сон. / А Доля мені зосталась. / Я вибрала Долю собі сама. / І що зі мною не станеться, – / у мене жодних претензій нема / до Долі – моєї обраниці» (Ліна Костенко) [Костенко 1990: 35].

Автобіографічним є і вірш «Сказали птиці: літати доволі!..», написаний 23 січня 1965 року. У ньому Галина Гордасевич вдається до казкового сюжету, у центрі якого перебуває птиця. Це легка алюзія, за якою просто вгадуються події із життя авторки вірша. Наприклад: «Сказали птиці: літати доволі! / На десять років позбавили волі» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Використання бестіарних образів є доволі поширеним у творчості поетеси, однак вони майже ніколи не виступають асоціонами, покликаними співвідноситися із авторкою. Так, приблизно у той же час були написані вірші «Казка про птицю» та «Ще одна казка про жар-птицю», які увійшли до збірки «Веселки на тротуарах». Єднає усі три вірші їх сюжетність, яка розвивається у тому числі завдяки показу ситуації зі сторони з її оживленням через пряму мову її учасників.

Та все ж перші два образи є практично самототожними, а образ-символ птиці у клітці із неопублікованого вірша співвідноситься з авторкою та її долею.

Політичний режим названо «погодою»: «Роки пройшли. Змінилась погода. / На птиць, щоб у клітках, минула мода» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Також поетеса іронізує над пафосом, з яким за хрущовської «відлиги» звільняли безпідставно ув'язнених, і натякає на те, що кардинальна зміна риторики – це лише омана («Співай пісні, вий гнізда із рути, / Лише... узгоджуй свої маршрути») [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. На відміну від вище описаних «шухлядних» віршів поетеси, поезія «Сказали птиці: літати доволі!..» не має оптимістичного завершення, пов'язаного зі сподіваннями на майбутнє. Можливо, тому, що вірш написано у 1965 році, коли політичний режим знову став жорсткішим та антидемократичним. Поезія

закінчується рядками: «Ох, пізно ти, доле, двері відкрила! / Бо де ж полетіти, як всохли крила» [Гордасевич : Неопубліковані поезії]. Однак це не слова розпачу та духовного безсилля, а лише розуміння того, що найкращі роки юності було проведено за ґратами і їх уже не повернути.

Звинувачувальна риторика на адресу радянської влади та «старих комуністів» досягає апогею у вірші «Кажуть, що ми ображені...», написаному у 1966 році. Структурно поезію можна поділити на три частини: у першій звучить теза – звинувачення ліричної героїні та її соратників, друга є спростуванням цієї тези з наведенням контраргументів, третя частина – висновкова. Уже на початку вірша стає зримою опозиція «ми – вони»: «Кажуть, що ми ображені, / Кажуть, що ми зневірені» [Гордасевич : Неопубліковані поезії]. Проте образ «вони» є ще далеким та неконкретним, відчутним лише за дієслівною анафорою, що вказує на це третьоособове «вони». У другій частині цей образ знаходить чіткіше й уособлене вираження: «Що ж! давайте рахунки зводити, / Комуністи наші залізні» [Гордасевич : Неопубліковані поезії]. У третій частині поезії він цілком розвінчується, що візуалізує іронічність епітету «залізні». Перша і третя частини звучать із максимальним пафосом, який за полюсами можна поділити на пафос та антипафос. Так, як звинувачення на адресу ліричної героїні та її однодумців звучать слова: «...Що зубули слова червоні: / Комунізм, світова революція! / Не обпалюють полум'ям скроні / Наші мрії убогі та куці» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Завершальна частина складається усього із чотирьох рядків, протиставлених (після вагомих аргументів у другій частині) цьому пафосу: «І щоб це не вернулось знову, / Щоб так не спіткнутись, як ви, / Ми нікому не вірим на слово, / Ми не віримо в правду Москви» [Гордасевич : Неопубліковані поезії].

Звинувачення звучить, у першу чергу, на адресу тих «залізних комуністів», котрі вважають себе у праві дорікати молодому поколінню у відсутності любові до Москви. Саме на них поетеса покладає вину за криваве братовбивство «А кулі усі смертельні – / Чи з Руру вони, чи з Уралу. / І не Сталін сам, і не Берія – / Ви своїх побратимів стріляли» [Гордасевич : Неопубліковані поезії]. За прихід до влади Сталіна, образ якого приховано за алюзією «бога у шинелі», також повинні нести відповідальність комуністи-безбожники: «Розтрощили царську корону, / Викидали ікони з порога. / А самі, без церков і без трону, / У шинелі воздвигнули бога» [Гордасевич: Неопубліковані поезії]. Тож вірш «Кажуть, що ми ображені...» є яскравим прикладом політичної сатири і відповіддю поетеси на закиди з боку критики за те, що не використовувала у своїй творчості прийнятої термінології та радянських аксіоматичних постулатів.

Ситуація, яка склалася в культурному житті після смерті Сталіна і XX з'їзду КПРС, дозволила по-іншому поглянути на суспільні реалії. Галина Гордасевич була у числі тих, хто, пройшовши крізь табори, не зрікся своїх ціннісних орієнтирів та духовних імперативів. Незважаючи на зречення культу особи, суспільні реалії залишалися далекими від демократичних перебудов усього державного устрою. Будь-яка здорова критика зазнавала нищівних переслідувань. Особливо важко у цей період було письменникам, котрі не хотіли йти на компроміс із самими собою та справедливстю. Тож дехто надовго переставав писати, дехто, фізично вирвавшись із оков тоталітаризму, продовжував робити це в екзилі. Галина Гордасевич, незважаючи на ризик, поряд із ліричними поетичними речами, що потрапляли до друку, творила пропущену крізь власне серце громадянську лірику, основною рисою якої була огорнута в художню форму життєва правда про жорстоку сутність тоталітарної системи. Саме ця частина її творчого доробку є однією із найбільш вартісних і потребує подальших наукових досліджень.

Література: Гордасевич 1966: Гордасевич. Г. Л. Веселки на тротуарах. – К.: Радянський письменник, 1991. – 75 с.; Гордасевич 1976: Гордасевич Г. Л. Наречена сонця. – Д. : Донбас, 1976. – 61 с.; Гордасевич 1986: Гордасевич Г. Л. Слід зірниць. – К.: Радянський письменник, 1986. – 126 с.; Гордасевич: Гордасевич Г. Л. Неопубліковані поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://edit.io.ua/edit_story.php?edit_story=201638 : Дроздовський 2006: Дроздовський Дмитро. Код майбутнього: Криза л. в Європ. філософії: від екзистенціалізму до укр. шістдесятництва. – К.: Всесвіт, 2006. – 192 с.; Костенко 1990: Костенко Л. В. Вибрані поезії. – К.: Дніпро, 1990. – 559 с.; Овсієнко 2001: Овсієнко В. В. Інтерв'ю з Г. Гордасевич 3 лютого 2001 року [Електронний ресурс] // Дисидентський рух в Україні. Віртуальний музей. – Режим доступу:

<http://archive.khpg.org/en/index.php?id=1185442425>; Масенко 2005: Українська мова у ХХ сторіччі: історія лінгвіциду. Док. і матеріали] / упоряд. Л. Масенко та ін. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. – 399 с.; Якубовська 2005: Якубовська Марія. У дзеркалі слова: есеї про сучасну українську літературу. – Львів : Каменяр, 2005. – 751 с.

Людмила Дядченко, аспірант (Київ)

ББК 83.3 (4Укр) 6 Федюк
УДК 82.0 (477)

Міфопоетичний образ будинку в текстах «київського періоду» Тараса Федюка

Стаття розглядає міфопоетичний образ будинку в поезії «київського періоду» Тараса Федюка. Основною метою роботи є аналіз авторських варіантів будинку в міфопоетичному просторі. Окремий акцент робиться на з'ясуванні особливостей антидому. У результаті зроблено висновок, що домом для ліричного суб'єкта є дорога.

Ключові слова: міфопоетичний простір, ліричний суб'єкт, топос дому, антидім.

L.yudmyla Diadchenko. Mithopoetic image of the house in texts of "Kyiv period" by Taras Fedyuk

The article considered a mythopoetic image of house of poetry "Kiev period" by Taras Fedyuk. The primary aim of the paper is to analyze the author's variants of the house in mythopoetic space. Certain emphasis is placed on ascertaining the features of antyhome. As a consequence a conclusion is made that Road is the home for the lyrical subject.

Keywords: mythopoetic space, the lyrical subject, the topos of home, antyhome.

Людмила Дядченко. Мифопоэтический образ здания в текстах «киевского периода» Тараса Федюка

Статья рассматривает мифопоэтический образ здания в поэзии «киевского периода» Тараса Федюка. Основной целью работы является анализ авторских вариантов дома в мифопоэтическом пространстве. Отдельный акцент делается на выяснении особенностей антидома. В результате сделан вывод, что домом для лирического субъекта есть дорога.

Ключевые слова: мифопоэтическое пространство, лирический субъект, топос дома, антидом.

Локус будинку організовує внутрішній та зовнішній життєвий простір. Актуальність дослідження полягає в тому, що обраний матеріал досі ґрунтовно не досліджений, хоча він є винятково важливим для розкриття особливостей просторової моделі художнього світу поезій. У статті вперше розглянуто образ будинку та його міфопоетичні варіанти в поезії Т.Федюка, розкрито їх особливості, притаманні міфотворчості автора.

Структура будинку в кожній окремій культурі відбиває уявлення про організацію світу. Відразу ж зазначимо, що ми розрізняємо Будинок і Дім, оскільки будинок, житло – це не завжди дім.

У давніх текстах будинок є символом стабільності, праведності й законності. Найчастіше образ Будинку в літературі представлений як набір мотивів життєвого циклу головного героя, традиційних ритуалів: народження, весілля, смерть та похорон. Будинок, разом з іншими артикуляціями культурно значущих просторів, таких як стіни, стежки й дороги, садки, становить те, що називаємо «територією будинку», або «домом». Дім – це простір, в якому людина заспокоюється й намагається досягти гармонії між природою і собою, що означає відсутність будь-яких нерозв'язаних конфліктів. Так, домом стає для ліричного суб'єкта територія його батьківщини, що йде через асоціацію від будинку: «хата вечір соняшник сто грам – / це моя вітчизна» [Федюк 2011: 60]. Однією з характеристик міфу є нероздільність, злитість природи та людини, а цикли природи проектуються на життєві цикли людини. Тому вагомим складником дому є образ саду (як доповнення до врегулювання себе), що також лежить в основі людської культури. Селянська хата завжди обсаджувалась садом. Сад – простір одомашненої людиною дикої природи, частина окультуреного хаосу: «І сідають в гарячі сади/Дві сови і співають» [Федюк 2003: 51], «сад маленький завбільшки зляканого їжака» [Федюк 2011: 122]. Сад пов'язаний з архаїчними уявленнями про рай – «Помилуй Боже, // І не осуди./В садах Твоїх, // які не ми садили» [Федюк 2001: 102], тому й хата уявляється ліричному

суб'єктові частиною з частини саду – «на землі маленька хата –/білим яблуком кальвін» [Федюк 2009: 40].

У текстах «київського періоду» великомасштабний світ у його просторості та повноті контрастує з квартирою ліричного суб'єкта, яка загрожує його творчій свободі. У міфопоетичному просторі вибуття з дому, «відлучення» [Пропп 1998: 24], означає зазвичай початок ініціації героя. Ліричний суб'єкт Федюка виходить не з конкретного будинку/хати, читач зустрічає його вже в дорозі й лише зі спогадів довідується, що той вийшов із земель Трансністрії, фактично він живе в дорозі й дорогою. Загалом у поезії Федюка поняття дому як будинку досить розмите. Адже його дім – це закритий простір, куди входу немає, там живе він – бо «це коли немає взятись/нащо де кому і звідки...» – а також Бог, «...вірші і примітки» [Федюк 2007: 6]. Замкнутий простір породжує глибину, він доступний лише обраним.

Топос дому набуває різних модифікацій у процесі долання шляху, але всі вони більш нагадують антидім, лісовий дім. Так, ліричний суб'єкт зустрічає «сторожі стривожену зграю» [Федюк 2007: 13], «хатинку у лісі відьма//варить у горщику карти» [Федюк 2007: 17] «в лісі в лісничці вікно золоте» [Федюк 2007: 51], «хатка зіплена із тіста» [Федюк 2009: 57], «готелю якогось де близько до Бога» [Федюк 2007: 73] і виходить із земель Трансністрії. Йдучи досить довго, ліричний суб'єкт нарешті хоч і «не назавсім приїхав сюди/якось не насправді в це місто насправді велике» [Федюк 2007: 15]. Місто та простір його околиць – небезпечний топос («Місто кружляє підстреленим круком» [Федюк 2001: 108]), де ліричний суб'єкт може довести свою сміливість і самовизначитись. Місто зустрічає ліричного суб'єкта своїм камінням: «як миші камінні – навстріч насувається брук,/як плити камінні – лягають назустріч квартали» [Федюк 2005: 29]. А будинок, як і місто, розташований біля води – «у будинку який над лиманом осіннім заляк» [Федюк 2009: 87], «Котиться мертва хата // там, де котилась вода» [Федюк 2003: 130].

Сама ж міська квартира – більш неоднозначний, навіть негативний локус, і є основою теми бездомності як результату втрати будинку: «у квартирі, яку я купив для ще більшої порожнечі», де «ні пошти, ні музики», «ключ залізний ковзне по мені – /і лежить на підлозі без сліду» [Федюк 2007: 48]. Те, що квартира символізує не місце життя, а дещо прямо протилежне, розкривається зі стійкого зв'язку теми квартири та смерті, самоти, розлуки: «а у вечері – в різних квартирах/а ще краще – у різних містах» [Федюк 2007: 67], «двері скрипнули значить хтось пішов назавжди» [Федюк 2005: 76]. Ліричний суб'єкт не виходить за межі цієї квартири, приходять до нього, але й (що цікаво) зайти в дім можуть лише жінки чи міфологічні персонажі, наприклад, Дід Мороз – «...що переплутав квартири/я йому відчинив...» [Федюк 2007: 70]. Місто в міфопоетичному просторі поезії «київського періоду» (і його будинки) позбавлене теплоти й почуття центру – «Загубитись в нелюдській людській толоці./Вокзал. Перон. Гудрон./Містечко «Ки»» [Федюк 2001: 104]. Ця загроза властива архітектурі масового житлового будівництва, і цим стверджується неминуча втрата індивідуальності та ідентичності – «Боже правий, // прибери/Цих людей.../Ці будинки, ці квартири» [Федюк 2003: 139], тому ліричний суб'єкт не хоче лишатися в місті, де «бруд і нудота і жити не хочу/тут і тепер і не завтра а вже» [Федюк 2011: 40]. Таким чином, міська квартира набуває рис божевільні – «...В міській божевільні // нічною палатою» [Федюк 2001: 25], де «Ложка підкована./Старий телевізор // за ґратами грає...» [Федюк 2001: 25]; лісового будинку – «Не- // наче мокра синиця, вікно./Вороном – двері...» [Федюк 2001: 47]; притулку тварин – «над мою нору торішню» [Федюк 2003: 116]. Але повноцінним антидомом квартиру роблять такі характеристики, як «місце розташування (далеко від людей), великий розмір, огороженість, наявність багатьох приміщень, відвідини його лише чоловіками та ін.» [Профатило 2010: 57]. Так, квартира розташована в будинку біля озера, річки (річка – межа між своїм і чужим світом, а Дніпро ще й ділить місто на правий і лівий берег); а сам ліричний суб'єкт тут теж буває нечасто – «і у хаті буде з губами синіми чистота/а мене не буде» [Федюк 2005: 6], інколи ночує (тобто квартиру важко назвати жилою); в ній є багато пустоти – «порожні твої квартири/де протяг як злодій блука» [Федюк 2003: 101]. Антидім розташований у лісі, він «часто має вигляд тварини. Особливо часто мають тваринний вигляд двері» [Пропп 1998: 156].

Фактично антидім стає ще однією гранню ініціації ліричного суб'єкта. У поезії «київського періоду» помітна інверсія традиційних цінностей: для ліричного суб'єкта

внутрішня сфера будинку як чогось закритого позначає минуле, застій, неспокій, темряву і смерть – *«перебирає холодні цеглини як чотки твоя халабуда/вона вже впала але сказати про це не вміє»* [Федюк 2005: 80], тоді як зовнішня, сфера природи, оцінюється позитивно, оскільки він мандрівник, якому близька життєва стихійна сила, рух, відкритий простір – *«в пустелі жити де людей нема»* [Федюк 2005: 31], *«пожити у полі побути латинським поетом/на волі побути де простір залито волами»* [Федюк 2011: 83]. Доречно згадати скіфів, яких не можна назвати бездомними через відсутність житла, оскільки вони самі добровільно вибрали кочовий спосіб життя, будинок як такий їм не потрібний (на відміну від бездомних).

За маркерами інтер'єру (вікно, стіл, підлога, двері, сходи) маємо уявлення про антидім взагалі. Ці образи є «медіаторами, що з'єднують мікро- і макрокосм буття (людину і зовнішній світ), або ж навпаки – у ролі розмежувальних (таких, що відчужують) маркерів, які позначають межу між своїм і чужим» [Кихней 2005]. Загалом інтер'єру приділено небагато уваги, бо «Зайва живописність житла може маскувати його сокровенну суть» [Башляр 2004: 33].

Отож найбільш часто згадується **вікно**: *«вікно прилипло до стіни –/Вікно дивилось»* [Федюк 2003: 9], але воно не завжди є джерелом світла – *«вікна розбиті теж»* [Федюк 2005: 6], *«а ти все тицявся сивим обличчям у вікна побиті»* [Федюк 2009: 95]. Вікно «необхідне для огляду навколишнього світу, зв'язку з ним. Виходячи з уявлень слов'янської міфології, вікно служить для того, щоб сонце входило в будинок і наглядало за подіями» [Профатило 2010: 58]. Темне чи брудне або зашторене вікно пов'язане зі старим, занедбаним, загрозою життю – *«коли чорне вікно нахилиться наді мною»* [Федюк 2003: 153], таким, що не пропускає світла – *«Біла фіранка // на білому зранку // вікні»* [Федюк 2003: 151]. Те, що ці вікна саме з лісового будинку, підтверджують рядки – *«Коли вікна далекі // в далеких деревах токують»* [Федюк 2003: 23], *«межи віконних рам дерев нічних межи»* [Федюк 2009: 51]. Світ за вікнами (та люди в ньому) лякає ліричного суб'єкта, але він реальний, де панують стихії сонця, землі, повітря. Хоча в антидомі сонце набуває рис пекельного, палючого – *«тут сонце спочатку спалить/і лише потім освітить»* [Федюк 2007: с.]. Ще одна характеристика – мотив сп'яніння в антидомі: *«ми візьмемо трохи вина»* [Федюк 2007: 97], *«як ти виливала на килим коньяк!»* [Федюк 2005: 53], *«склянка вина // замість склянки води»* [Федюк 2005: 46], в якому перебуває ліричний суб'єкт із жінкою. На переконання Телегіна, спиртне допомагає проникнути в іншу міфологічну реальність: *«Алкоголь приносить людині спочатку забуття, а потім і смерть, тобто допомагає злитися з міфологічною реальністю спочатку тимчасово, а потім і навічно»* [Телегін 2000: 159]. Таким чином від нього – *«і ти будеш трохи дурна/і я буду дурнем набитим»* [Федюк 2007: 97]. Звідси раціональне в антидомі поступається хаосу.

Квартира не лише конфліктний простір у звичайному сенсі, а й носій складної символіки антидому, який функціонує в текстах як герой: у нього є своя історія життя, своє начиння. Так, ми зустрічаємо тут **стіл** (*«розкладений стіл опівночі»* [Федюк 2003: 101], *«на столі столовий виноград/персики фазан здається мертвий»* [Федюк 2009: 99]), який відображає і стан душі ліричного суб'єкта – *«стіл холодний»* [Федюк 2003: 139], *«стіл перекинутий»* [Федюк 2007: 40]. Стіл, за твердженням А.Л. Топоркова, особливо шанований у слов'янському житлі, його уподібнювали церковному престолу. Ліричний суб'єкт та жінка в кульмінаційний момент опиняються біля столу – *«під столиком вбогим торкнемось раптом // удвох ногами»* [Федюк 2009: 72], *«чи махала чи зникала за важким як смерть столом»* [Федюк 2011: 6].

Досить часто згадуються **двері**: *«мої двері відчинені щоб хоч би їх не ламали»* [Федюк 2005: 8], *«коли ти двері відмикаєш/старим загубленим ключем», «побиті двері»* [Федюк 2009: 41], *«в дверях розхитаних – теплий ключ/чужинство хати»* [Федюк 2005: 53], *«як люди – двері з порожніх хат»* [Федюк 2011: 135]. Вони так само, як інші частини будинку, марковані рисами лісового будинку: *«з дверей стікає роса»* [Федюк 2011: 115], *«Розгорнеш двері, // як важку траву./А стіл – дубовий»* [Федюк 2001: 18]. Двері разом із порогом є межею, через них відбувається перехід із внутрішнього світу в зовнішній. Двері у квартирі ліричного суб'єкта не пропускають сторонніх, як у казці, щоб перейти в інший простір, герой має розгадати якісь загадки, виконати завдання, так і ліричний суб'єкт, чекаючи на стороннього, приготував: *«і сіль для останнього звіра/затисла рука/він прийде поріг розгадає»* [Федюк 2003: 101].

Також згадуються **кутки** кімнати, які «...володіють сакральністю, покликані відокремлювати "своє" (замкнутий простір) від "чужого" (відкритого, що не освоєний людиною)» [Профатило 2010: 62]. Міфолог С. Телегін вказував, що «кут у психологічному сенсі – підсвідомість людини» [Телегін 2000: 5] – «*А душа // закотилась в куток, як копійка*» [Федюк 2001: 97]. У квартирі ліричного суб'єкта – «*із кутка виповзає гадюкою тиша*» [Федюк 2001: 50]. Також є вказівка на світове дерево, від якого зостався лише запах: «*Ще пахне // в кутку при вікні/Ялинка, якої нема*» [Федюк 2001: 85]. Так, за Башляром, «куток – це притулок, який забезпечує нам одну з первинних цінностей буття: стійкість. Це надійне, доступне вмістилище моєї нерухомості» [Башляр 2004: 125]. Хто б не був у таких кутках, він робить свій внесок у цей образ. У квартирі ліричного суб'єкта в кутках перебуває частина дикої природи: «*Павуки в кутках плетуть. Робота.*» [Федюк 2003: 141], «*виповзуть з кутків вужі*» [Федюк 2005: 24], «*у куточку миш*» [Федюк 2011: 87].

Сходи – частина будинку, що завжди пов'язана з рухом. Сходи, за віруваннями слов'ян, «з'єднують небо й землю, тобто верх і низ. Перебуваючи під ними, герой виявляється поза рухом, поза дією» [Профатило 2010: 58]. Маємо «*камінні сходи і сліди*» [Федюк 2003: 114]. Часом рух ліричного суб'єкта із внутрішнього простору в зовнішній, «перетин (навіть уявний) межі будинку (який є в міфологічному дискурсі аналогом символічної смерті) призводить до тілесних трансформацій» [Кихней 2005], в результаті яких ліричний суб'єкт символічно помирає і відчужується від себе – «*і ти ступаєш мокрі плечі <...> а за плечима порожнеча*» [Федюк 2003: 114], «*душа з кімнати як сивий протяг на срібнокільську*» [Федюк 2009: 12]. Сходи з'єднують нижній та верхній рівень: «У пам'яті залишається саме спуск: ним і характеризується оніризм таких сходів» [Башляр 2004: 43]. Але в міських будинках паралельно використовують ліфти: «Ліфти знецінюють героїстство підкорювачів сходів» [Башляр 2004: 44]. Ліричний суб'єкт не користується ліфтом, у ньому їздять лише «*брудні слова*» [Федюк 2009: 66], від яких «*Ліфт хилитався і плакав...*» [Федюк 2001: 24].

Також модель поведінки ліричного суб'єкта актуалізує той чи інший семантичний варіант образу будинку. Тому квартира інколи нагадує кабінет – «*олівець папір і вірш – не ваш – /на столі*» [Федюк 2011: 47], «... *павутиння вжите стіл рукопис ...*» [Федюк 2011: 71]. А кабінет не може замінити людині дому – «*Ця майстерня під стріхою. Нече гніздо. Або вище./Тут іржаві замки і великі колючі ключі*» [Федюк 2001: 94]. Міфологемними варіантами будинку є корчма – «У *«Корчмі» що таки – корчма/де і зараз усе погано*» [Федюк 2005: 131]; готель – «з вікон готелю можна почути музику» [Федюк 2003: 30]; монастир, храм, на якому семантика сакральної природи: «*храм хитне зеленим дзвоном*» [Федюк 2011: 11], «*І дерев'яний храм, який назвали гаєм...*» [Федюк 2001: 41].

Далі з'являється частина будинку – кімната («*Ця кімнатка – усе, // що лишилось від вічного міста*» [Федюк 2001: 97], «*мірвання кроками кімнати*» [Федюк 2011: 13]), але вона «покинута». Оскільки часто зустрічаються покинуті хатини, то так «семантика домашнього затишку, захищеності інверсується, на перший план виступає поняття пустоти, неповноти буття» [Профатило 2010: 56]. Звідси семантика холоду, застою – «*морози будуть ще довго ще довше від липня-серпня/в кімнаті холодні*» [Федюк 2003: 105].

Міфопоетичний образ будинку в поезії «київського періоду» метафорично постає через зв'язок індивідуального та зовнішнього світу. Вони перебувають у конфронтації один з одним як «світ у собі» та «Я у світі» й часто є причиною бажання свободи та мандрівок. Цілком правомірно зауважив Я.Голобородько: «Між категоріями «світ» і «соціум» Тарас Федюк обирає категорію та парадигму світу» [Голобородько 2005: 87].

Найбільше конкретних деталей та характеристик будинку міститься у збірці «Горище». Символічно міфопоетичний простір у цій збірці звужується до локусу будинку. Тому ліричний суб'єкт «показує» хатне «добро», яким є «*все в хаті і хата сама/томи і навіть пил на томах/на стінах полотна моїх друзів*» [Федюк 2009: 24]; знайомить нас зі своїм житлом: «*мій будинок. хто його робив?/ліфт. брудні слова що їздять в ньому*» [Федюк 2009: 66], а далі – «*ось моя квартира // ось моя/спальня ліжко вірші капці втрати/ось вітальня: здрастуй, нічия/кухня ось маленька*» [Федюк 2009: 66]. Важливо зазначити, що вітальня – місце прийому гостей, яких тут не буває, тому вона «нічия». Нарешті ліричний суб'єкт визнає, що дому в нього немає – «*і ніде*

мені немає дому» [Федюк 2009: 19], «і мою відсутність дому» [Федюк 2007: 83], «і вся неприкаяність наша бездомність...» [Федюк 2007: 85].

Отож міський світ різко контрастує з гармонійним домом, тобто це ознака оманливого домашнього затишку, що приховує екзистенційну тривогу, а будинок (квартира) насправді недостатній захист від сил хаосу. Будинок – фокус людської культурної традиції, але в текстах «київського періоду» будинок – чужий: «писав про щось в чужій порожній хаті» [Федюк 2009: 33], тому ліричний суб'єкт позбувається свого антидому – «... хату з привидами продаю/недорого і привиди – я їх знаю – // вони хороші...» [Федюк 2011: 17]. Безкінечні пошуки істини ліричним суб'єктом визначають особливий вид – Будинок, який складається з дороги: «Хатинка моя з шасли,/з лисичої, може, нори, а ще з тонких кирилиць/димів і далеких крил» [Федюк 2005: 49] (крило-летіти), «це вікно у морі як/маленька яхта човник чи галера» [Федюк 2011: 127]. Фактично стверджується, що дім – це дорога, постійний рух, переїзд, звідси образ «вічних» кочівників, циган – «... не все так погано цигани у нашому домі...» [Федюк 2003: 54]. Зрештою, виявляється, що дім ліричного суб'єкта, місце, де він мешкає, – світ, а не в фізична будівля, на якому «порожньо в світі, як в хаті» [Федюк 2007: 43]. У подальших дослідженнях доцільно розглянути образ будинку та його трансформації в поетів-вісімдесятників, аби з'ясувати, чи встановлені особливості притаманні лише міфотворчості Федюка, чи вони наявні й у поетів цього ж покоління.

Література: Башляр 2004: Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Башляр Г. ; [пер. с франц. Н. В. Кислова, Г. В. Волкова, М. Ю. Михеева]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.; Голобородько 2005: Голобородько Я. Ю. Від «Золота інків» до «Таємної ложі»: синтези, універсалії, універсум / Я. Ю. Голобородько // Поетична меритократія: Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк. – Київ : Факт, 2005. – С. 60–105.; Пропп 1998: Пропп В. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа) / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.; Профатило 2010: Профатило И. И. Реализация бинарной оппозиции «дом – антидом» в романе Б. А. Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» / И. И. Профатило // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Випуск XXIII. – Частина 4. – С. 55–64; Телегин 2000: Телегин С. М. Восстание мифа / С. М. Телегин // Миф – литература – мифореставрация : сб. науч. статей. – Рязань : Узорочье, 2000. – 156 с.; Федюк 2009: Федюк Т. Горище : [збірка поезій] / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.; Федюк 2001: Федюк Т. Золото інків : [збірка поезій] / Тарас Федюк. – Львів : Кальварія, 2001. – 112 с.; Федюк 2005: Федюк Т. Обличчя пустелі : [збірка поезій] / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2005. – 142 с.; Федюк 2003: Федюк Т. Таємна ложа : [збірка поезій] / Тарас Федюк. – Львів : Кальварія, 2003. – 160 с.; Федюк 2007: Федюк Т. Трансністрія : [збірка поезій] / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2007. – 108 с.; Федюк 2011: Федюк Т. Хуга : [збірка поезій] / Тарас Федюк. – К. : Гамазин, 2011. – 144 с.; Кихней 2005: Кихней Л.Г. Локус "дома" в лирической системе Анны Ахматовой [Электронный ресурс] : Материалы Межд. научной конференции / Кихней Л.Г., Галаева М.В. // Восток – Запад: Пространство русской литературы. – Волгоград : Волгогр-ое науч. изд-во, 2005. – С. 237–247. – Режим доступа : http://www.akhmatova.org/articles/kihnei_galaeva.htm.

С.В. Жигун, к.філол.н. (Київ)

УДК 821.161.2.09 Косинка
ББК 83.3(4укр)6

Спроба реконструкції задуму новели Григорія Косинки «Серце»

На підставі спогадів сучасників Г.Косинки можна стверджувати, що новела «Серце» зазнала суттєвих змін. Аналіз топосу кордону в канонічному тексті порівнюється з повідомленнями, які лишили слухачі первинного тексту. Встановлено, що, за задумом, кордон розділяв єдину націю, тоді як у відредагованому варіанті він розмежовує: соціалістичний світ від капіталістичного. Внесені правки пояснюються конфліктом, який виник між КП(б)У і КПЗУ і суперечать творчій волі автора. Одночасно внесені зміни викликали зрушення і в художній системі, що стала тяжіть до пролетарського реалізму.

Ключові слова: задум, топос кордону, пролетарський реалізм

Жигун С.В. Попытка реконструкции замысла новеллы Г. Косынки «Сердце»

На основании воспоминаний современников Г.Косынки можно утверждать, что новелла «Сердце» подверглась существенным изменениям. Анализ топоса границы в каноническом тексте сравнивается с сообщениями, которые оставили слушатели первоначального текста. Установлено, что по замыслу, граница разделяла единую нацию, тогда как в отредактированном варианте она отделяет социалистический мир от капиталистического. Внесенные правки объясняются конфликтом, который возник между КП(б)У и КПЗУ и противоречат творческой воли автора. Одновременно внесенные правки вызвали изменения и в художественной системе, которая стала тяготеть к пролетарскому реализму.

Ключевые слова: замысел, топос границы, пролетарский реализм

Zhygun S.V. Who Is on the Other Side of Border? (An Attempt to Reconstruct the Conception of the Short Story "Heart" by G.Kosynka)

It is possible to assert on the bases of remembrances of G.Kosynka's contemporaries that his short story "Heart" underwent essential changes. The analysis of the border topos in the canonical text has been compared to the information left by listeners of the initial text. It is established that according to the intention, the border divided a single nation whereas in the edited variant it separates the socialist world from the capitalist one. The brought editions are explained by the conflict that arose between CP(b)U and CPWU and contradict creative will of the author. At the same time the corrections caused also changes in the artistic system that began to gravitate to proletarian realism.

Key words: the conception, the border topos, proletarian realism

«Цькування, мислю я, повинно мати якісь межі, а виходить, що ні, що я помиляюсь» [Цит. за Петров 1992: 37], – писав Г.Косинка у листі до дружини 1931 року. Від цих листів лишилися тільки цитати. Після арешту 1934 року з помешкання письменника було забрано рукописи нових творів та листування. Закінченими на той час Т.Мороз-Стрілець (дружина письменника) називає «Жаль», «Софійські підвали», «Перевесла», преса повідомляла про роботу над новелами «Полинь», «Хлібина», Винниченку автор називав новелу «Кар'єра», також Косинка мав намір написати повість «І Дніпро заговорив». Втрачено листи Всеволода Іванова, Мирослава Ірчана, Марка Черемшини, В.Стефаника, В.Винниченка, а також листи самого Косинки рідним. Цитований лист із кількома іншими опинився у Львові в 1942 – 44 роках, їхні окрушини з'являються в текстах Ю.Бойка [Бойко 1971], В.Петрова [Петров 1992], Ю.Клинового (Стефаника) [Клиновий 1970], але доля їх лишається невідомою. Зниклий архів не дає змоги з'ясувати, як поставали Косинчині твори, якими були їхні задуми, редакції та варіанти. Однак такі відомості допомогли б предметніше говорити не лише про повноту вияву творчої волі автора та ступінь втручання у текст, але й про непрості механізми ідеологічного тиску на літературний процес. Автограф новели «Серце» зберігся, але одночасно збереглися свідчення перших слухачів новели, які описують якийсь інший, мало подібний твір. Це спонукає до роздумів як про історію тексту, так і про ідеологічний вплив, якого зазнавали митці після згортання літературної дискусії 1925 – 28 років.

Творча спадщина Г.Косинки має немало шанувальників, серед яких М.Наєнко, В.Фашенко, В.Агеєва, Л.Кавун, О.Поляруш, Р.Мовчан, Г.Штонь. І хоч у біографії письменника ще є нез'ясовані моменти, його творчий портрет вимальовано яскраво – майстер ліричної та драматичної новели, імпресіоніст у першому періоді творчого шляху й реаліст (неореаліст) у другому. Однак, впадає в око недостатня увага, яку приділяють дослідники творам останніх років життя, і серед них новелі «Серце». Але ці твори, окрім художніх якостей, становлять додатковий інтерес для дослідників, адже демонструють вплив ідеології на творчість. Тому ефективно розглядати ці твори у контексті перерозподілу літературних сил. 1928 року саморозпустився МАРС, до якого входив Г.Косинка і на початок 1930-х років він був так званим «диким» митцем, тобто не належав до жодних організацій. У цей час у Союзі посилюється вплив Російської Асоціації Пролетарських Письменників та культивований ним пролетарський реалізм, який поруч з ідеологічним конфліктом та соціально детермінованими характеристиками культивував певну правдоподібність, психологізм, застерігав проти перебільшеного героїзму. Тож метою статті є висвітлення змін, яких зазнає твір у потрактуванні головних колізій і героїв, та характеристика їх у контексті літературного процесу доби.

Сюжет твору, поданого у сучасних виданнях, такий: прикордонник Трохименко має простежити, щоб поява на польському кордоні «Гарцежу» (напіввійськової організації) не викликала порушень. Однак з радянського боку річку Збруч перетинає свиня, повернути яку мусить її пастушка підліток Минка. Однак у цей час надїзять вершники і панна з «Гарцежу» вбиває Минку. Трохименко, не витримавши, стріляє в неї.

У спогадах Д.Нитченка подано дещо інший варіант: «Написав він [Косинка – С.Ж.] оповідання, зміст якого був такий: дія відбувається на польсько-українському кордоні. По цей бік Збруча стоїть радянський прикордонник-українець. А по той бік ходить польський жовнір. Аж ось приходить до річки жінка з потойбічного українського села і починає прати білизну, не бачачи польського вартового. Польський жовнір, побачивши жінку, біжить до неї й починає люто бити. Річка не дуже широка, і чути, як вона плаче й благає не знущатися над нею. Але він б'є далі. Тоді радянський прикордонник не витримує, підносить свою гвинтівку і стріляє в поляка. Той падає мертвий.

...Але скоро йому заборонили читати цей твір. Не надрукували його і в журналі. Причина: активізує український патріотизм, єдність боротьби нації за свою долю» [Нитченко 1990: 129]. Звісно, таке розгортання сюжету можна списати на недосконалість пам'яті, яка часом підводить мемуаристів. Щоправда Д. Нитченко вирізнявся доброю пам'яттю: читавши повість Б.Антоненка-Давидовича «Смерть» на початку 1930-х, він переказав її сюжет через десятиліття, змінивши лише дві деталі. Але про переробку новели Г.Косинкою є й інші свідчення. Д.Гуменна згадує почуту на літературному вечорі новелу так: «Зміст: вартовий на кордоні над Збручем, українець. Він чує рідну мову по той бік річки, він не може в своїх братів стріляти, – але обов'язок прикордонника наказує, і він стріляє... Оповідання двозначне. Психологічна колізія в душі українця-прикордонника...». І коментує: «Ніби ж хотів Косинка на більшовицьку нуту заговорити, – та й йому не вірили. Не повірили й тепер...» [Гуменна 1980: 21]. Хоч авторка і подає дещо іншу версію сюжету, але важливо, що вона потверджує факт переробки новели. В ідеологічно витриманих спогадах В.Касіяна стверджується, що Косинка мав клопоти із друком новели (1933 року), які вирішив нарком А.Луначарський [Касіян 1988, 364]. Дуже цінні відомості подає дружина письменника Т.Мороз-Стрілець, яка свідчить, що первинно твір був присвячений В.Стефанику, але «новела «Серце» зазнала багатьох змін у виданні, і тому автор з болем у серці вирішив видрукувати новелу без присвяти» [Мороз-Стрілець 1971: 12]. Це свідчить, що зміни, внесені у новелу, були спричинені не творчою волею автора, а зовнішніми обставинами. А бажання присвятити твір покутському письменнику, чиїм «сином з Дівич-гори» був Косинка, опосередковано підтверджує ідею єдності нації, якої злякалися радянські літературні кола.

Щоб відповісти на питання, винесене в назву статті, слід розглянути топос кордону у нинішньому тексті новели та збереженому в пам'яті Нитченка варіанті. Цей топос апріорі містить ідею поділу, межування простору (реального і символічного) на дві підмножини. Реально описаний кордон розмежовував дві держави: Українську Соціалістичну Радянську Республіку та Польську Республіку, стосунки між якими не були дружніми, як з ідеологічних причин, так і через територіальні претензії. Однак символічний простір, описаний у новелі й у першій редакції, різниться. У первинному тексті символічним простором ставав ареал нації. Її герой – українець Трохименко боронив не кордон, непорушності якого нічого не загрожує, а чужу, незнайому жінку, однієї з них нації, з якої збиткувався представник іншого народу. Тобто, перебуваючи на державній службі, він вступився не за територію республіки, якій служив, а за усю територію, де мешкали українці, незалежно від того, під чиєю юрисдикцією вона перебувала. Внутрішній конфлікт, який, ймовірно, описував автор, полягав у сутичці національного, яке поставало первинним, вродженим, та державного, привнесеного.

Натомість у сучасній редакції, кордон розділяє не лише територію, але й ідеологічні світи – соціалістичний від капіталістичного. Національна свідомість героя замінена класовою, тому з новели зникає жінка-галичанка, натомість з'являється радянська дівчинка-пастушка, якій герой співчуває як пригнобленій сільськими глиталями. Крім того, вона стає запереченням гіпотетичної ідеї первинного тексту. Вона висловлює її з дитячою наївністю: «Кордон? Не розуміє цього слова Минка. По той бік Збруча, знає вона, живе її тітка, матирина сестра рідна; живуть ті ж самі люди, що й по цей бік, – а хтось вигадав кордон над Збручем!...» [Косинка 1988:

224], але за таке нерозуміння ідеологічних основ Минка розплатилася життям. Все ж варто звернути увагу, що Минка у тогочасній галереї дитячих образів («Червона хустина» А.Головка, «Лені» Ю.Яновського) «є носієм не ідеології, а вселюдської моралі» [Мовчан 2000: 250].

Невідомо, чи були у первинному тексті згадки про попередню службу Трохименка, але у остаточному тексті кордон по Збручу порівнюється з Бірою, що розділяла СРСР з Китаєм: «От повинні з'явитися гарцежи – тоді, мовляв, розпочнеться справжня варто – без нудьги, без дитячих споминів... Така, може, як недавно на Амурі!» [Косинка 1988: 226], «І серце йому стукало так, як воно стукало під Чорняєвом, на річці Бірі, коли він уперше біг в атаку» [Косинка 1988: 233]. Тобто радянський кордон доводиться захищати звідусіль, не зважаючи на національності.

Представники того боку кордону також переструктуровуються. Головним негативним героєм з жандарма стає панна з гарцежу. Автор не подає якихось розгорнутих відомостей про неї, але творить її образ патетичними репліками про «землю польську», «дану богом і кров'ю батьків не раз посвячену», якої невільно топтати хлопкам. Крім того, «панну вразила, більше – обурила, червона косинка на Минчиній голові...» [Косинка 1988: 231], тобто вона виявляє не національну, а ідеологічну ворожість. Жандарм стає нейтральним персонажем, він з розумінням ставиться до Минчиного клопоту, закликає панну спинитися, але жодних дій для цього не вживає. Цікава деталь: на відміну від панни, він говорить до Минки українською. Третій представник «тогобіччя» – косар, схожий на лелеку. Це галицький селянин, що жниве на своїх півморгах. Але якщо Минка нагадує Трохименкові про власне злиденне дитинство, то косар викликає в ньому подвійні почуття: спільності («Одразу видно тобі нашого чоловіка!» [Косинка 1988: 221]) та зверхності: ветхий косар, невдаха-косар. Згодом ця зверхність пояснюється притлумленим становищем косаря, його відчуття своєї несвободи: «І все оглядався, чи ніхто не стежить за ним, що він ото дурно стоїть, без роботи, та ще й на Велику Україну поглядає... І, хитруючи, вуйко дивився з-під лоба, а здалеку, здавалося, що він кузку якусь пильнує собі на дорозі!» [Косинка 1988: 230]. Така структура тогобіччя транслює читачам соціальну несправедливість капіталістичного світу: пани можуть свавільно вбивати, представники влади не чинять їм опору, а селяни пригноблені й залякані. Саме бездіяльність представника влади й змушує радянського прикордонника відновити справедливість, якої потребує серце.

Серце як центр внутрішнього світу героя – найпевніше пов'язує цей текст із своїм попередником, адже Трохименко мотивував начальству свій вчинок не класовою ненавистю чи політичною помстою, а вимогою серця, тобто неможливістю не протидіяти злу. Це індивідуальний бунт людини, чиї моральні настанови не терплять насилля.

Виникає питання, чому «закритий», непроникний західний кордон імпував тогочасним ідеологам від літератури більше, ніж підтримка українського прагнення об'єднати націю, яким можна було б виправдати експансію? Ймовірно, слід пригадати конфлікт, що виник за кілька років о того між КПЗУ та іншими партійними організаціями з приводу націонал-більшовизму. Як відомо, КПЗУ тісно співпрацювала з КП(б)У, остання допомогла молодій організації нав'язати контакти з українцями-комуністами Канади та Америки, що суттєво укріпило її фінансові позиції. Після поразки О.Шумського, лідери КПЗУ виступили на його підтримку. Ця самостійність мислення не влаштовувала РКП(б), а тому радянські спецслужби розкололи КПЗУ, що викликало обурення й демарш організації: 1928 року VII з'їзд КПЗУ не підкорився рішенням Комінтерну, проголосив шумськім продовженням ленінського курсу у національному питанні та звинуватив КП(б)У, КПП, КПЧ та КППР у відході від ленінської політики, потуранні російському та відповідно, польському, чеському та румунському шовінізмі. Це спричинило міжнародний скандал і полеміку між КПЗУ та Комінтерном, КП(б)У та КПП, що завершилося саморозпуском КПЗУ-більшості. Радянські газети твердили, що після перевороту Пілсудського західноукраїнці переходять на бік фашизму проти пролетаріату [Шкандрій 2006].

Отже, видається, саме цей факт суспільно-політичної ситуації спонукав літературних функціонерів наполягати на внесенні змін до готового оповідання, яке, ймовірно, зважаючи на Косинчину звичку лишати твори «відлежатися», було написано раніше. Правки, зроблені письменником, докорінно змінюють не лише сюжет твору, а й загалом стиль – оповідання

засвідчує спробу перейти до пролетарського реалізму, ідеологічно заангажованого, але ліберальнішого у художніх засобах. У перспективі результати дослідження можуть бути корисні для з'ясування особливостей пролетарського реалізму у порівнянні з соціалістичним та неореалізмом, що сприятиме глибшому висвітленню літературного процесу 1920-х років.

Література: Бойко 1971: Бойко. Ю. Григорій Косинка // Вибране – Мюнхен, 1971. – Т. 1. – С. 65 – 73.; Гуменна 1980: Гуменна Д. Магія Косинчиного слова // Сучасність. – 1980. Ч.10 (238), жовтень. – С. 9 – 23.; Касіян 1988: Касіян В. Мій побратим // Косинка Г. Гармонія: оповідання; публіцистика; спогади про Григорія Косинку. – К., 1988. – С.356 – 366.; Клиновий 1970: Клиновий Ю. Поет скривавленого села // Сучасність. – 1970. – Ч. 2 (110), лютий. – С.66-81; Ч. 3 (111), березень. – С. 57 – 64.; Косинка 1988: Косинка Г. Гармонія: оповідання, публіцистика, спогади про Григорія Косинку. –К.: Дніпро, 1988. – 606 с.; Мовчан 2008: Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. – К., 2008. – 544 с.; 7. Мороз-Стрілець 1971: Мороз-Стрілець Т. Батьківські листи (листування Г.Косинки і В.Стефаніка) // Україна. – 1971. – №20. – С.12; 8. Нитченко 1990: Нитченко Д. Від Зінькова до Мельбурну: Із хроніки мого життя. – Мельбурн, 1990. – 407 с.; Петров 1992: Петров В. Діячі української культури (1920 – 1940 рр.) жертви більшовицького терору. – К.: Воскресіння, 1992. – С. 36 – 38.; Шкандрій 2006: Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. – Київ, 2006. – 384 с.

Журавльова С.С., доц. (Бердянськ)

УДК 821.161.2-1“16/17”

ББК 83.3(4Укр)1

Українська панегірична поезія доби Бароко в умовах російського колоніалізму

Журавльова С.С. Українська панегірична поезія доби Бароко в умовах російського колоніалізму.

Панегірична поезія другої половини XVII – початку XVIII ст. поряд із національними політичними діячами і церковними ієрархами розпочинає ушляхення представників царського дому Романових, що зумовлюється зміною політичних пріоритетів України. Після поразки Івана Мазепи безпосереднім об'єктом поетів-панегіристів стають російські можновладці та представники промосковськи налаштованої української еліти. Панегірики поступово набувають виключно сервілістичного характеру і часто пишуться з практичною метою.

Ключові слова: бароко, панегірик, поезія, сервілізм.

Журавлева С.С. Украинская панегирическая поэзия эпохи Барокко в условиях российского колониализма.

Панегирическая поэзия второй половины XVII – начала XVIII в. наряду с национальными политическими деятелями и церковными иерархами начинает прославлять представителей царского дома Романовых, что обусловлено изменением политических приоритетов Украины. После поражения Ивана Мазепы непосредственным объектом поэтов-панегиристов становятся российские властители и представители промосковски настроенной украинской элиты. Панегирики постепенно приобретают исключительно сервилистичный характер и часто пишутся с практической целью.

Ключевые слова: барокко, панегирик, поэзия, сервизм.

Zhuravl'ova S.S. Ukrainian panegyric poetry of the Baroque era in conditions of the Russian colonialism.

Panegyric poetry of the second half of 17th – beginning of 18th centuries along with national politicians and church hierarchy starts praising members of the royal house of the Romanovs due to the change in political priorities of Ukraine. After the defeat of Joan Mazepa the representatives of the Russian authorities and pro-Moscow Ukrainian elite become the direct object for poets-eulogists. Panegyric poems gradually acquire exclusively character of servility and they are often written with a practical purpose.

Key words: baroque, panegyric, poetry, servility.

Українська панегірична поезія барокових часів має декілька стадій свого розвитку. Кінець XVI – початок XVII ст. ознаменовано ушляхенням українських політичних діячів і

церковних ієрархів – гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, князя Костянтина Острозького, архімандрита Єлисея Плетенецького, митрополита Петра Могили та ін. Поети-панегіристи ушляблюють представників українських шляхетських родів як нащадків князівських династій Київської Русі. З другої половини XVII ст. в образному арсеналі українських поетів-панегіристів відбуваються корективи, зумовлені зміною українськими землями польського протекторату на російський. Поряд із видатними національними постатями (митрополит Варлаам Ясинський, архієпископ Лазар Баранович, гетьмани Богдан Хмельницький, Іван Самойлович, Іван Мазепа, полковники Іван Обідовський, Федір Донець-Захаржевський та ін.) їх увагу привертають і російські можновладці, насамперед царі Олексій Михайлович та Петро I.

Попри перманентний інтерес до барокової панегіричної поезії, українські літературознавці (К. Борисенко, О. Зосімова, архієп. Ігор Ісіченко, Б. Криса, Р. Радишевський, О. Трофимук, С. Яковенко та ін.) зосереджуються переважно на творах, присвячених представникам національної еліти. Вірші ж, написані на честь царів чи представників їхнього оточення принагідно досліджуються російськими медієвістами (В. Гребенюк, О. Державіна, В. Каллаш, Л. Сазонова, та ін.). Утім, ці твори – невід’ємна складова усього корпусу української панегіричної поезії доби Бароко, тому на разі актуальним є питання заповнення цієї лакуни в наших медієвістичних дослідженнях.

Події Хмельниччини і Переяславської ради започатковують культивування в художньому мистецтві образу України як частини російської імперії. Поступове позбавлення автономії і надання українським землям статусу колонії знаходять своє відображення і в поетичних панегіриках на честь гетьманів, які мисляться як вірні сподвижники російського царя. Пилип Орлик у панегіричній poemі «*Alcides rossijski*» (1695), ушляблюючи Івана Мазепу як «*woysk Zaporozskich HERCULESIE mężny*» [Орлик 2006: 424], водночас оспівує царя, під проводом якого тривають Азовські походи: «*O monarcho rossijski! Tyś wszech Fabiuszow, / Y niezwalczonych przeszedł Rzymskich Mariuszow; / CESARZU PIENRZE...*» [Орлик 2006: 422].

Українські поети роблять спроби вивести генеалогію російських царів від киеворуської великокнязівської династії. Як приклад, назвемо однойменні панегірики «На его пресвітлаго царского величества знаменіє» архієп. Лазаря Барановича й Іоана Армашенка [УП 1992: 216–217, 232–234], «На его царского пресвітлаго величества мирное знаменіє» й «Его царского пресвітлаго величества російському роду» [УП 1992: 230–232] того ж таки Іоана Армашенка. Так, архієп. Лазар Баранович у книзі «Меч духовны...» (1666) виводить родовід царя Олексія Михайловича від князя Володимира Великого та братів-мучеників Бориса і Гліба: «*Аще корень свят, то и святы. Красят дом царскій Борис и Глеб, браті, / Красят, егда кров красную приносят, / А Царя Неба за дом царскій просят. / Корень Владимир, свят, от его рода / Свята ест, царю, вся ваша порода*» [УП 1992: 217].

Іоан Армашенко у своїх прагненнях возвеличити царя Федора йде навіть далі і сягає біблійних часів, оскільки в панегірику, розміщеному на звороті титульного аркуша книги «Миняя Общая» (1680), виводить генеалогію можновладця не лише від св. рівноапостольного князя Володимира, але й від Ноя та Яфета, чим виявляє наслідування давньоруської літописної традиції: «*Російскій роде, коль ти благородный! / Ноє праотец, Афет отец родный / Твой по естеству, а Владимир в дусі / Отродил тя ест о Христі Ісусі. / Стяжавши себі царя христіанска. / Феодор, Божій Дар, ныні царствуєт*» [УП 1992: 232].

Як підкреслює О. Верховська, «низки історичних ретроспективних аналогій, властиві стилю монументального історизму, застосовувані книжниками для офіційної портретної характеристики героя-володаря, виявилися актуальними поетичними засобами в панегіричній літературі слов’янського бароко» [Верховская 2011: 358 – 359]. Цікаво, що подібні тенденції не завжди прихильно сприймалися, за спостереженням дослідниці, в оточенні царя. Як приклад, О. Верховська наводить осудливі висловлювання патріарха Никона щодо використання цього прийому у книзі «Меч духовны...» архієп. Лазаря Барановича [Верховская 2011: 359].

Неабиякої популярності серед барокових поетів набуває такий жанровий різновид панегіричної поезії, як тезоімените привітання, пов’язане, на думку Л. Сазонової, «з бароковим принципом віддзеркалення, одвоєння образу» [Сазонова 1991: 125], оскільки похвала небесному покровителю передувала панегірику адресатові. Принцип тезоіменитого

привітання використовує у своїх житійних віршах із книги «Алфавит собранный, рифмами сложенный...» (1705) свт. Іоан Максимович («Житіє Алексія Чоловека Божія» [Максимович 1705: 31–35 зв.], «Святыи апостол Петр» [Максимович 1705: 87 зв. – 93]). В обох названих віршах поетичні обробки житій святих влучно поєднуються з похвальною частиною за допомогою порівнянь представників царського роду з тезоіменитими святими. Свт. Іоан Максимович створює «утішний для царя Олексія Михайловича аллюзійний образ, поставивши його ім'я у зв'язку з ім'ям Олексія, чоловіка Божого» [Сазонова 2008: 94]. За подібним принципом вибудовується і тезоіменита аналогія до образу Петра І, небесним заступником якого, на думку свт. Іоана Максимовича, виступає св. апостол Петро.

У вірші «Житіє Алексія Чоловѣка Божія», присвяченому царевичу Олексію Петровичу, подається похвала йому як «тезоименитаго праотцу» [Максимович 1705: 35]. Отже, ушлявлюється й цар Олексій Михайлович, котрий «преславное бо дело остави всем веком» [Максимович 1705: 34 зв.]. Окрім цього, поет лаконічно возвеличує Петра І і накреслює програму майбутньої діяльності царевича Олексія з настановою наслідувати попередників: «С ПЕТРА ЦАРА, рожденна, АЛЕКСЕЕВИЧА, / Тезоименитаго праотцу, ДЕДИЧА. / Благий корень благими процветает плоды, / Их же в подсолнечной вси превозносят роды» [Максимович 1705: 35].

Знаково, що в обох віршах свт. Іоан Максимович майстерно розробляє значення імені Петро: «Петр ест Камень» [Максимович 1705: 35]. Якщо у вірші «Житіє Алексія Чоловека Божія» ця метафора використовується з метою підкреслити спадкоємний зв'язок між царевичем Олексієм і його батьком («Петр ест камень, АЛЕКСИЙ с КАМЕНЯ родился...» [Максимович 1705: 35]), то у вірші «Святыи апостол Петр» образ каменю набуває ширшого розгортання: «Над Петра свята, себе тезоименита, / Его же пребывает благодать обфита / На нем, Петр цар каменем Петром ест утвержден, / Пребудет вражьи навети неврежден» [Максимович 1705: 93].

Поет не лише наголошує на тому, що російський цар перейняв місію св. апостола Петра, але є й наступником самого Сина Божого, оскільки «Христос камень, Петр камень во утверждение / Церкви...» [Максимович 1705: 93]. Зауважимо, що апеляція до твердження «Петр ест камень» в обох віршах виконує конкретну етикетну функцію – утвердження в художній формі державницького абсолютизму, що був традиційною темою більшості панегіриків епохи царювання Петра І.

Рішення Івана Мазепи стати на бік шведів й подальші події 1708–1709 рр. «катастрофічно позначилися не тільки на репутації історичного образу гетьмана, але й на долі присвяченої йому літературної спадщини» [Сазонова 2008: 90]. Від цього часу основним своїм завданням поети-панегіристи вбачають «оспівати могутність і славу Російської держави» [РСЛ 1979: 9] та її гаранта – царя Петра І. З цією метою Феофан Прокопович пише 1709 р. панегіричну поему «Епиникион, сіест песнь победная о тоейжде преславной победе» [РСЛ 1979: 199 – 203], де відзначає непереможність російської армії, оскільки ніщо у битві не може «России сил храбрых сотерти» [РСЛ 1979: 201], і майбутнє підкорення цареві усіх ворогів: «Вси твоей начнут дружбы, вси мира желати / И не дерзнут рускаго Марса раздражати» [РСЛ 1979: 203].

В анонімних панегіриках на честь роду Кочубеїв, написаних, на думку В. Каллаша, між 1727 і 1743 рр., «изъяясняется добрый подвиг любомудра и героична мужа» Василя Кочубея: «Петру верно первому в жизни послуживши, / Императору росску великому в славе, / Страшну врагом в победах, крепкому в державе...» [Каллаш 1887: 497].

Іван Мазепа ж постає як «враг Россіи главній», «прелюбодей», котрий «Живу еще Петрове отнять престол тщался, / Живу сушу мужеве правилну, законну, / Поять жену Россію хотел без закону» [Каллаш 1887: 498, 506 – 507].

Свт. Іоан Максимович у віршовій присвяті гетьманові Івану Скоропадському до книги «Молитва Отче наш» (1709) також апелює до образу Петра І й ушлявлює його як царя-переможця: «Царю Петру вся сила / Шведска покоренна» [РСЛ 1979: 59].

У книзі «Синаксар», виданій у Чернігові 1710 р. і приписуваній свт. Іоану Максимовичу [РСЛ 1979: 67], Петро І порівнюється з біблійним царем Давидом, який переміг Голіафа, а слава російського володаря осмислюється у віршових панегіриках як дарована Божим Провидінням: «По славной баталии на полях Полтавских, / По избиении всех сильных полков свейских, / В малом времени царь Петр прославился, / Божиим поспешеством радости сполнися...» [РСЛ 1979: 68].

Подібна переорієнтація відбувається й у творчості митрополита Стефана Яворського, який у київський період творчості пише панегірик «Echo głosu wołającego na puszczy» (1689) на честь гетьмана Івана Мазепи, а 1709 р. опонує собі ж «Стихами на измену Мазепы». М. Максимович, простеживши такі зміни в політичних поглядах митця, не втримався від вельми емоційного зауваження: «Чи уявляв майбутній блюститель патріаршого Всеросійського престолу, пишучи цю гучну Луну, що через 20 років йому доведеться писати від імені всієї Росії вірші на того ж Мазепу, як на зрадника...» [Максимович 1880: 710].

Українські поети-панегіристи, за висловом Л. Сазонової, «в барокових формах» [Сазонова 2006: 380] розгортають монументальну апологетичну тему – імперський міф, що стверджує богообраність царського роду Росії. У своїх творах вони не лише оспівують чесноти російських можновладців, але й висловлюють побажання-пророцтва їхніх майбутніх діянь, часто гіперболізовані й фантастичні. Наприклад, свт. Іоанн Максимович бажає цареві Петру I та його синові Олексію об'єднати під своєю правицею увесь світ: «Африку, Америку, Азію случити / С Європою, да будет єдина держава, / Царя ПЕТРА каменя и єдина слава» [Максимович 1705: 8 нн.].

За слушним спостереженням Л. Сазонової, від часу Полтавської битви «панегіричний дискурс змінився дискурсом анафемування» [Сазонова 2008: 109], а «наступним після Мазепи «Новим Російським Геркулесом» став на початку XVIII ст. Петро I» [Сазонова 2008: 99]. Замість Івана Мазепи сучасники починають славити його зрадника – Василя Кочубея. Панегірична поезія цього періоду, що мала на меті возвеличити видатних українців, обов'язковим компонентом має похвалу діянням Петра I. Власне, панегірики й пишуться з метою догодити цареві, втілити у художньому слові його політичну програму. Поступово українські панегірики втрачають своє практичне призначення (через уславлення героя-мецената здобути їх прихильність чи матеріальну підтримку) і стають відлунням придворної моди, позначеної крайнім сервілізмом.

Корпус панегіричних віршів часів російського володарювання в Україні ще потребує детального аналізу. Зокрема, цікавою є проблема рецепції сарматського міфу в українських панегіриках другої половини XVII – початку XVIII ст. Важливим завданням є й оприлюднення цих текстів, оскільки до цього часу в антологіях барокової поезії основне місце належить панегіричним текстам першої половини XVII ст.

Література: Верховская 2011: Верховская Е.А. Поэтика панегирических изображений царской семьи в творчестве Симеона Полоцкого // Текст славянской культуры. К юбилею Л.А. Софроновой : сб. ст. – М. : Институт славяноведения РАН, 2011. – С. 356 – 367; Каллаш 1887: Каллаш В. Панегирик Кочубеям (I-й половины XVIII в.) // Киевская старина. – 1887. – Т. 18. – С. 495–509.; Максимович 1705: Максимович Іоанн. Алфавит собранный, рифмами сложенный... – Чернівці: Друкарня Свято-Троїцького монастиря, 1705. – 10, 140, 1 арк.; Максимович 1880: Максимович М. Собрание сочинений: В 3 т. – К., 1876 – 1880. – Т. III: Языкознание. История словесности. – К., 1880. – 745 с.; Орлик 2006: Орлик Пилип. Конституція, маніфести та літературна спадщина: вибрані твори / [упор. і прим. М. Трофимука, В. Шевчука]. – К.: МАУП, 2006. – 736 с. – (Бібліотека українознавства. – Вип. 8).; РСЛ 1979: Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII в.). Панегирическая литература петровского времени / [под ред. О.А. Державиной]. – М.: Наука, 1979. – 309, [2] с.; Сазонова 1991: Сазонова Л.И. Пoesия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). – М. : Наука, 1991. – 261, [2] с.; Сазонова 2006: Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 894, [1] с. – (Studia philologica).; Сазонова 2008: Сазонова Л.И. Гетман Иван Мазепа как герой и антигерой литературного барокко // Белоруссия и Украина: История и культура. Ежегодник 2005/2006 / [гл. ред. Б.Н. Флоря]. – М.: Индрик, 2008. – С. 88 – 126.; УП 1992: Українська поезія: середина XVII ст. / [упор. В.І. Кречотень, М.М. Сулима]. – К.: Наукова думка, 1992. – 679 с.

УДК 821.161.2.09«19»

ББК 83.3(4Укр)6

«Все, що видиме, мертво»: Оманливість мови та правдивість мовчання у творчості Григорія Чубая

У статті досліджується реакція поета на знецінення та відчуження мови внаслідок надмірного її використання, спотворення смислів через постійну розбіжність реальності справжньої і тієї, яка робиться видимою засобами мови влади. Реакція проявляється зверненням до мовчання. Мовчання виступає не лише як елемент комунікативного процесу, як відповідь на нездатність мови виявляти сутнісний духовний досвід, а й процесом очищення і віднайдення власного голосу.

Ключові слова: Мовчання, мова влади, відчуження мови

This article is concerned about the reaction of the poet to the devaluation and estrangement of language caused by its overuse, distortion of meanings as a result of constant dissociation of the true reality and the one made visible by the means of language of power. The reaction is an appeal to silence. Silence becomes not only an element of communicating process, an answer to the disability of language to demonstrate essential spiritual experience, but also a process of purifying and finding of one's own voice.

Key words: Silence, language of power, estrangement of language

В статье исследуется реакция поэта на обесценивание и отчуждение языка вследствие чрезмерного использования, искажения смыслов через постоянное несовпадение реальности настоящей и той, которая делается видимой средствами языка власти. Реакция проявляется обращением к молчанию. Молчание выступает не только как элемент коммуникативного процесса, как ответ на неспособность языка выявлять сущностный духовный опыт, но и процессом очищения и обретения собственного голоса.

Ключевые слова: Молчание, язык власти, отчуждение языка

Коли на представленні збірки «П'ятикнижжя» 18 вересня 2013 року у театрі імені Марії Заньковецької Юрій Винничук ділився своїми спогадами про Григорія Чубая, він звернув увагу на особливість того, як поет декламував власні вірші. «Там були якісь такі паузи, – говорив Винничук, – і в цій тиші щось відбувалось». Літературознавство вже давно звернуло увагу, що не лише в мовленні, а й в тиші щось відбувається.

Припущення, що мовчання є таким самим важливим аспектом поетичної творчості, дослідження цього аспекту – є однією із новітніх тенденцій у літературознавстві. Функція мовчання, а також його смислове відтворення можуть бути дуже різноманітні. На нашу думку, існує зв'язок між поетикою мовчання та ситуацією заблокованої культури. Взагалі, питанням мовчання літературознавство зацікавилось на початку ХХ століття. Одним із перших, хто став говорити про мовчання, є видатний німецький філософ Мартін Гайдеггер. Філософ акцентує на важливості слухання, на первинності немовленого. М.Гайдеггер наголошує на тому, що мовчання є важливою складовою мовлення: «Відтак мовлення – це не водночас, а спершу слухання». [Гайдеггер 2007: 215] Мовчання важливе як простір, в якому говорить хтось інший. Лише через мовчазне слухання співрозмовника можлива будь-яка комунікація.

Ми знаємо про особливе ставлення М.Гайдеггера до поезії. В поеті він вбачав того, який іде слідом за богами, того, хто покликаний сказати божественне і правдиве у цей «убогий» час. Разом із тим, він зауважує: «Поезія поета залишається немовленою. Жоден з окремих віршів, та й усі вони, не кажуть усього.» [Гайдеггер 2007: 42]

Однією із найважливіших книг щодо тематики мовчання є робота російського фольклориста, культуролога та літературознавця Костянтина Богданова «Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс». Серед українських дослідників тема мовчання теж знайшла своїх дослідників. Марія Зубрицька, видатний літературознавець, що приділяє особливу увагу сучасним течіям у гуманітарній науці, присвятила тематиці мовчання монографію «Номо legends: читання як соціокультурний феномен». Ще один український літературознавець Остап Сливинський досліджує мовчання як антропологічну проблему («Мовчання як іншість. Літературно-антропологічна перспектива»). Він розглядає у багатьох

своїх працях мовчання у контексті польської та болгарської літератур. Дослідниця Тетяна Анохіна аналізує поняття тиші та мовчання на матеріалі англійської літератури. Дуже цікавими є також думки на цю тему поета, прозаїка та літературного критика Костя Москальця.

Ханна Арендт, історик, філософ та культуролог, один з найвидатніших мислителів ХХ століття, написала книгу «Банальність зла», в якій аналізується суд над одним із діячів нацистської Німеччини. Тема дослідження цієї книги загалом лежить поза тематикою нашої статті. Проте автор зробила одне лінгвістичне спостереження, цікаве для нас. Воно стосується мови Айхмана, суд над яким описує авторка, але також, як зауважила дослідниця, – мови багатьох німців, що пережили досвід тоталітарного суспільства. Ось як вона характеризує його мовлення: «Але проблема полягала в тому, що канцеляризми стали його мовою тому, що він був справді неспроможний вимовити бодай одне не клішоване речення... Можна бути певним у правоті суддів, які нарешті сказали підсудному, що вся його розмова була порожньою балаканиною, за винятком того, що, як вони вважали, порожнеча його слів була вдаваною... Айхман, не зважаючи на досить погану пам'ять, повторював слово за словом ті самі заяложені фрази і само вигадані кліше» [Арендт 2013: 78] «це був самовигаданий заялений вираз, так само позбавлений реальності, як і ті формули, за якими народ жив протягом дванадцяти років» [Арендт 2013:82] Спостереження Ханни Арендт показують, як мова стала знаряддям для викривлення правди. Дослідниця демонструє нам, що при цьому стається з мовою: вона стає порожньою. Зв'язок мови з мисленням очевидний, і наслідком такої наруги над мовою є саме оця втрата здатності думати. Версія, яка «стерпно» пояснює світ, є настільки неправдивою, що вона руйнує здатність мислення: «Що довше його слухали, то очевидніше ставало, що його нездатність говорити була тісно пов'язана із його нездатністю думати, а особливо думати з точки зору іншої людини».

Адже проблема не просто в брехні, яку хтось каже чи хтось повторює. Проблема, що неправдомовність дискредитувала саму здатність мови висловлювати правду. Ситуація в СРСР мало чим відрізняється від описаної в тоталітарній Німеччині. Американський дослідник Педрик Кені, який сам жив якийсь час у Польщі, так характеризує мовну ситуацію на просторі радянського впливу. «Жити у Центральній Європі до 1989 означало слухати безперестанний монолог» [Кені 2006: 25] Звісно, на Радянській Україні в сімдесятих роках ситуація була ще гіршою. Мовчання для багатьох поетів було не метафорою, а способом існування.

Ця ситуація відображена у віршах Григорія Чубай. Частина його поетичного доробку безпосередньо присвячена питанню мовчання та мовлення, надмірності і тиші. Питання мовчання та фальшивої мови також виникає у «Вертепі»: «Кружляє світ. Мовчить, як треба крику / О боже мій, спаси і одведи / І від отих, лукаво єсьм глаголячих, / І від отих, набравших в рот води». [Чубай 2013: 75]. У цих рядках перед нами мовчання постає як зрада, ознака страху. Разом з тим, «лукаві» слова не кращі.

Мова стає фальшивим самоутвердженням людини у світі. Називання стає спробою упокорення світу і нав'язування йому своєї версії. У розмові Олега Лишеги із Тарасом Прохаськом, що вийшла в серії «Інший формат», Олег Лишега розглядає поняття прирученості і дикості: «Але ця земля поділена на світ людини і світ зовсім інший. (...) і в цій рівновазі поет стає на боці не прирученої природи, яка завжди може зробити несподіваний хід. І завжди відсвіжує людину. А все інше заганяє нас у клітку» [Лишега 2003: 7] Слід розрізняти, на перший погляд, схожі поняття відчуженості (про яке говоритимемо нижче) і дикості. Відчуження мови – це її смерть, яка настає власне тому, що її намагались змусити служити. Справжній поет дозволяє мові залишатись дикою. Він веде з нею розмову, і вона стає йому другом.

Адже світ «зовсім інший», про який говорить Олег Лишега – це не лише світ природи, це світ духовної реальності іншого ґатунку. Ці думки Олега Лишеги дуже глибоко перегукуються із мотивами творчості Григорія Чубай. В багатьох його поезіях ми бачимо глибоке несприйняття називної функції мови, нелюбов до імен. Ми знаємо, що ще в старосврейській, біблійній традиції назвати когось – означало пізнати і заволодіти. Григорій Чубай, на нашу думку, вбачає у номінативній функції мови бажання людини підкорити реальність, зробити її ручною і безпечною. Дуже яскраво демонструє це бачення поезія «Невідомий»: «хтось безіменний має прийти і знищити нас усіх до одного» [Чубай 2013:127] І тому – «всьому, що появляється – імена...». Автор малює хаотичну порожню мовну діяльність людини – «раз од

разу частіше тикаємо пальцями в новоявлених з їх імен вибудовуючи собі ковчег аби врятуватися з потопу невідомості». Стихія неназваного, невимовного (невипадково порівняна з потопом, з водою) лякає дещо іронічне, збірне, перелякане «ми». У цьому «ми» немає особистості. У ньому нема глибинного спілкування, лише поверхнєве, суєтне називання: «Мова, процес називання, стає облудним: / Називання собак собаками / Називання дощу дощем / Називання мишей мишами / Називання страху доблесною пильністю» [Чубай 2013:127] Можливо, що саме так визначається заблокованість культури. Культура є наслідком і засобом виходу людини за межі себе – до Іншого, до Бога, зрештою – вглиб до себе самої. Проте все це неможливо тоді, коли мова, яка є засобом пізнання дійсності, стає засобом її маскувannya. Така мова замикає людину. Мова використовується не для зв'язку, спілкування: «з їх імен вибудовуючи собі ковчег аби врятуватись з потопа невідомості». Інший, подібний мотив, що зустрічаємо у поезії Григорія Чубая – це мотив влади речей:

ті з речей що сміливіші підходять / і беруть нас по частинці собі щоб / поживішати /
кожна до неможливості виростає / кожна незряча очі в себе віднайде / кожна безмовна
віднайде у себе вуста / паперовометалеводерев'яні вуста / і накаже собі поклонятися.
(«Речі») [Чубай 2013: 125]

Наповнення видимими словами та речами, створення «ковчегу», який повинен захистити від реальності – це дуже точне спостереження, яке характеризує тогочасний спосіб існування у тоталітарній державі. Видатний український літературознавець Ярослав Поліщук, ділячись роздумами, пов'язаними із зустріччю з лауреаткою Нобелівської премії Гертою Мюллер, зауважує: «Герта Мюллер згадує, як за умов диктатури в Румунії старалися обставити своє помешкання багатьма речами, роздобуваючи їх різними, найвигідливішими способами. Нам також знайоме це почуття, що буйним цвітом процвітало в епоху пізнього брежнєвізму, коли гонитва за матеріальними благами ставала повальною модою й визначала стандарт обивательського щастя в СРСР (усе те „діставання” чеського кришталю, латвійської радіо- й телетехніки, узбецьких килимів, білоруського трикотажу тощо). Так от, як вважає Г. Мюллер, захарашеність помешкань розмаїтими речами, як-от меблі, килими, посуд, всякі дрібниці, мала в тих умовах компенсувати брак певності в щоденному житті, вона, в суті, приховувала розгубленість та беззахисність людини перед владою» [Поліщук 2010]. Тоталітарна держава нівелює цінність людського буття, змушує її бути «ніким», сумніватись у власному існуванні. І люди рятуються від цього втечею: «І щодня в суєті, в круговерті годин / люди втікають від себе й до себе, / втікають до книг, до дружин, до картин, / втікають під воду, під землю, на небо, / втікають до лісу, на Марс, до п'їтьми, / щоб бути людьми чи не бути людьми. / Втікають у подвиг, у лют, у провину. / Додому. / До Криму. / В кафе. / В домовину. («Вертеп»)[Чубай 2013:78]

Людина хоче проявити відчутти себе сильною, нагромаджуючи речі, володіючи ними, але речі самі починають володіти нею. Спорідненість цього мотиву із мотивом надмірності фальшивої мови в тому, що речі теж стають мовою, запевненням безпеки. Водночас і мова, багато разів повторена, має стати матеріальним захистом. Намагаючись не говорити про осінь, безособові «вони» з поезії «Осінь – пророцтво», надіються, що їх певності буде достатньо для того, щоб її відмінити. Говорячи і наповнюючи свій світ речами, словами і т.д., людина намагається таким чином переконати себе у своєму «підкресленому існуванні». Людина втікає від себе, не бажаючи визнати власне небуття. Адже всі ми, за словами Григорія Чубая – «більше всього перелякані власного небуття» (Відшукування причетності [Чубай, 2013: 98].

Отже, мова стає ще однією «річчю», засобом – не для відображення реальності, а для створення захисної стіни від реальності: «називання страху доблесною пильністю» («Невідомий»), [Чубай, 2013: 127] Мова, яка звучить тоталітарно, повторювано – наче мантра («Вони тисячу разів повторять свої власні імен і прислухаються чи не вчулось в них чогонебудь чужого»)(Осінь – пророцтво) [Чубай, 2013: 128]), стає засобом показати видиме. Звернімо увагу на конотацію слова «видиме». У поезії Григорія Чубая воно набуває значення «вдаваного», «ілюзійного». Видиме у поета – те, що занадто голосно мовить про своє існування. Саме воно часто стає синонімом мертвого, небуття. Видиме є лише заслоною для приховання невидимого і правдивого: «І тисяча видимих тигрів / Нас менше лякає / Ніж одна невидима

зоря, / Хоча саме її нам не вистачає далеко попереду, / Щоб до неї дійти. / Хоча саме її нам не вистачає далеко позаду, / Щоб до неї повертати [Чубай 2013: 98]. Далі автор малює перед нами картину створення сотні «видимих зір»: «щомиті хтось із нас біжить пересвідчитись / чи є ще стіни а тоді вже всі разом біжимо / кожен до своєї стіни і заповідливо малюємо / яку-небудь із видимих зір і ще малюємо дорогу / до неї мимо великого білого мурашника крізь / дев'ять скрипок / по видноколу а потім далі по стежці блискавки / а закінчивши поспішаємо простір між своїми / стінами вщерть заповнити будинками травою / собою камінням водою курми аби там / не поселився хто-небудь невидимий хто-небудь / не такий як ми» (Відшукування причетного) [Чубай 2013: 99].

Ми бачимо, як автор малює страх перед чистим простором. Разом із тим, чистий простір і в прямому, і в образному значенні постає можливістю побачити себе і світ реальним, без ілюзій. Ярослав Поліщук зауважує: «помешкання письменниці у Берліні було на початку майже порожнє. Це лякало. «Щоб жити в порожньому помешканні, треба бути внутрішньо сильним», – зазначає Герта Мюллер в інтерв'ю» [Поліщук 2010]. Персонажі поезії, ці частинки якогось безособового «ми», за яким так легко сховатись, так наполегливо пильнують «чи є ще стіни», (стіни своєї в'язниці?), а тоді створюють собі які-небудь видимі зорі – дріб'язкові прагнення, невеличкі цілі – можливість заповнити свій простір «камінням, водою, курми».

Таким чином, мова стає засобом закликів іти за «видимими зорями», затуляючи невидиму, але єдино насправді потрібну зорю. Відображаючи реальність, хоча й видиму, але неправдиву, облудну, служачи речам, мова втрачає себе. Мислення і мовлення поета за визначенням не може бути продиктоване, не може бути побудоване на основі кліше. Мова, «позначена» певною нав'язаною конотацією, стає чужою. Поетові не вдається, за термінологією Бахтіна, «присвоїти» відчужені ворожі слова. Навіть вимовлені, навіть подумані, вони видаються чужими: «І тінь моя мене не впізнає / І голос мій – і той мені чужіє... / У поета залишається мовчання: / Я там мовчу. Задихано мовчу... / Я там слова навшпиньки обминаю...»

«Людина у її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст.» [Бахтін 2002: 418]. Мовчання – це також текст, але це ще й дещо інше: «І знов свічу мовчання, як свічу / За упокій собі ж таки самому». Мовчання – це останній простір захисту істини. Воно постає як болісний досвід: «Мов хрест важкенний душу волочу / І сам себе на ньому розпинаю» (І знов нестерпно тихо настає...)» [Чубай, 2013: 44]. Відкидаючи фальшиву, штучну, видиму «мову», поет пропонує іншу – мову, що привідкриває заслону до невидимого, але існуючого. Насправді існуюче не потребує «підкреслено» існувати. Воно просто є, як дуже високе дерево, «Яке було в нашій осені і про існування якого ми не знаємо».

Досвід мовчання у Чубая – насамперед особистий досвід. Тільки перейшовши його, людина стає чистою – очищеною від мови, прозорою. Реальність, яку відкривають тексти Чубая, на противагу видимості, нарочитості – особиста, невидима, духовна реальність. Але скільки людині від неї не втікати – вона прийде – невідворотно як осінь, і «прослизне крізь пальці і крізь газети». І кілька б ми себе не обманювали словами і речами, але: «вогонь прийде до диму як до дому / попіл прийде до диму як додому / і смерть до тебе як додому прийде» (Можна) [Чубай, 2013: 129].

Мовчання занурює людину в тишу, і для цього потрібна відвага, адже людина, незахищена словами та речами, мусить лишатись віч-на-віч з собою. Але в тільки в тиші людині повертається її власний голос. Згадаймо поезію, якою розпочинається збірка «П'ятикнижжя». Вона починається описом ліричного героя, котрий «ніколи ні про що не запитував». Його життя проходило у мовчанні, аж поки: «А вчора вдосвіта прийшла до мене постать /

голосу мого. / (...) а потім до вікна підійшла і до дерева / мовила / доброго ранку зелена пташко / (Я ніколи ні про що не запитував...)» [Чубай, 1998: 27].

Ми бачимо, як голос, що не є штучним «тиканням пальцями», «називанням собак собаками», – перетворює реальність, звільняючи її від ілюзії видимості. Кожна річ є чимось іншим. Кожна річ має душу – відмінну, дику, не приручену. Важко тут знову не пригадати слова Олега Лишеги. Розмовляючи про літературу і творчість загалом, він говорить «про речі, які повтікали зі своєї клітки»: «Для мене що цікаво? Та література, яка спочатку повипускала ці істоти на волю, а потім вона з ними якось розмовляє і знову запрошує їх до себе в гості» [Лишега 2003: 29]

Костянтин Москалець, письменник, есеїст і близький товариш Григорія Чубая, наголошує, що в цій поезії «говориться про вихід з німого полону калькулюючого мислення, започаткування нових, якісно відмінних від пасивного споживання, діалогічних стосунків зі світом. Діалог засновується у глибокому зосередженому спогляданні, яке ще давні філософи вважали найвищим різновидом практики». Саме до глибокого споглядання приводить мовчання. І вже в спогляданні людина може пізнати і справжню сутність невидимої зорі, якої так бракує, щоб до неї йти і повертатись, і «високе дерево яке в нашій осені було і про існування якого ми навіть не підозрювали» (Осінь з маленькими деревами) [Чубай, 2013: 118].

Таким чином, мовчання, спричинене негативними процесами, які відбуваються в мові, виявляється важким, але корисним досвідом. Відважившись пережити мовчання, поет може пізнати свій голос, не приручений, навчитись переживати реальність духовно, розмовляючи з нею, а не прикриваючись нею. Приймаючи мовчання як досвід, поет переходить на вищий (або глибший) рівень творчості.

Література: *Арендт 2013:* Арендт Х. Банальність зла. Суд над Айхманом в Єрусалимі/Ханна Аренд; Переклад з англ. – А. Котенко. – Київ: Дух і літера, 2013. – 367 с.; *Бахтін 2002:* Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис 2002. – 405 – 415 с.; *Гайдеггер 2007:* Гайдеггер М. Дорогою до мови; Перекл. з нім. Володимир Кам'янець. – Львів: Літопис, 2007. – 232 с.; *Кені 2006:* Кені П. Карнавал революції. Центральна Європа 1989 року; Переклад з англ. – А.Портнов та Т.Портнова. – Київ: Критика, 2006. – 470 с.; *Лишега 2003:* Інший формат: Олег Лишега, упор. Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2003. – 47 с.; *Поліщук 2010:* «Мовчання і письмо»[Електронний ресурс]: // Незалежний журнал Річ – 18.11.2010 Режим доступу до часопису: http://www.ri4.lviv.ua/index.php?rubric=studios&subrubric=word_about_word&id=276. – 27.11.2013.; *Чубай 1998:* Чубай Г., Г.Плач Єремії: – Львів: Кальварія, 1998. – 320 с.; *Чубай 2013:* Чубай. Г. П'ятикнижжя. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013, - 256 С.

Зінченко Н.І., доц. (Полтава)

УДК 821.161.2(092):323.12 "186/187"

ББК 83.3 (4 Укр.)

Погляди І.Нечуя-Левицького на національну справу в умовах цензурного режиму 60 – 70-х років ХІХ століття

У статті йдеться про світогляд І.С. Нечуя-Левицького, про причини звернення до нової для української літератури 60-70-х років ХІХ століття теми інтелігенції, яку письменник розробляв паралельно з селянською. Наголошується на тому, що проблема національних відносин у тогочасному суспільстві стала виявом органічної потреби письменника реалізувати в художній формі своє розуміння ролі інтелігенції в національному визвольному русі. Основний акцент зроблено на цензурних утисках ідеологічних творів «Хмари», «Над Чорним морем», в яких порушується тема інтелігенції.

Ключові слова: І. Нечуй-Левицький, світогляд письменника, тема інтелігенції, національне самоутвердження.

Зинченко Н.И. Взгляды И.Нечуя-Левицкого на национальную идею в условиях цензурного режима 60 – 70-х годов ХІХ века

В статье исследуется мировоззрение И.С. Нечуя-Левицкого, причины обращения к новой для украинской литературы 60-70-х годов ХІХ века темы интеллигенции, которую писатель разрабатывал параллельно с крестьянской. Подчеркивается, что проблема национальных отношений в обществе того времени стала проявлением органической потребности писателя реализовать в художественной форме свое понимание роли интеллигенции в национальном освободительном движении. Основной акцент сделан на цензурных притеснениях идеологических произведений «Хмары», «Над Чорным морем», в которых затрагивается тема интеллигенции.

Ключевые слова: *И. Нечуй-Левицкий, мировоззрение писателя, тема интеллигенции, национальное самоутверждение.*

The article deals with the world view of Ivan Nechuy-Levytsky, reasons of address to new for Ukrainian literature of 60-70th XIX century the theme of intelligentsia, which the writer developed in parallel with the theme of village. It is marked on that the national relations' problem in of that time society became the expression of writer's necessity to realize in the literary form understanding of intelligentsia's role in a national liberation movement. A basic accent is done on censorial oppressions of ideological works of «The Cloud», «Above the Black Sea», the theme of intelligentsia is violated in which.

Keywords: *Ivan Nechuy-Levytsky, world view of writer, theme of intelligentsia, national self-affirmation.*

Іван Семенович Нечуй-Левицький – один із найвидатніших письменників-реалістів XIX століття. Його світогляд формувався в 50-60-х роках XIX ст., коли на характер особистості безпосередній вплив мала сама дійсність, суспільно-політична і естетична думка в Україні.

У літературознавстві маємо дослідження світогляду І. Нечуя-Левицького, індивідуального стилю, художньої майстерності тощо (О. Білецький, М. Бернштейн, Н. Крутикова, В. Власенко, П. Хропко). Менш вивченими є ідеологічні твори І. Нечуя-Левицького, де вперше гостро порушується проблема соціального і національного визволення народу, яку письменник порушував у складних умовах цензурного переслідування.

У статті з'ясовуємо світогляд І.С. Нечуя-Левицького, причини звернення до нової для української літератури 60 – 70-х років XIX століття теми інтелігенції, цензурні утиски і переслідування І. Нечуя-Левицького, простежити, як письменник реалізував у художній формі своє розуміння ролі інтелігенції в національному визвольному русі.

Особливої ваги у другій половині XIX ст. набула проблема національного самоутвердження, відстоювання прав рідної мови, національної культури і літератури, яка виникла з посиленням урядових заходів проти українського руху. Крім особистого переслідування українських діячів, це виявилось у винятковому цензурному режимі, який обмежував уживання української мови в друкованій найвужчими рамками, – в утисках української драматургії та сцени, в гонінні української мови в школі, в загальному ворожому ставленні до будь-яких свідчень української національної свідомості. Та навіть найжорстокіша за репресивністю заходів бюрократична машина неспроможна була придушити вияви духовної сили народу.

За утвердження і розвиток національної культури українського народу активно виступали діячі Кирило-Мефодіївського товариства. Вони постійно вивчали і пропагували просвітительські та культурологічні ідеї і досвід інших слов'янських народів, вступали в тісні контакти з діячами національно-визвольних рухів, сприяючи духовному єднанню народів і взаємозбагаченню культур. Для українського народу проблему самоутвердження, відстоювання національної мови, національної культури і літератури стала необхідною умовою всього суспільного розвитку у другій половині XIX ст., оскільки, за словами О. Герцена, «у народу, позбавленого громадянської свободи, література – єдина трибуна, з висоти якої він примушує почути крик свого обурення і своєї совісті» [Герцен 1957: 198]. Роль такої трибуни для українських письменників у 60-ті роки виконував, зокрема, перший український літературно-критичний журнал «Основа», програмною вимогою якого була необхідність національного відродження, утвердження національної своєрідності народу і його культури. За порівняно невеликий час свого існування (1861 – 1862) «Основа» зуміла підняти ряд складних і суперечливих питань самоутвердження української літератури, її вільного розвитку [Білецький 1965].

Саме тоді, коли «Основа» «розворушила українські питання», у молодого І. Левицького, студента Київської духовної академії, з'явилося бажання писати українською мовою, а стаття М. Костомарова «Две русские народности», надрукована в «Основі», значною мірою визначила погляди І. Нечуя-Левицького на національне питання [Нечуй-Левицький 1968: 10: 15].

Під час навчання в Київській духовній семінарії Левицький знайомиться із творчістю Т. Шевченка на сторінках журналу «Основа», що стала неабияким стимулом для майбутнього письменника взятися за перо. «Основа» та «Кобзар» Шевченків, – зазначає в «Життєписі» І. Нечуй-Левицький, – навели мене на думку, що мені писати треба по-українській» [Нечуй-

Левицький 1968: 10: 17]. У стінах академії перед І. Нечуєм-Левицьким, як і раніше перед Г. Сковородою, постало питання про дальші життєві дороги. І. Нечуй-Левицький подібно до свого попередника порвав із духовною кар'єрою і пішов працювати за покликом серця: «Під псевдонімом І. Нечуя він став українським письменником. А як І.С. Левицький він віддавав перевагу посаді педагога світських середніх шкіл» [Білецький 1965: 322].

Він викладає російську мову, літературу, історію та географію в Полтавській духовній семінарії (1865 – 1866), в гімназіях Каліша (1866 – 1867) та Седлеця (1867-1872). Під час роботи в Полтавській духовній семінарії І. Левицький зазнавав національного тиску («Я знав, що мені не вдержатися в духовній семінарії, як я буду писати по-українській»), посилювався він і згодом у Каліській гімназії, коли викладання усіх предметів переводилося на російську мову.

Одночасно з педагогічною діяльністю І. Левицький починає писати. У 60-х роках він написав комедію «Жизнь пропав, долю проспав» і повість «Наймит Яріш Джеря». Працюючи в Полтавській семінарії, він у 1865 році створює повість «Дві московки». Згодом з'явилися оповідання «Панас Круть» та велика стаття «Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності» що побачили світ у львівському журналі «Правда», оскільки через Валуєвський циркуляр 1863 року українська література на Наддніпрянщині була під забороною. З 1873 року І. Левицький працює у Кишинівській чоловічій гімназії викладачем російської словесності, де очолює гурток прогресивно настроєних учителів, які на таємних зібраннях обговорювали гострі національні та соціальні проблеми. У той час І. Левицький, який пропагував у Кишиневі українську літературу, попав під таємний нагляд жандармерії. Погляди І. Нечуя-Левицького на українську національну справу (ті, які потім ляжуть в основу його ідеологічних повістей) відразу впали в око цензури. Збірку повістей вдалося видати лише у Львові, у Галичині. А за І. Нечуєм-Левицьким закріпилося ім'я соціально і національно заангажованого письменника-демократа.

Надії соціального і національного визволення Нечуй-Левицький покладає на героя-інтелігента, який, на його думку, повинен стати ідеологом просвітницького руху. Звернення до теми інтелігенції, яку Нечуй-Левицький розробляв паралельно з селянською, не було просто бажанням розширити тематичний діапазон своєї творчості. Воно стало виявом органічної потреби письменника реалізувати в художній формі своє розуміння ролі інтелігенції в національному визвольному русі.

У порушенні суспільних проблем у творах І. Нечуя-Левицького найбільш болючою і актуальною була проблема національних відносин у тогочасному суспільстві, стан розвитку українського народу як нації і розвитку його національної культури. Боротьба за право на національне самовизначення була найбільшою потребою часу. Особливо гостро такі питання порушувалися у творах із життя інтелігенції («Хмари», «Над Чорним морем», «Неоднаковими стежками» та ін.).

Важливим етапом у просвітницькій діяльності інтелігентів, на думку І. Нечуя, є, з одного боку, освічення народу, а з другого – проблема «українізації» денаціоналізованої української нації, повернення самої інтелігенції до своїх національних витоків. Це знайшло відображення у повістях «Хмари», «Над Чорним морем», «Неоднаковими стежками», оповіданнях «На гастролях в Микитянах», «Дивовижний похорон».

«Нема чоловіка без лиця, нема народу без національності», «Людина без національності, як дерево без коріння», – таке глибоке переконання Комашка, героя повісті «Над Чорним морем» [Нечуй-Левицький 1968: 5: 109]. Погляди Комашка – це погляди людини, безмежно відданої своєму народові, своїй країні, своїй культурі. Однак, у своїх промовах і закликах він іноді втрачає почуття об'єктивності, коли доводить, що український націоналізм – то «зовсім інше й нове діло, бо він злучується з гуманними, просвітніми принципами, з прогресом, встоює за маси, за народ» [Нечуй-Левицький 1968: 5: 110].

За такі переконання своїх героїв І. Нечуй-Левицький діставав тавро «буржуазного націоналіста». Та в своєму націоналізмі, який загострювався у письменника з почуття національної образи, національного пригнічення, Іван Нечуй-Левицький ніколи не виявляв ворожості до інших націй. «Він (український націоналізм) виступає з великою толерантністю до інших народів та до усякої віри, стає за маси, за народ» – проголошує автор устами свого героя.

Сам І. Нечуй-Левицький розумів обмеженість і скромність просвітницької програми, теорії «малих діл», яку пропагують його герої, та вірність своєму кредо – реалістичному зображенню дійсності – диктувала йому свої умови. Одним із перших творів української літератури, де порушувалася проблема інтелігенції і народу (селянства), стала повість-хроніка І. Нечуя-Левицького «Хмари» (1870 – 1874). (Спочатку було опубліковано у журналі «Правда» за 1870 рік уривок під назвою «Новий чоловік»).

Головна ідея твору – протест проти насильницької русифікації, соціального і національного гніту з боку царського самодержавства, символом чого виступають «чорні хмари» (звідси і перша назва твору – «Чорні хмари») – символ національного гноблення, символ усіх темних сил, які намагаються денационалізувати українську молодь, відірвати її від рідного народу, перетворити на прислужників російського царизму, душителей української національної культури» [Білецький 1965: 354].

Повість має досить широку тематичну основу: патріархальне життя українського купецтва, київського міщанства, духовенства, міської буржуазії, так званих освічених кіл суспільства (викладачів духовної академії й університету), система народної і вищої освіти в Україні та ін. На цьому тлі й у різних взаєминах із представниками інших суспільних верств і кіл соціально вирізняється діяльність інтелігентів-українофілів.

Від перших відгуків на повість і до сучасних літературознавчих праць про цей твір висловлювалися різні (аж до діаметрально протилежних) судження. Шовіністична і клерикальна преса зустріла вихід «Хмар» вкрай вороже. Редакція газети «Друг народа» висміювала письменника за «штучність» мови роману. «Киевские епархиальные ведомости» намагалися довести, що твір не відповідав історичній достовірності у зображенні духовенства. Протилежну офіційним органам оцінку дав М. Драгоманов. Висловлюючись про «Хмари» як твір загалом реалістичний і цінний, критик, однак, вважав невдалим змалювання центрального образу (Радюка) передусім за його наївну боротьбу проти «чорних хмар» («Новий чоловік д. Нечуя, на лихо зовсім старий, бо говорить, правда, народолюбні фрази, а робить лише те, що одягається в досить дорогу одіжку в народному стилі та їсть вишні і залицяється до дівчат» – Драгоманов 1875: 1). Не вдаючись тут до детального аналізу позиції М. Драгоманова, скажемо лише, що він бачить Радюка в явно карикатурному вигляді. О. Кониський, не відкидаючи реальності образу Радюка («Тип Радюка в 60-х роках можна було зустріти від Кавказу до Карпат»), усе ж вважав, що Нечую-Левицькому не пощастило зобразити героїв, які «вивели б нас з хмар» або хоча б указали, «коли ж воно виясниться?» [Кошовий (Кониський) 1875: 773]. Цінною для нас є думка одного з представників академічного літературознавства О. Пипіна. Відводячи Нечую-Левицькому почесне місце не тільки в українській літературі, а й у загальноросійському літературному процесі, він відзначив новаторство Нечуя у зображенні життя інтелігенції [Пыпин 1879: 383].

У повісті «Хмари» художньо змальовані два покоління інтелігенції: 30-40-х і 50-60-х років, які діють у часи посилення національного гноблення в Україні, утисків і заборони її мови та культури. Уже з перших сторінок твору письменник на прикладі духовної академії показує, як у житті України запанувало грубе, експансивне великоруське державне начало, яке не розуміє і не визнає чужих звичаїв і традицій. Висунувши провідною ідеєю у повісті протистояння й опір національному гнобленню, державній політиці «обрусенія» в усіх життєвих сферах і виявах, автор шукає дієвих і можливих у тих умовах засобів боротьби та здорових національних сил. Персоніфікується це у двох постатях – великороса Степана Воздвиженського й українця Василя Дашковича. Тут, як і далі, Нечуй-Левицький у творенні характерів головним чином спирається на російську й українську ментальність, яка збігалася з живими життєвими враженнями письменника, винесеними зі стін Київської духовної академії, а пізніше була детально описана М. Костомаровим у праці «Две русские народности».

Представником нового покоління української інтелігенції 60 – 70-х років XIX ст. в повісті «Хмари» є Павло Радюк. Із дитинства перебував він у гущі народного життя, призвичаївся до народної мови, знав сільське життя, пісні й обряди. І хоч навчання в київській гімназії начебто і вивітрило з нього «слід української національності й мови», усе це відродилося в душі Радюка в університеті під впливом нових європейських ідей: «Європейська просвіта, європейські ідеї – все те zarazом наплило в його голову, зачепило всі його думки. Він разом хотів усе те

прикласти до життя свого народу й України» [Нечуй-Левицький 1968: 2: 131]. Європейська освіта виробила в Радюка широту поглядів на життя, аналітичний підхід до дійсності. Він бачить, що усі сфери життя українського народу (національні права, соціальний уклад, культура, мораль) пригнічені тяжким пресом державного деспотизму. У суспільстві панує груба, темна сила, а все добре й слабе терпить: «ми глухі, сліпі й німі». І хоч Радюкове «ходіння в народ» пов'язане ще не з реальною допомогою, а з пізнанням народу, воно спростовує поширену в літературознавстві думку, згідно з якою герой Нечуя-Левицького не знає життя народних мас, із кола яких він не виключає і міський люд. Радюк бачить, що народ у своїй темноті і забобонності полишений на самого себе, а «просвічені верстви» байдужі до його бід і потреб. Його вражає й обмеженість, затурканість провінційного панства, серед якого він сподівався ширити свої прогресивні ідеї.

На відміну від кабінетного вивчення абстрактної «слов'янської душі» українофілом Дашковичем, Радюк намагається свої ідеї прикласти до практичного життя. Виходячи зі своєї культурницької програми, Радюк організовує читання лекцій для народу, пропагує заборонену літературу (Ренана, Бюхнера, Прудона, Фейєрбаха), популяризує «Кобзар» Т. Шевченка, записує українські народні пісні, пропонує заснувати у Києві недільні та вечірні школи. Радюк щиро вболіває за рідну поневолену Україну, бажає бачити її вільною і щасливою: «Овіяний духом поезії і пісень, неба, тепла; квіток, він неначе бачив душею свою Україну, свою дорогу Україну майбутнього часу. Вона вся вставала перед ним, гарна, як рай, чудова, як дівчина першої пори своєї краси, вся засаджена садками, виноградом і лісами, вся облита ріками й каналами, з багатими городами і селами» [Нечуй-Левицький 1968: 2: 149]. Такі ж мрії про краще майбутнє, думається, міг висловити і сам письменник. «Новий герой» іноді явно виявляє свою безпосередність, обмеженість («І од чого почати? І за що взятись?»), але у своїх пориваннях герой вірний своєму народові: «В його душі була мета, ясна й проста – народ й Україна...» [Нечуй-Левицький 1968: 2: 149].

Змальовуючи життя інтелігенції, І. Нечуй-Левицький переконливо доводить, що ті, хто повинен нести просвіту в народ, відірвані від життя. Письменник-реаліст, Нечуй-Левицький помічав розбіжності між гаслами й ділом інтелігенції, суперечності між теорією і практикою життя. Все це стало об'єктом осудження у повісті «Хмари». Як письменник-реаліст, Нечуй-Левицький керувався правилом «чого нема в житті, того не може бути в повісті» [Нечуй-Левицький 1968: 10: 352], тому герої його ідеологічних творів – типи цілком живі, реальні, кожен зі своїм особливим характером. Саме через ці різні характери простежується уся складність і багатобарвність життя, яке відтворює автор, порушується нова для української літератури тема інтелігенції, виявляється громадянська позиція письменника у складному суспільно-політичному і культурному процесі XIX століття.

Література: Герцен 1957: Герцен А.И. Собр. соч.: В 30-ти т. / А. Герцен – М., 1957. – Т.7.; Білецький 1965: Білецький О.І. Іван Семенович Левицький (Нечуй) / О. Білецький // Збір. праць: у 5 т. – К.: Наук. думка, 1965. – Т.2. – С. 318 –367.; Нечуй-Левицький 1968: Нечуй-Левицький. Збір.творів: у 10 т. / І.С. Нечуй-Левицький – К.: Наук. думка, 1968. – Т.2 – С.5 –387. – Т.5. – С.100 – 314. – Т.10. – 587 с.; Драгоманов 1875: Драгоманов М. Ан-бер Г. Малорусская литература в 1874 р. / М. Драгоманов // Киевский телеграф. – 1875. – №30 (9 березня).; Кошовий 1875: Кошовий О. (Кониський О. (Коли ж виясниться?) За проводом повісті «Хмари» Нечуя-Левицького) / О. Кошовий – Правда. – 1875. – №19, 20.; Пыпин 1879: Пыпин А.Н., Спасович В.Д. История славянских литератур / А. Пыпин – СПб., 1879. – Т.1.

УДК 821.161.2(092) – Андріяшик
ББК 84.4УКР6

Роман Р.Андріяшика «Люди зі страху» у дзеркалі доби та архівних знахідок

У статті на підставі архівних матеріалів, спогадів сучасників Р.Андріяшика, його щоденників, листів та листів до нього, тогочасної критики зроблено спробу виявити причини запізненого «офіційного» державного визнання «неринкового» прозаїка та «комерційної» непопулярності письменника серед широкого загалу, зокрема на прикладі історії публікації роману «Люди зі страху».

Ключові слова: роман, архіви, щоденники, епістолярій, критика, мемуари

Роман Р. Андріяшика «Люди зі страху» в зеркале эпохи и архивных находок

В статье на основании архивных материалов, воспоминаний и мемуаров современников Р.Андріяшика, его дневников, писем и писем к нему, тогдашней критики сделана попытка исследовать причины запоздалого «официального» государственного признания «нерыночного» прозаика и «коммерческой» непопулярности писателя, в частности на примере истории публикации романа «Люди из страха».

Ключевые слова: роман, архивы, дневники, эпистолярный, критика, мемуары.

KIRAL' Sydir «And here sit shock, happy, and turn grey from melancholy...» (Roman Andryashick's novel "People e of fear" in the context of epoch and archival documents)

The novel "People of fear" by R. Andriyashyk is considered to be the central in the artistic heritage of the writer. In reliance on archival documents, memoirs, and memoirs of R. Andriyashyk's contemporaries, his own diaries, letters, and letters addressed to him, and the then criticism there was an attempt in the article to investigate the reasons of late "official" state recognition of "non-market" writer and "commercial" unpopularity among the public, like in the case of the novel's first release history in particular.

Keyword s: novel, archives, diaries, epistolary intercourse, criticism, memoirs.

На підставі архівних матеріалів, спогадів та мемуарів сучасників Р.Андріяшика, його щоденників, тогочасної критики спробуємо дослідити причини запізненого «офіційного» державного визнання «неринкового» прозаїка та його «комерційної непопулярності» серед широкого загалу.

Микола Литвин, письменник, кобзар і композитор, учасник дисидентського руху, після прочитання роману Р.Андріяшика «Люди зі страху», що побачив світ 1966 року у видавництві «Молодь», «...сидів, – як зізнавався у листі до письменника, – приголомшений, щасливий, і сивів від туги». У М.Литвина народилось непереборне бажання «одержати [...] вісточку, запізнатися ближче» з автором твору. Уперше їх життєві дороги перетнулися 1965 року в Борщеві, на малій батьківщині письменника, де брати Литвини брали участь у якомусь концерті. Пісня «Там у степу схрестилися дороги» у їх виконанні полонила серце Р.Андріяшика. Як писав М.Литвин, ця «хвилева зустріч у Борщеві запам'яталася [...] назавше», а друга «несподівана зустріч» після прочитання роману «щасливо приголомшила» [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од.зб. №. 59].

Таке ж сильне враження цей твір Р.Андріяшика справив і на сучасного письменника А.Дністрового, який, ще «будучи студентом першого курсу і читаючи романи «Люди зі страху» і «Додому нема вороття», не міг повірити, що українською можлива така потужна і видатна література» (виділ. наше. – С.К.), що ці твори написав «письменник радянського періоду», адже знайомство з його прозою виявилось «чимось межовим між сенсацією і шоком, який виникає, як правило, після прочитання великих текстів» [Дністровий 2010: 105]. На жаль, навіть запізніле присудження Р.Андріяшикові вже в роки незалежності України Національної премії ім. Т.Шевченка (1998), зі слушною гіркотою зауважує А.Дністровий, не «зробило його «офіційним» обличчям української літератури», «не стало широко відомим молодшим поколінням, а тим паче не стало комерційним чи ринковим» [Дністровий 2010: 106].

Р.Андріяшик мешкав у Чернівцях, то, зазвичай, твори буковинців, у тому числі дебютантів, друкувалися на сторінках львівського часопису «Жовтень» (нині «Дзвін»). Є підстави твердити, що так вчинив і Р.Андріяшик, однак із певних причин йому було відмовлено у публікації твору в цьому часописі. До такої думки наштовхує лист головного редактора

журналу Р.Федоріва від 06. 02.1968 р.: запрошуючи Р.Андріяшика до співпраці вже як знаного молодого письменника, він визнав той гріх, що не «Жовтень» був першовідкривачем його таланту [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од.зб. № 60. – Арк. 1].

Отже, Р.Андріяшик, надсилає свій роман «Люди зі страху» у 1964 році безпосередньо до видавництва «Молодь». Мабуть, сама Доля привела молодого автора сюди, адже в особі І.Дзюби він зустрів вдумливого й небайдужого, чутливого на високе художнє слово редактора відділу першої книжки цього видавництва, фактично першовідкривача небуденного таланту буковинського журналіста. У листі до Р.Андріяшика від 12.11.1964 р. він повідомляв, що повість (таке жанрове означення адресата. – С.К.) справила «враження зрілого високохудожнього твору (це моє особисте враження). Читання її було для мене справжньою радістю, а це тут буває не часто. З деякими мотивами Вашої повісті я внутрішньо сперечався, але то вже – моя власна справа (хоч я хотів би про це поговорити з Вами при нагоді)» [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од. зб. № 59. – Арк. 1–3].

Оскільки видавничі плани на 1965 рік, як зазначав І.Дзюба, були вже «заповнені», то після відповідного обов'язкового рецензування («рецензія буде «позитивна»», – запевняв він незнаного йому автора) твір передбачалося включити до видавничого плану на 1966 рік. До речі, із 9-ти позицій «Перша книжка молодого прозаїка» видавничого плану «Молоді» на 1966 р. лише імена Р.Андріяшика та Гр.Тютюнника (збірка новел «Зав'язь») закарбувала історія української літератури, інші ж автори та їх твори фактично невідомі й загубилися в часі. Слід зазначити, що запланований наклад роману «Люди зі страху» як для автора-початківця був досить великим – 30 тис. примірників [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од. зб. № 59. – Арк. 1–3].

У цьому ж листі І.Дзюба просив надіслати «анкетні відомості, прізвище, ім'я, по-батькові, рік народження, освіта, адреса тощо» для подальшої офіційної співпраці із видавництвом, а також радив авторові «тимчасом віддати повість до якогось журналу, там раніше надрукують, тоді й видавництво охочіше візьметься». І.Дзюба виявив готовність «попередньо переговорити з якимсь журналом у цій справі» [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од. зб. № 59. – Арк. 1–3].

Невдовзі «Люди зі страху» не без підтримки І.Дзюби потрапили до журналу «Дніпро», головним редактором якого був письменник Ю.Мушкетик.

Відповідь автора, зокрема його «анкетні дані», здивувала І.Дзюбу, адже той «гадав, що автор «Людей зі страху» – якась літня людина (Р.Андріяшикові минав 31-й рік. – С.К.), що довго собі десь нишком писала та переписувала, а тепер вирішила, що можна вже й на люди податися».

Є підстави твердити, що І.Дзюба радів тому, що помилився: «Тим краще, що я помилився. По-перше, ще один аргумент за видання повісті у в-ві «Молодь» – молодий автор! (бо в принципі тут не схильні до таких «неактуальних» тем, як Ваша, і можна пройти в таких випадках лише силою таланту). По-друге, можна сподіватися, що Ви ще й не таке напишете!» [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од. зб. № 59. – Арк. 1–3]. Прозірливість І.Дзюби Р.Андріяшик, згодом лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (1998) та премії «Благовіст» (1998), підтвердить романами «Полтва» (інша назва – «Думна дорога»), «Додому нема вороття», «Сторонець», п'єсою. Іронізування І.Дзюби про «неактуальність» теми мало реальне «підґрунття», адже заплановані на 1965 – 1966 роки твори молодих авторів (поетів, прозаїків), судячи за видавничими анотаціями, торкалися тем «молодих хліборобів», «буднів соціалістичної молоді», «взаємини між молодими людьми» і т.д. Аби «приспати» всевидяще око тогочасних цензорів, щільніше «прив'язати» до профілю видавництва, в анотації до роману Р.Андріяшика було зазначено, що там йдеться «про долю західноукраїнської молоді після першої світової війни» [ЦДАМЛМ України «Молодь» : Од. зб. № 455. – Арк. 189–192; од. зб. №420. – Арк. 43].

У «Спогадах і роздумах на фінішній прямій» І.Дзюба оповів, що, будучи редактором відділу першої книжки автора, «розчищав величезні завали «самопливу» – рукописів романів, повістей, збірок оповідань, поетичних збірок, якими видавництво (як і всі інші видавництва та редакції журналів) бомбардували автори з усієї України. Здебільше це була графоманська продукція», але він «мав щастя знайти серед стосів пухлих папок два золоті списки: рукопис збірки оповідань Григора Тютюнника «Зав'язь» та рукопис роману Романа Андріяшика «Люди зі страху» (виділ. мною. – С.К.) – і переконав керівництво видавництва в тому, що обидві книжки

треба якомога швидше видати. Гордився і горджуся цим; заради цього варто було б потрапити в «Молодь» і пережити все наступне» [Дзюба 2008: 524].

Аналогічне здивування щодо віку й досвіду Р.Андріяшика як письменника виникло й у В.Беляєва, автора післямови до московського видання його творів «Додому нема вороття» (українською мовою ще не був опублікований) та «Люди зі страху» 1971 року у видавництві «Молодая гвардия» в авторизованому перекладі Ю.Верниковської загальним накладом 100 000 примірників. В.Беляєв, зокрема, писав, що «если бы мне довелось прочесть книгу «Люди из страха» Романа Андріяшика без краткой биографической справки об ее авторе – я был бы готов долго и настойчиво спорить с любым оппонентом, что произведение это написано человеком весьма преклонного возраста, и самое главное – участником первой мировой войны. В этом споре на моей стороне были бы необычайная достоверность повествования, знание быта, истории, мельчайших деталей того времени, то есть всего, что доступно только очевидцу, сопереживателю тех событий» [Беляев : 522].

До читача «Люди зі страху» йшли майже два роки. І.Драч 8 грудня 1997 року у Будинку письменників України під час обговорення номінованого на Шевченківську премію роману Р.Андріяшика «Сторонець» зазначив, що «у ті часи ці твори (йдеться про «Люди зі страху», «Додому нема вороття», «Полтва». – С.К.) виходили в світ із великими складнощами, було з ними багато клопотів і труднощів, багато неприємних днів та років зазнав і пережив їхній автор» [Літ. Україна 1997: 7]. Роман «Люди зі страху» І.Драч читав у рукописі, про що свідчить його лист до Р.Андріяшика від 26.XII.1965 року: «Шановний Романе! Хлопці з «Дніпра» дали мені почитати Вашу повість «Люди зі страху», зізнаюся відверто, давно вже не мав такого естетичного задоволення, давно не зазнавав такої розкоші зустрічі з таким густобарвним непідробно-українським письмом, давно не читав письменника нашого з такою мужньою тверезістю, з багатими роздумами, з оригінальними проекціями їх на наше сьогодення, а то й майбутнє з таким щедрим словником...». І.Драч висловив й деякі зауваження щодо рукопису, зокрема «в останніх главах відчутно різкий спад отого справді високого духу твору, на який Ви спромоглися в перших главах, багато ліній фабульних доведено абияк, торочки позв'язувано, та й та морозно-іронічна атмосфера роздумів десь майже повіялася за вітром (в кращих місцях книжки вона на мене війнула «Леонардом» Лампед'є)». Однак, зізнавався І.Драч, що «тільки величезні можливості таланту Вашого спокусили мене на ці докори» [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од. зб. №37. – Арк. 1–3].

Публікація твору під назвою «Спадок віку» мала розпочатися в першому номері журналу «Дніпро» за 1966 рік. У листі до Р.Андріяшика від 10.XI.1965 р. А.М'ястківський з цього приводу писав, що в редакції «Людей зі страху» «бережуть [...], як зіницю і люблять всі – і Гримич, і Мушкетик, і Комар. Але, сучі діти, перенесли на 2-й номер і пильно дуже просять мене, щоб я просив Вас, аби Ви вже надсилали продовження, бо так і планується давати з продовженням. [...]

Отже, надсилайте без балачок. Я лаявся з ними за перенос на 2-й номер. А вони кажуть, що це вже остаточно та й знову таки просять (і я прошу, щоб надсилати решту!)» [ЦДАМЛМ України Андріяшик: Од. зб. №53. – Арк. 1.]. Таке затягування публікації твору було спричинене тим, що серед членів редколегії журналу не було єдиної думки щодо подальшої долі твору. Так, зокрема, Іван Бойчак, критик і рецензент журналу «Дніпро», наполягав якнайшвидше опублікувати твір, а також всіляко підбадьорював Р.Андріяшика в очікуванні омріяної публікації. Так, у листі від 24 серпня 1965 р. І.Бойчак писав у Чернівці, що Ю.Мушкетик «побоюється» публікації твору й «дав читати Підсусі (у 1953 – 1958 рр. – відповідальний редактор журналу, а натовді завідувач редакції серії «Романи й повісті» видавництва «Дніпро». – С.К.), той порадив не друкувати: якби не влетіло. Дали нашому членові редколегії – Іванисенку. Сьогодні він приніс свою рецензію-відгук: «З захопленням прочитав повість... Це прекрасний твір, буде одним з кращих в укр. л-рі за останні роки» і т.д. Жодних зауважень, гаряче радить друкувати. Ну, як це Вам? Зважте, що Іванисенко дуже обережний, з добрим нюхом, хоч – людина розумна і в літературі розбирається добре. Це я Вам для того, щоб Ви були певніші в собі і не дуже страждали від того, що затягують з друкуванням. Надрукують! Ніде їм дітися. Отож будьте спокійні і працюйте, як кажуть, собі на здоров'я» [ЦДАМЛМ України Андріяшик: Од. зб. №45. – Арк. 1–2]. Цю дружню і щирю підтримку письменник беріг у своєму

серці, про що свідчить останнє інтерв'ю Р.Андріяшика із Т.Зарівною, опубліковане на сторінках часопису «Березіль» [Андріяшик 2000: 5]. До речі, серед архівних матеріалів В.Іванисенка зберігаються уривки (на жаль, лише 2 сторінки) рецензії-відгуку на роман «Люди зі страху» [ЦДАМЛМ України Іванисенко: Од. зб. № 15. – Арк. 1 – 2.].

На перший твір молодого прозаїка оперативно відгукнувся рецензією В.Руденко на сторінках десятого числа журналу «Вітчизна» за 1966 рік. Він писав, що до читання твору вертався не раз, адже роман вражає «глибоким психологізмом», оскільки «письменник глибоко і всебічно аналізує найменші порухи людської душі, показує, що відбувається в її тайниках, читач ніби зливається з героєм і починає жити його життям». Оскільки у творі «суспільно-політичне тло не існує в романі само по собі, а входить складовою частиною», воно «подається крізь призму Прокопового сприймання дійсності», а тому таким непідроблено правдивим постає перед читачем «життя західних областей України після першої світової війни» [Руденко 1966: 201].

Інший критик М.Андрієнко в січневому номері газети «Друг читача» за 1967 рік писав, що Р.Андріяшик як письменник із «своєрідною манерою письма та своїм світобаченням» полонив його романом «Люди зі страху», який читається з «непослабленою цікавістю, мучишся, терзаєшся, задумуєшся до сердечного болю разом з головним героєм Прокопом Повсюдою (від імені якого і ведеться розповідь) над долею рідного народу на землях Західної України» [Андрієнко 1967: 3]. Л.Кореневич зазначав, що романний дебют Р.Андріяшика в контексті тогочасної української (і не тільки!) літератури був справжньою сенсацією і несподіванкою, адже «...після Олесь Гончара ніхто ще так ґрунтовно і ваговито не заявляв про свій прихід в українську літературу, як це сталося у Романа Андріяшика» [Кореневич 1968: 236].

Варто наголосити на важливому факті, що Олесь Гончар у звітній доповіді на V з'їзді письменників у листопаді 1966 року, ведучи мову про здобутки української прози, виокремив «свіжий, талановито написаний роман «Спадок віку» молодого письменника Романа Андріяшика» [Гончар 1966: 2]. Згадка імені молодого письменника з високої трибуну з'їзду – це не лише вимога жанру звітної доповіді, а й особиста думка Олесь Гончара. Творчість цього письменника була постійно в полі зору «захисника молоді» (І.Жиленко), про що свідчить щоденник митця. Так, наприклад, запис за 03.05.1973 рік: «Оці Собки, Моргаєнки, Шамоти – як вони ненавидять все талановите, як невтомно цькують та оббріхують – піна клубками летить з їхніх чорних ротів. Знав, що погань і підлота, але ніколи не думав, що аж така.

Далеко зайшли! Л.Новиченко вже критикує Зерова, Рильського. Ніхто не сміє згадати Андріяшика, Ліну Костенко. За приклад нам виставляють літературні шлакоблоки Собка та інших» [Гончар 2002 – 2003: Т.2, 147]. Або запис за 02.04.1983 рік: «Думну дорогу» читаю (Андріяшика). Сильна річ. Література – є» [Гончар 2002 – 2003: Т.2, 147].

Високу оцінку дав романові й авторитетний критик Л. Коваленко у рецензії з промовистою назвою «Це – людинознавство», опублікованій на сторінках «Літературної України» у рубриці «Назустріч V з'їздові письменників України» [Коваленко 1966: 2]. Критик зазначив, що роман Р.Андріяшика «Люди зі страху» «став чи не найцікавішим явищем у нашій великій прозі» поточного року. Цей твір засвідчив, що в українську літературу прийшов обдарований письменник: «Добре володіння словом, справжнє заглиблення у психологію героїв, тонкий підтекст, ґрунтовне знання зображуваного (а воно ж, ой яке непросте!), постійний нахил до філософічності, безмежна любов до людини, до її світлих поривів і змагань, безкомпромісність осуду антигуманного в усьому)» [Коваленко 1966: 2].

Твір написано на історичну тематику, однак Р.Андріяшик, наголошував Л.Коваленко, хоча й належить до «повоєнного покоління» все ж таки «переміг у «двобої» з історичним матеріалом, який рідко кому вдавалося художньо подолати [...] іноді щиро дивуєшся: як міг молодий наш сучасник так глибоко пізнати і, головне, через людські характери трансформувати той уже далекий від нас і надзвичайно суперечливий світ!» [Коваленко 1966: 2]. Л.Коваленко, відомий у літературних колах своєю непохитністю, принциповістю та вимогливістю, не побоявся підтримати молодий талент, над яким вже збиралися чорні хмари. Мужність критика захоплює, адже недавно його ж самого у 1962 році, як згадує С.Кириченко у спогадах «Люди не зі страху» (так цікаво обіграно назву роману Р.Андріяшика!), партійна верхівка, незважаючи на фронтові заслуги, організувала провал під час проходження ним

чергового переобрання на посаду наукового співробітника Інституту літератури ім. Т.Шевченка АН УРСР. Справа в тому, що на одному із зібрань у Будинку літераторів Л.Коваленко заявив: *«Нами досі керують люди, у яких на руках кров українських письменників!»*. Тут почувся *«вишук із залу: «А прізвище назвати можете?»*. – *Можу. Директор Інституту літератури Микола Шамота»*. У залі мертва тиша. Шок. Льоня працює в інституті, за тиждень у нього конкурс. І котять вірні шамотинці проти Коваленка чорні кулі. Микола Захарович [Шамота. – С.К.] показує Льоні перед урною свій бюлетень: *«Я вас не викреслив»*. Президія АН скасувала провальний для Коваленка результат. Фронтвик з важким пораненням звільненню не підлягав» [Кириченко 2013: 178].

Таку ж захопливу оцінку творові у листі до письменника висловила й редактор відділу прози журналу «Прапор» Л.Волошина: *«Прочитала Вашу книжку «Люди зі страху» і була щиро захоплена нею. За останній час не довелося читати такого розумного, гарного твору, як Ваш. Хочу запропонувати Вам надіслати щось і для нашого журналу»* [ЦДАМЛМ України Андріяшик: 8]. На сторінках «Прапора» згодом опублікують роман «Полтва» Р.Андріяшика, який цілеспрямовано цькувала тогочасна партійно-шамотинська навкололітературна братія.

Всю складність ситуації з її проекцією «що буде після виходу в світ» розумів і Р.Андріяшик, який «умонтував» у текст «рятівні для себе посилання» (М.Слабошпицький) такого, наприклад, змісту: *«Великий Жовтень мав могутній вплив і на народи Австро-Угорської імперії, зокрема на населення західноукраїнських земель. Трудящі рішуче піднялися на боротьбу проти влади Габсбургів, за соціальне і національне визволення...»* [Слабошпицький 2003: 5–7]. Цікавим у цьому контексті є лист Р.Андріяшика до редактора журналу «Прапор» з коментарями щодо діяльності ЗУНР, УГА, окремих її керівників у зв'язку підготовкою до друку роману «Полтва». Так, зокрема, Р.Андріяшик пише, – і писав, мабуть, усвідомлено, – що *«заснована в результаті перемоги Жовтня Українська Радянська Соціалістична Республіка стала міцною опорою для визвольного руху на західноукраїнських землях»* [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од. зб. № 30. – Арк. 1–2]. Однак, як правильно підмітив М.Слабошпицький, *«мистецька візія і творча практика»* письменника, який *«намагався перехитрити наглядачів за літературою»*, подаючи такі примітки й коментарі до текстів, не порятували його: *«Якщо «Люди зі страху» й «Додому нема вороття» ще якось «проскочили» (після хрущовської «відлиги» ще тільки збиралося на ідеологічні заморозки), то «Полтва» вже викликала на себе громи та блискавки. Андріяшика буквально лінчували. Він змушений був замовкнути не зі своєї волі»* [Слабошпицький 2003 : 7].

У цьому контексті варто згадати й розлогу рецензію на цей твір письменника Івана Чендея, вміщену в шостому числі журналу «Дружба народів» під назвою «Роман о доле народной». Прочитавши цей твір з особливою насолодою, як і І.Дзюба, Л.Волошина, Г.Аврахов, Л.Коваленко, Л.Кореневич, він дійшов висновку, що твір глибоко інтелектуальний й вимагає вдумливого і мислячого читача, що прагне пізнати правду історії. Достойнством цього твору вважав і те, що перед нами *«достоверное и скрупулезное исследование жизни галичан на нелегком отрезке времени – после первой мировой войны и развала Австро-Венгерской монархии»* [Чендей 1967: 270]. Р.Андріяшик, зауважує автор рецензії, досконало вивчив і проаналізував багатючий фактичний матеріал, глибоко осмислив його, що дало змогу створити *«панорамное полотно о судьбе родного народа, значительно обогатить наши знания о жизни Галичины»* [Чендей 1967: 270]. В особі прозаїка-початківця Р.Андріяшика І.Чендей безпомилково побачив *«писателя-аналитика, писателя-исследователя»*, який іде своєю творчою дорогою [Чендей 1967: 271]. Цей твір був близький І.Чендеєві ще й тим, що йдеться в ньому про страждання простого народу. Долі галичан, буковинців, закарпатців були дуже схожі, адже їх людськими долями, простих селян і робітників, «опікувалися» з метою визиску уряди різних чужих держав. Своїми мотивами твір Р.Андріяшика перегукувався із романом І.Чендея «Птахи полишають гнізда», який теж було піддано несправедливій критиці.

Цей твір, на думку І.Чендея, цікавий для історика і філософа, для психолога і фольклориста, лінгвіста, не кажучи уже про тих, хто любить і шанує високу і справжню літературу [Чендей 1967: 272]. Роман Р.Андріяшика, наголошував І.Чендей, засвідчив, що письменник-початківець, незнаний широкому загалові, заявив про себе як справжній письменник із світлим талантом психолога, дослідника, людинознавця. Будучи вибагливим до стилю й мови художнього твору, І.Чендей не оминув й недоліків твору, зокрема схематизму у

змалюванні окремих сцен, не на повну силу виписані другорядні образи, звернув увагу на мовні огріхи твору, оскільки у творі подекуди зустрічаються вислови не із художньої, а газетної лексики. Отож, І.Чендей не дарма прохав А.Турчинську виявити принциповість у критиці першої своєї збірки новел, бо, як засвідчує його рецензія на роман Р.Андріяшика «Люди зі страху», своєю дружньою порадою намагався допомогти молодому талантові.

Висока оцінка О.Гончара на V з'їзді письменників надавала молодому авторові снаги. Так, наприклад, газета «Радянська Буковина» інформувала, що 18 листопада 1966 року в Чернівецькому університеті відбулася читацька конференція з приводу виходу у світ першої книжки Р.Андріяшика «Люди зі страху». Модератором цієї зустрічі був доцент Д.Білецький, який зауважив, що в українську літературу прийшов обдарований письменник. Цю думку поділяли й підтримали письменники М.Бурбак та Х.Меламул. М.Бурбак, зокрема, чи не першим подивився на цей «хвилюючий, талановитий» роман у контексті тих творів, де в центрі зображення «покоління травмованого, загубленого війною», зокрема Е.-М.Ремарка «На західному фронті без перемін» та К.Федіна «Міста і роки». На думку М.Бурбака, «молодий письменник успадкував усе найдорожче з духовної скарбниці народу, в тому числі вітчизняної і світової літератури. Проте він прийшов до читачів зі своєю темою, своїм почерком, лише йому властивою манерою оповіді, показав простих, але мислячих людей» [Гуслистый 1966: 3]. Х.Меламул говорив про «творче щастя» письменника, який не «ходив у початкуючих, не просив опіки, допомоги. Зразу дав оригінальний твір. І це закономірно: тут оре, сіє, жне талант» [Гуслистый 1966: 3]. М.Гуслистый, автор статті, зауважує, що «і в аудиторії та й по дорозі додому ще довго тривала задушевна бесіда, викликана першим твором молодого автора» [Гуслистый 1966: 3].

Варто наголосити, що Р.Андріяшик мав задум «відтворити певними історичними фрагментами» усе ХХ століття, об'єднавши їх у 15, а то й 20 романів під умовною назвою «Сто літ», яку відкривали «Люди зі страху» [ЦДАМЛМ України Андріяшик : Од. зб. № 29. – Арк. 1 – 5]. У листі до І.Дзюби від 08.12.1964 року Р.Андріяшик писав: «Люди зі страху» – лиш шматок із написаного, вирізаний, бо так і життя проживеш, нічого не сказавши. За цим «Бунт владик», «Збруцький ідол», «Пшениця на бетоні», і все хоч якось, але щиро і сумно повинно сказати, чому ми нині ось такі, а не інші. Ось такі, як ми є: люди і люди з певними претензіями. Правда, інші частини потрібно доробляти, чистити. Словом, треба добувати їх із валіз. Але ще варто подивитися, як з найневиннішим буде, з «Людьми зі страху» [ЦДАМЛМ України Андріяшик: Од. зб. № 29. – Арк. 1–5]. На жаль, роман «Люди зі страху», як справедливо писав Г.Аврахов, «виповнений глибокими думками, інтелектуальний у щонайкращому розумінні цього поняття», не здобув належної оцінки як найпомітніше літературне з'явище в українській прозі 60-х років ХХ ст. На думку критика, в контексті тогочасної літератури й політичної доби це був «свіжий погляд на багато явищ нашої історії, однак відкриті автором «люди зі страху» як соціально-психологічна сутність» не стали предметом серйозних студій через брак вдумливої критики [Аврахов 1968: 2]. Цим романом разом із іншими «Додому нема вороття» та «Полтва», зазначає вже сучасний письменник, есеїст, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка В.Медвідь, українська література устами Р.Андріяшика «перша заговорила мовою філософії про людину і світ, людину й історію» [Медвідь 2009: 55]. Однак, тоталітарний радянський режим фактично знищив так званого «українського буржуазного націоналіста» (дід якого «приблукав на Буковину відкілясь із Словенії», а мати «з польським корінням»), не дав змоги письменникові зреалізувати цей колосальний літературно-художній задум, про який Р.Андріяшик оповів у листі до І.Дзюби.

Л. Тарнашинська слушно зауважує: ми часто нарікаємо, що не маємо гідного українського письменника для «щеплення» його творчості природним чином до європейського дерева літератур, що пасемо задніх у розробці окремих тем, забуваючи при цьому ім'я Романа Андріяшика. Саме у романах «Люди зі страху» та «Додому нема вороття», наголошує вона, український письменник *«уперше у світовій літературі художньо розробив екзистенційну концепцію страху (вид. мною. – С.К.) – страху перед соціальним та національним гнобленням, нівеляцією особистості під тиском тоталітаризму»* [Тарнашинська 1997: 3]. Бо й справді, будучи наскрізь письменником національним, Р.Андріяшик твердо вірив у те, що заповів йому батько – «найвища посада на землі – бути людиною, а саме чесною людиною, бо це найтяжче».

Література: Аврахов 1968: Аврахов Г. Проза крізь призму критики / Григорій Аврахов // Літ. Україна. – 1968. – № 98 (2588). – 10 груд. – С.2.; Андрієнко 1967: Андрієнко М. Зражені і зрадники [про роман «Люди зі страху» Р.Андріяшика] / М.Андрієнко // Друг читача. – 1967. – №5 (355). – С.3. – *рец.*; Андріяшик 2000: Андріяшик Р. Одне з останніх інтерв'ю: Розмову вела Т.Зарівна / Роман Андріяшик // Інтерв'ю із Теодозією Зарівною // Березіль. – 2000. – №11-12. – С. 3 – 9; Гончар 1966: Гончар О. Українська радянська література напередодні п'ятдесятиріччя: Доповідь голови правління Спілки письменників України на V з'їзді / Олесь Гончар // Літ. Україна. – 1966. – №90 (2374). – 17 лист. – С.2.; Гончар 2002-2003: Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т. / Упорядкув., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Гончар / О.Гончар. – К.: Веселка, 2004. – Т. 1: 1943–1967, 2002. – 455 с.; Т. 2: 1968 – 1983, 2003. – 607 с.; Т. 3: 1984 – 1995. – 606 с.; Гуслистий 1966: Гуслистий М. Дебют романом / М.Гуслистий // Рад. Буковина. – 1966. – №224 (6119). – 18 лист. – С.3.; Дзюба 2008: Дзюба І. Спогади на фінішній прямій / вст. ст. М.Г.Жулинського / Іван Дзюба. – К.: Криниця, 2008. – 928 с.; Дністровий 2010: Дністровий А. Письмо з околиці: статті та есеї / Анатолій Дністровий. – К.: Грані-Т, 2010. – 239 с. – (De profundis); Кириченко 2013: Кириченко С. Люди не зі страху: укр. сага: спогади / Світлана Кириченко; [перед. сл. Ю. Бадзя]. – К.: Смолоскип, 2013. – 917 с.; Коваленко 1966: Коваленко Л. Це – людинознавство [про роман «Люди зі страху» Р.Андріяшика] / Леонід Коваленко // Літ. Україна. – 1966. – № 88 (2372). – 11 лист. – С.2.; Кореневич 1968: Кореневич Л. От истоков [Огляд укр. прози молодих українських авторів] / Леонід Кореневич // Молодая гвардия. – 1968. – №5. – С.282–302. – *пер. з укр.*; Літ. Україна 1997: Не вмирає душа наша, не вмирає воля: нотес громадського обговорення роману «Сторонець» Р.Андріяшика, 8 груд. 1997 р., Будинок письменників України // Літ. Україна. – 1997. – № 5 (4769). – 5 лют. – С.7.; Медвідь 2009: Медвідь В. Без гніву і пристрасті: есеї, мемуари, щоденники / В'ячеслав Медвідь. – К.: Грані-Т, 2009. – 400 с.; Руденко 1966: Руденко В. Прокіп Повсюда повертається [про роман «Спадок віку» Р.Андріяшика] / Володимир Руденко // Вітчизна. – 1966. – №10. – С.201 – 203. – *рец.*; Слабошпицький 2003: Слабошпицький М. Подолання страху і пошук надії: Проза Романа Андріяшика / Михайло Слабошпицький // Дивослово. – 2003. – №10. – С. 5–7.; Тарнашинська 1997: Тарнашинська Л. Думна дорога Романа Андріяшика: післяслово до творчого вечора / Людмила Тарнашинська // Літ. Україна. – 1997. – №45 (4762). – 18 груд. – С.3.; ЦДАМЛМ України «Молодь»: Ф. Видавничі договори видавництва «Молодь» на 1966 рік // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (надалі – ЦДАМЛМ України). – Ф.1100. – Оп.1. – Од. зб. № 455. – Арк. 189–192; од. зб. №420. – Арк. 43.; ЦДАМЛМ України Андріяшик: Андріяшик Р. Листи, листи до нього, рецензії та інші матеріали // ЦДАМЛМ України. – Ф.917. – Оп.1. – Од. зб. № 29. – Арк. 1–5.; ЦДАМЛМ України Іванисенко: Іванисенко В. Рецензія на роман Р.Андріяшика «Люди зі страху» / В.Іванисенко // ЦДАМЛМ України. – Ф.769. – Оп.1. – Од. зб. № 15. – Арк. 1–2.; Чендей 1967: Чендей І. Роман о доле народной [про роман Р.Андріяшика «Люди зі страху» (К., 1966)] / І.Чендей // Дружба народов. – 1967. – №8. – С.270–272. – *рец.*

Клімачова В. А., асп. (Чернівці)

УДК 821.161.2: 82-21

ББК 83.3 (4 Укр.)

Діяльність Кліма Поліщука як письменника в умовах розгортання тоталітаризму

У статті розглядаються суспільно-політичні, соціальні умови періоду 20-х років ХХ століття, аналізується діяльність українського письменника Кліма Поліщука в умовах розгортання тоталітаризму. До уваги взято твори письменника про Першу світову війну та період Визвольних змагань.

Ключові слова: тоталітаризм, психологізм, реалізм, образи, наратор.

Клімачёва В. А. Деятельность Клим Полищука в условиях тоталитаризма

В статье рассматриваются общественно-политические, социальные условия периода 20-х годов ХХ века, анализируется деятельность украинского писателя Клим Полищука в условиях давления тоталитаризма, его проза о Первой мировой войне и периоде Освободительных соревнований.

Ключевые слова: тоталитаризм, психологізм, реалізм, персонажі, наратор.

Klimachova V. Activity of Klym Polishchuk as a writer in the conditions of development of totalitarianism

In the article are examined the social and political terms of 20th of XX of century, activity of the Ukrainian writer Klym Polishchuk is analysed in the conditions of development of totalitarianism. Into account works of writer are taken about First world war and period of the Liberation competitions.

Keywords: totalitarianism, realism, offenses, retell.

*«Випадково взяв до рук військового записника, щоб спалити його, бо страшні речі записані там. Але сині рядочки прожитого не хотіли горіти, бо, скроплені сльозами самотності і туги, просилися ще жити. Хай живуть, хоч я гаразд знаю, що щось непевне є в них»
(Клим Поліщук. «Щось непевне»)*

На початку 20-х років XX століття основна частина України входила до складу Радянського Союзу. Тому зміни, які відбувалися, торкалися й усіх сфер життя українського суспільства. В умовах кардинальних політичних та економічних змін зростало психологічне напруження серед населення, у культурних осередках намагалися досягнути весь негативізм політичних перетворень. Відбувався тоталітарний контроль над всіма діяннями суспільства, масовий терор, переслідування та репресії проти громадян набували свого апогею. Українці не мали свободи: ні економічної, ні політичної, ні духовної. Недовіра один до одного, підозри, скептицизм, страх стають звичайними буденними явищами для українського народу.

Першими, хто підпадав під удар, були представники української еліти, від якої диктатура пролетаріату вимагала підтримки, прагнула скерувати творчість у вигідному для себе напрямку. Більшовики підтримували тих письменників та діячів культури, які допомагали готувати населення до служіння партії, які возвеличували та оспівували режим червонопартиїців. Тобто відбувалося прямолінійне нав'язування ідеологічного літературного стилю – соціалістичного реалізму. У свою чергу, на противагу «необхідностям», творча інтелігенція намагалася шукати нових форм, брати активну участь у суспільному житті нації, підносити войовничий дух, адже література мала надзвичайно великий вплив на свідомість людей. У творах звучить вся правда про ту важку для України добу.

У революційний період створюється багато угруповань (ВАПЛІТЕ, «Плуг», «Гарт», «Музагет» тощо), виникають нові напрямки, стилі та течії, багато запозичується з європейської літератури. Це все спричинило літературну дискусію щодо подальшого розвитку української літератури, її спрямування та орієнтації на Європу, відтворення у творах нової доби. Деякі письменники не вбачали потреби щось змінювати, але молоде покоління з радістю сприйняло парадигми нової доби (М. Куліш, М. Хвильовий, М. Драй-Хмара, П. Тичина, Д. Загул, М. Семенко, М. Зеров, О. Слісаренко та багато інших). Основним принципом розвитку «нової» літератури була незалежність від російської. Письменники, викриваючи ницість та жах вчинків партіїців, не завуальовували справжній стан населення. Звісно, що партію не влаштовував такий незапланований хід подій, така непоко́ра, тому й культурних та літературних діячів почали переслідувати та слідкувати за їхніми кроками. Організації сприймалися контрреволюційними, а їхні учасники – націоналістами. Тому у 20-ті роки XX століття розпочинаються масові арешти представників культурного осередку: поетів, драматургів, письменників та ін.

Несправедливо довго забутий письменник Клим Поліщук належить до того нового покоління митців слова 20-30-х років XX століття, який своєю творчістю та суспільною діяльністю зумів висвітлити якнайкраще період Першої світової війни та часи Визвольних змагань, оскільки сам був свідком та безпосереднім учасником тих подій. У період революції та війни письменник перебував у Києві. У житомирській газеті «Громадянин» друкувалися його примітки про суспільно-політичне становище в Україні, окрім того, Клим Поліщук займався видавничою діяльністю, редагуванням, виступав на літературних вечорах. Він належав до тієї когорти діячів, які намагалися українську літературу зорієнтувати на європейську. Завдяки створеним організаціям (Клим Поліщук був одним із засновників літературно-мистецького об'єднання «Музагет», «Мистецького цеху «Профспілки митців слова міста Києва») та проведенню безлічі вечорів розвивалися гарні умови для незалежного процвітання українського мистецтва.

З 1920 по 1925 роки Клим Поліщук перебував в Галичині, де одружився з письменницею Галиною Мневською (Орлівною). Цей період у творчості письменника є досить плідним: «Тут, як і в до емігрантський період, К. Поліщук працює у двох напрямках. Перший – це продовження циклу фольклорно-фантастичних та готичних оповідань: «Жменя землі. Галицькі легенди», «Казка палацу» (обидві книжки без дати видання). Другий – художнє осмислення подій революції: до книжок «Серед могил і руїн» (1918) та «На порозі» (1919) тут додаються збірка «Червоне марево. Нариси й оповідання з часів революції» (1921), «Воєнко» (1921), «Розп'ята душа», «Веселе в сумному» (1922), «Ангельський лист» (1923), «З виру революції. Фрагменти спогадів про літературний Київ 1919 р.» (1923). У цей же час він пише два романи про отаманів Махна й Зеленого – «Гуляйпільський батько» та «Отаман Зелений», працює в царині драматургії (драма «Тривожні душі», 1924, та ін.), перекладає твори польської літератури» [Поліщук 2008: 12 – 13]. Справді, саме в еміграції Клим Поліщук створив прекрасні твори, в яких висвітлив плин подій революції та війни, досконало відтворив ті зміни, які відбувалися не лише в побуті населення, а й у свідомості.

Згодом, 1925 року, письменник повернувся на територію Радянської України, до Харкова, хоча й не дуже прагнув цього: це було рішенням його дружини. Й тут Клим Поліщук наполегливо працює, пише новели та оповідання, які друкуються у періодичних виданнях, журналах («Глобус», «Зоря», «Всесвіт», «Життя й революція» та ін.). 1929 року його заарештовують за сфабрикованими звинуваченнями.

Окремо варто зосередити увагу на тому, що у своїх творах, виступах Клим Поліщук не мав однозначного благовоління до якоїсь з ворогуючих сторін, він був безпристрасним у своїх поглядах. Загалом про письменника говорять його ж таки твори: він був не просто спостерігачем чи учасником подій, а був прихильним до того, хто міг би навести лад в Україні. Щодо його політичних уподобань, то для нього були близькими ідеї анархізму.

Проза Кліма Поліщука найкраще розкриває розгортання тоталітаризму. Його твори можна погрупувати за хронологією подій 1917 – 1921 років. Письменник особисто перебував в атмосфері пекельних днів. Він використовував різні стилі, щоб донести якнайкраще свої думки: реалізм, натуралізм, експресіонізм, виступив хорошим знавцем людської психології. Окрім того, досить відчутним є вплив і європейської літератури, оскільки у цю добу в творах західних авторів у героїв переважають почуття туги, відчаю, самотності, відчуження, письменники відходять від соціальної тематики.

Розповідь у новелах, нарисах чи то оповіданнях Кліма Поліщука ведеться від першої особи, досить часто у дужках біля назви твору вказано «Із записної книжки». Тобто реципієнт одразу потрапляє в ті обставини, про які йдеться.

Цікавим є те, що Клим Поліщук не дає загальної характеристики своїм героям у творах. Реципієнт знайомиться зі всіма сторонами персонажів поступово, відкриваючи для себе їхні душевні переживання. Проза письменника змушує думати, мислити, робити певні висновки. Образи показані у діях, вчинках, помислах поступово.

Ситуація 20-х років ХХ століття простежуються завдяки емоційному наповненню прози. Те, що відчувають герої, відчував й сам письменник. Доказом того, що Клим Поліщук не був прихильником якоїсь із воюючих сторін є уривки з нарисів, оповідань. У творі «В часи безнадійності» розповідається про війну, де кожен – це окрема особистість, яка варта чогось кращого, та й взагалі – життя. І це стосується не лише «наших», а й німців: «Там німецькі окопи, і німці не думають спати. Невже їм не знайома журба і туга, що вони бриньчать своїми гітарами?.. Чує моє серце, що і в них є тоскно та, що от-от високий тенорок ввірветься і в полях чорним кажаном заб'ється істеричний плач. Ми і вони – однакові. Нас і їх обгорнула одна ніч» [Поліщук 2008: 54]. Клим Поліщук настільки коротко, але детально описував буденність «до» і буденність «під час» революції, війни, що герої стають близькими, рідними, відчуваються їхні душі, динамічність, мінливість розвитку характерів, настроїв. У цих людях впізнаємо й самого автора, який свій душевний крик переніс на оповідачів: «Мені хочеться кудись утекти. Встати і потай пройти туди, де сидять сміливі люди в залізних касках, і сказати їм: «Ось я сам прийшов до вас. Ми ж не гладіатори, щоб різатись для чиеїсь утіхи, а боронитися я не маю кого. Все, що лише було в мене дорогого, вже зневажено й розбито» [Поліщук 2008: 72]. Страх та непевність у майбутньому наратора – це відчуття письменника. Писав він про людей окремих, й про «сіру

масу», натовп, який керувався інстинктами: «Наче прірва розкрила пашу свою і випустила їх на широку бруковану дорогу і вони йшли без кінця і краю, всі сірі і всі однакові» [Поліщук 2008: 91]; «Чогось страшно стало... Разом з тим з'явилося страшне бажання взнати, як то воно буває, коли довжелезний багнет пронизує груди і заставляє вмерти?!. О, ні! Мій багнет ніколи сього не зробить... Але ж се будуть робити ті, що зараз являють собою сіру кучу страждання і мовчанки. Вони на все здатні, а особливо тоді, коли їм не дати два дні пообідати» [Поліщук 2008: 72 – 73]. «Щось непевне (З військового записника)» (1917) – сповідь солдата, правда, яку письменник занотував з днів воєнних. Клим Поліщук зображує внутрішній світ героя, цей твір характеризується глибоким психологізмом. Психіка та свідомість тут співіснують. Оповідач не хоче вбивати, свого покликання у війні не вбачає: «Щось непевне діється у світі, а люди безсилі боротися з ним. Я зовсім не думав бути тим, чим мусив стати. Але мене, без моєї волі, взяли і одягли в сіру одягу, дали в руки багнета, поставили в ряд туполицих людей і сказали: «Каблуки вм'єсть!»... » [Поліщук 2008: 73]. Розпач від безвихідності змушує героя впасти в меланхолію. Він ніби створює навколо себе інший світ, живе окремо від усіх наодинці з думками, мріями. Адже не розумів того, чому ніхто як він не бачить нищівного жаху: «А дорогою йшли ми, а з нас кожний був чоловік, який жадно нюхав кров такого ж чоловіка, як і сам. Я став боятися за себе серед цих страшних людей. – Невже і я таким стану? – думав я» [Поліщук 2008: 76]. Його думки линути додому, уявляє собі людський протест проти злочи, думає про людей, які стали схожими на звірів. Це все призводить до безнадійності та розпачу: «Хотілося в знак протесту лягти поруч раненої коняки і без милосердя бити кулаками землю доти, доки ці люди не схаменуться і не згадають Бога. Але чи схаменуться вони в своїм безумстві і чи згадають його, що дав всьому рух і призначення?» [Поліщук 2008: 76]. Звісно, як і в інших творах Кліма Поліщука, такі одиничні люди сприймаються іншими як божевільні. Хоча тут не варто плутати: якщо людина така як всі, то це не означає, що у всіх – здоровий глузд. Несхожість на інших – ще не божевілля. У творах письменника такі люди стають просто меланхолійно-байдужими до оточуючого, тому що не можуть змінити стан речей, пристосуватися до жорстоких подій, вони є іншими. Таку «божевільність» героїв можна розцінювати як певну завісу, завдяки якій можна було висловлювати несприйнятливі думки для навколишніх вголос. Божевілля у даному випадку набуває значення істинності.

Психологізм пронизує чи не всі твори Кліма Поліщука. Головний герой протистоїть суспільству, намагається знайти своє місце під Сонцем. Психологічне протистояння, своєрідний поєдинок зі своїм «я» звучить й у творі «З недавніх днів» (1917): «Скоро призвали і мене до зброї, та не за волю пригніченого народу мав я боротися, а йшов гинути на криваві поля во ім'я насильства і гніву. Своєю кров'ю мав скроплювати ганебні кайдани царської неволі» [Поліщук 2008: 82]. Оповідач намагається донести правду до людей, відкрити очі на безглуздість, обман.

Прозу Кліма Поліщука сміливо можна вважати життєписом. Все, що відбувалося з ним у житті, перенесено на папір, навіть той факт з біографії, коли він не хотів повертатися до міста. Лейтмотив втечі з Великого Міста (столиці) звучить у багатьох оповіданнях, новелах («Старий образ (Із записної книжки)», «На волі (Із записної книжки)», «Між «своїми» (Із записної книжки)» та інші). Спокою та рівноваги прагнуть персонажі таких творів. Місто асоціюється з тривогами, калюжами крові. Тут же звучить й мотив смерті. З меланхолійною утомою герой опиняється в полях, лісах, степах, де абстрагується від обставин, в які потрапив не зі своєї волі.

Твори Кліма Поліщука доводять, що «розстріляне відродження» – незнищенне. Письменник виступив неперевершеним майстром у зображенні внутрішнього світу людей на тлі 20-30-х років ХХ століття. Його проза є важливим джерелом, яке дає змогу зрозуміти, в яких обставинах перебувало населення у період масових політичних репресій.

Література: Поліщук 2008: Поліщук К. Вибрані твори / Упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 12 – 13.; Поліщук 2008: Поліщук Клим. В часи безнадійності / Поліщук К. Вибрані твори / Упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 53 – 61.; Поліщук 2008: Поліщук Клим. З недавніх днів / Поліщук К. Вибрані твори / Упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 81 – 90.; Поліщук 2008: Поліщук Клим. Страдницький шлях / Поліщук К. Вибрані твори / Упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 91 – 95.; Поліщук 2008: Поліщук Клим.

Щось непевне / Поліщук К. Вибрані твори / Упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 72 – 80.

Л.П. Король, асп. (Запоріжжя)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 821.161.2 Чемерис – 31.09

Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання прози В.Чимериса

У статті розглядаються проблеми інтерпретації в аспекті інтертекстуального прочитання історичної прози В. Чемериса. Проаналізовано різновиди аналізу літературного твору та сутність поняття «інтерпретація». На матеріалі історичної прози В. Чемериса виявлено інтертекстуальні конструкції, означено їхні функції та семантичну роль у структурі твору.

Ключові слова: інтерпретація, аналіз літературного твору, інтертекстуальність, інтертекстуальні конструкції, історична проза, історичний роман, герменевтика, метатекст, рецепція.

Король Л.П. Проблемы интерпретации и интертекстуального прочтения исторической прозы В.Чемериса

В статье рассматриваются проблемы интерпретации в аспекте интертекстуального прочтения исторической прозы В.Чемериса. Проанализированы виды анализа литературного произведения и сущность понятия «интерпретация». На материале исторической прозы В.Чемериса выделены интертекстуальные конструкции, отмечены их функции и семантическая роль в структуре произведения.

Ключевые слова: интерпретация, анализ литературного произведения, интертекстуальность, интертекстуальные конструкции, историческая проза, исторический роман, герменевтика, метатекст, рецепция.

Korol L.P. Problems of interpretation and intertextuality reading of historical prose V. Chemerisa

In the article deals with the interpretation problems in the aspect intertextual reading a historical prose of V. Chemerisa. Analyzed the kinds of analysis of literary works and the essence of the concept of «interpretation». On the material of historical fiction of V. Chemerisa found intertextual constructions, illustrated their function and semantic role in the structure of the work.

Key words: interpretation, analysis of literary work, intertextuality, intertextual construction, historical prose, historical novel, hermenevтика, metatext, reception.

Інтерпретація тексту веде свій відлік з доби античності, де існувало «алегоричне» тлумачення текстів. У середні віки її функцію виконувала екзегетика – християнське тлумачення язичницьких переказів. Доба Ренесансу породила критику тексту. Пізніше з'являється протестантська екзегетика, що пов'язана з періодом Реформації. Саме тоді відбулося її відмежування від герменевтики, яка стала тлумачитися як теорія будь-якої інтерпретації, свого роду наука про мистецтво розуміння [Галич 2010: 282].

Теоретичні проблеми інтерпретації, зазначає О.Галич, – стали популярним предметом дискусій у 70 – 80 років минулого століття, в перебігу яких вималювалися три позиції: 1) редуційна або об'єктивістська. Її сутність полягає в тому, що визначальним є те значення, що його надав власному творові автор (Е. Гірш, П. Югл, М. Абрамс); 2) суб'єктивістська. Тут визначальним є відносність значення тексту. Не текст детермінує інтерпретацію, а вона сама є продовженням тексту (С. Фіш); 3) раціональна. Сенс літературного твору впливає або з діалогу (М. Бахтін), або з інтеракції (В. Ізер, Ю. Крістева) між самим текстом і його споживачем – реципієнтом.

На початку ХХІ століття з'явилася низка нових праць із проблем герменевтики та літературної інтерпретації тексту. Польський дослідник Л.Врубель у цьому зв'язку влучно сказав: «Якщо справді спочатку було слово, то, поза сумнівом, саме герменевтика у першу чергу дає до нього доступ людині. Тією мірою, якою людина є розумною істотою, вона є водночас герменевтом» [Врубель 2006: 113].

Мета статті – з'ясувати проблеми інтерпретації та інтертекстуального прочитання історичної прози В. Чемериса, означити семантичну роль інтертекстуальних проявів у художній тканині творів. Обґрунтовані у працях Р.Барта, М.Бахтіна, І.Гальперіна, Ж.Дерріди, Ю.Крістевої, Ю.Лотмана та ін. теоретичні засади проблем інтерпретації літературного твору освоюються літературознавцями з метою виявлення інтертекстуальних кодів у конкретному літературному творі (П.Білоус, Л.Врубель, О.Галич, М.Гловіньський, Ю.Ковалів, В. Марко, М.Ткачук (наратологічний підхід) та інші).

В українському літературознавстві, починаючи з XIX ст., вдаються до терміна «аналіз літературного твору», вирізняючи такі його види: проблемно-тематичний, пообразний, композиційний, «за автором», цілісний тощо. Цей методологічний підхід сформувався в епоху домінування реалізму, в основі якого – раціоналістичний, позитивістський та аналітичний підходи, що застосовувалися не тільки до зображення дійсності в художній літературі, а й у науково-критичному ставленні до неї. Сучасна наука про літературу володіє багатьма іншими методами прочитання літературних творів, зважаючи передусім на естетичну природу і функції художнього слова. Тому термін «аналіз» у застосуванні до літературного твору видається надто жорстким і не цілком адекватним художній природі мистецького явища. Враховуючи специфіку художньої літератури, її сприйняття і розуміння, правомірніше вдаватися до поняття «інтерпретація». П. Білоус стверджує, що «інтерпретація – не одномоментний акт, а послідовний та складний процес пізнання художнього твору, в якому можна виокремити певні етапи: а) дескрипція (опис) – сприймання тексту як знакових одиниць мови, їх граматичної і синтаксичної пов'язаності та зумовленості... Оскільки літературний текст – не довільний набір слів, то водночас відбувається його дистрибуція (розподіл) – розрізнення всередині тексту мовних одиниць; б) кореляція – розпізнавання значень слів, їхніх відношень з іншими значеннями, а також розгадування образних значень у їх індивідуальному вираженні та мовленнєвому контексті. Цей етап спрямований на досягнення художності твору як єдиного цілого; в) тлумачення твору в його художній цілісності: авторські інтенції, особливості образного ладу, композиційні прийоми, наративна стратегія, домінантна тональність, поетична структура, літературний контекст» [Білоус 2013: 299–300].

На думку цього науковця, «інтерпретація літературного твору виходить із передумов, які визначають ракурс сприймання і пізнання художнього явища, розкривають його епістемологічну (пізнавальну), онтологічну (буттєву) та аксіологічну (ціннісну) природу» [Білоус 2013: 300]. «Здійснюючи аналіз літературного твору, дослідник обирає методологічні принципи (філологічний, психологічний, структурний, міфологічний, соціологічний..., біографічний, культурно-історичний, компаративний (порівняльно-історичний), формальний, семіотичний, рецептивно-естетичний, наратологічний)» [Ковалів 2007: 64]. Дещо інакше до методики аналізу підходить В. Марко. Для нього «принципи аналізу – це найзагальніші правила, що впливають із розуміння природи й суті художньої літератури, правила, якими керуємося, проводячи аналітичні операції над твором» [Марко 2013: 41]. Найважливішим він називає принцип аналізу взаємодії змісту та форми. В.Пахаренко пише про сюжетний, проблемний, та системний різновиди аналізу. Сюжетний різновид аналізу передбачає розкриття сюжету художнього твору, з'ясування жанрової специфіки, композиції, образної системи, стилю. Проблемний полягає у визначенні домінантних проблем, порушених у тексті. «Найефективніший, найдоцільніший, хоч і найскладніший – системний аналіз, який передбачає розгляд твору як художньої системи цілісності» [Пахаренко 2007: 281–282].

У сучасній теорії і практиці інтерпретації літературного твору застосовують різноманітні методи та способи його прочитання і тлумачення. За всієї множинності читацьких і наукових підходів до літератури окреслюються загальні рівні інтерпретації – репродуктивний, декодувальний, рефлексивно-асоціативний. Із погляду П. Білоуса репродуктивний (відтворювальний) рівень інтерпретації передбачає описову реконструкцію і переказ твору. А сам переказ є прочитанням твору під певним кутом зору [Білоус 2013: 301–302]. Наприклад, для ілюстрування синтаксично-парадигматичної моделі оповіді (як теоретичного поняття) В.Чемерис вдався до переказу в одному зі своїх історичних романів «Ольвія»: «Грецьку дівчину, яку батьки віддавали заміж, везли у нову сім'ю в гарно вбраному, завітчаному повозі. Та тільки молода переступала поріг чужого дому, як його спалювали за

дверима. Спалювали на знак, що назад їй уже нема вороття, немає і не буде до склону її літ. Віднині вона переставала існувати для своїх батьків, для рідні, для всього світу білого. Бо повозка спалена за дверима, а попіл розвіяний вітром, бо у них, греків, жінка ділила із своїм чоловіком тільки постіль, але не стіл, бо їла окремо і до гостей чоловіка ніколи не виходила. Самій же приймати гостей – зась! Будинок чужий, чоловіків, а чоловіка свого вона, як і велить звичай, називала не по імені, а паном. Бо, власне, була йому не стільки жінкою, як покірною хазяйкою і вірною служницею водночас...» [Чемерис 2008: 5 – 6]. Вихована в традиціях античної культури, свій шлюб з варваром-кочівником Ольвія сприймає як крах життя.

У цьому разі переказ має певну наукову мету, але здебільшого читачі вдаються до відтворення змісту твору задля передавання свого враження про нього, тому сам переказ часто постає як підстава для цього враження.

За твердженням П.Білоуса, декодувальний рівень інтерпретації зобов'язує до розпізнавання, з'ясування, тлумачення образів та смислів художнього твору, в результаті чого приховані значення стають виявленими. Літературний твір є певною системою знаків (образів), має своєрідний «художній код», розкриття якого і є основним завданням інтерпретатора. Декодувати значення і призначення образів може лише той, хто має «передчуття» художньої мови, а також уявлення про естетичні механізми образотворення. Творчий механізм, завдяки якому просте видиво перетворюється на феномен, сповнений несподіваних смислів та образів. Так, наприклад В. Чемерис в історичному романі «Без права повернення» уводить в оповідь образ звіра як передчуття чогось дуже поганого, навіть як застережника біди. «Аж тут із заметілі донісся гвалт, і на бруківку вискочив чималий сірий звір, з добру вівцю завбільшки. Вздрівши валку, звірюга з несподіванки аж присів на задні лапища. Його очі яріли жаринами й двома вогниками світилися в білій млі, із загривка сочилася кров – така яскрава в білій круговерті, що аж у вічу різало. Зустрівшись поглядом з Дорошенком, звір наче здивовано рикнув: «О, а ти чого тут опинився?! Тікай, брате, якщо ноги маєш. Москва таких як ми з тобою, неласкаво зустрічає...». «Звір зник у заметілі, лишаючи в білому снігу кривавий слід, по якомусь часі зникли в тій завії й переслідувачі, й швидко з того боку, куди вони подалися, почулося протяжне, напевне ж, прощальне виття – мужики відводили душі. Та ось виття урвалося, натомість почулися глухі удари і схвильований гул мужиків... Чомусь стало жаль вовка, добрий звір, розкішний...» [Чемерис 2008: 12]. «А над Москвою, що розчинилася в сірому мороці, все так же сіявся сніг, і здавалося, що в царюючому граді тихо і благословенно. Та ось у завиванні вітру раптом вчулося виття сіроманця. Пронизливе, тоскне, наче передсмертне...» [Чемерис 2008: 19]. Автор формує багаторівневу наративну структуру твору, вводячи в контекст образ вовка, наділяє його якостями людини, навіть людською мовою, який попереджає про небезпеку, наче говорить: зупинись, подумай. «А ти, чоловіче, вовком не хочеш стати? Переходь до нас у зграю, у нас, вовків, життя веселе – все на ногах та на ногах. Лісами, степами та ярами на Україну махнемо, га?...» [Чемерис 2008: 158], – читає на вимірах інтуїції Петро Дорошенко з погляду вовка, ймовірно, уведений до тексту з метою наголосити на значущих, доленосних подіях із життя персонажа. Ці епізоди з життя Дорошенка варто трактувати як відносно самостійні за темою та сюжетом розповіді, що увиразнюють авторську концепцію героя, не вповні означену впродовж основної оповіді.

Рефлекторно-асоціативний рівень інтерпретації, за трактуванням П.Білоуса, полягає в осмисленні себе через текст (розуміння себе в тексті, себе в Іншому) і означає вихід, спровокований текстом, на позатекстові об'єкти («сторонні», асоціації, мислення «навколо тексту») [Білоус 2013: 305]. Як приклад В.Чемерис у романі «Без права повернення» пише: «...Гей козаки, якщо ви ще не перевелися в Україні, гей, братове – лицарство, гей, молодецтво! Гей, панове товариство, дивіться, вночі на місяць, на сонце своє козацьке, дивіться, і ви неодмінно очима зустрінетесь з очима гетьмана Петра Дорошенка, того гетьмана, який все ще веде – і завжди водитиме попереду – військо своє хорошенько... Хоч над ним, над його шиєю – за його власним зізнанням, – чотири шаблі постійно висять: султанова, ханська, королівська і московська. Та й що з того, що він без права повернення? І що з того, що царський указ – на випадок втечі на Україну – знищити на місці, – кажуть, все ще залишається в силі? Бо хто його тепер знищить, як Петро Дорошенко вже віками не знає смерті. І знати її ніколи не буде. То як же можна вбити безсмертного?» [Чемерис 2008: 217 – 218]. Вужче трактування цієї теми

зводиться до того, що зображене у творі читач переживає як «своє». Тоді з'являється рефлексія, яка переводить образи і смисли художнього твору на особистий світ реципієнта. В.Чемерис у романі «Без права повернення» акцентує: «Але ж і дивний ми народ, українці? Навіть ворогів своїх називали і називаємо лагідно: воріженьки». Якщо вороги для українців були воріженьки, то самих українців як тільки тії воріженьки, сусіди близькії, не називали! Поляки: хамами, бидлом, холопами, збойцями; татари чи турки – шайтанами; росіяни – хохлами, малоросами, ворами, розбійниками, ізмєнниками, мазепинцями, сепаратистами» [Чемерис 2008: 218]. Предметом рефлекторно-асоціативного тлумачення можуть бути твір або вся творчість письменника. В. Савченко, розглядаючи у книзі «Шлях у три покоління» творчість В. Чемериса, вдається до фіксації своїх вражень від його романів, повістей, оповідань, так і до філософських та морально-етичних узагальнень, викликаних їх прочитанням. Про твори В. Чемериса він пише: «Один із тих прозаїків, які не забувають про читача. Усі його твори позначені інтригою, насичені «цікавинками», несподіваним ходом сюжету тощо. Його можна назвати «найпродуктивнішим прозаїком Придніпров'я і одним із найплодовитіших в Україні» [Савченко 2005].

Залюбленість письменника в історію рідної землі безмежна. Він із гордістю та болем розповідає про драматичні й трагічні, романтичні й сповнені героїзму та самопожертви події багатовікового її буття. В. Чепіга відзначив, що писати про В. Чемериса «легко і... непросто. Легко – бо є про що, непросто – бо пише він надзвичайно густо, копає, як мовиться, глибоко, перевертаючи родючі пласти, засіває свою ниву дорідним творчим зерном, що дає добрий літературний ужинок» [Чепіга 2003: 152]. В. Чемерис, здається, знає кожне Слово, що варте уваги, кимсь написане і вчора, і сьогодні. Має незаперечний смак, феноменальну пам'ять, аналітичний розум, вирізняється «глибиною вивчення фактографічного матеріалу» [Чепіга 2003: 154] і вишуканою стилістикою.

Для такої інтерпретації характерні своєрідні відгалуження від змісту, текстуальної сталості, спроби зробити їх підставою для ширших роздумів і висновків, які стосуються загальнолюдських проблем або проблем творчої реалізації мотиву, теми, прообразу, певної фабули. У такий спосіб розгортається мислення реципієнта, яке у творі знаходить лише відправну точку для вираження своїх поглядів, свого бачення художнього феномену, свого філософського або естетичного розуміння твору чи загалом творчості письменника. Усі три рівні інтерпретації літературного твору можуть поєднуватися, перетікати один в інший, сприяючи якнайповнішому осягненню художнього явища. Інтерпретація літературного твору існує в контексті герменевтики. Герменевтика у літературознавстві – теорія розуміння і тлумачення художніх творів, зорієнтована на їх індивідуальне прочитання і словесне пояснення, що спирається на попередній естетичний та інтелектуальний досвід реципієнта [Білоус 2013: 284 – 285].

Параметри інтертексту В. Чемериса піддаються найбільш адекватному аналізу за допомогою методики М.Гловінського. Оперуючи категоріями Ж.Женетта, польський дослідник перегрупував транстекстуальні реляції в три типи. Перший – це власне інтертекстуальність, або «текст у тексті» – гра цитат, алюзії тощо; сюди ж М. Гловінський зарахував відносини між «гіпотекстом» та «гіпертекстом» («Гіпертекстуальність», за Ж. Женеттом). Другий тип – метатекстуальність: коментарі, дотичні до інших текстів. Третій тип – архітекстуальність, віднесення тексту до загальних правил побудови тексту, переважно генологічного плану.

Проза В. Чемериса різна за жанровим визначенням, ідейним спрямуванням, змістовою наповненістю, формальними критеріями, композиційною побудовою, однак інтертекстуальність є внутрішньотекстовою константою, що розкриває художню дійсність. Найпоширенішим видом наявності «тексту в тексті» є власне інтертекстуальність (Ж. Женетт), що передбачає введення до структури твору цитат, алюзій, центонів, ремінісценцій тощо. Наше прочитання книги «Генерали імперії» В. Чемериса, що вміщує історичний роман «Без права повернення» та повість-есе «Лінія Маннергейма», спрямоване на виявлення інтертекстуальних елементів твору з позиції читача, який у процесі рецепції перетворюється на особливу метатекстову конструкцію. Книга письменника має яскраво виражену інтертекстуальну матрицю. Аналіз інтертекстуальних елементів художнього твору передбачає комплексний підхід, що синтезує літературознавчий, філософсько-естетичний, культурологічний аспекти.

Визначено, що «інтертекстуальність – це властивість створеного тексту; інтертекст – це усно чи письмово оприявнений текст» [Білоус 2013: 135]. Інтертекстуальність тлумачиться у вузькому (організація тексту, його формальна і семантична структура) і широкому (запозичення тем, мотивів, образів, родово-жанрових моделей, історичних форм творчості) значеннях. Вузьке значення стосується безпосередньо структури тексту, широке – літературного твору загалом. Інтертекстуальність передбачає «своєрідний спосіб читання» (М. Ріффатер), у результаті якого щоразу постає нова метатекстова художня конструкція. Це залежить від духовно-ціннісних, морально-етичних орієнтирів, а також інтелектуального рівня, культурно-історичних кодів читача та автора тексту, які, як правило, не збігаються.

В історичному романі «Без права повернення» найпоширенішими інтертекстуальними елементами є цитати письменників, істориків, філософські сентенції. Вислови відомих людей уведені автором для підтвердження чи заперечення певної думки, частково для створення ефекту колажності, для підсилення чи умотивування певної інформації: «Были бы мы живы: будем когда-нибудь и веселы» [Чемерис 2008: 219]. Думки відомих людей є важливим засобом організації художнього простору. М. Гловінський зауважує: «Інтертекстуальне посилення – це завжди навмисне посилення, тобто запроваджене свідомо (хоча ступінь цього усвідомлення може бути різним), адресоване до читача, який повинен відчувати, що з тих чи інших причин автор говорить у даному фрагменті свого твору чужими словами» [Гловінський 2008: 294]. Отже, функція цитати як одного з провідних інтертекстуальних засобів не зводиться виключно до відтворення чужої думки, вона – єднальна ланка свідомості автора, читача і героя.

Аналогічну роль у романі «Без права повернення» виконують і філософські сентенції. Вони організовують авторську думку, посилюючи семантику висловленого, увиразнюючи філософське звучання твору. Здебільшого вони характеризуються причинно-наслідковою спрямованістю та мають дещо моралізаторський відтінок і виконують роль підсумку, наголошуючи на змісті наратованого. Окрім цитат відомих людей і трансформованих філософських сентенцій, у творі наявні близькі до сентенцій висловлювання головного героя. Вони сприяють художньому розгортанню життєвої філософії персонажа, містять інформацію про характер, світогляд, орієнтири і цінності Петра Дорошенка, є одним із базових елементів для аналізу психотипу головного героя. Він говорить: «Але ж просто так і звір живе. А людина, як я мислю, не для того створена Господом і живе, щоб тільки їсти, пити. Щось ще має бути. Більше. Значніше. Зрештою, в людини має бути те, що їй Бог заповів. І як людина заповідане Богом здійснить, значить, вона не даром жила і може спокійно йти з цього світу»; «За життя треба розплачуватися, як і за все в цьому світі...» тощо [Чемерис 2008: 206].

Інтертекстуальну насиченість історичного роману «Без права повернення» В. Чемериса формують й елементи паратекстуальних відношень, які проявляються на рівні цитування у назві частин твору. Скажімо, назва повісті (частини) першої «Москва – камен», назва другої повісті (частини) «За Москвою-рікою. Солодка Гапочка, або остання любов гетьмана», назва третьої повісті (частини) «Вольний невольник або Москва – Ярополче. І сто тридцять років тому. І через триста літ» відтворює заяву в автобіографії Петра Дорошенка, завчасно налаштовує на посилення авторської уваги до біографічного елемента. У повісті-есе «Лінія Маннергейма» В. Чемериса інтертекстуальну насиченість формують такі елементи паратекстуальних відношень, які проявляються на рівні цитування у назві частин твору. Назва частини першої «Про моє майбутнє ясновидиця змогла розповісти багато дивного». Фін повертається до Фінляндії», назва другої частини «Гельсінкі. 1918-й. Віщунство Одеської Кассандри збувається. Щоб іншим край обіцяний вказав ти...», назва третьої частини «Лінія Маннергейма, або війна все ж таки була знаменитою», назва четвертої частини «Посіяти зуби дракона. Попіл Клааса б'є в серце. Розрив-трава, вона ж ломикамінь» відтворює заяву в автобіографії Густава Маннергейма, завчасно налаштовує на посилення авторської уваги до біографічного елемента. Ці інтертекстуальні деталі є ключем до розуміння конкретних епізодів повісті-есе, на яких автор акцентує з-поміж основного змісту.

Особливі паратекстуальні зв'язки виявляються й у відношенні тексту роману до епіграфів окремих розділів. Варто наголосити, що епіграф як один із елементів інтертекстуальності, конденсуючи певний тип інформації, на якій наголошує автор твору, повноцінно розкриває свій зміст лише у процесі взаємодії з авторським текстом,

налаштовуючи на діалогічність читача з епіграфом, епіграфа з текстом, автора з епіграфом. Наприклад, в історичному романі «Без права повернення» В. Чемериса частина епіграфів відображають ставлення Лесі Українки до тодішньої Росії «Місто взяте, цар в полоні. Що за славна перемога!» [Чемерис 2008: 4]. Епіграфи: «...Различные виды употребляемой у них казни суть: повешение, обезглавливание, умерщвление ударом в голову, утопление, погружение зимою под лед, сажание на кол и т. п. По большей части преступников, приговоренных к смерти летом, не казнят до зимы: тогда убивают их ударом в голову и пускают под лед...» (Джилль Флетчер. «О государстве Русском») [Чемерис 2008: 4]; «При попытке к бегству – догнать и уничтожить на месте!» (Из «Дневальных записок приказа Тайных дел») [Чемерис 2008: 4] розкривають контекстуальну парадигму роману В. Чемериса. Саме вибір таких епіграфів вказує на високий рівень духовності, інтелекту, освіченості й ерудованості автора твору. Важливою прикметою, що вирізняє епіграфи в повісті-есе «Лінія Маннергейма» В.Чемериса є їх першоджерела: частина епіграфів відображають ставлення М.Зерова, П.Куліша, Миколи Лукаша, М. Рильського, Лесі Українки, І. Франка, Т. Шевченка до постаті Густава Маннергейма: «Од молдаванина до фіна На всіх языках все мовчить. Бо благоденствує...» (Т. Шевченко) [Чемерис 2008: 222]; «Чую звісточку пророчу – святу і таємну» (М. Зеров) [Чемерис 2008: 246]; «Пророцький дар у тебе лиш на те, Щоб іншим край обіцяний вказав ти, А сам не входив у житло святе» (І. Франко) [Чемерис 2008: 246]; «Завжди терновий вінець буде кращим, ніж царська корона... Так з передвіку було і так воно буде довіку...» (Леся Українка) [Чемерис 2008: 280]; інші, висловлені П.Кулішем, Миколою Лукашем, М. Рильським розкривають контекстуальну парадигму повісті-есе В. Чемериса. Таке різноманіття епіграфів вказує на високий рівень духовності, інтелекту, освіченості й ерудованості автора твору.

Вищезазначені інтертекстуальні конструкції доцільно потрактовувати як видимі, легко вловимі одиниці тексту, що без особливих проблем зчитуються з контексту твору. Існує ще й «анонімне, невловиме цитування» (Ю. Ковалів), що вимагає «особливої культурної компетенції, як того вимагає постмодерністська паралітература, в якій матеріал більше не цитують, але вводять у субстанцію тексту з відкритою, переважно карнавальною структурою мови» [Ковалів 2009: 403]. Така інтертекстуальність передбачає наявність певної літературознавчої підготовки, високого рівня обізнаності з різного роду мистецькими творами, а також освіченості автора та реципієнта. Як правило, невловима присутність «тексту в тексті» по-особливому взаємодіє з авторським текстом, із іншими цитатами, вступає в полідіалогічність із загальним контекстом, витворюючи різні мистецькі коди.

На інтертекстуальність повісті-есе В. Чемериса «Лінія Маннергейма» вказують вставні історії і притчі, що формують багаторівневу наративну структуру твору. Вставні історії, а саме, спогад для роздумів «Спасибі доброму дядечку Маннергейму!...» [Чемерис 2008: 290], а також розповідь поета В. Бровченка «Як мій батько їздив на скачки...» [Чемерис 2008: 298], з біографії Маннергейма, ймовірно, уведені до тексту з метою наголосити на значущих, доленосних подіях із життя персонажа.

Сучасне літературознавство трактує новелу, повість, роман як відкриті текстові структури, що передбачають різноманітні жанрові дифузії, формуючи архітекстуальні відношення. Вставні історії – важливі елементи внутрішньотекстової композиції повісті, засіб формування часопросторового континууму. Ці епізоди з життя Маннергейма варто трактувати як відносно самостійні за темою та сюжетом розповіді, що увиразнюють авторську концепцію героя, не вповні означену впродовж основної оповіді. Отже, вставні історії покликані активізувати увагу реципієнта, увиразнити ідею твору, сприяти жанровим дифузіям тексту, не порушуючи основної наративної стратегії твору.

Окрім вставних історій, у повісті-есе наявна замість епілогу цитата Горація – «Нон омніс моріар» леді Мюріель Паджет. Що може, бодай кількісно й малий, але одностайний народ. Останні 15 рядків – вічний заповіт маршала Маннергейма усім народам, і нам, українцям, теж, що гармонійно вплетений в оповідь і виконує досить виразну дидактично-моралізаторську функцію. «Я хочу сказати майбутнім поколінням, що розбрат у власних рядах б'є сильніше, як меч противника, а внутрішні розбіжності широко розчиняють двері перед противником, який приходить зовні. У двох останніх війнах фіни самі доказали, що одностайний народ, хай навіть і кількісно малий, може розвинути величезну ударну силу і винести найважчі випробування.

...Якщо ми залишимося вірними собі і наполегливо й одностайно будемо триматися за ті цінності, які в наші дні є фундаментом свободи Фінляндії, а саме – за успадковану від наших батьків віру, любов до Вітчизни, рішучу і готову на жертву волю до оборони...» [Чемерис 2008: 379 – 378]. Гадаємо, зміст, закладений у цих останніх п'ятнадцятьох рядках «Мемуарів» фон Маннергейма, сприймається сьогодні як заповіт великого фіна, заповіт і своєму народові, й іншим, всім тим, хто, ламаючи кам'яні лабеті неволі, хоче жити свободним, як треба відстоювати свою незалежність, що є найвищим сенсом людства, аби належати до вільних націй планети Земля.

Без особливих труднощів зчитуються у тексті й трансформовані притчові історії. Одна з них це – історія, побудована за законами байки, про визнання патріотизму Дорошенка та Маннергейма бригадою українських теслів. Історія має характерний зачин, розповідну частину та висновок із моральним підтекстом. Цікавими в інтертекстуальному аспекті виступають «...І останні п'ятнадцять рядків», що містять численні натяки, які спонукають до вироблення власних суджень, умовиводів. Маршал Маннергейм по-своєму інтерпретує сучасне йому суспільство, вкладаючи у «Мемуари» глибокий філософський зміст. Ці останні п'ятнадцять рядків відзначаються своєю морально-етичною місткістю; її зміст не виховує, не наставляє читача на правильний шлях, а радше констатує вади суспільства, віддзеркалює суть людського суспільства зсередини. «Подвиг маршала Маннергейма, – на переконання вченого Є. Тимченка, – має завжди бути прикладом для українців, як треба любити і захищати свою Вітчизну» [Чемерис 2008: 339].

Вставні біографічні історії, притчі та трансформовані притчові історії увиразнюють відкритість повісті-есе «Лінія Маннергейма», збагачуючи її жанрове утворення, однак не порушуючи цілісності твору. Зазначені інтертекстуальні елементи, вказуючи на архітекстуальність повісті-есе В. Чемериса, розширюють інтертекстуальні межі твору – полідіалогічного літературного явища.

Отже, інтертекстуальну матрицю повісті-есе «Лінія Маннергейма» складають численні цитати відомих людей, філософські сентенції та авторські вирази. Інтертекстуальний дискурс історичного роману «Без права повернення» творять також фольклорні елементи – прислів'я та приказки, увиразнюючи філософські засади твору. Особливого інтертекстуального звучання книги В. Чемериса «Генерали імперії» досягнуто завдяки вставним біографічним історіям, притчам, розповідям та спогадам, мемуарам, що надають особливого дидактичного та моралізаторського характеру творам. Епіграфи, цитати у назвах розділів, біблійні висловлювання по-особливому влаштовують структурно-композиційну організацію творів в інтертекстуальному ключі. Книга «Генерали імперії» В. Чемериса – яскравий приклад інтертекстуального прозописма. Це багатоаспектні, полідіалогічні художні твори, в яких інтертекстуальність виступає провідним внутрішньотекстовим зв'язком структурно-композиційних елементів. Через різні форми інтертекстуальності здійснюється обмін думками між поколіннями людства, між його народами та їхніми індивідуальностями, утверджуються загальнолюдські цінності, формуються і стикаються між собою нові світоглядні концепції тощо. Інтертекстуальність є одним із провідників думки, яка перебуває в постійному русі. Дослідження комплексу авторських інтертекстуальних елементів дозволяє вважати результати нашої роботи перспективними. Наукові розвідки подібного напрямку мають подальшу перспективу в контексті літературознавчого дослідження творчого доробку В. Чемериса.

Література: Білоус 2013: Білоус П. Теорія літератури: навч. посіб. / Петро Білоус. – К.: Академвидав, 2013. – 328 с.; Врубель 2006: Врубель Лукаш. Герменевтика // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 56 – 113.; Галич 2010: Галич О. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. / Олександр Галич; держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.; Гловінський 2008: Гловінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. С. Яковенка. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 284 – 308.; Ковалів 2009: Ковалів Ю. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник / Юрій Ковалів. – К.: Твім інтер, 2009. – 460 с.; Ковалів 2007: Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т. 2 /

Авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.; Марко 2013: Марко В. Аналіз художнього твору: навч. посіб. / Василь Марко – К.: Академвидав, 2013. – 280 с.; Пахаренко 2007: Пахаренко В. Основи теорії літератури. – К.: Генеза, 2007. – 296 с.; Савченко 2005: Савченко В. Шлях у три покоління: Есе: Творчі здобутки майстрів прози Дніпропетровщини // Антологія прози Придніпров'я / За ред. В. Савченка. – Дніпропетровськ: Моноліт, 2005. – Режим доступу: <http://filosof-50.ucoz.ru/publ/3-1-0-76>; Чемерис 2008: Чемерис В. Генерали імперії: Історичні романи / Валентин Чемерис. – Харків: Фоліо, 2008. – 380 с.; Чемерис 2008: Чемерис В. Ольвія: Історичний роман / Валентин Чемерис. – Харків: Фоліо, 2008. – 412 с.; Чепіга 2003: Чепіга В. Убивство на хуторі біля Диканьки / Володимир Чепіга // Вітчизна. – 2003. – № 11 – 12. – С. 152 – 155.

М. А. Крупка, доц. (Рівне)

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4Укр) 6

Художні візії тоталітарного минулого у повісті Євгенії Кононенко «Ностальгія»

Крупка М. А. Художні візії тоталітарного минулого у повісті Євгенії Кононенко «Ностальгія»

У статті розглядаються текстуальні механізми осмислення тоталітарних травм Євгенією Кононенко. Зокрема, наголошується, що у повісті «Ностальгія» здійснюється процес інтелектуальної реконструкції радянської доби у жанрових канонах ретро-детективу, що дозволяє детально окреслити соціально-політичні реалії минулого, адже розслідування проводиться шляхом аналізу попередньої епохи, бо злочин виявляється глибоко закорінений у тоталітарній ідеології. Стверджується думка про те, що родинна історія постає віддзеркаленням травмованого суспільства, йдеться, насамперед, про світоглядний розрив між поколіннями. Авторка приходить до висновку, що у повісті наскрізно звучить тема тяжіння минулого над сучасним у розрізі символічного існування радянського в свідомості українців.

Ключові слова: ностальгія, історія, пам'ять, минуле, тоталітаризм, радянське, сексуальність.

Крупка М. А. Художественные визиции тоталитарного прошлого в повести Евгении Кононенко «Ностальгия»

В статье рассматриваются текстуальные механизмы осмысления тоталитарных травм Евгенией Кононенко. В частности отмечается, что в повести «Ностальгия» происходит процесс интеллектуальной реконструкции советской эпохи в жанровых канонах ретро-детектива, что позволяет детально определить социально-политические реалии прошлого, ведь расследование проводится путем анализа предыдущей эпохи, ибо преступление оказывается глубоко укоренено в тоталитарной идеологии. Утверждается мысль о том, что семейная история предстает отражением травмированного общества. Речь идет, прежде всего, о мировоззренческом разрыве между поколениями. Автор приходит к выводу, что в повести звучит тема влияния прошлого на настоящее в разрезе символического существования советского в сознании украинцев.

Ключевые слова: ностальгия, история, память, прошлое, тоталитаризм, советское, сексуальность.

Krupka M.A. Artistic visions for totalitarian past in E.Kononenko's story «Nostalgia»

Textual mechanisms of understanding of the totalitarian injuries by Evgenia Kononenko are examined in this article. The process of intellectual reconstruction of the Soviet era in the genre canons of retrodetective is emphasized, in particular, that allows to outline in details socio-political realities of the past because the investigation is carried out by analyzing the previous era and the crime is deeply rooted in the totalitarian ideology. The thought that family history is a reflection of traumatized society is confirmed and first of all there is a question about ideological gap between generations. The author concludes that there is the theme of the advantage of the past over the modern in the symbolic existence slash of the Soviet in the Ukrainian consciousness.

Key words: nostalgia, history, memory, past, totalitarianism, soviet, sexuality.

У сьогоднішньому літературному просторі актуалізуються спроби побачити радянське минуле із сучасної перспективи. Такий підхід уможливорює визволення українського суспільства з-під влади тоталітарних комплексів та колоніальної свідомості. Як зауважує

Едвард Саїд, «звернення до минулого – одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього /.../, адже наше формулювання й репрезентація минулого формує наше розуміння й бачення теперішнього» [Саїд 2007: 37 – 38]. До числа авторок, творчість яких демонструє текстуальні механізми оприлюднення та осмислення травм минулого, належить і Євгенія Кононенко. Цветан Тодоров наголошує на необхідності аналітичного підходу до інтерпретації історії: якщо ми обмежимося лише тим, що прозвітуємо про подію, не намагаючись пов'язати її з іншими явищами минулого і сучасного, ми зробимо з неї пам'ятник [Тодоров 2000: 341]. Так, у художньому просторі творів Євгенії Кононенко не лише відображається радянська доба у всій багатовимірності, а й моделюються способи позбутися смертоносного впливу тоталітарного минулого на свідомість сучасників, що і визначає актуальність дослідження її прози.

Предметом нашого зацікавлення є повість «Ностальгія» [Кононенко 2005]. У сучасному літературознавстві твір не здобув належної рецепції. Лише у працях Тамари Гундорової [Гундорова 2013] та Ніли Зборовської [Зборовська 2005] побіжно піднімалась проблема історичного у творчості Євгенії Кононенко. Метою нашої статті є дослідження художнього відображення минулого у повісті «Ностальгія». Основним завданням бачимо з'ясування текстуальних механізмів переосмислення національної історії.

Ностальгія як концепт стосунків із минулим винесена у заголовок твору. Светлана Бойм пропонує розглядати два типи ностальгії – відновлюючу та рефлексивну. Перша спрямована на повернення у міфологічний колективний «дім», пов'язана з традиціями та національною пам'яттю, апелює до знакової культурної символіки. Відповідно, рефлексивна будується на діалозі минулого та сучасного і прагне до переосмислення історичних міфів. У її основі – подвійне бачення, як фотографічне накладення минулого і теперішнього, повсякденного та ідеального [Бойм: 2013]. Євгенія Кононенко працює з рефлексивним типом ностальгії, окреслюючи міфологію тоталітарного суспільства, акцентуючи увагу на радянській повсякденності, її практиках та травмах. Цей метод дозволяє захистити від забуття своє минуле як невід'ємний елемент власної колективної ідентичності. Адже, як зауважує Светлана Бойм: «Ностальгічне рандеву з самим собою далеко не завжди залишається приватною справою. Умисне чи ненавмисне особисті спогади переплітаються з колективними місцями пам'яті. У багатьох випадках дзеркало рефлектуючої ностальгії помутніле досвідом колективної травми» [Бойм: 2013]. Саме історія та пам'ять постають як два способи комунікації з минулим, у силовому полі яких і проводиться наше дослідження.

У повісті «Ностальгія», у межах жанрової модифікації ретро-детективу, відбувається процес інтелектуальної реконструкції радянського часу, адже історичний детектив – це твір, присвячений минулим подіям, у якому достовірно і в деталях відтворюється зображувана епоха [Харлан 2010: 85]. Великого значення набуває сюжетне тло, що містить у собі характер і причини злочину. Кримінальна подія, хоча і закорінена у ідеологію тоталітарної епохи, проте тяжіє над наступними поколіннями.

Євгенія Кононенко окреслює конфлікт поколінь, що народилися, вирости і жили в різних культурних та політико-економічних умовах. «Можливо, ми не можемо до кінця збагнути мотивів поведінки ... батьків, бо вони належать до іншого покоління. Можливо, нас не обурює те, що обурювало їх, і не вабить те, що вабило їх» [Кононенко 2005: 131], – розмірковує героїня. Однак діти отримують перспективу на майбутнє, лише втративши родинний зв'язок. Тамара Гундорова відзначає, що гріх батьків не зводиться до окремої історії сім'ї Шулік, а є алегорією на всю радянську історію, що пов'язала покоління батьків однією долею, але зробила їх чужими для своїх дітей. Відтак повість Кононенко говорить про прощання з минулою радянською історією, котра асоціюється з батьками [Гундорова 2013: 144]. Власне, йдеться про комунікативний розрив між поколіннями, який утруднює взаєморозуміння, але при тому позбавляє застарілих родинних травм.

Поєднання у повісті детективної та любовної лінії дозволяє увиразнити характери героїв та доповнити художню концепцію твору гендерною складовою – почуття мотивують розслідувальну колізію, а тяжіння минулого над сучасним визначає інтимні стосунки: «Але давнина стає сильнішою за сьогоднішнє, і розмова починається, знову незалежно від двох закоханих» [Кононенко 2005: 115], «Але київські таємниці вривалися у їхні ніжні розмови»

[Кононенко 2005: 150]. Ув'язуючи давню історію з реаліями сьогодення, кримінальний сюжет висвітлює соціально-політичну проблематику радянської доби.

Так, версія про загибель батьків через сум оприявнює задавлений комплекс вини сина перед залишеною родиною. Втеча музиканта втратила з часом геополітичне забарвлення, адже вона відбулась «з Радянського Союзу, країни, якої вже немає, до Західної Німеччини, країни, що її також уже немає» [Кононенко 2005: 57]. Кардинально змінилося і суспільне бачення вчинку героя, якщо колись це був злочин, то зараз втікачі «ставали мало не національними героями» [Кононенко 2005: 42]. Проте у особистісному вимірі минуле залишається актуальним і Алекс (Олексій Шуліка) хоче дізнатися правду, аби зцілитися від травми. Євгенія Кононенко детально не акцентує стан батьків, від яких назавжди поїхав єдиний син, але наголошує, що, крім психологічного дискомфорту розірваних стосунків, вони відчували на собі репресивні методи роботи держави з родичами «зрадника Батьківщини».

У постаті Олексія Шуліки втілена трагедія непересічної людини, приреченої на перебування у суспільстві з ідеологічною орієнтацією на посередність. Герой захопився музикою, бо не знаходив іншого способу наповнити життя сенсом. Тоталітарна система робить «зайвою» талановиту людину та обмежує її мистецьку реалізацію, водночас провокує у сильної особистості бажання вирватись. Хоча герой і не був типовим носієм радянської ідентичності, проте втікав не через політичні переконання, а від регламентованої соціокультурної атмосфери, що дисонувала з його творчим темпераментом.

Він почувався чужим і в родині, «навіть його батьки не знали, як до нього підійти» [Кононенко 2005: 92]. Мрією було жити окремо від родичів, але вони не погоджувалися ні поступатися помешканням, ні відпустити навчатися у інше місто. У розумінні батьків житло потрібно заслужити роками некомфортного існування трьох поколінь у одній кімнаті: «Вони ще добре жили, були великі можливості по відгородженню шафами окремих кутів» [Кононенко 2005: 119]. Зруйнована тоталітаризмом приватність обернулася катастрофою для дитини, адже навіть через багато років він відчувається неповноцінним: «В мене не було свого кутка у батьківській квартирі» [Кононенко 2005: 117]. Як спротив обставинам, зароджується мрія про власну кімнату з видом на море, яка і веде героя крізь випробування чужиною. Він досягнув свого, отримавши бажаний дім, що служить виправданням втечі. Проте Алекс заставляє німецьке помешкання, стилізованими під радянську меблевую моду, речами, і у такий спосіб прагне відновити втрачену батьківщину. Сучасні дослідники пов'язують ностальгію із часопросторовим виміром: «Ностальгія не лише замінює один час на інший, але діє як різновид часопросторового накладення швів /.../ зшиває плоть часопростору, відновлюючи втрачену тяглість, зв'язність і часову повноту» [Юник 2008: 23]. Хоча герой ідентифікує себе як громадянина Німеччини і переконаний у правильності вибраного шляху: «Я не шкодую ні про що, як є, так воно і є. Життя не перепишеш» [Кононенко 2005: 68], однак увесь час повертається у минуле, зважуючи втрати та здобутки: отримав самотність, якої так прагнув, але позбавився емоцій, які породжують творчість. Проте західні цінності, орієнтовані на матеріальний зиск, виявилися переконливіші за бажання самореалізуватися у здібного музиканта. У повісті протиставляється Україна, де крізь економічну обмеженість проступає повнота життя, та емоційна стерильність Європи, де внаслідок високого життєвого рівня атрофуються духовні чинники. Це розуміє Олексій і, ностальгуючи, шукає справжніх почуттів у стосунках із Ларисою, що поєднала у собі його минуле та майбутнє.

Версія про невірність матері базується на тому, що він не схожий ні зовнішністю, ні обдаруванням на жодного із батьків, хоча насправді вона зраджує бажання вже дорослого чоловіка, який добровільно зрікся сім'ї, відновити родинну тяглість і заглибити вину. Думка про невиліковну хворобу дружини, і романтичне вбивство із милосердя, що автоматично переводить злочин у самопожертву, виникла на підставі регулярних відвідувань Таїсією Шулікою приватного жіночого лікаря.

Припущення, що жінка була елітною повією для високопосадовців, відкриває проблемність родинного життя Шулік, відображене у зізнаннях матері про сексуальні фантазії. «Її ЩОСЬ мучило, це напевне /.../ І взагалі, якщо в цій країні говорять про сексуальні проблеми, це, вочевидь, свідчить про щось інше» [Кононенко 2005: 104], – стверджує стара лікарка. Через її оповідь розкривається драма пересічних радянських сімей, у яких глибинні

комплекси заштовхувались у підсвідомість, і, врешті, вибухали драмами. У інтерпретації Євгенії Кононенко проблема пов'язана з офіційною версією відсутності сексу у СРСР і табуванням сексуальності у суспільстві. У кінцевому підсумку психологічні відхилення у стосунках чоловіків та жінок замовчувалися.

Мотив незадоволеної тілесності вказує на подвійну радянську мораль, коли добропорядні матері сімей реалізують свої сексуальні фантазії у санаторіях, що моделюються як будинки розпусти, «де непутящі курортниці, які «ходили» наліво-направо при дитині, траплялися по п'ять на одну порядну жінку» [Кононенко 2005: 105]. Тоталітарні методи пригноблення сексуальності обертаються кризою родинних стосунків. Так, зовнішня презентація Шулік як типової радянської сім'ї: сірі, непомітні, пересічні, маскує внутрішні суперечності. Ще на початку розслідування Лариса пророче зауважує: «Але великі пристрасті не обминули твоїх батьків. Вони жили ними і, мабуть, від того загинули» [Кононенко 2005: 173]. Зі спогадів очевидців постає нав'язливе бажання матері створити міф про неземне кохання, яке пов'язало подружжя. Проте романтична історія дисонувала з атмосферою відчуженості, що панувала у родині, а зображені на фотопортретах люди («Сліпучо гарна жінка, схожа на незабутню Любов Орлову, сліпучо гарний чоловік, схожий на молодого Марка Бернеса» [Кононенко 2005: 54]), невпізнанно змінилися під тягарем спільного життя. Дитячі спогади сина про агресивність матері та мовчання батька відкривають драматизм повсякдення, що закінчується трагедією.

Сімейна колізія виводить на постать Раміни Потару як складової любовного трикутника і відкриває нове бачення таємниці, пов'язаної з Миколою Шулікою. У післявоєнний час він опинився між двома жінками – цнотливою дівчинкою, що після першого побачення вірно чекала всю війну, та жертвою війни, яку чоловік врятував від сексуального рабства, – але у нього не вистачило мужності зробити остаточний вибір. Тому Ніла Зборовська зауважує, що образ бажаного чоловіка втілює Алекс, натомість Микола Андрійович символізує втрачене чоловіче покоління [Зборовська 2005: 67 – 68], яке обирає шлях самознищення.

Сюжетна лінія Раміни деміфологізує радянську історію та показує трагедію жінки на війні, коли тіло привласнюється переможцем і людина позбувається ідентичності через зведення до ролі об'єкта. Позиція Євгенії Кононенко підриває офіційну версію війни. (Подібне розуміння жінки у антиколоніальній проекції бачимо у сучасної російської письменниці Людмили Петрушевської, зокрема, у оповіданні «Такая девочка, совесть мира»). Микола Шуліка у стосунках з Раміною перебирає на себе роль охоронця і уже в мирний час відвойовує належний їй життєвий простір. Героїню наділено містичним знанням: розумілася на травах, вміла ворожити, проте не здатна була протистояти тиску держави. Пам'ять про кохану, схована у величезному клунку її речей, який батько не зважився зберігати вдома, є свідченням пристрасті, що спалювала чоловіка протягом сорока років та спровокувала нещасливе життя і трагічну загибель подружжя.

У любовних очікуваннях Таїсія почувається обдуреною, адже її вірність знівельовано цнотливим коханням радянського солдата та повії. Вона використовує державну репресивну машину для задоволення власних інтересів – усунути суперницю. З цього приводу Ханна Арендт зауважує, що певні специфічні якості таємної поліції стають загальними якостями тоталітарного суспільства, а категорія підозрілих за умов тоталітаризму охоплює все населення [Арендт 2005: 481]. Радянська система показана як безвідмовний механізм репресій, адже уже сам факт доносу давав підстави засуджувати людину: «Насправді її забрали у сорок восьмому, як забирали багатьох у нашій країні в ті роки» [Кононенко 2005: 173]. Письменниця акцентує беззахисність громадян перед владою і знецінення людського життя у тоталітарному суспільстві. Таким чином функціонує репресивна машина – кожен відчуває себе під постійним наглядом.

Євгенія Кононенко акцентує, що вчинок Таїсії ще до шлюбу наклав прокляття на родинне життя Шулік. Дружина систематично відвідує лікарку, підсвідомо намагаючись позбутися через символічну сповідь гріха, адже «зізнання – це ритуал, в якому саме висловлювання, незалежно від зовнішніх наслідків, створює у того, хто висловлює, притаманні перетворення: воно його оправдовує, скуповує його вину, очищає його, розвантажує від наслідків його помилок, воно його звільняє, воно йому обіцяє спасіння» [Фуко 1997: 125].

Чоловік рятується від спопеляючої пристрасті, мандруючи місцями кохання. Водночас у повісті наголошується, що і сьогодні архіви КДБ небезпечні – вони можуть привести до нових жертв, адже українське суспільство досі знаходиться у силовому полі історії та розплачується за минуле. У Німеччині, навпаки, давні часи сприймаються як перегорнута сторінка: «Там люди нічого не приховують. Навіть своїх доносів до гестапо, мовляв, такий тоді був час» [Кононенко 2005: 173]. Засекречені документи про репресії радянської каральної системи виконують у творі двояку функцію: приводять до вбивства та допомагають злочин розкрити.

Після повернення Алекс, прагнучи зрозуміти своїх батьків, актуалізує пам'ять тих, хто намагається забути гріхи минулого. У повісті на периферійному рівні розгортаються історії інших персонажів, дотичні до життя і смерті родини Шулік. Ця трагедія актуалізує їхні власні травми, стає ніби дзеркалом, де кожен виявляє своє справжнє обличчя. Доля Святника, що п'ятирічною дитиною був залучений до смертоносного плану Таїсії, цьому приклад. У той час, коли «вся країна шпигувала і писала доноси» [Кононенко 2005: 153], за цукерку (мотив перегукується із «Солодкою Дарусею» Марії Матіос) хлопчик посприяв злочину дорослих. І через півстоліття він усвідомлює особисту причетність до гріхів старшого покоління. Письменниця наполягає, що усі були учасниками злочину, бо не мали сил протестувати. Архіваріус Галина Федорівна втілює символічний образ свідка, що з'єднує минуле і сучасне. Особиста вразливість щодо радянської історії проявляється у тілесному досвіді жінки: «Раєчка завжди залишиться в мені, як цвях у серце вбитий» [Кононенко 2005: 167]. По суті, тоталітарна держава репресує своїх громадян навіть після розпаду.

Врешті, саме ностальгія допомагає з'ясувати правду. Київ уособлює пам'ять епохи та веде персонажів емоційними спогадами. Кожен топографічний елемент приховує певний зміст, що конкретизується у пам'яті героя. Таким чином, фрагменти минулого, що постають через збережені місця пам'яті, дозволяють вийти на розгадку таємниці родини Шулік, і водночас акцентують картини теперішнього.

Звернення до радянської історії виводить письменницю на широку соціальну проблематику травмованої свідомості. Залежність героя від минулого увиразнює не лише особисті драми, але і трагедію цілого українського народу, що досі перебуває в полоні колоніальних комплексів. Кримінальна колізія насичує повість відповідним географічним та історичним колоритом. Вона окреслює соціальний, політичний та історичний контекст оповіді, увиразнює намагання героїв зрозуміти і пояснити родинну драму та при тому спробувати осмислити свої проблеми, оскільки минуле тяжіє над сьогоденням і визначає його.

Відтак, можна стверджувати, що сучасне письменство активно долучається до ревізії минулого і, безумовно, найповніше аналізуються радянські часи, що дозволяє переосмислити спадщину тоталітарної епохи, розкриваючи нові можливості для розуміння історії, зокрема, виокремити риси радянського, що досі деформують свідомість української людини. Така література варта уваги передусім із боку постколоніальних методологій, що і складає перспективу подальших розвідок.

Література: *Арендт 2005*: Арент Х. Джерела тоталітаризму / Пер. з англ. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 584 с.; *Бойм 2013*: Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. – 2013. – №3. Режим доступу до джерела: <http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/11s.html>. 22.10.13.; *Гундорова 2013*: Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.; *Зборовська 2005*: Зборовська Н.Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики // Слово і час. – 2005. – №6. – С.57 – 68.; *Кононенко 2005*: Кононенко Є. Без мужика. – Львів: Кальварія, 2005. – 208 с.; Саїд 2007: Саїд Е. Культура й імперіалізм. – К.: Критика, 2007. – 608 с.; *Тодоров 2000*: Тодоров Ц. Обличчям до екстремі: есеї / Пер.з франц. – Львів: Літопис, 2000. – 415 с.; *Фуко 1997*: Фуко М. Історія сексуальності. Т.1. Жага пізнання / Пер. з франц. – Харків: Око, 1997. – 240 с.; *Харлан 2010*: Харлан О. Ретро-детектив у сучасній європейській літературі: модифікація жанру // Наукові праці: Науково-методичний журнал. – Т. 135. Вип. 122. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. – С.84 – 88.; *Юник 2008*: Юник І. Ностальгійні ліки із «Синьої Фляжки» / Пер. з англ. – Критика. – 2008. – № 1 – 2. – С.22 – 23.

УДК 821.161.2.0'006

ББК 83.4(4Укр)

Трагедія Миколи Руденка «На дні морському»: антитоталітарний дискурс

У статті висвітлюється проблематика та літературно-мистецька доля забороненої в ідеократичні часи трагедії Миколи Руденка «На дні морському», котра розглядається в історико-літературному контексті проблеми почуття та обов'язку.

Ключові слова: трагедія, конфлікт, почуття, обов'язок, ідея, дискримінація, фатальність, відступництво.

Кудрявцев М. Трагедия Николая Руденко «На дне морском»: антитоталитарный дискурс

В статье освещается проблематика и литературно-художественная судьба запрещенной в идеократические времена трагедии Николая Руденко «На дне морском», которая рассматривается в историко-литературном контексте проблемы чувства и долга.

Ключевые слова: трагедия, конфликт, чувство, долг, идея, дискриминация, фатальность, отступничество.

Kudrjavitsev M. Tragedy "On the Seabed" by Mykola Rudenko: antitotalitarian discourse

Problematics, literary and artistic destiny of forbidden in ideocracy times tragedy "On the Seabed" by Mykhola Rudenko are investigated in the article. The tragedy is considered in historical and literary context of problem of feeling and duty.

Key words: tragedy, conflict, feeling, duty, idea, discrimination, fatality, renegation.

Чи були в українській драматургії 1950 – 1980 роках трагедії, що по-новому, правдиво зображували великі людські пристрасті, складні трагічні конфлікти, де б нетрадиційно осмислювались поняття вірності й зради, почуття й обов'язку, морального падіння й стійкості, відступництва і каяття? Чи існував драматичний твір, у якому з позицій загальнолюдської правди, а не ідеологічної доктрини зображувалась сувора дійсність сталінської репресивної системи, котра породжувала у народі сумніви в казарменому соціалізмі, а то й протест проти нього, що, на жаль, у роки війни з гітлеризмом виявлявся у відступництві та зраді?

Такою драматичною оповіддю є п'єса Миколи Руденка «На дні морському», написана понад три десятиліття тому і поставлена у 1962 році Київським академічним театром ім. І.Франка. Народна актриса СРСР Наталя Ужвій, виконуючи головну роль, «вклала всю свою зболілу душу й подиву гідну майстерність, аби створити образ Оксани Лугової – однієї з мільйонів жертв карної машини тридцятих років» [Руденко 1990: 58].

П'єса, втім, була заборонена як ворожа й шкідлива, що нібито перекреслювала історичні завоювання нашого народу в роки п'ятирічок і Великої Вітчизняної війни [див.: Йосипенко 1970: 211]. Певний час критики ще наважувалися розглядати її в літературному контексті, але оцінювали твір з позицій догідливості тогочасній ідеологічній машині [див.: Кисельов 1969: 185 – 186].

А незабаром і на всі твори Руденка, як "відступника", дисидента, було накладено "вето". За участь у правозахисному русі письменник-громадянин був надовго вилучений з літератури, пройшовши при цьому брежнєвські табори 70 – 80-х років [див.: Слабошпицький 1990: 5, 6]. Тільки тепер, по вимушеній еміграції, Микола Данилович Руденко повертається до читача. І першим твором, що гідно репрезентує автора після довгої перерви, стала трагедія "На дні морському", написана тоді, коли, намагаючись демократизуватись під впливом теплих вітрів 60-х, суспільство все ж не дозріло до сприйняття не скутої соцреалістичними догмами правди.

Символічною є сама назва п'єси. Розкішні наддніпрянські простори, де відбувається дія твору, незабаром стануть "дном морським": їх затопить вода штучного моря, поховавши пам'ять народу про трагічне минуле, про страшні суспільні катаклізми 30-40-х років. Залле новостворене море й останню церковну дзвіницю: репресивна машина методично й цілеспрямовано ліквідувала в часи культівської сваволі храми та собори, руйнуючи духовність не одного покоління.

“Кажуть, у нас гарна церква була. Як задзвонить – аж поза лиманами люди шапки знімають та хрестяться. Так матуся розповідали” [Руденко 1990: 61], — говорить дівчина з прологу. На дні морському має опинитись і могила Миколи Лугового, що загинув від пострілу рідної матері. Так, саме вона, Оксана Лугова, півтора десятка років тому, керуючись почуттям партійного та громадського обов'язку, пустила кулю у свого сина, що поза власною волею опинився серед гітлерівців. І всі ці роки карається материнське серце, жінка піддає сумніву моральність свого вчинку, усвідомлюючи його не тільки як особисте горе, а й як трагедію поколінь, що потонули у вирі соціальних ексцесів, відчаю і духовної кризи.

«Здається, світ перевернувся. Не такий він, Іване, як ми дітям нашим пояснювали» [Руденко 1990: 61], – з боєм говорить Лугова старому чекістові Зачепилу – одному з непрямих винуватців її горя.

Якщо в пролозі та епілозі драми постають картини кінця 50-х, то перша дія твору переносить нас у страшний 1937-й рік. Складні, напружені драматичні колізії морального, соціального, психологічного планів розвиваються стрімко, у сконденсованій дії чітко окреслюються персонажі твору, виявляється непересічність його проблематики.

Вихований на революційних традиціях, маючи за взірця загинлого в громадянську батька, самовіддану революціонерку-матір, юний Микола Луговий рветься до Іспанії, йому не до сентиментів Юлі – першого, не усвідомленого ще кохання (“Коли гримлять гармати – квіти не пахнуть” [Руденко 1990: 62]). А в цей час провокатор НКВС Рябоконт уже перегортає знайдені “заборонені” книжки як майбутній речовий доказ проти “ворога народу” Оксани Лугової.

Душа жінки протестує проти атмосфери недовіри й підозри, які роблять вчорашніх революціонерів заложниками репресивної системи і, в кращому разі, заляканими спостерігачами злочинних акцій: “Це мучить мене, тяжко мучить. Ходити по власній землі, озираючись... Наче вона не твоя. Наче ми не за неї кров проливали...” [Руденко 1990: 64].

Пов'язавши долю з революцією ще в юні роки (кулеметна тачанка була колискою навіть для її сина), щиро вірячи в комуністичну ідею, Лугова, вражена арештами бойових друзів, знаходить мужність виступити на захист Голованя, звинувачуваного в троцькізмі. Після цього жертвою новоявлених опричників є вже сама Оксана. Заарештована за сфабрикованими доказами (зберігання старих “контрреволюційних” книжок), жінка і за моральних та фізичних тортур зберігає гідність та людську честь:

“А над душею ви не владні. Мефістофель, даруйте із вас не вийшов” [Руденко 1990: 68], – каже вона слідчому. Такою ж постає Оксана і в конфлікті з гітлерівцем Венцелем, який, звільняючи “ворогів народу” зі сталінської в'язниці, намагається використати ображених і кривджених комуністичним режимом людей для служби рейху: «Чого ви від мене хочете? Щоб я читала політграмоту есесівцям? О, ні! Даруйте» [Руденко 1990: 74].

Колізії: Оксана – Замогильний, Венцель – Оксана – визначають одну з головних проблем (до речі, широко представлену в багатьох творах радянської літератури 60-х: у романах “Людина і зброя” О.Гончара, “Живі і мертві” К.Симонова, “Вир” Г.Тютюнника, “Люди не ангели” І.Стаднюка, в поемі “Політ крізь бурю” М.Бажана, у п'єсах “На Івана Купала” та “Правда і кривда” М.Стельмаха, “Горлиця”, “Планета Сперанта” О.Коломійця та ін.): аморальна культівська сваволя не могла вбити совість, почуття патріотизму у справжньої людини-громадянина. Оксана Лугова, що і в сталінській тюрмі була членом підпільного комітету комуністів (серед них і українські комуністи-боротьбисти), своєю вищстю над особистими образами вражала навіть гестапівця.

У зверненні Лугової до побратимів звучить відповідь і есесівцю Венцелю, й енкаведистським катом: “Підлі нікчеми хотіли посварити нас із власним народом. Але ж народ... Хіба він винен перед нами? Погляньте на українську землю. Вже й сліз у неї немає, щоб плакати. Ми мусимо визволити її від нелюдів. І ми це зробимо!” [Руденко 1990: 77].

Головний конфлікт, що визначає трагедійність твору, – це фатальна сутичка Оксани та її сина Миколи. Проблема почуття й обов'язку, традиційна у творах з трагічними колізіями: чи то класичний роман “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного або драма “Оборона Буші” М.Старицького, чи то твори радянського часу – повість “Сорок перший” Б.Лавреньова, п'єси “Патетична соната” М.Куліша, “Вагрова ніч” Л.Первомайського та ін.

Пріоритет суспільних інтересів над особистими часто був одним із головних рушіїв трагедійних конфліктів у численних творах радянської літератури. Конфлікти ці висвітлювались в ідейно-політичному спектрі доби на вимогу соцреалізму. Скажімо, Микола Воркалюк із драми Я.Галана "Любов на світанні", стріляючи у власного сина-відступника, знаходив не тільки моральне виправдання у людей – він сам пишався своїм вчинком: "Я лише одного боюся: щоб він не втік. Я міг не влучити, Семене..." [Галан 1981: 395].

Такою бачила свого часу критика і Оксану Лугову, зазначаючи:

"І за найбільш несприятливих життєвих умов вони (Оксана і Зачепило – М.К.) зберегли свою більшовицьку стійкість і відданість, свою непоборну мужність комуніста, свої ідейні, політичні переконання" [Йосипенко 1970: 185].

Так, революційний фанатизм, класова ідейна нетерпимість, нещадність до ворога, хоч би й близької людини (М.Хвильовий осудив такі явища ще в 20-х у новелах "Я" ("Романтика"), "Мати"), не тільки виправдовувались, а й возвеличувались. Властиве це й фольклорним та класичним літературним творам: близькі друзі вбивають зрадника Саву Чалого (пісня "Був у Січі старий козак", трагедія І.Карпенка-Карого "Сава Чалий"), гоголівський Тарас Бульба смертю карає сина Андрія, благословляє покару синові-боягузу горда горянка-мати (поема "Утікач" Лермонтова).

Вбивство Оксаною Луговою сина Миколи (п'єса "На дні морському") ніби теж морально виправдовується: народна, загальнолюдська правда стоїть і понад священну материнську любов. Однак Оксана все життя карається власним вчинком ("Сниться він мені... Майже щоночі. Вчора наснився малим школярем... Павло був такий щасливий, що народився син. Тяжко він помирав мій Павло. Груді пробиті навиліт. Шепотів перед смертю: "Живи для нього, Оксано" А я – рукою власною" [Руденко 1990: 61]. Неоднозначне ставляться до матері-синовбивці й люди: "– Через те й страшно... Щоб сина власного... / – В неї, мабуть, не серце в грудях) цеглини шмат. – ...Це в неї серця немає? В кого ж тоді воно є?. – Не на сина руку підняла – на зрадника» [Руденко 1990: 60].

Палко люблячи сина, Оксана хотіла бачити його патріотом, схожим на батька. Схвильована зустріччю з ним після довгої розлуки, жінка й не помітила зразу на синові німецької уніформи. Але, усвідомивши нарешті його зраду, не відмовляється від рідної дитини, по-материнському вимагає від Миколи каяття і спокути: "Сину мій! Ти ще не встиг звалитися у прірву. Ти тільки ногу підняв над нею... Вернись! Іди назад, до своїх. Ти сміливий і дужий. Ти проб'єшся... Дай мені померти з чистою совістю" [Руденко 1990: 75].

Від прохання Миколи розповісти жакливу правду про тридцять сьомий рік у фашистській газеті Оксана відмовляється тому, що за неї "хапаються криваві руки фашистів" [Руденко 1990: 75], хоч і впевнена: настане час і для цієї правди. Постріл у сина, коли той привів карателів-есесівців до партизанів, — це її свідомий вибір. Цей трагедійний епізод переданий із вражаючою силою: "Оксана (вихоплює парабелюм). Не смій. Чуєш? Не смій, негіднику... – Микола не чує її. Іще сота доля секунди – й німецька граната полетить на Зачепила та на його бойових друзів. Хмілько цілиться в Миколу, але не встигає вистрелити – перша стріляє Оксана. Парабелюм випадає її з рук, а Микола, похитуючись, падає на той самий горбик, де в пролозі ми бачили могилу. Продовжуючи бій з німцями, повз неї пробігають Хмілько, Зачепило, кілька партизанів. Оксана хитається — ось-ось упаде.

Оксана. Що я наробила? (З божевільними очима, рвучи на собі волосся. Оксана ступає кілька кроків до глядача – і падає на труп сина)" [Руденко 1990: 83].

Що ж, якщо брати, до уваги всю складність і драматизм подій і ситуацій у п'єсі, авторський акцент на внутрішніх і зовнішніх колізіях, моральних принципах героїв, сцена синовбивства є достатньо вмотивованою. Тому не можна погодитися з думкою Й.Кисельова, "що така трагічна акція, як синовбивство, повинна бути добре психологічно підготовлена, а не відбуватися зненацька, наче грім з ясного неба" [Йосипенко 1970: 186]. Цілком умотивовано й те, що жінка каратиме себе все життя, усвідомлюючи, що їхнє з сином нещастя – це трагедія цілого покоління "колішаток і гвинтиків" нещадної системи казарменого соціалізму: "Хто моєю рукою в тебе цілився? Кажуть, це не вона своїх дітей нищила. Не вона, кажуть. А хто ж тоді, хто? Де віднайти винних?... Я питаю: що для чого існує – система для людей чи люди для системи?" [Руденко 1990: 83].

Новим і нетрадиційним є образ відступника Миколи. Не боягузливим егоїстом чи користолюбцем (як, скажімо, Анатолій із п'єси І.Рачади "Суд матері" чи Олег Римар із роману П.Автомонова "Коли розлучаються двоє") змальований Микола Луговий. Не схожий він і на честолюбивого Семка Пугача з "Партизанської іскри" О.Гончара. Оксанин син-відступник є великою мірою жертва сталінського Молоху казарменого соціалізму. Ще одна "натяжка" критика 60-х – щодо неприйнятності в п'єсі філософсько-етичної концепції і зокрема всього, пов'язаного з образом сина Лугової: "З перебігу подій і, власне кажучи, з самого тексту виникає, ніби зрада Миколою Батьківщини обумовлена несправедливостями, яких у свій час зазнав юнак. Може, й так... І все ж чи варто шукати виправдання зради, чи правильно пояснювати зраду ошуканством, а не ідейно-політичним відступництвом?" [Йосипенко 1970: 185].

Та ж автор не виправдовує зради Миколи, не ідеалізує його, намагаючись не тільки осудити свого персонажа, а й зрозуміти його трагедію, осмислити проблему відступництва підданих більшовицьким репресіям наших співвітчизників – проблему, яка раніше трактувалась у літературі "соціалістичного реалізму" спрощено і однобоко.

Слід нагадати, що навіть у написаному ще в 50-х роках романі "Вітер в обличчя" М.Руденко вивів образ Івана Миколайовича Солода-Загреби — людини складної, навіть трагічної долі, що, ставши відщепенцем і шкідником вимушено, під тиском умов і обставин, приходять врешті-решт до фатального кінця, з жалем усвідомлюючи марноту свого життя, власну моральну спустошеність і духовну порожнечу. Вже тут автор намагався зрозуміти героя і навіть поспівчувати тому, чиї вчинки, як "куркульського сина", були запрограмовані системою, недовір'ям і переслідуванням. Подібне бачимо і з Северином Джмеликом з роману Г.Тютюнника "Вир": ставши прислужником фашистів з метою поквитатися з радянською владою, герой, однак, ненавидить і своїх нових хазяїв, часто суперечливий у діях і вчинках.

Микола Луговий із п'єси М.Руденка, вихований у душі комуністичних ідеалів, мріяв зі шкільної парти про незвичайний подвиг, готував себе свідомо до майбутніх боїв з фашистами. Однак розумний і мислячий юнак (цьому сприяли, мабуть, і оті приховані старі книжки) усе ж сумнівається у справедливості вибраного старшим поколінням шляху, в гуманізмі соціальних перетворень, у доцільності експериментів над народом: "... експеримент епохи... А справжні люди... Вони прийдуть потім. І треба, щоб це сталося якомога швидше" [Руденко 1990: 63].

Не випадково вразливий ідеаліст кидається з шаблею на чекістів, котрі прийшли заарештувати його матір. Однак не тільки жорстокість репресивної системи, постійна дискримінація (син "ворога народу") призвели молоду людину до моральної кризи. Цьому сприяли й деякі риси характеру хлопця: надмірна вразливість, гарячковість, нетерпимість, наївна довірливість – вони й визначили подальшу долю Миколи. Трагедія юнака художньо вмотивована минулим, стверджується в п'єсі, – і в цьому насамперед, винна антилюдяна сталінська епоха "коліщаток і гвинтиків".

Носієм антигуманних чинників каральної культівської машини у п'єсі М.Руденка виступає беріївський кат "вищого рангу" Замогильний – безпосереднє й закономірне породження тоталітарної системи. Політичний фанатизм і підозріливість, патологічна жорстокість, катівське блюзнірство й цинізм, темне авантюрне минуле боягуза-самостріла, віроломність і підступність, моральна розпуста і нищість – ось далеко не все, що визначає сутність генерала-беріївця.

Характерно, що між енкаведистом Замогильним і гестапівцем Венцелем багато спільного, хіба що першому властиві більше злоба й фанатизм, другий же відзначається насамперед хитрістю й лицемірством. Перетворення коханки Замогильного Зіни в наложницю Венцеля є якоюсь мірою символічним і несе певний підтекст, підкреслюючи моральну й духовну спорідненість сталінізму та гітлеризму. Не дивно, що партизанський командир Зачепило кидає вслід Замогильному: "Свастику б вам на рукави, а не революційний меч!" [Руденко 1990: 81].

Безпосередні виконавці злочинів культівської репресивної системи нерідко зустрічались у літературі періоду суспільного пробудження 60-х: одні з них карикатурні й умовно-абстрактні (Чорноволенко з "Правди і кривди" М.Стельмаха), інші – недалекі фанатики (майори Ожогін і Бодростін з роману Ю.Германа "Я відповідаю за все"); образ генерала-беріївця Замогильний – своєрідний, це життєво переконливий тип сталінського ката, влучно конкретизованого у багатьох "вгадуваних" вчинках, почуттях, переконаннях, прагненнях.

Втім, можна закинути авторові п'єси брак глибинного психологізму в змалюванні полковника Зачепила (Старого) та лейтенанта Хмілька – чекістів “гуманних”, які все одно залишались, як ми розуміємо, непрямими винуватцями й виконавцями злочинів сталінщини. Запам'ятовуються епізодичні образи політв'язнів сталінської тюрми – комуністів-боротьбистів.

Мерзенна тоталітарна атмосфера з її доносами, стеженням, провокаціями майстерно втілена автором п'єси в образі таємного агента НКВС-КДБ Рябоконя.

Безперечно, трагедія “На дні морському” не є вільною від недосконалостей: як-не-як, поет і прозаїк М.Руденко дебютував у новому для нього жанрі. Та головним художнім здобутком трагедії “На дні морському” стала неабияка гострота конфлікту, пристрасність боротьби, незвичайність і фатальність ситуацій, що є, власне, визначальними рисами цього жанру.

Репресований свого часу, твір цей був, безперечно, новим і неординарним явищем в українській драматургії 1960-1980-х років, являючи й сьогодні не лише історико-літературний інтерес.

Література: Галан 1981: Галан Я. Драматичні твори. – Львів: Каменяр, 1981. – 415 с.; Кисельов 1969: Кисельов Й. М. Герой і час: літературно-критичні нариси про сучасну українську драматургію. – К.: Радянський письменник, 1969. – 239 с.; Руденко 1990: Руденко М. До читачів журналу “Київ” // Київ. – 1990. – №11. – С. 58; Руденко 1990: Руденко М. На дні морському // Київ. – 1990. – №11. – С. 59 – 84.; Слабошпицький 1990: Слабошпицький М. Таке довге повернення / М. Слабошпицький // Літ.Україна. – 1990. – 20 груд. [див.: 5, 6]; Слабошпицький 1990: Слабошпицький М. Та є ще Бог... І є ще Україна / М. Слабошпицький // Укр. мова і література в школі. – 1990. – №12. – С.65 – 74.; Йосипенко 1970: Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. – К.: Мистецтво, 1970. – 267 с.

Кудряшова О.В., доц. (Київ)

ББК 80..88

УДК 82-1: Дністровий

Ідеї кордоцентризму в збірці А.Дністрового «На смерть Кліо»

Автор статті аналізує збірку Анатолія Дністрового «На смерть Кліо» (1999) крізь призму кордоцентризму. Системно підійшовши до особливостей феномена «серце», що складає поняття «кордоцентризму», виділивши відповідні риси, які органічно пов'язані з характером громадянської позиції поета, його художнє бачення дійсності та історичної перспективи, визначено сутнісні характеристики особистості та виділено найбільш застосовані, такі як пам'ять, воля, совість.

Ключові слова: поетика, сутність, кордоцентризм, пам'ять, воля, совість.

Кудряшова О.В. Идеи кордоцентризма в сборнике Анатолия Днистрового «На смерть Клио».

Автор статьи анализирует сборник Анатолия Днистрового «На смерть Клио» (1999) сквозь призму кордоцентризма. Системно подходу к особенностям феномена «сердце», что составляет понятие «кордоцентризм», выделяя соответствующие черты, которые органично связаны с характером гражданской позиции поэта, его художественное видение действительности и исторической перспективы, определено сущностные характеристики личности и выделено наиболее употребляемые, такие как память, воля, совесть.

Ключевые слова: поэтика, сущность, кордоцентризм, память, воля, совесть.

Kudryashova Oksana. The idea of cordocentrism in the collection «On the death of Clio» (1999) by Anatolii Dnistrovyyi.

The author of article analyzes the collection «On the death of Clio» by Anatolii Dnistrovyyi through the prism of the cordocentrism. Systematically having approached to the features of a phenomenon of «heart», that makes the concept «cordocentrism», highlighting those features that are organically linked to the nature of poet's civic position, his artistic vision of reality, and historical perspective, the essential characteristics of the individual are defined and the most used features, such as memory, will and conscience are identified.

Key words: poetry, essence, cordocentrism, memory, will, conscience.

У напрямку дослідження рівнів поетики нашу увагу привернула постать Анатолія Дністрового, у поетичній творчості якого дослідники вважають прибічником «кращих здобутків пізнього модернізму» [Коропецька 2010]. Анатолій Дністровий відомий як поет, прозаїк та есеїст. Як прозаїк Анатолій Дністровий вміло поєднує інтелектуалізм, автобіографізм, неореалістичні зображення соціального «дна» та субкультурного життя [Коропецька 2010]; тут відчутні регіональні мотиви (міста, з назвами яких пов'язане життя автора (Тернопіль, Ніжин, Київ).

Щодо поезії, то письменник бачить її материком, «іншим світом» («це просто буття, абсолютно номінальне, чи трансцендентальне – не знаю, як його й назвати» [Дністровий 2008]), ставиться до неї відповідально, «особливо до патетичної лексики» [Дністровий 2008], він прагне писати «справді філософську поезію», для нього вона – «прекрасний дирижабль, який має літати в небесах і плавати у “вічних ідеях”» [Дністровий 2008].

Нашу дослідницьку увагу в рамках мотивів та образів привернула одна з перших збірок Анатолія Дністрового «На смерть Клію» (1999) [Дністровий 1999] (*у поданих текстах збірки далі вказується лише сторінка з цитованого видання*). Насамперед, у ній ми побачили мотиви, що характеризують підвищену увагу автора до проблеми визначення сутності та умов розвитку гармонійної особистості з урахуванням її морально-духовних цінностей та принципів. Підвищена увага науковців до проблеми формування цілісної людини, до її духовно-моральних цінностей та орієнтирів і є основною думкою аналізованої збірки.

В рамках означеної актуальності розкриваються особливості феномена «серце», що складає поняття «кордоцентризм» (Д. Чижевський), а, отже, – до більш широкого використання цього терміна у «філософії серця» П. Юркевича, що лягло в основу національної філософії, й зосібна, не проминуло повз філософа, поета, прозаїка Анатолія Дністрового. Отже, *мета* нашої розвідки полягає у системній інтерпретації поетики збірки Анатолія Дністрового «На смерть Клію» в аспекті кордоцентричного принципу відображення, що зумовлює й відповідні *завдання*: визначити сутнісні ознаки кордоцентризму й практично застосувати їх до збірки. Основу роботи утворюють праці вітчизняних та європейських філософів та культурологів (Г. Сковорода, З. Фрейд, Д. Чижевський, К.-Г. Юнг, П. Юркевич та ін.) У статті використано спеціальні розвідки про Анатолія Дністрового (інтерв'ю, статті тощо), що зафіксовані в інтернеті.

Анатолій Дністровий вважає себе релігійним поетом, але не в християнському розумінні, окреслюючи власні віршовані твори релігійністю поетичною [Коропецька 2010]. Поет зізнається в тому, що для прози немає перешкод перед жодною темою, не існує жодних табу, натомість поезія їх виставляє постійно.

Філософ за освітою (кандидат філософських наук), уявляючи поезію іншим світом, боїться застосовувати до неї «оце вульгарне заземлення на соціалізацію» [Коропецька 2010]. Відповідно, й теми, і мотиви, що проявляються в його прозових та віршованих творах надто різняться.

За основу аналізу мотивів збірки ми обрали основні положення дисертації «Кордоцентризм як принцип цілісного розуміння людини та її місце в суспільстві» [Більчук 2001] Більчук Наталії, яка вважає, що центральне поняття «серце» «дозволяє органічно поєднати в людині її духовну, моральну, почуттєву та вольову сутності в єдине ціле й представити як цілісну особистість» [Більчук 2001]. Так, Анатолій Дністровий у своїх творах шукає точки перетину, точки взаємозв'язку особистості та суспільства, що й становить характерну рису кордоцентризму й відповідає пошукам соціально-філософської думки за принципом цілісного розуміння особистості.

Поет, на питання в інтерв'ю щодо співвідношення у вітчизняному суспільстві матеріального і духовного, правдиво вважає, що зараз люди «думають про хліб насущний, а не про янголів» [Дністровий 2010]. Духовність огрубіла, і ця проблема, на жаль, не тільки українська, а й світова [Дністровий 2010]. І «темний» культурний продукт митець пов'язує насамперед з «руйнуванням якогось ієрархічного укладу» [Дністровий 2010], хоча й підходить до власних слів оптимістично.

Натомість, у поетичних текстах Дністровий поняття кордоцентризму розкриває безпосередньо, постійно акцентуючи увагу на духовності, моральності, цілісності особистості:

«Це віра, покора, сопрано, прохриплі псалми, / це сніг голосів, що лягає на втомлені нерви / небесного тіла. А зорі бліді, ніби черви, / кишать і спадають повільно на чорні лани. / Це небо вростає у землю, як п'ятьма до тьми, / де знову Платон, іонійці, і батько наш, перший (32).

У праці «Кордоцентризм як принцип цілісного розуміння людини та її місце в суспільстві» [Більчук 2001] Наталія Більчук окреслює загальну думку філософів щодо складових елементів аспекту «серця». Це: віра, свобода, воля, пам'ять, почуття, любов, вічні моральні цінності [Більчук 2001], а, отже, сутнісними характеристиками особистості є «свобода, воля, любов, що визначають взаємини людей у співтоваристві; творчість та інтуїція, які розкривають характер діяльності та потенційну невичерпаність здібностей і проявів особистості; совість, первинні моральні принципи, причетність і відповідальність особистості за все, що відбувається, підкреслюють сутісну гідність кожного індивіда та зумовлюють його саморозвиток <...>. Поняття «історична пам'ять» містить у собі особистісні та суспільно-соціальні смислоутворюючі цінності, що формуються на підставі сімейних, регіональних, національних, загальносвітових морально-духовних традицій та принципів співіснування» [Більчук 2001] (курсив наш – К.О.).

Проаналізувавши збірку «На смерть Кліо» на предмет сутнісних характеристик особистості, нами було встановлено, що з усіх названих ознак найчастіше автором застосовуються такі характеристики як *пам'ять, совість, воля*. Прикметно, що ознаку *пам'ять* Анатолій Дністровий навіть виніс у заголовок збірки, оскільки Кліо – муза історії в давньогрецькій міфології, донька Зевса та Мнемосіни – богині *пам'яті*, – «зображується, як правило, із сувоєм та грифельною паличкою в руках. Іноді атрибутом Кліо був сонячний годинник, оскільки вона стежила за плином часу» [Кліо: вікіпедія]. Як бачимо, поєднання сутнісних ознак *пам'яті* (один з її атрибутів – годинник, що уособлює плин часу, належність богині до матері – богині *пам'яті*) та історії (атрибути, що мають здатність записувати події тощо) втілюються в імені музи. Власне, поняття історії митець втілює у фразі «Історія – це вперте доміно» (89), натякаючи на потрібність та несподіваність «стику» відповідних подій, явищ і т.п., коли кожний сподівається на «рибу» (у настільній грі «доміно» ситуація, коли кістяшки по краям викладки мають таку кількість очок, яких немає в інших гравців) – здійснення бажаного.

Пам'ять виступає як схованка будь-якого пізнання; і, власне, лексема «пам'ять» найчастіше обирається за вказівку, наприклад (виділення лексеми *пам'ять* наше – К.О.): «Говори, не мовчи, бо забракне думок, / щоб прогнати напружений спокій. / Бог сканує цей світ щоби *пам'яті* мох / покривав найрідніші із копій (26); або: бо ніколи не скажеш того що знаєш / бо кволі слова твої / що проросли крізь тебе й твій час / з потрісканого ґрунту *пам'яті* / де завше незатишно / а тобі здавалося / що земля мовчить (45) і т.д.

Така сутнісна характеристика, як *совість*, у збірці Анатолія Дністрового часто межує з *волею*, що може виявлятися у різних значеннях, які насправді мають єдину точку єднання – феномен, що має властивість свідомого керування власними діями, психікою тощо; свідомо самореалізація людини програми своєї діяльності та поведінки; здібність індивідуума діяти в обраному напрямку, долаючи при цьому внутрішні перешкоди тощо.

Воля актуалізує пізнавальні можливості. За своєю структурою вольове рішення розпадається на прийняття рішення («Потрібно вперто йти, бо коло не одне. // Багато упаде в дорозі і загине» (62)) та його реалізацію: приходить / щоб розбудити їх / прорвати наповнені шлюзи їхніх очей / на дні яких набрякли трупи предків / поглинуті водоростями безпам'ятства / довго чекали свого часу щоб проявитися / в тому про що мріяли й чого не бачили / приходить (56 – 57); / Однак – це не кінець – це кроки репетицій: / коли зчорніє день і висивіє ніч – / настане час молитв, прокльонів і петицій / у вічній самоті з Судьбою віч-на-віч (62).

При розбіжності мети вольової дії та актуальних потреб прийняття рішення як правило супроводжується боротьбою мотивів, тоді ж і виникає ситуація вибору: / а ти ніч не спиш / бо дванадцятро тебе / очікують важкий ранок / і кожен повторює / сини віку кращі від синів світла (87).

Проблема вибору є надзвичайно важкою. Життя складне, багатофакторне, неповторне. Історію також не можна повернути назад. Звідси відповідальність за вибір, діяльність, за свою долю. Той чи інший варіант діяльності людина вибирає завдяки розуму, що проник у

необхідність. Необхідність, що «увійшла» в діяльність, втрачає свою одвічну визначеність. Вона переходить в іншу якість і постає як свобода. Люди мають свободу вибору цілей своєї діяльності: вони шукають її засоби, шляхи задоволення власних потреб в межах суспільно-історичної необхідності. І володіють свободою тоді, коли зовнішні обставини не змушують їх поступатися власними інтересами, потребами, почуттями. Таким чином, свобода стверджується в лоні суспільної необхідності, проте внаслідок цього перестає бути свободою: «Позначся сміхом в мертвій тиші, / Зужитий голосе мій тихий. / Нам нав'язали віру втіхи, / Неначе істина в гашиші (64).

Сутнісна характеристика *свободи* межує з *совістю*, головна функція якої – самоконтроль. Совісна людина пред'являє до себе високі моральні вимоги, ставиться до себе вимогливо, не шукаючи виправдань. Совість є одним зі знарядь моральності, а, отже, змушує людину коригувати свої вчинки відповідно до цінностей і настанов, які існують у суспільстві: «В Господніх вікнах темно. Мовчимо. «Чекаємо, як вироку, світанку, / Нервово стулим її наостанку. / Та увімкнули світло, як на зло...» (31); «або: А потомлені дні ледве жевріють в снах на покутті, о сумна дітвора із очима великих предтеч / безхребетних батьків доглядає, батьків, що відсутні, – / з їхніх сірих облич мух зганяє. А в поглядах – меч (38); або: Нічний офіціант розносить дзбан безсоння. / Не бійся пригубить, продовжити цей час, / коли свинець очей, нервово беззаконня / нагадує межу, де заховався сказ» (71).

Власне, на *совість*, як сутнісну характеристику кордоцентризму, у Анатолія Дністрового найбільше нашаровується соціальний аспект. На його означення поет використовує епітети (потомлені дні, сумна дітвора, безхребетні батьки, нервово беззаконня і т.д.), антитезу («живе і мертве стрілося віч-на-віч» (86), «Тут немовля, а там зотлілі моці» (89)), оксюморон («скам'янілість вен» (89)), «немов незрячим телепередача» (90), метафори («А потомлені дні ледве жевріють в снах на покутті» (38); «о сумна дітвора із очима великих предтеч» (38); «з їхніх сірих облич мух зганяє» (38) і т.д.). Такий троп як метонімія у, скажімо, «соціальній» поезії митця чи не найкраще виражає тогочасні почуття та відчуття: «Безгаласно канем // у великих надіях маленьких доріг» (16); «Та перед сном маразми шукати у портвейні» (22); «Каміння падало в безодні // їхніх страждених очей» (46); «Потрібно йти, але доба остання // застала там, де молодик зітлів» (79) тощо.

Інколи метонімія охоплює всю строфу: «І зостанеться слів неогданих курява, попіл. / Ув очницях земля, на губах щойно тріснутих кров. / І розвалиться час на площини клопів і циклопів. / І простягнення рук за отим, хто у морок пішов (38). У поезіях, в яких виразно проявляється сутнісна характеристика *совість*, основним мотивом є пошук виходу, виходу з тих 90-х, які своїм павутинням стримували думки, дії, навіть долі багатьох людей: «Раптом я помітив народження світла, / В кожній із голів які, наче ліхтарі / заляпані болотом, – / Я бачив світло. / Придавлені страхом поволі оживали, / зі своїх чорних комбінезонів / діставали всохлі серця» (47).

Розуміння існування тоталітарного режиму, який ти не можеш минути, скинути й забути, нашаровується на все твоє життя, яке фактично або може скінчитися смертю, або ж зупинитися у подальшому духовному розвитку: «Дали напиться води, / якою облили мерця. / А ти стояв, ніби вкопаний, / ніби ноги пустили коріння. / Мерзлота підкрадалася до горла» (48).

Настанови тоталітаризму всотуються, на жаль, з молоком матері: людина зникає до такого безправного стану і не завжди має сили опиратися системі: «І ми бігли під сонце, / вдихали приємну прохолоду, / сміялися, / не помічаючи, як старіють матері, / як випадає в них волосся, / як тремтливі руки після напруженої молитви / гладять закодовані голівки (65).

Ще одна сутнісна ознака кордоцентризму, що вирізняється у збірці Анатолія Дністрового «На смерть Клію» – *воля*. Саме вона, на думку багатьох дослідників, є тим психічним процесом, який вирізняє людський спосіб існування. Завдяки волі ми маємо вищі – довільні – форми інших психічних процесів (уваги, процесів пам'яті та ін.), які не властиві жодній істоті, окрім людини. Є погляд на індивідуальні цінності, згідно з яким їхнє походження постає не як суспільне (зовнішнє), а як сутнісне, духовне (внутрішнє). Тоді волю слід розуміти не як засіб підкорення особистості соціуму, а як засіб реалізації, втілення людиною власної сутності у її життєдіяльність. Останніми роками уявлення про сутнісну силу людини дедалі поширюється [Винославська О.В. 2005]. Такими настановами й керується поет у своїй

творчості. Наприклад, у четвертому вірші циклу «Строфи самозбереження» (21) поет звертається до Бога з надією про краще завтра, вказуючи на те, що вогонь може дотліти (зміни не відбудуться), а майбутнім поколінням залишиться майбуття в наслідках отруєння іпритом (бойова отруйна речовина шкірно-наривної дії), вторинне отруєння яким призводить до довгого заживання та рубців (ніби теперішнє ятрить рани, а історія залишає нам нагадування у вигляді таких рубців-«зарубок»): Молитва за живих – проекція на завтра. / І знову за старе при чарках і свічках. / Мій Боже, схаменись, бо дотліває ватра, / А нам рости й рости в іприті та плітках» (21); / Або ж у четвертому вірші з циклу «Резонанси»: «У них немає слів, ані очей, / І руки бережуть для барельєфу, – / де б наміри zostалися самі / без вчинків, темних наслідків і стресів» (39), де метонімія «І руки бережуть для барельєфу» підкреслює бездіяльність людей, коли бажання, ідеї залишаються у зародку, а, отже, «без вчинків, темних наслідків і стресів». Такі люди дійсно ніби «без слів», «без очей» готові втілювати історію у барельєфі, яким важко зобразити вчинки, прагнення, навіть стрес.

Отже, досліджуючи поетику Анатолія Дністрового, ми виділили в ній основні сутнісні характеристики кордоцентризму, які органічно цілісно пов'язані з характером громадянської позиції митця, його художнє бачення дійсності та історичної перспективи. У ранній збірці Анатолія Дністрового проявляються такі сутнісні характеристики кордоцентризму як *пам'ять*, *совість*, *воля*. І якщо ці ознаки чітко виявлені у змісті поезій, то навіть назви поетичних текстів гіпотетично несуть їхнє навантаження, наприклад, *пам'ять*: «Кіно 1997 року» (6), «Діти Трепети» (26), «На смерть Клію» (28), «Слова і пам'ять» (45); *совість*: «Господи» (15), «In partibus barbarorum» (в краях варварів) (17), «Строфи самозбереження» (20–22), «Молитва» (23), або ж поезії із сутнісною характеристикою *воля*: «Новий Заповіт» (25), «Історіософське» (32), «Згубились мідяки...» (70) тощо. Прикметно, що цикл «Між двома вічностями» (61–90) (заголовок втілює сам по собі значення пам'яті), взагалі не має віршів з назвами.

Індивідуальна лексика, власна небайдужість роблять поетичний досвід А. Дністрового цінним набутком вітчизняної літератури, а його оригінальне поетичне мислення дозволяє авторським творам вийти за межі усталених літературних кліше, а, отже, виявлення та аналіз сутнісних ознак кордоцентризму у збірках Анатолія Дністрового різних років надасть можливість охарактеризувати дані особливості у їх діяхронічному вияві.

Література: Більчук 2001: Більчук Н.Л. Кордоцентризм як методологічний принцип цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві / Більчук Наталя Леонідівна: автореф. дис. на здоб наук.ступ.к.філол.н. / 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії. – Харків, 2001. – 19 с. 2.; Винославська О.В. 2005: Винославська О.В. Поняття про волю. Психологія. – К.: ІНКОС, 2005. – 325 с. [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.ebk.net.ua/Book/psychology/vinoslavska_psihologiya/part3/3201.htm. Дата використання 14.06.2013 р. Дністровий 2008: Дністровий Анатолій. «...В письменстві «тихих» культур ще вловимий запах слова...» [інтерв'ю] [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://ukrzurnal.eu/pol.archive.html/642/>. Дата використання 14.06.2013 р. Дністровий 2010: Дністровий Анатолій. «Виступаю за те, щоб зростала політична культура не політиків, а соціуму» [інтерв'ю] [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://ukrslovo.org.ua/ukrayina/polityka/anatolij-dnistrovij-vystupayu-za-te-schob-zrostala-politychna-kultura-ne-politykiv-a-sotsiumu.html>. Дата використання 14.06.2013 р.; Дністровий 1999: Дністровий Анатолій. На смерть Клію: Поезії, переклади / Передмова Ю. Бедрика. – К.: Смолоскип, 1999. – 116 с. Клію / Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Клію>. Дата використання 14.06.2013 р.; Коропецька 2010: Коропецька У. Про що настукала машинка [Електронний ресурс] / Уляна Коропецька, Богдан Мельничук // «Вільне життя плюс», № 28 (15140) від 16.04.2010 р. / Режим доступу: http://vilne.org.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=4576:dnystrovogo&catid=8:almahanah&Itemid=5. Дата використання 14.06.2013 р.

ББК 83.3 (Укр.)
УДК К 17

Митець в умовах тоталітарної системи (інкрустації на матеріалі творів Ігоря Калинця)

У статті порушено проблему протистояння митця і тоталітарної системи, мистецтва в умовах цензури, переслідування, арешту і заслання у поетичній творчості Ігоря Калинця. Боротьбу людини і влади представлено в загальнолюдських вимірах боротьби Добра і Зла, Правди і Обману крізь призму проблеми вибору у житті і творчості. За допомогою аналізу системи образів-символів окреслено авторське розуміння влади слова і мовчазного бунту як непокори, концепти вірності і зради, а також Віри, Надії, Любові як основних християнських цінностей. Постать творчої людини в образах галереї українських митців різних епох проектується на ідеї незнищенності національної культури, збереження національної пам'яті, зв'язку поколінь, єдності минулого, сучасного і майбутнього.

Ключові слова: поезія, митець, образ, символ, творчість, переслідування, вигнання, національна пам'ять.

В статье поднята проблема противостояния писателя и тоталитарной системы, искусства в условиях цензуры, преследования, ареста и ссылки в поэтическом творчестве Игоря Калинца. Борьбу человека и власти представлено в общечеловеческих измерениях борьбы Добра и Зла, Правды и Лжи сквозь призму проблемы выбора в жизни и творчестве. С помощью анализа системы образов-символов очерчено авторское понимание власти слова и молчаливого протеста как неповиновения, идеи преданности и предательства, а также Веры, Надежды и Любви как главных христианских ценностей. Личность творческого человека в образах галереи украинских писателей, музыкантов и художников проектируется на идеи непоколебимости национальной культуры, сохранения национальной памяти, связи поколений, единения прошлого, современного и будущего.

Ключевые слова: поэзия, писатель, образ, символ, творчество, преследование, изгнание, национальная память.

The article explores the problem of counteraction of an artist and a totalitarian system, and the art in conditions of censorship, persecution, arrest and exile in poetical creativity of Ihor Kalynets. The struggle between a person and authorities is presented in human dimensions of fight between Good and Evil, True and Lie through the prism of problem of a choice both in life and creativity. By means of system of symbolic images analyses the author's understanding of a word power and silent revolt as a insubordination, the concepts of faithfulness and unfaithfulness, as well as Faith, Hope and Love as the main Christian values are outlined. Figure of an artistic person in the images of gallery of Ukrainian poets and artists of different epochs is projected upon the idea of the ineradicable national culture, national memory preservation, generational connection and the unity of past, present and future.

Key words: poetry, artist, image, symbol, creativity, persecution, exile, national memory.

Ігор Калинець – один із найяскравіших поетів-шістдесятників – покоління, яке свідомо пішло на протистояння із тоталітарною системою влади. Серед його визначних сучасників не всі володіли однаковим рівнем таланту, як і не всі були готові на однакову міру жертвовності. У житті львівського митця єдність жертвовності й таланту досягли надзвичайно високої проби, його творчість – печать високого духу його покоління, незнищенності української культури загалом. Однією із провідних тем поетичних збірок поета є проблема протистояння митця і влади. Ця тема у його творчості – і до арешту, в передчутті його наближення, і в період ув'язнення і заслання – прописана настільки промовисто, що усі його поетичні збірки сприймаються як путівник арештантських і кайданих доріг, і, водночас, як сповідь автора у безвиході лабіринту тоталітарної системи, пошуку поетичною душею порятунку від цього засилля.

Середовище тоталітарного суспільства постає у творчості І.Калинця втіленням і оплотом чужої й ворожої ідеології. У такому часо-просторі діє фальшива шкала цінностей, де в пошані титули, «криве дзеркало трибун» (ПМ 169)¹, а «ідеологія свисту оперта на традиції» (ПМ

¹ Усі посилання на поезії І.Калинця подаємо за виданнями: Калинець І. Пробуджена муза. – Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. – 1991. – 462 с. (скорочено ПМ) та Калинець І.

238), де по коридорах повзе «червоне гаддя» (ПМ 275) і змінюється «почесна варта біля Емського указу» (ПМ 213); задля пристосуванства флюгерні півники над редакціями круглу добу тупцюють на одній нозі, «кляють носами / у різні боки неба / напрямом вгадують» (ПМ 347-348) і укладаються індекси книг для спалювання (ПМ 266); «слова спростування... мають властивість міняти траєкторії / з редакторських столів у прокурорські сейфи» (ПМ 310), де «пси винюхують сліди, які ледь землі діткнулись» (ПМ 345), де «ясир обшуків» (ПМ 305), де «королівський почет лірників і голосільниць» (ПМ 186), «і ціле місто / як глечик / у риштуванні / колючого дроту» (ПМ 216), де «матерщини, кодекси пси... / де нескінченні кайданні дороги» (НМ 429).

Для вільної творчості тут не залишається місця, бо вже «стриножений Пегас», поставлено «сильце на пташку» (ПМ 119), інквізиція рушила з рушницями «по наші душі» (ПМ 90), поет чекає повторних обшуків, розуміючи, що кожен клопот паперу може потрапити «до небелетристичних рук прокурора» (ПМ 363), що тебе сьогодні «просвітять на рентгені спілки письменників», «сьогодні можуть випустити нутроші / з твого робочого бюрка», і постає «останнє слово підсудного... за найвищі злети поезії» (ПМ 317 – 318). У цьому жорстокому тотальному середовищі людина, яка прагне залишитися собою, в пошуках виходу переходить «з одної клітки в іншу» (ПМ 135), відчуваючи власну приреченість. Оскільки поезія стає доносом на поета, він сам підписує собі «Верлібровий вирок» (1971, так називається одна з останніх перед арештом збірок І.Калинця), в якій автор цілком свідомо переходить на верлібр як свідчення прагнення свободи (бо вже тоді вільний вірш сприймався як протест, як настанова на розкутість і незаангажованість, як неготовність змиритися з новою кон'юктурою і прийняти чужі правила гри, як вияв непокори владі).

Поетична душа чувається цілком незахищеною у такому світі. Камінь, з якого зроблено стіни тюремних камер у потаємних льохах, мовчить, хоч є свідком страшного беззаконня; він зовсім не схожий на природне каміння, яке озивається сотнями відлунь і голосів: «глухо поглинають мури / людей і що дивно відлуння / з якого боку не заходь / камінь мовчить а де ліс / де наддністрянські скали / побіля Йваня-Золотого / повні лун перекликів / духів лісу скал наших / двійників таємниць» (ПМ 407); «І б'ються головою в стіни / останні мовлені слова» (ПМ 276). Камінь зла – символ німотного Німа, який приходить із пальцем на вустах, вириває язик, вимагає повного мовчання (ПМ 280). Хвиля спустошення каральних експедицій поступово проникає вглиб країни; інквізиція вирушає по людські душі, «шлейф погроз волочиться щораз довший» (ПМ 342), з'являється передчуття чогось неминучого, присутності чогось невидимого. Кожен найменший куточок стає частиною «невидимого світу всевидючого вуха» (ПМ 337). Так з'являються цикли «Стихотвори про непевність», яка породжує сумнів, розпуття, забуття, бо ріки історії та пам'яті міліють, «по хатах голодна тризна димує», залишаючи лише «криваві скапи родоvodu» (ПМ 186); і «Пригублення розгубленості», що «з долонь / червону калину / клює безголоса пташка» (ПМ 212 – 213). Поет розуміє, що таке життя «ламаного гроша варте» (ПМ 294), адже «на наших коругвах колір зачах» (ПМ 77), «всі герби знаті нашої / в чужинецьких музеях / всі герби ремісницькі / в чужинецьких руках / всі міста наші / з гербами зайд» (ПМ 265), і «твоя корона / пішла музеям за безцінь / твій рід закінчився з тобою / пух титулів пооблітав / урвалось імені сріблясте павутиння» (ПМ 311). Тому «в наших державах панує культ припалої ниць калини» (ПМ 77), і «знак монаршої влади / як над імперією простору / так над імперією часу» (ПМ 413): «Потакне світ наш, гей, потакне, / по собі не полише й крихт – / і ми відлинемо як птахи, / хоча без крил, хоча без крил» (ПМ 277).

Тоді «за сімома печатами житиме / звістка про те, що минає», бо «помираючи для одних / ми для інших уже не народимось» (ПМ 307-308). Інтермедію «Калиновий герб» І.Калинець завершує словами: «чи не останній я / зі шляхетного родоvodu / з гербом / де на щиті блакиту / осінній листок калини» (ПМ 103). Він застерігає своїх сучасників отямитися, поки не пізно: «...Найцінніше віно – це приналежність до роду... Воно надбання сотень поколінь, які невідомо звідкіля з'явилися і невідомо куди прямують... Бережи його як зіницю ока, без нього Ти всього-навсього кругла сирота на такому жорстокому світі» (ПМ 285). Почуваючи обов'язок митця –

будителя народу, він «приходить пригадати / що від одкровення / калинової сопілки / кров стигне»: збіглися чорносотенні / києви / що воно таке є / а воно калина / моя батьківщина / ая їй калинець» (ПМ 340).

В умовах ширення тоталітарного режиму митцю залишається вибір: вітати інтервенцію (ПМ 237), ставши перевертнем, визнати «віхи знамення татарви і вовкулаків» (ПМ 61), або ж повірити, «що існує можливість неможливого / що можна продовжити своє тривання» (ПМ 307), не втративши людську подобу, прийняти блаженство гоніння.

У циклі «Обеліски диму» центральним є мотив каральних вогнищ, де димують незрівнянні стовпи індустрії тоталітарної машини, де з історії не опадає димова заслона, «у власнім попелі / конає дим з книжок... дим з людей / полощеться / мов стяг» (ПМ 254), де «блукають душі нечестивих книг», а «колони диму... підтримують склепіння інквізиції» (ПМ 252). Каральні вогнища столиці наслідують «крематорій на бабиному городі»: «ніяк не хотіла / палати / борода Грушевського / у твердій оправі // дві дідові сльози / були останнім / екслібрисом» (ПМ 252). Цей мотив виринає і в наступних збірках: «впали вежі попелом» (НМ 123), горять дурманом струєні цимбали (НМ 93). Гірка іронія в тому, що і зараз, як і багато століть до того, дим вітчизни залишається найсолодшим, але тепер це – не «голубий солодкий дим в отецькім небі золотім», за яким поет готовий летіти птахом (НМ 153), а дим від того, що горить ліс, горить земля, палають каральні вогні інквізиції, вигоряє сама людська туга, що «дотліває пам'ять / у правітчизні свічок, у вітчизні огарків» (ПМ 110).

Із поетичних збірок І.Калинця вибудовується цілісний образ тотального нищення. Передусім це руйнування святинь, церков, які колись були духовним осердям малої батьківщини: «знак попелу на головах соборів» (ПМ 251), «розп'ята церква / навхрест / дошками / забита // поприкладали / янголи / крильми / до шиб / що не рушаться» (ПМ 91); «осипається церква / жовтим листям / шибок... // ялівець / до страти засуджено // тільки вогонь / визволить / його пахучу душу» (ПМ 92). Тепер – це вітчизна, де «палають храми і люди» (ПМ 182), хапаючись за минуле, намагаючись віднайти порятунок.

Протистояння людини і влади переростає у глибшу – загальнолюдську проблему – протистояння добра і зла, духовності й бездуховності, побожності й безбожності. У творчості І.Калинця постають універсальні, християнські координати світу. Він поділений не за принципом місто – село, столиця – провінція, центр – периферія, а за принципом вони – ми. Вони – це ті, які задля власного добробуту одразу ж прийняли владу тиранів і завойовників; готові чинити їхню волю стали зрадниками, донощиками, маленькими юдами і пилатами. Ми – це ті одиниці, які за покликом совісті не погодилися на компроміс. У похмурі непогожі дні довготривалої затьмяжної осені автор констатує: «ділений і переділений світ / відколи світ тепер поділений / на сей бік дощу і на той бік» (ПМ 232). І по містах і містечках є люди, які хотіли би залишитися «по цей бік дощу», але розуміючи, що «за спробу перейти кордон волі і неволі» (ПМ 381) будуть покарані, пробують перейти дощ, сухими з води вийти, пробратися крізь краплі, відрікаючись усього, що замкнуло, аж поки цілого себе зречуться – «був ото чоловік / та й нема чоловіка» (ПМ 236). Ще важче «залишитися сухим» поету. «По сей бік дощу» (так названо один із циклів збірки «Підсумовуючи мовчання») кожна творча особистість, яка сприймається символом свого містечка, села чи хутора, втілюючи собою закони периферії як протиставлення до столичних кодексів, потрапляє в епіцентр боротьби між мистецтвом і владою.

Так у поезії українського автора з'являються протиставлення поет – тиран, поет – пристосуванець: «мова йтиме про поета / в спокою лишім тиранів // мова йтиме про зухвальця / даймо спокій тим / кому заціпило» (ПМ 259). Перед кожною людиною сумління постає проблема: «як досягти певності / серед жорстокості» (ПМ 135), як залишитися собою серед безнадії, «коли ридання глухе / сльози сліпі / розпука кульгава» (ПМ 167). Найвразливіше місце безкомпромісної душі – нездатність лукавити, тому вона «на чорне тече що воно чорне / біле вибілює як полотна в селі» (ПМ 317). Митець, який залишається чесним із собою, потрапляє у ранг підсудних і читає «чорним по білому / що припертий до стіни свідками ... підсудний ... признався до найтяжчої вини» (ПМ 309-310). Людина у заблокованому просторі катівні, тюрми чи заслання виявляється беззахисною перед тотальним злом системи, що не визнає жодних чеснот, руйнуючи окремі долі і цілі родини. І.Калинець передає цей стан безсилля боротьби із тоталітарною владою із верховенством несправедливості крізь образи

білої ворони серед гайвороння, пташки у клітці, пташки в зубах звіра, квітів зі синцями, заграбованого серця, замурованої у бурштині мушки. Існування в таких умовах позбавляє багатьох простих речей «з недоступним для нас цензом радості / заборонених цензурою сумління / у час ув'язнення поетів» (ПМ 379), для яких і цезура постає як «хвилеве затамування ран». Водночас він розуміє, що поет, навіть коли він «приречений на безнадію», не має права на мовчанку, а повинен «воздвигати білі обрії / такої нездійсненої дійсності»: «стукай у двері паперу / коли ще маєш папір» (ПМ 380).

Так зринають промовисті образи – Кассандри, яка з мурів міста волає до глухих (ПМ 258); непокірного співця Митуси, який був розірваний живцем за те, що відмовився служити князю славословієм, «замуровувати медом князівські вуха» (ПМ 259, 264); постать дивака-Сковороди, зовсім не схожого на своїх знаменитих сучасників – Ломоносова, який «царство-государство... як атлант підпирав», Вольтера, який «знадвору... за контрфорс правив» (ПМ 337) – а з ціпком у руках ходив по світу, звіщаючи: «я сам собі володар / в імперії серця / а для іншої / пальцем не рушу» (ПМ 337).

Свій нелегкий вибір робили усі небайдужі різних часів, на яких мали би рівнятися нові покоління. На сторінках збірок львівського автора з'являються імена переслідуваних, зацькованих, огірчених, замовчуваних митців: Олександра Мішуги, який усе життя мріяв про Батьківщину, «щоби бути в країні, / Богом проклятій, / хоч інколи гостем» (ПМ 35), і лише «під чорним віком панахиди» зміг повернутись на рідну землю, «під стріху і тихі верби»; людинолюбця Довженка, якому «Запахло сонце світлим медом / в своїй неторканій державі. / Знов сниться нації легенда / про ностальгичний дар євшану» (ПМ 37); молодого Тичини, якого «Чекала інша. / І вже не дві, одна, єдина / не лебедина і не ніжна / революційна Україна» (ПМ 38), «Березію» і «Патетичної сонати» Куліша (НМ 106-107), новітніх Митус – Голобородька і Воробйова (ПМ 259), Василя Стуса – «поета і вченого який щойно переклав / для нації «Дуїнезькі елегії» Рільке а нація з вдячності / послала його за ґрати / дошліфувати переклади» (ПМ 378) та багатьох інших.

Збірка «Підсумовуючи мовчання» є промовистим висновком про те, що мовчання виправдане тільки тоді, коли це – «мовчання Митуси» – свідомо незгода служити словом загарбникам і поневолювачам. Це – «мовчазний бунт», який інколи виявляється вагомим, ніж сказане слово, як «Сіркові повні помсти очі» (ПМ 37) із фільму О.Довженка, як «крик очей Чупринки Чумака Ольжича» (ПМ 256), як «очі ... важкі як свинець у серці» (ПМ 298), як картини Катерини Білокур, як журавлі Лепкого (ПМ 306), як гобелени із постатями Лесі Українки і Кассандри, за які вдруге була арештована Стефанія Шабатура (ПМ 390), як барва Бокшая (НМ 279), як музика Станіслава Людкевича, який розумів: «дорогу ніхто не проторить, / дороги ніхто не осилить... / Тут поклику треба в мажорі, / мажору сурми і литаври, / щоб звуку не було жодного / який би не вдарив» (ПМ 36).

Промовистим мовчанням говорять до нас тисячі убитих, закатованих, безневинно проклятих, засланих, ті, які писали власною кров'ю, ті, які не змогли «оправдатися перед високим трибуналом псевдоісторії» (ПМ 280): «Михайло Сорока ... Калнишевський ХХ віку» (ПМ 302), В'ячеслав Чорновіл «з порогу того світу» (ПМ 342), новітній Йван Вишенський – Йван Дзюба (ПМ 345); жінки-політв'язні, яким присвячено цикл «Полум'яні посли», Володимир Івасюк – новоявлений український Івік. Це – страшне мовчання про те, про що «сам Стефанік / Покутянський Геродот / не скаже й слова // Розпука заціпить / його вуста» (НМ 281). І ще – мовчання сотень і тисяч невідомих героїв, які не змогли передати свої вірші з-за ґрат концтаборів, «переслати для прийдешніх віків жменьку попелу» (ПМ 410). Їх так багато, що вся нація постає як «нація непокірливих поетів» (ПМ 412), «пришельців з кайданного шляху» (НМ 367), «некрополь / перевезений з білих льодів // некрополь / перевезений з пивниць екзикуцій // некрополь / перевезений із-за морів ностальгії // ... кровоточива стіна / берестечко поезії» (ПМ 257). Такою є «хронологія епохи», «а знак сльози / філігрань крові світитиметься / на кожному аркуші накладу / самвидаву» (ПМ 400). Однак їхня жертва не є даремною. Вже в останній зі своїх збірок «Ладі і Марені», що була написана у засланні, І.Калинець підсумує: «Очі кобзарів не згоряють. / Партитури і оркестри не згоряють. / Барвінський не згорає. / З-під попелу мовчання / проступає / голуба жилка: струмок, стебло, павіть, барвінок – // Вічне П е р е в е с л о Від Покоління до Покоління» (НМ 430 – 431).

Це передання, мов факел духу, несуть до наступних поколінь ті сильні духом постаті, світочі нації, які промовляли і продовжують промовляти «з того боку болю» (ПМ 327). Їхнє життя коротке, як «час летючих зірок»: / ніби зумисне висне для нас / зрежисерована їхня з'ява / їх осаяна балістика смерті / так скупі зовсім обмаль людей / що могли б повторити правду / горючих слідів хіба що та / посягнувши на скарб мовчання» (НМ 52 – 53).

Іскри, які вони, згасаючи, сіють у темряву ночі, мов «зблиск купини яка не згорає» (НМ 53). І як би позірно усі ці зусилля не виглядали марними, поет беззастережно визнає, що вони були і є не надаремно. Це – та праця високого поклику, яку Ігор Калинець означає як «орати метеликами... де навіть волам не під силу» (НМ 271). Данило Гусар-Струк свій розлогий перелік пошуку нових сенсів, якими можна окреслити Калинцеву метафору, підсумує: «Орати метеликами – це зрозуміти і схопити те віковичне коріння... Орати метеликами – це творити поезію в обставинах, де всіма силами стараються знищити будь-який вияв людської душі і творчості» [Гусар-Струк 1991: 27].

На жаль, не всі готові на таку самопожертву, на подвиг сумління. Значно більше тих, які задля власного благополуччя згодні «вінценосців славити / мазеп проклинати» (ПМ 338). Митуса для них не на часі, тому його мовчання самотнє: «ті що зводити мають / вежу мовчання / стирти газетні громадять» (ПМ 265). Непокірності Митуси протиставляється образ Бояна: «купив князь пісню Боянову / возложив йому гривну золоту на шию / срібні гусли озолотив / попліч свого злотокованого стільця / у соболях возсадовив / пій велесовий внуче» (НМ 311).

Митець усвідомлює, що «без зради / проданий нашим безсиллям // не один побратим / ще нині / відсахнеться // навіть без срібняків» (ПМ 247). Через страх доносів і цензуру, сірі особистості, орієнтуючись на «флюгерних півників», які вловлюють вимоги часу, поповнюють безлику сіру масу псевдописьменників безликого псевдомистецтва. І.Калинець із жалем констатує: «переселення душ триває» (НМ 400): «І наші шляхетні лицарі / із змалілою кров'ю Короля Данила / один за одним / пересідають у чужинецьке сідло, / хизуючись обновами в гербі» (НМ 420).

Вони вислужуються за гонорари і титули, почесні й лаврові вінки визнання. Тих же, хто прагне зберегти власну ідентичність і творити справжнє національне мистецтво, провінційна свідомість готова судити страшним судом. Поет на собі відчуває цю постійну неминучу небезпеку: «чигає на мене провінція / малесенька провінція // каменує мене провінція / малесенька провінція / великим каменем... // ... каже провінція ославив ти мене / малесеньку / на цілу більшеньку // захотів бач вінця / не даєш мені / тихенько / провінція- / Отися» (ПМ 170).

В авторському новотворі «провінцятися» не випадково приховано слово «вінця», гірко іронічно звучить також докір «захотів бач вінця». Поет знає, що для нього і його побратимів по совісті чекає не вінок із лаврів за плебейське служіння, а вінець із «тернового лавру» за непокору. Він знає, що «товариство для захисту / поетів від довгого життя / нині влаштовує фестиваль / кандидатів у безсмертя» (ПМ 412), як і знає, що «гравітація болю... єднає нас у народ», і вже ми катуємося / власним боєм і боєм тих / які колись відкатувались / і тих що прийдуть опісля / у царство болю по біль (ПМ 413).

Пізнавши «золотоусту попелу жертівність» (ПМ 311), розуміючи, що «людина живе як спалах» (НМ 201), для справжніх митців важливо померти, якщо не героями, то бодай людьми (НМ 77), «хоч на щиті чи зі щитом – / та вберегти подобу Божу» (НМ 95). У своїй розпачливій непокорі вони схожі на «гладіаторів ілюзій» (НМ 37), на ізольованих мрійників (ПМ 392), для яких навіть тюремна келія під ногами залишається клаптиком Вітчизни, і долання простору і часу – «це камінь гризти... це помірятися із закам'янілими вітряками» (ПМ 242). Навіть у тюрмах і засланнях вони не можуть змиритися з ворожою ідеологією. Готові на самопожертву поети творять для нації священну Лігу Страждальців Страдного Вінка (НМ 443): «Так я з того покоління що скуштувало / плід із забороненого дерева чесності / Ми нічого не змогли вдіяти зі собою / занадто велика була спокуса / як і занадто жорстока кара / Так ми з того покоління що добровільно / простягає руки в кайдани / але хіба колись були інакші покоління / я певний що ми навіть не достойні / попередніх вони сподіваються / від нас більше... / ...я гордий за своє покоління / Бо Христові сліди бачу і в'рідній пилюці» (ПМ 378).

Навіть після смерті ці страдники не здаються, допомагаючи тим, котрі ще живі і продовжують боротьбу. Адже «в мертвих зіницях ще не згасло чекання на нові хрести»: «Прости покійним, що безсмертю / поклали голови під стин: / вони свої рамена вперто / нам підставляють під хрести» (ПМ 365).

Серед надзвичайно багатой біблійної символіки у збірках І.Калинця особливого звучання набуває образ терену, який сягає свого апогею в циклах «Тернові терцини» та «Про білі і тернові міста», писаних уже в таборі для політв'язнів. Терен – це не лише голки, що виколують очі, а й тернові вінці і тернові цвяхи (ПМ 404); це не лише колючий дріт навколо таборів, який нагадує тернину, а й тернове поле, тернисті дні, тернові шпички поглядів (ПМ 316), тернова брама (НМ 159), тернове гніздо (ПМ 106), тернова дудка, тернова скалка, тернова сльоза, роса Тернова (НМ 161-169). Однак поет не боїться «вдостоїтись терновій долі у квітчастих долинах / і мужньо випити із відчиненими очима / коли треба то й цикути / як вино натхнення» (НМ 260), адже знає, що тернина – це водночас і вогненний терен, який дає глибоке осяяння: «я не згорю. Є певно щось понад вогонь терновий» (НМ 71). Служитель високої поезії вірить, що, хоч «ще захлинаємося / сльозами слів // ще корону поем / одягнеш / замість терну» (ПМ 382) [Див. також Салига 1992: 145 – 151]. Утверджуючи думку про те, що тільки справжня міцна і непохитна віра може допомогти у час випробувань, переслідувань і страждань, свої «Тернові терцини» автор завершує життєствердним підсумком: «Все знов почнеться з Матері і Сина» (НМ 72). Цьому висновку вторять слова із наступних його циклів: «усе повториться із тайни Різдва... / Усе почнеться з молодой стежки, / з допитливих безгрішних ноженят. / Запам'ятай сей дім і край отецький, / де благовіщенням і досі снять» (НМ 156).

Крізь усі роки випробувань І.Калинець проніс в серці віру в те, що Бог і Україна – єдині, що ще є «коріння воскресіння» (ПМ 227), «Корінь у моїй сльозі, / Корінь у наших душах, / Корінь, з якого витчється / Дерево Пам'яті» (НМ 406). З вірою в Бога Життя перемагає, бо навіть «з розколин бетону / розрив-трава вибухає» (ПМ 158). Тому і до арешту, і в час ув'язнення поет закликав: «Візьмим свою стареньку ліру, вернімося в самотній храм» (НМ 78); або ж «Вершім самотньо храм (ще буде повен)!» (ПМ 110).

Для людей, які вірять, існує «небесний вимір» життя та смерті, історії та пам'яті. Митець, який вірить, здатний писати тексти, котрі для пересічних людей можуть видаватися ще однією утопією. Особливо, коли ці тексти творяться в умовах гоніння та арештів, у слідчому ізоляторі чи у в'язничній камері, за колючим дротом таборів чи на засланні, – коли, здавалося б не залишається жодної надії вижити чи щось змінити. В І.Калинця образ неба зримо і незримо присутній у всіх творах; воно – високе і неосяжне, у денну пору – вікно у вічність, барвінкове небо; вночі – «джерело могутнього безгоміння», музика сфер і космічних оркестрів, мов великий кущ калини із кетягами зір, з якого починається Батьківщина, у часи ув'язнення – «небо-сиротятко» (НМ 208): «але суть Твоя звернена в небо Людино / насправді до кляпця неба у камінній облямівці / вранці я прокидаюся з молитвою / Господи я не благаю вже в Тебе / міняйлів вижени з храму поезії / а поетів виведи з в'язниці між люди / Я Тебе Господи всього лиш прошу / дай неба щоб лилося ясніло пливло / неслося шаленіло палало... / ... в ту належну годину прогулянки / дай неба бо навіщо обкрадати обкрадених» (ПМ 371 – 372).

Це прагнення неба, цей «небесний вимір» проступає крізь ідейні пласти і тематичні нашарування усіх збірок поета дуже виразно. Віра, Надія, Любов, непроминальні християнські цінності, які допомогли вистояти в усіх випробуваннях. У біблійному сенсі для життя достатньо найменшої віри – як гірчичне зерно. В І.Калинця наскрізним образом найменшої насінини, яка здатна прорости, є макове зернятко, а «поети / що шукають у собі / макове зеренце / мають дар провидіння» (ПМ 213). Це – творчий дар утверджувати віру в те, що, незалежно від того, що відбувається у земному світі, існує світ неба, де панує повна гармонія. Там – Веселка має свою країну, і ця країна – «то небо синє / після чорного»; має свого Києва, який є «хмара злотокола / і перлистий дощик»; має свого Дніпра, який «на сивім коні / під золоті мости / в'їжджає»; має свого Шевченка, який «сім небесних книг пише / незгасним пером» (НМ 216-217).

Тут знову ж таки образ синього неба тісно пов'язаний з неосяжним небом Вітчизни, із символікою національного прапора. Тому в аналізованій поезії львівського майстра слова, яка надзвичайно багата на колористичну гаму, особливого звучання набуває поєднання синього чи блакитного із золотим (зокрема «Дві пісеньки про синє», де «у синьій квітці золоте серце», «у

синьої пташки золоте серце», «у синьої річки золоте серце», «у синьої пісні золоте серце» та ін. (НМ 216). Золоте, що означає найцінніші християнські чесноти, водночас доповнює божественний простір і постає символом повноти Божого благословіння (цикли «Золоті ворота», «Золота просіка»; образи золоточолих соборів, Золотого Слова, Золотоглавого Благовіщення, золотого дощу, золотих воріт серця, взолоченого села, злотоверхого міста, золотої в'язі, золотого неба та ін.; у підсумку – «двері у невимовно золоте» (НМ 155) як символ вічності). У цьому небесному вимірі ніщо не забувається, кожна деталь бачиться дуже чітко, і кожен куточок рідної землі – то окремий дивосвіт, який береже зерна відродження для майбутнього.

У поезії І.Калинця, як і в його побратимів по слову, прочитується палке бажання, щоб його нація, відкинувши страх та сумнів, побачила омріяний попередніми поколіннями небесний обрис відродження і наближалася до його втілення, щоб увірувала в себе – у Незнищимий Дух (НМ 424): «з кам'яного хреста встань / із цвяхів куль встань / із тернового лавру встань / сама із себе встань // через отвір рани / виверни себе // тільки цим / кровавим язиком / пиши свою хронічку // винеси з льохів / пам'ять / про свій / геральдичний обрис // на стіні катівні / карбований» (ПМ 257).

У найважчих умовах митцям даровано «дар провидіння» (ПМ 213), їм відкривається здатність бачити ймовірне майбутнє, промовляти пророчі слова до своїх сучасників, утверджувати думку, що віра допоможе вистояти і відродити Вітчизну. В одній з останніх збірок з'являється цикл «України», де зібрано поетичну історію Закарпаття, Буковини, Покуття, Галичини, Волині, Поділля – різних регіонів держави, кожен з яких є окремою малою батьківщиною, «малою Україною», що всі разом творять велику Україну. Підзаголовок «Частково» є свідченням того, що автор пропонує далеко не весь перелік українських земель, без кожної з яких історія і карта нашої держави була би неповною. На кожній із цих територій були свої очільники, свої митці, свої видатні віхи і дати.

Визначні українці – митці різних часів, які протистояли тоталітарній владі – досягши вершин творчості і світової слави, не втратили своєї ідентичності. Богдан-Ігор Антонич, Станіслав Людкевич, Катерина Білокур, Григорій Сковорода, Соломія Крушельницька, Ольга Кобилянська, Микола Куліш, Маркіян Шашкевич, Богдан Лепкий, Микола Вороний, Олександр Барвінський, Дмитро Бортнянський, Олександр Довженко, Стефанія Шабатура, Григорій Чубай – далеко не повний перелік українських постатей з Калинцевих збірок. Кожен із них є символом відродження української культури і духовності. Цей перелік можна доповнити іменами Київських князів, українських вельмож, національних страдників – Василя Стуса, В'ячеслава Мороза, Євгена Сверстюка, В'ячеслава Чорновола, Алли Горської, Надії Світличної, Ориси Сенік та ін., які були у свій час і залишаються на сьогодні символом відродження української державності.

Українські поети, малярі, митці, предтечі національного відродження, які «віками віддавали Богові Боже» (НМ 423), упродовж останніх десятиліть звіщають про наближення національного пробудження: «З пограничного світу / повертаються Ондрії – живописці / у свої України / з несподівано постарілим візантійським пензлем... // ...Спізнілі, але Молоді, / як архангели на іконостасах. / Вже не Ніч, але ще не День – / Ранок» (НМ 423).

Ігор Калинець – серед провісників наближення нового дня. Аналіз його творчості засвідчує високу місію кожного міста, містечка і села, кожної окремої особистості, ким би вона не була, у збереженні національної пам'яті, спадкоємності поколінь, віри, мови, геральдики; через інтенцію на шляхетність, герметизм та індивідуалізм – формування настанови на рафіноване, елітарне мистецтво, що передбачає неминуче збереження зв'язку між минулим, теперішнім та майбутнім.

Література: Гусар-Струк 1991: Гусар-Струк Д. Невольнича муза, або як «орати метеликами» // Калинець І. Невольнича муза. – Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. – 1991. – С.7 – 31.; Калинець 1991 а: Калинець І. Невольнича муза. – Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. – 1991. – 452 с.; Калинець 1991 б: Калинець І. Пробуджена муза. – Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. – 1991. – 462 с.; Салига 1992: Салига Т. Його

терновий вогонь. Штрихи до літературної силуети Ігоря Калинця. – Дзвін, 1992. – № 9 – 10. – С.145 – 151.

Москвич Ю.В., доц. (Донецьк)

УДК 82-1:82.09(477.6)"1920/1989"
ББК 84 (4Укр)

Українська література Донеччини: радянський вимір

Москвич Ю.В. Українська література Донеччини: радянський вимір.

У статті з'ясовано історико-культурні передумови розвитку української літератури Донеччини 20-80-х рр. XX ст., висвітлено особливості функціонування літературного процесу шахтарського регіону в добу тоталітаризму, простежені основні концепти ідейно-тематичної спрямованості творів, амбівалентність естетичних поглядів митців, що формувалися як під впливом національних ідеалів, так і ідеологічних постулатів. У результаті дослідження доведено, що донецькі автори жили загальнонаціональними проблемами з деякою орієнтацією на специфіку регіону, що обумовило наявність у місцевій періодиці комуністичних гасел і тяжіння до національних мотивів в окремих збірках письменників. Результати цієї роботи подають сучасну оцінку історико-культурному розвитку шахтарського регіону в умовах тоталітаризму, відкривають нові факти літературної біографії країни, спростовують попередні твердження радянських критиків щодо партійності української літератури Донеччини.

Ключові слова: поезія, тоталітарна система, цензура, національна ідея, літературно-публіцистичні статті, мотив, жанр, образність, народна символіка.

Москвич Ю.В. Украинская литература Донеччины: советское измерение.

В статье исследованы историко-культурные предпосылки развития украинской литературы Донеччины 20-80-х гг. XX в., освещены особенности функционирования литературного процесса шахтёрского региона в эпоху тоталитаризма, изучены основные аспекты идейно-тематической направленности произведений, амбивалентность эстетических взглядов писателей, которые формировались как под влиянием национальных идеалов, так и идеологических постулатов. Осуществлённое исследование всех достижений и потерь украинского литературного процесса на Донеччине в период соцреализма отрицает сложившееся мнение о писателях региона как апологетах сталинской доктрины. Вынужденные работать и восхвалять партию в условиях советской действительности, они сохранили национальное начало в литературе. Выходя за рамки регламентированного цензурой, донецкие авторы расширяли идейно-тематический горизонт поэзии, тяготели к символике и образности украинского фольклора, таким образом отстаивая духовность и ментальность родного народа на страницах собственных книг.

Ключевые слова: поэзия, тоталитарная система, цензура, соцреализм, национальная идея, мотив, жанр, образность, народная символика.

Moskvich Yuliya. – The Ukrainian literature of Donechchyna: soviet measuring. In the article are found out the historical and cultural preconditions of development of the Ukrainian literature of Donechchyna in 20-80-th years of XX-th century. The features of functioning of literary process of miner's region in epoch of totalitarian system are clarified. Basic conception of an ideological and thematic orientation of compositions, ambivalence of sights of the writers, which were formed under influence of national ideals and ideological postulates are investigated.

As a result of research is proved, that the authors of Donetsk lived by national problem with some orientation to specificity of region, that has caused presence the communist slogans in local review and gravitation to national motives in the separate books of the writers.

The results of the research work give a modern estimation to historical and cultural development of miner's region in conditions of totalitarian system, open the new facts of the literary biography of the country, deny the previous statements of Soviet critics about of party-line of the Ukrainian literature of Donechchyna.

Key words: poetry, totalitarian system, censorship, socialist realism, national idea, literary and publicistic clauses, motive, genre, figurativeness, national symbolic.

Із прийняттям самостійності нашої держави здійснено чимало спроб нового трактування й переосмислення спадщини представників культурного процесу минулого століття. Але загальна картина літературного розвитку України була б неповною, якщо поза увагою залишити функціонування регіональних культур, які дали нашій державі не одну талановиту особистість. На жаль, Донецчина, що виплекала таких борців за національну незалежність, як М. Шаповал, В. Сосюра, М. Руденко, В. Стус, О. Тихий, Л. Талалай та ін., і сьогодні зберігає для громадськості статус денаціоналізованого регіону, історико-культурний розвиток якого у 20-80-ті рр. XX ст. відбувався під суворим наглядом партії. Подібне сприйняття культурного процесу шахтарського краю як вдалого результату шовіністичних заходів радянського уряду пояснюється суспільно-політичною ситуацією на Донеччині. Актуальність роботи полягає в необхідності наукового й об'єктивного вивчення творчого доробку українських письменників Донецчини 20 – 80-х років XX століття.

Перспективною тема дослідження є і в тому плані, що Донецчина як центр, або майже центр української етнічної землі маловідома українському читачеві як регіон, у якому всупереч всім настановам й установкам радянських і партійних органів жила та плідно працювала ціла когорта поетів, поетів за покликанням, які не йшли, або принаймні намагалися не йти на компроміс із совістю і писати поетичні агітки, і поетів-«частівників», ілюстраторів партійних гасел і закликів.

Спроби проаналізувати українську літературу Донецчини XX ст. з погляду національної ідеї, підкреслити її значення в становленні етапу нового відродження країни з'являються в літературознавстві 90-х рр. минулого століття. Різні аспекти творчості донецьких письменників розглядаються у статтях і книгах С. Мишанича [Василь Стус 2001 : 39-95], О. Галича [Галич 2003], І. Костирі [Костыря 2002], Л. Талалай [Талалай 2002], І. Дзюби [Дзюба 2003] та ін.

Мета роботи обумовлена потребою розкрити особливості розвитку літературної Донеччини в умовах тоталітарної системи, простежити амбівалентність естетичних поглядів митців, що формувались під впливом національних ідеалів з одного боку та декретованих ідеологічних постулатів.

Досягненню цієї мети підпорядковані такі завдання: з'ясувати суспільно-культурні передумови розвитку української літератури Донеччини 20-80-х рр.; дати аналіз жанрово-тематичної та стильової своєрідності поезії шахтарського краю та довести, що донецькі автори жили загальнонаціональними проблемами з деякою орієнтацією на специфіку регіону; висвітлити самотність індивідуальної авторської манери як складової частини естетичної платформи майстрів художнього слова Донеччини XX ст.

На початку XX ст. Донеччина як регіон із потужним промисловим потенціалом стає центром пильної та тривалої уваги з боку радянського керівництва. До першочергових проблем, що вимагали постійного контролю й вирішення, влада зарахувала не стільки економічну та виробничу сфери, скільки аспекти соціально-культурного життя шахтарського краю. Як зазначав дослідник творчості В. Сосюри Василь Гришко, «перше десятиріччя советської влади на Україні було <...> двоїстим за своїм об'єктивним історичним характером. І в цей двоїстий час існували всі об'єктивні підстави <...> для примирення й співжиття разом і українського, і комуністичного начал...» [Сосюра 1952 : 17]. Така роздвоєність позначилась на всіх сферах суспільного впорядкування.

Друкованим органом донецьких авторів стає журнал «Забой», перший номер якого побачив світ у 1923 році. Навколо нього збираються люди найрізноманітніших професій, більшість яких ще не засвоїла ази середньої школи, щоб заявити про себе в літературній сфері. На основі видання в 1924 р. створюється однойменна організація донецьких пролетарських письменників, що увійшла до складу Всеросійської асоціації пролетарських письменників.

Окрім не дуже вдалих творчих спроб молодого робітничо-селянського поповнення, яке втілювало в життя провідні завдання радянської влади, літературний процес на Донеччині у 20-ті рр. відзначився появою збірок талановитого місцевого лірика В. Сосюри та прогресивними, глибоко національними працями М. Шаповала, який у цей час був змушений емігрувати до Угорщини, а потім – до Чехословаччини і там продовжувати свою діяльність у сфері соціології.

Поезія М. Шаповала – яскравий приклад творчості тієї демократичної інтелігенції, яка своїм існуванням відкидала концепцію майбутньої радянської літератури. Наскрізним мотивом поетичних творів і публіцистичних статей Микити Сріблянського (більш відомого читачеві під цим псевдонімом, ніж власним ім'ям – М.Ю. Шаповал) виступає тема волі. Ліричний герой його поезії залишається вірним обраному життєвому курсу і впевненим у правильності свого вибору: «Грядущим нашим поколінням, / Новим невідомим людям, / Ми залишаєм загадку-видіння – / І хвилювання їх грудям» [Шаповал 1993 : 179]. Цінностями попередників поет визнає духовні надбання України, що зберігаються в серці кожного свідомого українця як «відгук наших дзвонів, / <...> молитов наших і поклонів». Дзвони й молитви – це елементи іншої, антирадянської, а точніше, – національної концепції. Вони мають символічне значення й уособлюють духовність української нації, що являє неабияку загрозу для радянської влади. Громадянська поезія М. Шаповала позбавлена вишуканої метафоричності. Вона зосереджена на провідних здобутках попередників й окресленні мети для нащадків. Підтвердженням цьому виступає часте вживання автором такого композиційного засобу, як градація. Звукове оформлення вірша так само підкреслює його інтонаційну й смислову виразність: алітерації першої частини поезії посилюють ефект авторського переконання у твердості його намірів, стійкості духу, рішучості, цілеспрямованості, а останні рядки передають віру поета в майбутні суспільні зміни, рушійною силою яких виступить український народ.

Результатом політичного маніпулювання долею людини є внутрішня трагедія одного з кращих представників донецького літературного Парнасу – В.Сосюри, хто через все своє життя проніс душевну роздвоєність і неможливість остаточного вибору між національним і комуністичним, імперським. Його заборонена лірика 20-х рр. – яскравий приклад реалізації авторського «Я» в період становлення нової влади.

В. Сосюра – чи не єдиний український письменник донецького краю, збірки якого «Осінні зорі» (1924), «Місто» (1924), «Сьогодні» (1925) побачили світ вже у 20-х рр. У місцевій періодиці шахтарського регіону вказаного періоду оприлюднювались російськомовні твори, як зазначав ж. «Забой» у 1929 р. Поодинокі вірші донецьких авторів, написані у цей час, увійшли до збірок наступних десятиліть. Переважно це перші спроби літературної творчості, тому акцентувати увагу на їхній художній довершеності було б некоректно. Слід зазначити, що вони започатковували провідні концепти місцевої лірики, які чітко окреслились в українській поезії шахтарського регіону вже наступного десятиліття.

Спрямування до «мистецтва соціалізму як нового кроку в художньому розвитку всього людства» [Селивановский 1933: 187] стає домінантним у донецькій культурі 30-х рр. ХХ ст. Помітно зростає кількість україномовних публікацій. Діє інерція українізації та демографічні дані: більшість населення краю становлять етнічні українці, які й за триста років окупаційної системи не встигли повністю русифікуватися. На сторінках «Літературного Донбасу» – провідного місцевого журналу – з'являються оповідання «Шкура» Д. Гордієнка, «Лист про Короткова» Михайла Снежина, «Напередодні» Ю. Западинського, вірші та критичні статті Г. Триліського, І. Лобова. У цей період до письменницьких рядів приєдналися М. Рудь, М. Упеник, К. Герасименко, продовжують друкувати українські твори І. Ле («Інтеграл»), Г. Баглюк («Молодість»), побачили світ збірки віршів К. Герасименка «Зріст» і «Вересень», М. Упеника «Лірика», книги П. Байдебури «Біля врубівки», «За вугілля».

У 30-ті рр. до складу Донецької письменницької організації входили як українські, так і російські письменники. Серед семи її членів твори рідною мовою писали Дмитро Надіїн, Яків Качура, Кость Герасименко. Не маючи багатої спадщини попередників, поети і прозаїки змушені були шукати нових тем, створювати типовий образ героя, беручи до уваги не «середній» характер «середньої» людини, а характер, який із найбільшою виразністю відтворив би сутність і майбутнє людини робітничого середовища.

Нові віяння щодо тематики та її структурної організації першими відчули поети. В українській ліриці Донеччини 30-х років переважає пейзажна й громадянська тематика. Донецькі письменники, у яких би умовах їм не доводилось працювати, намагаються не забувати про своє головне, здебільшого замасковано-приховане призначення. Свій життєвий вибір Г. Триліський визначив у вірші «Бажання». За приклад вірного служіння українському народові автор обрав долю великого Кобзаря, впливовість та емоційність спадщини якого

ятрила й бентежила навіть жіночі серця. Г. Триліський прагне досягти таких творчих вершин, щоб із гідністю називатись нащадком Т. Шевченка: «Тож і я надій ношу немало / Вийти в люди з томиком таким, / Щоб його носили і читали, / Щоб з ним до бою виступали, / Щоб влюблялись / І вмирили з ним!» [Триліський 1937: 84]. Вжита в середині строфи анафора забезпечує відповідні логічні наголоси, що дозволяє авторові чітко окреслити свій морально-етичний вибір.

Живильну енергію для втілення творчої думки місцеві автори черпають із невмирущої уснопоетичної творчості, зі спадщини Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, яка стає для них символом Правди, віри в силу слова, уособленням Істини. Письменники 30-х років звертаються до видатних українських попередників, що підкреслює формування їхньої національної свідомості, бо йдеться про звернення до власних історичних коренів у часи всезагального схиляння перед Москвою.

Подібна суспільно-культурна ситуація на Донеччині спостерігається і в наступні десятиліття. Шахтарський регіон у 2-й пол. 40-х рр. відчув посилення ідеологічного диктату. Він не оминув жодної сфери життя суспільства. Незважаючи на тотальну русифікацію краю, партія, бодай для ока, як аргумент тези про «розквіт культури», намагалась зберегти співвідношення російських та українських видань, зрозуміло, на користь перших. До останніх було особливе ставлення, адже використання української мови вважалося підозрілим.

У 1946 році виходить перший повоєнний номер літературного альманаху «Донбасс». Як свідчить П. Байдебуря, «за період 1948 – 1954 рр. на Донбасі видано близько 100 книг прози і поезії» [Донбасс 1954: 7], і лише десята частина припадає на українські твори. Аналогічна картина спостерігається й наприкінці 50-х років, коли видані 18 прозових творів належали перу російських авторів П. Чебаліна, О. Чепіжного, Г. Довнара, М. Лангмана. Як зазначав Л. Талалай у відкритому листі донецькому краєзнавцю І. Костирі, українська мова в шахтарському регіоні була другорядною, поступово отримувала статус «непрестижної» [Талалай 2002].

У поезії 40-50-х рр. переважає ліричний вірш. Тут важливе місце посідає задекларована партією як визначальна тема праці, не менш затребуваним у періодиці стає мотив відродження села. Повоєнні роки збагачують українську поезію Донеччини в тематичному та художньому планах. І як не намагалась цензура викреслити ознаки національного з творчості письменників, викоринити українську ідею зі свідомості поетів їй не вдавалось.

Страждання українського народу, яких завдала Друга світова війна, уособлює жіночий образ у літературі шахтарського регіону кінця 40-х рр. Чільне місце у віршах М. Рудя, Г. Кривди, Л. Колеснікової посідає образ матері. У поезії Г. Кривди змальовано магічний процес обіду ліричної героїні з її загиблим у бою сином. Сподівання, що дитина залишилась живою, підтверджується елементами народних звичаїв, до яких звертається жінка: «сяде їсти – другу ложку покладе» (традиційна прикмета: довгоочікуваним гостям, щоб вони скоріше приходили, залишати на столі чистий посуд), «чисту ложку витре чистим рушником» (віра матері у вдалу завершеність такого обіду: використаний за їжею посуд миється та витирається чистим рушником). Символічний «голубий» колір «квітів за вікном» уособлює материнські надії і віру в їх здійсненність. Анафоричний повтор «він живий» є розв'язкою цієї поезії [Кривда 1952: 37].

У глибині душі місцеві майстри художнього слова не втрачали зв'язку з українською духовністю, народними звичаями, що періодично проникали в друковану літературу кількома рядками їх поезій. На початку 50-х років українські поети Донеччини працюють у жанрі інтимної лірики, що часто виступає в поєднанні з пейзажними замальовками. Для віршів М. Яременка, В. Соколова, М. Чернявського, написаних у 1951 – 1953 роках, характерна стримана передача щирих людських почуттів.

Періодика 40 – 50-х років ХХ століття ігнорує інтимну лірику донецьких поетес. У добу посилення сталінського режиму із його апологетизацією фальшивих оптимістичних гасел дивно було б бачити на сторінках видань поезію, пройняту сумом, що відверто розповідала про тривоги самотньої жінки. Мінорний настрій і печаль були звичайним станом її душі: «От і день проминув. От і знов я одна. / І, здається, ні гадки, ні думки про тебе. / Та нараз ти видінням майнув край вікна, / І стріпнулося серце – не треба, не треба» [Колеснікова 1997: 7]. Нерозділене кохання, нерозтрачені емоції – лейтмотив поезій Л. Колеснікової «Не за минулим біль...» (1958), «Не жалкуй» (1959), «Незабутнє»: «І ось – останній вечір наш. / Вже дехто

погасив огні – / А ми зустрілись, щоб сказати / Оце невиважене – «ні»...» [Колеснікова 1954: 36].

Інтимна поезія Донеччини 50-х років ХХ століття не декларує, як це було раніше, суспільних ідеалів, проголошених партією та Сталіним як головних критеріїв людяності, а дає волю щирим почуттям, що властиві кожному громадянину. Вона звертається до одвічних особистих цінностей: любові до рідної землі, батьківської домівки, туги через розлуку з дорогими людьми, щирих стосунків між закоханими, краси й романтики першого почуття тощо.

Після розвінчання культу особи Сталіна в Україні відбувається розквіт шістдесятницького Ренесансу, який зосередився на новому осмисленні національних надбань в умовах радянської системи. Не оминув цей суспільно-політичний рух і Донеччини. У регіоні спостерігалась активізація діяльності творчих сил, але цей процес гальмувався невсипною цензурою, проробками письменницьких організацій і кожного письменника зокрема.

У місцевій періодиці 60-х років з'являються вірші О. Орача, перші поезії В. Стуса, твори з громадянськими та філософськими мотивами Л. Талалая. Автори звертаються до теми історичного минулого України, любові до рідної української землі, батьківської оселі. Українська громадянська лірика шахтарського краю 60-х років ХХ століття хоч і не позначена яскраво виявленим політично опозиційним настроєм, але певні особливості шістдесятницького руху наслідувала. Кожний автор намагається визначитись перед читачем метою своєї творчості, навіть якщо за це він буде на довгі роки викреслений з літератури. Відверті рядки поезій талановитого письменника Донбасу А. Мироненка цензура і сьогодні ледве пропускає до друку [Мироненко 2000], бо вболівання за долю рідної країни, критика сучасного держaparату, який більше піклується про особисті статки, ніж про долю українського народу, – одна з головних тем його творів [Тищенко 2000: 4]. Аби заявити про себе в роки панівного тоталітаризму авторові потребувало великої мужності. Цю рису, як головну для справжнього митця, він зберігає і сьогодні. У 60-ті роки А. Мироненко у вірші «Поет» категорично визначив своє життєве кредо. Він завжди відстоював незалежність і щастя українського народу і ніколи не схибив на обраному шляху: «Поет починається з болю – / Звичайно, / Якщо він Великий» [Мироненко 1969: 112].

На відміну від попередніх десятиліть, у творчості практично кожного українського письменника Донбасу з'являється образ Слова. Поети по-різному його інтерпретують. Спочатку вони звертаються до зображальних функцій Слова, тому порівнюють його з зерном, з якого повинно виростати тільки добро, як в ліриці М. Малахути чи М. Яременка. У останнього автора праця письменника ототожнюється з важкою працею хлібороба: «До сіяча, поете, ти подібний, / Просій крізь решето своїх думок / Слова, мов зерно» [Яременко 1966: 9]. Зерно тут уособлює добро, здоровий глузд, селянство і знову-таки національне.

У Г. Гордасевич поетичне слово порівнюється з квітами й самоцвітами, П. Ключина виступає «проти сірої словесної нудоти», яка переважає в замовних письменників, Л. Колеснікова бажає «Щоб хоч раз у житті моє слово / Так придатись людині змогло» [Колеснікова 1969: 71]. Значно суворішими під час визначення свого життєвого кредо виступають О. Орач та Є. Летюк. Для першого справжні поети – ті, чий «біографії – з арештів, без ювілеїв і вітань», хто «народні болі і жалі несе», для Є. Летюка мистецтво насамперед повинне бути чистим.

У 60-х роках в українській ліриці Донеччини набуває виразнішого звучання філософська поезія у творчості Л. Талалая, Г. Гордасевич, Л. Колеснікової та інших. Суспільно-політична ситуація 70-х рр. у країні погіршується новим спалахом політичного терору, що виявився в посиленні русифікації, позбавленні можливості друкуватися численних представників шістдесятництва, їх арештами. Донеччина, що зберігає статус регіону з посиленням контролем радянської цензури, не зрікається ідей національного руху, якими пройняті публіцистичні статті О. Тихого, лірика П. Бондарчука, М. Яременка, Г. Гордасевич та ін. У місцевому літературно-художньому та суспільно-політичному журналі «Донбасс» частина друкованих творів українських письменників, як і в 60-ті роки, становить приблизно третину. Ця частка зберігається завдяки епічним жанрам: новелам та оповіданням П. Бондарчука, М. Малахути, Р. Іванченка, повістям П. Гаврилова, К. Тесленка, П. Байдебури, романам М.А. Чернявського.

Письменники Донеччини 70-х рр. багато говорять про цінність щирих віршів. Усвідомлення сили літературного слова, його здатності вижити, незважаючи на партійні заборони, з'являється в окремих збірках місцевих авторів. Ліричний герой подібних поезій – людина, яка відкрила для себе завісу марксистсько-ленінської ідеології і тепер намагається не бути ошуканою вдруге. Каталізатором своїх подальших дій ліричний герой поезії О. Орача обирає зненависть [Орач 1971: 84]. М'який тонкий ліризм, властивий пейзажній, інтимній ліриці автора, у його громадянській поезії зникає, натомість з'являються суворі нотки свідомого своєї національної приналежності українця: «Ти так мені, мов кисень, необхідна, / всеспопелююча жага червоних слів!». О. Орач переконаний, що рішучість намірів і стійкість виправдовують обраний людиною життєвий шлях. Млявість і байдужість – риси, не гідні поета. Таких трубадурів, що закривали очі на дії радянського керівництва, українська література знала чимало. А істинних митців вона втрачала незліченно. Тому ставати на шлях графоманства – це путь в нікуди.

В історико-культурному процесі ХХ ст. першу половину 80-х років дослідники не відмежовують від попереднього десятиліття. У І пол. 80-х рр. політичний терор в Україні набув крайніх форм: провідні представники українського відродження, такі, як В. Стус, О. Тихий, В. Марченко та ін., загинули в таборах, інші ж або відбували строк, або, як І. Світличний, мали остаточно підірване здоров'я – наслідок численних арештів і репресій.

«Майже доведене до рангу державної політики ігнорування української мови» [История 1999: 159] в шахтарському краї, як свідчить Р. Лях, спричинило розквіт «робітничої», «селянської», «військової» тематики в літературі Донбасу І пол. 80-х рр. Оскільки на національну проблематику накладено табу, письменники шукають інших виходів із ситуації: вдаються до ускладненої форми асоціативності, іномовлення, алегоричності, до філософічності, поглиблення інтимної й пейзажної лірики. Із новою силою в цей час заявить про себе література для дітей. Громадянська поезія звертається до теми історичного минулого України, порушує питання призначення людини в житті, розкриває роль митця в історико-культурному процесі.

Збірка «Написи на снігу» (1980) О. Орача – характерний зразок авторської переоцінки цінностей. Лірика поета орієнтована на історію рідного народу, його традиції. Показовим у цьому плані є вірш «Фольклорні мотиви», три частини якого використовують символіку та образність усної народної творчості. Як дуб, що завдячує своєю міццю рідній землі, яка «дає його корінню дивної снаги», щоб протистояти природним катаклізмам, так і людина вистійть проти життєвих негараздів, якщо зберігатиме свою національну приналежність, зв'язок із рідною землею – Батьківщиною: «Той не побоїться стрітисся з грозою / і не на колінах видиба з біди, / хто хоч раз умився рідною россою, / хто хоч раз напився рідної води» [Орач 1980: 29].

Елемент історизму, що присутній у творчості практично всіх авторів 80-х рр., дослідниця цього періоду літератури Ірина Борисюк обґрунтовує так: «Вісімдесятники повстають проти ідеології суспільної заангажованості мистецтва, утверджуючи, на противагу «псевдоактуальній проблематиці», «внутрішній історизм», який полягає не тільки у зверненні до праджерел мови й культури свого народу, а й усвідомлення себе частиною вічного й безперервного роду» [Борисюк 2005: 26].

2-га пол. 80-х рр. на Донеччині характеризується поживавленням українського літературного процесу. І хоча відсоток українських публікацій у місцевій періодиці становить 20-30%, збільшується кількість авторських збірок, художньо довершеною стає виражальна палітра донецьких поетів. Поступово, хоч і важко, автори позбавляться догматів соціалістичного суспільства, намагаючись закріпитись на позиціях особистих людських цінностей та ідеалів.

Акцентувавши увагу на здобутках і втратах українського літературного процесу на Донеччині доби соцреалізму як невід'ємної української письменницької спадщини, ми заперечуємо думку про письменників шахтарського регіону як апологетів сталінської доктрини. Змушені працювати й уславлювати партію в умовах радянської дійсності, вони зберегли національне начало в літературі. Виходячи за межі регламентованого цензурою, донецькі автори розширювали ідейно-тематичний горизонт поезії, тяжіли до символіки та

образності усної народної творчості, т. ч. відстоюючи духовність і ментальність рідного народу на сторінках власних збірок.

Результати цього дослідження дають змогу переосмислити функціонування літературного процесу на Донеччині 20 – 80-х рр. XX ст., спростовуючи попередні твердження радянських критиків, відкривають для сучасного літературознавства невивчені сторінки літературної біографії країни, подають сучасну оцінку історико-культурного розвитку шахтарського регіону в епоху тоталітаризму.

Література: *Борисюк 2005*: Борисюк І. Ініціація як модель і символ у поезії вісімдесятників // СіЧ. – 2005. – № 4. – С. 26 – 38.; *Василь Стус 2001*: Василь Стус в контексті європейської культури: Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції присвячено вшануванню пам'яті письменника, літературознавця, мислителя і громадянина // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. – Вип. 6. – Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2001. – 302 с.; *Галич 2003*: Галич О.А. Посівальники доби: Література рідного краю. – Луганськ: Знання, 2003. – 132 с.; *Дзюба 2003*: Дзюба І. Література соціалістичного абсурду // Сучасність. – 2003. – № 1. – С. 88 – 112.; *Донбасс 1954*: До нових висот, письменники Донбасу // Донбасс. – 1954. – № 23. – С. 3 – 14.; *История 1999*: История родного края: /1917 – 1998 гг. / Учеб. пособие для 10-11 кл. – Част. 2. / Авт.: Р. Д. Лях, В. Н. Никольский и др. – Донецк, 1999. – 320 с.; *Колеснікова 1969*: Колеснікова Л.М. Відгомін: Поезії. – Донецьк: Донбас, 1969. – 93 с.; *Колеснікова 1954*: Колеснікова Л. З ліричного зошита. – Сталіно: Обл. вид-во, 1954. – 56 с.; *Колеснікова 1997*: Колеснікова Л.М. Стріла, що мчить до зір. Поезія. – Донецьк: Укр. Культурологічний Центр, 1997. – 68 с.; *Костыря 2002*: Костыря И. Слово о Донецком крае: Историко-краеведческий поиск. – Донецк: УкрНТЭК, 2002. – 332 с.; *Кривда 1952*: Кривда Г. Весняна повінь: Поезії. – Сталіно, 1952. – 60 с.; *Мироненко 2000*: Мироненко А.А. Вічні косарі: Поезії. – Харків: Рідний голос, 2000. – 103 с.; *Мироненко 1969*: Мироненко А. Має дивні закони... Поет. // Донбасс. – 1969. – № 4. – С. 111 – 112.; *Орач 1980*: Орач О.Ю. Написи на снігу: Поезії. – К.: Молодь, 1980. – 120 с.; *Орач 1971*: Орач О.Ю. Передчуття: Лірика. – Донецьк: Донбас, 1971. – 87 с.; *Селивановский 1933*: Селивановский А. Советская литература и писатели Донбасса // Літературний Донбас. – 1933. – № 10-12. – С. 183 – 204.; *Сосюра 1952*: Сосюра В. Засуджене і заборонене: [Вибране з творів] / Зібр. і зред. В. Гришко. – Нью-Йорк, 1952. – 102 с.; *Талалай 2002*: Талалай Л. Справжнє обличчя донбаського інтернаціоналізму: Відкритий лист Іванові Костирі // Літературна Україна. – 2002. – 24. 10.; *Тищенко 2000*: Тищенко С. Судьба поета: [Об А. Мироненко] // Донбасс. – 2000. – 30. 03. – С. 4.; *Триліський 1937*: Триліський Г. Україна. Бажання // Літературний Донбас. – 1937. – № 3. – С. 82 – 84.; *Шаповал 1993*: Шаповал М. «...Доти будемо й ми» // Донбас. – 1993. – № 5. – Спецвип. – С. 179 – 181. *Яременко 1966*: Яременко М.Т. Сонцем повняться літа: Поезії. – Донецьк: Донбас, 1966. – 41 с.

Музика Т. Є., асп. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2-31
ББК 83.3 (4 Укр)

Психологізм художнього зображення преставників тотальної влади у романі Василя Барки «Жовтий князь»

Музика Т. Є. Психологізм художнього зображення представників тоталітарної влади у романі Василя Барки „Жовтий князь” (II том). У статті проаналізовано особливості психологічного зображення представників тоталітарного режиму у II томі роману Василя Барки „Жовтий князь”. Акцентовано на характері психічних станів та засобах вираження внутрішнього світу особистості; виділено й проаналізовано окремі психологічні мотиви, зокрема мотив знущання та вбивства. Охарактеризовано образи очільників владних структур із застосуванням при цьому психоаналітичного підходу; особливу увагу присвячено з'ясуванню причин виникнення неврозів, невротичних конфліктів, душевних зривів.

Ключові слова: психологізм, психіка, внутрішній світ, невроз, Василь Барка.

Muzyka T. Psychology of Artistic Representation of the Members of Totalitarian Power in the Novel Vasyl Barka „Zhovtyj Knjaz” (Volume II). The features of psychological representation of the members of totalitarian power in the second volume of Vasyl Barka's novel „Zhovtyj Knjaz” were analyzed in the article. The nature of mental conditions and the facilities of expression of the internal world of person were considered. Some psychological motives, including humiliation and murder motive identified and analyzed. The characteristic images of heads of authorities using with the psychoanalytic approach was describe. Special attention is devoted to the causes of neurosis, neurotic conflicts, mental breakdowns.

Keywords: *psychology, psyche, the internal world of person, neurosis, Vasyl Barka*

Музыка Т.Е. Психологизм художественного изображения представителей тоталитарной власти в романе Василия Барки „Желтый князь” (II том). В статье проанализированы особенности психологического изображения представителей тоталитарного режима во II томе романа Василия Барки „Желтый князь”. Акцентируется на характере психических состояний и средствах выражения внутреннего мира личности; выделены и проанализированы отдельные психологические мотивы, в частности мотив издевательства и убийства. Охарактеризованы образы руководителей властных структур с применением при этом психоаналитического подхода; особое внимание уделено выяснению причин возникновения неврозов, невротических конфликтов, душевных срывов .

Ключевые слова : *психологизм, психика, внутренний мир, невроз, Василий Барка*

3-поміж основних прикмет літературного процесу XIX – початку XX дослідники виокремлюють стрімкий поворот до психологізму. Як провідна особливість літератури межі століть психологізм у зображенні людини набуває важливого значення: „неоднозначні й часто суперечливі душевні поштовхи, найтонші нюанси почуттів, емоційні реакції на події, межові психічні стани стають головним об'єктом зображення” [Сізова 2011: 25]. Окрім цього, література XX ст. розширила сферу психологічного дослідження, включивши до нього аналіз механізмів свідомості та області несвідомого. У цьому плані серед шедеврів української літератури літератури епохи fin de siècle якісно вирізняється роман Василя Барки „Жовтий князь”, особливо його II том¹.

Другий том документального роману Василя Барки – це не просто продовження розпочатого у першій частині розкриття страшної трагедії масового винищення українського народу; це глибока психологічна студія, в центрі якої знаходиться внутрішній світ багатьох людей, які, будучи розділені на два табори – українців та представників тоталітарного режиму, опинилися в межових ситуаціях. Саме на основі опозиції „веселі «товаріщі»/„сму́тні люди” і будується психологічна парадигма художнього зображення цілого роману. Тому, на нашу думку, заявлена нами тема є цікавою та плідною у контексті парадигми психологічно зорієнтованих досліджень творів української літератури.

Актуальність роботи, крім вищесказаного, зумовлена також тим, що літературознавче осмислення проблеми назагал обмежується поодинокими дослідженнями, в яких психологізм зображення у творчості Василя Барки розглядався лише принагідно, у контексті досліджуваного аспекту творчого доробку митця (зокрема, у дослідженнях Р. Мовчан, М. Кульчицької). Прикметно, що незважаючи на високий ступінь зацікавленості творчістю Василя Барки українськими літературознавцями (Р. Мовчан, Л. Плющ, М. Жулинський, В. Пушко, М. Кульчицька, Т. Головань, О. Маланій, Н. Осташко та багато ін..) та на достатню, здавалося б, її дослідженість у літературознавчій науці, заявлена нами проблема ще не була предметом окремого літературознавчого дослідження.

¹ Двотомник документального роману Василя Барки „Жовтий князь” побачив світ порівняно недавно – у 2008 році. Другий том відомого роману становить собою значно більшу за обсягом і психологічно місткішу частину епопеї про голодомор на Україні 1932–1933 роках. Резюме до видання двотомного роману „Жовтий князь” лаконічно та чітко, та водночас повногранно характеризує роман: „Цей твір талановитого-філософа Василя Барки вводить читача в реальні обставини українського геноциду-Голодомору 1932-33 років, які автор особисто пережив. Це перше детальне зображення тих жахливих подій не лише в українській літературі, взагалі де-небудь. «Жовтий князь» містить також глибокий психологічний аналіз думок і почувань жерств голодомору і його виконавців. Філософський та духовний аспект розповіді робить її дійсно унікальною” [1].

Відтак, метою нашої статті є дослідження психологізму роману Василя Барки «Жовтий князь», зокрема особливостей художнього зображення представників тоталітарного режиму як чільного аспекту антропологічного моделювання митця.

Свого часу дослідник В. Фащенко визначив психологізм як «універсальну, родову якість художньої творчості», предметом якої є «відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів» [Фащенко 2005: 57]. У романі «Жовтий князь» за допомогою специфічних засобів художньої літератури репрезентовано «повне, докладне і глибоке зображення почуттів, думок, переживань» представників тоталітарного режиму як специфічного соціального прошарку населення. Твір Василя Барки становить цілий збірник «небачених досі характерів для цілої системи державного урядування»: «звільнені від правових норм, позбавлені найперших прикмет людяності і перетворені в гордих і жорстоких виконавців, їх можна було б назвати кастою для лейбгвардії «Жовтого князя», вже одержимців для нього: на кожен вчинок, хоч найзłodийніший» [Барка 2008: 406].

Важливе місце у другій частині роману „Жовтий князь” відводиться опису моделі поведінки, „гнилих западин” психології „жовтокняжих чинів”, представників правлячої влади, покликаних будь що виконати постанову „винищення нації, усунення <...> прихильників християнської віри” [Барка 2008: 477]. Цікаво виписані неоднозначні характери, змальовані складні долі, окреслені найтонші порухи душі вбивць (навіть ворушіння приспаного сумління!), – домінанти художнього зображення особистостей цього типу у романі Барки.

Центральним, смислооб’єднуючим центром роману є образ жовтого князя. Уособлення всесвітнього зла, носій голоду та смерті – такі основні загальні концепти вкладає автор в зображення цього образу. Художня реалізація образу жовтого князя відбувається і на рівні конкретних презентацій. Втіленням узагальненого образу жовтого князя стають конкретні особи, його намісники на території України: Григорій Отроходін, Шікрятів, Донат Ядвиголовський, Артем Дормачєєв та ін. Ось, до прикладу, як в символічній формі змальовує Барка провладну структуру: „Владу звіра міг уособлювати Донат Ядвиголовський, з „іконою звіра”: себто ідеалом комуносоціалізму, при трьох головних рогах несвітської потуги: партійний – Артем Дормачєєв; таємно поліцейний – Созонтій Солтїков, і урядовий – Трофим Поволазкін; а стара хатка під їх роздерними і обдарчими лазурями, то споконвічна Україна, і постійно напастована і тепер доведена до стану гробничності” [Барка 2008: 468].

Що цікаво, Барка навіть не називає імені головнокомандуючого „парадом смерті”, від чийого „звіроімператорства” потерпає нещасний люд. Однак, лише одним, але надзвичайно прозорим натяком розкриває реального прототипа свого персонажа, акцентуючи при цьому на його психічній невірноваженості, неадекватності: „На історичне нещастя, параноїдник прибравшись в личину сталевості, одержимий манією всевластя, став необмеженим власником життя багатьох народів” [Барка 2008: 445].

Відтак опис героїв роману „Жовтий князь” на основі певних психологічних особливостей засвідчує виразну типізацію. Аналізований соціальний прошарок населення споріднений однією метою в житті – винищити, викоринити українському націю, „знищити фізично селянство в Україні і на Кубані, зоставляючи тільки вузький контингент для обслуги радгоспної і колгоспної техніки” [Барка 2008: 478].

У цьому плані ознак типовості набуває змалювання образу представника радянської влади. Типовим прикладом такого служника є Дормачєєв, в особистості якого, „в натурі”, „в тканинах нервів” „жила невтомна машина для промов, зборів, засідань, обстежень, перевірок, розглядів, плянувань, бесід, криків, п’янства, командировок, чисток, обвинувачень, читання інструкцій згори і складання безкінечних звітів нагору і сотень інших справ, в яких він був гладіатор витривалості і виконливості – серед задушшя приміщень, накурених до густої млиносиньої мряки: у безплідній бюрократерії, що втягувала населення в пїтьму і загибель: як заклата” [Барка 2008: 462 – 463]. Антигуманній діяльності Дормачєєва присвячено чимало сторінок роману, і лише кількома штрихами автор згадує про інший, не настільки темний та негативний бік його особи: „При своїй вдачі, з потужністю вольовою, винахідливістю думки, – міг би багато добра зробити для людей, але остаточно вправлений душею у партійну раму, він відразу перемінював наставленість – відповідно до неї: так, мов закликався” [Барка 2008: 466].

Установка служіння жовтому повелителю стала основою життя цих людей, метою їхньої діяльності, ціллю, досягнення якої трансформувалося у сенс буття. Так, найулюбленишим заняттям Созонтія Солтікова, начальника „держкліщів”, „політичного заліза” було споглядання картини „Птахолови”, під час якого він уявляв себе „ідеальним ловцем контрреволюційних птахів”. „Жовтокняжець” Шікрятів „бачить себе в дзеркалі власної уяви, як подвижника для партії: порятунку держави і всього суспільства – від таємної дії жахливих чорних сил буржуазної реакції...” [Барка 2008: 399].

Літературознавці схильні вважати, що модерністська концепція людини акцентує на тому, що „веде до подій: мотива, збудження, внутрішнього світу особистості”. Відтак, на нашу думку, доцільним у плані аналізу цілої системи персонажів є психоаналітичний підхід, зокрема плідним може бути акцент на невротичних станах героїв, що тягне за собою необхідність з’ясування причин, виникнення, розвитку і самого невротичного конфлікту.

Так, як виявляється виконання приписів, чіткого слідування інструкціям замало для самореалізації цих людей. Непереборне бажання мучити, катувати, вбивати, прагнення знищити цілу націю глибоко врізалось у свідомість: „Ми вкрили трупом хохлацьку землю: це – підготовка до майбутнього порядку: виявиться, що тут вся наша: в колонії – додочі. Ми смерть навезли тут скрізь і мучення при ній” [Барка 2008: 489].

У кожного з „подвижників партії” є якась хвора мрія, зла мана, яка міцно засівши в свідомості, стала чинником її деформації. Яскравим прикладом такого „хворого” є Єфим – тверезо мисляча людина, вірний прихильник партії, точний виконавець чорних указів та приписів. Він чудово усвідомлює реальний стан речей, своє дійсне становище підлеглого. Поряд з тим, у його свідомості засіло глибоке переконання, що люди, які зустрічалися йому на шляху, навіть його керівники, люди, вищі за службовим становищем, йому чимось зобов’язані, є „якимсь чином його боржниками і взагалі винними перед ним” [Барка 2008: 435]. Ніяк не ставала йому на заваді навіть практична відсутність вагомих підстав для цього висновку. Ми схильні вважати, що ця установка є нічим іншим як потребою підсвідомості у виправданні, оправданні скоєних ним страшних злочинів. Саме вигадана вина цілого світу перед ним стає установкою до вбивства, катування сотень людей. Масове винищення селян мислиться Єфимом як спосіб спокутування їхнього боргу.

Ознакою нездорової психіки Дормачеева є звичка бачити саме в українській нації гірших собі, нижчу касту життя. При чому, непереможне бажання принижувати, глумитися, нищити переросло в якийсь хворісний потяг. Психічний стан а врівноважується, свідомість приходить до тями, коли у процесі допиту ця людина задовольняє власні підсвідомі душевні потреби: „Коли його брали до участі в допитах і доручали катувати, він аж задихався, ніби в емоційному приступі, побравши в руки якийсь предмет і б’ючи людину в кров, і при цьому потягав предмет – рвати тіло” [Барка 2008: 622].

В серці цих людей вкорінилися неприязнь, злість, ненависть. „Свій гнів і неопанований потяг до помсти” Артем Дормачеев вважав „законною необхідністю в історичній боротьбі” природжена і злість викликає в нього відчуття гордості, адже вважає свою злість, ненависть „прикметою доброго бійця за інтереси «радянської влади»” [Барка 2008: 462]. Ніби врощеною в єство Єфима (чи, можливо, вирощеною звідти?) є жорстокість, яка „діяла постійно і пекучо: схожою на психічну в’язь, обмочену в смолі і підпалену – горіти постійно їдкою полум’яністю, як зовсім звична...” [Барка 2008: 435]. Лише будучи напідпитку, Єфим відкривав свою душу, признавався, „що в ньому діє якась незрозуміла наведеність: мучити; вона з часом переросла в потребу, так що поривала його безупинно до чинності: з кривавістю і боєм допитуваних, – як сильнішим від звичайного, тонусом його життя” [Барка 2008: 435].

Душогубство стало для цих людей „призвичаєною дією, і навіть такою, що не тільки не викликає в душі нормальної відрази, а навпаки: ніби якимсь непоясним вихором почуттєвим затягує в чорну глибину – до посиленої дії в заведеному крузі службових обов’язків” – з підсумовує зі скорботою автор [Барка 2008: 40].

Ідея постійного, безперервного вбивства настільки глибоко засіла в їхніх головах, що призводить до абсолютної деградації особистості. У кожного з них – злих, ненависних, нещадних катів – від щоденних розправ над людьми починаються психічні розлади, загострюється відчуття неспокою, яке поволі переростає в невротичні стани. Так,

„найгостровитіший з жовтокняжих виконавців” Солтіков від вчиненого власними руками, баченого і чутого щонаочі скрегоче зубами, „а перед ранком пахкає півлітра гіркої і падає на диван” [Барка 2008: 462].

„Справжній параноїк, душевно хворий: у демоніякальній одержимості, із манією переслідування і маніякальною підозрілістю” [Барка 2008: 445] – так характеризує стан головного вбивці, людини, яка віддала прямий наказ на знищення цілої нації: „вигубив, мабуть, двадцять мільйонів безвинних, аби утвердити і забезпечити свою всевладність, як червоно-партійний монарх” [Барка 2008: 445]. Характеризуючи генсека, автор виокремлює домінанту його характеру – „безгранично розвинутий комплекс [курсив наш – Т. М.] особистої владности” [Барка 2008: 444], який знаходить вираження в маніякальному бажанні роздавити на своєму шляху всіх суперників, чи всіх, кого такими бачить. При чому, акцентує письменник, навіть якщо це не одна людина, а сотні, мільйони, які на його переконання становлять загрозу партійному управлінню, – всі мають бути знищені. Особливого смислу набуває вказана автором деталь – улюблений частовживаний вислів його героя «шевеленіє тараканов», в якому виражена життєва позиція: повне нівелювання життя людини, прирівнювання її до рівні комах, шкідника.

Попри жорстокість і немилосердя, кам'яне серце і сталеві нерви, душі цих людей полонив страх. Так, змальовуючи жорстокість генерального секретаря, Барка акцентує на неймовірній боягузливості цього „параноїка”, який більш усього на світі боявся того, від чого, за парадоксом долі, отримував душевне задоволення, заспокоєння, насолоду, що врешті-решт стало смислом його життя – смерті¹.

У кожного з катів, вбивць відчуття страху сильне, неугамовне, і кожного воно своє. Шікрятів, до прикладу, найбільше у світі боїться зійтися віч-на-віч із своїми ворогами, катованими ним людьми, коли поруч не буде десятків підлеглих, які могли б захистити його. Після чергової розправи над повсталими хліборобами страх скоує його серце, він ціпеніє від однієї лише думки, що може залишитися із маленькою групою вояків один на один із ворогами-селянами „серед моря ворожнечі: темного і розбурханого відчайністю”.

Цікавим прийомом зображення представників влади є паралелізм; письменник часто порівнює своїх персонажів із тваринами, які стають семантично місткими мікрообразами. Так, Шікрятів, який при грабунку церкви шастав по всіх кутках, шукаючи вартісних та цінних речей, із його „безперервною і невтомною рухливістю” порівнюється із хижим птахом. Єфим нівечить обличчя людей із „з такою лютою вразистістю, як, роздражнена вкрай ядовита гадюка, подібно до хуги здавленої і враз розправленої пружини, кинеться на жертву вчинити їй смертельне всічення” [Барка 2008: 395]. Злими „псищами” вдаються дідові Крихті четверо можновладців, схожими на тих, як і яких колись мав дід. З однією лише різницею: дідові пси були страшними на вигляд – «з пекла виявці!», зате намагалися лизнути йому носа, а можновладці – ці ж чотири чини – інші; „спершу, як глянути, мов би чисті, а коли прислухається душа, – чує: ворожість несвітська віє від них!” [Барка 2008: 457]. З набігом саранчі порівнює Барка навалу владників, очолювану Отроходіним, на церкви, монастирі у пошуках майна, яке можна було б використати на „благо держави”. Інколи пряме порівняння із твариною доповнюється доповненою характеристикою: „Він був беззастережно службовий для Отроходіна, як овчарка з кличкою: «Бровик» – для пастуха, але у заздрості хотів віддавна виказатися, як приблизно рівний деспотичному зверхникові, і можливо навіть вищий: в допитах” (про Шікрятів) [Барка 2008: 407].

Широким психологічним планом зображення характеризується образ Григорія Отроходіна – очільника партії на українській землі. Структура цього персонажа акумулює з одного боку, жорстокість, дегуманізацію, ненависть, нещадність та душевне сум'яття, роздвоєння, внутрішньо-духовну кризу, невпевненість, сумнів – з іншого. Образ Отроходіна репрезентується монологом, самозаглибленням, внутрішнім роздвоєнням. Барка приділяє

¹ На підмосковній дачі для нього встановлено багато віконць, з яких (кожного разу з іншого, аби „унеможливити певний замах на свою особу”) він обирав їжу; чи уявивши смертельну небезпеку, навіть проїжджаючи в броньованім авто при найменшій підозрі падав долі, аби уникнути уявної кулі.

особливу увагу окресленню передумов деградації Отроходіна, причинам його внутрішнього перетворення.

Син торговця, Отроходін змалку зажив собі статусу „лобура”; ще у дитячій психіці засіла якесь хворобливе задоволення від завдання комусь фізичного болю. Улюбленим заняттям малого Григорія було вішати собак і кішок на створену шибеницю, і, запаливши під шибеницею вогнище, спостерігати за муками ще живої тварини. Природжений фінансист, він швидко схоплював суть справ, тому почував себе як риба в воді у грошових маневрах. Ведучи матеріальні справи „цілком позбавився жалости, згідно з найвищою партійною настановою – зовсім легко, бо вона взагалі була в нього малопримітна” [Барка 2008: 325].

Крок за кроком, вбивство за вбивством простував він шляхами українських сіл, встеляючи землю тілами чоловіків та жінок, старців та дітей, торуючи тим самим шлях жовтому звіру. І ніщо не могло похитнути його твердого переконання, що всі його дії правильні та необхідні. Аж допоки під час грабування та сплюндрування монастиря, розкопування могил, його посіпаки не натрапили на захоронення катованої ним настоятельки монастиря, і результаті чого могли викритися досі невідомі нікому сліди його господарювання. В свідомості Отроходіна в цей момент стається переламний момент. Він зрозумів, що „тут довершиться його остаточна відділеність від духовного світу” [Барка 2008: 316], як і те, що він у лабетах, які сам обрав і з яких тепер уже не вирватися. В одну мить його душу охопив відчай, а серце пронизав неспокій, що змусило його „на мить поглянути на сяйвну височину, звідки добровільно, жахливими ступенями, залитими в сльози і кров багатьох, дійшов наниз, до граничної отвержености, що її тепер звик розцінювати як тріюмфальну вершину в заслугах для високого ходу там: на складних кругах” [Барка 2008: 316].

У душі вбивці, ката заіскрів сумнів, чи правильно колись вчинив, приставши до цього апарату людиноненависництва, але він відразу погас, бо „перемогла незломима настанова: в переконаності, що він – подвижник для вселюдського добра, хоч заподіював зло страшного вигляду, чому і дістав назву: «чортяка», – так замкнувся обруч демонічної приречености для зразкового члена партії. Це в дійсності означало: для Жовтого князя – приписаний слуга, з печаттю на чолі і на руці: думати і діяти, як він велить” [Барка 2008: 371].

Однак, на жаль, це сум'яття – лише миттєвий порив душі „ще-Людини”, не ката. Та це відчуття ніколи більше не потривожить Отроходіна; цього відчуття не знатимуть і хворі душі змальованих Баркою убивць.

Отже, психологізм художнього зображення представників провладних структур – „осіб, зведених з білої дороги в житті – на дорогу чорну, і озлоблених” [Барка 2008: 316] становить собою специфічну площину антропологічного моделювання у прозі Василя Барки. Структурно-семантичні особливості психологічного портрету цих персонажів Василя Барки визначаються значенням самого образу-персонажа. Розкриваючи характер персонажів через їхні думки та вчинки, Василь Барка як модерніст намагається осягнути таємницю внутрішнього світу людей-вбивць, людей-катів, розкрити їхні почуття, прагнення, збагнути психологію людини всеціло відданої владній установці – вбивати та нищити, знехтувавши при цьому законами гуманності та релігійними канонами. Психологія таких героїв подається крізь призму мотивації їхнього світогляду, поведінки, вчинків, аналізу рефлексій. Особливості душевного стану, мотивація їхніх страшних вчинків репрезентуються як на рівні внутрішнього життя: через думки, рефлексії, внутрішні монологи, сні, так і на основі авторської характеристики, логічної підоснови сюжетно-композиційного укладу роману. Особливу увагу митець звертає на психічну неадекватність, психічні травми як чинники формування психологічної установки життя.

Таким чином, досліджена нами проблема психологічного зображення представників тоталітарного режиму є принципово важливим аспектом антропологічного моделювання митця. З огляду на це, уможливорюється повнота дослідницького погляду на ширшу проблему – вивчення художньої антропології письменника, яке, відтак, стане чільним компонентом цілісного дослідження прози Василя Барки.

Література: Барка 2008: Барка В. Жовтий князь. Документальний роман, том I і II / Василь Барка. – Українська Вільна Академія Наук у США, Нью-Йорк – Харків, 2008. – 772 с.; Бідюк 2008: Бідюк О. В. Дискурс психоаналізу в сучасному українському літературознавстві / Олена Бідюк // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська

літератури в європейському контексті: [зб. наук. праць / Упоряд. Л. К. Оляндер]. – Луцьк : Вежа, 2008. – Випуск 6. – Част II. – С. 16 – 23.; *Кодак 1980*: Кодак М. Психологізм соціальної прози / Кодак М. – К. : Наукова думка, 1980. – 161 с.; *Сізова 2011*: Сізова К. Трансформація міметичних принципів портретування в українській прозі XIX – XX століть: автореф. дис.. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук: спец. 10.01.01 „Українська література” / Сізова Ксенія Леонідівна. – Київ, 2011. – 40 с.; *Січкарь 2010*: Січкарь О. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу) / О. М. Січкарь // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 4 (191). – С. 35 – 43; *Фащенко 2005*: Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Фащенко В. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

Л. К. Оляндер, проф. (Луцьк)

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4Укр)6-8

Роман М.Слабошпицького «Що записано в книгу життя»: Михайло Коцюбинський та інші голоси письменників

Оляндер Л.К. Роман М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» голоси письменників

Новаторство роману М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» розглядається в межах проблеми «Письменник в умовах заблокованої культури». Охарактеризовано специфічну структуру багатоголосного тексту як спосіб створення образу М. Коцюбинського. Через поетику простежено діалогічні відносини між тими, хто розповідає про великого українського письменника, а також між ними і М. Коцюбинським, котрий міркував про існування розриву між автофікційністю і власною реальною постаттю. Проаналізовано зміни у традиційній структурі мемуарного жанру, смислотворчу роль композиції в організації художнього цілого. Зосереджено увагу на стимуляції реципієнтів до нових інтенцій.

Ключові слова: автофікційність, багатоголосся, діалог, інтенції, композиція, мемуарний жанр, поетика, світобачення, образна система, структура.

Oliander L. K. Novel by M. Slaboshpytskyi «Scho zapysano v knyhu zhyttia: Mykhailo Kotsiubynskyi ta inshi» («What is written in the book of life Mykhailo Kotsiubynskyi and others»): the Writers' Voices

Innovation of the novel by M. Slaboshpytskyi "What is written in the book of life Mykhailo Kotsiubynskyi and others" is considered within the problem of "The writer in blocked culture". The specific structure of polyphonic text as a way of creating Kotsiubynskyi image is characterized. The dialogue relationships between those who talk about the great Ukrainian writer, as well as between them and Kotsiubynskyi, who thought about rapture between autofiction and own real personality are examined through poetics. Changes in traditional structure of the memoirs genre, sense creating role of the composition in forming the artistic whole are analysed. Attention is concentrated on stimulating the recipient to new intentions.

Keywords: autofiction, polyphony, dialogue, intentions, composition, memoirs genre, poetics, world vie, image system, structure.

Оляндэр Л. К. Роман М. Слабошпицького «Что записано в книгу жизни: Михаил Коцюбинский и другие»: голоса писателей

Новаторство романа М. Слабошпицького «Что записано в книгу жизни: Михаил Коцюбинский и другие» рассматривается в границах проблемы «Писатель в условиях заблокированной культуры». Охарактеризована специфическая структура многоголосного текста как способа создания образа М. Коцюбинского. Через поэтику прослеживаются диалогические отношения между теми, кто рассказывает про великого украинского писателя, а так же между ними и М. Коцюбинским, который размышлял о существовании разрыва между автофикцией и собственной реальною личностью. Проанализированы изменения в традиционной структуре мемуарного жанра, смыслообразующая роль композиции в организации художественного целого. Сосредоточено внимание на стимуляции реципиентов на новых интенциях.

Ключевые слова: автофикция, многоголосие, диалог, интенции, композиция, мемуарный жанр, поэтика, мировосприятие, образная система, структура.

Актуальність порушеної у статті проблеми полягає в негайній потребі привернути увагу до парадоксальної ситуації, що складається в нашому сьогоденні. З одного боку, в українській літературі все частіше з'являються новаторські художні твори великої значущості, які є справжньою подією в культурі народу, а з другого – всі ці досягнення залишаються малодоступними для широкого загалу. Ідеться, зокрема, про такі книги, як «Номо feriens» Ірини Жиленко, «Записки самашедшого» Ліни Костенко, «Не окремо взяте життя» Івана Дзюби, ««Забужани. Історія Отчого краю у дослідженнях, роздумах, спогадах, описах» Євгена Філіпчука, «Хутір» і оповідання А. Кондратюка та ін. На жаль, український письменник і по цей час перебуває в умовах заблокованої культури. Головна причина полягає в тому, що бракує інформації. Центральні канали телебачення не дають слова письменникам і літературознавцям, не пропагують їхні книги, не присвячують їм спеціальні програми, не влаштовують вечори поезії, не залучають – насамперед молодь – до читання творів красного письменства. Сьогодні забуто такий вид пропаганди досягнень літератури і мистецтва, як екранізація художніх творів. Відсутня і належна мережа розповсюдження видатних творів нашого часу. Через брак коштів бібліотеки не мають змоги придбати нові видання ні художньої, ні академічної літератури. Ось чому на часі розгляд новаторського роману видатного українського письменника М. Слабошпицького – «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші», що вирізняється своїми художніми властивостями, глибиною думки, гуманістичною спрямованістю і прагненням правдиво розкрити життєтворчість великого українського письменника, очистивши його живий образ від ідеологічних фальсифікацій.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику охарактеризувати новаторство роману М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» і, розкривши смислотворчу роль діалогічної структури та квазімозаїчної композиції твору, якомога глибше осягнути його художньо-філософський зміст.

М. Слабошпицький – письменник надзвичайний, такий, котрий активно спонукає до роботи читацьку душу. Уже стиль заголовку його твору – «*Що записано в книгу життя*» – не лише пробуджує звичайнісіньку цікавість дізнатися: що ж там справді написано, а й змушує замислитись над кодовою неоднозначністю самої фрази, з якої відразу виникає низка запитань: тільки про М. Коцюбинського? Чому прізвище письменника стоїть після двокрапки? Чи означає слово *інші* лише те, що йдеться про долю багатьох людей? Але для чого тоді слово *книга*, яка сприймається як *Біблійний* інтертекст?.. Звичайно, на кожне з цих питань є позитивна відповідь: *так, і про те, і про те, і про те...* Однак не можна обмежити зміст виразу *книга життя* сумою її складників – біографій, історичних подій, вчинків, взаємин між людьми тощо, бо то є *Книга Життя*, котра, несучи в собі й онтологічне значення, співвідноситься з *Книгою Буття*.

І водночас *Книга Життя* – це безкінечний / *конечний текст*, який прочитується насамперед самим Михайлом Коцюбинським, котрий, як і всі, є смертною людиною, яка йшла недовгого земними стежками, що вмістилися у стислі рамки дат: 5 (17) вересня 1864, Вінниця – 12 (25) квітня 1913 (Чернігів), і Михайлом Коцюбинським – великим митцем, який постав у своїх безсмертних творах і який сам є *загадковим текстом* для сучасників і наступних поколінь. Прочитується ця *книга* тими, хто оточував письменника, і через безпосереднє з ним спілкування, і через рецепцію його творів, прочитується і наступними поколіннями. Одні намагаються привласнити письменника собі, втиснувши його у прокрустове ложе ідеології, наклавши на нього «густий шар ідеологічного гриму» [Слабошпицький 2012: 343], поставити могутнє слово художника на службу пануючому режимові, інші торують шлях до правдивого, реального образу письменника, у тому числі й як людини, до глибокого і всебічного осягнення його доробку, треті шукають *плями на сонці*, але стикаються із запереченням їхніх обивательських суджень:

«Це відома річ, і з цим ніхто не буде сперечатися, – говорить один із героїв книги Володимир Самійленко. – Якщо десятеро людей розповідатимуть про когось одного, то, слухаючи їх, матимеш відчуття, що йдеться про десяток різних індивідів. Бо ж один і той чоловік обернений до різних людей іншими гранями свого характеру. <...> А от, скажімо,

слухаю я інколи те, що розповідають про Коцюбинського, і мені двоїться, троїться і геть розпливається його образ.

Враження таке, що нібито і трохи Коцюбинський, і дуже вже не Коцюбинський. То чую, що був він дуже рішучим і непоступливим, і хочеться мені заперечити, що аж такої рішучості чи твердої непоступливості я в ньому не спостерігав. Інша річ, що він тихо робив свою справу, не збочував з обраного шляху, ніхто не міг його збити з його намірів...<...> Довелося почути, що Коцюбинський був схильний до адюльтерів... <...> Так, Коцюбинський мав роман із молодого романтичною Аплаксіною. Але Коцюбинський – не донжуан: це було справді дуже серйозне його захоплення» [Слабошпицький 2012: 67-68].

Виходячи з цього, видно, що шлях до справжнього М. Коцюбинського розпочався ще тоді, коли жили і писали його сучасники. Потребою вийти на шлях істини обумовлено створення складної образної системи історичних, реально існуючих і водночас фікційних, автофікційних героїв, таких як Володимир Самійленко, Сергій Єфремов, Володимир Винниченко, повернутий із забуття Євген Чикаленко, Михайло Могилянський, а також і невідомих, таких, як якась *Жінка*, чие слово майже закріплює текст *книги життя*, прочитаний у певні часи при певних обставинах, коли формувалися владою «якісь шизофренічні стосунки з суспільством» [Слабошпицький 2012: 343], а самому суспільству відводилися «ролі шизофреніка» [Слабошпицький 2012: 343].

Треба зазначити, що, на перший погляд, начебто не дуже акцентована, майже непримітна *Жінка, що забажала лишитися невідомою*, є певною мірою ключовою постаттю в образній системі роману, тому що саме їй належить виконувати специфічні функції в тексті М. Слабошпицького. І не тільки тим, що їй випало на долю, проходячи через всі кризові моменти в історії України, дочекатися розвінчування культу І. В. Сталіна, пережити хрущовську *Відлигу* з її приморозками і опинитися в часи брежнєвського застою, коли можна стало лише «інколи (під великим секретом!) розповісти на кухні довірній особі» (тут і далі курсив мій. – Л. О.) [Слабошпицький 2012: 343] ту трагічну правду про М. Коцюбинського та його родину, яку вона знала. Але – не в силах *протистояти ... демагогічній лавині* – *Жінка* була змушена мовчати. Невипадково цей типологічний образ інтелігентної людини письменник позначив ні словом *жінка*, ні словосполученням *невідома жінка*, а *Жінка, що забажала лишитися невідомою*: це формулювання виражає психологічний стан *обережності*, що є контекстуальним синонімом до стану *недовіри* та *страху*.

Створений М. Слабошпицьким образ *Жінки, що забажала лишитися невідомою*, дає письменнику можливість, не ризикуючи вдатися до зайвої політизації тексту та занадто публіцистичного пафосу, через жіночу емоційність передати водночас і обурення, й незбагненність того безглуздя, що відбувається на її очах. Майстерно митець зображує зростання обурення героїні, використовуючи прийом градації: спочатку нею здивовано помічено: «свавільно пересмикувалися факти його життя, де щось замовчувалося, а щось вигадувалося». Це щось могло бути і чимось не дуже суттєвим – помилкою пам'яті, контамінацією подій тощо. Але героїня бачить, що відбувається таке щось, яке балансує між правдою і брехнею. Відсіля: «з подивом читала...». І чим далі, тим стрімкіше зростає цей подив: «Не розумію масштабів фальсифікацій», «Це ж просто безсовісно – громадити на життя однієї особи стільки неправди»... Нарешті настає усвідомлення злочинності того, що коїться навколо постаті М. Коцюбинського: «Вийняли з історії справжнього, а на його місце *підсунули ідеологічний муляж*», «Це вже занадто...», «Постріляти його синів як ворогів народу й удавати, мовби нічого особливого не сталося...» [Слабошпицький 2012: 342 – 343].

Особливість композиції роману, побудованого начебто з низки спогадів – насправді вони системно пов'язані, полягає в тому, що, з одного боку, він закріплюваний; з другого – його кінець слугує початком другої книги, складаючи уявлення про її план і тематику. Таке завершення створює підстави до передчуття в другій книзі такого щільного сплетіння тем і мотивів, що навіть поділ на дві частини цього твору буде здаватись умовним.

Аналіз образної системи твору М. Слабошпицького доводить, що спогади його героїв про М. Коцюбинського характеризують не лише письменника та їх самих – бо кожний, хто говорить про іншого, ще більше говорить про себе (*Жінка, що забажала лишитися невідомою*, має рацію, наполягаючи на цьому [Слабошпицький 2012: 338-339]), – а й про усе покоління, до якого вони

належать, про той історичний час, у якому вони перебували, із його протиріччям, гостротою соціальних, політичних і національних конфліктів та розмаїттям мислення, обумовленого епохою. Не менше йшлося і про долю творчої людини, діяльність якої здійснювалася часто в умовах безглузвих вимог. У цьому сенсі привертають до себе особливу увагу визнання Сергія Єфремова:

«Відверто сказати, не тягне мене на мемуари. Оця большевицька погода, що стоїть в Україні, паралізує і думку, і душу, і волю. Я силкуюся втекти від усього цього в роботу, зумисне наплановую собі стільки, що можна підвередитися, якщо силкуватися все зробити. <...> Робота затягує, відволікає від гидотного повсякдення, від псевдонаукового маруддя, що його гвалтовно насаджують комісари в літературознавстві. <...> Комісари нам кажуть, що писати, як писати і навіть писати. Добре, що Коцюбинський не дожив до цього часу. А якби не хвороба його звалила, то цілком міг би бути. Не з медом було б йому. Советська влада значно більше любить небіжчиків, а живі для неї – великий клопіт. Бо, дивись, щось не те скаже або напише. Хоча могло б бути й так, що він став би у великий пошані. Але не тому, що він – видатний письменник, а тому, що Юрій Коцюбинський – красний командир» [Слабошпицький 2012:, 78-79].

С. Єфремов ще не знає, що невдовзі красний командир Юрій Коцюбинський, як і він сам, буде оголошений *ворогом народу* і знищений комуністичним режимом. А М. Коцюбинський-письменник піде до розряду українських класиків, котрий безсумнівно стояв на боці революції. Причесавши його ідеологічно, як і Лесю Українку, влада нещадно розправлялася з його родиною, як і з родиною славетної поетеси. У результаті всіх «спогадів» складається трагічний образ України, її культури і життя народу.

Життя з людиною в ньому є головним героєм книги, на що вказують епіграфи до роману. Вони складають певний триптих філософського самопрочитання автором власного твору, висловлення ним своїх поглядів через інтертекст, і водночас слугують дороговказом у лабіринтах романного смислу та запрошенням реципієнта до діалогу:

1. Епіграф із Віктора Гюго:

Те, що про людей говорять,
правдиво це чи ні, посідає
таке ж саме місце в їхній
долі, як їхні вчинки.

2. Епіграф із Михайла Коцюбинського:

Життя навчило мене обережності
й недовіри, цим двом ворогам безпосередньої радості.

3. Епіграф із Габрієля Гарсія Маркеса:

Життя – це не тільки те, що людина
прожила, але й те, що вона пам'ятає,
й те, що вона про це розповідає.

Уже починаючи з назви та низки епіграфів, невеликий за обсягом твір (всього 352 сторінки) завдяки інтенціям, що він пробуджує, постає невичерпаним за своїм змістом. Шлях до правди важкий, це шлях через віртуальний діалог тих, хто так чи інакше стикався з М. Коцюбинським і в спогадах висловив своє враження. Проте не можна оминати той факт, що кожен із них належав до різних моментів історії. Так, М. Коцюбинський не міг знати, що його син – Юрій – буде розстрілювати Київ, про що у стриманих емоціях йдеться в листі С. Єфремова.

Зворотним читанням (М. Гей) всі епіграфи наповнюються новим конкретним змістом і набувають подвійної сили виразності й узагальнення всіх розмов про М. Коцюбинського, які точилися навколо його постаті. Однак аналіз буде неповним, якщо оминати надзвичайну роль в образній системі постаті *Біографа*, за яким стоїть автор / наратор.

Цей учасник діалогу перебуває в іншому часопросторі, ніж всі інші. Невипадково у нього немає ні прізвища, ні імені. Він – Біограф, наш сучасник, котрому багато відомо з трагічної історії українського народу і з історії долі діячів культури. Він знає про голодомор, про масові репресії, про розстріл Українського Відродження, про загибель від фашистських катів О. Теліги

у Бабиному Яру і Олега Ольжича в концтаборі Заксенхаузен, про Крути і Катинь у Білорусії, де енкаведисти розстріляли польських офіцерів, про місця масового розстрілу репресованих на Україні, про Другу світову війну і зруйнований Київ, про замордування В. Стуса та Алли Горської і багато чого ще, тут неназваного. Усі ці знання Біографа не згадуються ним у книзі, але слугують призмою, через яку він розглядає спогади, зокрема й Ірини Коцюбинської, і вступає у діалог з С. Єфремовим та ін.

Біограф уже, на відміну від *Жінки, що забажала лишитися невідомою*, тепер – у новому часопросторі – може про все говорити відверто. Проте й сучасний *часопостір* дуже непростий і містить у себе великі загрози, про що йдеться в антиутопічних романах Ю. Щербака – «Час смертохристів: Міражі 2077 року» (2011) та «Час великої гри» (2012). Визначаючи основні ознаки часопростору, М. Бахтін пише:

«В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [Бахтин 1986: 121–122].

У М. Слабошпицького ця *зримість часу* та *осмислення і вимірювання простору часом* виражено й через новаторські зсуви у традиційних системних зв'язках структурних елементів у мемуарних жанрах, де *Я-автора* і автофікційність розташовані в центрі розповіді. А в романі «Що записано в книгу життя...» увага авторських *Я*, за певним винятком визнань самого М. Коцюбинського, спрямовуються не лише на постать письменника, а й на інших. Щодо Біографа, то він, постаючи як дослідник, цементує окремі спогади в цілісний текст і через перегуки голосів письменників створює діалог поколінь, порушує проблему батьків і дітей, спонукає читача до інтенцій як безпосередніми роздумами, так і розташуванням своїм у тексті.

Виданий 2012 року роман М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» є знаковим твором нашого часу і безцінним внеском у духовну скарбницю українського народу, твором, який за своїм глибинним змістом, гуманістичним пафосом, художньою майстерністю виходить за межі однієї національної культури. Він заслуговує на те, щоб стати здобутком загальнолюдського значення, але для того потрібні зусилля з боку СМІ й інтелігенції всіх рівнів, що мають нести книгу до людей.

Твір М. Слабошпицького переконує в тому, що доля М. Коцюбинського – людини і письменника – та доля його родини є суто індивідуальними і водночас в основних своїх рисах подібними на долю української (і не тільки української) творчої особистості в епоху лихоліття. Роман – це відкрита *Книга Життя*, яку треба не лише читати-перечитувати (часом і критично), а й правдиво та щиро писати заново. У життєтворчості М. Коцюбинського віддзеркалилася героїчна і трагічна Україна на шляхах свого історичного розвитку, та Україна, що, маючи шанс, стала тепер перед доленосним гамлетівським питанням: «Бути чи не бути?»

Проникливим словом М. Слабошпицький закликає замислитись над цим питанням і зрозуміти відповідальність сьогодення перед майбутнім. На нашу думку, ефект від змісту твору варто було б підсилити, створивши радіо- або телеспектакль, бо текст добре кадрується, а український актор підкреслив би – навіть тільки інтонаційно – вагомість закладених у *Книзі Життя* смислів, давши зрозуміти, що у словосполученні «Михайло Коцюбинський та інші» *інший* – то й наш сучасник, і люди майбутніх поколінь. *Інший* – це той, від кого багато що залежить.

Література: Бахтин 1986: Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 121 – 290.; Слабошпицький 2012: Слабошпицький М. Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші: роман / М. Слабошпицький. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 352 с.; Щербак 2011: Щербак Ю. Час смертохристів: Міражі 2077 року / Ю. Щербак. – К.: Ярославів Вал, 2011. – 480 с.; Щербак 2012: Щербак Ю. Час великої гри / Ю. Щербак. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 440 с.

УДК 821. 161. 2. 09 Стус
ББК 83. 3. (4 Укр. – Стус)

«Самособоюнаповнення» як інтелектуальна модель спротиву тоталітаризму

У статті розглядається «самособоюнаповнення» В.Стуса як інтелектуальна модель спротиву тоталітаризму та художнє вираження цієї філософії буття в символі духовної дороги поетичної збірки «Час творчості». Універсальний символізм збірки осмислюється як реалізація концептуальних ідей епох Бароко, Модернізму та Постмодернізму, що у значній мірі пояснює етимологію та феномен наступних Стусових «Палімпсестів». «Самособоюнаповнення» В.Стуса розкривається в контексті філософської практики духовного пересотворення Г.Сковороди, коли створений вільний внутрішній мікрокосм душі відкриває простір в безмежжя макрокосму.

Ключові слова: заблокованість, парадигма буття, «самособоюнаповнення», сакральне / профанне, горішній світ / долішній світ, мікрокосм / макрокосм, духовна дорога.

Оникиенко И.Н. «Самособоюнаполнение» В.Стуса как интеллектуальная модель сопротивления тоталитаризму.

В статье рассматривается «самособоюнаполнение» В.Стуса как интеллектуальная модель сопротивления тоталитаризму и художественное выражение этой философии существования в символе духовной дороги поэтического сборника «Время творчества». Универсальный символизм сборника осмысливается как реализация концептуальных идей эпох Барокко, Модернизма и Постмодернизма, что в значительной мере объясняет этимологию и феномен последующих «Палимпсестов» В.Стуса. «Самособоюнаполнение» раскрывается в контексте философской практики духовного пересотворения Г.Сковороды, когда созданный свободный внутренний микрокосм души открывает простор в бесконечность макрокосма.

Ключевые слова: заблокированность, парадигма существования, «самособоюнаполнение», сакральное / профанное, небесный мир / земной мир, микрокосм / макрокосм, духовная дорога.

Onikienko I.M. "The Selffulfilment" of Vasyl Stus as an Intellectual Model of Opposing Totalitarian Regime.

The article deals with the "selffulfilment" of Vasyl Stus as an intellectual model of opposing totalitarian regime and as an artistic expression of the existentialism in the spiritual way symbol in the poetic collection "Creation Time". The universal symbolism of the collected works is considered as a realization of conceptual ideas of Baroque, Modernism and Post – modernism, what explains to a considerable degree the etymology and the phenomenon of the following Stus's palimpsests. Selffulfilment is revealed in the context of the philosophical practice of G. Skovoroda's spiritual re-creation, when the already created free inner microcosm of the soul gives way to the abyss of macrocosm.

Key words: Blocking, existential paradigm, "selffulfilment", sacred-profane, upper world - down world, microcosm, macrocosm, spiritual way.

Боротьба і подолання заблокованості української культури в щоденному бутті покоління шістдесятників означала боротьбу за спосіб самореалізації у світі. Ця проблема мала досить широкий спектр висвітлення в сучасному літературно – критичному дискурсі. Етапи руху опору 60 – 80 –х років представив у своїй монографії Г. Касьянов [Касьянов 1995]. Л.Тарнашинська дослідила екзистенціальну модель бути / здаватися як дихотомічне поле саморепрезентації шістдесятників [Тарнашинська 2013]. М.Коцюбинська розглядала Стусове самособоюнаповнення як alter ego поезії митця [Коцюбинська 2004]. Однак інтелектуальні моделі спротиву імперським міфам і стереотипам в літературі досліджено ще недостатньо.

На початку 90-х років Ліна Костенко визначила потрійність нашої заблокованості, зумовлену приналежністю до держави, яка переслідує своїх геніїв, що занепадницьки впливало на характер приниженої й переслідуваної нації [Костенко 1991 :3].

Л.Тарнашинська доходить висновку, що одна з головних онтологічних проблем людського буття – відстоювання особистістю власного місця в соціумі та права бути самим собою – стала концептуальною в філософській парадигмі українського шістдесятництва. Це відчайдушне відстоювання в умовах тоталітарної імперії означало опір «підпорядкованості соціальній стандартизованій системі» [Тарнашинська 2013: 36].

І. Набитович, досліджуючи вияви універсальної категорії сакрального в художній прозі епох Модернізму та Постмодернізму, говорить про українську літературу ХХ століття вкрай збіднену саме в сакральному ракурсі, що пов'язане з «перебуванням України три чверті століття в антирелігійному, атеїстично агресивному суспільно – політичному просторі» [Набитович 2008:131]. Однак з крахом ідеології марксизму-ленінізму в материковій літературі релігійне відродження значно посилилося: «Сьогодні ціла плеяда мислителів намагається осмислити Бога, повернутись до якоїсь форми одкровення» [Набитович 2008 :126].

Відносно долі В.Стуса дослідники ведуть мову про еволюцію його бунту: від самознищення в безрезультатній боротьбі з партійними чиновниками та тюремними катами до самостворення у творчості як новонаверненого до нової форми духовного подвижництва. Так Є.Іщенко зазначає, що «В.Стус поступово змінює світосприйняття, відходячи від бунту проти зла, зокрема, породженого як радянською системою, так і малоросійською байдужістю до конкретної людської долі. Поет не обмежувався лише етичною проблематикою, бо надавав першорядної ваги християнським концептам екзистенції, що полягали у виборі між божественним, сакральним і профанним» [Іщенко 2013: 38]. На думку дослідника, доля Стуса доводить, що в абсурдному світі самоствердження можливе лише «через сконцентрованість на духовних процесах власної свідомості» [Іщенко 2013: 38] .

Відтак метою статті є дослідження «самособоюнаповнення» В.Стуса як філософської моделі внутрішнього світу людини, що в сучасній літературі є аналогом сковородинського мікрокосму душі, непідвладного тотальній соціальній мімікрії та матеріальним вимірам. Завданням є визначення складових «самособоюнаповнення» як філософської моделі буття, що постала з практик духовного пересотворення людства, а також розкриття образу духовної дороги в ув'язненій ліриці митця як руху у містичний божественний простір, незбагненого й чужого для контрольованих владою соціальних інститутів.

Напередодні ув'язнення 1972 року терпець митця уривався, адже, будучи звільненим з роботи, з якою міг поєднувати й свій творчий потенціал, він не тільки втрачав «своє місце», своє «де» як останню сферу свободи, а й своє «Я», бо лише реалізація в соціальній сфері дає можливість людині зрозуміти: відбулася вона чи ні. Поет наполегливо та безрезультатно намагався пояснити це партійним високопосадовцям. У листі до П.Шелеста, який був написаний на межі років 1965 – 1966 і фігурував у його справі, в якому також представники каральних органів небезпідставно бачили загрозу соціалізму, Стус відверто говорив про агонію марксистської утопії, про її потворне викривлення, закидаючи «філологам у погонах» злочини проти людини: «Ви знецінили моє життя повністю. Я не можу займатись улюбленою роботою – значить, я абсолютно незалежний. Я не можу нічого друкувати – ні статей, ні віршів, ні перекладів. Я приречений до тваринного животіння. Ви ж забули про діалектику. Забравши в мене всі права, всього мене, ви тим самим і втратили мене. Інстинкт самозбереження увірвався, як налігач. Вам ні за що мене держати. Ви розумієте масштаби моєї волі? Я можу іще сказати вам, що, вилюднюючи людину, будуючи цей, поліцейського типу, соціалізм, ви грішите перед довжелезним мартирологом людей, які від часу Мора і Т.Кампанелли прагнули до соціалізму – держави сонця. Такий соціалізм проклинатимуть нащадки. Такий соціалізм уже сьогодні потворить цих нащадків – і це вже злочин» [Стус 2004 : 275].

Так з'явилась потреба у зверненні до сакральних категорій та образів, що ставали єдиним порятунком в умовах ув'язнення, невизначеного майбутнього, коли одночасно переплелися всі «спроневіри» й переживання утрат з відроджуваними надіями та усвідомленням можливих набутоків. І.Набитович стверджує, що присутність сакрального в художньому творі обумовлена прагненням мистецького впорядкування позірного хаосу людського буття до певної системи [Набитович 2008 : 266].

Універсальний символізм збірки «Час творчості» виявляє спільність світогляду автора зі світоглядом барокової людини і ,зокрема, у відчутті антитетичної природи буття. В.Стус свій життєвий період з початку ув'язнення сприймає одночасно як час утрат і час набутоків. Текст вірша «Блажен, хто тратити уміє...» є реалізацією авторської концепції мистецтва – як – *sacrum*. Л.Тарнашинська називає одну з чільних позицій «бути» для шістдесятників – «буттєтривання у слові» : «Бути – це те саме, що бути у творчій напрузі, акті творення художнього тексту як свого внутрішнього «Я» [Тарнашинська 2013 : 44]. Для В.Стуса «самособоюнаповнення»

означувало вільну територію внутрішнього світу людини, мікрокосм душі, де відбувалося тривання у творчості, коли не можна було бути у світі зовнішньому, у родині, у власному тілі. Поет переживає одкровення про своє містичне покликання творити, ніби брати участь у релігійному досвіді, значно інтенсивнішому від доступного решті спільноти. Усвідомлюючи це покликання, він готується відбутися ритуали утрат всього, що важило в земному житті, і стати на новий шлях, згубний та рятівний водночас. Час на цій новій дорозі вже не спливає повільно, він асоціюється з безупинним летом, який означає кінець земного шляху і одночасне рятівне наближення до Царства Небесного. Тому так важливо встигнути порятувати свою поетичну суть, як Сковорода рятував серце, офіруючи йому свою плоть. Цей процес утрати себе як земного чоловіка й перехід у новий статус духовно посвяченого є одним із важливих аспектів формулювання ідеї мистецтва як невіддільної частини *sacrum* у філософії «самособоюнаповнення»: «а все ж буття твоє – у леті, / і в ньому – порятунок твій. / Вся суть твоя – лише в поеті, / а решта – тільки перегній, / що живить корінь» [Стус 1995: 19]

Поета приваблює не стільки перспектива смерті, що звільнить від болю й страждань, як досвід проростання божественної мудрості, що поставить на дорогу до Бога, дорогу духовної перемоги. Антитетичність композиційної будови ув'язненої лірики поета будується на протиставленні горішнього та долішнього світів. Вертикальний вимір сакрального простору збірки «Час творчості» визначається висхідним рухом душі, летом до того, «що одвічне». Долішній світ репрезентує тюрма, в'язнична реальність, агресія, жорстокість. В «Часі творчості» відбувається засвоєння досвіду духовного пересотворення Г.Сковороди, який також у своїх внутрішніх мандрах оминав долішні дороги, прямуючи тими, що ведуть до майбутнього Царства. Архієпископ Ігор Ісіченко бачить значення духовної дороги Сковороди в можливості воскресіння від гріхів, в можливості перетворення скам'янілого серця на вічно квітучий Божий сад: «Саме в цій містичній перспективі скам'яніле серце, нездатне проростити зерен Небесного Сіяча, може стати життєдайним ґрунтом для божественного саду, спаливши вогнем Христової любові «страсти и злая сласти»» [Ісіченко 2013: 58].

В метафоричних асоціаціях ув'язненого поета також відбуваються подібні містичні метаморфози, викликані новим сакральним досвідом «самособоюнаповнення» як містичного руху поетового духу до звільнення: тюрма, камера постає як «занадто творча хата», бо тут творчість стала життям, а будні – святами. Тут під час творчості розкривається оголене, беззахисне серце поета, яке принижують, обмацуючи руками та поглядами. Викликаючи з себе смирення, ліричний герой тамує гнів, бо передчуває близьку мить смерті як входження в благодать, як ласку і мудрість Господню: «Не зважай на те, не сердься: / те одвічне, що над нами, / стріли повиймає з рани / і губами обцілує – / адже хвиля пожадана / убиваючи рятує. / («Будні тут тобі про свята» [Стус 1995 :29]).

Сакральна – міфологічний простір збірки «Час творчості» у великій мірі визначили містичні видіння, в яких поетові являються його кохані дружина та син, і він провадить з ними уявні розмови, що в цьому священному часі, позначеному божественною мудрістю, обертаються на одкровення. У вірші «Перед тобою незбагненний світ...» батько шукає відповіді на уявні синові запитання про сенс приходу людини у світ. Він зупиняється на християнських ідеалах як загальнолюдських цінностях. Той, хто їх дотримується, обирає собі складну дорогу, бо надто щедрих, надто щирих періщать батоґом. Але ті, хто родився для добра, «повіки не вмирають». Тому й синок, якого батько з далекої відстані пестить словами, ласкаво називає «моя пахуча кришко», «моя пшенична кришечко», з'явився у цей світ, «аби – любити. І – аби страждати./ Так я скажу. І син мене простить» [Стус 1995 : 82]. Батько, як на Благовіщення, сподівається на синове чекання, спогади, слова – щебетання, на те, що синові «рожеві ручки» могли би перепинити «чорну смерть». У Стусовій філософії життя, яку він передає у спадок своєму синові та всім нащадкам, бачимо відбиття сковородинської ідеї сродної зродженості людини до добра і її безсмертне самоствердження виключно посередництвом добродійності. Не випадково Л.Тарнашинська розкриває феномен «бути» у шістдесятників як самопізнання на рівні ідеалу, як «вибір через моральний закон серця, яке одне знає істинний шлях» [Тарнашинська 2013: 47].

Свого апогею Стусова християнська добродійність сягає у саморепрезентації своєї місії, аналогічної місії Сина Божого, метафорично описаній у вірші «Ці яблука тримала у руках...».

Яблука, передані в тюрму дружиною, так щемливо – боляче нагадали про те, що «надто щирі були для нас минулих кілька літ». І все ж саме дружині поет звіряється в своїй, більшій, ніж до неї, любові «до мучених»: «до кожного, хто, запізнавши горя, / віддавав мені, здається, вчора / людську біду за декілька віків [Стус 1995: 26]

Любов до людства, що постала з Кохання і втілилась у Слові, перетворює в красу, благодать та умиротворення не лише душу ліричного героя, а й цілий світ. У вірші ніби палімпсестом прочитується християнська концепція образу Спасителя, що спокутує за людські гріхи. Корелятивна пара поет – Христос створюється за аналогією, яка полягає в походженні їх ініціальної смерті, а також в розумінні семантики жертви: не Сина приносять в жертву, а він офірує себе сам. У «Часі творчості» вже присутній образ майбутніх «Палімпсестів». І.Набитович доводить, що саме в період від Модернізму до Постмодернізму «Євангельський сакрохронотоп є багатоаспектною матрицею, на основі якої твориться історія про розп'яття та воскресіння. На пергаменті євангельського тексту проявляється новий текст, зумовлений своєрідним стилем автора, його поетикою, панівною ідеологією та історичною епохою, в якій живе цей автор» [Набитович 2008: 438].

«Самособоюнаповнення» як процес досягнення духовної свободи відбувалося в дорозі, на якій поета чекало пережиття страстей, ініціальна смерть та воскресіння в новій духовній іпостасі, коли він вже буде недосяжний для зла й всілякого роду пасток, обмежень.

Філософія «самособоюнаповнення» В.Стуса, що почала формуватися як інтелектуальна модель подолання заблокованості в зовнішньому тоталітарному світі, в умовах ув'язнення перетворюється на нову форму духовного подвижництва. Зміст цієї філософії – вільне духовне життя особистості – щойно відкривається українцям і прочитується в контексті практик духовного перетворення людства. Універсальний символізм збірки «Час творчості» виявляє спільність світогляду автора зі світоглядом барокової людини і, зокрема, у відчутті антитетичної природи буття. В.Стус свій життєвий період з початку ув'язнення сприймає одночасно як час утрат і час набутків. Процес утрати себе як земного чоловіка й перехід у новий статус духовно посвяченого є одним із важливих аспектів формулювання ідеї мистецтва як невіддільної частини *sacrum* у філософії «самособоюнаповнення». Буття поета перетворювалось на тривання у творчості, коли буття у світі зовнішньому, у родині, у власному тілі було відібране. «Самособоюнаповнення» має художнє вираження в символі дороги як містичному русі поетового духу до звільнення, здатності в результаті набуття сакрального досвіду перетинати кордони профанного долішнього світу й рухатись в напрямку горішнього, де відкривається перспектива зустрічі з небесним Отцем і набуття божественної мудрості. Стусова містична дорога прочитується в контексті внутрішніх мандрів Г.Сковороди та перетворення душі під впливом Христової любові у вічно квітучий Божий сад. Так самособоюнаповнення як саморепрезентація своєї місії, аналогічної місії Сина Божого, надає можливість втілення християнських ідеалів, зневажених в світі тоталітаризму. Творчість В.Стуса, як і творчість старосвітського мандрівного старця Г.Сковороди, відкриває простір в безмежжя Всесвіту перемогою змістовного духовного життя над тріумфом профанного в реальному світі. Рух поетової душі у містичний простір божественного є багатоаспектною матрицею збірки «Час творчості» і зумовлює перспективи дослідження майбутніх «Палімпсестів».

Література: Ісиченко 2013: Ісиченко І. Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди // Слово і час. – 2013. – № 1. – С.52 – 63.; Іщенко 2013: Іщенко Є. Концепти й екзистенціали в семантичному полі лірики Василя Стуса // Слово і час. – 2013. – № 1. – С.31 – 41.; Касьянов 1995: Касьянов Г.В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960 – 80 – х років. – К.: Либідь, 1995. – 224 с.; Костенко 1991: Костенко Л.В. Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня. – С. 2 – 3. Коцюбинська 2004: Коцюбинська М.Х. Поетове «самособоюнаповнення»: із роздумів над поезією і листами Василя Стуса // Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т. – К.: Дух і літера, 2004. – Т. 2. – 2004. – 386 с.; Набитович 2008: Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія. – Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008. – 600.; Стус 2004: Стус Д. В. Василь Стус: життя як творчість. – К.: Факт, 2004. – 368 с.; Стус 1995: Стус В.С. Твори. У 4 –х т. 6 кн. Т.2 – Львів: Просвіта, 1995. – 429 с.; Тарнашинська 2013: Тарнашинська Л.Б.

М.Б. Пангелова, доц. (Переяслав-Хмельницький)

УДК 821.161.2-6.09

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Приватне листування Уласа Самчука 50 – 70-х років XX століття як індикатор літературної доби

Пангелова М.Б. Приватне листування Уласа Самчука 50-70-х рр. XX ст. як індикатор літературної доби.

Стаття присвячена дослідженню листування Уласа Самчука 50-70-х рр. XX ст. з відомими діячами літератури та мистецтва. Особлива увага звертається на життєві та творчі перипетії письменника крізь призму його епістолярію.

Ключові слова: лист, кореспонденція, епістолярій, літературний процес.

Pangelova M.B. Ulas Samchuk' private letters of 50-70's of XX century as an indicator of époque.

The article deals with researching of Ulas Samchuk' private letters of 50-70's of XX century with famous artists. Special attention pays to writer's life and art' peripeteias through the prism of his epistolary.

Key words: letter, correspondence, epistolary, literary process.

Пангелова М.Б. Частная переписка Уласа Самчука 50-70-х годов XX века как индикатор эпохи.

Статья посвящена исследованию переписки Уласа Самчука 50-70-х годов XX века с известными деятелями литературы и искусства. Особое внимание обращается на жизненные и творческие перипетии писателя через призму его эпистолярия.

Ключевые слова: письмо, корреспонденция, эпистолярный, литературный процесс.

Листи письменників – неоціненне джерело свідчень про життя і творчість майстрів слова та їх кореспондентів. Особлива цінність кореспонденцій полягає у тому, що вони відтворюють конкретний момент у житті письменника, його думки, переконання, літературні уподобання.

Відомий прозаїк Улас Самчук залишив по собі досить вагому епістолярну спадщину, яка надзвичайно поглиблює наші знання про епоху, у якій жив письменник, про особливості його життя як літературного, так і приватного.

Не дивлячись на певні досягнення в царині дослідження епістолярію, все ще не достатньо вивченими залишаються соціальні функції листування, характер відображення в них дійсності, їх змістові особливості та ін. Особливої уваги заслуговують дослідження Л.Вашків [Вашків 1998: 26], М.Коцюбинської [Коцюбинська 2001: 53], В.Кузьменка [Кузьменко 1998: 34], Ж.Ляхової [Ляхова 1984: 45], Г.Мазохи [Мазоха 2008: 42] та ін. Проте епістолярна спадщина письменників, слід зауважити, потребує ще досить значної уваги.

Отже, актуальність нашої наукової розвідки міститься і в самому матеріалі дослідження, і в його проблематиці. За мету роботи поставлено вивчення та дослідження доби, у якій жив, творив та перебував У.Самчук, крізь призму його епістолярію. Реалізація цієї мети передбачає виконання таких завдань: з'ясувати особливості певних літературних дискусій Уласа Самчука у його листах 50-70-х рр. XX століття; на базі конкретного текстуального аналізу дати характеристики основних життєвих та творчих перипетій письменника; виявити аспекти, що потребують подальшого вивчення.

Листування видатних особистостей неодмінно приваблює і навряд чи коли-небудь перестане привертати до себе увагу. Мабуть, тому, що листи, як і інші літературні документи, уміщують у собі надзвичайно багатий історичний, фактичний, реальний матеріал, необхідний для розуміння життя та творчості письменника, митця, критика, мислителя.

Вивчаючи ретельно зібране, збережене часом та обставинами листування У. Самчука, ми поволі звужуємо власне поле зору, наше сприйняття загострюється – й „інше” життя, потаємне, незаангажоване, закрите завісою життя митця, виникає неначе з небуття. Таким чином, його видимий світ стає для нас „привабливішим та ширшим”, освітлюючись щораз новим сяйвом [Мовчан 1993: 29].

Відтворюючи окремі моменти життя та творчості видатного прозаїка діаспорної України, публікуючи та коментуючи документи, що освітлюють нові сторінки життя та надбань У.Самчука, важливо не обмежуватися тільки приватними спостереженнями, ніколи не забувати про те, що набуток прозаїка продиктований і обставинами часу, і особливостями мислення письменника. Улас Самчук належить до когорти тих майстрів слова, для яких образ духовної України, „українська ідея” несли в собі естетичну та світоглядну сутність. Своє розуміння проблеми українства та її бачення віднайшли свій вияв не тільки в публіцистичних та художніх творах митця, але й у його епістолярній спадщині.

Аналіз листування Уласа Самчука дає нам змогу простежити не тільки за різними перипетіями його життя, літературною творчістю, а й за непростими взаєминами та товариськими стосунками з Ю.Шерехом, І.Багряним, О.Штулем, Д.Дучинським та ін.

Яскраві сторінки листів, що насичені пафосом боротьби, присвячені практичним справам та вміщують строгі, афористичні за формою, високі за змістом роздуми про призначення письменника, про завдання літератури. Товариші, друзі та соратники, тісна дружня спілка письменників, що була розбита залізною рукою долі, – уся ця трагедія постає зі сторінок листування У.Самчука на повний зріст, і ми знову маємо змогу відчутти феномен безсмерття його виражено-літописної культури як явища, що за природою своєю є унікальним.

Листування У.Самчука – це складний, багатоаспектний процес, пронизаний багатьма внутрішніми взаємовпливами, це важливий фактор його доби, що потребує спеціального дослідження. Його вплив на розвиток літератури, на стан суспільної думки й до цього часу гідно не поцінований.

На зламі епох – реалізму та модернізму – зародилася ідея, одним з ініціаторів якої був У.Самчук, об'єднати всі мистецькі сили, що перебували тоді, як „блукаючі комети” в „стратосфері таборів” в одну, хай навіть „без згоди в сімействі” організацію. Такою організацією став Мистецький Український Рух (МУР), а відтак, в історії українського літературного процесу ХХ сторіччя – унікальне явище – література періоду МУРу. Крім У.Самчука, який очолив це об'єднання, біля його витоків стояли такі визначні майстри слова, як Ю.Шерех, І.Багрянний, В.Петров (Домонтович), І.Костецький та ін. Усього ж довкола організації згуртувалося понад сто українських письменників.

У.Самчук безперервно обмінювався листами з членами МУРу, інколи написаними у сповідальному тоні. Найбільш насиченим, а іноді здається й перенасиченим літературно-критичною проблематикою є листування У.Самчука з І.Багряним. У листах звучать гострі, але в той же час виражені й помірковані судження щодо проблем у літературі. І це було не просто, адже кожен із респондентів був впевнений у своїй правоті. Такими є, наприклад, епістоли У.Самчука до І.Багряного п'ятдесятих років. У тоні дружньої, вираженої, подекуди невимушеної розмови спостерігається певне невдоволення У.Самчука різними політичними захопленнями І.Багряного, що водночас не заважає йому (Самчукові) захоплюватися літературним талантом письменника, його незрівнянним мистецьким хистом та обговорювати з ним коло спільних питань та зацікавлень. Про це, зокрема, свідчить наступний лист від 30.І.1950: „...І ще одно. Оце нещодавно дзвонив до мене Василь Левицький і просив мене передати Вам привіти, як також просив, щоб Ви не вживали у Ваших гуморесках англо-українського жаргону. Я до його думки також цілком приєднуюсь. Не можемо вводити такої „моди” навіть, коли це стосується гумору. Англо-україн[ський] жаргон один з найвульгарніших і зовсім нам не притаманний. З того можуть пізніше виникнути поважні мовні ускладнення, а головне, шкода Вас, як автора, бо повірте мені – це не здобуде Вам права на літературу. Ви лише змарнуєте Ваші здібності. Пишіть, працюйте... З Вас вийде першорядний гуморист, але не коштом найдешевшим. Ви б могли дати гумористичний роман, щось більше. Маєте багато тем. У Америці гумор люблять. Добру річ можна було б перекласти на англійську мову. А всі ті Ваші „гуморески”, що

друкуються у „Свободі”, далі „Свободи” не підуть. Дуже прошу – не гнівайтесь на мене, я це кажу з пошани і любови до Вас... Бо я в цьому переконаний...” [Самчук 1950: 320].

У.Самчук та І.Багрянний часто надсилали свої рукописи один одному, з нетерпінням очікуючи на сувору, виважену оцінку, проте, дружню. І вони не помилялися у своїх розрахунках. У листах обох респондентів досить часто звучать відзиви про надіслані статті або рукописи, відзиви то лаконічні, то більш розгорнуті, але завжди з обґрунтованими критичними зауваженнями. Взаємний обмін враженнями, думками в листах неначе відкриває перед нами завісу в творчу майстерню обох письменників.

Листування У.Самчука та Ю.Шереха велося в іншій площині. Домінантою кореспонденцій стала виключно література. Через те листи носять виключно приватно-діловий характер. Обидва респонденти враховують побажання та зауваження іншого.

Ю.Шерех як професор Колумбійського університету також належав до МУРу. У.Самчук не приховував свого позитивного ставлення до нього, в цьому ми можемо переконаватися з наступного листа до Ю.Шереха від 30.01.1979 р.: „Ваша „Друга черга” (маються на увазі літературні праці Ю.Шереха, систематизовані у трьохтомному виданні). Моя думка, що ця книжка та ще Ваша стаття про „Стилі сучасної української літератури на еміграції” увійдуть в історію нашої літератури як зразки клясики цього жанру. Навіть мій вбогий Шеремета удостоївся чести бути старанно розібраним на частини і назад гарно зложений, а що ж до інших... Неперевершено. Дяка Вам за ці речі во віки і віки!...” [Самчук 1979: 873].

У листі У.Самчука від 11.03.1979р. до Ю.Шереха ми знаходимо й інші свідчення Самчукової прихильності до мовознавця: „Ваше життя, Юрію Володимировичу, з моєї точки бачення, видається багатим, своєрідним творчим. Все зроблене Вами дуже помітно збагатить засоби нашої культури, для мене Ви особливо вражаючи Вашим гострим таланом бачити і розуміти це словом. Чомусь так сталося, що, наприклад, у нашій літературі, я не знаходжу Вам рівного в ділянці критики і, здається, шкода, що Ви не могли присвятити цій справі цілого свого життя...” [Самчук 1979: 873].

У листуванні У.Самчука, з урахуванням історико-літературного, соціально-психологічного та літературно-побутового підтексту, маємо змогу простежити основні етапи творчої еволюції письменника. Його внутрішнє, духовне зростання протікало складно, зовсім не однобічно і не прямолінійно. Дистанція у часі дозволяє нам ґрунтовно й всебічно простежити цей процес інтелектуального та духовного зростання митця, що був обумовлений закономірним ходом історії та часу. Час привносив певні зміни в літературу, розподіляючи при цьому й попит книжкового ринку, критичні розмежування та конфронтації журналістів, читачів та письменників. У.Самчук гостро відчував усі негаразди, був вимушений перебувати у тому середовищі, диктованому часом, який охоплював усіх і був проти всіх. Письменник був дуже сильною, на рідкість життєрадісною людиною. Надавали йому такої сили багато хто з його респондентів, про що засвідчують їхні листи. Зокрема, він зазначає в кореспонденції до Д.Дучинського від 2.12.1958р.: „Такі листи дають мені моральну підтримку в боротьбі з тими, що не можуть, або не хочуть розуміти моїх задумів і тих проблем, що я намагаюся у своїх літературних працях заторкнути. Між тим ті проблеми вимагають від нас літераторів вияснення. Я не є певний чи я роблю це добре, а тому відгуки читачів дають мені можливість контролювати себе. Прошу і надалі не забувати мене – я роблю старання знайти засоби і можливість написати і видати ще й третю книгу з цієї трилогії” [Самчук 1958: 487].

Життя витісняло ідилію. Наполегливо виникало все те ж саме питання про призначення письменника, про гідного читача; полеміка про це проходить через усе листування У.Самчука і спостерігається зокрема в епістолі до О.Штуля від 8.09.1965 р.: „Від часу як ми бачились, моя загальна ситуація помітно змінилася. Я мусів залишити свою письменницьку роботу, йду „на чужу”, чисто задля хліба насущного... Не було виходу. Всі мої намагання втриматися при літературі не дали вислідів. Був ювілей, я дістав нагороди і багато слів, але ніяких засобів для життя. Наша акція щодо видання /перевидання/ „Волині” не дала також наслідків... Наша публіка до справ літератури зовсім збайдужіла, а до того приєдналася довготривала нагінка на мене дуже широким фронтом від більшовиків, через Донцова, різні партії парафії аж до Косача... Кожний воліє бачити мене якимось „членом” якоїсь парафії, але не письменником. І з цього витікає ціле лихо...” [Самчук 1965: 879].

Здійснений аналіз епістолярної спадщини Уласа Самчука дає підстави зробити певні висновки: листування письменника – джерело багатоаспектне, багате на подробиці життя, які дозволяють ближче, безпосередніше доторкнутися до У.Самчука та його доби. Приватно-дружнє листування У.Самчука виникло як синтез приватного і, водночас, дружнього листа і відображає спонтанність, жвавість процесу творення епістоли, яка несе на собі відбиток творчого обдарування й особливостей характеру прозаїка. Епістолярій письменника та його кореспондентів є блискучими зразками епістолярного стилю, що характеризують високий рівень літературних зв'язків письменника та його оточення. Стосунки між кореспондентами в приватно-дружніх листах відзначаються достатньою змістовою свободою.

Кореспонденції У. Самчука та його дописувачів – це живі сторінки історії, історії літератури, історії суспільної думки, історії літературного побуту та суспільної боротьби. Листування У.Самчука – арена історичної та літературної полеміки, яка сприяла визріванню духовної міцності письменника, його усвідомленню себе як літературного бійця за вищі ідеали національної та загальнолюдської культури. Аналіз листування письменника дає всі підстави вважати їх невід'ємною складовою літературного спадку У.Самчука.

У процесі вивчення епістолярної спадщини Уласа Самчука виявлено ряд аспектів, що потребують подальшого аналізу: необхідно досліджувати листи митця з погляду їх художньо-історичної вартості, а також визначення сутності та функцій кореспонденцій письменника в літературному процесі другої половини ХХ ст.

Література: *Вашків 1998:* Вашків Леся. Епістолярна літературна критика: Становлення, функції в літературному процесі. – Тернопіль: Поліграфіст, 1998. – 134 с.; *Коцюбинська 2001:* Коцюбинська М. „Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і літера, 2001. – 299 с.; *Кузьменко 1998:* Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. – К., 1998. – 305 с.; *Ляхова 1984:* Ляхова Ж. За рядками листів Тараса Шевченка. – К.: Дніпро, 1984. – 134 с.; *Мазоха 2008:* Мазоха Г. Літературна мемуаристика: Навчальний посібник-хрестоматія. – К.: Міленіум, 2008. – 416 с.; *Мовчан 1993:* Мовчан Р. Неопублікованими сторінками записників Григора Тютюнника // Слово і час. – 1993. – №8. – С. 28 – 35.; *Самчук 1950:* Листи Уласа Самчука до Багряного // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195. – №320, 325.; *Самчук 1958:* Листи Уласа Самчука до Д.Дучинського // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф.195. – №487.; *Самчук 1979:* Лист У. Самчука до Ю. Шереха // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195. – №873.; *Самчук 1965:* Листи Уласа Самчука до О.Штуля // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф.195. – №879.

В.А. Папіш, доц. (Ужгород)

УДК 81'37
ББК81,88

Гіпертимна акцентуація характеру в персонажному дискурсі В.Винниченка (на матеріалі новели «Момент»)

Папіш В.А. Гіпертимна (гіперактивна) акцентуація характеру в персонажному дискурсі В.Винниченка.

У статті здійснено психоаналітичну інтерпретацію художньої мови відомого українського письменника В.Винниченка на предмет виявлення у ній індивідуально-підсвідомого психологічного змісту. Зокрема, аналізуються вияви гіпертимної акцентуації у персонажному дискурсі новели «Момент», які на рівні тексту простежуються у концепті СМІХ; лексемах на відтворення оптимізму, психічної активності, балакучості, самовпевненості, безтурботного ставлення до життя.

Ключові слова: *психолінгвістика, художній текст, психоаналіз, гіпертимна акцентуація, "веселий" текст, маніакальний синдром.*

Papish V. Hyperthymic (hyperactive) accentuation of character in V.Vinnichenko's discourse of personage.

The article deals with psychoanalytic interpretation of prominent Ukrainian writer V.Vinnichenko's literary language in order to identify individually unconscious psychological content in it. In particular, the expressions of hyperthymic accentuation in the discourse of personage of the novel "Moment", which are being traced at the text level in the concept of laughter, lexemes for reproduction of optimism, mental activity, loquacity, self-confidence and a carefree attitude to life are analysed.

Keywords: *psycholinguistics, psychoanalysis, hyperthymic accentuation, "cheerful" text, manic syndrome.*

Папиш В.А. Гипертимическая (гиперактивная) акцентуация характера в персонажном дискурсе В.Винниченка.

В статье осуществлена психоаналитическая интерпретация художественного языка известного украинского писателя В.Винниченка на предмет выявления в ней индивидуально-подсознательного психологического содержания. В частности, анализируются проявления гипертимической акцентуации в персонажном дискурсе новеллы "Момент", которые на уровне текста прослеживаются в концепте СМЕХ; лексемах на воссоздание оптимизма, психической активности, говорливости, самоуверенности, беззаботного отношения к жизни.

Ключевые слова: *психолингвистика, художественный текст, психоанализ, гипертимическая акцентуация, "веселый" текст, маниакальный синдром.*

Проблема акцентуації характеру належить до сфери психолінгвістики, яка належить до когнітивних наук, що яскраво репрезентують сучасну наукову епоху. Особистісно орієнтована психолінгвістика допомагає інтерпретувати белетристику як продукт психічної діяльності, що у свою чергу доповнить наші уявлення про творчу особистість окремого автора як носія певного психотипу.

Про можливість реконструкції особистості автора художнього тексту за допомогою філологічного аналізу писали у свій час К.Юнг, Г.Винокур, К.Леонгард. Їхні теоретичні дослідження знайшли продовження у кандидатських і докторських таких вчених, як В.Белянін, Є.Чалкова, Т.Прокоф'єва, І.Мазирка, Я.Бондаренко та ін.. Ці автори будують свої дослідження на матеріалі зарубіжної літератури. Так, В.Белянін досліджує різні види акцентуацій у межах «веселих», «сумних», «темних», «світлих», «складних» російських текстів [Белянін 2000]. Т.Прокоф'єва, аналізуючи семантичне поле істероїдної акцентуації, звертається до англійських, американських та російських джерел [Прокоф'єва 2009]. Я.Бондаренко аналізує особливості паранояльних, депресивних та демонстративних мовних особистостей на базі художніх текстів американської літератури [Бондаренко, 2002]. Фундаментальних праць, присвячених акцентуації характеру особистості на матеріалі української художньої літератури, ми не виявили. Тому й робимо спробу заповнити цю прогалину. Присвячена стаття постаті В.Винниченка, визначного письменника, чия творча спадщина була вилучена з літературного процесу, а особистість митця трактувалася переважно негативно, у контексті «буржуазного націоналізму». А між тим, його проза представляє новий етап у розвитку літератури. Як слушно підкреслює Л.Науменко, «у мовно-літературний процес В.Винниченко увійшов як новатор. Порвавши традиції з українським побутовим етнографізмом, він створив складнішу художню модель світу, яка ввібрала в себе просторово-часові координати. В.Винниченко першим утвердив в українській літературі неореалізм, який на початку ХХ ст. зближувався з модернізмом» [Науменко 2003: 3]. Письменник відмовився від побутописання й декоративності, а створив «нову парадоксальну характерологію», і «визначальною рисою стилю став неореалістичний психологізм» [Присяжнюк 2006: 6]. Об'єктивну оцінку його творчого спадку спершу дали за кордоном Г.Костюк, Л.Онишкевич, М.Мольнар, І.Лисяк-Рудницький, В.Ревуцький. Пізніше у дозволені на той час рамки це продовжили П.Федченко, І.Дзеверін, М.Жулинський, М.Слабошпицький. Зараз усім відома світова слава митця. Його видають, цитують, вводять у шкільні програми; про нього пишуть монографії, статті, дисертації. У літературознавчому аспекті його досліджують Л.Мороз, В.Панченко, Л.Йолкіна, Г.Клочек, В.Марко, Н.Михальчук, С.Присяжнюк, О.Ковальчук та ін.. У мовному аспекті - Л.Науменко, Г.Волчанська, І.Демешко, В.Дмитрук, П.Зайцев, Л.Кричун та ін.

Психосвіт героїв В.Винниченка у літературознавчому аспекті представлений у працях В.Агеєвої, Н.Зборовської, Т.Гундорової, Л.Левчук, С.Павличко, Р.Піхманця, С.Михиди. У мовному вимірі психологію письменника досліджено недостатньо. Не виявили ми і статей, присвячених

питанню акцентуації характеру в персонажному дискурсі В.Винниченка, чим й обумовлюємо новизну нашої статті.

Актуальним видається нам психоаналіз на зіткненні різних наукових спрямувань, зокрема на перетині літературознавства, мовознавства і психології.

Мета статті – охарактеризувати вияви гіпертимної акцентуації у персонажному дискурсі В.Винниченка на матеріалі одного твору. Джерельною базою дослідження є новела «Момент» [Винниченко: 2013 /http://ukrlit.org/Vynnychenko_Volodymyr_Kyrylovych/moment [Тут і далі покликатимемося на це видання – В.П.]]. Акцентуація (від лат. accentus – наголос) – варіанти норм, за яких окремі риси характеру надмірно посилені, унаслідок чого людина виявляє вибірккову вразливість до певних психогенних дій за нормальної стійкості до інших. Людина з "нормальним" характером є теоретичним допущенням, а психіатри вважають, що акцентуація є у кожного.

Як слушно зауважував К. Леонгард, «у художній літературі ми достатньо знаходимо чудові описи психології людини, які слід було б уже давно використовувати і в нашій науці. Великі письменники одночасно є і великими психологами. Особливо переконливі результати дає вивчення психології героїв літературних творів при аналізі людини як індивідуальності [Леонгард 1981:16]. У зв'язку з морально-етичними настановами дослідники часто звертаються не до прямої психологічної характеристики письменників, а до персонажного дискурсу. Але оскільки художній текст є свідомим або напівсвідомим відбиттям реальних психічних процесів (Д.Раїнсфорд), то вчені висловлюють гіпотезу, що у тестах автори підсвідомо «зашифровують» власну психологічну організацію. Термін «акцентуація» характеру вперше був застосований К.Леонгардом. Потім це поняття у своїх дослідженнях використали А.Личко, А.Гройсман, Є.Чалкова, В.Белянін, Я.Бондаренко, Т.Прокоф'єва та ін. На основі їхніх праць сформовано уявлення про акцентуацію як про перебільшений розвиток окремих властивостей характеру. Ще К.Леонгард виділяв такі типи акцентуованих особистостей, як демонстративні, педантичні, застрячі, збудливі, гіпертимні, дистимічні, афективно лабільні, афективно екзальтовані, тривожні, емотивні, екстравертні, інтровертні [Леонгард 1981:26]. Маючи за основу його праці, наукові розвідки В.Беляніна, А.Личка, довідники з психіатрії, а також проводячи власні спостереження, спробуємо дати лінгвопсихологічний аналіз новели В.Винниченка «Момент». У творі змальовано двох порушників кордону, що випадково зустрілися й волею долі стали співучасниками. Під час цієї небезпечної пригоди вони щиро покохали один одного. Перебігаючи прикордонну смугу під обстрілом, обоє уникають смерті і святкують перемогу. А разом з тим віддаються пориву душі, використовуючи мить життя. Та подих щастя короткий: закохані навіки розлучаються. Адже щастя, за Винниченком, — це «свободна воля», воля від тягара й обов'язку, що є наслідком тривалих стосунків. *«Щастя — момент. Далі вже буденщина, пошлість»*. Розповідь ведеться від першої особи. Усе навколишнє читач «бачить» і сприймає через внутрішній світ героя. Події відбуваються навесні, ясного погожого дня. Навколишнє царство природи концентрує і сонячні барви, і лісову зелень, і небесну блакить. Багатство зорових і слухових образів увиразнюють психологічний портрет залюблених сердець. Забігаючи наперед, відзначимо, що персонажам розглядуваного твору В.Винниченка притаманні всі ознаки гіпертимної акцентуації характеру. Як підкреслює А.Личко гіпертимний тип акцентуації виражається в постійному підвищеному настрої і життєвому тонусі, нестримній активності і жадоби спілкування, в тенденції розкидатися і не доводити почате до кінця. Люди з гіпертимною акцентуацією характеру не переносять одноманітної обстановки, монотонної праці, самотності та обмеженості конфліктів, неробства. Тим не менше, їх відрізняє енергійність, активна життєва позиція, комунікабельність, а гарний настрій мало залежить від обстановки. Люди з гіпертимною акцентуацією легко змінюють свої захоплення, люблять ризик» [Личко 1982: 290]. Російський психолог і філолог В.Белянін, групуючи художні тексти за емоційною домінантою, наголошує що гіпертимні акцентуанти найчастіше фігурують у «веселих» текстах. «Веселі» тексти, – відзначає вчений, – описують поведінку успішної людини, яка стикається з перешкодами або небезпеками, але успішно долає їх і досягає вищого ступеня успіху» [Белянін 2000:90]. Також звертається увага на змалювання у таких текстах поведінки життєрадісної, процвітаючої особистості, яка характеризується товариськістю, підвищеним настроєм, активністю, психомоторним збудженням, завищеною

самооцінкою, схильністю до ризику, самовпевненістю. Надмірне посилення вказаних особливостей, на думку вченого, може свідчити навіть про маніакальну акцентуацію особистості.

Тепер звернемо увагу на окремі деталі згаданої новели.

Індикатором емоційного стану головних персонажів є сміх. Саме сміх належить до найактивнішої зони лексики і може передавати широкий спектр ознак. Так, у відтворенні першої зустрічі персонажів сміх можна розцінювати як засіб встановлення комунікативного контакту між співрозмовниками: «Очі панни ... здригнулись і бризнули сміхом»; «А очі її зо сміхом і з цікавістю дивилися на мене»; «Дякую, – засміявся й я. Мені зразу стало легко й весело».

Упродовж усієї небезпечної подорожі основною рисою комунікативної взаємодії головних героїв теж є сміх. Сміються навіть тоді, коли зображувана ситуація зовсім не смішна. Так, коли контрабандист попереджує про небезпеку смерті, головний персонаж роздумує: «... мені раптом стало страшенно смішно: я – мертвий». Розмовляючи про перехід кордону, персонажі «обоє чогось засміялись». Побачивши підводу, яка наближалася до них і на якій могли бути їх переслідувачі, закохані «якось разом озирнули одне одного й весело зареготались. – Єрунда виходить? – питає й зо сміхом сказала панна».

Вмотивованим є сміх, коли відтінює піднесений настрій закоханих, їхнє щастя, радість, задоволення: «Гарно тут... Спішити нічого... І вона тихо, журно, лагідно посміхнулася до мене». «Вона повернула до мене голову, посміхнулася і любовно-тихо погладила лівою рукою по лиці». Блаженство двох залюблених сердець підсилює і психологізований «усміхнений» пейзаж: «берези ... радісно сміялися; дуби ласкаво, поважно посміхалися».

Сміх може бути і засобом увиразнення особистісної риси персонажа, причому не лише на зовнішньому, але й на внутрішньому рівні: «Ах, якби ви знали, який сміх у неї був! А сміх є дзеркало душі», – так характеризує свою супутницю юнак. Позитивний потенціал твору посилює і відтворена автором б а л а к у ч і с т ь обох головних персонажів. Причому мовлення їхнє легке, пустотливе, не переобтяжене глибокими роздумами, підсилене рухливою мімікою: «Можна ввійти? – ні з того ні з сього промурмотів я».

Очі панни ще більш поширились, потім швидко пробігли по мені, здригнулись і бризнули сміхом.

– О, будь ласка! – галантно повела вона рукою круг себе і навіть посунулась трохи по соломі, ніби увільняючи мені місце. А очі її зо сміхом і з цікавістю дивилися на мене.

– Дякую, – засміявся й я. Мені зразу стало легко й весело. Я непомітно озирнув її. В темному волоссі її запуталась соломинка і дрижала над вухом; нижня губа, як у вередливих і гарненьких дітей, була трохи випнута наперед. В повітрі було темнувато, пахло возкістю, шкурами, зіпрілою соломою.

– Ви, товаришу, мабуть, переправляєтесь через кордон? – спитала вона.

– Угадали. А ви теж?

– Я теж.

Ми обоє чогось засміялись.

У тексті новели багато діалогів. Навіть коли зображувана ситуація вимагає мовчання, динамічність оповіді не зникає. Цьому сприяє незвична форма авторської фрази, невласне пряма мова, обірвані речення. Приміром:

– Ш-ш!... – зупинились ми.

Якийсь просвіт... дерева рідше...

«Там!» – мовчки глянули ми одне на одного...

Ступили кілька кроків і замерли... Десь стукав дятел... Шашіль гриз дерево... Одірвався сухий лист, зигзагами захитався і впав...

– Ш-ш!...

Ще кілька кроків... Просвіт більше... Засивіло небо... Руки дрижали, під грудьми проходили холодні хвилі, серце гупало...

На думку психологів, гіпертимні акцентуанти відзначаються підвищеною психічною активністю. У новелі ця активно-дієва модель поведінки представлена цілим арсеналом мовних ресурсів: швидко ввійшов, поспішно почав говорити, прудко заходила; бігли, спотикались,

озирались, і бігли, і бігли, перелізли через перелаз, перестрибнули через рівчак, вибігли на дорогу...

За спостереженням В. Беяніна, у «веселих» текстах можуть бути вороги чи супротивники, причому вони наділяються практично тими ж рисами, що і позитивні персонажі. У новелі «Момент» такими ворогами є прикордонники, з котрими бояться зустрітися панна та її відчайдушний супутник. При цьому самі герої "веселих" текстів зовсім не перебувають у злагоді із законом. Нагадаємо, Муся і її безіменний герой є порушниками закону, бо нелегально переходять кордон. Але роблять це якимось ніби весело, грайливо, пустотливо. Це свідчить не лише про легковажність, але й про притуплене почуття страху, що характерно для гіпертимних акцентуантів.

Якщо оптимізм і психічна активність досягають високого ступеня, то можна робити припущення про наявність навіть маніакального синдрому. Відомості про це знаходимо у працях психологів Портнова і Федорова [Портнов, Федоров 1971: 158 – 160]. Ці ж вчені звертають увагу і на такий характерний для маніакальної фази симптом, як *ілюзія пізнання*. Людина в такому стані нібито бачить знайомі обличчя, хоча конкретних людей зустрічає вперше. У новелі В.Винниченка головний герой відчуває це душею: «Здавалось, ми давно-давно колись разом жили десь, потім розлучились, а тепер зійшлися». Або ще: «... я знав її – ми десь жили разом.... Хто його зна, але я знав її давно-давно».

Психолог П.Ганнушкин [Ганнушкин 1984:153] вказує на відсутність у маніакальних особистостей усяких життєвих тривог. У новелі такий стан найкраще відтворено в епізоді, коли герої упритул наближаються до границі, де їх могли убити. Ось їхній діалог:

Треба обережно йти тепер... – одповів я.

А знаєте, мені чогось зовсім не сташно... Цікаво тільки дуже... – здивовано посміхнулась вона .

Відхилення від головної думки в гіпертимних акцентуантів « породжує безліч несподіваних асоціацій, ідей, що також сприяє активному творчому мисленню » [Леонгард 1981: 97]. У головного персонажа різні асоціації дуже часто зв'язані з інтимно-еротичними переживаннями. Про *підвищену сексуальність* у людей з маніакальним синдромом згадує і В.Беянін: «У легких випадках справа обмежується особливою кокетливістю, ... в схильності до розмов на легковажні і еротичні теми. При більшій мірі порушення підвищений еротизм веде до легких зв'язків, часто з малознайомими або зовсім незнайомими людьми» [Беянін 2000: 92]. Окремі деталі твору повністю підтверджують висновки вчених про гіпертимних акцентуантів. Ліричний герой переповнений еротичними асоціаціями. Еротизм як підсвідомо домінанта емоційного стану героїв знаходить своє продовження у змалюванні одухотвореної природи: «*кохалося поле*»; «*старі ... дуби ...ніби приймали нас в свої зрадливі обійми*»; «*берези, ... мов оголошені до пояса, соромливо стояли між дубами*»; «*оголені берези несміло визирали*»; «*дві пташки ...несподівано зливались в обійми*»; «*літали сплетені коханням метелики або в щасливому безсиллі сиділи на листку*», «*в траві парами кишіли кузьки*»; «*квітки ... пашили духом кохання*». Розпечене жагою тіло закоханого юнака важко стримує свої солодко-сексуальні хвилювання: «*Ми – двоє загнаних людей, близькі, з очима, повними ласки й тепла одне до одного, з бажанням злити це тепло до купи, впитись цим теплом, цією ласкою, цим великим даром життя, ми, двоє людей, ...сидимо і не сміємо цього зробити*». А коли близькість все-таки відбулася, навіть «*берези засміялися, метелики й кузьки сміливіше пурхали*». Жага настільки сильна, що закохані навіть не зважають на небезпеку: «*А там, далеко, десь у вогкій глибині, в таємній напівтьмі лісу, ждала смерть...Хай жде! Хай жде, чорна, слизька, огидлива*». І в цьому «*хай [смерть] жде*» маємо ще одне підтвердження гіпертимної акцентуації – схильність до ризику, яка часто поєднується із самовпевненістю. Не кожен здатен віддаватися кохання, коли у спину дихає смерть.

Підтвердженням гіпертимної акцентуації у головних персонажів, свідчить і кінцівка твору. Герої, правда, розлучаються навіки. Але розлучаються не тому, що зникли почуття, а щоб не перетворити свою любов на буденність і «пошлість». Тому фінал твору все-таки сприймається оптимістично. У читача виникає відчуття, що закохані серця колись ще знову зустрінуться.

Отже, психолінгвістичний аналіз новели «Момент» дозволив представити В.Винниченка як активну вербальну особистість. Можемо припустити, що відбір автором мовних фактів та об'єктів зображення є не лише ілюстрацією системи художнього мислення, але і відтворенням його психологічної суті. Очевидно, сам автор належав до людей, які порушують правила, руйнують стандарти, неймовірно ризикують, та ще й роблять це з усмішкою на устах.

Перспективу подальшого дослідження вбачаємо у тому, щоб дослідити усю малу прозу В.Винниченка на предмет фіксації психологічного досвіду особистості. І якщо проаналізовані риси гіпертимної акцентуації будуть повторюватися від твору до твору, від персонажа до персонажа, від сюжету до сюжету, то зможемо повною мірою констатувати про наявність такої акцентуації у самого письменника. На основі одного твору робити широкі узагальнення не наслідуються. Все-таки потрібно враховувати, що в малому текстовому обрамленні передана не цілісна психологія героя, а психологічний стан у якийсь момент. А життя, як відомо, складається з багатьох моментів. І тому маємо простір для подальших ґрунтовних спостережень.

Література: *Белянин 2000*: Белянин В.П. Основы психолінгвістической диагностики. (Модели мира в литературе). М.: Тривола. – 2000 – 248 с http://www.pedlib.ru/Books/3/0476/3_0476-259.shtml; *Бондаренко 2002*: Бондаренко Я.О. Дискурс акцентуированных мовних особистостей: комунікативно-когнітивний аспект (на матеріалі персонажного мовлення в сучасній американській художній прозі). Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04 – К., 2002. – 19 с.; *Винниченко 2013*: Винниченко В. Момент. Режим доступу/ http://ukrlit.org/Vynnychenko_Volodymyr_Kyrylovych/moment/; *Ганнушкин 1994*: Ганнушкин П.Б. Особенности эмоционально-волевой сферы при психопатиях // Психология эмоций. Тексты. – М., 1984. – С.252-279.; *Ковальчук 2003*: Ковальчук О. Щастя як проблема буття. Психологічний аналіз оповідань Володимира Винниченка Момент // Дивослово. 2003. – № 3. – С. 56 – 57.; *Леонгард 1981*: Леонгард К. Акцентуированные личности. – Киев, 1981. – 321 с.; *Личко 1982*: Личко А. Е. Психопатии и акцентуации характера у подростков / Під ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. — М.: Изд-во МГУ, 1982 – С. 288 – 318.; *Мазирка 2008*: Мазирка И.О. Психолінгвістические основы вербальной характеристики личности и языковой картины мира героев художественной литературы. Автореферат дисс. докт. філол. наук. – Москва 2008. – 38 с.; *Науменко 2003*: Науменко Л.О. Мова ранніх творів Володимира Винниченка . Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 – К., 2003. – 20 с.; *Панченко 1998*: Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами. Автореферат ...докт. філол. наук. – К., 1998. – 45 с.; *Портнов, Федотов 1971*: Портнов А.А., Федотов Д.Д. Психиатрия. – М., 1971. – 472 с.; *Присяжнюк 2006*: Присяжнюк С.С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів). – Автореф. ...канд.філол.наук – Кіровоград, 2006. – 23 с. *Прокофьева 2009*: Прокофьева Т.В. Семантическое поле истероидной акцентуации личности. Автореферат дисс. ...канд. філол. наук. – М., 2009. – 69 с.

Пастух Т.В., доц. (Львів)

ББК 83.34 Укр

УДК 821.161.2-1.09"19"В.Голобородько:7.036.81

Модерне експериментаторство Василя Голобородька в умовах заблокованої культури

У статті досліджується модерне експериментаторство у віршах Василя Голобородька, яке здійснювалося в умовах заблокованої культури. В такому експериментаторстві важливим є наголос на творенні прекрасних естетичних форм, прагнення моделювати різноманітні образні конструкції, інколи досить складні, а також увага до лексико-синтаксичних властивостей поетичного слова. Важливим підсумком дослідження є те, що Голобородько в край несприятливих умовах радянської дійсності зумів здійснити цікаві та естетично значущі поетичні експерименти.

Ключові слова: поезія, естетизм, модернізм, експериментування, метафора, конструкція, модель, код

PASTUKH T.V. *The modern experimentation of Vasyl Holoborod'ko in the situation of locked culture*

The modern experimentation in the poetry of Vasyl Holoborodko is examined at the paper. The experimentation was proceeding in the situation of locked culture. It demonstrates the important author's emphasis on creation beautiful aesthetic forms, his desire to simulate a various shaped structures, sometimes a quite complicated, and an attention to lexical and syntactic properties of poetic word. An important result of the study is idea that Holoborodko was able to make interesting and aesthetically significant poetic experiments at extremely adverse conditions of Soviet reality.

Key words: poetry, aestheticism, modernism, experimentation, metaphor, construction, model, code

ПАСТУХ Т.В. *Модернистское экспериментаторство Василя Голобородька в условиях заблокированной культуры*

В статье исследуется модернистское экспериментаторство в поэзиях Василя Голобородька, которое осуществлялось в условиях заблокированной культуры. В таком экспериментаторстве существенно важным является акцент на создании прекрасных эстетических форм, стремление моделировать разные образные конструкции, иногда достаточно сложные, а также внимание к лексико-синтаксическим свойствам поэтического слова. Важным итогом исследования является то, что Голобородько в крайне неблагоприятных условиях советской действительности сумел осуществить интересные и эстетически значущие поэтические эксперименты.

Ключевые слова: поэзия, эстетизм, модернизм, экспериментаторство, метафора, конструкция, модель, код

Поетія Василя Голобородька від часу її першої появи на шпальтах періодичних видань відразу була сприйнята із захопленням та подивуванням. Володимир П'янов, Іван Дзюба, Богдан Бойчук, Володимир Моренець, Людмила Таран у своїх рецензіях, відгуках та літературознавчих розвідках робили такі чи такі спостереження щодо поетики Голобородька, вказували на її новаторський характер та потенціал. Однак обраний нами ракурс вимагає окремого розгляду модерного експериментаторства поета в контексті відповідного часу.

Варто пригадати, що формування поета припадає на часи середини 1960-х років (часи після т.зв. хрущовської відлиги) і тут промовистими є такі факти. У 1966 році Голобородька було відраховано з Донецького університету за розповсюдження праці Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Наступного року набір першої збірки опального поета (вона мала назву «Летюче віконце») був «розсипаний» у видавництві «Молодь». А через рік Голобородько опиняється у будівельному батальйоні на Далекому Сході, де й проводить три роки. Після повернення з армії працює в шахті, а згодом – різноробом в радгоспі. І тільки наприкінці 1980-х рр., з послабленням тиску радянського режиму, він отримує більш-менш нормальні можливості творчо працювати й нарешті виходить до читача з поетичною збіркою. 1988 р. Голобородька приймають до спілки письменників і цього ж року з'являється його книжечка «Зелен день».

Новий світ поета визначається двома важливими рисами – *дивовижністю* та *красою*. І тут постають питання: Які потреби викликали появу цього світу? Яким чином він постав? Чим відрізняється дивовижний (той, що викликає здивування, 'який не має рівних, подібних собі', 'дуже гарний, чарівний') світ Голобородька від інших світів поетів його часу? Відповіді на ці питання дозволять нам наблизитися до розуміння самого феномену Василя Голобородька-поета.

В автобіографії «Посівальником через усе життя» він зізнається: «Для мене ситуація, вихоплена із невпинного плину буття, набуває сенсу лише тоді, коли вона проектується на щось таке, що не підлягає часові, що існує поза часом і вище часу...» [Голобородько 1994: 527]. Власне через прекрасне поетові вдається вийти на позачасове, спроектувати свій світ в універсальні просторові виміри. З цього огляду промовистим є таке міркування Ганса-Георга Гадамера: «...суть прекрасного полягає не в протиставленні дійсності чи вирізненні з неї, а в тому, що краса, хай яка неочікувана, є ніби гарантією того, що істинне не перебуває десь у недосяжній даліні, а зустрічається нам у дійсності за всієї її невпорядкованості, недовершеності, фатальних помилок, односторонності. Це онтологічна функція прекрасного – перекрити прірву між ідеальним і реальним» [Гадамер 2001: 63]. Завдяки прекрасному поет представив світ ідеального як дійсно суцільний, і цей світ він побачив у природі та упорядкованому – завдяки ритуально-обрядовим формам – просторі людської спільноти.

Відповідним чином ліричний суб'єкт у текстах Голобородька виявляє налаштованість на тонке вчування у навколишній світ, виказує високу здатність помічати вишукане та субтильне. Однак прекрасне не лише дозволило поетові дивовижним чином поєднати ідеальне та дійсне. Присутність в його поезіях цієї естетичної категорії забезпечує їхню вагому етичну основу - пригадаймо відому Кантову тезу про те, що "прекрасне є символом морально доброго". І якщо вже звернутися до Кантових міркувань щодо ідеї прекрасного у мистецькому творі, то можна говорити про такі підстави її постанови у текстах Голобородька. Прекрасне – у відповідному образному представленні – володіє здатністю викликати сильне естетичне враження (Кант: "Ми затримуємось при розгляді прекрасного, бо розгляд цей сам себе посилює і відтворює"). Воно породжує чисту естетичну втіху, оскільки сутність прекрасного визначається через здатність викликати задоволеність без будь-якого (практичного) інтересу. Іншими словами, присутність прекрасного в текстах Голобородька виявляє повернення поезії до власної сутності, реалізацію нею свого справжнього мистецького покликання. В одному з віршів поет таким чином виявив свою налаштованість на споглядання прекрасного: "Рябенський метелик / сів на квітку конюшини, / бучу: меду не п'є – // це він, сам гарненький, / сів на квітку гарненьку, / щоб я подивився, / який він тепер / на квітці гарній / іще гарніший" [Голобородько 2005: 986].

Отож корпус поетичних текстів Голобородька виразно втілює стильові ознаки естетизму – течії, яку, як відомо, в українській поезії останньої третини ХХ ст. найпоказовіше репрезентував Микола Вінграновський. Тому саме з образним досвідом автора збірки "Сто поезій" та поеми "Гайавата" варто насамперед порівнювати відповідний досвід Голобородька. У такому порівнянні, на наш погляд, красномовно постає найбільш вагома риса поетики останнього – *ефективне, сміливе й часто радикальне експериментаторство в образному слові*. Цим самим ми в жодному разі не ведемо до висновку про те, що естетичний простір Голобородька є більш вражаючим чи більш дивовижним, ніж простір Вінграновського. Потужний прояв буттєвих стихій, використання масштабних гіпербол, оксиморонів на кшталт "І сміється Настуня басом. / Між ромашками з лободи" – все це забезпечує сильне естетичне враження від поезій Вінграновського (воно відразу ж було прихильно оцінене читачами). Однак у випадку із Голобородьком йдеться про пошуки нових та радикальніших виражальних форм, більш докорінне трансформування фрагментів позамистецької дійсності у поетичному світі (в одному вірші поет скаже: "Будьмо вдячні за вікна в інший світ"). Ми свідомі певної умовності такого порівняння, оскільки вірші Голобородька відображають вже дещо пізніший етап розвитку української поезії; і в контексті саморозвитку українського поетичного слова не буде перебільшенням сказати, що поява дивовижних експериментів Голобородька була певним чином підготовлена саме експериментами Вінграновського. Так само в Голобородьковому образному радикалізмі відлунює творчий досвід українських футуристів. Зрозуміла річ, що автор збірки "Ми йдемо" будував свої експерименти не на голому місці, в його образних структурах так чи так самовиявляється українська (і почасти європейська) поетична традиція. Однак не можна не побачити, що в контексті української поезії 1960–90-х рр. модерне письмо Голобородько виокремлюється завдяки несподіваному й різнобічному моделюванню образного світу, що поет вдало актуалізує приховані потенції поетичного слова.

Серед поетів Київської школи та її оточення Голобородько чи не найбільш пошуковий з огляду на моделювання нових естетичних форм. Подекуди він здійснює просто карколомні "кульбіти" поетичної думки, і в цьому до нього певним чином наближається Микола Воробйов, у текстах котрого репрезентовано світорозуміння, яке близьке до дзенського і яке, зокрема, визначає настанова на кардинальне руйнування усталених логічних структур та пошуки глибших вимірів осягнення сущого. "Поетами одного вірша" Голобородько називає тих митців, хто не шукає нових виражальних засобів, а експлуатує одну колись віднайдену форму.

У такому відчутно зневажливому ставленні до однотипних повторів в образотворенні виявляє себе глибинна модерна налаштованість на новизну (пригадаймо заклик Езри Паунда – "Make it new"), органічна потреба у виразному експериментуванні в царині естетичних форм. Як слушно вказує Теодор Адорно, з середини ХІХ ст. категорії нового стали у мистецтві провідними, відтак те, що "уникає й цурається змін матеріалу, спричинених важливими новаціями, постає відразу спорожніле й безсиле" [Адорно 2002: 35]. Ці новації Адорно, як

представник франкфуртської школи, пов'язував із настанням доби розвиненого капіталізму. Однак не варто безпосередньо пов'язувати постання виразно експериментаторських мистецьких форм у Модерній добі із виникненням нових суспільно-виробничих стосунків. Адже виникнення самих цих стосунків теж стало можливим завдяки певним світоглядним змінам. Доречніше говорити, що потужний імпульс "креативного нового" проявив себе як у суспільно-економічній, так і в мистецькій сферах. У випадку з поезією Голобородька потяг до експериментування зумовлювався зокрема поетовим неприйняттям соцреалістичного канону з його спрощеними до примітивізму естетичними формами (а така мотивація лежить вже в суті мистецькій площині).

Адорно також говорить, що *ідея конструкції* є фундаментальною для модерного мистецтва (вона, між іншим, "завжди зумовлює примат конструктивних методів над суб'єктивною уявою"). Зрозуміло, що в основі мистецького твору як такого лежить певна конструкція. Однак саме у Модерній добі мистецький твір виразніше виявляє своє експериментальне походження, він більше втілює авторське прагнення представити щось за допомогою певною мірою доцільно вибраних або штучно створених форм. Їхня певна робленість вже не становить естетичного ганджу, оскільки тут засадничо панує переконання, що у дуже змінному новому світі здійснити осягнення чогось за допомогою традиційних образних прийомів попросту неможливе. І навіть допускається дуже надумане й вигадане комбінування, оскільки вважається, що гносеологічний здобуток та загальний (позитивний) естетичний ефект такого експериментування виправдовує себе цілковито. За парадоксальним твердженням Адорно: "Модерн опиняється під сумнівом не там, де він, згідно з фразеологією, якої вимагають штампи, заходить далеко, а там, де заходить не дуже далеко, там, де художній твір руйнується внаслідок браку внутрішньої послідовності" [Адорно 2002: 54]. Автор "Теорії естетики" влучно підмітив характерну для модерної свідомості творчу вимогу радикального й цілісного кшталтування нових естетичних форм (вони не рідко постають як виразно абстраговані структури). Йдеться не про часткові досягнення, які стають фрагментами загалом традиційної мистецької структури, а про витворення суцільної й у такий чи такий спосіб новаторської естетичної одиниці. Остання власне й засвідчує послідовність та ґрунтовність запропонованого експерименту зокрема й модерної творчості загалом. Вимога оригінальності - а її Кант вважав "першою властивістю генія" - в Модерну добу сягає свого піку. Інша річ, що не завжди в оригінальних модерних формах "Природа прописує правило мистецтву". Така чи така частина невдалих естетичних рішень у творчості окремого автора є цілком нормальним явищем "видатків на експеримент".

Василь Голобородько давно відомий як автор оригінальних метафор, на що вказує хоча б той факт, що не рідко у літературознавчих словниках саме з його творів добирають зразки, аби продемонструвати взірці цього різновиду тропу. Однак метафора у текстах поета відіграє значно більшу роль, аніж звичайне, закріплене за цим тропом, образне перенесення. В інтерв'ю, говорячи про естетичні принципи поетів Київської школи, Голобородько розкрив цю роль: "Метафора, яка розумілась нами не як прикраса комунікативної мови, а таке духовно-мовне утворення, яке несе в собі свій внутрішній світ, своє світло, яке не є віддзеркаленням того, що міститься десь збоку, а випромінене зсередини. Вірш завдяки метафорі ставав автономною даністю, яка зовсім не кореспондувала з навколишнім світом або була на шляху до повного розриву із ним" [Логвиненко 1999: 5]. Іншими словами, завдяки метафорі поет "виходив" у інший, подекуди дуже віддалений від узвичаєного, часопростір і саме через (подальшу) розбудову певних образних структур він творив свій дивовижний поетичний світ. Йдеться про широке розгортання в текстах Голобородька метафоричного мислення загалом, наслідком чого в межах одного вірша поставала доволі масштабна й виразно автономна поетична дійсність. Метафора з її настановою вловлювати схоже у відмінному стала вельми органічним засобом модерного світорозуміння поета. Адже завдяки їй він міг вдало втілити принцип "зроби це по-новому", прийшовши при цьому до цікавих гносеологічних осягнень та виявивши потенції українського поетичного слова у новій та доволі сконцентрованій естетичній формі.

Базовими елементами образних структур Голобородька є певним чином кодифіковані лексеми. Поет виявляє особливу увагу до слова, його асоціативних та конотативних властивостей. Саме ці властивості й визначають напрями та характер побудови таких чи таких

образних фрагментів й, зрештою, формування усього текстового цілого. Уважне ставлення до саморозгортання словесно-образних рядів викликало звернення поета до верлібрової форми, яка є найбільш органічною саме для такого способу письма. Голобородько представив різноманітні варіації вільного вірша. Таку варіативність можна розтлумачити як послідовно здійснюване прагнення поета дотримуватися більш природного способу висловлювання, або як його більш чи менш усвідомлене використання верлібрової форми для увиразнення окремих фрагментів поетичного мовлення (наприклад, ефект перепаду коротких та довгих синтагм). Однак у цій варіативності можна побачити й суто формальний вияв поетової настанови на пошук, на плекання нових естетичних структур.

Голобородько, як вже було сказано, дуже різнобічно й винахідливо підходить до моделювання своїх образних конструкцій. Так, у вірші "Нитяний заєць" відповідна базова метафора дощу визначає усе образне поле тексту: "Вибіг із хмари / заєць, / довгий нитяний заєць. / Виплигує нитяний заєць / по вишитому літом колосі, / по землі порепаній, як губа, / по дахах череп'яних. / Тарабанить нитяний заєць / у денця відер на тину. / Прибиває нитяний заєць / пиляку на стежці / срібними цвяхами. / Котить нитяний заєць / по дорозі сонця, / яких нікому не перелічити. / Приніс нитяний заєць / курям зеленим – пшона, / дахам череп'яним – райдугу, / дітям – червоних маків сміху" [Голобородько 2005: 24]. Бачимо, що "нитяний заєць" взаємодіє з усіма фрагментами представленої дійсності, він своєрідним чином формує (пересотворює) її – особливо це помітно у другій частині тексту. Не можна не зауважити, що прекрасне та чарівне творять тут гармонійний образний світ.

До дещо складнішої образної моделі поет вдається у вірші "Глечик на двох": "Улітку літечком / ми збирали з дівчиною суніці. / Глечик був один на двох, / дівчина тримала його у своїх тоненьких руках. / Я милувався, / коли вона нахилялася, / щоб розшукати ягоди у траві, / нахилялася квіткою, / як би от на неї сів метелик. / А потім дівчина зникла, / вона упала в траву / і пропала: / її тіло стало травною, / очі – росю, / і щоки стали ягодами. / Я все гукав її, я усе марно гукав, / бо чув лише, як вона усміхалася листочками, / як вона ворушила стебельцями, / та бачив лише, як вона дивилася у небо росю. / І я збирав на її щоках ягоди. / А про глечик ми з дівчиною забули. / Геть зовсім забули" [Голобородько 2005: 39]. Автор вишукано розгорнув любовно-еротичний мотив, причому зробив це вельми вигадливо. Перетворення дівчини у певні рослинні форми означає не характерний міфологічний мотив метаморфози (у фольклорних текстах подібні метаморфози спричинені або порушенням заборон, або прагненням уникнути переслідування тощо), а розгорнуту метафору кохання. Остання промовляє не про здатність дівчини перетворюватися у окремі фрагменти пейзажу (буквальне трактування), а про чарівну красу дівчини; про здатність любовного почуття викликати дивовижні візії навколишньої дійсності; про близькість дівчини (жінки) до природи. Важливо усвідомити, що в цьому тексті знак (образний світ) та сигніфікат (те, що цей світ виявляє) пов'язані у досить складний спосіб. Це стало можливим завдяки оригінальній образній розробці базового метафоричного уподібнення *дівчина – природа*. До схожих розробок поет вдається у віршах "Віддзеркалення", "Стежка солодких півників", "Дві яблуньки". Варто сказати, що інколи Голобородько при конструюванні своїх образних полотен використовує символічні паралелі. Однак вигадливе перекшталтування існуючих образних формул призводить до того, що назвати окремі тексти поета символічними можна з великою мірою умовності. Загалом у поета домінують розгорнені метафоричні структури із такими чи такими символічними елементами. Пізніше ми побачимо, що в текстах Голобородька є ще складніші випадки зв'язку знаку та сигніфіката.

У низці випадків поет творить виразно химерний світ: "Вилетіла бджола із вічка – / короною налетіла на хлопчика, / рогом штрикнула у мізинний палець, / якого він ховав у кулаку, аж ніготь білів, / та не сховав: // вулик піднісся вишиною до вершечка дерева / – скільки ж їх там багато живе! – / вічко роздалося до розміру дверей у хату, / а звідти виходять, виходять, виходять / стіни вулика попрозоріли, як скло у шибці, / а всередині на кожній подушці ще більше сплять / і кожен соловейка замість у сопілку / дме у дуду / завтовшки із діжу. // Світ побілів хлопчикові в очу: / сині кручені паничі побіліли, як вуха, / зелена трава стала, як полотно, / червоний мак умить вицвів хусточками на сонці. // Палець почав пухнути: / спочатку було ніби крапля роси на пальці, / потім, як вишня з палаючої печі, / потім як гумова

кулька – / хлопчик став відриватися від землі, / щоб полетіти над пасікою, над верхівками дерев, / над коминами, над селом, над пагорбом, / але пасічник вчасно помітив метаморфозу / – хлопчик намірився повторити шлях достиглого яблука / у зворотному напрямку – / поставив димаря, ухопив хлопчика за холошу, / повернув на пасіку, / притис його до землі / легенько, як пір'їна, долонею” [Голобородько 2005: 741].

Дивовижно-фантастична образність цього вірша вдало передає внутрішній стан малого хлопчика, який був ужалений бджолою. Більш того, саме завдяки таким химерним видавам поетові вдалося органічно й точно передати незвичність хлопцевих почувань після укусу: деформацію звичних візуальних вражень від навколишнього дійсності, зростання больових відчуттів та як результат втрату звичайної психомоторної координації. Останні рядки можна відчитати так, що пасічник (хтось дорослий) зумів нейтралізувати або зменшити больові відчуття хлопця і тим самим повернув його до звичного стану (“до землі”). Однак таке відчитування, попри усю свою смислову доцільність, не визначає – до тієї міри, як це зазвичай буває – ідейно-естетичного статусу цього тексту. Світ вірша “Ужалений бджолою” являє собою автономну дійсність, в якій насамперед поціновується естетична вивершеність представлених образних форм, а їхня змістова наповненість хоч і є важливою, та все ж постає як другорядний фактор. Іншими словами, поетові важливіше як сказати, аніж що сказати. Звичайно, що в поетичному мовленні формотворчий вимір завжди був важливим, однак у тексті Голобородька увага до форми ще більш посилюється. У цьому вірші помітне зростання епічного начала, що у певний спосіб передає прагнення поета до моделювання розгорнутих образних конструкцій, детальнішого та ширшого представлення епізодів поетичної дійсності. Подібний химерний світ, що постає у відповідному деталізованому представленні, можна, зокрема, побачити у віршах “Жайворонокова ферма” та “Катерина Білокур: виготовлення пензлика”.

Формальні експерименти в образному слові приводять поета до ідеї своєрідного абстрагування кольору (а той має певні естетичні конотації). В одному з інтерв'ю поет розмірковує: “У мене є рядок: “І мати блакитна на ніч не постеле...” На одній зустрічі зі студентами дівчата мене спитали: “Що таке “блакитна мати”? А я: “Не знаю”. Але своя логіка в цьому образі була. Чому “блакитна”? Через конотації кольору. Ці конотації позитивні чи негативні? Звичайно, що позитивні. Що ще може бути позитивно? Хліб. І виходить, наприклад, такий образ: “Мати з хлібиною стоїть” [Пастух 2007: 128]. У вірші “Блакитна дівчина” абстрагування кольору веде до витворення вельми субтильного й чистого естетичного простору: “Деся у глибокому лісі є озерце, / де ти дивишся у дзеркальце: / подвоюєш своєю присутністю блакитну квітку, / блакитною бачиш себе від блакитного погляду, / мавкою травневої ночі, / освітленої місячним світлом. // Що далі відходиш від лісового озерця, / то більше розширюються, з кожним кроком, твої очі. / Що лишилося тепер у твоїй постаті від блакитної дівчини? / Лише блакитний погляд / карих очей, / широко розкритих світові, / що хвиля за хвилю / відбирає воду / твого лісового відображення. // Чому б тобі не було лишитися / на березі лісового озерця / мавкою гойдатися на березовому гіллі!” [Голобородько 2005: 767]. Бачимо, що блакитний колір набуває тут автономності та певної виражальної самозначущості (це добре демонструє оксиморон “блакитний погляд карих очей”). Колір є знаком прекрасного – того, що постає у дівчині та квітці; більш того, він і є цим прекрасним. Саме завдяки кольоровому враженню дівчина може побачити свою красу та красу природи. Перебування у відповідному природному топісі увиразнює “блакитність” дівчини, тому її полишання цього топосу викликає почуття жалю в ліричного суб'єкта. Знову ж таки, у розглянутому вірші основна увага поета скерована не на утвердження ідеї краси єднання людини та природи (її у своїх творах обстоював, зокрема, французький письменник та філософ-просвітник Жан-Жак Руссо), а на образне представлення цієї ідеї – таке, в якому вигадливо та мистецьки доцільно відбувається абстрагування кольору.

Характерним виявом експериментувань Голобородька є представлення певного об'єкта у незвичному ракурсі, а інколи натрапляємо на випадки, коли несподіваною є сама точка зору ліричного суб'єкта. Останнє можна побачити у вірші з промовистою назвою “Народитися одночасно з матір'ю”, в якому оповідач невидимо супроводжує свою матір в її складній життєвій дорозі. У “Косовиці” точка зору суб'єкта взагалі визначається кількома несподіваними перспективами: “Дівочими руками / міцно тримаюся за кісся. / Обціловую лезо стеблом трави.

/ Розгойдуюся / – вітер роблю – / аж трава лягає. / Чую з узлісся вуркотіння горлиці, / що косаря покохала” [Голобородько 2005: 567]. У наступному вірші незвичність візії об’єкта зображення заокреслює екзистенційно-філософську проблематику людського існування: “старий чоловік / малим хлопчиком / зазірав до дупла / старого дерева / із цікавості до таємниць / світу // тепер обличчя старого чоловіка / є старим деревом / із дупла якого / визирає малий хлопчик / у очах якого / замість цікавості / страх” [Голобородько 2005: 965].

Імпульс експериментування призводить до появи текстів, які є складними для відчитування не через герметичність висловлювання поета (що передбачає наявність лексико-синтаксичних розривів), а через несподіваність базової образної аналогії. У вірші “Скляна жінка” читаємо: “Скляна коса, / скляні перса, / скляна уся – / отака тепер твоя жінка, / самітнику. // Потяглися довгі, одноманітні вечори, / невиразністю схожі між собою: / на тому ж місці у кімнаті, / де й учора, / – ніби ікона на звичному місці на покуті – / з’являється жінка. // Хоч кожного вечора й інша, / щоб хоч трохи втішити різноманітністю, / але для самітника це незначна втіха, / бо ж у кожної, як і в попередньої, / скляна коса, / скляні перса – / скляна уся” [Голобородько 2005: 837]. Інтерпретувати цей текст не так вже й просто, оскільки складно віднайти “ключ” до відповідної базової аналогії. За власним зізнанням автора, “скляна жінка” – це жінка в телевізорі. Хоча вихідне зіставлення має метонімічну природу, воно є вельми несподіваним; а виразних вказівок, які б дозволили розшифрувати згаданий образ, у тексті немає. “Скляна жінка” – це вдалий та оригінальний образ, що виявляє глибоку самотність, монотонність безрадісного життя ліричного суб’єкта.

У збірці “Ми йдемо” є тексти, образність яких змодельована у ще більш складний та дивовижний спосіб. “Де ти тепер ходиш? / Ходити – символ за ознакою: / знаходитися не вдома, / символ за ознакою: / знаходитися десь довго, / символ за ознакою: / знаходитися десь далеко. / Де ти тепер ходиш? // Що я не робив, аби відучити тебе / ходити у безцільні мандри із дому, / але все виявилось марним. / Якби ти була квочка – / я б прив’язав тебе до кілочка, / якби ти була невірна дружина – / я б замкнув тебе на замок, / якби ти була фотосвітлиною – / я б завів тебе під скло. // Подивися тепер на свій одяг: / черевики геть стопталися – / тобі їх треба шити чавунні, / спідниця геть подерта – / ніби її рвали усі зустрічні собаки, / а де твій синій светр, / який я тобі колись привіз із Детройту – / ти його пропила, як і все з гардеробу. // Не такою я тебе чекав, / повернену із тривалих мандрів / на день твого янгола. / Не такою” [Голобородько 2005: 968]. У вірші “Мандрівниця” своєрідним чином відображено думки та почуття поета щодо передчасно померлої дружини. Сам вірш побудовано у формі звернення ліричного суб’єкта до уявної постаті “мандрівниці” (когось, хто помер). Останню суб’єкт означає у символічний спосіб – як ту, яка “знаходиться не вдома”, яка “знаходиться десь далеко і довго”. У другій частині виявлено безрезультативність прагнень суб’єкта “повернути” “мандрівницю” додому. Це неможливо тому, що вона не потрапляє під жодну з наявних форм утримання когось (або чогось) біля чогось. Образність третьої частини викликає найбільше подивування. Вона у свій спосіб передає химерність потойбічного світу, причому ця образність в жодному випадку не відображає реальну дійсність – колишню або теперішню. Йдеться про спробу представити невідомий світ мертвих образними засобами світу живих. Своє подивування від уявного образу “танцівниці” ліричний суб’єкт виявить безпосередньо в останній частині вірша. До схожого принципу образотворення вдається поет у вірші “Танцівниця падає”. В обидвох текстах бачимо новий прийом розгортання структурно-образних частин, коли Голобородько використовує формулу “символ за ознакою”. Ця формула виявляє символічну природу мови і через неї поет розкриває значення окремого слова завдяки певним лексично-символічні рядам. Зазвичай згадану формулу Голобородько означає як епіфанію (наприклад, “епіфанія: / скло – символ за ознакою: / те, що не є очевидною небезпекою...”), таким чином підкреслюючи божественну природу мови, яка дає змогу глибинно осягнути якийсь епізод буття.

Феномен Василя Голобородька в українській поезії виявився завдяки трьом чинникам: зворушливому замилюванню прекрасним, виразному експериментаторству та глибокій укоріненості в духовну традицію рідної землі. Він явив виразне й естетично значуще експериментаторство в цілковито несприятливих для творчості умовах. І в такий спосіб продемонстрував ідею того, що українська поезія 1960 – 1980-х рр. в умовах блокування

знаходила в собі сили й можливості самостверджуватися як вільне та духовно вагоме образне слово. Подальші дослідження можуть проводитися в контексті вивчення текстів Василя Голобородька в стильовому ракурсі, з огляду на певні їхні формально-змістові тенденції.

Література: Адорно 2002: Адорно Т. Теорія естетики. – Київ: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002.; Голобородько 2005: Голобородько В. Ми йдемо: Вибрані вірші. – Київ; Рівне: Планета-Друк, 2005.; Голобородько 1994: Голобородько В. Посівальником через усе життя // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 Кн. – Київ: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 523 – 527; Гадамер 2001: Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – Київ: Юніверс, 2001.; Логвиненко 1999: Логвиненко О. Про що мовчання Василя Голобородька? (розмова з поетом, якому ніби на роду написано постійно бути в ізоляції) // Літературна Україна. – 1999. – 28 жовтн. – С. 5.; Пастух 2007: Пастух Т. "Поезія – це процес, а не застигле явище" (розмова з Василем Голобородьком) // Дзвін. – 2007. – № 4. – С. 122–128.

Піскунова О.Б., здобувач (Харків)

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 УКР)

Парадокс містичного шляху до свободи в «Арабесках» Миколи Хвильового

Піскунова О.Б. Парадокс містичного шляху до свободи в «Арабесках» Миколи Хвильового.

Стаття присвячена аналізу новели М. Хвильового «Арабески» у площині містичних переживань творчої особистості, одержимої волею до позачуттєвого сприйняття світу, в умовах тоталітарного режиму. Розкриває зміст твору в контексті містичного досвіду.

Ключові слова: містичний шлях, містичне пізнання, містицизм, надчуттєве сприйняття світу.

Пискунова О.Б. Парадокс мистического пути к свободе в «Арабесках» Миколы Хвильёвого.

Статья посвящена анализу новеллы М. Хвильёвого «Арабески» в плоскости мистических переживаний творческой личности, одержимой волей к внечувственному восприятию мира, в условиях тоталитарного режима. Раскрывает содержание произведения в контексте мистического опыта.

Ключевые слова: мистический путь, мистическое познание, мистицизм, сверхчувственное восприятие мира.

Piskunova O.B. Paradox of mystical way to freedom in «Arabesques» by Mikola Khvylevyi.

The article analyzes the novella «Arabesques» by M. Khvylevyi in level of mystical experience of creative personality who possessed by will to super sense perception of world in totalitarian regime condition. It discloses novella's content in context of mystical experiences.

Keywords: mystical way, mystical knowledge, mysticism, super sense perception of world.

Для особистості, яка здатна відчутти параматеріальний світ, визначення свободи полягає не у відсутності фізичних обмежень, а в можливості висловити безмежність буття у широкому розумінні. Тому прагнення людини (а тим більше творчої) до свободи надто гостро постають в умовах обмеження духу й думки, коли непевність життя спонукає до пошуків розкодування таємниць метафізики буття. Політичні обмеження, які впливають на всі сфери людського життя, як це не парадоксально, призводять до двох протилежних наслідків: або зменшення, або збільшення інтелектуального рівня творчих надбань інтелігенції, яка опиняється в умовах таких обмежень. Так, зокрема, літературні твори стають або занадто прозорими й зрозумілими, пристосовуючись до політичного курсу, або наповнюються низкою знаків, символів, кодів, справжній зміст яких може бути прочитаний лише людиною надінтелектуальною.

Саме до останніх належав Микола Хвильовий – людина, яка відрізнялася гострим, навіть болісним, відчуттям вад свого часу. Розчарування в ідеалах революції, прагнення до інтелектуального відродження нації спонукали його до «творення поеми» подібної до стародавнього арабескового візерунку, де явне виявляється прихованим, а приховане виринає на поверхню.

З часів “повернення” М. Хвильового у вітчизняні літературознавчі студії і до тепер містицизм його творчої спадщини несправедливо залишається майже поза увагою науковців. Його намагаються розглядати крізь призми ідеології та політичних поглядів, художньо-естетичних смаків, інтертекстуальності, метафізики, антропософії, психоаналізу тощо [Агеєва 2011, Безхутрий 2003, Грабович 2005, Гундорова 1997, Муслієнко 1999, Муслієнко 2008, Шаповал 2009, Шевельов 2009, Нестелєєв 2013] тощо. Певні аспекти містичного у творчості М. Хвильового досліджували Леонід Плющ [Плющ 2006, Плющ 1994], Галина Хоменко [Хоменко 2011, Хоменко 2002, Хоменко 2000, Хоменко 2008], Аліна Землянська [Землянська 2013]. Однак більшість містичних кодів його творів залишається майже поза увагою науковців.

Не є винятком і новела “Арабески” (1927), яка стала об’єктом нашого дослідження. Предметом студії є шлях до свободи як корелят містичних переживань. *Мета* – фіксація і розкодування найголовніших точок містичної свободи. Це передбачає розв’язання таких завдань: аналіз містичного досвіду як досвіду особистості, що прагне до свободи; відстеження законів містичного сходження Миколи Хвильового до свободи; аналіз їх парадоксального характеру.

Початок містичного шляху, певно, можна було б шукати у рядках, на яких наголошував іще Юрій Шевельов у своїй статті “Хвильовий без політики” – розповідь про дитинство Nicolas’a, тобто у минулому. Недаремно дослідник називає ці рядки ключем до творчості Миколи Хвильового [Шевельов 2009: 274]. Однак письменник у першому ж абзаці “Арабесок” звертається до Іспанії, культура якої дивним чином увібрала в собі риси заходу і сходу.

В Іспанії розвиток містичної літератури відбувається за часів непевності й потрясінь, які сприймалися народом як національна катастрофа. Представники так званого “Покоління 1898 року” намагаються відшукати причини трагедії, прагнуть дізнатися “інтраісторію” (В. Андреев) своєї країни, для них пізнання минулого є ключем до розуміння теперішнього й передбачення майбутнього [Андреев 2009: 8]. Представники “Розстріляного Відродження” в Україні так само відчують занепад національної самосвідомості й самобутності, поразку в боротьбі за свободу, тому не дивно, що звернення до містичного минулого постає спробою пояснити (принаймні для себе) час, відшукати шлях до свободи.

Суттєвим для його пізнання є з’ясування проявів містичного досвіду, адже, як переконливо Леонід Плющ доводить, М. Хвильовий був прихильником антропософії [Плющ 2006] – науки про дух, що “мислить себе індивідуальним шляхом пізнання, але ідентифікується при цьому не з суб’єктивним як таким, а з першоосновою світового звершення”, коли світопізнання ототожнюється із самопізнанням [Свасьян 2000].

Так, за визначенням Стенфордської філософської енциклопедії, містицизм походить від давньогрецького μυω – приховувати, а в ранньому християнстві значення цього терміну посиляється на приховане алегоричне прочитання Святого Письма й таємної [при]сутності [Gellman 2004]. Енциклопедія Брокгауза і Єфрона одним із визначень містицизму подає особливий рід релігійно-філософської пізнавальної діяльності, понад звичайних способів пізнання істини (дослідження, чисте мислення, авторитет). У такому аспекті містика завжди була припустимою більшістю релігійних та метафізичних умів, як можливість безпосереднього спілкування між суб’єктом пізнання та абсолютним його об’єктом – сутністю всього чи божеством [Брокгауз, Ефрон 2009]. Саме таке визначення, за В. Джеймсом, є розумінням містицизму у вузькому сенсі, що йому притаманні інтровертивність, невимовність, короткочасність, парадоксальність [Джеймс 1993].

За К. Дюпрелем, містика відділена від науки “китайським муром” (К. Дюпрель), однак її можна сягнути, якщо йти шляхом логіки. Витоком містики дослідник вважає дарвінізм, певно, маючи на увазі витoki всього сутнього, які лежать на межі буття й небуття: “хто побажає бути послідовним дарвіністом, той неминуче опиниться біля її [містики – О.П.] брами”, “як кантівська критика розуму, так фізіологічна теорія чуттєвого сприйняття і дарвінізм разом ведуть до такого світогляду, у який містика ввійде у вигляді його органічної частини” [Дюпрель 2006: 85]. Таким чином, “Дюдина по відношенню до світового процесу є не пустопорожнім глядачем, який повторює в межах свого духу образно те, що здійснюється у космосі без її сприяння; вона є дієвим співтворцем світового процесу; і пізнання є найдовершенішим членом в організмі всесвіту” [Штайнер 1992: 7].

Сутність цього пізнання полягає у відшуванні істини, оскільки, як доводить Павло Флоренський, одним з етимологічних значень слова "істина" є "подібний", це впливає із давнього звороту "точно подібний до отця" [Флоренський 1990: 16]. Аналізуючи далі значення цього слова, П. Флоренський ототожнює істину із "живою істотою", "живим диханням", "тим, що дихає" [Флоренський 1990: 16 – 17].

Однак, парадокс Миколи Хвильового полягає у "радості бунту проти логіки", яка в даному випадку виявляється у НЕлінійності та НЕхронотопності означеного містичного шляху. У своїй творчості він використовував таємничу красу арабески-гротеску, яка, на відміну від дарвінізму, є непослідовною, нелогічною, безкінечною. Він не сприймає середовище "халатників", котрі не здатні до пошуку справжньої істини, та вважає, що вона відкривається лише тоді, коли вдається поринути за межі розуму [Хоменко 2002: 105].

Спроби відшукати "істину" наявні у тексті в епізоді, де описана лекція "про душу". Але подана там подоба діатриби про курку і яйце та мораль, яку виводить наратор, свідчать про "мертве пізнання". Варто також зазначити, що риба (ἰχθύς) у християнській містиці символізує Христа. "Гнила риба... - "гнилий Христос", слово, що згнило в плоті, антихрист чи Аріман у друкарській фарбі" [Плющ 2006: 142]. Це те, від чого Микола Хвильовий намагається відійти, що може бути відправною точкою містичного шляху.

На підтвердження цієї тези письменник звертається до інших містичних символів: "І вже ніколи не промчатся феєрверки гіперболізму крізь темряву буденщини, і не спалахне огнецвіт моєї фантазії: на рік буває тільки одна ніч – на Івана Купала – коли в зачарованому колі жевріє жемчуг химерної папороті" [Хвильовий 1978: 412 – 413, курсив наш – О.П.]. За гностичною символікою перлина є одним зі сталих образів душі в містичному змісті [Йоганс 1998], а цвіт папороті, як відомо, охороняється нечистою силою, саме з цього "зачарованого кола" прагне втекти Микола Хвильовий, адже тут його душа-"жемчуг" уже не горить, а жевріє.

Перші рядки новели: "Город. Я безумно люблю город. Я люблю *виходити* ввечорі із своєї кімнати, іти на шумні бульвари... Я люблю, коли *далеко* на дальніх міських левадах *рипить трамвай*: щось неможливе нагадує цей рип, щоб постали переді мною теплі образи, як *хрустальні дороги*..." [Хвильовий 1978: 393, курсив наш – О.П.] зовні нагадують початок шляху. Але загалом перед нами постає образ міста, який може бути інтерпретований як сакральний центр і знак цивілізації – Свята Земля [Хоменко 2002: 106].

Досягнення такого сакрального центру є певною ініціацією, коли ілюзорне, земне існування змінюється на нове – довге й плідне. Дорога до нього є "виснажливою та сповненою небезпеки, адже по суті є переходом від мирського до сакрального... від людини до божества" [Еліаде 1998: 20]. Тому "город" в даному контексті можна трактувати як кінцеву мету шляху. Він постає найвищою містичною ідеєю "обоження" (Л. Теліженко) людини, що в християнській антропології розуміється як "відновлення втраченої із гріхопадінням власної внутрішньої єдності людини та її єдності з Богом як Цілим... поєднання абсолютно всіх енергій людини з енергіями Духа Святого як подібного з подібним" [Теліженко 2008: 263].

"Finis" новели скоріше нагадує перші кроки сповненого рішучості Nicolas'a у подоланні важкого шляху до "загірної Мекки". Про це свідчать багато ознак. По-перше, звукова картина фіналу "Арабесок" скоріше нагадує досвітню млу, коли все замирає у передчутті перших сонячних променів, пробудження, або радше, відродження життя. Таке передчуття сходу сонця є "рага-чуттєвим" сприйняттям, яке притаманне містичному досвіду в широкому розумінні [Gellman 2004]. Таке "затишшя" передує бурхливій і складній "бурхливій подорожі". По-друге, наратора упродовж всього тексту супроводжує образ Марії, яка є втіленням Божої матері [Хоменко 2002], яка в даному випадку може сприйматися як духовний провідник до позачуттєвого сприйняття світу. Додатковим знаком прагнення письменника до першоджерела духовності є трансформація імені жінки від загальноприйнятого у християнстві Марія до арабського відповідника Міріам, що є традиційним для описаних в Біблії місцин.

В "Арабесках" Микола Хвильовий закодував прагнення до духовної свободи, що розуміється письменником як можливість надчуттєвого і позачуттєвого сприйняття світу. Арабескова модель макрокосму, у якій переплітаються час і простір, дозволяє на рівні інтуїції та містичного досвіду доторкнутися до незбагненого потойбіччя. Шлях до свободи уподібнюється до сходження на Голгофу, коли розвиток свідомості сягає вищих ступенів

особливого, цілісного стану, "для якого характерно при збереженні розуміння ситуації "тут-і-зараз" сприйняття дійсності без подрібнення сутності речей на частини, коли зникає грань між зовнішнім і внутрішнім, почуттям і думкою, простором і часом" [Телиженко 2008: 263 – 264].

Таким чином, таємничий арабесковий візерунок, що поєднує матеріальний світ і незбагненне потойбіччя, постає в новелі як абрис містичного шляху до свободи. Його парадоксальний характер полягає в тому, що він представлений у тексті не у вигляді безперервної послідовності, а дискретними точками, розкиданими у різних частинах твору.

Література: Агеєва 2011: Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї / В. Агеєва. – К.: Грані-Т, 2011. – 408 с.; Андреев 2009: Андреев В. Истории – столь же истинные, сколь и необычные / В. Андреев // Чертов крест. Испанская мистическая проза XIX – начала XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – С. 5– 14.; Безхутрий 2003: Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації. / Ю. Безхутрий. – Х.: Фоліо, 2003. – 495 с.; Брокгауз, Ефрон 2009: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – Киев: Студия «Ковчег», 2009.- 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM) : цветн. : 12 см. – Системн. требования: Pentium 500 Мгц или выше; 64 Мбайт RAM; видеоадаптер SVGA; DVD-ROM.; Грабович 2005: Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового / Г. Грабович // Тексти і маски. - К.: Критика, 2005. - С. 237 – 258.; Гундорова 1997: Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. - Львів: Літопис, 1997. – 297 с.; Джеймс 1993: Джеймс Уильям. Многообразие религиозного опыта / У. Джеймс; [Под общей ред. П.С. Гуревича и С.Я. Левит. Пер. с англ.] – М.: Наука, 1993. – 432 с.; Дюпрель 2006: Дюпрель К. Философия мистики / К. Дюпрель ; пер. с англ. М. С. Аксенов. - М.: Эксмо, 2006. - 589 с.; Землянська 2013: Землянська А. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового / А. Землянська – Мелітополь: Видавничий будинок ММД, 2013. – 231 с.; Йоганс Г. Гностицизм / Г. Йоганс; пер. с нем. К.А. Щукина. СПб: Лань, 1998. – Режим доступу: <http://psylib.ukrweb.net/books/jonas01/index.htm> (дата останнього використання 19.11.2013); Муслієнко 1999: Муслієнко О. "Вступна новела" Миколи Хвильового: варіанти інтерпретаційних кодів. / О. Муслієнко // Наукові записки. Т.17: Філологія / Нац. ун-т "Києво-Могилянська академія". - К., 1999. - С. 50 – 54.; Муслієнко 2008: Муслієнко О. Ідеологема "світ – театр" у семіосфері абсурду Миколи Хвильового ("Лілюлі") / О. Муслієнко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Випуск 44. Ч. 1. – 2008. – С. 281 – 290.; Нестелеєв 2013: Нестелеєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія / М. Нестелеєв – К.: Академвидав, 2013 – 256 с.; Плющ 2006: Плющ Л. Його таємниця, або "Прекрасна ложа" Хвильового / Л. Плющ – К. : Факт, 2006. – 872 с.; Плющ 1994: Плющ Л. Кабалістична символіка у Хвильового / Л. Плющ // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 1–2. – С. 59 – 73.; Свасьян 2000: Свасьян К.А. Антропософія / К.А. Свасьян // Інтернет-версія издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т. - Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. - М.: Мысль, 2000-2001. - <http://iph.ras.ru/enc.htm> (дата останнього використання 15.11.2013); Телиженко 2008: Телиженко Л. Мистический опыт исихазма как опыт целостного состояния сознания / Л. Телиженко // Філософія освіти: наук. часопис. – 2008. - № 1-2 (7) / Ін-т вищої освіти АПН України, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, Укр. академія політ. наук. – К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2008. – С. 262 – 269.; Флоренский 1990: Флоренский П. Столп и утверждение истины / П. Флоренский. – М.: Правда, 1990 – Т.1. – Ч. 1. – 490 с.; Хвильовий 1978: Хвильовий М. Арабески. / М. Хвильовий // Твори в п'ятьох томах [заг. ред. Г. Костюка]. – Нью-Йорк-Балтімор-Торонто : Об'єднання Українських письменників "Слово" і Українське Видавництво "Смолоскип" ім. В. Симоненка, 1978. – Т. 1. – 1983. – С. 393 –415.; Хоменко 2011: Хоменко Г. Загадкова смерть як конструктивна точка "Вступної новели" Миколи Хвильового / Г. Хоменко // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди]. – Харків: Майдан, 2011. – Т. VIII. – С. 175 – 186.; Хоменко 2002: Хоменко Г. Марія Одигітрія і феномен "безумної подорожі" в українській літературі початку ХХ ст. / Г. Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Х., 2002. – Т. 9. – С. 103–116.; Хоменко 2000: Хоменко Г. Сакральна логіка літературного канону в Україні 20-х років ХХ століття / Г. Хоменко // Вісник Київського інституту "Слов'янський університет". – Серія:

Філологія. – К., 2000. – Вип. 9. – С. 11 – 18.; *Хоменко 2008*: Хоменко Г. Танатологічний проект 1920-х в аспекті негативної алхімії / Г. Хоменко // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди]. – Харків: Майдан, 2008. – Том V. – С. 156–182.; *Шаповал 2009*: Шаповал Ю. Фатальна амбівалентність (Микола Хвильовий у світлі документів ГПУ). / Ю. Шаповал // Полювання на “Вальдшнепа”. Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання [Упоряд. Ю. Шаповал]. – К.: Темпора, 2009. – С. 12 – 45; *Шевельов 2009*: Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – 2-ге вид. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – 1151 с.; *Штайнер 1992*: Штайнер Р. Истина и наука (пролог к “Философии свободы”) [Пер. с нем. Б. Григорова] / Р. Штайнер. – М.: Московский Центр вальдорфской педагогики, 1992. – 56 с.; *Элиаде 1998*: Элиаде М. Миф о Вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – СПб: Алетейя, 1998. – 258 с.; *Gellman 2004*: Gellman J. Mysticism / J. Gellman // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Режим доступу: <http://plato.stanford.edu/entries/mysticism/> (дата останнього використання 15.11.2013).

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

Утвердження морально-етичних ідеалів українців у драмі «Наталка Полтавка» Івана Котляревського

У статті «Утвердження морально-етичних ідеалів українців у драмі «Наталка Полтавка» Івана Котляревського» автор простежив, як у драмі «Наталка Полтавка» І. Котляревський у дусі просвітництва зреалізував творчу енергію української нації, окреслив морально-етичні орієнтири та естетичні уподобання українців.

Іван Котляревський, як зачинатель нової української літератури, драмою «Наталка Полтавка» (1819) засвідчив новий етап розвитку української національної драматургії, який був зумовлений необхідністю «наблизити сценічне мистецтво до широкого глядача» і прагненням «передових діячів доби розвивати вітчизняну культуру, літературу, мистецтво з усіма притаманними їм національними особливостями й специфікою» [Чорній 1980: 67]. Письменник створив цікавий, самостійний та оригінальний твір, наповнивши його народним колоритом та гумористичною забарвленістю. За твердженням Євгена Кирилюка, І. Котляревський першим «проорав глибоку борозну на цілині української національної культури» [Кирилюк 1969: 33]. Він підніс на вищий рівень майстерність народної драми, заклавши у ній сентименталізм «як національну рису в українському характері», і витримав його в межах художнього тексту так, що він «не переходить в непереносну солодкавість» [Антонович 1925: 65], а стає активним елементом пожвавлення дії та відкриває можливості для непідробної щирості дійових осіб, які уособлюють реальних людей тогочасної дійсності. І. Котляревський прагнув до утвердження «реалістичного напрямку в мистецтві» [Шабліовський 1976: 14].

У «Наталці Полтавці», яка з «погляду літературного й сценічного стала класичним твором нашого драматичного мистецтва» [Мірчук 1994: 341], письменник колоритно відтворив життя, побут, естетичні уподобання та морально-етичні ідеали українців. П'єса, поставлена І. Котляревським в Полтавському театрі, стала тріумфом української мови, за допомогою якої драматург у всій красі задемонстрував український світ. І в цьому полягала її найважливіша функція. Адже «український театр мусів виконувати за час свого існування дуже важливе національно-політичне завдання; український народ мав у ньому дуже сильну, часами єдину зброю в змаганні за свої права на полі мови, звичаїв, взагалі своєї власної культури під час довголітньої тяжкої боротьби з сильними сусідами – москалями та поляками» [Мірчук 1994: 337].

Письменник знайшов своїх прототипів серед улюблених полтавців, але він показав їх як типових українців, вільних, не покріпачених, необмежених у своєму виборі спадкоємців

козацького роду, які орієнтувалися на вироблений протягом тисячолітньої історії свій морально-етичний кодекс. Спираючись на народнопоетичні джерела, драматург вперше в українській літературі створив унікальні образи-характери українців та утвердив їхні морально-етичні ідеали, окреслюючи параметри української нації.

«Наталка Полтавка» засвідчила новий етап художнього мислення, і не тільки відкрила новий національний світ з його «неповторним комплексом історичної, соціальної і морально-етичної свідомості», а й утвердила в українській літературі «нові принципи художнього освоєння дійсності, цілу ідейно-художню епоху» [Яценко 1982: 31] на засадах народних критеріїв прекрасного.

Драматург порушив у творі вічно актуальну проблему – створення нової сім'ї. Сюжет твору надзвичайно простий: Наталка покохала годованця Петра, але її батько, дізнавшись про це, вигнав його з дому. Він пішов на заробітки і повернувся в той момент, коли Наталка вже подала рушники возному Тетерваковському. Основна фабула твору – це перипетії, пов'язані з боротьбою за право на особисте щастя. Події розгортаються в розміреному сільському ритмі. У драмі немає гострого конфлікту. Соціальні стосунки не мають антагоністичного характеру і виступають тільки відповідним тлом, на якому розгортається любовна історія.

Драма «Наталка Полтавка» наповнена піснями: народними, авторськими та переробками на комічний лад. Дев'ятнадцять пісенних текстів органічно вплетені у художню тканину твору і в кожному епізоді виконують свою композиційну функцію – емоційно підсилюють психологічний стан дійових осіб. І тому не випадково автор назвав свій твір «оперою малоросійскою в 2-х действиях».

Дія розпочинається біля річки Ворскли, куди Наталка виходить брати воду, пісню «Віють вітри, віють буйні». Мінорна тональність співу передає тужливий настрій головної дійової особи, яка не може дочекатися свого милого, чорнобривого Петра: «Де ти, милий, чорнобривий? Де ти? Озовися! Як я, бідна, тут горюю, прийди подивися» [Котляревський 1976: 209]. Вже чотири роки вона сохне без коханого і звертає свої помисли до нього: «Петре! Петре! Де ти тепер? Може, де скитаєшся в нужді і горі і проклинаєш свою долю; проклинаєш Наталку, що через неї утеряв пристанище; а може (*плаче*), забув, що я живу і на світі. Ти був бідним, любив мене – і за те потерпів і мусив мене оставити; я тебе любила і тепер люблю. Ми тепер рівня з тобою: і я стала така бідна, як і ти. Вернися до мого серця! Нехай глянуть очі мої на тебе іще раз і навіки закриються...» [Котляревський 1976: 210].

У цьому монолозі, емоційному і сентиментальному, Наталка розкриває стан душі, яка не може існувати без любові, великої, пристрасної і палкої. Без Петра вона не мислить свого майбутнього. Але життя висуває їй нові випробування. До неї залицяється возний Тетерваковський, який вирішив одружитися з нею. Возний, який від юних літ не знав любові, спочатку в пісенній формі признається Наталці: «Безмірно, ах! люблю тя, дівицю, Как жадний волк младую ягницу», а потім канцелярською мовою освідчується їй: «Не в состоянії поставитъ на вид тобі сили любві моєй. Когда би я іміл – тее-то як його – столько языков, сколько артикулов в Статуті ілі сколько зап'ятих в Магдебурзьком праві, то і сих не довліло би на восхваленіє ліпоти твоей. Ёй-ей, люблю тебе до безконечності» [Котляревський 1976: 211].

Освідчення возного Тетерваковського – це своєрідний бурлеск, бо канцелярська мова чиновника абсолютно не надається для розкриття високих почуттів. Але оскільки, за твердженням Дмитра Антоновича, Котляревський писав твір як «комічну оперу» [Антонович 1925: 66], то таке освідчення драматург використав для комічного ефекту. Зворушений зустріччю з Наталкою, Возний розхвилювався, намагався говорити високопарно, але сказане ним виглядало на якесь безглуздя: «Бачив я многих – і ліпообразних, і багатих, но сердце моє не імієть – тее-то як його – к ним поползновенія. Ти одна заложила ему позов на вічніі роки, і душа моя ежечасно волаєть тебе і послі нишпорной даже години» [Котляревський 1976: 212]. Як чиновник, який звик вирішувати різноманітні справи, він домагається від Наталки конкретної відповіді: «открой мні, хотя в терміні, партикулярно, резолюцію: могу лі – тее-то як його – без отстрочок, волокити, проторов і убитков получить во вічное і потомственное владініє тебе – движимое і недвижимое імініє для душі моєй – з правом владіти тобою спокійно, безпрекословно і по своєй волі – тее-то як його – розпоряджати? Скажи, говори, отвічай, отвітствуй, могу лі битъ – тее-то як його – мужем пристойним і угодним душі твоей і тілу?»

[Котляревський 1976: 212]. Зверхній, вимогливий тон, сухі канцелярські слова, сказані в категоричній формі, не викликають довір'я в Наталки. Зарозумілість Возного проявляється в тому, що його не цікавить думка Наталки, він навіть не намагається порозумітися з дівчиною, завоювати її серце, а по-чиновницьки наказує їй: «Рци одно слово: «Люблю вас, пане возний!» – і аз, вишеупом'янутий, виконаю присягу о вірнім і вічнім союзи з тобою» [Котляревський 1976: 211]. Крім того, Возний приземлює свої почуття у пісні: «Твой предвіщаєть зрак Мні жизнь дражайшу, для чувств сладчайшу, Как з медом мак» [Котляревський 1976: 211]. Хоча в розмові з Виборним, в спокійній обстановці, без хвилювання і напруги, він цілком виразно та дохідливо висловлюється: «Нігде – тее-то як його – правди дівати, я люблю Наталку всею душею, всею мислю і всім серцем моїм, не можу без неї жити, так її образ – тее-то як його – за мною і слідить» [Котляревський 1976: 216]. І це він промовляє щиро та переконливо. Таким чином, показуючи Возного в різних психологічних станах, драматург досягнув переконливої індивідуалізації мовної партитури чиновника, в якого в голові перемішалися циркулярні штампи з простими словами, призначеними для висловлення потаємних думок.

У «Наталці Полтавці» органічно переплетені дві стихії – комічна і драматична, і носіями цих стихій, з одного боку, виступають представники влади Возний і Виборний, які, незважаючи на серйозність намірів, опинилися в комічних ситуаціях, а з другого – прості полтавці Наталка, Петро, Терпелиха і Микола, які відстоюють високі морально-етичні принципи співжиття українців. Тобто позитивними рисами драматург наділяє образи, що уособлюють вихідців з простого народу, які у своїх помислах та вчинках твердо опираються на національний ґрунт.

Возний Тетерваковський – багатогранний, неоднозначний, гіперболізований комедійний персонаж, побудований на контрасті і призначений для контрдії. Його діалог з Наталкою – вихідна позиція для конфлікту, і саме вони зав'язують драматичний вузол для розвитку дії.

Центральний персонаж – Наталка. Всі події пов'язані з нею. Від її подальших кроків залежить продовження сюжетної лінії драми. Наталка, як культурна і вихована дівчина, дуже делікатно відмовляє Возному, який залицяється до неї: «Гріх вам над бідною дівкою глумитися; чи я вам рівня? Ви пан, а я сирота; ви багатий, а я бідна; ви возний, а я простого роду; та й по всьому я вам не під пару» [Котляревський 1976: 211]. Репліки Наталки коректні та стримані, вона щиро признається, що шанує письменство і розум Возного, але виразно дає зрозуміти, що такий жених їй не підходить. Наталка вірно любить Петра, і більше її ніхто не цікавить. У діалозі з напасним залицяльником Наталка намагається відстояти свої позиції, зберігаючи власну гідність: «Так, добродію, пане возний! Перестаньте жартувати надо мною, безпомощною сиротою. Моє все багатство єсть моє добре ім'я; через вас люди начнуть шептати про мене, а для дівки, коли об ній зашепчуть...» [Котляревський 1976: 243]. Наталка боїться поголосу, недобрій слави, які можуть зашкодити її репутації, тому й просить Возного залишити її в спокої. Але він не такий, щоб легко відступати від свого наміру, йому здається, що всякими хитрощами можна прихилити до себе дівчину. Маючи твердий намір одружитися з Наталкою, він задумав по-шахрайськи повернути цю справу, залучаючи до спілки Виборного:

«В о з н и й. Осмісься! Ти умієш увернутись – тее-то як його – хитро, мудро, недорогогим коштом; коли ж що, то можна і брехнути для обману, приязні ради.

В и б о р н и й. Для обману? Спасибі за се! Брехати і обманювать других – од Бога гріх, а од людей сором.

В о з н и й. О, простота, простота! Хто тепер – тее-то як його – не брешеть і хто не обманює?» [Котляревський 1976: 218].

У цьому діалозі відображені різні світоглядні позиції героїв. Виборний є представником народу, його обрали люди, і він дотримується відповідного етикету, утвердженого в українській громаді. Виборний вважає брехню гріхом перед Богом та соромом перед людьми і не хоче відступати від цих морально-етичних принципів. А Возний, ставши чиновником, відірвався від свого середовища, забув мову, звичаї та традиції і деградував як особистість – його цікавить тільки вигода, яку він готовий здобувати будь-яким способом: «Всяк, хто не маже, то дуже скрипить, Хто не лукавить, то ззаду сидить; Всякого рот дере ложка суха – Хто єсть на світі, щоб був без гріха?» [Котляревський 1976: 219]. Він жаліється Виборному, що тяжко стало жити на світі, бо настали часи, коли «малішшая проволочка ілі прижимочка

просителю, як водилось перше, почитається за уголовне преступленіє; а взяточок сиріч - винуждений подарочок, весьма-очень іскусно у істця ілі отвітчика треба виканючити» [Котляревський 1976: 214]. Возний потону в дріб'язкових, приземлених речах, хоча його захоплення Наталкою свідчить про підсвідомий потяг до рідної стихії, від якої він відірвався.

Виборний, сподіваючись на винагороду, намагається догодити Возному і прихвалює Наталку: «Золото – не дівка! Наградив Бог Терпилиху дочкою. Крім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна, – яке у неї добре серце, як вона поважає матір свою; шанує всіх старших себе; яка трудяща, яка рукодільниця; себе і матір свою на світі держить» [Котляревський 1976: 214].

Звичайно, Макогоненко ідеалізує Наталку відповідно до українського світосприйняття. Він схвалює її тверезий підхід до сімейного життя, бо, як йому здається, вона цілком резонно відмовила претендентам на її руку: «Добре зробила, Тахтауловський дяк п'є горілки багато і уже спадає з голосу; волосний писар і підканцелярист Скоробреха, як кажуть, жевжик обидва і голі, ваші проше, як хлистки, а Наталці треба не письменного, а хазяїна доброго, щоб умів хліб робити і щоб жінку свою з матір'ю годовав і зодігав» [Котляревський 1976: 215]. Виборний, як сільський житель, переконаний, що Наталці потрібен господар, який би умів і на полі робити, і утримувати дім, і убезпечувати сім'ю від негараздів. Добрий господар – це головна фігура українського села, який своїм авторитетом об'єднував навколо себе всіх членів родини. А там, де господар, там і господиня, і для кожного члена родини знаходиться належне місце.

У возного Тетерваковського свій погляд на сімейний уклад. Він є представником панівної верхівки, займається інтелектуальною працею і здобуває добробут та визнання не фізичною працею, а власним розумом і вважає, що «письменство не єсть преткновеніє ілі поміха ко вступленію в законний брак. Я скажу за себе: правда, я – тее-то як його – письменний, но по благосні всевишнього єсмь чоловік, а по милості дворян – возний, і живу хоть не так, як люди, а хоть побіля людей; копійка волочиться і про чорний день іміється. Признаюсь тобі, як приятелю, буде чим і жінку – тее-то як його – і другого кого годувати і зодягати» [Котляревський 1976: 215]. Як людина міська, освічена, возний Тетерваковський інакше уявляє собі сімейне життя і роль чоловіка, який повинен дбати про жінку. Вихваляючись своїми досягненнями та здобутками, здатністю утримувати жінку, Возний нічого не говорить про роль і місце дружини та рівноправний шлюб, побудований за взаємною згодою. Хоча його кругозір досить обширний. Він ознайомлений з літописами, добре знає історію України, але дотримується проімперських поглядів щодо видатних постатей: гетьмана Івана Мазепу називає «ізвергом», а зрадника і донощика Василя Кочубея жертвою його політики і вірним слугою «государя і отечества». Це свідчить про те, що під тиском московської імперії він втратив національні орієнтири та позбувся патріотичних почуттів.

Возний добрий знавець театру. Коли Петро ділиться своїми враженнями про театральну виставу, яку він бачив у Харкові: «На комедії одні виходять – поговорять, поговорять та й підуть; другі вийдуть – те ж роблять; деколи під музику співають, сміються, плачуть, лаються, б'ються, стріляються, колються і умирають» [Котляревський 1976: 235], то Возний пояснює, що «они не убиваються і не умирають – тее-то як його – наосяще, а тільки так удають іскусно і прикидаються мертвими» [Котляревський 1976: 235]. Тобто, він добре розуміє специфіку театального дійства та усвідомлює його призначення.

І. Котляревський не випадково подає розповідь Петра про виставу «Казак-стихотворець» О. Шаховського, який спотворив життя українців і сфальсифікував історію. Хоча в драмі вона не називається, але за змістом полілогу між дійовими особами цілком зрозуміло, що йдеться про неї. Письменник вкладає в уста Виборного категоричний висновок щодо автора твору: «От то тільки нечепурно, що москаль взявся по нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаїв і повір'я нашого» [Котляревський 1976: 237]. Тут чітко проявляється позиція автора, який усвідомлював, що українське мистецтво має твердо опиратися на національний ґрунт, відображати ментальні нахили народу, їхні світовідчуття та етнопсихологічну сутність, і творити його мають самі українці.

Письменник оповив своїх героїв щирою любов'ю. Він був захоплений рідними полтавцями, їхньою добротою та благородством і прагненням зробити добру справу наділив усіх дійових осіб. Збагнувши щирість наміру Возного одружитися з Наталкою, Виборний

згоджується допомогти йому, сподіваючись, що воно на добре вийде, коли їхня доля щаслива. Він перебирає естафету вольової дії від нього з благородними намірами, хоча не без інтересу. Далекий родич Терпилихи Микола влучно характеризує Виборного: «чоловічок і добрий був би, так біда – хитрий, як лисиця, і на всі сторони мотається; де не посій, там і уродиться, і уже де і чорт не зможе, то пошли Макогоненка, зараз докаже» [Котляревський 1976: 232].

Свій хист хитруна Виборний використовує у домі Терпилихи. Спочатку він розпитує про життя, про труднощі. З'ясувавши скрутне матеріальне становище, дізнавшись, що Наталка не квапиться виходити заміж, повчально звертається до неї: «Час би, Наталко, взятись за розум: ти уже дівка, не дитя. Кого ж ти дожидаєшся? Чи не із города ти таку примху принесла з собою? О! там панночки дуже чваняться собою і вередують женихами: той не гарний, той не багатий, той не меткий; другий дуже смирний, інший дуже бистрий; той кирпатий, той носатий, та чом не воєнний, та коли воєнний, то чом не гусарин. А од такого перебору досидяться до того, що послі і на їх ніхто не гляне» [Котляревський 1976: 223].

Виборний по-філософськи осмислює життєві ситуації, пов'язані з вередливими характерами панночок, по-батьківськи намагається направити Наталку в потрібне йому русло, не відкриваючи таємниці своєї появи у домі Терпилихи. Водночас він дуже поважно провадить розмову про утворення сім'ї:

«В и б о р н и й. Правда, замож вийти – не дощову годину пересидіти; але мені здається, якби чоловік належний трапився, то б не треба ні для себе, ні для матері йому одказовать; ви люди не багаті.

Т е р п е л и х а. Не багаті! Та така бідність, таке убожество, що я не знаю, як дальше і на світі жити!

Н а т а л к а. Мамо! Бог нас не оставить: єсть і бідніші від нас, а живуть же.

Т е р п е л и х а. Запевно, що живуть, але яка жизнь їх!

Н а т а л к а. Хто живе чесно і годується трудами своїми, тому і кусок черствого хліба смачніший од м'якої булки, неправдою нажитої» [Котляревський 1976: 224].

Такими серйозними підходами, як і випадає представнику влади, Виборний викликає довір'я до себе. Діалоги між дійовими особами побудовані так, що у них закладені головні принципи існування українського суспільства. Чесна праця, повага до батьків, турбота про дітей, їхнє майбутнє, злагода та мир у родині стали мимоволі предметом обговорення.

Виборний, як хитрий лис, розсипається перед Наталкою компліментами: «Об розумі і добрім серці Наталки нічого говорити; всі матері приміром ставлять її своїм дочкам. Тільки ніде правди діти, трудненько тепер убогій дівці замож вийти; без приданого, хоть будь вона мудріша од царя Соломона, а краща од прекрасного Йосифа, то може умерти сідою панною» [Котляревський 1976: 224].

«Хитро, мудро, недорогоим коштом» Виборний підводить Наталку і її матір до думки, що тільки вдалим заміжжям можна полегшити їхнє скрутне становище, і коли вони згоджуються з ним, тоді він заводить мову про возного Тетерваковського: «Возний Наталку полюбив і хоче на ній женитись» [Котляревський 1976: 225]. Але Наталка зразу зрозуміла, звідки вітер віє, і не приймає такої пропозиції. Вона пробує боронитися від чергової напасти:

«Н а т а л к а. Бога бійтеся, пане виборний! Мені страшно і подумати, щоб такий пан – письменний, розумний і поважний – хотів на мені женитись. Скажіте мені перше, для чого люди женяться?

В и б о р н и й. Для чого? Для того... а ти буцім не знаєш?

Н а т а л к а. Мені здається, для того, щоб завести хазяйство і сімейство; жити люб'язно і дружно; бути вірними до смерті і помагати одно одному. А пан, котрий жениться на простій дівці, чи буде її вірно любити? Чи буде їй щирим другом до смерті? Йому в голові і буде все роїтися, що він її виручив із бідності, вивів в люди і що вона йому не рівня; буде на неї дивитися з презирством і обходитися з неповагою, і у пана така жінка буде гірше наймички... буде крепачкою» [Котляревський 1976: 225].

У цьому діалозі викладені основні принципи побудови української сім'ї з урахуванням майнових, соціальних, морально-етичних, релігійних принципів, культурно-національних традицій та культових особливостей. Взаємна любов, вірність, відданість, взаєморозуміння та взаємовиручка – основні складові побудови сімейного затишку. А також рівноправність, яка

повинна убезпечити приниження, зневагу та знуцання. І наголошуючи на цьому, Наталка сподівалася в такий спосіб відкараскатися від Возного, який не мав уявлення про сімейне життя в традиційному українському вимірі.

Відчувши слабину позиції в цьому плані, Виборний вирішив зайти з іншого боку. Він намагається переконати Наталку, що не варто побиватися за Петром, який чотири роки не дає про себе чути: «А ради кого? Ради пройдисвіта, ланця, що, може, де в острозі сидить, може, умер або в москалі завербувався!...» [Котляревський 1976: 225]. Драматург зацентровує увагу на тому, як в залежності від обставин Виборний легко змінює своє ставлення до людини. Перед тим у розмові з Возним, він розхвалював Петра, як славного, гарного, доброго, проворного і роботящого хлопця, на якому тримався дім Терпила, а тепер ганить його, на чім світ стоїть. У пісні Виборний приспівує: «Забудь Петра-ланця, Пройдоху-роганця, – Покорися!» [Котляревський 1976: 226]. На цьому лицемірстві, яке проявляється як характерна вада українців, відповідно до зміни конфліктної ситуації, особливо наголошує драматург, бо Терпилиха, яка добре знає Петра, теж безпідставно вдається до негативних оцінок свого годованця.

Під тиском матері та Виборного Наталка згоджується вийти заміж за Возного. Любові пошана до матері змушує її поступитися своїми почуттями. Це свідчить про її чутливе серце, про здатність йти на поступки матері заради її спокою. Але Наталка розуміє, що таке рішення згубне для неї. На одинці вона роздумує: «Боже милосердний! Що зо мною буде! Страшно і подумать, як з немилим чоловіком весь вік жити, як нелюба миловати, як осоружного любити. Кудя мені діватись? Де поміщи шукати? Кого просити? Горе мені. Добрі люди, допоміть мені, пожалійте мене! А я од всього серця жалію об дівках, які в такій біді, як я тепер. (Стає на коліна і, піднімаючи руки ввєрх, говорить). Боже! Коли уже воля твоя єсть, щоб я була за возним, то вижени любов до Петра із мого серця і наверхни душу мою до возного, а без сього чуда я пропаду навіки» [Котляревський 1976: 227].

Цей монолог І. Котляревський використовує для розкриття внутрішнього світу героїні. Драматург акцентує увагу на тому, що чесність і порядність Наталки виявляється навіть у ставленні до нелюбої людини. Згодившись під тиском матері вийти заміж за Возного, Наталка розуміє, що так вона занапастить не тільки свою долю, а зробить нещасним свого чоловіка, якого не зможе полюбити. Тому вона виливає свої жалі у пісні: «Спіши, милий, спаси мене од лютой напасти! За нелюбом коли буду, о мушу пропасти» [Котляревський 1976: 227].

Возний Тетерваковський заслав старостів до Наталки – вона пов'язала його рушником на знак згоди вийти за нього заміж. На радостях він «через край смикнув окаянної варенухи», Терпелиха переживає, щоб хтось не побачив, що її майбутній зять «під мухою». І це не просто її примха. Ставлення до пияків було виразно негативним явищем, яке осуджувалося в українському суспільстві. Наслідки пияцтва передає драматург через трагедію Терпила, про яку розповідає Виборний: «Терпило і Терпилиха любили годованця свого, як рідного сина, та було й за що! Наталка любила з Петром, як брат з сестрою. Но Терпило, понадіявшись на своє багатство, зачав знаходитись не з рівнею: зачав, бач, заводити бенкети з повитчиками, з канцеляристами, купцями і цехмистрами – пив, гуляв і шахрував гроші; покинув свій промисел і мало-помалу розточив своє добро, розпився, зачав гримати за Наталку на доброго Петра і вигнав його із свого дому; послі, як не стало і посліднього робітника, Терпило зовсім ізвівся; в бідності умер і без куска хліба оставив жінку і дочку» [Котляревський 1976: 217]. Ця вставна новела про трагічну долю Терпила має повчальний характер, яка переконливо показує, до чого може призвести зазнайство та пияцтво.

Нова конфліктна ситуація виникає з появою Петра, який повернувся із заробітків і дізнався від бурлаки Миколи, що його кохана Наталка подала рушники Возному. Ситуація для Петра катастрофічна: «Горько мені слухати, що Терпилиху зовєть другий, а не я, тещею. Так Наталка не моя? Наталка, котору я любив більше всього на світі; для котрої одважовав жизнь свою на всі біди, для котрої скитався на чужині і заробленую копійку збивав до купи, щоб розбагатіть і назвать Наталку своєю вічно! І коли сам Бог благословив мої труди, Наталка тоді достанеться другому! О злая моя доле! Чом ти не такая, як других?» [Котляревський 1976: 237].

Такий поворот сирітської долі Петро сприйняв як належне, але з таким станом речей не хоче миритися Наталка. Вона бере ініціативу в свої руки та активізує дію. Порозумівшись з

Петром, який не розлюбив її, вона вирішила боротися за своє щастя: «Мати моя хотіла, щоб я за возного вийшла заміж з тим, що тебе не було. А коли ти прийшов, то возний мусить одступитися... Дай же мені свою руку! (*Взявши руки*). Будь же бодрим і мені вірним, а я навек твоя» [Котляревський 1976: 239 – 241]. Такою рішучістю Наталки захоплюється Микола: «Ай Наталка! Ай Полтавка! От дівка, що і на краю пропасті не тільки не здригнулась, но і другого піддержує» [Котляревський 1976: 241].

При пасивності, безпорадності та розгубленості Петра своє право на щастя намагається відстояти Возний. Він перебирає ініціативу вольової дії до своїх рук та вимагає від Наталки пояснень:

«В о з н и й. Однак ж, ваше ці проше, ви рушники подавали, сиріч – теє-то як його – ти одружилася зо мною.

Н а т а л к а. Далеко іще до того, щоб я з вами одружилася! Рушники нічого не значать» [Котляревський 1976: 242].

Тональність Наталчиних реплік різко змінюється. З покірної, податливої дівчини вона вмиє перетворюється в рішучу та відважну захисницю свого права на щастя. Вона не має наміру віддавати свою долю в чужі руки, сама хоче нею розпоряджатися. Отримавши відсіч від Наталки, Возний намагається вплинути на Терпилиху: «Не прогнівайся, стара. Дочка твоя – теє-то як його – нарушаєть узаконений порядок. А понесе рушники і шовковая хустка суть доказательства добровольного і непринужденного єя согласія битъ моею сожительницею, то в таком припадкі станете пред судом, заплатите пеню і посидите на вежі» [Котляревський 1976: 243].

Возний намагається вирішити справу не полюбовно, а в законний спосіб, і пригрожує судом не Наталці, а її матері. Але лякаючи судом, пенею та тюрмою, заскорузлий чинуша не усвідомлює, що Наталка порушила не закон, а звичаєве право, яке не дає підстав для судової тяганини. Та вже сам факт, що возний Тетерваковський пригрожує санкціями людям, з якими він мав намір поріднитися, свідчить про його хижу натуру, яка не обмежена жодними морально-етичними застереженнями. Та й те, що він називає Наталку своєю майбутньою «сожительницею», а до її матері зневажливо звертається «стара», свідчить про його неналежний рівень елементарної культури. Але не зважаючи на цю зневагу, Терпилиха переходить на бік Возного. В таких діях проявляється парадоксальність її суперечливої натури. Вона подивована поведінкою Наталки: «Дочка моя до сього часу не була такою упрямою і смілою; а як прийшов сей (*показує на Петра*) шибеник, пройдисвіт, то і Наталка обезуміла і зробилась такою, як бачите. Коли ви не випроводите відсіль сього голодранця, то я не ручаюсь, щоб вона і мене послухала» [Котляревський 1976: 243]. Терпелива виявляє відверте лицемірство, бо вона під впливом Возного кардинально змінює свою думку про Петра, налаштовується проти рідної доньки, що свідчить про її примхливість, податливість та пристосуванство. «Що хочете, робіте з Петром, а Наталку, про мене, зв'яжіте і до вінця ведіте» [Котляревський 1976: 243] – відверто пропонує вона.

Отримавши підтримку Терпилихи, Возний і Виборний вирішили позбутися Петра. «Вон, розбишако, із нашого села зараз... І щоб твій і дух не пах! А коли волею не підеш, то туду заправторимо, де козам роги правлять», – промоляють в один голос Возний та Виборний [Котляревський 1976: 243]. Але Петро не вступає у суперечку зі своїми супротивниками, які рішуче діють проти нього. Він не готовий протистояти представникам влади та ігнорувати узвичаєні норми сватання: «Утихомиртесь на час і вислухайте мене: що ми любились з Наталкою, про те і Богу, і людям ізвісно; но щоб я Наталку одговорював іти заміж за пана возного, научав дочку не слухати матері і поселяв несогласіє в сім'ї – нехай мене Бог накаже! Наталко, покори́ся своїй долі, послухай матері, полюби пана возного і забудь мене навіки! ... Що я нажив – все твоє: на, возьми! (*Виймає із-за пазухи загорнуті в лубки гроші*). Щоб пан возний ніколи не пострікнув тебе, що взяв бідну і на тебе іздержався. Прощай! Шануй матір нашу, люби свого судженого, а за мене одправ панахиду» [Котляревський 1976: 243-244].

Звичайно, образ Петра аж занадто ідеалізований, але психологічно не вмотивований. У стані розпачу він виглядає занадто поміркованим і нерішучим – зважає на відповідний сан чиновників, бере до уваги виниклі обставини і не хоче переступати через узвичаєні традиції сватання, добровільно відмовляється від свого щастя. Для святого спокою він готовий віддати

коханій зароблені для неї гроші, лиш би вона була щаслива. До цього спонукає благородство його душі. Але Наталка не приймає такої жертви: «Петре! Нещастя моє не таке, щоб грішми можна од його одкупитися: воно тут! (*Показує на серце*). Не треба мені грошей твоїх. Вони мені не допоможуть. Но бідою нашою не потішаться вороги наші... І моїй житні кінець недалеко...» [Котляревський 1976: 276]. Бунтівна вдача Наталки не дозволяє їй змиритися з обставинами, вона робить величезні зусилля, щоб змінити їх на свою користь. Емоційна вібрація її реплік досягає високої напруги. У скрутній конфліктній ситуації Наталка використовує останній аргумент – ціну власного життя і стає на захист свого коханого: «Петро нічого не виноват, а я сама не хочу за пана возного: до сього силою ніхто мене не принудить. І коли на те іде, так знайте, що я вічно обрікаюсь од Петра і за возним ніколи не буду» [Котляревський 1976: 243]. Любов до Петра і вільнолюбний дух козачки дав про себе знати. Наталка стає рішучою та непоступливою. Вона вступила у вирішальний двобій одна-однісінька і взяла верх над своїм супротивником.

Драма – це завжди переосмислення усталених цінностей. Драматична «провина» Наталки в тому, що вона відмовилася від даної обіцянки під тиском матері і Виборного вийти заміж за нелюба Возного, коли повернувся її коханий Петро. Кохання дівчини явно переважило формальні обмеження, визначені ритуалом сватання, і вона не відступилася від свого наміру поєднати свою долю з Петром. Тим більше, Наталка усвідомлювала, щоб без взаємної любові неможливо створити сім'ю. А драматична «провина» возного Тетерваковського полягала в тому, що він хотів заставити дівчину, яка його не любила, вийти за нього заміж. Але чим більше Возний виявляв вольові дії, тим більше бунтувалася душа Наталка, яка не могла терпіти жодного насильства над собою. Тверезо оцінивши ситуацію, він зрозумів, що Наталка, яка вірно любить Петра, ніколи його не полюбить. Тому возний Тетерваковський вирішив зійти з дороги і не стояти на перешкоді двох люблячих сердець. Відповідно до цього рішення змінився тон його реплік: «Размишлял я предовольно, і нашел, что великодушный поступок всякії страсті в нас пересиливаєть. Я – возний і признаюсь, что от рожденія мого расположен к добрим ділам; но, за недосужностію по должности і за другими клопотами, доселі ні одного не зділал. Поступок Петра, толіко усердный і без примусу ухищренія, подвигаєть мене на нижеслідующее... Добрий Петре і бойкая Наталко! Приступіте до мене! (*Бере їх за руки, підводить до матері і говорить*). Благослови дітей своїх щастям і здоров'ям. Я одказуюсь од Наталки і уступаю Петру во вічне і потомственное владініє з тим, щоб зробив її благополучною» [Котляревський 1976: 244].

Цей крок возного Тетерваковського психологічно вмотивований. Йому подобалася Наталка, і він хотів з нею одружитися, але коли появився Петро, то зрозумів, кому належить серце Наталки. Спочатку Возний гарячково протестував, навіть намагався залякати Терпилиху, бо Наталка, одержима своєю любов'ю до Петра, нічого не боялася, але після роздумів прийшов до висновку: «Где два б'ються – третій не мішайсь!» і твердо пам'ятують, що насильно милити не будеш» [Котляревський 1976: 245]. Уданому випадку Возний вчинив по-житейськи мудро. Він з честю вийшов зі скрутної ситуації. Таким чином драматург відкрив шлях заскоружлому чинуші від егоцентризму до благородства душі.

Фінал драми має щасливе завершення. Драматург нагородив героїв за вірну любов, терпіння та страждання, за вміння відстоювати своє право на щастя. Справедливість і добро восторжествували. Терпилиха знову прихилилася до Петра і поблагословила молодих. Петро звернувся до Наталки: «Наталко! Тепер ми ніколи не розлучимось. Бог нам поміг перенести біди і напасті, він допоможе нам вірною любовію і порядочною житнію бути приміром для других і заслужить прозвище добрих полтавців. Заспівай же, коли не забула, свою пісню, що я найбільше люблю» [Котляревський 1976: 245]. Драматург не приховує, що показавши вірну любов Петра та Наталки, він розраховував на те, що це стане прекрасним прикладом для майбутніх поколінь, і в цьому він не помилився. Наталка співає пісню про любов до Петра: «Я з Петром моїм щаслива, І весела, і жартлива. Я Петра люблю душею, Він один вдадієть нею» [Котляревський 1976: 245]. Фінальні слова хорового співу завершують драму: «Коли хочеш будь щасливим, То на Бога полагайся; Перенось все терпеливо І на бідних оглядайся» [Котляревський 1976: 246].

Створивши драму «Наталка Полтавка», І. Котляревський у дусі просвітництва засобами мистецтва зреалізував творчу енергію української нації, окреслив морально-етичні орієнтири українців, спонукав їх до самоусвідомлення як великої національної потуги. Оптимістичний фінал драми вселяв віру в українців, які прагнули жити за взаємною любов'ю, з пошаною та повагою одне до одного, без принижень і зневаги, досягати свого добробуту чесною працею, і за будь-яких обставин не втрачати свого індивідуального обличчя та самим розпоряджатися своєю долею.

Література: Антонович 1925: Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1910 / Дмитро Антонович. – Прага, 1925. – 273 с.; Кирилюк 1969: Кирилюк Є. Слава сонцем засіяла... / Євген Кирилюк // І. П. Котляревський. Твори: У 2-х т. – К., 1969. – Т. 1. – С. 7-34; Котляревський 1976: Котляревський І. П. Вибрані твори / Іван Котляревський. – К., 1976. – С. 207-246; Мірчук 1994: Мірчук І. Історія української культури / Іван Мірчук // Віктор Петров, Дмитро Чижевський, Микола Глобенко. Історія літератури. – Мюнхен – Львів, 1994. – С. 243-374; Чорній 1980: Чорній С. Український театр і драматургія / Степан Чорній. – Мюнхен-Нью Йорк, 1980. – 469 с.; Шабліовський 1976: Шабліовський Є., Деркач Б. І. П. – корифей української літератури / Є. Шабліовський, Б. Деркач // І. П. Котляревський. Вибрані твори. – К., 1976. – С. 5-19; Яценко 1982: Яценко М. Іван Котляревський / М. Яценко // Іван Котляревський. Твори. – К., 1982. – С. 5-34.

Л. Б. Процюк, викл. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2:82-2

ББК 83.3 (4 Укр)

Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської як інтелектуальний спротив поневоленню нації

У статті на прикладі кількох драматичних творів ("Гетьман Дорошенко", "Іван Мазепа", "Останній сніг") Людмили Старицької-Черняхівської доведено і проаналізовано органічну інкорпорованість авторки у процеси національного відродження України періоду зламу віків та опору тоталітарній системі в радянський час. Засобами художнього слова письменниця репрезентує актуальну українську проблематику та формує національний ідеал героя. П'єси авторки стали свідченням інтелектуально-культурного спротиву добу.

Ключові слова: драматичний твір, проблематика, тоталітаризм, ідеальний герой.

Драматургия Людмилы Старицкой-Черняховской как интеллектуальное сопротивление порабощению нации

В статье посредством анализа драматических произведений Людмилы Старицкой-Черняхивской ("Гетман Дорошенко", "Иван Мазепа", "Последний сноп") доказано органическую инкорпорированность автора в процессы национального возрождения Украины конца XIX – начала XX столетий, а также в советское время. Художественным словом писательница представляет актуальную украинскую проблематику, а также формирует национальный идеал героя. Произведения автора стали частью интеллектуально-культурного сопротивления нации.

Ключевые слова: драматическое произведение, проблематика, тоталитаризм, идеальный герой.

Drama works by Liudmyla Starytska-Cheriyakhivska as an intellectual opposition to enslavement of nation

The article analyses the Lyudmyla Starytska-Cheriyakhivska's drama works "Hetman Doroshenko", "Ivan Mazepa", "The Last Sheaf" and proves the organic place of the author in the processes of national revival. The writer describes the national problematics and the perfect hero. The Lyudmyla Starytska-Cheriyakhivska's works became the part of cultural and intellectual struggle in Ukraine.

Key words: drama works, problematics, totalitarianism, perfect hero

Актуальним напрямком сучасного літературознавства є відтворення цілісної картини культурно-літературного розвитку української літератури, особливо тих періодів, коли

відбувалися масові репресії української інтелігенції та наступне замовчування видатних імен. До несправедливо забутих українських письменників належить Людмила Старицька-Черняхівська. Твори письменниці, зокрема драматичні, нечасто ставали об'єктом літературознавчого дослідження. В останні десятиліття їх фахово інтерпретували Юрій Хорунжий та Інна Чернова. Тож очевидно є потреба подальшого аналізу творчості авторки. Метою статті є аналіз історичних п'єс авторки в аспекті її інтелектуального спротиву різним виявам поневолення рідного народу.

Літературна ситуація зламу XIX – XX століть, що оприявилася в занепаді традиційної соціально-побутової драми й пошукові нових художніх засобів для зображення суперечливої екзистенції особистості, зумовила появу драматичних творів нового типу. П'єси Людмили Старицької-Черняхівської репрезентують пошук нової проблематики, породженої *fin de siècle*, і модерну людину, що глибоко занурена в історію. Її творчість засвідчила з'яву в тогочасній українській п'єсі національно зорієнтованого і соціально дієвого героя. Позбавлені прикмет вузькосоціальної проблематики, натомість сповнені тогочасною суспільною ідеологією та виразно виказуючи національне підґрунтя образної системи, драматичні твори авторки стають знаковими подіями своєї літературної доби.

Вихована в середовищі малочисельної української духовної еліти, Людмила Старицька-Черняхівська у своїх п'єсах відображала пошуки тогочасною інтелігенцією національної ідентифікації та самотності. Неоднозначні проблеми українського національного становлення вона розглядала в контексті великої історії народів Європи. У статті “Двадцять п'ять років українського театру” (1907) письменниця зазначала: “Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demodee*. Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т.ін.” [Старицька-Черняхівська: 2000].

Як бачимо, авторка в розуміння драматургії вкладала не тільки фіксацію подій як таких, а й прилаштування їх до певних культур, реалізацію в конкретно-історичних образах загальнолюдських мотивів. Імперська цензура після 1905 року на певний час ослабла. І це була одна з причин того, що Людмила Старицька-Черняхівська так плідно писала про українську минувшину, витворювала образи позитивних героїв як аскетичних патріотів, сильних духом і тілом, з такими рисами характеру, як любов до свого народу, спроможність іти на будь-які жертви заради нього. Офірність подвижницького життя самої письменниці давала право вимагати етичного й морального максимуму від своїх героїв у п'єсах (Петро Дорошенко, Іван Мазепа, Андрій Нещадима, Іціль та інші). Намагаючись відходити не занадто далеко від історичної достовірності, драматург прагнула розбудити у своїх часто пасивних сучасників національну самосвідомість через виведення конфлікту національного (боротьба за незалежність, визначення головних причин нерішучості нації). Цьому в авторки підпорядковане і зображення героїчних моментів історії України в п'єсах “Гетьман Дорошенко” [Старицька-Черняхівська: 2000], “Іван Мазепа” [Старицька-Черняхівська: 1929], “Останній сніп” [Старицька-Черняхівська: 1917] і змалювання з проекцією на реалії початку XX століття сюжетно-конфліктних ситуацій у вищезгадуваних творах, а також у драматичному творі на староримську тематику “Аппій Клавдій” [Старицька-Черняхівська: 1909].

Увага Людмили Старицької-Черняхівської до періоду Руїни (“Гетьман Дорошенко”) та пізнішої козацької доби (“Останній сніп” та “Іван Мазепа”) глибинно мотивована, адже це не лише одні з найдраматичніших періодів української історії, а й час зародження та формування новітньої української ідентичності. Національна самосвідомість, якою авторка наділяє своїх головних персонажів (Дорошенка, старого Нещадиму та Мазепу), протиставляє їх пасивному загалу, натовпу. Ця свідомість центральних характерів доповнюється їхньою особистою харизмою і привабливими моральними рисами, що є обов'язковою конвенцією в поетиці драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. Носій цієї свідомості може помилятися, але не може бути аморальним. Це зрощення етичного й естетичного – характерна риса тогочасної літератури, і в цій умовності й полягає той момент ідеалізації, який подекуди закидала драматургові критика.

П'єса „Гетьман Дорошенко” була надрукована 1911 року в „Літературно-науковому віснику”. Перед роботою над цим твором Людмила Старицька-Черняхівська разом зі своїм батьком, Михайлом Старицьким, писала роман „Руїна”. Ймовірно, що робота над прозовим матеріалом наштовхнула письменницю на думку в драматичній формі відтворити образ одного з найтрагічніших гетьманів в історії України – Петра Дорошенка – і зобразити добу Руїни. Апологетизація сильної волі, військового духу вирізняє Дорошенка з-поміж інших героїв п'єси. Звідси – наскрізна метафорика “залізної України”, мотиви шаблі та меча, на які обіпреться державність. Гіркі докори духовному плебейству, а то й національному інфантилізму – невідступні складові палких патетичних гетьманових монологів: «...Немає в України / Заступників, запродавці, кати / Керують всім, а рідні, вірні діти / Зрікаються отчизни» [Старицька-Черняхівська: 2000]

Авторка зобразила одну з найтрагічніших сторінок української історії, воскресивши з попелу забуття долю великого українського гетьмана – Петра Дорошенка. П'єса творилася драматургом відповідно до її концепції історичного оптимізму. Поєднавши у творі зображення особистого та громадського життя гетьмана Дорошенка, що відповідно відобразилося й на конфлікті драми, який сублімує зовнішнє й внутрішнє, поступовий відхід від зовнішнього з більшим зосередженням на внутрішніх переживаннях і суперечностях головного героя, автор піднімає його через катарсис до етичних висот, за якими дріб'язковими й несуттєвими видаються колишні сумніви. Надлюдські моральні випробування, котрі переживає у творі гетьман, роблять його одним із символів тогочасної української історії.

Великим успіхом користувалася постановка цієї драми в театрі Миколи Садовського. Письменник і літературознавець Юрій Хорунжий зауважує, що десь після десяти вистав київський губернатор заборонив її [Хорунжий: 2000].

П'єса Людмили Старицької-Черняхівської “Останній сніп” написана в 1919 році, це був час, коли руйнувалися канони в європейському мистецтві, відгомін цього процесу доходив і до України. Не всі експерименти були шедеврами, але важливою була вже спроба оновлення традиції. Важливими були тогочасні політичні реалії: визвольні змагання і окупація Києва військами Муравйова, битва під Крутами і перші декрети Леніна, згубні для України. Євген Маланюк пізніше назвав п'єсу “Останній сніп”, також як і “Гетьман Дорошенко”, “яскраво протиросійською” [Маланюк: 1966].

Письменниця своєю мистецькою прозорливістю відчула потребу в такій проблематиці, щоб по-своєму вплинути на тогочасні українські політичні реалії. У цій одноактній, основа якої, як зазначали тодішні рецензії, “надзвичайно проста” [Мочульський: 1917], Людмила Старицька-Черняхівська зображує добу руйнування козацької України. Дія відбувається за часів царювання Катерини II. Конфлікт базується на протистоянні двох типів світовідчуття: національного й антинационального, тобто спрямованого на збереження родинного, а отже, й традиційно українського трибу життя та спрямованого на підлабузництво й копіювання чужих звичаїв. Проблема національного відступництва й зради, бажання вижити й зберегти національне “я” в імперських умовах була як ніколи актуальною. Як і кожен національний письменник, обдарована тонкою інтуїцією, Людмила Старицька-Черняхівська передчувала майбутні криваві події в Україні. І своєю п'єсою ця шляхетна жінка, нащадок славетного роду Старицьких намагалася застерегти свій народ, щоб не дозволив спалювати себе, ще раз нагадати про його споконвічні волелюбні поривання.

Ще однією драмою, що стала інтелектуально-культурним спротивом тоталітарній, вже на той час радянській, владі, є “Іван Мазепа” (п'єса була написана Людмилою Старицькою-Черняхівською 1928 року, надрукована вперше в кооперативному видавництві “Рух” 1929 року). Тут зображено триумф і трагедію української політичної волі гетьмана Мазепи. Постать Івана Мазепи завжди привертала увагу науковців і письменників, хоча оцінки його діяльності були різко протилежні: від крайньо негативних до апологетичних. Створюючи свій образ Мазепи, Людмила Старицька-Черняхівська зверталася передусім до історіографічних джерел, а не до літературної традиції. Тому в її п'єсі немає й натяку на любовні пригоди молодого Мазепи, гетьман з перших сторінок постає зрілим мужем, зі сформованими поглядами щодо політичного майбутнього України, високою національною свідомістю. Микола Костомаров писав: “Мазепа яко Українець плекав і голубив у собі бажанє політичної незалежності свого

краю... В сім бажанню Мазепа не розходився ні з одним з давних гетьманів, ні з своїми ровесниками [Костомаров: 1991]”.

Отож, п'єси Людмили Старицької-Черняхівської засвідчують небуденність естетичних пошуків драматурга в доборі тем творів, вирішенні їхньої проблематики, трактуванні позитивних героїв та антигероїв. Письменниця намагається відірватися від узвичаєних в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття тенденцій. І тому її твори, не завжди рівноцінні художньо, все ж стали, нетривіальним явищем в українській літературі початку XX століття.

Людмила Старицька-Черняхівська сягає якісно нової репрезентації національного в драмі. В традиції етнографічного театру й драматургії національний елемент часто зводиться до чистого зовнішнього зображення етнографічних особливостей народу через пісні, танці й провінціалізм, винесені з життя на сцену. Свого часу це мало певний сенс як демонстрація інакшості й самодостатності етносу, що вже само собою було досить сміливим жестом в умовах імперської культури. Однак на початку XX століття вичерпаність експресивних можливостей нативістської естетики в порівнянні з новими завданнями, які дійсність ставила перед літературою, робилася дедалі очевиднішою. Національний елемент із зовнішньої репрезентації мав перейти в структурні виміри мистецького артефакту.

Тож Людмила Старицька-Черняхівська досягає репрезентації національного духа через осягнення національної історії, причому не просто запозичуючи із неї сюжетну основу, а розкриваючи її драматизм через зображення складних індивідуальних характерів, що визначаються й самі визначають хід націй.

Література: *Старицька-Черняхівська 2000*: Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська / вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.; *Старицька-Черняхівська 2000*: Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська / вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.; *Старицька-Черняхівська 1929*: Старицька-Черняхівська Л. М. Іван Мазепа: драма на V дій / Людмила Старицька-Черняхівська. – К.: Рух, 1929. – 67 с.; *Старицька-Черняхівська 1917*: Старицька-Черняхівська Л. М. Останній сніп : драматичний етюд на 1 дію / Людмила Старицька-Черняхівська. – К. : Час, 1917. – 8 с.; *Старицька-Черняхівська 1909*: Старицька-Черняхівська Л. М. Аппій Клавдій. Драма на п'ять дій / Людмила Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вістник. – 1909. – Т. 48. – Кн. 11. – С. 210 – 269.; [*Старицька-Черняхівська 2000*]: Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська / вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.; *Хорунжий 2000*: Хорунжий Ю. М. Людмила Старицька Черняхівська / Ю. М. Хорунжий // Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари; вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 5 – 34; *Маланюк 1966*: Маланюк Є. Ф. Illustrissimus Dominus Мазера. Тло і постать / Є. Ф. Маланюк // Маланюк Є. Ф. Книга спостережень : в 2 т.. – Торонто: Гомін України, 1966. – Т. 2. Проза. – С. 207 – 228; *Мочульський 1917*: Мочульський М. М. Людмила Старицька-Черняхівська, “Останній сніп”: рецензія / М. М. Мочульський // Літературно-науковий вістник. – 1917. – Т. 68. – с. 156 – 157; *Костомаров 1991*: Костомаров М. І. Історія України в життєписах визначніших її діячів. М. І. Костомаров. – К.: Україна, 1991. – 493 с.

УДК 82.09(477)
ББК 83.3(4Укр)6

Критика псевдонаціональної естетики у статті Леоніда Мосендза "Микола Хвильовий: легенда і дійсність"

У статті проаналізовано критичний матеріал статті Л. Мосендза "Микола Хвильовий: легенда та дійсність" щодо естетичної сутності творчості М. Хвильового, зокрема в романі "Вальдшнепи". Досліджуються позатекстові фактори критики, мотивація добору персонажів твору, ідеологічна складова та мова роману.

Ключові слова: тенденційність, позатекстові фактори, мотивація добору персонажів, ідеологія, мова твору.

Радзиевский В. А. Критика псевдонациональной эстетики в статье Л. Мосендза "Микола Хвильовий: легенда и действительность".

В статье проанализирован критический материал статьи Л. Мосендза "Микола Хвильовий: легенда и действительность" относительно эстетической сущности творчества М. Хвильового, в частности в романе "Вальдшнепы". Исследуются внетекстовые факторы критики, мотивация подбора персонажей произведения, идеологическая составляющая и язык романа.

Ключевые слова: тенденционность, внетекстовые факторы, мотивация подбора персонажей, идеология, язык произведения.

Radzievskyi V.A. Critics of pseudonational aesthetics in L. Mosendz's article "Mykola Khvyliovyi: The legend and the reality"

This article investigates the critical material of L. Mosendz's article "Mykola Khvyliovyi: The legend and the reality" in terms of aesthetical essence of M. Khvyliovyi, particularly in the novel 'Woodcocks'. It analyzes out-textual critics factors, motivation of characters choice, ideological component and language of the novel.

Key words: purpose, out-textual factors, motivation of characters choice, ideology, language of the novel.

Серед нагальних завдань сучасного літературознавства важливе місце посідає проблема осмислення естетичної складової творчості, розробка концепцій, які б враховували теоретичний досвід, напрацьований літературознавцями-попередниками і водночас пропонували нові підходи до усвідомлення цієї проблеми.

Справді, художнє осмислення дійсності — одне із найбільш важливих і водночас — найбільш дискусійних питань сучасного літературознавства. Гостроту його обумовлює наявність різних ідеологічно-культурних течій, які популяризують або ставлять під сумнів доцільність того чи іншого явища, образу, погляду, тощо.

Панівною нині є думка про важливу роль творчості М. Хвильового у літературному процесі 20-х років, її великий вплив на розвиток літератури, культури, суспільно-політичної думки ХХ століття загалом (О. Білецький, М. Зеров, П. Христюк, І. Багрянний, В. Агеєва, тощо). Стосовно цієї проблеми варто згадати, що свого часу націонал-комуністу за переконанням М. Хвильовому комуністична критика докоряла контактами з націоналістичними колами та відступом від позицій пролетарської культури. Натомість реакція представників націоналістичного табору була не такою однозначною: від загалом позитивної рецепції (Е. Маланюк, Д. Донцов) — до гостро-тенденційного несприйняття (Ю. Горовий, Л. Мосендз).

Інтелектуальний, ідеологічний, політичний, психологічний (М. Васьків), заангажований (Г. Костюк) роман М. Хвильового "Вальдшнепи" теж став об'єктом гострих дискусій. З-поміж інших своєю логікою, емоційністю та прискіпливістю привертає увагу точка зору Л. Мосендза.

Метою статті є аналіз поглядів Л. Мосендза на естетичний світ творчості М. Хвильового і зокрема його роману "Вальдшнепи".

Стаття Леоніда Мосендза про Миколу Хвильового з'явилася 1948 року як частина полеміки щодо шляхів подальшого розвитку української літератури. У широкому розумінні памфлет є зразком, складовою гострої реакції представників національного крила української еміграції на спроби популяризації ліберальних цінностей. Конкретніше, стаття Л. Мосендза, яка готувалася для відновленого "Літературно-наукового вісника", була відповіддю на щойно

перевиданий роман М. Хвильового "Вальдшнепи" та післямову до нього Юрія Дивнича (Лавріненка).

Тенденційність статті Л. Мосендза пояснюється насамперед позатекстовими факторами (до речі, вісниківець також закидає Ю. Лавріненку фактичну упередженість). По-перше, Мосендз та Хвильовий брали участь у т. зв. громадянській війні у складі ворогуючих сил. Принаймні автор памфлету саме як ворога сприймає опонента, коли говорить, наприклад, про наган, яким застрелився письменник-комуніст. Зброя ця, як стверджував згаданий у статті С. Гришко, була для Хвильового "вірним товаришем з буряних літ революції" [Мосендз 2010: 384]. Треба згадати, по-друге, й важку хворобу останніх років життя Л. Мосендза (на цьому моменті біографії наголошує Е. Маланюк). По-третє, різкість висловлювання можна пояснити також особистою вдачею публіциста: як згадують сучасники (Г. Шумовська, Подебрадчанка та д. ін.), Мосендз був палкою, емоційною, пристрасною натурою, до того ж, "...бути толерантним не мав сили» (У. Самчук) [Самчук 2010]. По-четверте, гостроту та дошкульність у судженнях як стильову ознаку спостерігаємо також у художніх творах Мосендза (наприклад, у новелах "Роксоляна", "Лист" тощо), у його раніших публіцистичних працях (як-от, у рецензії на збірку Лівицької-Холодної "Вогонь і попіл") та в листах (див. зокрема листи до Д. Донцова). Щодо стильових особливостей, то слід зважити й на те, що Л. Мосендз творив у безцензурних умовах еміграції, тому не повинен був шукати алегорій, переносити певні проблеми в підтекст, двозначно висловлюватися і т. п. (як це змушені були робити письменники в радянських умовах) - він звик називати речі своїми іменами, тобто висловлюватися вільно. По-четверте, Л. Мосендз сповідував інші політичні погляди, ніж комуніст М. Хвильовий.

Націоналістичне середовище, представником якого є автор памфлета, ще у міжвоєнний період (20 - 30-ті роки) виробило ряд чітких канонів, пов'язаних з естетикою художнього твору. Зокрема це волонтаризм, європеїзм, мілітарність, політизація, пристрасна форма висловлювання, аскетизм, історіософізм тощо. Творчість Л. Мосендза (особливо його новелістика), яскравого представника вісниківівської квадриги, є безпосереднім втіленням сповідуваних принципів, адекватним відображенням проголошених суспільних ідей. У зв'язку з цим навряд чи можна говорити про логічну послідовність, цілісність переконань та ідеалів, маніфестованих у публіцистиці, художніх творах М. Хвильового. "Думки Хвильового - мряковинні..." [Рудницький 2009], - стверджує представник ліберальної критики М. Рудницький. Аналогічне констатує і С.Павличко: "Микола Хвильовий як письменник і особистість упродовж 20-х років пережив світоглядну кризу, яка поставила його на межу постійного душевного зриву. Неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія - цими словами визначаються лейтмотиви його прози" [Павличко 2009: 266]. Плутанину в світогляді М. Хвильового бачить і Д. Донцов: "Неясне месіанство - азіатсько-європейське, персько-грецьке, союз з "центром всесоюзного міщанства" - і боротьба з ним, пролетаріат - а водночас "відродження молоді нації", "по башке" тим, з ким ідеться в однім ряді, - все було поплутане і неясне"[Донцов]. Щоправда націоналіст Донцов у полові демагогії Хвильового помічає і раціональне зерно - переконання в тому, що культурно слід орієнтуватися на Європу. Але й ця доктрина сприймається як облудна у аналізованій праці Л. Мосендза. Виходячи зі змісту статті "Камо грядеши" та двох покайних листів, критик вважає, що для їх автора "Європа - це засіб для підсилення "азіатського ренесансу", йому Європа - тільки для мистецтва" [Мосендз 2010: 379]. Врешті нічого цінного не залишає Мосендз від промовистих гасел, коли "вбивчо" цитує самого Хвильового (його перший покайний лист): "Ми визнаємо, що гасло орієнтації на "психологічну Європу", будь-яку минулу-сучасну, пролетарсько-буржуазну, враз із змаганням розриву з російською культурою, поруч з нехтуванням Москви (що є центром всесвітньої революції), як центру всесоюзного міщанства, було, безперечно, збоченням з класової пролетарської лінії інтернаціонала"[Мосендз 2010: 380]. Заклики Хвильового щодо європеїзації української культури Мосендз вважає схожими до намагань царя Петра цивілізувати Московію.

Про рівень вимог, які висуває вісниківець до творчості письменника, можемо судити з його есе, присвячених Д. Гелсуорсі, А. Ірсеку, А. Чехову тощо. У цих працях автор розглядає здобуток митця насамперед з точки зору національної доцільності, його вартості для розбудови національного життя. Так, щойно згаданому англійському письменнику віддається

належне у намаганні духовного єднання минулого, сучасного та майбутнього свого народу. Чеський класик привертає увагу критика насамперед як виховник національної свідомості. Чехову ж "дістається" за відсутність чіткого життєвого світогляду, за відповідне виховання читача.

Щодо перспектив розвитку нашого красного письменства Леоніду Мосендзу належить абсолютно чітка й зрозуміла формула: "...Українська література не тоді стане світовою, коли свої проблеми зітернаціоналізує, а коли світові українізує" [Набитович 2001: 71]. Не буде помилкою, напевно, розглядати проблематику роману "Вальдшнепи" з точки зору Л. Мосендза саме як невдалу спробу художньо-образної інтернаціоналізації українських проблем.

Важко не погодитися з автором памфлету щодо слабкої вмотивованості у доборі персонажів роману. Так, з-поміж інших образів сильним вольовим характером, впевненістю, прямоотою та ясністю суджень виділяється Аглая. Вона тонко відчуває суспільне життя, а через його гостру суперечливість – і душевні муки комуніста Дмитрія Карамазова. У певні моменти в образі Аглаї відчувається глибока перспектива, відкритість, що, напевно, дало підстави І. Багрянному для емоційного твердження: "Аглая з "Вальдшнепів" Хвильового – це яскравий образ тої частини української молоді, що, переживши романтику революції і чад захоплюючої комуністичної ідеї, дійшла до заперечення, розшифрувавши справжню суть тої облуди. І виступила під новими, під своїми прапорами, з своєю життєвою ідеєю" [Багрянний 2006: 46].

Цей образ міг би сприйматися саме так, якби не кілька вагомих "але", про які говорить зокрема і Л. Мосендз. Не зовсім зрозуміло, наприклад, чому антиподом Карамазова, безвольного національного об'єкта, є росіянка Аглая. Чому ця свідомо громадянка є настільки морально непривабливою? Вона цинічна, зла (наприклад, у ставленні до дружини Карамазова – Ганни), нахабно лізе в душу чужому чоловікові, навмисно руйнує сім'ю. В її мові, а отже, і в думках – часто каша, особливо це видно, коли вона пристрасно вживає алкоголь. Частина її суспільних ідей та політичних тирад виголошується, до речі, у стані алкогольного сп'яніння. Ю. Лавріненко пояснює вибрики Аглаї бажанням викрити фальш у стосунках родини Карамазових. Л. Мосендз зазначає, що Аглая сама і "продукує" той фальш, "тую гнилу дійсність московської інтелігентщини" [Мосендз 2010: 374]. Аглая, за словами Ю. Шевельова, "активна волюнтаристка, такий собі Донцов у спідниці" [Шевельов 2009]. Та не слід забувати, що далі слів національна справа не рухається, чину немає. Є лише спостереження такого собі нереалізованого соціального психолога.

Різде несприйняття викликає в автора памфлету образ Дмитрія Карамазова. Літературний твір, який претендує бути носієм національної ідеології, повинен бути позбавлений такого роду персонажів. Леонід Мосендз слушно зауважує, що в нашому письменстві немає культу ідіотів, психічно ненормальних людей. А саме таким зображено комуніста Дмитра у період його душевної роздвоєності, моральної невизначеності. Це типовий для письменника образ, дослідження якого спостерігаємо і в інших творах Хвильового (напр., "Я (Романтика)", "Повість про санаторійну зону"). Відчувається, що не тільки темне минуле, а й неокреслене сучасне психологічно тяжіє над ним, доводить його до нервових зривів. Персонаж позиціонує себе насамперед як десоціологізований суб'єкт, у доповнення портрету якого додано й деякі негативні риси особистої вдачі. Якщо врахувати історію цього типу, марно, напевно, сподіватися на подальший позитивний розвиток його в кінцевому варіанті "Вальдшнепів". Як каже Аглая, Карамазов "послідовно мусить прийти до розбитого корита" [Хвильовий 1995: 635].

Л. Мосендзом висловлено багато претензій також до інших образів роману Хвильового. Зокрема звернено увагу на те, за яких умов Ганна зійшла з Дмитрієм. Свого часу вона стала свідком убивства ним (ззаду в потилицю) жінки-мародерки. Нагадуючи й інші естетичні огріхи образу Ганни, критик зараховує її до людей з "гусячим серцем". Чи може бути такий персонаж прикладом, "до рекомендації"?

З-поміж інших привертає до себе увагу другорядний персонаж – служниця Одарка. Малослівна, вона лише "кумедно" спостерігає за своїми хазяями. А як же по-іншому можна дивитися на ненормальних, за її уявленнями, людей?

Виразними антиподами виступатимуть при порівнянні з Дмитрієм Карамазовим ліричні герої поезій Олега Ольжича, Олени Теліги, персонажі новел Л. Мосендза. Герої малої прози

останнього, наділені неоромантичним сприйманням суті речей, до певної міри ідеалізовані, чітко й послідовно втілюють національний міф. Вони є яскравим зразком поведінки та переконань.

Підсумовує образи дійових осіб роману Л. Мосендз так: "Мистецько невдалі, голосливо дефінійовані, національно-фальшиві, морально-брудні, неголовні... Вони негідні українського національного роману..." [Мосендз 2010: 375].

Непокоїть критика російський менталітет твору, що гостро відчувається за нібито українськими словами. Л. Мосендзу здається, що Хвильовий пише українською, а думає російською. Критик стверджує, що духовний сенс твору є неприйнятний "українській істоті". В національній проекції є це "річ", що "не лише хибно, але й шкідливо поставлена" [Мосендз 2010: 377]. Беручи до уваги статтю Л. Мосендза про творчість А. Чехова, наведемо паралелі між "Вальдшнепами" та "Вишневым садом", де теж подано типи без усталеного світогляду та висловлено масу питань, на які немає відповідей. "Пастирем" якої конкретної української ідеї, наприклад, можна уявити росіянку Аглаю, якщо відкинути частку гумору з її слів: "А чому не припустити, що мені душно на своїй вітчизні?.. В таких випадках можна зробитись навіть киргизом тощо... коли в Киргизії є оддушина" [Хвильовий 1995: 636]?

Роман пересипаний ескізами нечітких думок: "Що думає ця чудна дівчина?" – приходить йому [Вовчику] в голову. Але питання цього він і не думає розв'язувати... та й прийшло воно зовсім випадково" [Хвильовий 1995: 637]. Або (слова Карамазова): "...Мені важко з'ясувати це. Сказати, що я її розлюбив, не можна. Але й сказати, що я її люблю, теж не можна" [Хвильовий 1995: 625]. Чи такий роздум Аглаї: "...Ти мусиш покинути своє самолюбство й теж не бути таким самовпевненим. Словом, поставимо так, що коса наскочила на камінь. Сильна людина на таку ж сильну. Хоч правду казати, я в тобі нічого не бачу ні від коси, ні від каменя" [Хвильовий 1995: 626] (і це при тому, що буквально напередодні Аглая вже говорила Карамазову про необхідність подолати невпевненість у поглядах).

Роман "Вальдшнепи" попри свою художню недосконалість (окрім Л. Мосендза, такої ж думки Е. Маланюк, В. Агеєва тощо) відіграв, як відомо, важливу позалітературну, суспільнополемічну, роль. Тому при аналізі твору слід задіювати інтертекстуальний (М. Васків) та автоінтертекстуальний (Ю. Ковалів) контексти. Так, образи та проблематика "Вальдшнепів" адекватно сприймаються у світлі романів "Брати Карамазови", "Ідіот" Д. Достоевського, а також публіцистичних памфлетів М. Хвильового. Бачення світу та суті речей російським письменником для багатьох літературознавців є неприйнятним. Зокрема В. Стус зазначає: "Ця правда його мене врочить і відстрашує. Не раз, здається, що не волів би її знати цієї правди. Цих конвульсій чистоти в бруді, тобто забрудненої чистоти, чистоти, яка згодом починає хизуватися: ось я яка, чистота, небачена – брудна, обплъована, зла на бруд і зла брудом і брудно зла!" [Стус 2001: 79]. Ілюстрацією до цієї думки є відчуття свого внутрішнього стану Дмитрієм: "Він уже забув, як він високо ставить себе за відвагу й волю, і відчуває себе зараз страшенно нікчемною людиною: він навіть хоче, щоб хтось плював йому в обличчя – і плював довго, настирливо й образливо" [Хвильовий 1995: 603]. Що така естетика чужа українській літературі, говорить і представник вісниківського кола, Е. Маланюк: "...В творах Достоевськ[ого] ніколи немає природи, зелені, сонця, річки. Є накурена кімната, бабання в закамарках найогидніших сутінків людської психіки, "разгавори" і задух просмерділих матраців, на яких герої "мріють" [нрзб.] про "людство" [Маланюк 2008: 152].

Автор статті "Микола Хвильовий: легенда і дійсність" звертає увагу на засилля у романі "Вальдшнепи" російської лексики та російської "будови речення". Тут він суголосний, зокрема, із М. Рудницьким, який пояснює недосконалість мови творів письменника браком елементарної філологічної освіти та особливостями того бурхливого часу. Врешті, й сам Хвильовий визнавав свої лінгвістичні хиби: "Мова моїх творів надзвичайно кострубата. Окремі вирази бувають буквально безграмотні" [Рудницький 2009: 270].

Висновком Мосендзового аналізу є те, що в Україні насаджується "облудлива", чужа національним інтересам ідеологія, відголоски якої можна бачити у "Вальдшнепах". Насамкінець Л. Мосендз резюмує щодо неправдивої атмосфери поінформованості про Хвильового, його життя і творчу діяльність. На його думку, не варто возвеличувати Хвильового "вождівськими" прикметами всеукраїнського значення" [Мосендз 2010: 379]. Подібну точку

зору висловлює Ю. Шевельов: "До популярності імені Хвильового далеко більше спричинилися напади на нього з довгими витягами з його творів у погромних статтях Хвилі, Гірчака і більших вождів партії..., ніж самі його твори" [Шевельов 2009: 150 – 151]. Хоча вартує бути почутою і думка І. Багрянного, який у публіцистиці говорить про "величезне значення імені Хвильового в радянській дійсності та значення хвильовізму як політичної антимосковської концепції" [Багрянний 2006: 362], а в романі "Сад гетсиманський" образно називає його "вчителем і натхненником".

Таким чином, Л. Мосендз попри різку тенденційність відстоює чіткі естетичні вимоги до національної літератури, вироблені у націоналістичному вісниківському середовищі, демонструє неприйнятність художнього освоєння дійсності М. Хвильовим, яскравим представником націонал-комуністичного табору.

Література: Мосендз 2010: Мосендз Л. Микола Хвильовий: легенда та дійсність /Л. Мосендз // ХХ століття: від модерності до традиції : зб. наукових праць. 2010. Випуск 1. Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза / Ред. колегія: І. Руснак (голов. ред.), О. Баган (заступ. голов. ред.), А. Гуляк та ін. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2010. – С. 368 – 387.; Самчук 2010 Самчук У. Леонід Мосендз / У. Самчук // Мосендз Л. Волинський рік. Поема. – Рівне: Видавництво «Азалія», 2010. – С. 5 – 8.; Рудницький 2009 Рудницький М. Спиридон Черкасенко / М. Рудницький // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке "Молода муза"? – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2009. – С. 262 – 266.; Павличко 2009 Павличко С. Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий / С. Павличко // Павличко С. Теорія літератури. – Вид. 2-е. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2009. – С. 266 – 276.; Донцов Донцов Д. Микола Хвильовий [Електронний ресурс] / Д. Донцов. – Режим доступу: http://dontsov.blogspot.com/2008/05/blog-post_5707.html; [Набитович 2001] Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Граалю. Творчість письменника в контексті європейської літератури / І. Набитович – Дрогобич: Відродження, 2001.; [Багрянний 2006] Багрянний І. Комунізм, фашизм і революційна демократія / І. Багрянний // Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. Друге видання / Упоряд. О. Коновал; Передм. І. Дзюби; Післямова Г. Костюка. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 74 – 76.; Шевельов 2009 Шевельов Ю. Непророслі зернята / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. З історії незакінченої війни / Упоряд. О. Забужко, Л. Масенко. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – С. 149 – 158.; Хвильовий 1995 Хвильовий М. Вальдшнепи / М. Хвильовий // Хвильовий М. Новели, оповідання. "Повість про санаторійну зону". "Вальдшнепи". Роман. Поетичні твори. Памфлети. Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. П. Агеєвої; Ред. тому М. Г. Жулинський. – К.: Наук. думка, 1995. – С. 583 – 635.; Стус 2001 Стус В. Лист до дружини й сина, лютий – березень 1974 / В. Стус // Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – С. 79.; Маланюк 2008 Маланюк Е. Нотатники (1936 – 1968): Документально-художнє видання // Е. Маланюк. – К.: Темпора, 2008. – 336с.; Рудницький 2009 Рудницький М. Микола Хвильовий / М. Рудницький // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке "Молода муза"? – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2009. – С. 267 – 271.; Багрянний 2006 Багрянний І. Фронт брехні й аморальності / І. Багрянний // Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. Друге видання / Упоряд. О. Коновал; Передм. І. Дзюби; Післямова Г. Костюка. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 361– 376.

Тетяна Скуратко, кан.філол.наук (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2

Художній наратив ліричних поем Івана Драча

У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби, окреслено художній наратив ліричних поем митця. Ліро-епос І. Драча розглядається в контексті розвитку української поезії ХХ століття, зокрема сучасників поета (Б. Олійник, Ліна Костенко, М. Вінграновський, Д. Павличко).

Ключові слова: жанр, ліризм, ліро-епічний наратив, метафоричність, поема, поетика, теоретичний дискурс, хронотоп, образ, сюжет, ліричний герой, симфонізм, художній дискурс, шістдесятництво.

Tetyana Skuratko, Cand. Phil. Sciences, Ternopil. Artistic narration of the lyrical poems by Ivan Drach

The article analyzes the ideological and aesthetic quest of Ivan Drach in the genre of the poem, elucidates the typological nature of the specific genre of poems by their importance in the literary process of the modern era, and outlines the artistic narrative poems of the artist. Lyric-epic poetry by Ivan Drach is viewed in the context of Ukrainian poetry of the twentieth century, including contemporary poets (Borys Oliynyk, Lina Kostenko, M. Vyngranovsky, D.Pavlychko).

Keywords: genre, lyric, lyric-epic narrative, metaphor, poem, poetics, theoretical discourse, time-space, image, story, lyrical hero, symphony, artistic discourse of the Sixties.

Скуратко Т. Художественный наратив лирических поэм Ивана Драча

В статье проанализированы идейно-эстетические поиски Ивана Драча в жанре поэмы, выяснена типологическая специфика жанровой природы поэм автора, их значение в литературном процессе современной эпохи, очерчен художественный наратив лирических поэм писателя. Лирико-эпос И. Драча рассматривается в контексте развития украинской поэзии XX столетия, в частности, современников поэта (Б. Олійника, Лины Костенко, Н. Винграновского, Д. Павличко).

Ключевые слова: жанр, лиризм, лиро-эпический наратив, метафоричность, поэма, поэтика, теоретический дискурс, хронотоп, образ, сюжет, лирический герой, симфонизм, художественный дискурс, шестидесятничество.

Поєми І. Драча відзначаються незвичайною наративною стратегією. В їх структурі спостерігаємо окремі оповідні частини, котрі, поєднуючись монтажно, спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій. І в такий спосіб наратор ніби унаочнює, «оживляє» події, виражаючи й своє до них ставлення. Наратор-усезнавець своєрідно поєднує епічне начало з напруженим драматизмом і ліричністю у відтворенні художньої картини світу, у формуванні жанрових різновидів поем.

Жанрова палітра поем І. Драча досить різноманітна. Митець пройшов шлях від поезії ліричної і ліро-епічної до поезії драматичної – це шлях по висхідній.

В ліричній поемі сюжет експлікується навколо ліричного героя, світу його почуттів, переживань, рефлексій, вчинків. Ліричні поєми І. Драча («Смерть Шевченка» (1961), «Соната Прокоф'єва» (1962), «Сизий птах із гніздов'я Курбаса» (1966), «Дивна хроніка одного білого дня» (1967), «Поема для жіночого голосу» (1974), «Леонардо да Вінчі» (1975), «Ненаписана поема» (1976), «Шабля Богдана Хмельницького» (1981), «Віра, Надія і перша моя любов» (1985), «Свічка для патріарха» (1995)) позначені безпосереднім відображенням внутрішнього стану, почуттів і переживань ліричного героя, спричинених суспільними настроями та життєвими обставинами. Ліричний спосіб зображення в поемах митця-шістдесятника характеризується безпосередністю висловлення думок і почуттів героя. Художній наратив веде гомодієгетичний або гетеродієгетичний наратор чи персонаж.

Так, у ліричній поемі «Ейнштейніана» (вільний переспів з О. Вацієтиса), якій притаманна публіцистична спрямованість, відчувається прямий відгук на дискусію «фізиків і ліриків», тому в особі великого творця теорії відносності автора в першу чергу цікавило його ставлення до мистецтва. Створюючи віршовану пародію на теоретизовані вигадки П. Медавара та його прихильників, не позбавлену навіть по-народному згубілого гумору, наратор І. Драча ставить крапки над усіма «і»: *Ну, що ж – / Це і все, що ви можете: / «Війну і мир» перетворити / В комікс, / Моцарта – / В шлягер, / Ейнштейна – / В курср брехні і ненависті* [Драч 2006: 42].

Ліричний оповідач І. Драча, застосовуючи принцип притчевого раціоналізму, передає нібито висловлювання самого вченого щодо шедеврів людства: *«Нову людину шукати в собі, / [...] Шукати у щасті, шукатив журбі* [Драч 2006: 43]. Порівняємо з автентичним висловлюванням Ейнштейна, коли оповідь ведеться від імені «я», тобто автодієгетичного наратора, самого Ейнштейна: *«Мені особисто відчуття нового щастя приносять твори мистецтва, в них я черпаю блаженство таке, як у жодній іншій галузі»* [Пльницький 1986: 162] та з наративом героя, який, зливаючи вільно інтерпретовану цитату з власною авторською позицією, резюмує: *Наука – мистецтво, а не ремесло, / Коли вона справді наука. / Наука і*

мистецтво – дві срібні планети, / Хоч кожна з своєї галактики, / Викружлює кожна свої піруети, / Свої клопоти в кожній, свої клітки, / Їм'ється по-своєму, плакати [Драч 2006: 46]. Постіндустріальне суспільство породило низку глобальних проблем, тому з проблемою «відносин» між наукою і мистецтвом в «Ейнштейніані» тісно переплітається тема небажаного взаємозв'язку війни й науки: *Ні, я не буду говорити про надлюдей. [Відчувається натяк на теорію «наукового мистецтва.»] Чи гарно було б, / Щоб руки Ейнштейна крилами стали, / А натомість очей, натомість спокійних і мудрих очей / Зайнялись два холодних прожектори? [Драч 2006: 47]* Ейнштейн, – втілення нового постіндустріального суспільства – постає у творі в кількох іпостасях: як ініціатор створення комітету вчених для боротьби зі злочинними «вчинками» атомного віку, зокрема смертоносною бомби, і як автор звернення до президента Рузвельта з вимогою негайного прискорення виробництва страхітливого винаходу прогресуючої науки. І. Драч не загострює уваги на всіх нюансах життя великого науковця, проте постійно відчуває, як світле майбутнє і чорна пільма віджилого підсвічують поему авторським чуттям: *все ж за те, що людина така, як є, що у неї дві руки, що у неї двоє очей, що вона може впасти... Що вона може впасти і руку собі зламати, що вона короткозорою може стати, Людина повинна страждати, мусить страждати [Драч 2006: 47].*

Устами молодого митця-шістдесятника проголошується естетичний сцієнтизм і гностицизм («Ненаписана поема»): *«Шарлотта фон Штайн / Виїздить однією брамою з Ваймара, / Йоганн Вольфґанґ Гете / Виїздить іншою – для конспірації. / Там, де вони обіймаються в лісі, / Прив'язавши коней до буків столітніх, / Через століття густиме / Бухенвальд...» [Драч 2006: 67].* Ліричний герой висловлює віру в силу творчості, науки, мистецтва, пізнаваності світу і в ліричній поемі «Дивна хроніка одного білого дня»: *«Твою сизу ефемерність / Дати в хижі зуби строф / І марудиться од слова / Незбагненого – доука. / Чую – знову, знову, знову / З мене б'є пекельна сила, / Люто ломить зсередини, / На душі лишає садна, / Та не вирветься з душі, / Прагне словом бути, словом» [Драч 2006: 52].*

Здободенно в ліро-епосі І. Драча звучить тема історичної пам'яті. Двом загиблим дівчатам-розвідницям («Віра – циганиста вся, пломениста... А Надя руденька була, але сильна. / Сила в ній нуртувала свавільна» [Драч 2006: 74]) присвячена поема «Віра, Надія і перша моя любов» – спогади ці дитинно безпосередні («Мій суперник носив мене на коськах. / У нього погони були в зірках. / Портупея рипіла на пів села... / А в мене – рогатка була...» [Драч 2006: 73]), заворожують своєрідністю і силою переживань хлопчика, його недитячого горя, а відтак ще переконливіше звучить осуд неприродного, антилюдяного обличчя війни: *«То що ж, як війна їх смерть порива...» [Драч 2006: 76].* Тут і поглиблені роздуми наратора над незворушними законами життя і смерті, над покликанням художника донести до нащадків живий дух, правду свого часу, надзавданням вдосконалити цей час, людей, самого себе. Вражає відвертість ліричного оповідача у розкритті власних переживань, драматизація чуттєвого сприйняття світу, що підкреслюється рефреном: *Спершу снігом мело. / Потім цвітом мело. / Потім часом мело, / Доки все замело, – / Було... [Драч 2006: 74, 75, 76, 78, 80, 83].*

Тема історичної пам'яті порушується і в ліричній поемі митця «Шабля Богдана Хмельницького», яка є своєрідним метафоричним переосмисленням нашої історії від часів Богдана Хмельницького: *То шабля долі нашої / В музеї на стіні / У древнім Переяславі – / В історії вікні / Грає, сонцем блискає / І тобі й мені!.. [Драч 2006: 73].* У ній художній наратив веде ліричний герой. Давнє і недавнє минуле, сучасне, близьке і далеке майбутнє українців, дійсність і мрія, реальне і бажане виступають у характерній для модерного мислення поета єдності: *І шабля знов поблискує / Мов блискавка яка, / Вилискує, полискує / Гартована, метка [Драч 2006: 72].* Поема є своєрідною одою шаблі («А шабля родить волю» [Драч 2006: 70]), що стала свідком історії, символом перемоги: *Та це ж не шабля – блискавка! / Це з сонця грім-перо! / Ти вродиш гору, мишко, / Чи вродиш миш, горо?! [Драч 2006: 72].*

Своєрідним переосмисленням нашої будущини є лірична поема «Свічка для патріарха», в якій устами ліричного персонажа митець проголошує світле майбутнє своєму народові: *«Це ми повстаємо зі стада / Стаємо людьми з овець» [Драч 2006: 113],* одночасно наголошуючи на «болючих ранах нашої ментальності»: *«Боже це ми українці / Самознущуємось самокатуємось / Самовбиваємось розпинаємось...» [Драч 2006: 115]; «Національно» здихаємо / Боже це ми хохли...» [Драч 2006: 115].* Кредом-узагальненням, символом вічної боротьби, плину часу є

рядки «Поєми для жіночого голосу»: «Я сто століть підвожуся з колін» [Драч 2006: 115], а постійні тавтології, що зустрічаються в поемі («На сто колін перед стома богами»; «Я сто століть зятято колінкую» [Драч 2006: 115]), наповнюють її злободенним змістом.

Отже, для ліричних поєм І. Драча, в яких ліричний наратив веде ліричний герой і всі події обертаються навколо нього, пропущені крізь призму його «я», характерна цілісність, підпорядкованість об'єктивній зовнішньофізичній або сюжетно-фабульній логіці, разом з тим і фрагментарність побудови, відвертість у розкритті власних переживань, драматизація чуттєвого сприйняття світу, симфонічність мислення, «музикування», підпорядкування естетичним законам мистецтва, зокрема жанру ліричної поеми.

Здавна музика була тим чинником, який немалою мірою сприяв поступальному руху літератури (врешті, і виникли обидва види мистецтва з одного кореня – синкретичного, культури первісного суспільства), появи нових натхненних творів, наповнених ліризмом і милозвучністю, «музикою сфер». Згадаймо, як причарувала Т. Шевченка поетика народних дум та історичних пісень, які послужили матеріалом для створення таких неперевершених текстів, як «Гайдамаки», «Перебендя», «Гамалія» та ін. В історії розвитку музики відбувалися процеси взаємопроникнення і взаємостимулювання музики і літератури. Загалом музика почала утверджуватися в літературному творі, передусім, як художньо-психологічне тло (поема-кантата Г. Державіна «Любителю художеств», «Леда» О. Пушкіна, «В концерті» І. Нечуя-Левицького, творчість Беранже), штрих до характеристики героя (строфи IX – X гл. II «Євгенія Онегіна», пісня Франка із «Сцен з лицарських часів» О. Пушкіна, поема-симфонія «Сковорода» П. Тичини), потім як рушій сюжету (в «Сліпому музиканті» В. Короленка, романі «Жан-Кристоф» Р. Роллана, перших творах Фредеріка Стендаля, новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського).

Поступово музика завойовує собі чільне місце у літературному творі. Письменники прагнуть не просто відтворити особливості сприймання мелодії героями, вони накладають її гами на гнучку палітру мовних звуків, тональності, вимережуються акцентуаційними структурами. В Україні подвижниками цього процесу стали Л. Боровиковський, Т. Шевченко, М. Гоголь, Леся Українка, П. Карманський, В. Пачовський, О. Олесь, М. Вороний, Я. Савченко, Д. Загул та ін.; у Росії – романтики В. Жуковський, М. Козлов, О. Одоєвський, ранній М. Гоголь, далі Ф. Тютчев та А. Фет, символісти В. Іванов, О. Блок, А. Бєлий; у Німеччині – Л. Тік, Т. Захаріас, А. Вернер, Новаліс. У цьому річиші написано віршовані цикли Лесі Українки, в першу чергу «Сім стун», які вражають змістовою єдністю, емоційною і формальною витонченістю, тонким відчуттям музики. У 1920 році П. Тичина розпочав роботу над першою в історії української літератури поемою-симфонією «Сковорода», яка є класичним зразком такого жанру. Традиції попередників плідно розвивав І. Драч, який зумів вирватися з-під влади музичних канонів і тим самим надати своїм творам граціознішої мелодики, гнучкіше «жонглюючи» композиційними елементами і цим увиразнюючи зміст. Найбільш музичною з погляду мови та стилю є лірична поема І. Драча «Соната Прокоф'єва». Автор у підзаголовку не визначив жанру твору, але його можна збагнути з назви – соната. Така думка видається переконливою тому, що поет, в основному, зберігає циклічні закони побудови сонати. Соната – один із основних жанрів інструментальної музики; твір для одного або двох інструментів у формі сонатного циклу [Юцевич 2009: 249].

Безсумнівно, поема відбила в собі так чи інакше збірний образ сонатних творів видатного композитора. Отже, цілком правомірно порівняти її композицію з музичною структурою «Сонати № 2 для скрипки і фортепіано» С. Прокоф'єва. Модеративні «голубі» «хорали», скріплені «гнівним, гонористим» кременем «громів» у першій частині, сократівський шал у другій і «шафранні» акорди, що «пахнуть теплим сном», у третій, музичний вітер четвертої частини – все це становить у сукупності контрастні картини як у творчості С. Прокоф'єва, так й І. Драча [Сеньків 2002: 220].

У структурі поеми наратив наближається до музики, до сонати С. Прокоф'єва, що виявляється, передусім, у «словесній імітації» настрою твору, його тематиці. У творі 24 рази вживаються найрізноманітніші музичні терміни. Музика є в поемі рушієм сюжету і водночас його тлом. Музичні акорди І. Драча написані як згустки акварельних фарб: «золоте шафранне полотно», «чорні пожежі», «голубі хорали», «жовторогі полохливі грози», «оранжеві шкарлупи»,

«чорні важковози», «рехтять мелодії русяво», «небом по вінця залиті», «сині ноти» тощо. Автор увиразнює естетичне сприйняття музики ще й запахами (скажімо, «тонни сонячних акордів» не лише «басисти», а й «видухмяні», «запашні», які «пахнуть теплим сном») [Драч 2006: 40]. Ліричний наратор втішається ароматом музичного вітру (вбачаємо аналогії цього образу з символічними «ветром-птицей» і «песней-птицей» у М. Заболоцького, вітром у П. Тичини – «Вітер з України»). Динаміка мелодії у І. Драча доповнюється динамікою дій (сцена футбольних баталій): *Футболісти зморені, / І футболки чорні. / А лобами куцими, / А тупими буцями / Розбігаються круто / і не м'ячем з розворота, / А головою Сократа / пробивають ворота* [Драч 2006: 40].

Доречним видається типологічне зіставлення визначених моментів із засобами творення емоційності вислову в третьому вірші з циклу Леся Українки «Ритми», де відчутні зорові і слухові враження («білі тумани», «спів, що лунає лише в снах дітей щасливих», «злотиста арфа» і «голос вітряної ночі» злилися воєдино в емпірейській гармонії, щоб «проміння золоті струни ... обернути») [Українка Леся 2008: 106]. Тим більше, що й І. Драч трактує музику як сонце, наскрізний образ якого проходить через усю творчість митця – від «Ножа у Сонці» до «Київського оберегу». Оповідач І. Драча вдало використав переваги поетичного слова для відображення асоціацій, що виникають у людини з багатою уявою під час слухання музики. Такий спосіб аналізу передбачає виділення ключових слів, що позначають слухові мікрообрази і впливають на смисл інших слів у контексті, зокрема у складному метафоричному комплексі: *Закрутили, загули, заграли, / Чистим лугом серце повели / Вишукані голубі хорали / По стежині сизої імлі* [Драч 2006: 39].

Велику роль у дискурсі поеми відіграють і протиставні повтори (наскрізні контрасти), які полягають у зміні акцентів кольористики: якщо у першій частині холодні кольори (голубий, сизий) були виявом «позитивної» теми, а гарячі (жовтий, оранжевий) – навпаки, «негативної», то у третій частині вони помінялись місцями (теплі кольори – жовтий, оранжевий, золотий, шафрановий, русявий – виявляють головну «позитивну» тему, а холодний синій та чорний – «негативну»). За допомогою алегорично-світлових образів виявляється у творі й авторська позиція, звучить його мовлення: *«В мене світла нині, як у Бога»* [Драч 2006: 40].

Синестезія відчуттів, заснована на переносному значенні слів, втрачає у третій частині свою визначальну роль щодо творення внутріфразових контрастів, які, в основному, обмежуються міжрядковими протиставленнями прямих значень. Синестезія відчуттів виявляється переважно регулятором швидкості руху звуків. Виділимо такі її різновиди: 1) статично-слуховий: «хай у вічність стелеться дорога»; 2) зорово-слухові: «золотом шафранним полотном»; «рхтять мелодії русяво, мерехтять шафранним полотном»; 3) зорово-кінестезично-слухові: «тонни сонця сиплють у вікно»; «котяться шафранним полотном»; 4) нюхово-статично-температурно-слухова: «видухмяні, запашні басисти – всі акорди пахнуть теплим сном»; 5) вібраційно-слухова: «пружності» т. ін. Як бачимо, суть «озвучення» образів і побічних асоціацій, які при цьому виникають, у перелічених прикладах виглядають досить прозоро. Проте «музичність» у І. Драча не є авторською самоціллю. Вона органічно вплітається в логіко-семантичну тканину твору, є інструментом художнього втілення авторських інтенцій.

Вищою формою симфонічної асоціативності І. Драча є «видіння», побудовані на основі синкретичного мислення. Так, у поемі-симфонії «Смерть Шевченка», в якій досягнуто життя й досвід великого попередника, наратор-усезнавець уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру з музикою. Адже в музиці певні аспекти діяльності особи передаються через розкриття переживань та через відтворення емоційних станів. Розвихрена й напружена, емоційно мінлива й багатобарвна, метафорично насичена, з політичними й соціальними алюзіями, симфонія владно підкорює увагу читача, втягує в нутр складної, різномірної психологічної дії.

За жанром – це поема-симфонія, в якій масштабно й поліфонічно відбито складні проблеми буття української нації. Музикознавчий словник-довідник подає таке визначення: «Симфонія – це великий твір для симфонічного оркестру в формі сонатного циклу» [Шип 1998: 241]. Отже, для симфонії характерна співзвучність, багатозвучне поєднання тонів, якими в поемі І. Драча є ірраціональні компоненти (марення, далекі голоси, голосіння матері-України) з реалістичними й сюрреалістичними ситуаціями й деталями, образами великої концентрації

(три свічки, вишневий цвіт). Ліричний наратив поеми «Смерть Шевченка» представлений голосінням ліричного оповідача над долею Т. Шевченка, який став гордістю нашого народу: *Поет став морем. Далеч степова, / І хмарочоси й гори – ним залиті. / Бунтують хвилі – думи і слова, / І сонце генія над ним стоїть в зеніті* [Драч 2006: 15].

Симфонія «Смерть Шевченка» є цікавою за своєю структурою. Композиційно твір складається з прологу та двох частин – «Вишневий цвіт», «Вишневий вітер». Ці назви символічні: саме у травневі дні, коли цвітуть вишні, повернувся на вічний спочинок на Чернечу гору Т. Шевченко, щоб воскреснути і стати безсмертним, а його славу по всій землі несе вишневий вітер: *Йому стелилася дорога незвичайна – / Єдина у житті і в смерті теж єдина, / Крізь всі віки, загорнуті у смуток, / Крізь всі народи, сиві і весняні, – / Кругом землі йти на плечах братів* [Драч 2006: 16].

Назви частин характеризуються глибокою метафоричністю. Вони є символами травневого повернення поета на рідну землю, його щовесняного воскресіння у пелюстках вишневого цвіту і теплому весняному вітрі, в омріяному «садку вишневім коло хати», в стежинах над Дніпром і тополиній вічності. Вишневий цвіт у поемі також є символом України. Творчого переосмислення у симфонії «Смерть Шевченка» набуває і образ-символ калини: *Петербурзьким шляхом, по коліна / Грузнучи в заметах боса йшла / Зморена, полатана Вкраїна, / Муку притуливши до чола. / І намисто сипалось під ноги, / Ніби кров змерзала на льоту. / «Сину, сину», – слухали дороги / Тих ридань метелицю густу / «Може б, сину липового чаю / Чи калини, рідному, бува...» / А дорога ген до небокраю – / На дорозі мати ледь жива* [Драч 2006: 17].

Сюжет твору охоплює три «марення» поета у передсмертний час. І. Драч використовує кіномонтажну композицію, зміну часових планів. Митець, так, як і Т. Шевченко, вдається до художнього прийому марення, сновидіння, що є вищою формою симфонічної асоціативності. Вони уже не мають прямого, безпосереднього зв'язку із музикою, проте відтворюються І. Драчем за її ж законами із залученням синкретичного мислення.

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру, з одного боку, з тичинівськими «видіннями» Сковороди вночі і на горі, а з другого – з брюсовським «Воспоминанием», що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики і літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів.

Симфонія «Смерть Шевченка» дивує міцністю і довершеністю феєричної будови, де блискавичні осяяння єднаються з виваженим історичним розумінням, парадоксальність мислення – з високим художнім смаком. Митець наблизив Шевченка до сучасності, розкрив велич його життя. Створений ним образ Кобзаря став прикладом для українців у їх праці на ниві національного відродження.

Деякими аспектами музичності представлена і поема І. Драча «Леонардо да Вінчі», яка є справжнім сплавом ліризму. У цьому творі характер ліричного героя змалювано поза конкретними вчинками і діями, а через безпосереднє зображення його почуттів і настроїв. Перед нами – моделювання дійсності через зображення характерів, нею створених.

І. Драч, возвеличуючи талант Леонардо да Вінчі, називає його «людиною людей, майстром майстрів» [Драч 2006: 63]. Автор акцентує увагу на тому, що справжній великий митець, а таким і є Леонардо да Вінчі, буде вічно живим і прийде час визнати його талант: *«Пробач же нам, Леонардо, за посмішку над твоїми розкинутими руками, за якими лиш – крила кажана. Прийшла пора визнати тебе не лише творцем картин, скульптор військових машин і водограв для герцогів і королів»* [Драч 2006: 63]. Неначе гімн «людині людей, майстру майстрів» [Драч 2006: 63] звучать останні рядки симфонії: *«Це твоє дихання, биття твого серця чується у новому космічному кораблі, який перемагає століття, земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, яка першою збагнула, куди ми йдемо»* [Драч 2006: 67].

Отже, особливості стилю поета в цій поемі слід розглядати у двох ракурсах: з погляду композиції, тобто відповідно до того, як мовними засобами створюються «головна» і «побічна» теми, як відбувається їх розробка, синтез та взаємодія; з погляду конфлікту, тобто простежується, як він назріває у вигляді контрасту, наростає у вигляді дисонансу і набуває,

врешті, глобально-кульмінаційних розмірів. У центрі уваги рецепієнта в поемі є «мадонна Літта, Мов юне літо, молода» і «павич Леонардо», випущений ним на волю і змальований «у дивному тремтінні». «Антитезою» виступає «моя розпука, напевно, в Італії народжена, Коли у Франції я побачив Проект леонардівського кулемета». «Синтез» же виявляється в оптимістичному висновку: *«Прийшла пора визнати тебе не лише творцем скульптур, / військових машин і водограїв для герцогів і королів. / Це твоє дихання, биття твого серця чується в новому / космічному кораблі, який перемагає століття, / земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, / яка першою зрозуміла, куди ми йдемо»* [Драч 2006: 67].

Контраст між тезою та антитезою, врешті, їх синтез лежать в основі композиції твору. Перша частина сонатно-симфонічного циклу – це його образно-художній центр. Тут намічається головна тема симфонії – тема всеперемагаючої сили творчого начала у житті. Оптимістично сконденсована музична оповідь, навіть з відтінком урочистості, відтворюється врівноваженим, поважним чотиристопним ямбом. Думка підпорядкована єдиному плану, єдиному раціональному настрою, скажімо, повторення однокоренових слів у першій строфі (блакить – блакитний, літа – літо), що, до того ж гармонійно зливається з іменем мадонни Літти, – не злякає, як кваліфікував би Мопассан, повторення, а засіб ідейно-художнього переплетення, взаємовідбиття текстуальних нюансів. Це яскраво засвідчує беззаперечність симфонічного тематизму в поемі І. Драча. Контрасти тут мають текстовий характер: 1) протиставлення загальноновживаної лексики патетичній: *«В хустину чи то, в діадему / Сповив митець просту жагу»* [Драч 2006: 60]; 2) протиставлення негативно забарвленої лексики позитивно забарвленій: *«Який сповняла тут закон ти, / Що променіло так чоло? / Злостинки чарів Джіоконди / В твоїх губах ще не було /; І косить оком Леонардо / Твій кучерявий світ – синок...»* [Драч 2006: 61]. Однак ці контрасти не виходять за межі суто мовних явищ і на зміст впливають лише в тому аспекті, що готують ґрунт для контрастів на рівні мікрообразів.

Тож симфонізм як принцип мислення, безперечно, найвиразніше виявляється в поемах І. Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і навіть віршовий розмір. Більше того, досліджуючи твори І. Драча, можна простежити еволюцію творчої манери їх автора: від найпростішої емпірично-чуттєвої музичності, від словесної імітації музичної симфонії («Соната Прокоф'єва») через створення аналогії сонатно-симфонічному циклу, що враховує специфічні властивості слова як матеріалу поезії («Смерть Шевченка»), він піднімається до логічного типу поетичної симфонії, композиція якої будується на музично-композиційному принципі, до діалектично-узагальненого відображення дійсності у всіх її суперечностях, тобто до власне симфонізму («Леонардо да Вінчі»).

Отже, велику роль у формуванні індивідуального стилю поета відіграє його прагнення синтезувати в художньому творі різні види мистецтва (літературу, музику, театр, кінематограф, живопис, скульптуру). Особливо виразні зв'язки поем І. Драча з музикою. Формуючись на елементарному мовному рівні, музичність творів поета поступово переростає у специфічний тип мислення – симфонічний. І цим митець відрізняється від своїх основних попередників П. Тичини, О. Блока, А. Белого.

Цим універсалізмом, такою двоєдиною функцією: показувати велике, значне, всесвітньо вагоме через дріб'язкове, маленьке, глибоко внутрішнє, мабуть, і приваблює авторський інтерес і уподобання І. Драча з широтою його тематичних смаків, специфічним розумінням позитивного героя сучасності, намаганням усвідомити життєву місію останнього через історичні ремінісценції. Поет, отже, пише симфонії не для того, щоб імітувати композиційні структури музичних полотен, а з метою глибшого проникнення у внутрішній світ героя, людини-борця, склад мислення і характер його почуттів.

Отже, в ліричних поемах І. Драч використовує складну суб'єктну форму «ти» – «я», інтимізує ліричний наратив, викликаючи довір'я у читача до ліричного героя поеми. У такий спосіб ліричні поеми І. Драча демонструють нові форми змальовання фікційного (уявного, образного) світу, зосереджуючись на складній гамі переживань і почуттів людини. У наративі І. Драча основну структуротворчу функцію відіграють ліричні монологи як засіб самохарактеристики героя та прийом моделювання складної дійсності. Гомодієгетична наративна ситуація допомагає поетові багатогранно окреслити художню картину життя, показати щирість і безпосередність ліричного самовираження героя.

Література: Бахтин 1975: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.; Белинский 1948: Белинский В.Г. Соч. В 3-х т. – Т. 2. – К, 1948; Белинский 1949: Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2-х томах. – Т.1.– М.,1949.– 600 с.; Гегель Г.-В.-Ф. 1968: Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. / Гегель Г.-В.-Ф. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.; Драч 2006: Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; Ільницький М. 1986: Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1986. – 221 с.; Каспрук 1973: Каспрук А.А. Українська поема кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: Наукова думка, 1973. – 247 С.; Каспрук 1972: Каспрук А.А. Поема в сучасному літературознавстві. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 29-35; Копистянська Нонна 2005: Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.; Літературознавча енциклопедія 2007: Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита); Літературознавчий словник – довідник 2006: Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene); Пахльовська О. 2000: Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 64-84; Сеньків 2002: Сеньків В. Синестезія естетичних емоцій у поемі І. Драча «Соната Прокоф'єва» як нижча форма симфонічної асоціативності / В. Сеньків // Наукові записки. – Херсон: ХДПУ, 2002. – Вип. ХІ. – С. 219-226.; Українка Леся 2008: Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка. – Харків: Фоліо, 2008. – 636 с.; Шип 1998: Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. / С. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.; Юцевич 2009: Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. – Вид. 2-ге, переробл. і доп. / Юцевич Ю. Є. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 352 с.

В.Д.Слапчук, доц. (Луцьк)

УДК 821.161.2
ББК 83.3(4УКР)

Проблема вибору письменницької ідеології (на матеріалі листування Вал. Шевчука та В.Дрозда)

Слапчук В. Д. Проблема вибору письменницької ідеології (на матеріалі листування В. Шевчука та В. Дрозда).

У статті на матеріалі листування В. Шевчука та В. Дрозда, що велося молодими письменниками у пору їхньої служби в радянській армії і яке виражає особливості творчого становлення обох митців, проводиться дослідження спільності та відмінності індивідуальних сукупностей ідей, властивих для цих письменників із метою виявлення найбільш типових рис і тенденцій для епохи шістдесятництва, що пов'язані із проблемою цілісності/роздвоєння і невід'ємним від неї питанням вибору та вироблення письменницької ідеології, антагоністичної або ж суголосної ідеології імперської держави.

Ключові слова: ідеологія, шістдесятники, література, письменник, лист, вибір, цілісність, роздвоєння.

Слапчук В.Д. Проблема выбора писательской идеологии (на материале переписки В. Шевчука и В. Дрозда).

В статье на материале переписки между В. Шевчуком и В. Дроздом, которая велась молодыми писателями во время их службы в советской армии и которая раскрывает особенности творческого становления обеих мастеров слова, проводится исследование общности и различия индивидуальных комплексов (?) идей, свойственных для этих писателей с целью выявления наиболее типичных черт и тенденций для эпохи шестидесятников, связанных с проблемой целостности/раздвоения и неотъемлемым от нее вопросом выбора и выработки писательской идеологии, антагонистической или созвучной идеологии имперского государства.

Ключевые слова: Шестидесятники, литература, писатель, письмо, выбор, целостность, раздвоение.

Slapchuk V. The problem of choice of the writer's ideology (on materials of V. Shevchuk and V. Drozd's correspondence)

In the article on materials of the V. Shevchuk and V. Drozd's correspondence, which took place in the time of their army services and which expresses peculiarities of both authors' formations, the differences and similarities of their individual aggregate ideas are explored on purpose to reveal the most typical features and tendencies of the epoch of shesdysjatnytstvo, that are bind with the problem of wholeness/split of personality and the inalienable question of choice and work out of the writer's ideology – antagonistic to or in tune with the ideology of the empire.

Key words: ideology, shesdysjatnytstvo, literature, writer, letter, choice, wholeness, split.

Твори будь-якого письменника можна розглядати як утілення художніми засобами низки певних світоглядних ідей. Саме з цього комплексу ідей, притаманних окремому письменникові, викристалізовується його індивідуальна письменницька ідеологія. Зазвичай ідеї, закладені в художньому творі, застаються латентними для пересічного читача і виявляють себе на, умовно кажучи, молекулярному чи атомарному рівні лише у процесі критичного аналізу. Мабуть, не буває письменників без творчої ідеології, проте рідко котрий із них цю ідеологію відверто декларує. Якщо подібне й відбувається, то у таких супутніх для письменника жанрах як листування, мемуари, щоденники, інтерв'ю, і частіше має вигляд неумисних та спорадичних ситуативно спровокованих одкровенень, а не чітко окреслених програмних постулатів і концепцій.

Маємо на меті у цій статті на матеріалі листування В. Шевчука та В. Дрозда, розкривши спорідненість і розрізнення світоглядних засад, дослідити й провести порівняльний аналіз суголосності / подібності / співмірності («спільність» – це, якби в них були, наприклад, спільні маніфести...) та відмінності індивідуальних комплексів ідей, притаманних цим письменникам, виявити найбільш характерні риси й тенденції для епохи шістдесятництва, пов'язані із проблемою цілісності/роздвоєння і невід'ємним від неї питанням вибору та вироблення письменницької ідеології. Раніше ця проблема в літературознавстві не розглядалася, подібне дослідження здійснюється вперше.

Валерій Шевчук та Володимир Дрозд належать до покоління шістдесятників. Початковий етап їхньої творчої біографії у дечому збіжний: ранній і успішний літературний дебют згодом обернувся для молодих прозаїків тимчасовим відлученням від літератури – обох відправили «на перевиховання» до лав радянської армії; В. Шевчука в Заполяр'я, а В. Дрозда у Забайкалля. Проте, випавши із активного літературного процесу, обидва письменники zostалися вірними своєму покликанню. У вкрай несприятливих умовах вони продовжували творити і виношували плани повернення в літературу. І для В. Шевчука, і для В. Дрозда цей період, як свідчать тогочасні листи, якими вони обмінювалися, став порою осмислення та моделювання варіантів подальшого творчого майбутнього.

Коли П. Загребельний писав, що для нього головне у поколінні шістдесятників було те, що вони здатні перевернути світ, а для його внука – те, що вони не звернуть з обраного шляху [Загребельний 2008: 234], – то, очевидно, мав на увазі не тільки багатогранність явища, а й різноманіття підходів до його оцінки. Хоча, насправді, обом реципієнтам ідеться не про різне, а про одне – рівень потенціалу, адже перевернути світ можна лише, не звертаючи з обраного шляху. Шлях поступу трудний тим, що не оснащений дорожніми знаками, які би скеровували і вказували правильність руху; не існує єдиної лінійної магістралі, шлях – це завжди система розгалужень і роздоріжж. «Для Ліни Костенко не існувало морального роздоріжжя, – запевняє сучасний дослідник Д. Дроздовський. – Тільки за правдою – хай там що!» [Дроздовський 2005: 77]. Однак не все було так просто й ідилічно. Саме на моральних роздоріжжях вироблявся характер і виявлялася безкомпромісність (або компроміси) шістдесятників. Варто дослухатися до пристрасного голосу поетеси: «Так от, майте на увазі, що я – не та хороша, гармонійна людина, яка пише ямбами, а я – та людина, яка не витримала. І цим пояснюється також оце моє мовчання, оцеї страшний для мене період, коли я розуміла: я далі так жити не можу!» [Костенко 2005: 101]. Очевидно, що і В. Шевчук, і В. Дрозд також розуміли: далі (після війська) вони не зможуть жити так, як жили раніше; що їм доведеться міняти своє життя, себе, ідеологію власної творчості. Обом належало зробити вибір подальшого напрямку, вибір єдино правильного шляху. Ішлося їм і про життя (соціальний аспект), і про творчість (естетичний аспект), оскільки ці два виміри буття бачилися молодим письменникам нероз'ємними.

У перших листах колеги по письменницькому цеху, а згодом і по нещастю, не тільки обмінювалися враженнями від суворих армійських буднів, а й верталися думками у своє цивільне минуле. Опинившись поза звичною системою культурних координат, і В. Шевчук, і В. Дрозд вдавалися до переосмислення й переоцінки, як власних сил та можливостей, так і того становища, яке вони займали у товаристві шістдесятників. Обидва відчували певне відсторонення і відчуження. В. Дрозд у листі (датованому січнем 1964 р.) до В. Шевчука писав: «Одержав послання од Світл(ичного) і Сверстюка, але якісь ніби вибачливі, ніби їм ніяково, що вони в Києві, а я в Сретенську; якась недомовленість лишила мені бажання відповідати їм, але те, чим вони живуть, вже найменше хвилює мене зараз; якщо й раніше ми були чужими, то зараз якимсь холодом повіяло між нами, якоюсь нещирістю, а може, вина в моїй замкнутості; вони нагадують мені дітей, що серйозно граються в дитячу гру» [Шевчук 2011: 41 – 42].

В. Дрозд відчував себе постражданим за ідею, через що наче б виріс у власних очах, і з висоти свого вимушеного страдництва клопоту (ідеї) вчорашніх друзів видаються йому дитячою грою, хоч донедавна він їх поділяв. А якщо так, то й сам сенс його митарств потрапляє під сумнів. У В. Шевчука настроїй був майже ідентичний: «Я ніколи не належав до впевнених людей, і мене внутрішньо вернуло від них, – пише він у відповідь (кінець лютого 1964 р.). – Саме тому я не зблизився ні з Драчем, який, здається, вже заокруглився цілком, вважаючи, що речі, пізнані ним, недоступні іншим смертним: ні зі Світличним, ні з Сверстюком, ні з Гуцалом. Я сходився близько з іншими людьми, і це були, в першу чергу, мій брат, Концевич і П. Дідович. Ось з якого середовища я ввійшов в літ(ературний) світ, ось чому я не прижився в ньому» [Шевчук 2011: 44]. Однак В. Дрозд у своїх судженнях більш критичний і категоричний. Правда, питання ідеологічних розбіжностей він тоді ще не порушував. Письменник висловлював припущення, що, можливо, причина відчуженості між ним і згаданими особами (а вони були лідерами шістдесятників), полягає в особливостях його характеру. Бачимо, що подібно до В. Дрозда, В. Шевчук також пояснював власну осібність природною властивістю своєї вдачі – невпевненістю. Можна було б зробити висновок, що йдеться тут лише про несумісність характерів. Проте, назвавши діячів шістдесятництва, з якими не зійшовся щільно, В. Шевчук окреслює коло односторонніх. «Я тобі пишу про це тому, – мотивує він, – що мені здається, ти ближчий до цієї групки, в якій формувався я, ніж до всіх інших групок» [Шевчук 2011: 44]. Отже, мова таки йде і про деякі ідеологічні розбіжності. Що цілком природно, оскільки рух шістдесятництва формувався довкола сповідування певних об'єднавчих ідей, проте не поставав суцільним фронтом, а складався із ідеологічного різноманіття групок та індивідів.

Либонь, близькість, яку підмічав В. Шевчук, не була надуманою, однак невдовзі він отримав від товариша свідчення відмінності у підходах та поглядах на літературу. В одному з наступних листів (початок серпня 1964 р.) В. Дрозд пропонував В. Шевчуку «створити літ(ературний) трест по виробництву соцреалістичної літератури, такої, яка потрібна державі. Теми творів – глибоко сучасні, високої політичної напруги. Художній рівень Собківський. Може, трошки вище. Робота – пополам, гонорар теж. <...> До того ж ця робота свідчитиме про твою політичну лояльність і відсутність в тобі опозиції – це дасть можливість надрукувати хоч щось із суто твого» [Шевчук 2011: 50 – 51]. Лист написаний у такому стилі й тоні, що складно визначити, наскільки серйозною була ця пропозиція: провокація це, розіграш чи містифікація? Зрозуміло лише, що це був елемент якоїсь гри; підписуючись, В. Дрозд називає себе «великим комбінатором». Треба зазначити, що література для В. Дрозда асоціювалася не з буттям (його віддзеркаленням, продовженням чи альтернативою), а радше із театральною грою. У передмові до «Вибраних творів» він апелює до «глядачів спектаклю, який зветься літературним процесом. – І далі: – Ось уже тридцять літ я – учасник цього спектаклю» [Дрозд 1989: 5]. Отже, у розумінні В. Дрозда, письменник – не просто гравець, а актор, лицедій. Молодий літератор уже засвоїв правила гри, які встановлювала система, і ці правила не могли його задовільняти. В. Дрозд визнавав за системою силу, але не правоту. На цьому етапі він якщо й розглядав, то вже, либонь, відкинув намір перебороти систему. Саме тому у листі до товариша робив акцент на тому, що їм потрібно бути хитрішими і цинічнішими, тільки тоді вдасться зробити щось значне. В. Дрозд виходив із того, що співпраця з системою неминуча, а коли так, то справу потрібно поставити таким чином, щоби мати з цього подвійну користь: 1) отримати якомога вищу матеріальну винагороду (дорожче продатись); 2) задобрити систему

співпрацею й, приспавши її пильність, зуміти опублікувати щось, що мало б істинну художню цінність. В. Дрозда не приваблювала роль страждальця, нехай навіть і за правду, йому була цікава роль серед лаштунків добробуту, хоч би й ціною деяких компромісів. Молодий письменник взяв на озброєння відому тезу, що мета виправдовує засоби, а його мета, коли судити за текстом листа, – можливість творити справжню літературу. Тому трохи парадоксальним виглядає та обставина, що В. Дрозд, не вагаючись, переносить поле заробітку зі сфери журналістики у сферу літератури, і готовий засмічувати її підробками.

В. Шевчука ідея літературного тресту по виготовленню низькоякісних, але високооплачуваних творів не надто зацікавила. У відповідь він надсилає іронічного й доволі уїдливого листа (11 чи 12 серпня 1964 р.), в якому зокрема пише таке: «Звичайно, твоя ідея не позбавлена резону, бо так чи інакше ми продавалися і продаємося, і коли відкинути таке перестаріле твердження, що мистецтво – це ідея духу (бачиш, як пишно і банально звучить), то можна згодитись, що краще, продаючись, брати більше грошей, ніж менше. В твоїй логіці є тільки одна помилка: не думай, що ті, які платять, менші комбінатори, ніж ти. Вони більше платять там, де більше треба продатися» [Шевчук 2011: 52]. В. Шевчук не плекав ілюзій стосовно можливості переграти систему, очевидно, що й не бачив шансів її перебороти. Своє завдання він убачав у тому, щоб вільно творити. Якщо для В. Дрозда важливим і визначальним був факт публікації твору (без друку писання губило сенс), він не бачив можливості реалізувати себе без контакту із читачем, то для В. Шевчука головною була можливість писати, він самореалізовував себе у контакті з твором, у процесі його писання. Публікація твору передбачає його матеріальну оцінку (гонорар), тоді як твір, що не був оприлюднений, не має прив'язки до матеріального, і визначає його лише естетична вартість. Для В. Шевчука матеріальний бік оцінки твору не стояв так гостро, як для В. Дрозда, йому була чужа ідея мистецького заробітчанства, позаяк він аж ніяк не відкидав «перестаріле твердження» і таки розглядав мистецтво як ідею духу.

Відбувши півроку у Забайкаллі, В. Дрозд отримав можливість продовжувати службу у м. Чернігові, де відірваність та ізоляція від товариства виявляли себе менш відчутно. Його відвідувала дружина, вряди-годи він мав можливість приїздити до Києва. Таким чином отримав змогу, якщо не брати участь у суспільному житті шістдесятників, то принаймні зблизька за ним спостерігати. Однак В. Дрозд не виявляв інтересу до того, що відбувалося за огорожею його військової частини. «Ти просиш повідомляти культурні події на Україні, – пише він (8.10.64 р.). – Є одна культурна подія на Україні – це вихід у світ твого оповідання, прекрасного, смачного, талановитого. Інших подій я не знаю. Мене не цікавить, що сказав Світличний і що сказав Дмитерко, чи кого лаяв чи кого хвалив Дзюба. Газет я не читаю вже другий рік, ні „Літературної“, ні яких-небудь інших, переписуюсь лише з І. Жиленко, а вона теж ніяких подій культурних не знає, окрім подій, що відбуваються в ній самій і народжують її геніальні вірші» [Шевчук 2011: 57]. Болить йому, зізнається В. Дрозд, лише єдине, що не може порядно писати. Він зосереджений тільки на собі і на своєму письмі. В. Шевчуку його товариш В. Дрозд бачився у ряду сільських завойовників Києва, тому культурні події цікавили його лише у контексті власного утвердження. «Писання було для нього зброєю в його завойовництві, я ж писав для того, щоб творити, за Сковородою, „духовний хліб“, і копав криницю, щоб напоїти себе й доброго свого сусіда», – пише В. Шевчук у коментарі до цього листа [Шевчук 2011: 57]. Можемо припустити, що В. Дрозд у житті та творчості (це потребує спеціального дослідження) виявляв риси сільського завойовника міста, але, безперечно, він не належав до руйнівників. Очевидно, що вже тоді подальша їхня літературна кар'єра уявлялася їм по-різному, однак було б хибно стверджувати, що у своїх творчих мотиваціях та спонуках В. Дрозд керувався лише егоїстичними міркуваннями, а В. Шевчуком рухав тільки альтруїстичний запал. На той час, принаймні в перший рік служби, їхні позиції більш-менш суголосні, у думках, якими молоді письменники обмінювалися листовно знаходимо більше мотивів, які їх єднали, аніж роз'єднували. Чи не тому В. Дрозд, замкнувшись у собі й не підтримуючи контактів ні з ким, окрім своєї дружини, поетеси І. Жиленко, продовжував листуватися із В. Шевчуком.

І В. Шевчук, і В. Дрозд переживали душевну кризу, пов'язану з відлученням від літератури, обидва страждали і гнітилися армійською атмосферою, кожного тою чи іншою

мірою підкосила зневіра. В. Дрозд нарікав на свого доармійського товариша, письменника Є. Гуцала, з яким в один час трудилися у чернігівській газеті. Є. Гуцалу, який працював тоді в газеті «Літературна Україна» було доручено підготувати до друку оповідання В. Дрозда. «Але Гуцало вчинив бучу і домігся, що оповідання не друкують. Це мене не настільки здивувало, скільки пригнітило, – пише В. Дрозд (жовтень-листопад 1964 р.) – <...> Мені чомусь думалось, що між нами все буде інакше. А воно все повторюється – тридцяті роки, вірніше, їх переддень. Коли вже ми писатимемо одне на одного доноси?» [Шевчук 2011: 60]. Такого роду ексцеси там, де В. Дрозд сподівався на підтримку, не могли не навертати його до крайнощів песимізму та замкнутості і навіть відрази до культурних новин. В. Шевчук, відповідаючи на цей лист, зазначав стосовно Є. Гуцала, що «доля літератури, як це не наївно звучало в наших суперечках, його ніколи не цікавила, його більше цікавило, який в літературі він сам» [Шевчук 2011: 61], і характеризував того як «затятого селянина-власника» та «міщанина в побуті». Значно пізніше, у коментарях до свого листування з В. Дроздом, В. Шевчук майже цими ж самими словами характеризуватиме В. Дрозда. Судячи ж із тодішнього листа (листопад 1964 р.), В. Шевчук виявляв себе більш підготовленим морально до подій або вчинків, які можна було би тлумачити як відступництво чи зраду: «Те, що тебе пригнітила історія з Гуцалом, мене трохи здивувало. Я настільки протверезений, що коли б найкращі люди стали скотами, то і не дивувався б. Бо такий час, така система і таке життя. Тоді, коли світ був розкладений на чорне і біле, все було просто, і Драгоманов міг бити себе в груди: „Чиста справа потребує чистих рук!“ Але в наш час солодкого демократичного словоблуддя, демагогії і безсовісної спекуляції найсвітлішими людськими ідеалами нікого не здивує, коли чорне звуть білим і навпаки. Суспільних цінностей тому не існує. Існує маленька чесність маленької людини. Коли існує колектив, то лише колектив себе з собою і подекуди колектив сім'ї» [Шевчук 2011: 61 – 62].

Бачимо, що трактуючи колектив як спільність у межах власного «я» або ж окреслюючи його сімейними колом, В. Шевчук нічим не відрізнявся від В. Дрозда, який був зосереджений на собі і спілкувався лише з дружиною. А також впадає в око, що у цьому епізоді В. Шевчуку в цинізмі аж ніяк не відмовиш, правда, він використовує його як щит у захисті від системи й світу. В. Дрозд же, котрий навертав товариша до цинізму й пропонував застосовувати його проти системи як зброю, зостався безборонний. Цим, либонь, і викликаний подив В. Шевчука. Заперечуючи і відкидаючи суспільні цінності з причини їхньої фальшивості, В. Шевчук озвучує власне кредо: «Існує маленька чесність маленької людини». Цю світоглядну позицію потрібно зафіксувати як ключову. Попри доволі спонтанне формулювання, значимість цієї позиції не обмежується етапом становлення письменника, вона ляже наріжним каменем в основу усієї подальшої творчості В. Шевчука.

В. Дрозда не влаштовувала «маленькість», яку сповідував В. Шевчук, дрібні персонажі йому не цікаві, і сам він прагне бути великим, зрозуміло, що великим письменником, навіть тоді, коли підписується «великим комбінатором». В. Дрозд був дещо збентежений, більше того, його навіть лякала та мізерна кількість можливих комбінацій, якою міг би оперувати, і той, заздалегідь передбачений, фінал кожної з них. Очевидно, для нього неприйнятний варіант С. Тельнюка, відступництво котрого гостро осуджував у листі (грудень 1964 р.): «Дуже цікаво! Адже це один з найбільш нетерпимих поборників української мови і людського духу. Хохли – неповторний народ. <...> Відчуваю, що наші армійські роки ще не найгірші в нашій житті» [Шевчук 2011: 60]. В. Дрозд не вагаючись, вдається до узагальнення і переносить зневагу з однієї особи на цілу націю, чим ніби зумисне усуває моральний авторитет, на який мав би озиратися. А ще він настільки розгублений і невпевнений у собі, що починає розцінювати свою армійську ізоляцію як виграшну.

У його наступному листі (лютий-березень 1965 р.) ця тенденція проглядається ще виразніше: «Чи готуєш ти себе до цивільного життя? Чесне сово, армія мені, звісно, обридла, але я боявся б ще цьої осені висувати носа в білий світ. Я на такому роздоріжжі, що зовсім розгублююсь і тільки сподіваюсь ще на одну зиму в собі розібратись і якось самого себе між людей поставити. Багато старого відрубано, а приростати нема до чого, порожнеча, жах один. <...> Бо жити в Києві, починати все спочатку, щось говорити, ходити на вечори, сперечатись, „займати якусь позицію“ – гидко, гидко, гидко» [Шевчук 2011: 68]. В. Дрозд чітко усвідомлював неминучість вибору, оскільки уже не тільки поставив під сумнів усі ті ідейні цінності, якими

жив до війська, але й частково їх зрікся – на старий шлях повертатися не хотів, а нового собі ще не намітив. Його товариш із розумінням відгукнувся на це зізнання, навіть поділяв деякі настрої: «Ніколи я не відчував такої ненадійності і невпевненості, – зізнається навзаєм (13. III. 65 р.). – Жажливо хочеться волі, і жаско від того бажання, боїшся зриву, усталеності, чортзначого» [Шевчук 2011: 70]. Лякали В. Шевчука більшою мірою невідомість і непередбачуваність подальшого власного становища, проте і він переймався питанням вибору. Це видно з іншого його листа (20. 04. 65 р.): «Не знаю, що робитиму, повернувшись у Київ. Журналістом бути важко – треба писати багато гидоти, а мені робити це важко» [Шевчук 2011: 78]. Він бажав би уникнути того духовного роздвоєння, яке переживав, працюючи до війська кореспондентом у газеті, але не знав, яким чином має це зробити.

Кожен із них виношував рішення, яке мало б зняти внутрішні моральні протиріччя й відкрити перспективу для творчого поступу. В. Дрозд продовжував бідкатися: «Так якось сталося, що відстав я від одного берега і, звісно, не пристав до іншого, пливу серед потоку і нема кого на порятунок покликати, коли буду тонути, – пише він (23. 03. 65 р.). – Несподівано, але цілком закономірно, коли заїздив до Києва, посварився з Горинями і всіма подібними ревнільниками болючого національного питання. Тепер для шовіністів я націоналіст, для націоналістів – шовініст, маю щасливий талант наживати ворогів» [Шевчук 2011: 72]. Щось подібне відбувалося і з В. Шевчуком: «Я був теж нещодавно наштотхнувся на ту цікаву істину, що ти оповідаєш. Шовіністи звать мене націоналістом, а останні – шовіністом. Свого часу це мене шокувало, а потім стало смішно. Бо це якийсь цікавий парадокс» (29.03.1965 р.) [Шевчук 2011: 74]. За обставин, коли відбувається протистояння (особливо в період його загострення) колективних політичних ідеологій, навіть якщо це – з одного боку невеличка, не окреслена чітко, група шістдесятників, а з другого державна машина, індивід може лише приєднатися до котроїсь із них, інакше він для обох таборів стає аутсайдером. Якщо для В. Дрозда та В. Шевчука цей «парадокс» зостався тільки епізодичним непорозумінням, майже курйозом, з якого можна посміятися, як це робить В. Шевчук, то для декого із когорти шістдесятників власна недостатньо чітка ідеологічна визначеність або ж зумисна відособленість обернулася творчим, а почасти й життєвим крахом. Як це трапилося, наприклад, із Г. Чубаєм, стосовно котрого К. Москалець відзначає: «Чубай був безпартійним для комуністів і небезпечним для безпартійних, бо за ним пильно й регулярно наглядали органи державної безпеки... <...> Його обходили десятою дорогою, принагідно випускаючи серію взаємовиключних пліток – про співпрацю з КГБ, про співпрацю з націоналістами...» [Москалець 2006: 177]. Кожна із сил керувалася гаслом: хто не з нами, той проти нас.

Між В. Дроздом і В. Шевчуком ще чимало схожості, хоча насправді вони вже тоді йшли різними шляхами. Осібництво В. Шевчука було викликане як природною схильністю до самотності, так і тверезим усвідомленням того, що найбільше користі він принесе, коли зоставатиметься на робочому місці: «Маю хронічну хворобу: можу обійтися без товариства, – пише вже з Києва (грудень 1965 р.); він демобілізувався на півроку раніше. – Здається, із-за того мені приписує громада ухильництво. Не знаю. Хочеться менше говорити, а більше сидіти за письмовим столом» [Шевчук 2011: 85]. Тоді як В. Дрозд все-таки шукав третього шляху. Значно пізніше, уже в зрілому віці, він зізнається: «Я міг бути і серед тих, хто свідчив, рецензував, засуджував і т. д. І міг бути серед тих, супроти кого свідчили, чиї твори рецензували для судових процесів, кого засуджували в колективних листах... Мене не було ні серед тих, ні серед інших» [Дрозд 1994: 143]. Де і з ким був В. Дрозд – питання не зостається без відповіді. «Я справді був тоді і є тепер – поза політичною боротьбою. Моя єдина політика – мої книги. <...> Я знав: зачини мене на тиждень-другий до в'язничної камери, я підпишу все, що від мене вимагатимуть. Я – не борець за суттю своєю, якщо й борець – то лише за письмовим столом, над аркушем паперу» [Дрозд 1994: 143-144]. Це зізнання має спільні мотиви із тим, що писав (1 січня 1965 р) В. Шевчук: «Я, бачиш, інтелігент, з тієї породи м'якотілих інтелігентів, в яких мало енергії навіть на те, щоб впоратись з власними сумнівами, не кажучи вже, щоб витрачати цю енергію на кар'єру, підступи, „козні" тощо» [Шевчук 2011: 65 – 66].

Обидва бачили себе за письмовим столом, тільки В. Шевчуку йшлося про писання, а В. Дрозду про друк. Звідси й різні підходи. В. Шевчук дослухався лише до Музи, а В. Дрозд ще й до настанов та рішень комуністичної партії, до котрої вступив під час служби у війську. Партія

ж бажала бачити своїх письменників бадьорими і оптимістичними. Саме за песимізм В. Дрозд піддавав критиці В. Шевчука в одному з останніх (початок 1966 р.) армійських листів: «І ще одне – життя все ж не таке сумне і темне, як ти його описуєш. Ми все-таки живемо, а твоїм героям краще повіситись, ніж так жити. В житті багато світлих сторін, починаючи з найелементарнішого – їжі, сонця, дітей – а на твоїм будинку наліт якогось сірого, згуслого туману» [Шевчук 2011: 87 – 88]. Звичайно, ці рядки могли бути продиктовані здоровим віталізмом, проте навряд чи збіг позиції В. Дрозда із офіційними настановами є випадковим. А що боротьба із письменницькими песимізмом велася на рівні видавництва та редакторів знаходимо підтвердження у Гр. Тютюнника: «А редактори, які з причини сумовитості, до того ж веселої, відмовляються друкувати мої оповідання, володіють, по-моєму, почуттям звірячого оптимізму. Не інакше! Я впевнений, що по-життєвому вони також сумні, у всякому випадку вони розуміють, що життя людське в загальному сумне, неорганізоване й не вічне, а оптимізм – це професія, професіональний оптимізм! Піддайся вони смутку – їх виженуть» [Тютюнник 2011: 114]. Налаштовуючись на робочий лад, В. Дрозд наливав себе бадьорістю, котрої, на думку В. Шевчука, у нього катма, і підтягував свій оптимізм до необхідного *професійного* рівня. Трохи раніше він завершує один із листів (23. 03. 65 р.) коментарем, що стосується Екзюпері: «...Він хотів рятуватись не тільки сам, а й порятувати сотню інтелігентів. Я б не став рятувати. Амінь» [Шевчук 2011: 73]. Зміст цих рядків дає підстави тлумачити їх як свідчення того, що В. Дрозд остаточно відмовився від лінії, на яку все більше орієнтувався В. Шевчук – писати такі твори, які б повернули літературі загальнолюдське обличчя, цебто, якщо й не зрікався ролі гуманіста, то принаймні відсував її на другий план. Згодом, озираючись на себе молодого із відстані часу, В. Дрозд визнавав: «Повернуся я з війська дещо іншим. Я навчуся виживати в Системі, навчуся її обманювати, але в чомусь обманюватиму і самого себе. Втрати в цій боротьбі за виживання для художника неминучі» [Дрозд 1994: 179]. І найперше, що втрачає художник – цілісність. І. Жиленко теж стверджує: «Всі ми роздвоєні, розсічені, і дай Боже, щоб не розтрошені нашою добою» [Жиленко 2011: 127]. Усі ці головні тенденції епохи шістдесятництва: проблема цілісності/роздвоєння і невід'ємне від неї питання вибору ідеології, – виразно виявляють себе у листуванні В. Шевчука із В. Дроздом.

Листування вказує на те, що для В. Дрозда *вижити* означало зберегти себе шляхом пристосування себе до вимог системи. Щодо В. Шевчука, то він і в умовах тоталітаризму бажав залишатися собою, вважаючи за краще бути *ніким*, ніж поступитися часткою себе. Окрім обраного він бачив ще два можливі шляхи: «Мій брат, з яким я починав літературну творчість, пішов іншим шляхом: писати припинив. Був, правда, і третій шлях, яким пішли В. Дрозд, Є. Гуцало, І. Драч та інші – конформізм: тобто служити музі і Мамоні водночас» [*Захарченко 2010*]. Очевидно, що на відміну від В. Дрозда, котрий дивився на речі реалістично, часами навіть практично, В. Шевчук дещо ідеалізував кшталт *служіння музі*, надаючи йому сакрального відтінку. Саме у війську він виробив теорію *самостояння*, за якою писання стало для нього певною аскезою. Свідомо обравши долю анахорета, що усамітнівся у «башті зі слонової кістки», зробив це, зрозуміло, не з романтичних міркувань, а з причин почасти зовнішніх, проте з цілком тверезим розрахунком: краще поступитися місцем в офіційній літературі, ніж зраджувати власні принципи. Опорою ж для В. Шевчука були його власні твори (рукописи), які у своєму зв'язку й сукупності творили ту альтернативну реальність, котра й укріплювала письменника у його *самостоянні*. На таке В. Дрозд у принципі не був здатен, оскільки не уявляв письменницької реалізації поза офіційною літературою, поза її канонами та ієрархією. Суперечливість його стосунків із системою полягала в тому, що він не визнавав її моральні та естетичні критерії істинними, однак не бачив змоги ні утвердити правдивість власних ідей, не прикриваючись фальшивими цінностями, ні *оприяти* їх за межами цього комплексу координат. Аби зберегти себе, В. Шевчук готовий був стати *ніким*, що для В. Дрозда було абсолютно неприйнятно, оскільки в його розумінні він зможе зберегти себе, лише ставши *кимось*. Кожен із них по-своєму прагнув відстояти себе і реалізувати в літературі, спираючись на набір ідей, які В. Шевчук добирав згідно з виробленими ним на той час естетичними вподобаннями, а В. Дрозд змушений був узгоджувати із регламентом та кон'юктурою внутрішньої імперської політики.

Література: Дрозд 1989: Дрозд В. Г. Мої духовні мандрівки... // Дрозд В. Г. Вибрані твори: у 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1: Оповідання. Романи. – С. 532.; Дрозд 1994: Дрозд В. Г. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок: Повість-шоу. – К.: Укр. письменник, 1994. – 203 с.; Дроздовський 2005: Дроздовський Д. Коли доторкаєшся до вічності / Дмитро Дроздовський // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу / Ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – С. 69 – 79.; Жиленко 2011: Жиленко І. Номо feriens: Спогади / Ірина Жиленко; переклад. Михайлини Коцюбинської. К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.; Загребельний 2008: Загребельний П. Думки на розхрист, 1974 – 2003 / Павло Загребельний; вступ. слово Л. Копань. – 2-ге, доп. вид. – К.: Унів. вид-во Пульсари, 2008. – 240 с.; Захарченко 2010: Захарченко А. Валерій Шевчук: «Те, що роблю, за мене не зробить ніхто»: Інтерв'ю / [Електронний ресурс] / Артем Захарченко. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/12/24/valerij-shevchuk-te-scho-roblyu-za-mene-ne-zrobyt-nihto>. – Назва з екрану.; Костенко 2005: Костенко Л. «А може, й гординя – гординя великої гіркоти» / Ліна Костенко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу / Ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – С. 97 – 105.; Москалець 2006: Москалець К. П'ять медитацій на «Плач Єремії» / Костянтин Москалець // Москалець К. Гра триває: Літературна критика і есеїстика. – К.: Факт-Наш час, 2006. – С. 172 – 204; Тютюнник 2011: Тютюнник Г. Бути письменником: щоденники, записники, листи / Григорій Тютюнник; передм., упорядкув. О. Неживого. – К.: Ярославів Вал, 2011. – 440 с.; Шевчук 2011: Шевчук В. Людина на два береги. Трохи спогадів, трохи документів, а трохи рефлексій / Валерій Шевчук // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – № 262 – 263. – С. 26 – 95.

Л.Г. Стороженко (Київ)

УДК 821.161.2.09 + 929 Тенета
ББК 83.3(4Укр)6

Жанрова специфіка епосу Бориса Тенети

Стороженко Л.Г. Жанрова специфіка епосу Бориса Тенети

Стаття присвячена розгляду жанрових особливостей епічного доробку Бориса Тенети. Робота спрямована на дослідження малої, середньої та великої прози письменника. Акцентується увага на провідних тенденціях сучасної автору літературної епохи, її світоглядних позиціях та естетичних ідеалах, проблемі національної самоідентифікації в умовах тоталітарної системи.

Ключові слова: жанр, мала проза, середня проза, велика проза, оповідання, повість, історичний роман.

Storozhenko L.G. Genre specificity epos of Boris Teneta

The article is devoted to the genre characteristics of the epic legacy of Boris Teneta. The work is focused on the study of small, medium and large prose writer. Attention is focused on leading the trends of modern era to the author, its ideological positions and aesthetic ideals, the problem of national identity in a totalitarian system.

Key words: the genre, small prose, the average prose, most prose, short story, novel, historical novel.

Стороженко Л.Г. Жанровая специфика эпоса Бориса Тенеты

Статья посвящена рассмотрению жанровых особенностей эпического наследия Бориса Тенеты. Работа направлена на исследование малой, средней и большой прозы писателя. Акцентируется внимание на ведущих тенденциях современной автору эпохи, ее мировоззренческих позициях и эстетических идеалах, проблеме национальной самоидентификации в условиях тоталитарной системы.

Ключевые слова: жанр, малая проза, средняя проза, большая проза, рассказ, повесть, исторический роман.

Сучасний погляд і розуміння політичних та ідеологічних стереотипів, нове переосмислення історії, зумовлені драматичною динамікою життя української нації, диктують необхідність нового прочитання творів художньої літератури. Особливе місце серед досліджень займає літературна епоха 20-30-х років ХХ століття – період «розстріляного відродження», де панують атмосфера терору і «культ особи»; період винищення кращих

представників української інтелігенції, які прагнули суверенного життя для рідної літератури та протистояли уніфікації літературного процесу з єдино-універсальною творчою методою «соцреалізму». Відтак, художнє слово нового покоління письменників досягає високого рівня розвитку і складає досконалий пласт не тільки української, а й світової літератури.

Оскільки хвиля соціально-культурного відродження вимагає від літератури нової мети і завдань (формування нового світогляду, співзвучного європейським тенденціям; пробудження національного самоусвідомлення українського суспільства та ін.) – письменники все частіше звертаються до нетрадиційних творчих прийомів, пропонуючи читачеві оригінальні за характером і звучанням твори. Ідея синтезу, поглинувши художню свідомість епохи, виконує роль об'єднуючого начала в складному процесі письменницького самовизначення, віднайшовши нові варіанти жанрової форми і змісту.

У творчості Бориса Тенети, неправомірно забутого українського письменника 1920 - 1930-х рр., жертви «розстріляного відродження», спостерігаємо процес створення оригінальної малої, середньої та великої прози з елементами класичної літературної традиції й нових європейських тенденцій першої третини ХХ століття. Відчуття вичерпності канонічних моделей світу, необхідність пошуку нових радикальних способів художнього відтворення дійсності знаходить місце в жанрових пошуках письменника. Саме в цей період жанр слугує своєрідним експериментальним полем, на якому естетичні дослідження проводяться досить швидко і результативно.

Історія української літератури скупа на відомості та наукові розвідки стосовно творчої постаті Бориса Тенети. На сьогодні відсутні дослідження, присвячені цілісному аналізу творчості письменника. Не дивлячись на наявність окремих студій фактологічного змісту (В. Дмитренко, В. Мельника, А. Печарського, М. Чабана), творча самотність митця залишається поза прискіпливої уваги дослідників. Матеріали носять лише фрагментарний характер, а у вітчизняному літературознавстві творчий доробок прозаїка не став об'єктом самостійного вивчення. До сьогодні у вітчизняному літературознавстві не виникало й питання щодо формування жанрової системи у творчості Бориса Тенети; не проводився розгорнутий аналіз жанрово-літературних особливостей епічного спадку митця.

Ім'я письменника лише побіжно згадується і в літературно-критичних статтях 20 – 30-х рр. минулого століття (М. Гладкий, Г. Костюк, І. Лакиза, Я. Савченко, Ф. Якубовський) – це невеликі відгуки щодо літературної творчості письменника; а пересічний український читач має змогу познайомитися з малим та середнім епосом письменника виключно завдяки губернським та всеукраїнським періодичним виданням першої третини ХХ століття («Глобус», «Життя й революція», «Зоря», «Червоний шлях», та ін.), після смерті письменника твори жодного разу не перевидавалися, а історичний роман «Загибель Анагуака» не був опублікований взагалі.

Відтак, виникає нагальна необхідність дослідити формування жанрової системи творчості Бориса Тенети та обґрунтувати її синтетичну природу, керуючись працями В. Гречнева, В. Скобелева, Н. Тамарченко та ін. (жанр оповідання); П. Волинського, М. Дубини, А. Кузьміна, М. Храпченка (жанр повісті); Г. Баран, Т. Литвиненко, В. Панченка, Т. Пастуха, Г. Сиваченко, М. Ткачука, В. Хархун (жанр роману); М. Бахтіна, О. Галича, І. Денисюка, Г. Поспелова, В. Фащенко (загальні проблеми жанру).

Епічна спадщина Бориса Тенети відносно невелика: мала проза, опублікована у тогочасній періодиці, що згодом знайшли відображення у декількох збірках оповідань («Десята секунда» (1928), «Листи з Криму» (1928), «В бою» (1931), «Будні» (1934)), а також не видані твори («3 життя» та «Сванійські оповідання» (рукопис знаходиться в авторському архіві)); середній епічний жанр («Гармонія і свинушник» (1928), «Винахідник» (1933), що вийшли до друку окремими виданнями та повість «Дні» (1933 – 1934), надрукована в тогочасному літературно-мистецькому журналі «Радянська література»); історичний роман «Загибель Анагуака» (не був опублікований, рукопис знаходиться в авторському архіві).

Жанрова розмаїтість творчого доробку митця зумовлена насамперед шириною таланту письменника. Майстер малої, середньої та великої форм прозаїчного епосу звертається до провідних тенденцій сучасної йому літературної епохи, її світоглядних позицій та естетичних ідеалів; проза Тенети оновлена, змінена, як і відображувана в ній дійсність.

Починаючи з середини 1920-х років письменник працював над епічними творами, вважаючи її за своє основне покликання. Б. Антоненко-Давидович пригадує: «... Тенета, з яким не раз доводилося ділити радість спільних здобутків і гіркоту злигоднів, завжди сварився зі мною, як тільки я починав переконувати його, що він надарма недооцінює свого поетичного хисту, який, на мою думку, далеко дужчий у нього за прозовий. Тенеті здавалося, що я принижую своїми словами його прозову творчість, якій він дедалі більше віддавався....» [Антоненко-Давидович 1969: 170].

Малий епос Бориса Тенети, сповнений думками й емоціями героїв, розкриває внутрішньо-психологічний стан звичайного обивателя. Філософське розуміння світу, його абсурдності вимагає письменника аналізувати кожен крок своїх персонажів, досліджувати причини їхніх вчинків. Адже вони є своєрідним суб'єктивним віддзеркаленням епохи митця. Так, після переїзду до міста («Місто», 1926), головний герой оповідання міркує над сенсом свого існування, констатує, що тепер для нього навіть смерть батьків всього лише епізод. Тенетин герой «закинутий» у власне існування і від того ще більше нещасний. У його душі сум'яття – невже і смерть сестри з часом «стане епізодом?.. Може, через 10 – 12 років, сидючи в теплій кімнаті, я скажу, закурюючи: – А в 192... (такому-то) році у мене сестра вмерла, це було саме тоді, як приїздив театр Франка... Гарний був театр а-х-х-а (позіхну)... І забуду я про довгі зимові вечори, про голод і злидні забуду я, і про серце шматочками на підлозі, і про нерви вузликом зв'язані. Забуду про все...» [Тенета 1926: 21]. Змалювання міста, з одного боку, відображає хаос абсурдного світу, а з іншого, – це крок до його усвідомлення, спроба досягнути абсурдне теперішнє буття через минуле.

Борис Тенета, віднайшовши власний стиль відображення оточуючої дійсності та проблем розвитку особистості, через, здавалося б, нескладний жанр оповідання майстерно показує зміни, що відбуваються у світосприйнятті та виборі вчинків героїв, відзначаючи безпосередньо провідну роль психологізму у цьому процесі. Письменник пояснює буття світу крізь призму особистого існування й сприйняття персонажа.

Соціально-психологічну дезадаптацію спостерігаємо і в оповіданні «Ненависть» (1930). Головний герой твору Гнат Власенко, командир червоного ескадрону – єдиний, залишившись живим, за іронією долі, полоненим потрапляє до своїх. Проте він не може довести, що дійсно є бійцем Червоної армії, і, маючи можливість втекти, не наважується цього зробити: «Я не боюся смерті. Але померти від руки своїх – безглуздо, смішно...» [Тенета 1930: 19]. Персонажі прози митця намагаються віднайти правильне вирішення питання, ту опору, відштовхуючись від якої, можна знайти орієнтири буття.

Роздумуючи про сучасність, сутність людини, національну самобутність, письменник, творить оригінальну малу прозу, що не відповідає вимогам партійної ідеології. Сучасник Бориса Тенети, критик Олексій Полторацький на сторінках «Пролетарської правди» писав: «Щодо соціальної суті оповідань Тенетиних – мусимо зазначити, що її немає (!) Річ дивна і парадоксальна... Героїв Тенети обходить революція, всі зміни, що сталися після неї, вони відчуються пасивно» [Полторацький 1927]. Та аналіз творчого доробку письменника змушує не погодитися зі словами критика. Як уже зазначалося, поряд з друком у харківському журналі «Червоний шлях» (1924), катеринославській «Зорі» (1925), в журналах «Глобус» та «Нова громада», Борис Тенета стає активним дописувачем київського літературно-мистецького часопису «Життя й революція» (1925), який «широко відкривав сторінки для молодой української літературної парості» [Чабан 2004: 131]. Саме в цьому журналі виходять друком Тенетин «Безробітній» (інша назва «Голод» (1925)) – оповідання, в якому автор занурюється в глибинний світ людини, яка не має роботи, а відтак, і засобів для повноцінного існування. Письменник інтерпретує сучасну йому дійсність очима творчої особистості, яка, як і сам автор, розуміючи сутність доби, в якій живе («...чув цікаву розмову однієї панночки... Яка рація їй поступати до інституту? (не біда, що й не прийняли). Пройде вона курси машиністки-друкарки і за допомогою Івана Семеновича (це технік, що під час ленінського набору проліз у партію; вона спочатку навіть не повірила, щоб такий солідний і т.д.) улаштується на посаду й стане комуністкою» [Тенета 1925: 16]. Звичайно, це не та «соціальна суть», яку хотіла бачити жорстока система, не ті слова: «Пролетарій не повинен плакати, хоча й голодний! Пролетарій ніколи не повинен занепадати духом! Мотаю головою і кажу: – І який це дурень сказав?.. який

дурень?» [Тенета 1925: 21], – що задовольняли вимоги тоталітарної дійсності.

Предметом пильної уваги Тенети стає не тільки свідомість і психологія окремого персонажа, письменника цікавить психологія натовпу, нав'язана новою політичною системою, що активно утверджується на території уже невилітної України. Тотальне домінування соціальної юрби над індивідуальним, окремим призводить до знищення, зникнення особистості як «виду» («Люди» (1929), «Ковалі» (1931), «Будні» (1934) та ін.)

Екскурс сторінками оповідань Бориса Тенети дає змогу говорити про глибинне проникнення письменника в суспільне життя народу, охоплення широкого кола нагальних проблем сучасної автору дійсності. Письменник, прагнучи відшукати корені загрозливої дисгармонії у суспільстві, своєю творчою уявою повертається в революційні роки. Відтак друком виходять «Ave vita» (1926), «Десята секунда» (1929), «В бою», «Вороги», «Оксана», «Петренко й Мері» (1931).

Паралельно із створенням оповідань, Тенета розкривається і в жанрі повісті, як форми оптимального відображення подій тогочасної дійсності. У 1927 році з-під пера письменника виходить повість «Гармонія і свинушник». Alegорично-символічна назва твору вказує на суперечливу сутність і характер світосприйняття автором тогочасної ситуації в країні. Змальовуючи дві контрастні форми людського життя – «свинушника», як символу жорстокого і брудного сьогодення, де «ми всі стоїмо там по коліна в болоті. Є десь сонце... Є... Бо пробивається крізь щілину й навіть болото золотить, а навколо в теплому багні лежать свині і задоволено хрюкають... Ти не думай, що вони за старе тримаються. Це невелика б біда була, але вони нюхом добре чують все нове й свіже, переможне і лізуть туди, несучи за собою свій свинушник» [Тенета 1927: 66], і «гармонії», як ілюзії ідеального суспільства, в якому «будуть колись люди, коли настане та гармонія... Але, видно, далеко той час, що я й уявити собі не можу, хоч роблю, будую її ту гармонію сонячну» [Тенета 1927: 67]. Борис Тенета вводить у твір суто символічні образи головних героїв Катерини та Михайла, взаємини яких побудовані на життєвих контрастах, є відображенням протилежних напрямів тогочасного життя. Однодумці і близькі духовно в минулому, сповнені мрій про щасливе майбуття, вони штурмують Перекоп у громадянську війну, а зустрівшись згодом, виявляються різними і чужими людьми.

У прозі Бориса Тенети об'єктивний, у чомусь новаторський, процес художнього осягнення складних життєвих явищ. Письменник відчуває й усвідомлює свою причетність до долі народу, нації. Він відчуває знає характер свого народу, його історичну минувшину і вміє майстерно, переконливо говорити про сучасність. Повість «Дні» (1934) є своєрідним продовженням оповідання «Будні». І хоча обидва твори написані «на злобу дня» (скоріше за все письменник вдається до пролетарської тематики свідомо, адже, за його ж словами «заносилося на великий погром» [Костюк 2008: 230]), Тенета майстерно відтворює не тільки гнітливий вплив сучасного йому суспільно-політичного становища й напруги у соціальному житті України першої третини минулого століття, а й широко моделює панораму життя героїв протягом тривалого часу, прослідковує закономірності їх душевної еволюції. Органічним продовженням прозової письменницької спадщини Бориса Тенети став історичний роман «Загибель Анагуака», так і не дозволений до друку цензурою ні за життя письменника, ні в період його реабілітації (рукопис знаходиться в авторському архіві).

Роман не тільки тематично новий для української літератури досліджуваного періоду, він з оновленим жанровим диханням. Втілюючи всі жанрові новації власне роману, Борис Тенета створює нову концепцію осмислення минулого – це не докладна буквалістська реконструкція, а спроектована на сучасну йому дійсність екзистенція національного «я», що чітко прослідковується у всій прозовій творчості автора.

Темою художнього полотна стали «історія й практика завоювання Мехіко іспанськими колонізаторами на чолі з Кортесом. Потрясаючі епізоди, жахливе винищування завойовниками тубільного населення ацтеків та індіанців. Такої теми українська література ще не мала...» [Костюк 2008: 233] – зауважував Борис Тенета. Роман безумовно має перегук з актуальною для письменника жорстокою сучасністю, коли тоталітарна машина замість підтримки і розвитку національного, як складової «совєцького» інтернаціоналізму, винищувала кращий цвіт нації в таборах та катівнях. Alegоричний підтекст твору був новою і доброю лектурою «для виховання молоді проти всяких імперіалістів і завойовників» [Костюк 2008: 233].

В історичних художніх полотнах завжди існують сумніви щодо правдивості, істинності описуваного в історичному жанрі: чи справді було саме так? Історичну правду встановити складно, практично неможливо. Борис Тенета, уміло оперуючи фактичним багажем історії, майстерно відтворює епоху завоювання іспанцями Мексики, відкриває минуле конкретного народу, його значущість в самосвідомості національної культури. Прозаїк по-новому відкриває націю, виводить її на кін спектаклю існування, як одного із головних персонажів, які, втомившись від «важкої роботи і немилосердних богів... від жадоби і ненажерливості жерців, від чиновників, від каціків...» [Тенета 2013: 21], прагнуть вирішити глобальні проблеми національної самоідентифікації і свідомості, утвердити автентичність.

Жанрова розмаїтість усієї прозової спадщини Бориса Тенети передбачає висвітлення суспільно вагомих проблем. Прозаїк звертається до життєво важливого матеріалу, увиразнює його, творить новий стиль і навіть нову мову. У його творах – довершений художній малюнок, чітка сюжетно-композиційна структура, цілковита вичерпність і водночас – самонанизування сил для нового, ще досконалішого, кращого. І, не дивлячись на невеликий за обсягом епічний доробок, творчість митця, з точки зору широти його естетичних шукань, екзистенційного вираження, звернення до внутрішнього, духовного життя героїв, знаходить свою нішу в українській літературі.

Повернення імені Бориса Тенети до когорти кращих художників слова, дослідження його творчої спадщини, з'ясування жанрової специфіки стане серйозним кроком не тільки у всебічному вивченні творчої постаті письменника, а й допоможе у відтворенні цілісної картини українського літературного життя першої третини ХХ століття.

Література Антоненко-Давидович 1969: Антоненко-Давидович Б.Д. Здалека й зблизька: Літературні силуети й критичні нариси / Б.Д. Антоненко-Давидович. – К.: Рад. письменник, 1969. – 303 с.; Костюк 2008: Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади у 2-х кн. / І-т літератури НАН України та ін. – К.: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 718 с.; Полторацький 1927: Полторацький О. Критичні відгуки / О. Полторацький // Пролетарська правда. – 1927. – 8 травня.; Тенета 1925: Тенета Б. Безробітний / Б. Тенета // Життя й революція. – 1925. – № 6 – 7. С. 16 – 22.; Тенета 1927: Тенета Б. Гармонія і свинушник. Ч. I. / Б. Тенета // Життя й революція. – 1927. – № 8. – С. 48 – 75.; Тенета 2013: Тенета Б. Загибель Анагуака // Особистий архів Стороженко Л.Г. – К, 2013. – 322 с.; Тенета 1930: Тенета Б. Ненависть / Б. Тенета. – Дніпропетровськ: Зоря, 1930. – 32 с.; Тенета 1926: Тенета Б. Місто / Б. Тенета // Життя й революція. – 1926. – № 6. – С. 17 – 21.; Чабан 2004: Чабан М. Закривавлене горло шепоче слова...: [Борис Тенета – жертва «Розстріляного відродження». 70-річчя Спілки письменників] / М. Чабан // Січеслав. – 2004. – №1. – С. 130 – 133.

Томченко М. А., асп. (Запоріжжя)

УДК 821.161.2-3.09

ББК Ш5 (4Укр)

Художній статус автора в творчості Ніли Зборовської

В статті розглянуто художнє вираження образу автора в романі «Печалі та радощі літературознавки» та антиромані «Українська Реконкіста», які презентують два типи авторського художнього втілення. Перший твір представлено у формі гри, коли автор грається із читачем, містифікуючись, ховаючись за певну маску. Анти-роман «Українська Реконкіста» постає як індивідуальна історія. Авторка намагається реалізуватись як критик, міфотворець, творець нового напрямку сучасної літератури альтернативного міфологізму.

Ключові слова: феміністична критика, психоаналіз, анти-роман, тотальний роман, автор читача, концепція межі, художній статус, гра, альтернативний міфологізм, індивідуальна історія.

В статье исследуется художественное выражение образа автора в романе "Печали и радости литературоведки" и анти-романе "Украинская Реконкиста", которые презентуют два типа авторского художественного воплощения. Первое произведение представлено в форме игры, когда автор играет с читателем, мистифицируя, прячась за определенную маску. Анти-роман "Украинская Реконкиста"

появляється як індивідуальна історія. Автор намагається реалізуватися як критик, мифотворець, творець нового напрямлення сучасної літератури альтернативного мифологізму.

Ключевые слова: феміністическа критика, психоаналіз, анти-роман, тотальний роман, автор читателя, концепція границі, художественний статус, гра, альтернативний мифологізм, індивідуальна історія.

Tomchenko M. Artistic status of author is in work of N. Zborovska

This article deals with the artistic expression of the author's image in the novel "The Sorrows and Happiness of Literature Expert" and antinovel "Ukrainian Reconquista" that represent two types of the authors' artistic personification. The first work is presented in the form of a game when the author plays with a reader while mistifying, hiding under a certain mask. The antinovel "Ukrainian Reconquista" appears to be a story of an individual. The author tries to be realised as a critic, a myth creator, a creator of a new tendency of a modern literature of an alternative mythology.

Key words: criticism of feminists, psychoanalysis, antinovel, all-out war, author of reader, concept of boundary, artistic status, game, alternative mythology, story of individual.

Сучасна українська література в пошуках власного «Я» зробила помітний крок і поряд із загальносвітовими тенденціями постмодерного світовідчуття долучає власні національні джерела. Початок 2000-их років ознаменований помітним струменем так званої жіночої прози. Феміністична проза О.Забужко, інтелектуальні детективи Є.Кононенко, міфопоетика творів Г.Пагутяк, магія особистої присутності в історичних часах Т.Зарівни, «серйозна гра» творів Н.Зборовської. Проте прозу Н.Зборовської важко назвати суто феміністичною, йдеться не тільки про естетичне осягнення дійсності, відтворення жіночого досвіду буття, але й про творення принципово нового типу літератури тотального роману, важливими чинниками якого є особистість автора, основні символи і ціннісні концепти. Принципово нову концепцію відродження пропонує Н.Зборовська в анти-романі «Українська Реконкіста», основою якої є «відвойовування» власних земель, «відвойовування» у смерті самого себе. Індивідуальна історія стає варіантом емоційного досвіду доби, де автобіографія стає шляхом пошуку надемпіричної реальності, вищого Я, душі, спраглої вічного життя у смертній присутності в бутті. Виникає потреба окреслення художнього статусу автора в творах Н.Зборовської, що мають різновекторне спрямування та простежують еволюцію художньої системи авторки.

Авторка роману сама є літературознавцем, критиком, тому напрям інтерпретації твору авторка намагається подати сама, виходячи із власних зацікавлень психоаналітичною критикою, феміністичною критикою, міфопоетикою, зокрема, це її праці «Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків», «Психоаналіз і літературознавство», статті «Імперія чоловіка і жінки у романі «Роксолана» П.Загребельного», присвячені творчості Е.Андієвської, «Феміністичний триптих Є.Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики» та ін.

Серед праць, присвячених проблемам ролі автора в комунікативній системі твору, слід відзначити дослідження Н.Бонецької, А.Гришуніна, І.Ільїна, О.Капленко, Л.Мешкової, М.Моклиці, О.Ткачука та ін.

Метою статті є окреслення художнього статусу автора в романі «Печалі і радощі літературознавки» та антиромані «Українська Реконкіста». Завдання, які мають бути реалізовані: визначити поняття альтернативного роману на основі розробок Н.Зборовської-літературознавця; окреслити художнє втілення образу автора в художніх творах письменниці; схарактеризувати концепцію читача.

Художній статус автора (імпліцитного автора) в творі особливий, його природа відмінна від природи образів-персонажів твору. Насамперед він не має ні пластичної оформленості, ні характерологічної закінченості. З художнього твору ми не завжди можемо дістати якихось відомостей про зовнішній вигляд його автора, але є можливість зробити більш-менш певні висновки про його емпіричний характер. І усе ж образ автора, який розкривається у творі, співвідноситься з авторською особистістю (реальним автором), мабуть, більш тісно, ніж його портрет або характер. «У процесі творчості особистість відповідає собі в найбільшій мірі, тому в художньому творі присутня сама суть автора, і глибина твору, так би мовити вертикаль його, відповідає глибині авторської особистості» [Бонецкая 1986: 257]. В

образі автора перетворюється внутрішня «душевна біографія» письменника, відбивається його – не побутове, не життєське обличчя» [Мешкова 1988: 6].

Введення персонажа, з яким автор себе ідентифікує, створює ефект певного ототожнення, але уважний читач здатний розрізнити художній образ і особистість реального автора. Н.Зборовська сама дає привід до таких розрізень, створюючи два тексти із паралельним розвитком характеру Дзвінки (персонажа, з яким авторка себе ідентифікує, а, отже, містифікує свою присутність) і варіантами життєвих обставин головної героїні в антиромані «Українська Реконкіста».

Отже, варто звернутись до зауважень Н.Зборовської- критика, які вона зробила в статті «Літературний процес і завдання критики». Вона зазначає, що літературний процес в пошуках втраченої гармонії отримує дві тенденції розвитку – міфологізуючу і деміфологізуючу. Так, в європейській літературній ситуації ХХ століття реалізувалися **чотири** різновиди міфологізму: авторитарний – властивий тоталітарним ідеологіям, виражає небезпечну гіпертрофію чоловічого (батьківського) начала, вульгарний міфологізм – притаманний масовій культурі й виражений в образах кінозірок, супергероїв, рекламних кліше тощо; авангардний міфологізм – передає безпорадність особистості перед силою надособистісних соціальних або неусвідомлено психологічних структур (Кафка, Джойс; О.Ульяненко, Є.Пашковський); альтернативний міфологізм становить гіпотетичний варіант пошуку єдиної моделі індивідуального, національного та загальнолюдського буття (Джон Роналд-Руел Толкієн).

Відсутність альтернативного міфологізму в українській літературі, на думку дослідниці, є явищем катастрофічним для духовної України. Конструктивному шляху літератури могла б сприяти академічна високопрофесійна критика таких напрямів: психокритика, міфокритика, філологічна (моноцентрична).

Психокритика, використовуючи психоаналіз, мала би допомогти письменнику самоусвідомитися, особливо письменнику, який розпочинає власний пошук. Повинна стимулювати розгортання психологічного роману. Такий досвід має російська література. Еріх Берн зазначав: «російський роман розповідає, як ростуть люди, і саме тому Толстой і Достоевський – неперевершені письменники».

Міфокритика повинна стимулювати альтернативну міфотворчість. Так, міфологія Арди в Толкієна носить «свідомий цілеспрямований творчий характер», вона характеризується ландшафтно творчою діяльністю, де важливим є увічнення англосаксонського сакрального ядра. Якби таке відчуття було в наших сучасних «героїв та персонажів», то ми змогли б відчутти, що основою загальнолюдського квесту (шляху) є Дорога, якій немає кінця, якою прямують різні творчі особистості, по-різному творчо спроможні народи, але кожен повинен на цій дорозі віднайти власний шлях, здійснити власний пошук.

Філологічна критика має використати моноцентричну методологію задля виявлення та аналізу різних механізмів використання альтернативних реальностей, пародіювання неперспективних моделей світу. На основі такої критики можна розробляти різні літературні проекти, моделювати літературний процес, провокувати його до експериментальної творчості [Зборовська 2004].

Таким чином, своїм анти-романом «Українська Реконкіста» Н.Зборовська-письменниця робить спробу заповнення лакуни найвдалішим, на її думку, типом художнього тексту – альтернативного міфологічного.

Авторка-критик розробляє власну концепцію поетики сучасного твору, спираючись на останні тенденції розвитку світової літератури, яка вже відходить від тотальної іронії, карнавалізму, тих межових явищ, що панували в 90-х роках ХХ ст. Перший роман Н.Зборовської «Печалі і радощі літературознавки» (1999) був просякнутий ідеями постмодерної літератури, зокрема карнавалізації. Карнавал завжди передбачає перевертання ієрархії цінностей, гру: «Карнавал – це парад костюмів і масок, це перевтілення, це утвердження світу таким, як він є, з усім його негативом і складнощами» [Моклиця 2002: 153]. Роман перетворюється на безперервну гру, яка перетворює автора на актора, маріонетку, маску в театрі трагіфарсу.

Вже з перших сторінок роману починається гра. В присвяті М.Ільницька, «кокетуючи» (граючись) з читачами заявляє про те, що «всі імена, крім авторського, – вигадані» (хоча вигаданим насправді є тільки авторське ім'я, всі інші – реальні особи), «усі художні прийоми – у

когось списані», і подає список реальних осіб-сучасників письменниці, серед яких перераховує і «всюдисущу подругу і колегу-літературознавку – Нілу Зборовську» [Ільницька 1999: 194]. Таким чином, спостерігаємо відверту містифікацію, відверте «натягування» маски-псевдоніма. Це, на нашу думку, пов'язано з постмодерною концепцією «авторської маски», започаткованої американським критиком К.Мамгренем, який стверджував, що саме авторська маска є «камертоном, який налаштовує і організовує реакцію імпліцитного читача, забезпечуючи тим самим необхідну літературну комунікативну ситуацію, що гарантує твір від «комунікативного провалу» [Ильин 2001: 7]. На думку критика, письменник-постмодерніст розширює художній простір твору за рахунок «метатексту», під яким розуміють всі конотації, що додає читач до денотативного значення слів у тексті, тобто «звичайному текстуальному смислу». Ці конотації, породжені в мозку читача, формуються культурними конвенціями свого часу – традиційно сформованими уявленнями про роль і значення літературних умовностей і про те, якими вони мають бути. Приміром, М.Ільницька грає з читачем і на рівні персонажної сфери (майже всі персонажі роману – відомі люди), і на рівні сюжету (він побудований на певних загальновідомих фактах, але при цьому має форму «літературного пліткування», що знімає питання про достовірність), і на рівні жанрового різновиду твору, жанрового коду, який активізує у реципієнта певні очікування, пов'язані з обраним жанром (то авторка говорить, що її твір – «жіноча повість», то називає його «сповіддю», «романом-листом», а то «романом-пліткою», «літературним пліткуванням», «феміністичним маніфестом», «живими мемуарами»).

Зовсім іншою постає авторська вираженість у творі «Українська Реконкіста». Анти-роман презентує перетворення у авторській свідомості, динаміку руху якої засвідчують літературознавчі розвідки авторки. На їх основі можна виокремити такі напрями літературно-критичних досліджень, естетичної позиції: по-перше, це так звана «література межі». Певною мірою концепція межі – трансформована екзистенційна настанова творення в межовій ситуації, проте межа у Н.Зборовської отримує цілком оригінальне, національно-ментальне трактування. «Великий тлумачний словник сучасної української мови» подає п'ять визначень поняття межі, зокрема як лінії поділу певної території, простір, обмежений чим-небудь. Межа як соціокультурне явище визначається як крайній ступінь, найвищий вияв почуття. Дослідниця спирається на спостереження за розвитком літератури, яке дозволяє говорити про те, що межа століть завжди становить собою період інтенсифікації літературної творчості, новаторства, кардинальних змін. Так, межа ХVIII-XIX століть – період народження нової української літератури, коли література «неповної нації» намагається утвердити свою цінність в світовому масштабі, а регіональний (навіть родинний) патріотизм набуває національного масштабу. Література кінця XIX – початку XX століть стає добою модерних шукань українських письменників, які розуміють необхідність змін і прагнуть абсорбувати у власній творчості явища неоромантичної, символістської, неореалістичної, імпресіоністичної, експресіоністичної течій, що допомагають творчій реалізації особистості митця і творення літератури нового типу. Модерністські тенденції переломлюються крізь призму літератури межі XX-XXI ст. і становлять новий продуктивний виток творчості українських митців. Роман «Печалі і радощі літературознавки» стають пробою пера Н.Зборовської-літературознавця. Її «прагнення слова» постало в ситуації постмодерної гри, де були спроби «зрівноважити іронічність і серйозність», «роздвоєння» авторки (літературознавця, критика і письменниці). Таке балансування на межі самоусвідомлюється авторкою як певна потреба подолання, продовження шляху (вже згаданого «квесту»). «Література межі» виявляється у авторки в ряді літературно-критичних розвідок – «Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко)», «Криза жіночості на українському порубіжжі (Роздуми з приводу роману Ірени Карпи «50 хвилин трави»)» та ін., а також в естетичній настанові до тотального роману, який в інтерпретації Н.Зборовської постає як «анти-роман». В передмові до есею «Моя Леся Українка» авторка так означила свій стан під час написання першої книги про Леся Українку і Соломію Павличко: «Хто ніколи не був на межі, хто пройшов цю тисячолітню межу і не помітив, що це була межа, той ніколи не збагне мого тексту... Той містичний досвід, який явлений мені був напередодні тисячолітньої межі, може пізнати і витримати не кожна людина» [Зборовська 2002: 5]. А сам есей Н.Зборовська бачить «текстом після межі, тобто текстом, що став би осмисленням межі» [Зборовська 2002: 7]. Інтимне переживання свого порубіжжя вилилося в текст «Українська

Реконкіста», текст, «який пишеться для вибраних людей (мій анти-роман писався для моєї родини), а з іншого боку, це – текст, який пишеться як міф» [Зборовська 2003: 8]. Для Н.Зборовської час порубіжжя – «містичний та архетипний час, в якому чомусь приходять геніальні жінки» [Зборовська 2002: 10]. Проблема жінки на межі в письменницькій і літературно-критичній діяльності авторки виходить із потреби осмислення жіночої творчої особистості.

По-друге, це напрям феміністичної критики, де «анти-роман» – це «самотній танець жінки, який виконується у просторі власної душі, котра пригадує прожите життя і звільняється від нього» [Зборовська 2003: 8]. Крім вже вище згаданих статей, присвячених феміністичній тематиці, слід назвати і «Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків» (1999), і статті «Імперія чоловіка і жінки у романі «Роксолана» П.Загребельного», праці присвячені творчості Е.Андієвської, «Феміністичний триптих Є.Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики» та ін. Проте сама авторка зазначає, що рамки феміністичної критики виявляються для неї затісними і постає необхідність «жіночого психоаналізу».

Отже, третій напрям – психоаналітичні зацікавлення, що виявились у працях «Дослідження С.Павличко і розбудова психоаналітичного літературознавства в Україні», «Психоаналіз і літературознавство», а також психоаналітичному підході до інтерпретації творчості Лесі Українки («Моя Леся Українка»). Цей напрям продовжує традиції постмодерної літератури як літератури психотерапії, звільнення творчої особистості від власних психічних проблем. Тому анти-роман «Українська Реконкіста» постає як «індивідуальна історія самоусвідомлення, художній самоаналіз» [Зборовська 2003: 9].

Таким чином, заявлені у статті «Літературний процес і завдання критики» психокритика, міфокритика, філологічна критика збігаються з естетичними уявленнями розвитку сучасної української літератури, яку творить психоаналіз (художній самоаналіз, практика «маніакально-депресивної» техніки), неоміфологізм з культом духу і текст, що повинен стати «тотальним романом» – магічним текстом. Анти-роман «Українська Реконкіста» постає в художньому баченні письменниці прелюдією до «тотального роману». А «тотальний роман» має засвідчити літературне відродження в Україні й відродження самої країни, саме в цьому й полягає поняття «Української Реконкісти» як відвоювання духовних цінностей, звільнення від духовного поневолення, як це відбувалось із Іспанією.

Ініціатором Української Реконкісти як явища духовного очищення України є поет Ю.Гудзь. Саме він висуває цю концепцію і один з найважливіших символів – індійське фламенко, трансформоване в анти-романі в символ Сонця і техніку фламенко, а також введення символічного танго в розділі «Різдвяна Фієста», присвяченому пам'яті Друга-Поета.

Отже, авторка «Української Реконкісти» намагається реалізуватись як критик, міфотворець, творець нового напрямку сучасної літератури – неоміфологізму або альтернативного міфологізму. В передмові, названій «Пояснення до тексту «Українська Реконкіста», Н.Зборовська намагається надати читачеві напрям інтерпретації свого тексту, емоційно маркуючи певні його елементи. Так, розділ «Різдвяна фієста» – ритуальне танго, текст пам'яті. Текст «Дзвінка», що сюжетно збігається із повістю «Дзвінка», роман «Печалі і радощі літературознавки», є текстом замовляння. Власне весь текст становить собою поетичне замовляння, магічний оберег України. Таким чином, індивідуальна історія, історія роду має стати елементом національного відродження. Таке художнє завдання дуже нагадує настанову щодо родинної тематики в літературі перших десятиліть XIX ст., хоча сама авторка цих паралелей не помічає.

Про своє бачення читача (отже, говоримо про портрет «реального читача») Н.Зборовська зазначає ще в есеї «Моя Леся Українка» (спорідненому з анти-романом творі – «цей текст задумувався разом із двома моїми книгами: аналітично-психологічним дослідженням життя і творчості Лесі Українки та навчальним текстом із психоаналізу» [Зборовська 2003: 9]): «я ніколи не писала просто так для забави, з власних амбіцій, а завжди – з пристрасного бажання пізнання, а також – із щирого прагнення поділитися цим пізнанням з якоюсь рідною душею» [Зборовська 2002: 7]. Таким чином, читач бачиться одностороннім, «рідною душею».

Отож, модельований автором у свідомості його оповідача читацький обрис може являти

собою і своєрідну форму гри з реальним, емпіричним читачем, в якій шляхом зіставлення потенційно можливих різних читацьких точок зору немовби поволі й «здалеку» формується потрібний, бажаний для автора тип читацького сприйняття. У Н.Зборовської в першу чергу читачем є родина (про що свідчить сама авторка і її присвята – «Моїй коханій родині присвячується») і, зрештою, вся Україна. Таким чином формується чітка паралель. Родина як одна з ключових тем сентименталізму набуває особливого значення, оскільки виходить за межі власне індивідуальної біографії. В цей період формується ідеологічний концепт «родина-нація». Загалом випадок Г.Квітки-Основ'яненка як «родинного, крайового літописця» добре показує, як на основі родинних цінностей кристалізуються цінності національні, а на основі родинного патріотизму зароджується вже патріотизм загальноукраїнський. Усвідомлення приналежності до певного крайового простору стимулювало рух до національного самоусвідомлення письменника. Врешті-решт творчість Г.Квітки-Основ'яненка сприяла формуванню передумов для переходу межі, що відділяє «літературу для домашнього вжитку» від якісно нової стратегії самостійного розвитку українського письменства, яка була згодом, у період Кирило-Мефодіївського братства, окреслена представниками романтичної літературної генерації. Так само у авторки «Української Реконкісти» простежується рух від індивідуальної історії до національної.

Художній статус автора набуває високого ступеню інтенсифікації. Автор-оповідач є свідком подій життя головної героїні твору Дзвінки, де історія жінки є імпровізацією на основі власного життя. Через це авторка містифікує в творі свою присутність, а автобіографія тексту є варіантом міфологічного струменю в літературі.

Анти-роман презентує перетворення у авторській свідомості, динаміку руху якої засвідчують літературознавчі розвідки Н.Зборовської, подаючи ряд положень естетичної позиції письменниці: естетика літератури Межі, феміністична критика, психоаналітичні зацікавлення. Важливу роль авторської інтенсифікації авторського Я відіграє «Пояснення до тексту...». Н.Зборовська намагається надати читачеві напрям інтерпретації свого тексту, емоційно маркуючи певні його елементи.

Текст індивідуальної історії є текстом пам'яті, тому становить собою поетичне замовляння, магічний оберег України. Таким чином, індивідуальна історія, історія роду має стати елементом національного відродження. Запропонована Н.Зборовською інтелектуальна модель сучасного твору, що відтворює буття українства, є прикладом альтернативного міфологізму, і вимагає подальших досліджень міфопоетики твору.

Література: *Бонецкая 1985*: Бонецкая Н. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст – 1985. Литературно-теоритические исследования. – М.: Издательство МГУ, 1986. – С. 234 – 268.; *Зборовська 2004*: Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики // Слово і час. – 2004. – № 4. – С.14 –19; *Зборовська 2002*: Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. – Тернопіль: Джура. – 2002. – 227 с.; *Зборовська 2003*: Зборовська Н. Українська Реконкіста. Анти-роман. – Тернопіль: Джура, 2003. – 304 с.; *Ильин 2001*: Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001. – 384 с.; *Ільницька 1999*: Ільницька М. Печалі та радощі літературознавки // Зборовська Н. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків. – Л.: Літопис, 1999. – С. 194 – 336.; *Мешкова 1988*: Мешкова Л. Авторская позиция в современной прозе (Теоретический аспект) // Филологические науки. – 1988. – № 3. – С. 5 – 12.; *Моклиця 2002*: Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 81 373.43.161.2

Художній наратив новел Ольги Кобилянської

У статті досліджується художній дискурс новел Ольги Кобилянської, яка продемонструвала майстерність у зображенні драматизму життя і долі людини. Її новели сповнені проникливого аналізу людських стосунків і характерів, конфліктів і перипетій, вчинків і розв'язків. У новелах переважає гомодієгетичний наратор, який оповідає або про світ своїх почуттів, або є свідком подій і вчинків героїв.

Ключові слова: новела, дискурс, нарація, наратор, фікційний світ, модернізм.

Mykola Tkachuk Narrative discourse of novelettes by Olha Kobylianska

The artistic discourse of novelettes by Olha Kobylianska, which showed mastery in depiction of dramatic effect of life and fate of man, is explored in the article. Her short stories are full of penetrating analysis of human relations and characters, conflicts and peripeteias, acts and decisions. Homodiegetic narrator prevails in short stories and he narrates either about the world of his senses or is the witness of events and acts of heroes.

Key words: novelette, discourse, narration, narrator, fictional world and modernism.

Сучасний літературознавчий дискурс інтенсивно досліджує художні особливості наративу, який будується на теорії оповідних структур, що передбачають розмаїті типи розповідачів та оповідачів, фабули і сюжети. Поетика нарації з'ясовує певні компоненти повісткування, аналіз того, яким чином реалізуються інтенції автора як деміурга художнього тексту, несподівані рецептивні ефекти, що діють на читача.

Доба модернізму утверджувала змістове наповнення всіх елементів форми, наратив текстів насичувався умовними конфігураціями, які відкривали нові зображально-виражальні можливості в моделюванні художньої картини світу і людини в ньому. Твори модерністів виткані з символічних образів, алюзій, підтексту, широко застосовуються прийоми ірреального відтворення картин буття; основою семантики стає художня суб'єктивність, мозаїчність сюжету. Під пером модерністів, за словами Соломії Павличко, «традиційні наративні структури й причинно-наслідкові моделі оповіді в прозі відступили перед зображенням хаотичної й проблематичної природи суб'єктивного досвіду» [Павличко 2002: 31]. В українській літературі розцвітає новела, яка нагадувала загальноєвропейську новелу в змалюванні драматизму життя і долі людини. Ці твори були національні за духом і модерні за формою і стилем.

Не залишалася осторонь від цих пошуків Ольга Кобилянська, яка експериментувала в галузі викладових форм. У її творчому доробку чільне місце посідають новели – своєрідний «мікрокосмос із своїми жанровими законами і своїм чаром поезії» [Денисюк 1982: 268]. Для її новели характерним було змалювання однієї життєвої долі, одної «випадкової» чи доленосної події. Прикметна ознака її дискурсивної практики: помітити в малому, одиничному, «унікальному» випадку все життя людини, а за нею – контури суспільства. Цим шляхом ішла Ольга Кобилянська постійно, демонструючи в жанрі новели майстерність у зображенні драматизму буття, що відкрило новелі нове дихання. У цьому жанрі вона виступила новатором: її наратив лаконічний, образний, гранично сконденсований, експресивно виразний. Деякі з них нагадують поезії в прозі: «Битва», «Осіню», «Рожі», «Покора», «Сmutно колишуться сосни», «Через море», «Мати Божа» та інші. Новелістка дбала про наративну стратегію, враховуючи оповідний рівень тексту, передбачаючи рецепцію читача, майстерно поєднувала дескриптивні (статичні) та розповідні (динамічні) одиниці тексту.

Значне місце у структурі наративного дискурсу малої прози Ольги Кобилянської посідає *гомодієгетична наративна стратегія*: її суть полягає в тому, що гомодієгетичний наратор є персонажем в оповідуваних ситуаціях і подіях, тобто є «частиною дієгезису (*diégèse*), який він представляє» [Ткачук 2002: 31]. Розгортання дискурсу відбувається за допомогою першоособового оповідача, через рецепцію якого моделюється картина світу, тональність викладу історії, його оцінок, застосовується зовнішня, персонажна чи колективна фокалізація. У гомодієгетичній структурі новел письменниці особливо виділяється форма наративу «я-свідок», оскільки вона підкреслює художню правдоподібність історії персонажів новел.

Так, у новелі «Мужик» (1895) наратив веде першоособовий оповідач, застосовує такий наративний прийом, як аналепсис, повертається в минуле щодо теперішнього часу, відновлюючи одну подію. Герой перебував у товаристві панських польських дам, переглядав їхні ручні роботи – «вигаптовані гірлянди цвітів, китиць і арабесок» [Кобилянська 1956: 446]. Раптом донеслася полкова (військова) музика, з балкону товариство спостерігало за маршируванням солдатів. Тільки один вояк не потрапляв у такт, відставав, оскільки волік болючу ногу насилу за собою. На погляд панночок, цей «хромаючий хам», тобто вояк з українців, спотворив картину. Героя збентежила жорстокість і немилосердність, погірдливий усміх пані Ванди, яка «дивилися холодним поглядом вділ». Розв'язка несподівана. Юнак оповідає: «У моїх руках знаходився ще «Конрад Валленрод». Ним шпурнув я, не тямлячи з якогось раптового, майже бурливого роздрознення, паннам перед ноги і, склоняючись лиховісним усміхом, звернувся до дверей. Його супроводжували слова: «Ніколи... і до смерті-ні! – не забуду тону, в котрім прозвучали вслід за мною слова: «То мужик, Ядвиго... Русин, Вандо».

У новелі «Час» (1895) застосовано гомогенну наративну ситуацію: персонаж-оповідач окреслює себе без допомоги зовнішнього наратора, моделюючи весняну природу Карпат. Оповідач спостеріг, що гори, «сповиті в синяві мряки... непроглядні густі праліси синіють здалека, немов зачарований, замкнений у собі окремих світ» [Кобилянська 1956: 438]. Він передає свої враження від краси Карпат і зізнається: «В мені збудилась знов туга за тим світом. Обнімає мене сильно, сильніше, взносить високо понад запилену галасливу долину... Я лежу в м'якім моху серед вічних смерек та через щілини сплетеного гілля шукаю синього неба... Мило мені й спокійно серед тої лісної тишини... Ха, ха! Спокійно?! Адже чоловік – то немов та ріка бистра, що мчить вічно вперед...» [Кобилянська 1956: 438]. Як бачимо, функцію оповідача виконує дівчина, яка із вітаїстичним захопленням сприймає світ, що відтінює її непересічну особистість. Вона належить до освіченої верстви: смілива і емансипована панна відкрито висловлює своє бачення людей і світу. Героїня-оповідач зустріла стару «жінку-мужичку». Отож наратив є автодієгетичним, тобто його веде першоособовий оповідач, який є головним персонажем. У такому випадку існує два актанти, що їх окреслив німецький нараторолог Штанцель: *erzählendes Ich* (Я-оповідаю) і *erzähltes Ich* (Я-оповідна ситуація) [Stanzel 1969: 60]. Таким чином, змальовано актантів, які відрізняються між собою віком, досвідом, розумінням життя. Оповідачка застосовує наративне резюме: стисло викладає історію селянки: «Була вдовиця, мала трьох синів і одну доньку і жила при жонатім сині». Лаконічно змальовано її портрет: «Була така мила, худа, майже вдвоє зігнена, а таки на поморщеному лиці не можна було вчитати якого-небудь перебутого горя» [Stanzel 1969: 60]. Першоособовий оповідач, функцію якого виконує панна, є водночас частинкою дієгезису, вона випитує у старої жінки історію кохання найменшої дочки Іллінки. Водночас панна є експліцитним наратором, який відкрито висловлює свої судження, спостереження, дає оцінку вчинкам персонажів. Характери героїв розкриваються у мінливому діалозі, в якому стара селянка порушує складні питання буття людини, життя і смерті, питання одруження і щастя жінки. Мати дочки переконана, що «всякий знає, що все має свій час. Вона (дочка) віддасться аж тоді, як її доля дозріє». У її сентенціях-монологіях проступає народна мудрість, терпеливість і розсудливість, справжня селянська філософія.

Нараторка вдається до зовнішньої фокалізації, змальовуючи портрет Іллінки: «Ішла дорогою вгору, до нас, і вела сильного гуцульського коня недбало за гриву. Була гарна, струнка, як усі верховинці. На її лобі було знати спокій, який подибуємо в людей, що живуть у найглибшій самоті й духовній рівновазі. Її рухи були певні, а очі темно-сині, сяючі, та які є ліниві і на вид холодні... «Тигриця», подумала я мимоволі. І справді! Вона мала в собі щось із звинної, скритої сили того звіра. І чім лежала властиво та сила, – я не могла відгадати» [Кобилянська 1956: 441].

Героїня-наратор експлікує оповідь, уводячи в художній світ образ дівчини Іллінки, яка відчуває себе самодостатньою, знаючи собі ціну і не переймається побоюваннями матері, що вона не вийде заміж, адже «чотирьох женихів уже мала», та не захотіла їх, бо не кохала жодного. Гомодієгетичний наратор прагне рельєфно й повногранно змодельовати персонажів. Ось прямує до матері Іллінка: оповідачка застосовує змінну фокалізацію: «Іллінка! – крикнула

стара, а я глянула цікаво за тою Іллінкою». У гомогенній структурі об'єкт оповіді піддається своєрідному злиттю з наратором, з його променем зору, крізь оптику якого моделюється картина світу: «Я розговорила з нею, а вона в розмові усміхалася раз по раз, причім її лице роз'яснювалося і ставало гарнішим, – «ти хочеш віддатися? – спитала я між іншим жартівливо. Вона спаленіла, оглянулася десь далеко перед себе, при чім її уста гордо-весело здригнулись» [Кобилянська 1956: 441]. Правда, гомодієгетична нарація не дає можливості оповідачеві висвітлити світ переживань і захоплень дівчини, адже йому невідомо, що думає героїня, як переживає події. Таким чином гомогенна структура новели не дозволяє оповідачці проникнути у внутрішній світ Іллінки, відтворити її психологічний стан, оскільки наратор-персонаж, який діє у творі, стоїть тільки на позиції зовнішнього фокалізатора. Першоособова наративна форма викладу, коли наратор є учасником дієгезису, про який він оповідає, дозволяє відтворити характери персонажів як свідок, що репрезентує події, внаслідок чого виникає ілюзія, що це історія «з перших уст», а тому, мовляв, правдива.

Новела має обрамлення: на початку твору і в кінці оповідачка «лежить на м'якому моху під відвічними смереками... Оком слідила орла, що нерухомо звис якраз наді мною». В українській міфології орел символізує волелюбність, мужність, духовне оновлення; такою є дівчина Іллінка. Пуант новели – це пісня Іллінки. Оповідачка стверджує: «Лунав сильний дзвінкий голос дівчини, котрої образ став ясно-виразним перед моєю душею. Її пісня розляглася далеко лісом і проймаюче, немов поклик до щастя й радості... А я вдивлялась в неї, неначе в яку подію» [Кобилянська 1956: 142]. Леся Українка звернула увагу, що в новелах Ольги Кобилянської «ліричні відступи, картини природи нагадують симфонію, де враження пейзажу і рух душі зливаються в одну неподільну гармонію» [Леся Українка 1977: 70].

Гомодієгетична ситуація визначає наратив новели «Сліпець» (2002), яка пройнята символікою і в ній порушуються екзистенційні питання буття людини, яка уподібнюється часто сліпцеві. Відтак героєм твору є сліпий чоловік, який оповідає свою історію. Монолог героя наповнений екзистенційними мотивами, він міркує над буттям як існуванням і як стражданням, прагнучи подолати своє самотнє «я». В його душі відбувається постійно внутрішня боротьба, а монолог насичений *парадоксами*: «У мене душа вже темна, хоч широко отворена, як от очі мої... Я напружую свій слух, здається мені... щось сонячного проб'ється для мене в руху окриваю чого життя. Я опускаю безпомічно голову на груди, понуряючи в душу свою, щоби слухом сонця і світла схопити, хоч я знаю, що ще ніякий сліпець світла душею не спіймав». На думку персонажа, справжнє буття людини – самотнє «я», «неповторний єдиний», який несе у собі свій приватний досвід, індивідуальні дії особи, що спрямовані на пізнання себе і світу. Оповідач звертається до сонця, а тому не відчуває себе самотнім: «Сонце... Тепер я тебе кличу. Думай собі, що се не голос людський, а голос *сліпця* тебе кличе. Не чути... так якось без умякої просьби... так якось... бо і як мені прозьбу вкладати в слова, як *«Сонечко ти моє, Боже, святе!* – а потому додати: «Я осліп...». Воно світить усім. Деревині, людям. А он десь там і калюжа буде, і воно й на неї блисне. Але се давній звичай сонця – сліпим воно ніколи не світить» [Кобилянська 1988: 473]. У наратив оповідача образ сонця набуває символічного виміру, як і образ душі. Герой стверджує, що потопав в глибинах своєї душі, але парадокс полягає в тому, що його душа настільки глибока, як тепер темна, і настільки сумна, як його очі. Герой апелює до товаришів, але він у житті їх ніколи не побачить: «Сонцю лиш мої очі нездатні, але ви, товариші мої – ви ані душі моїй, ані очам моїм правдою ніколи не світили» [Кобилянська 1988: 473].

У лірико-філософському ключі створена новела «Мати Божа» (1894), наратив якої ведеться від імені гомодієгетичного оповідача: «Я лежала, втомлена денною працею, спочиваючи, і під час, коли понурі, безбарвні думки вештались, немов ті пауки, в мозку снували ткани», – придивлялася я тому монотонному об'явові» [Кобилянська 1956: 432]. У новелі порушуються онтологічні питання буття, сенсу людського буття, спорідненості душ. Дівчина оповідає про гаму своїх почуттів, мріє про красу, об'єктом рефлексій стають пошуки краси у всьому, вона її обожає: «з зарисом любові і з зарисом чистоти, в красі якої затонули б і «вартості, і сучасна «мораль, і угинаючіся спини, і сльози...». Вона прагне вигадати «мелодії, котрі проривали б своєю красою, звуками своїми пронизували б душі... мелодії, котрі поривали б своєю божественною... чистою красою» [Кобилянська 1988: 433]. Три крапки передають не

тільки особливості мовлення, а й глибокі переживання поетичної дівчини, яка сповідує ідеї символістів і філософа Ф.Ніцше.

У новелі «Мати Божа» відтворено діалогізм між оповідачкою і актантом. Функцію актанта виконує Божа Мати, яка допомагає людям. Отож художній світ набуває метафізичного виміру. Оповідачка зустрічається з жінкою, «одягнену в незначнім темнім убранні, з головою, сповитою в чорну хустку». Вона розглядає обличчя сумної жінки («в неї було гарне лице з задумливими лагідними очима, котрі сяли якимось вогким світлом, однак яке ж стомлене здавалось се лице»), і не може пригадати, де з нею зустрічалася. Актант нагадує героїні, що дівчина ще дитиною бачила її, коли в неї серце краялось від нужденного вигляду дітей-жебраків. А потім біля помираючого погорджуваного чоловіка-п'яниці вони стояли обоє. Однак оповідач не пам'ятає цього епізоду. В устах жінки в чорному вбранні як рефрен звучать слова: «Ти не пригадуєш собі мене?», і щоразу вона нагадує новий момент їхньої зустрічі. Де горе, де біда переслідувала людину, там була вона, їх проводили її очі. Оповідачка зізнається: «Її очі пригадали мені очі *оцеї* тут. Очі – Матері Божої! Однак у кого бачила я тоту лінію біля уст, – лінію нескazanого горя і болю, котру мала оця. Але моя пам'ять покинула мене». «І ти не пригадуєш собі мене?» – каже Божа Мати. Водночас важливу функцію в розгортанні сюжету новели відіграють монологи актанта, який наділений всезнанням і проникає у внутрішній світ героїні: «А прецінь думала ти так часто про мене в своїх найтяжчих і найсамотніших хвилях, а то, коли ти, помимо своєї молодості і її прав, жила лише горем, коли задля других вела безсонне життя, немов у країні мряк; що то про «полудне не знає нічого? І між тим, коли інші, занехуючи власну силу, зверталися все наново о поміч до мене, думала ти, що я також сама стояла в моїм превеликім горі, як вони мого самотного сина прибивали на хрест? І ти не пригадуєш собі мене» [Кобилянська 1956: 436]. Ольга Кобилянська моделює екзистенціали страху, страждання, вибору, що постають перед героями. У новелі витонченість почуттів дівчини змодельовано через випробування, що чекають її, адже вона шукає того, за ким тужить серце. Дівчина йде назустріч коханому, вона знає, що там «чигає на нього найтяжча година, але лише вона може її відвернути»; вона навчилася чекати і вірити, долати ворожі до неї суперечності життя і духу. Вона не відмовляється від свого щастя, а тому бореться за нього. Оповідачка зауважує: «Я осталась сама. Годі описати той мучачий сум, що обгорнув мене. В передчутті якоїсь нескazanної, страшної, будучої боротьби, котру я мала ще перевести, защеміло моє серце, немов у судорогах, вся моя відвага опустила мене, і я немов зів'яла...». Поетично тонко оповідачка моделює свою самотність, свої переживання, почуття, хитання і силу волі. Вона сягає загальнолюдських цінностей, пригадуючи слова Матері Божої: «Коли другі, занехуючи власну силу, звертались все наново о поміч до мене, думала ти, що я також сама стояла в своїм превеликім горі, коли вони мого самотного сина прибивали на хрест...». Фінал новели життєстверджуючий: «І я скинула неміч з своїх сугавів, збрала всю свою силу і з любов'ю, яку не відчувала досі ніколи до нього, полинула я вперед, немов та стріла. Сонце запекло на сході і пригнобило п'їтму. Шляхи показалися ясно й виразно...» Духовний світ людини не вичерпується мукою, тривогою, нудьгою, самотністю; перед нею відкривається мужність, стоїцизм, творення добра в ім'я людини.

Своїм естетизмом герої Ольги Кобилянської нагадують ліричного героя Шарля Бодлера, Поля Верлена, персонажів Освальда Уайльда, митців-модерністів, які сповідували теорію поета-медіума та естетизували міфологему митця. У рефлексіях оповідачки Ольги Кобилянської переплелися особисті почуття і переживання, думки героїні-екзистенціала (пошук милого серед юрби): «Оця безкінечна пошуканка, це безнадійне нервове дождидання нищило всю мою відвагу дальшого льоту вперед і всю силу скорості душі моєї. Я відчула, як еластичність мого розуму ослабла, як живість моїх думок никла... сила чуття нищила мене й доводила до того, що я гасла» [Кобилянська 1956: 433]. Через оптику мовлення персонажа-оповідача окреслюється духовний світ жінки-денді, що перегукується з ідеями есе «Занепад мистецтва брехні» (1889) Освальда Уальда, який твердив: «Природа зовсім не велика мати, що породила нас, вона сама наше творіння. Тільки в нашому мозку вона починає жити. Речі існують тому, що ми їх бачимо...» На думку англійського митця, мистецтво стає незалежним від життя і вищим за нього. Його завдання є не копіювання дійсності, а створення для неї ідеальних зразків. Перегукуються між собою герої та ідеї Ольги Кобилянської та Оскара Уайльда: мистецтво сягає

неба, йому досить звеліти – і мигдалеве дерево розквітне взимку, а досягаючий лан укриється снігом. Справді, герої Ольги Кобилянської споріднюється Доріану Грею з однойменного прозового твору «Портрет Доріана Грея» (1891). Герой Уайльда так само, як герої української письменниці, шукають переживань і відчуттів, що порушують звичайний хід життя. Головний герой роману Уайльда у гонитві за ще не пережитими емоціями обертає своє життя на експеримент. Поступово він перетворюється на циніка і філософа егоїзму. У фіналі твору утверджується етична ідея кари за егоїзм, за безвідповідальну насолоду, що руйнує життя інших.

Новелу «Битва» (1896) Ольги Кобилянської можна з упевненістю віднести до найкращих творів української прози кінця XIX – початку XX століття. Твір був написаний від пережитих вражень від вирубки лісу в Карпатах, що занотувала авторка в автобіографії «Про себе саму»: «Бачила я власними очима, де зрубували ліс і де мала нагоду бачити боротьбу робітників з столітніми великанами, соснами та смереками, й подивляла фізичну силу і спритність одних та опір та маєстат (величність) природи з другої сторони». Проте у тотальному вирубуванні правічного лісу, здійсненого чужинцями, новеліст помітила, за словами Дмитра Павличка, «трагедію української землі, на яку дивилися захланними очима державні і монополістичні імперії». Ідея новели була спрямована проти соціального і національного безправ'я українського народу. Промовистими є слова робітника Клевети: «Тепер мається сей прекрасний матеріал вивозити, мабуть, аж за море! І що має наш край з того? Спитайте тих, що правлять тими маєтками, що живуть у розкоші... Спитайте їх, що наш край з того має?!»

Наратив веде гетеродієгетичний розповідач: це він змальовує споконвічні смерекові ліси Буковинських Карпат, застосовуючи зовнішню фокалізацію: «Різно сформовані, вганяються під небеса, стоять так нерухомо тисячі літ... Наратор-усезнавець персоніфікує ліс, смереки в якому, немов живі, «кепкують собі з кожної зміни, що перед їх очима відбувається, розкошують у власній красі, свідомі своєї довічної тривкості...» [Кобилянська 1956: 449].

«Битва» за жанром – пейзажно-психологічна новела, сповнена драматизму, ліризму і музикальних тонів, колористично-звукових образів. У новелі змальовано одухотворений образ величної природи, оскільки ліс і гори були для письменниці тією органічною стихією, де вона вповні розвинула свій мистецький таланти і дала волю нестримному лету фантазії. Саме фантазія спричинилась до наділення гір та дерев рисами, притаманними людям як істотам набагато вищим за ієрархічною системою світобудови, ніж у простому рослинному світі. Пантеїзм, олюднення природи в новелі захоплювали чеську письменницю Павлі Мудрій, яка назвала її «перлиною лірики в прозі», «одним з найвишніших зразків цього жанру у всій світовій літературі».

У новелі Ольга Кобилянська, моделюючи художній світ, вдалася до символів, алегорії, відтворюючи жажливий процес нищення пралісу в Буковинських Карпатах. Блискуче використано прийом персоніфікації: гірські дерева зображено, як живих людей, які наділені здатністю мислити, відчувати сум і страх, страждати, спостерігати. Коли ворожа сокира вдарила першою стару смереку, то «вона здригнулася. Відколи жила не чула ще на собі топора». Інші дерева, як люди, спів страждали разом із нею: «всі дерева здержали віддих». Смереки в Ольги Кобилянської зовнішньо схожі на людей, вони «діставали в голову» і в ноги удари сокирами... З них витікає кров». Письменниця використала гіперболізовану персоніфікацією, і рослини постають не просто живими людьми, а неначе організованою громадою, вищою спільнотою, в якій столітні дерева виконували функцію своєрідних старійшин, на яких покладено обов'язок турбот про рід: «Столітні оберігали їх досі своїми об'ємистими раменами від усього». Молодші члени громади мали рости і міцніти, тому вони «всі виганялись вгору й благали о життя!» Навіть зовсім малі і немічні члени спільноти, нарівні зі столітніми, чинили опір ворогам: «обманчивий брунатно-зелений мох піддавався під їх грабіжливими руками, і вони ховалися в долину», колючі кущі дикої рожі, переплетені з іншими корчами й плющами, повоями й тернами, «стояли, немов непроходимі стіни», а «молоді ялинки стояли так густо, простягали так відпорно галуззя від себе, що дальший хід був майже неможливий». Така згуртованість у відсічі ворога нагадує найкращі в історії людства приклади єдності, ледь не соборності. До речі, Ольга Кобилянська двічі в новелі порівнює гірський ліс із церквою: «у

тишині, немов церковній, виразно чути шелест і тріск», і «неначе церквою, пробігло лісом: «Зрубати! Зрубати!» Новеліст вивіщує природу у своїй моральній перевазі над наємниками, цими представниками людського роду, які пробували зруйнувати віковічні основи буття і гармонії природи.

Ліс програв смертельну битву, розпочату промисловою фірмою, надто нерівними були сили чистої природи і хижих жадібних до наживи людей. Ці люди вдерлися на незайману територію столітнього лісу і почали напад. Письменниця вдається до промовистої метафори: дощ прирівнюється до плачу, вся природа плаче з приводу невідворотної і дорогої втрати: «дощ лив без упину. Голосно і хлипаючи падав він». Мовчазним свідком трагедії виступає повний місяць, який «збільшився у великий матово-червоний круг». У світовій літературі такий образ місяця несе значення свідка першого кровопролиття на землі. Коли Каїн убив свого брата Авеля, на місяці назавжди відбилася ця картина. Тому місяць у новелі заздалегідь знає жахливі наслідки битви.

Промислова фірма, яка вийшла з війни переможницею, порівнюється із Молохом, що йому принесли в жертву дітей: «поїзд привозив щораз нові жертви, а ніколи не спочиваючий Молох переробляв їх у чудно короткім часі». І молох, і тяговий поїзд уособлюють цивілізацію, що з божевільною швидкістю, наче змія, летів, «вився тісинами». Змія, що в біблійні часи підступно прокралася в райський сад, тепер стрімко пробирається в прадавній невинний ліс.

Розповідаючи про свою працю над новелами, Ольга Кобилянська зізналася, що всі «дрібні поезії в прозі» – це «краплі» її крові. Мабуть, уже більше нічого не можна додати, аналізуючи новелістичний доробок письменниці. «Краплі крові» – тут і біль, і сльози, тут і радість, і терпіння, тут і страждання, і високість людського духу. Коли йдеться про дітей то, зазвичай, говорять «моя кровинка», «моя кров». Тобто в новелах Ольги Кобилянської – увесь генетичний код, уся спадковість, квінтесенція її інтелектуального потенціалу, весь духовний багаж предків. Це рідні діти, в яких нуртує хороша кров української новелістики зламу XIX – XX століть і яким судилось дати добрий урожай на полі української словесності.

Однією з таких «краплин» є новела «*Valse melancolique*» (1898), в перекладі – меланхолійний вальс. Музичне багатоголосся вривається в художній світ новели, формуючи її меланхолійну тональність, опановує сюжетом і композицією. Мотив вальсу наскрізний у творі, стає лейтмотивом, щоб на цьому тлі вирізьбити три типи жінок, глибоко індивідуалізованих і споріднених пошуками краси. Оповідачем виступає Марта, тому знання читача про події обмежене її компетенцією, без врахування думок інших персонажів.

Ця модерна новела виникла тоді, коли критики не розуміли новаторства письменниці, її ідей, словом, ставились до неї несправедливо, адже її мистецтво не було заангажоване. Розуміючи, що справедливості годі шукати в реальному житті, авторка вдається до фікційного (вигаданого) світу новели, намагаючись там виплакати свою кривду, й, можливо, знайти підтримку в читачів. У першій частині новели ідуть розмови про кохання, у жартівливому тоні оповідується життєва історія художниці. У наступній – переважає меланхолійна ніжна тональність, на тлі якої змальовується образ Софії Дорошенко. Підсумовують картину сумна мелодія, тріснута струна фортепіано і обірвалося життя героїні.

Головним мотивом у новелі є нестримний пошук Софією, Мартою і Ганною гармонії та краси, жагуче бажання досконалості та рівноваги. Така ідеалізована картина можлива тільки в мистецтві, де панує незвичайна атмосфера, високий, загадковий дух, а персонажі постають сильними, екстраординарними особистостями. За Кобилянською, в мистецтві можна віднайти хоча б тимчасовий притулок від життєвої несправедливості. Тому тільки крізь призму мистецтва слід розглядати героїнь новели: художницю Ганнусю, вчительку Марту та піаністку Софію.

Малюючи їх, новелістка виявилася напрочуд талановитим психологом. Вона точно передавала душевні порухи жінок, бо відчувала сама. Автобіографізм – важлива ознака модерністського моделювання уявного світу, що підкреслює вірогідність оповідуваних історій.

Ганнусю вона називає маляркою, артисткою, акцентуючи на витонченості, вишуканості внутрішнього світу дівчини, яка не сприймає всього приземленого і буденного, навпаки, живе лише високим мистецтвом, у всьому шукає красу і не терпить потворного: «Коли б усі були артисти освічені і виховані, почавши від чуття аж то строю, не було б стільки погані й лиха на

світі, як тепер, лиш сама гармонія й краса». Вона високої думки про людей мистецтва, зокрема про себе саму, з погордою ставиться до простаків, не наділених естетичним смаком. Малярка говорить учительці Марті, що та не здатна зрозуміти її чуттєву душу: «Ти цього не розумієш. Я – артистка і живу відповідно артистичним законам, а ті вимагають трохи більше, як закони такої тісно-програмової людини, як ти!» Ганнуса належить до жінок-інтелектуалок нового типу, що почали з'являтися в Західній Україні на зламі століть. У її словах звучать сміливі феміністичні нотки: «Не будемо, приміром, жінками чоловіків або матерями, лише самими жінками. Ти розумієш? Будемо людьми, що не пішли ані в жінки, ані в матері, а розвинулися так вповні...» Проте феміністичні погляди виявилися трагічними для неї. Повернувшись з Італії, де перебувала три роки, художниця привезла сина, з чоловіком розлучилась, бо не зійшлися поглядами. Хлопчик залишився без батька, а це ще одна трагедія дитячої душі. До цього спричинився Ганнусин егоїзм: жила мистецтвом заради мистецтва, не зважаючи на своїх ближніх. Вона спричинила смерть піаністки Софії, буквально «вбила» подругу, вигукнувши необережно, що у подруги тріснув резонатор. Будучи втіленням живопису, вона позбавила життя Музику (так звали Софію, що втілювала цей жанр мистецтва). Насправді ці умовні жанри були людьми, і їхні життя більш вартісніші, ніж мистецькі твори.

Над таким станом справ розмірковує і сумує Марта. Вона одна серед дівчат володіє традиційним поглядом на життя: учителює, виходить заміж, стає хорошою матір'ю і господинею. Більше того, вона вміє любити людей, а не лише себе саму, хоче служити ближнім, немов та біблійна Марта, що клопоталась гостиною для Господа. Саме звичайна дівчина глибше сприймає все духовне. Марта – типова українська жінка, що має любляче серце. Вона здатна оцінити таланти подруг, розуміє причину смерті Софії і нещастя Ганнусі. Остання багато разів у тексті новели говорить Марті, «що царство на землі належить все-таки тобі».

Третім персонажем є піаністка Софія, сама Музика, надзвичайно обдарована дівчина, яка робить великі успіхи у гри на фортепіано. Але душа її надломлена нещасливим коханням. Софія з усіх сил намагається розвинути у собі гордість, майже так само сильно, як мужчина, панує над своїми почуттями і емоціями. Вона все, до останку, віддає музиці, навіть приносить у жертву своє життя.

Долі дівчат у новелі відтінюються звучанням меланхолійного вальсу: завзятого, веселого спочатку і сповненого шукання, суму, розпуки в кінці новели. В цьому виявилась майстерність Ольги Кобилянської, віддзеркалилась її чуттєва і зболена душа. Літературознавці відносять «*Vals meloncalique*» до жанру інтелектуальної новели.

Фемінізм як суспільний рух набув поширення на межі XIX – XX століть. Він заволодів умами філософів, соціологів, представників мистецьких кіл, особливо жінок, які боролися за фактичну і юридичну рівність з чоловіками. Це було прогресивне явище, яке вплинуло на розвиток мистецтва слова в контексті модерної естетики. Найяскравіше феміністична концепція виявила себе в творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської, які відкинули застарілі погляди народників на розвиток української літератури, прагнучи розширювати її філософський та естетичний потенціал. Ользі Кобилянській особливо імпонувала ідея жіночої емансипації, самостійний вибір жінкою своєї долі в суспільстві, яка, за її словами, від природи є рівною з чоловіком, «з правом людяності, індивідуальної свободи, поваги людської і справедливості». Феміністичні погляди письменниці утверджувала в ранніх повістях «Людина», «Царівна», які написані річищу поетики психологічної прози. Тому авторка моделювала не стільки зовнішній сюжет, як внутрішній, показуючи духовний світ своїх героїнь – жінок з сильним характером, незламною волею. Змальовано тип мислячої жінки, яка прагне не лише «домашнього вогнища», а й інтелектуального зростання.

Повість «Людина» (1894) відкрила в українській літературі нові площини суспільного і приватного буття людини, наділеної новими ідеалами, розкрила модерні погляди самодостатньої жінки з інтелігентського середовища та її роль у приватному та суспільному житті.

Щоб відтворити художню картину світу і нового героя повістярка вдається до двох наративних структур – об'єктивної (показу суспільства) та суб'єктивної (візії автора). Об'єктивний складник зумовлює правдоподібність реальної картини світу, детермінованість долі і вчинків героїв; суб'єктивний – пошук ідеалу, суб'єктивна модель світу і героя. Форма

модерної повісті зумовлюється наративним суб'єктом. Суб'єктивізм став основою в модерністській естетиці. Він заохочував митців до заглиблень у свій внутрішній світ, химерний, сповнений скороминучих сприйняття, насичений містичним осянням і злетами. Цьому сприяла і наративна стратегія: розповідь веде гомодієгетичний наратор. Жерар Женетт відзначив, що першоособова наративна ситуація передбачає розповідача, що є частиною оповідуваної історії [Женетт 1998: 396]. В процесі розгортання сюжету повісті Ольга Кобилянська вдається і до інших оповідних структур: ампліфікації, сону героїв, вставних епізодів, аналепсисів.

Письменниця використала модерну сюжетно-композиційну організацію твору. Сюжетну дію рухають опозиційні пари: в епізодах, конфліктних ситуаціях протиставляються два начала – чоловіче і жіноче. Розповідач зіставляє фізично сильного, красивого чоловіка та ніжну, чуттєву і розумну жінку. Ролі чоловіка і жінки міняються: відбувається зіткнення жіночої сили та чоловічої слабкості, що становить основу сюжету. Його розгортання увиразнюють образи Олени Ляуфлер, її першого нареченого Стефана Лієвича, а пізніше – лісника Фельса. Важливу композиційну функцію відіграють сон-марення Олени перед весіллям, образ моря, що символізує життя діалоги і монологи, через які розкривається проблема емансипації.

За жанром «Людина» – психологічна та ідеологічна повість. Крізь оптику внутрішнього життя героїв, їхніх дискусій, уподобань, поглядів, висловлених вголос щодо ролі жінки в суспільстві, змальовується картина світу, зображуються етичні, соціально-психологічні та ідейні конфлікти між героями та філістерським середовищем. Феміністична проблематика є центральною у повісті.

Твір проймає ідея духовного визволення жінки, захисту її прав на особистий вибір способу життя, протест проти закостенілих міщанських традицій. Захищається думка про «не тільки почувати себе рівноправною, але й доводити свою рівноправність своїм духовним розвитком, своїм місцем активної діячки в суспільстві» (Дмитро Павличко). Олена Ляуфлер представляє новий образ жінки в українській та європейських літературах, яка порушує питання про самостійність і матеріальну спроможність жінки, заявляючи: «Відповідно до мого знання, котрим мене мій батько і теперішній устрій суспільний мене вивинували, хочу сама собі заробляти на кусник хліба, а заробленим щиро ділитися з родичами». Через образ Олени повістярка прагнула окреслити свою ідейно-естетичну концепцію, моделюючи нетрадиційний тип жінки, змальовуючи її у найрізноманітніших ситуаціях, у боротьбі за право жити повноцінним життям. Кобилянська підкреслила: «Моя заслуга та, що побіч до теперішніх Марусь, Ганнусь, Катрусь можуть стати і жінки європейського характеру». Олена в родині приймає рішення, бере відповідальність за долю інших, господарюючи на орендованій землі. Новаторство письменниці полягало в тому, що вона вперше в українській літературі наділила образ жінки ніцшеанської «надлюдини», вольової і цілеспрямованої натури, яка тонко відчуває красу почуттів, а також обдарувавши свою героїню духовним аристократизмом, умінням підкреслити індивідуальність. Змальовано цю жінку через призму поетики неоромантизму. В образі Олени письменниця прославляла красу і розум людини, яка прагне і до родинного щастя, і до рівних прав з чоловіком на освіту, працю, незалежне матеріальне життя та шлюб на взаємному коханні. Саме сильну, волелюбну, аристократичну за духом особистість утверджував український неоромантизм.

Образи чоловіків символізовані і часто силою волі поступаються жінкам. Так само символічно поділяються персонажі повісті, утворюючи два світи – чоловічий і жіночий. Олена перебуває на межі цих світів. Жіноче товариство – мати, сестра, стара вчителька Маргарета – страхаються поглядів Олени, яка щиро не розуміє такої позиції. Чоловіки, батькове оточення – це міщани, з притаманним їм вузьким світобаченням, дотримуються патріархальних поглядів на жінку, обмежуючи її роль пересічним існуванням домогосподарки, що живе у трикутнику – «діти», «церква», «кухня». Приятелі Ляуфлера засуджують феміністичні погляди дівчини, радять тримати жінку, як коня, в міцних руках з батою. Коли дочка відмовилась вийти заміж за нелюбого їй К-го, щоб поправити цим матеріальне становище родини, Ляуфлер демонструє «доморощену» філософію міщанства. Представники чоловічої статі зображуються непривабливими фарбами: вони безхарактерні, безвольні, нерішучі. Батько Олени – гіркий п'яниця, нездатний утримувати сім'ю, жорстокий до дочки, але невимогливий до картяра і

ледачого сина-картюра. У річищі модерністського дискурсу наратор акцентує увагу на зовнішній красі чоловіків, на вітаїстичних та еротичних мотивах. Проте авторка прагнула представити критичну концепцію «нової» людини, в якій чільне місце посідає «особа з прекрасною душею», яка може зреалізуватися і в жінці, і в чоловікові. Ідейна тональність твору Ольги Кобилянської перегукується з тезою Максима Горького «Людина – це звучить гордо». На погляд головної героїні, людина – мисляча особа, яка займає активну життєву позицію у житті, бореться з антигуманним світом, не піддається тискові зовнішніх обставин, будує своє майбутнє як вільна, сильна, багатогранна особистість. У цьому полягала неоромантична естетична концепція людини.

Темою повісті «Царівна» Ольга Кобилянська обрала проблему самореалізації людини, зокрема жінки в умовах патріархального суспільства. Головна героїня Наталя Верковичівна мусить долати численні перешкоди на шляху до щастя.

У повісті «Царівна» використано гомодієгетичну оповідну манеру. Головна героїня розповідає власну історію в щоденнику. Така викладова манера дозволила об'єктивувати оповідь, адже авторська позиція вилючається, і ми чуємо лише голос героя. Оскільки оповідач є безпосереднім учасником подій, перебуває «в середині» художнього світу, то відтворює події лише через призму свого бачення, власних поглядів, відмінних від поглядів більшості суспільства.

Читач дізнається про ворожу до Наталки атмосферу, що панує в родині її дядька. Родина уособлює міщанський, філістерський світ, що приземлено сприймає потреби людини, не бачить її особистих, інтелектуальних запитів, а нав'язує сироті єдину – дружини непривабливого професора Лордена, обраного родичами дівчини на роль жениха через матеріальне становище. Гомодієгетичний оповідач відображає багатий внутрішній світ героїні, її духовну витонченість, і водночас реакцію ворожого оточення на спробу здолати архаїчні пута суспільних поглядів. У душі Наталки триває також протиборство з власними слабкостями та життєвими невдачами. Якщо Олена, героїня повісті «Людина», змушена скоритися волі обставин, то в «Царівні» письменниця показала жінку, яка досягла розквіту духовних та фізичних сил, уособлених у повісті образом полудня. Цей образ символізує зрілість зрілість Наталки, її впевненість у своїх силах і знаннях для досягнення поставленої мети.

Творчість Ольги Кобилянської піднесла українське мистецтво слова до світових обріїв. Її естетичні шукання розвивалися в унісон з художніми новаціями Стефана Цвейга, Ромена Роллана, Оскара Уайльда та інших письменників Європи. Як і вони, Кобилянська пропагувала вічні духовні цінності, любов до людини, представила світові неповторні образи, наділені національним колоритом і гуманістичним пафосом.

Література:

Stanzel 1969: Stanzel Franz. Die Typischen Erzählsituationen im Roman. – Wien IX – Stuttgart, 1969.; Денисюк 1982: Денисюк І. Новелістика Ольги Кобилянської // Кобилянська О. Оповідання. – Львів: Каменярь, 1982.; Женетт 1998: Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – Т. 1.; Кобилянська 1956: Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: ДВХЛ, 1956. – Т.1. ; Кобилянська 1988: Кобилянська О. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1988. – Т. 2.; Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. – К.: Основи, 2002.; Ткачук 2002: Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002.; Українка Леся 1977: Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – Т. 8. – К.: Наукова думка, 1977.

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4 УКР)

Поезія Олени Теліги як художнє середовище націоцентричного сенсу

У статті авторка досліджує поетичний феномен Олени Теліги – однієї із чільних представниць вісниківської течії у міжвоєнній літературі. Дослідниця звертається до герменевтичного осягнення націоцентричних вимірів смислового рівня аналізованих творів.

Ключові слова: поезія, вісниківство, націоцентризм, герменевтика, сенс, визвольна боротьба, жіноче буття.

Надежда Писко. Поэзия Елены Телиги как художественная среда нациоцентрического смысла

В статье автор исследует поэтический феномен Елены Телиги - одной из главных представительниц висниковского течения в межвоенной литературе. Исследовательница обращается к герменевтическому постижению нациоцентричных измерений смыслового уровня анализируемых произведений.

Ключевые слова: поэзия, висниковство, нациоцентризм, герменевтика, смысл, освободительная борьба, женское бытие.

Nadiya Pysko. The poetry of Olena Teliga as an artistic surroundings of natsiocentric sense

In this article the author explores the poetic phenomenon of Olena Teliga, who is one of the leading representatives of visnykivska trend in the interwar literature. The researcher refers to the hermeneutic comprehension of natsiotsentric mensuration of the notional level of the analyzed works.

Keywords: poetry, visnykivstvo, natsiotsentryzm, hermeneutics, liberation struggle, women's being.

Серед поетичних досвідів ХХ ст. творчість поетів-вісниківців займає особливе місце. Секрети її високої ідейності та самобутньої естетичності, персоніфіковані іменами Є. Маланюка, Ю. Дарагана, Ю. Липи, Ю. Клена, О. Ольжича, Н. Лівичко-Холодної, О. Лятуринської, І. Ірлявського та ін., не зважаючи на наявні дослідження й узагальнення Т. Салиги, М. Ільницького, О. Багана, Ю. Коваліва, О. Астаф'єва, Н. Просалової, П. Іванишина, О. Омельчук та ін., все ще залишаються багато в чому непроінтерпретованими. Сказане стосується й поезії Олени Теліги, чий літературний розвиток був передчасно обірваний гітлерівською кулею у Бабиному Яру. Прикметно, що її філологічне пізнання на материковій Україні теж було обірване, хоча й з інших політичних причин: російсько-комуністична система не могла допустити до читачів авторів несоцреалістичного типу.

Попри наявність певної кількості різнотипних досліджень творчості О. Теліги авторства Д. Донцова, Ю. Клена, Ю. Бойка, В. Державина, Б. Рубчака, Б. Бойчука, Ю. Шереха, Андрусів, М. Жулинського, М. Ільницького, О. Багана, Б. Червака, Н. Миронець, Українець, О. Климентової, Т. Голембовської та ін., вивчення поетичної, публіцистичної та творчості цієї яскравої представниці покоління письменників-вісниківців володіє промовистою *актуальністю* на сучасному етапі розвитку науки про літературу. Особливо актуальним видається звернення до герменевтичних вимірів її поезії, прози, публіцистики, літературної критики та листів. У цьому плані осягнення смислових параметрів поетичної спадщини О. Теліги видається особливо потрібним на сучасному етапі розвитку української науки про літературу.

Метою нашої роботи є витлумачення деяких найважливіших аспектів смислової спрямованості поезії О. Теліги. Якщо *об'єктом* тлумачення є поезія письменниці взагалі, то *предметом* – лише основні смислові концепти націоцентричного типу. Йдеться про герменевтичні концепти національно-екзистенціального типу, скеровані на захист та розвиток національного буття [Іванишин 1992; Іванишин 2008; Іванишин 2005]. Досягнення поставленої мети забезпечується використанням герменевтичних, постколоніалістичних та націоекзистенціальних методів тлумачення в якості основних *методів* студії.

Методологічно важливим видається конкретизувати й сучасне розуміння сенсу в художньому творі. На думку сучасних дослідників, варто враховувати пізнавальний онтологічно-екзистенціальний ланцюг, в якому сенс тлумачиться як не лише як

інтенціональність, а й як істина буття. В літературознавчому плані можна говорити про сенс подвійно. З одного боку, під сенсом розуміють глибинне інтенціональне значення літературного твору, що виявляє істину національного буття і може бути охарактеризоване як онтологічно-екзистенціальна мета, спрямованість цього твору. З іншого боку, сенс виступає як надзмістове значення літературного твору і водночас як макроструктурний рівень, що містить це значення. У цьому плані художня література, особливо поезія як "поезія пізнання" (Е.Соловей), допомагає і фахівцям, і звичайним реципієнтам збагнути те буттєве питання, котре збагнути найважче.

Але оскільки художня культура прямо виводить на розуміння національного буття, то доречно говорити не лише про герменевтичний потенціал художнього твору в загальному, а про твір як середовище національного сенсу. Художній літературний твір має націотворчий смисловий потенціал, оскільки так чи інакше творить істину національного буття. Творить через "звертання" до сущого, "прозріння" в суще, через "розкривання" буття сущого в аспекті боротьби ідей і через історичне "становлення" національного буття за допомогою слова. [Іванишин 2008, 13-65].

Розглянемо декілька прикладів, яким чином виражає себе національний сенс в поезії Олени Теліги, в чому його специфіка.

Прикладом національно зорієнтованого художнього мислення можуть бути ліричні послання "Мужчинам" [Теліга 1977, 20] і "Сучасникам" [Теліга 1977, 21]. Їх об'єднує одна тема: готовність свідомих жінок-українок без вагань стати на боротьбу з ворогом. У них лірична героїня О. Теліги перевтілює почуття у мудрість, набуваючи життєвого досвіду, мужніє духом. У вірші "Мужчинам" поетеса наголошує на природній відмінності жіноцтва на неминучому розподілі обов'язків з чоловіками у суспільній боротьбі за державну Україну: «Не зірвуться слова, гартовані, як криця, / І у руці перо не зміниться на спис, / Бо ми лише жінки, у нас душа криниця, / З якої ви п'єте: змагайся і крипись!»

Але у боротьбі за незалежність та виборонення власної держави, українські жінки завжди йдуть поруч із мужчинами: "Гойдайте ж кличний дзвін! Крешіть вогонь із кремнів! / Ми ж радістю життя вас напоївши вщерт, – / Без металевих слів і без зідхань даремних / По ваших же слідах підемо хоч на смерть!". Типово героїчний вимір національного сенсу екзистенційно конкретизує й жіноче буття в часи катастрофічних протистоянь та міжнаціональних змагань. Алегоричні зобов'язання поетеси виявилися пророчими. Як і її героїня, вона знала, розуміла і приймала себе такою, якою створила її Вища Сила: "Вітрами й сонцем Бог мій шлях намітив". Але вона усвідомлювала, де треба бути "твердою й суворою", знала, хто її ворог і ні за яких обставин не зраджувала своїй ідеології: "О, краю мій, моїх ясних привітів / Не діставав від мене жодний ворог".

У цій поезії, як і у всій творчості загалом, О. Теліга ставить національні проблеми над особистими. Вона розуміла, що цього вимагають обставини, які складаються далеко не на користь українців. І реально допомогти може тільки наполеглива революційна праця, а не підступна балаканина: «Не треба слів! Хай буде тільки діло! / Його роби – спокійний і суворий, / Не плутай душу у горіння тіла, / Сховай свій біль. Зломи раптовий порив».

Поглиблює цей смисловий вимір поезія "Вечірня пісня" [Теліга 1977, 22], котра репрезентує талановитий синтез любовної і громадянської тематики, наближаючись до шедеврів вітчизняної класики. В.Державин абсолютно точно зауважив: "Ніщо не свідчить так виразно, як саме оця поезія, про безмежні творчі сили, які велика поетка ще таїла в собі, і які вона саможертвовно з офірувала, разом з життям, своїй нації, тим ставши навіки українською національною героїнею" [Державин 1992, 63].

З першими рядками читача огортає невідкупна ніжність: кохання має право абстрагуватися від жорстокого світу: "За вікнами день холоне, / У вікнах – перші вогні... / Замкни у моїх долонях / Ненависть свою і гнів! // Зложи на мої коліна / Каміння жорстоких днів / І срібло свого полину / Мені поклади до ніг". Перед нами розкривається почуттєвість і постає чарівний образ жінки, яка справді могла надихнути на неймовірну боротьбу, яка справді могла підтримати українського повстанця-підпільника 20-40-х: «Та завтра, коли простори / Проріже перша сурма – / В задимлений чорний морок / Зберу я тебе сама. / Не візьмеш плачу з

собою / Я плакати буду пізніш / Тобі ж подарую зброю: / Цілунок гострий, як ніж. / Щоб мав ти в залізнім свисті / Для крику і для мовчань – / Usta рішучі, як вистріл, / Тверді, як лезо меча».

В останніх рядках – уся Теліга. Образ її героїні – вольової, прекрасної і мужньої жінки не може не захоплювати. Мають рацію ті, хто заперечує твердження про чоловічу природу її поезії. Насправді ми є свідками глибоко жіночої поезії, але якісно відмінної від звиклих штампів, де лише сама квота приреченість чи “космічний біль” [Червак 1997, 23]. Саме такий образ української жінки найбільше імпував О. Телізі і, що прикметно, саме його утверджувала вона своїм життям. Тільки такі жінки розуміли усю важливість і необхідність визвольної боротьби, надихали чоловіків, а не тримали їх у сфері побутових чи особистісних проблем. Вони подібні до Марії, яка віддала Ісуса на служіння всім людям, на смерть за їх спасіння. Для Теліги існувала інша жінка – Україна, жінка – Мати, яка чекала і кликала всіх своїх синів. Тільки з такими свідомими жінками нація могла розраховувати на перемогу і далі існування, тільки такі жінки могли виховати достойних дітей, які б розуміли справжні цінності і боролися за них. Схожою смисловою ідеєю перейнятий вірш “Чоловікові” [Теліга 1977, 23]. Як і в поезіях “Мужчинам”, “Сучасникам”, “Вечірня пісня”, “Відвічне” та ін. тут оприсутнена одна тема: служіння національній ідеї до кінця, молодече бажання чину.

Героїні О. Теліги чужим є ідеал “спокійних буднів” символом яких стають герані, що цвітуть на вікні. Теперішнім читачкам важко уявити, як можна жити однією боротьбою за визволення нації. І через це часто поетці закидали що в неї мало “жіночності”. Але сама О. Теліга дала вичерпну відповідь на ці закиди у вірші “Відповідь” [Теліга 1977, 33]: “О, так, я знаю, нам не до лиця / З мечем в руках і з блискавками гніву, / Військовим кроком, з поглядом ловця / Іти завзято крізь вогонь і зливу”. Бо традиційні уявлення про жінок такі: «Ми ж ваша пристань – тиха і ясна, / Де кораблями – ваші збиті крила... / Не Лев, а Діва наш відвічний знак, / Не гнів, а ніжність наша вічна сила».

О. Теліга устами своєї протагоністки говорить, що тільки тоді, коли перетинаються інтереси особисті з національними, постає проблема вибору: чи залишитись осторонь боротьби, чи активно поринути в неї. Ця жінка вибирає друге. Бо неможливими для неї є щастя і добробут народу без волі України. Як стверджував Д. Донцов, духовний наставник вісниківців, не може бути на рідній землі свободи людини, її людських прав без якісного переродження невільника у національно свідому особистість, без свободи нації, без її державності. Саме про це писала поете і тоді, коли чоловіки будуть не в силі боротися (“Та ледве з ваших ослабілих рук – / сповзає зброя ворогам під ноги”), за зброю візьмуться жінки. Бо кожна хвилина є дорогою і неповторною. Жінка не може бути тихим покірним ягням, коли довкола вирують доленосні для нації події. Вона радо допомагає чоловікові у важкі для нього хвилини, допоки він зміцніє, а згодом нову поринає у суто жіночі турботи: «Та тільки меч – блискучий і дзвінкий – / Відчує знову ваш рішучий дотик, / Наш час розгорне звиклі сторінки: / Любов і пристрасть... Ніжність і турботи».

Кохання не для того лише, щоб приносити тиху радість, затишок, розслаблення. Воно, мов “медоносний сік”, може кріпити силу борців. Так з любові до чоловіка у героїні народжується любов до його ідеалів, народжується революційна ідентичність.

Особливе місце в художній спадщині поетки займає вірш “Засудженим” [Теліга 1977, 53] з присвятою Василеві Біласу і Дмитрові Данилишину. На жаль, ці імена все ще мало відомі широкому українському загалові, хоч коли писався цей вірш, вони символізували героїзм покоління, приклад відданості служінню народові й Україні. В. Білас і Д. Данилишин – молоді галичани, активні учасники українського націоналістичного підпілля на окупованих Польщею західноукраїнських землях. Обоє члени Української Військової Організації (УВО). В 30-ті роки УВО, влилася в ОУН. Ця підпільна революційна організація планувала і здійснювала так звані “екси” – збройні напади на польські державні установи з метою вилучення коштів для потреб організації національно-визвольної боротьби. В. Білас і Д. Данилишин брали участь в одному з таких нападів неподалік Львова у містечку Городок. Акція була невдалою і в короткому часі молоді націоналісти були затримані польськими жандармами. При цьому розігралася трагедія, яка буквально потрясла усю Галичину. Хлопців спіймали і віддали в руки поліції прості селяни, які, повіривши польській пропаганді, сприйняли їх за звичайних грабіжників. І коли виявилася вся правда, люди були заскочені непоправністю лиха, якого вони завдали молодим людям та й

уському національно-визвольному рухові. Невдовзі В. Біласа і Д. Данилишина було страчено. Уся Галичина переживала великий траур: в українських школах було відмінено навчання, в церквах відправлялися молебні за упокій душі героїв України. Ця подія мала колосальний вплив на активізацію боротьби українського народу проти польських окупантів, оскільки засвідчила велику жертвовність патріотів і масову підтримку місцевим населенням радикальних дій, спрямованих проти загарбників.

На перший погляд ця подія мала би стати приводом для вияву смутку й оспівування героїчного подвигу. Але О. Теліга далека від звичайної плакатності. Вражена мужністю молодих героїв, вона, насамперед, дорікає собі – “Як ми можемо жити, сміятись і дихать”, а далі композиційно так вибудовує свій вірш, що стає зрозумілим – молоді націоналісти своєю смертю обезсмертили визвольний героїчний чин: “І мов гімн урочистий, мов визвольне гасло, / Є для нас двох імен нерозривне злиття”. Як твердять сучасні дослідники, “на початку 90-х боротьба українського народу почалася як національно-визвольна. Такою ж вона залишається – незважаючи на всі потуги демократичних лідерів та прокомуністичних сил, а також зарубіжних «меценатів» перших і других надати їй іншого, соціал-демократичного характеру. (...) Інших шляхів нема: нація не здобуде Нічого, якщо боротиметься за Щось, а не за Все, що їй належить” [Іванишин 1992, 20].

Особливим драматизмом просякнуті рядки вірша “Чорна площа” [Теліга 1977, 43 – 44]. Як стверджують дослідники, ця поезія зображає драму розриву О. Теліги з друзями, котрі розійшлися з наставником (Д. Донцовим), а дехто – з українським націоналізмом. Психологізм цієї рефлексії тримає читача у постійній тривозі. Похмурі тони й експресивна манера стилю вказують на силу її переживань, рівночасно й глибину провалля, яке настало між нею і тими, що “не зрозуміли” і не пішли не просто за нею, а знехтували колективною. Тому лірична героїня протиставляється сірому натовпу, готовому “камінь підняти” і “мене штовхнути”. Інтимний вимір знову виявляється тісно пов’язаним із суспільним, бо біль пече героїні від зради близької людини – того, що “в лице мені засвистав”: «Вчора він цілував мої пальці, / А хотів цілувати уста».

Поезія витримана у романтичному дусі: одна проти всіх, зате з власною вірою і правдою. Це відповідало антропологічному ідеалові вісниківства. Як зазначав Д. Донцов, народ, котрий хоче порвати кайдани і “вражою злою кров’ю волю окропити”, проливає і потоки власної крові: “Поетка знає, що – “не чіпають тільки раба”, знає, що хто мандрує по шпильях, того “чекає прірва на кожнім кроці”. Знає більше: що пророків, які з дому неволі вказують народові великі шляхи визволення, чекає каміння та хрест. Кликала ж вона роздерти старі катари! Посилала ж прокляття старому світу! Як же ж не повстала б проти неї ціла згряя не тільки Пілатів, Іродів, але й “рідних” Юд і фарисеїв? Та й збаламучена товпа народу байдуже відвернеться від всякого, хто мав іти на хрест.

Хто ступив на цей шлях, чи міг він припустити, що ступатиме ним без бою і без болю?! В своїй поезії Теліга часто порушує тему апостолів нової Правди і байдужої на їх слово юрби, Холодний і тупий натовп мариться їй на вулицях чужих міст, у вірші “Чорна площа” або у другім – “Поворот”. І в цій прозі, в статтях і в есеях. Нехибно відчувала, що не стрінуть ласки слуг князя світу цього ті, які несуть на своїм стягу ворожу йому ідею або символ нової віри” [Теліга 1977: 433]. Проаналізовані твори виразно свідчать про присутність націоцентричного сенсу в поетичній спадщині Олени Теліги, котрий структурують у нашій роботі проблеми героїчного чину, національно-визвольної боротьби, нерозривності інтимного та національного, вірності справі й свободотворчій ідеї. Зазначені і ще не названі смислові аспекти варто шукати і в інших творах (і не лише поетичних), оскільки навіть перше прочитання дозволяє виснувати, що утвердження національних і моральних імперативів, культивування мужності й героїзму – провідні мотиви й інших віршів: “Махнуть рукою! Розіллять вино!”, “Гострі очі розкриті в морок...”, “Напередодні” та ін.

Відомий літературознавець Юрій Шерех зазначав: “Поезія не називає, а пориває”. Поезія О. Теліги поривала й пориває до “грані” – категорії суспільно-естетичної і містичної висоти як уособлення величі людського духу і духу нації. Епоха, що породила феномен О. Теліги та її поетичної творчості, була “жорстокою, як вовчиця” (О. Ольжич), “епохою молитви і вогня” (Є. Маланюк). Це була епоха, в якій творилася нова людина, нове покоління українців, котрі

воліли бути творцями, а не жертвами історії. Національно-державна ідея, що стала абсолютом для покоління "трагічних оптимістів" (Д. Донцов), встановила свою систему цінностей, в якій не було місця розслабленості, сентиментальності, лише – "Одвага. Непохитність. Чистота" (О. Ольжич). На наш погляд, пізнавати цей закорінений в національно-екзистенціальну традицію культурно-історичний та художній феномен, персоніфікований десятками цікавих, самобутніх імен, – актуальне завдання для постколоніальних літературознавців.

Література: Державин 1992 – Державин В. Заповіт Олени Теліги (До 10 річниці героїчного скону) // Олена Теліга. Збірник. – Київ; Париж; Лондон; Торонто; Нью-Йорк; Сідней, 1992. – 427 – 431.; Донцов 1977 – Донцов Д. Поетка вогняних меж // Олена Теліга: Збірник / Ред. О.Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Вид. Укр. Золот. Хреста в ЗСА, 1977. – 431 – 440; Іванишин 1992 – Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 1992. – 178; Іванишин 2008 – Іванишин П.В. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка. Є.Маланюка, Л.Костенко: монографія. – К.: Академвидав, 2008. – 392; Іванишин 2005 – Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 2005. – 308; Теліга 1977 – Олена Теліга: Збірник / Ред. О.Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Вид. Укр. Золот. Хреста в ЗСА, 1977. – 473; Теліга 2006 – Теліга О. О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2006. – 496; Теліга 2004 – Теліга О. Листи. Спогади / Упорядник Надія Миронець. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2004. – 400; Червак 1997 – Червак Б. Олена Теліга: Життя і творчість. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – 62.

Наталя Швець, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Гай-Головка)

Поема "Сон" Олексі Гай-Головка: особливості інвективної стратегії

Стаття репрезентує ідіостиль О.Гай-Головка крізь призму вивчення особливостей інвективної стратегії на прикладі його поеми "Сон". Центральним персонажем твору виступає Тарас Шевченко. Гай-Головка в сні зустрічається з Кобзарем у Канаді. Кобзар розповідає йому що "Сам Бог наказав мені встати із домовини і йти з ворогами на прю...". Авторське версіювання політичного дискурсу сприяє досягненню глобальної рецептивної і комунікативної мети – художнім методом сприяти підризу авторитету супротивника в боротьбі за незалежність. Такий прийом є інвективним, за задумом автора, він є ефективний, але не єдиний спосіб реалізації агресивних комунікативних стратегій.

Ключові слова: поема, інвектива, фрейм, оніричний світ, ідеологема, концептуальна опозиція, субфрейм.

The article represents O.Hay-Holowko's individual style in the light of learning features of invective strategy based on his poem "Dream". The central character of the poem is Taras Shevchenko. O.Hay-Holowko in his dream meets Kobzar in Canada. Kobzar tells him that "God Himself commanded me to get up and go out from the grave to contend with the enemies...". Author's vision of political discourse contributes to global receptive and communicative purpose - to promote art by undermining the authority of the enemy in the fight for independence. According to the author, this method is invective and effective, but not the only way of aggressive communication strategies.

Keywords: poem, invective, frame, oneiric world, ideologeme, conceptual opposition, subframe.

Становлення комунікативно-дискурсивної парадигми вивчення літературних явищ ідіостилю письменника О.Гай-Головка з погляду сучасної лінгвістики з урахуванням комунікативних інтенцій "учасників" інтеракції (ліричних героїв, найважливішою особливістю яких є "брати" на себе роль "іншого"), екстралінгвістичних умов і прагматичних параметрів продукування, функціонування і сприйняття мовлення, викликає інтерес до з'ясування особливостей функціонування феномену словесно вираженої агресії, зокрема її внутрішньожанрових проявів на прикладі поеми "Сон". Наше звернення до сучасних лінгвістичних та літературознавчих джерел дає підстави стверджувати, що саме феномен

інвективи розглядається сьогодні як прояв агресивної (інвективної) стратегії (М.Д.Голев, В.І.Жельвіс, І.А.Соболева), а інвективна агресивна стратегія бачиться як "порушення етнокультурного соціально-етичного табу, що базується на вживанні знижених і субстандартних мовних одиниць" [Соболева 2010 : 53]. Відтак, посилаючись на працю філолога І.Соболевої, потрактуємо інвективу, котра співвідноситься з розумінням інвективної стратегії. Інвектива в реальному дискурсі проявляється у вигляді внутрішньо жанрових мовленнєвих тактик як мінімальних одноактних жанрових форм, що втілюють у собі сюжетний поворот у межах внутрішньо жанрової інтеракції. Саме таку формулу підтримує Олена Власова [Власова 2005: 25]. Російський дослідник Артем Котов вважає, що відповідно до особливостей структури, означеного в сучасних семіотичних концепціях, адресант (автор) мовленнєвої агресії конструює в текстах модель певного референта, тотожну інтенціоналу знака з тією різницею, що вона співвідноситься не з конкретним використанням знака в тексті, а з конкретним референтом і доповнюється інтенціоналами всіх знаків, що позначають у тексті цей референт, відносинами з іншими референтами тексту та ознаками, які виявив автор художнього твору [Котов 2003: 39]. Отже, проблемним в сучасному літературознавстві залишається розгляд знаків мовленнєвої агресії, що відносяться в тексті до певного референта, модифікують інтенціонал інвектума. Інвектива становить типову, стереотипізовану комунікативну ситуацію, яку можна потрактовувати як мовленнєвий жанр (у термінах теорії комунікації) та інвективний фрейм / сценарій (у термінах концептосистеми). Отже, метою статті є вивчення особливостей мовної об'єктивації основних одиниць категоризації знання в межах розгортання інвективного фрейму (за поемою "Сон" Олексі Гай-Головка).

Означений епічний твір розкриває внутрішній світ Тараса Шевченка. Побудований у формі діалогу Шевченка з поетом (Гай-Головком). За авторською версією, Кобзар йому приснився. Як свідчить психологічна й філософська література, що є дотичною до предмету дослідження, наближення до таємничої суті сновидіння і несвідомого у своїх працях розглядали Ф.Бассін, А.Вейн, В.Касаткін, Ф.Ніцше, О.Ранк, В.Руднєв, А.Прангішвілі, Ф.Шеллінг, А.Шопенгауер, П.Флоренський, В.Мацько, Т.Бовсунівська та інші. Сновидіння як спосіб контактування несвідомого і свідомого розуму висвітлено в поемі в різних ракурсах. Композиція твору – це суцільний оніричний гротеск. Тарас Шевченко "осучаснений" у сні, художньо змодельований в оніричному просторі. Образ набуває різновекторних форм, "деформується" найпарадоксальнішим способом під час "перебування" ліричного персонажа в стані сну. Автор у такий спосіб зображає втечу реальної людської свідомості в оніричний простір підсвідомого, де персонаж спроможний переосмислити суспільні і соціальні проблеми реального світу, "вирішити" існуючі проблеми й конфлікти. О.Гай-Головко образ Тараса Шевченка розкриває в царині фантастичного і парадоксального, казкового й провісного. В поетичному тексті «гротеск»-«оніричне» наче зливаються й виконують важливу художньо концептуальну роль: гротеск є своєрідним кодом для самого сну ліричного героя, а також сприяє дешифруванню психічного стану останнього, відтворенню потаємного бажання (тут уже прочитується й образ автора); сон – це та сфера, де гротеск не фіксує себе в одному самому образі, він змінюється, з'являється і зникає, що призводить до певних труднощів у стеженні за ходом сюжету. Однак оніричне і гротеск все ж таки є методом поєднання несвідомого з неможливим. Автору, очевидно, йдеться про те, що такий своєрідний контакт уможливорює реципієнтові ліпше заглибитись у внутрішній світ персонажа, дослідити його. Сюжетно твір складається із двох частин: роздуми автора про минуле й сучасне України і подібні сентенції у філософствуванні Шевченка. О.Гай-Головко у сні зустрічається з Тарасом Шевченком в Канаді. Кобзар розповідає йому що "Сам Бог наказав мені встати із домовини і йти з ворогами на прою..." [Головко 1984: 16].

Ліричний герой, який став на захист українського народу, спокутує вину на Колимі. І тут бачить безправ'я каторжан, наругу над ними. Після революції поет повертається в Україну, спостерігає невідповідність народу до історичного ходу подій, роздробленість, міжусобиці. В Шевченкові уста О.Гай-Головко вкладає інвективи про облудні комуністичні гасла, про червоне ярмо, а самого Кобзаря знову засилають на Колиму. І лише з вибухом Другої світової війни поет знову повертається в рідні місця. Бачить як руйнують і грабують Україну окупанти Сходу і Заходу. Нарешті наприкінці війни Шевченко разом зі своїми людьми мандрує до Німеччини,

згодом до Канади (тут прочитується образ автора поеми). У творі поет розкриває головну ідею – проблема роз'єднання, міжусобиць серед українців, які ніяк не примиряться, аби гуртом побудувати соборну Українську державу.

Ознайомившись із творчістю О.Гай-Головка, прикметним є те, що основним ворогом для нього є "москвини". Певна річ, звинувачувати весь російський народ у всіх гріхах супроти українців це, м'яко кажучи, навіть не лише не дипломатично, а й суто політично і чисто людськи, не коректно. У поемі ж "Сон" знаходимо такі інвективи "Москалики шнирять в наші хаті" (с.16), "царі лихі і лакузи" (с.17), "закували їх лукаві", "наші звичаї і душу Спалюють у горні Кацапському", "І танцюють, як упирі, і белькочуть Гучніш якомога", "Брешете, скажені", "Брешете, прокляті", "Москалі заверещали, Вжалені неначе" (с.17). Отже на одній лише сторінці прочитуємо вісім інвективних тактик, що їх використовує поет. У такий спосіб він свідомо йде на "здійснення" інвективної інтенції в епічному творі, який можна вважати надміру заполітизованим. Авторське версіювання політичного дискурсу сприяє досягненню глобальної рецептивної і комунікативної мети – художнім методом сприяти підризу авторитету супротивника в боротьбі за незалежність. Такий прийом є інвективним, за задумом автора поеми, ефективніший, але не єдиний спосіб реалізації агресивних комунікативних стратегій, зокрема мовленнєвої стратегії дискредитації уявного ворога. Проілюстровані цитати з поеми "Сон" О.Гай-Головка вказують на те, що інвективна тактика є агресивною мовленнєвою дією, котра зреалізована в площині інвективних мовних одиниць і підпорядковується завданням зниження соціального статусу, заподіяння психологічної шкоди опонентові – образному ворогові, який витворений інтенцією митця.

Як бачимо, автор вдається до використання моделей "зіставлення", "протиставлення", "узагальнення", які підсилюють реалізацію інвективної тактики шляхом установлення смислових зв'язків між особою інвектума і певним явищем, що оцінюється негативно. Крім того, застосування таких художніх прийомів уможливорює авторові художніми засобами висміяти узагальненого ворога. О.Гай-Головко крім алюзій, вдається й до прийому "редефінування" ("зривання масок"). Цей прийом полягає в демонстрації того, що інвектум або ж його дії не відповідають тому образу, який існує у свідомості реципієнтів: "Кипіли в Тараса думки. / І гнівом палали очі, / У жилах кипіла кров, / І впали слова пророчі / На землю канадську знов" [Гай-Головко 1984: 18].

Прийом "припущення" моделює ситуацію, про яку авторові достеменно не відомо, проте, базуючись на певних фактах, він розмірковує про неї й оприлюднює здогади, які дискредитують інвектума: "Бачу добре, що не треба/ Вам мене живого./ То ж діліться і здихайте / У прі між собою, / Щоб зійти із цього світу / Лише для погною. / І на глум і на потіху / Північному звіру..." [Гай-Головко 1984: 38]. Прикметно, що недостовірність не зменшує ступеня інвективності висловлювань, а в даному разі збільшує його. Відчувається як у рамках фрейм-структури автор чітко визначив свої світоглядні позиції. Адже інвективний фрейм, як структура свідомості, охоплює негативні факти (негативні інтерпретації фактів) реальної дійсності речей, привнесених у художній твір і виражає загальну функціональну особливість більшості сучасників, серед яких жив, творчо працював О.Гай-Головко. Українське діаспорне середовище під час написання поеми "Сон" було приналежним до "дискурсу ненависті" стосовно "москвинів", і заґрунтовано на займенниковій антитезі "ми" і "вони". В останній "ми" бачили причину того, що Україна ніяк не може здобути незалежність. Дослідники О.Власова, А.Романов відносять таке протиставлення до антагоністично-асиметричного характеру. Ганна Яновська виводить формулу опозиції "свій-чужі", стверджуючи, що саме антагонізм лежить в основі цієї опозиції; він зумовлюється здебільшого розбіжностями у субстандартах та "інакшістю логіки", характерних кожній із соціо-культурних (расових, етнічних, гендерних, релігійних) підгруп [Яновська 2006: 186]. Якщо ж іти за визначенням мовознавця Михайла Кочергана, то віднайдемо досить просту формулу, котра увиразнюється в поемі О.Гай-Головка, а саме: "чужі" позиціонуються ті, хто не засвоює (не засвоїв) "нашу" соціальну символіку [Кочерган 2003: 3 – 6]. Як одиниця вищого рівня в ієрархії структур категоризації знання, мегафрейм "свій-чужий" реалізується через цілу систему більш вузьких концептуальних опозицій (дихотомія: "цивілізація-дикість", "друг-ворог", "герой-антигерой", "добро-зло", "свобода-несвобода", "демократія-тоталітаризм", "любов-ненависть" "життя-смерть" тощо), в

основі яких лежить розбіжність світоглядних, морально-етичних, ідеологічних імперативів, приписів. Тарас говорить: "Хай тягнуть тюремні споруди / До хмар хижаків-москалі, / Без волі ніколи не буде / Спокою на нашій землі. / Впадемо на бранному полі / У прі – не в московській тюрмі, / Бо краще померти на волі / Як жити в огиднім ярмі" [Гай-Головко 1984: 18]. У цих заримованих строфах надається перевага визвольній боротьбі українського народу.

Юрій Барабаш негативно позиціонує до визначення антитезної інвективи "своє-чуже", резюмуючи: "Але існує значно різноманітніший спектр чинників і постав, зокрема, хоч і як це дивно, у представників начебто активно "прошевченківського" прямування... Тут і ревні хранителі досі не зруйнованої "Картагени нашої провінційності", загумінкового "мужико"-фільства, котрі підходять до проблеми з позицій непримиренної опозиції... "своє-чуже", "наське-німецьке", православне-"бусурманське". Тут і войовничо наставлені прихильники "чинного" інтегралнаціоналізму з його засадничими зневагою та підозрою до вселюдського як такого, що буцімто протистоїть національному" [Барабаш 2013: 3 – 4]. Парадокс і справді химерний. Юрій Барабаш ніби говорить про "Сон" О.Гай-Головка, який саме в такому ракурсі композиційно й ідеологічно подає реципієнтам свою поему для прочитання і художнього сприйняття. Концептуальні опозиції підгруп/субкультур оприявлено як центральні ідеологеми людства, під якими, прочитуються складники "ідеології, елементи, ідеологічних систем, за посередництвом яких усвідомлюється й оцінюється ставлення індивіда чи групи індивідів до дійсності" [Кузик 2012: 75].

Фреймова репрезентація іронії в означеній поемі позначена вербальними експлікантами інвективного фрейму. Мовні знаки в художній системі маркують негативні елементи опозицій ("несвобода", "тоталітаризм", "антигерой", "дикунство", "слабодухість", "ненависть", "смерть"). Застосовувавши вербально-комунікативні методи на рівні мікротексту, спостерігаємо, як означені концепти наділяють слова експліцитно (очевидно) вираженою заперечною семантикою. Отже, за визначенням І.Дзялошинського, специфіка ідеологем, що розробляються в контексті того чи іншого тексту, визначає і відповідний "імідж" інвектума як "покровителя", "кумира", "господаря", "авторитету", "диявола", "спритника" тощо [Дзялошинський 2005: 38]. Іншими словами, ідеологема, як психологічна конструкція ідеї, змінюється відповідно до політичної прагматики і завжди є емоційно забарвленою: "Розкуйтеся, братайтеся / Покажіть у світі / За що встали ви сьогодні / В боротьбі з Москвою" [Гай-Головко 2006: 21]. Фрагмент розгортання інвективного фрейму виявляється в контексті, вираженому агресивною закличною мовленнєвою дією автора художнього тексту. Така "агресія" спрямована супроти представників вищих ешелонів влади колишнього СРСР.

Однією з поширених універсальних схем, на основі яких вибудовується опозиція "свій-чужий" є контраверса (за сюжетною будовою – суперечка з приводу надання Москвою Україні державного суверенітету). Контраверса вибудовується на основі семантичної опозиції "чужий" серед "своїх", що дає підстави виділити субфрейм – "віросповідання – політичні опоненти". Автор поеми чужих серед своїх іменує займенником 3-ї особи множини "Вони": "А звідки ви з Галичини – / З Самбора, Долини?". Тарас відповідає: "Не з Галичини я, браття. / Я із України". Вони: "Східнячок, евентуально? / Такі вже в нас були", "Досить, досить слів, Тарасе, / Досить нас учити! / Не тобі отут між нами / Політикувати. / Не забувай – твоє діло / Лише віршувати" [Гай-Головко 2006 : 37]. Репрезентація груп за ознакою політичних, вікових підгруп у межах універсальної семантичної опозиції "свій-чужий" в проілюстрованих текстах є суттєво значимою. Прикметно, що таке можна пояснити не приналежністю текстів до інституційного дискурсу, у межах якого діє принцип політкоректності. Проте Гай-Головко в структуру тексту вмонтовує і реалізує опозиції "свій-чужий" як дискредитацію інвектума за критерієм його приналежності до субфрейму "політичні опоненти". Структуруючи в окремі слоти прояви мовленнєвої агресії щодо представників інших ("чужих", "не своїх") політичних сил, поет у такий спосіб опозиціонує, маркує відданість ідеалам собороправної, незалежної України, яку намірює, уявно романтизує, бо в душі прагне якомога швидше наблизити такий важливий історичний момент.

Насамкінець, зацентруємо на аналогії. Вона в О.Гай-Головка явно далека від "Сну" Тараса Шевченка. Аналізуючи Шевченків вірш "Тече вода з-під явора...", В'ячеслав Левицький говорить про ідилію, які в Шевченка композиційно "організовано за принципом зіставлення іконічних

компонентів на основі аналогії" [Левицький 2013: 20]. Ані іконічних компонентів, ані звернення до природи, ані авторських максим чи крилатих слів, чи цікавих ліричних відступів, які б запам'яталися читачеві, – усього цього у поемі немає. Очевидно, автор переслідував іншу мету: в інвективному просторі художньо змодельювати "північного ворога", розкрити міжусобиці поміж українцями як центральні перепони на шляху до омріяного віками проголошення незалежності України. Авторська мрія здійснилася 1991 року без агресивності, еволюційним шляхом – через кілька літ після виходу у світ поеми О.Гай-Головка. Після проголошення незалежності України письменник відвідав рідну землю. Йому святково влаштувала творчий вечір київська письменницька громада в Будинку вчителя (колишній будинок Центральної Ради). З такої нагоди 1992 р. його було поновлено в лавах НСПУ.

Отже, автор поеми "Сон" фіксує розмаїття можливих станів сну, через власне "Я" викладає філософсько-естетичне бачення психічного явища та моделює сновидіння персонажів. Сон у О.Гай-Головка – це образ Тараса Шевченка в альтернативній реальності, якій письменник надає перевагу над дійсністю за притаманну їй духовну свободу, державну незалежність, якої бракує йому й українцям в житті. Сновидіння перетинається з питаннями несвідомого та творчості, відіграючи роль осяяння у творчому досвіді автора. Закцентуємо на тому, що поет, визнавши значення сновидінь як компонента несвідомого у психології творчого процесу, висунув концепцію творчості інтуїтивної, несвідомої, натхненної Богом.

Сновидіння виступає в поемі як художній прийом, як сон-концепція, в площині якої розміщено філософсько-естетичні ідеї самого автора. На підставі аналізу поетики сновидіння з'ясовано такі функції: вплив на творення і конкретизацію сюжету, наскрізного мотиву, сприяння завершеності структури, формування характеру ліричних героїв; спонукання центрального персонажа, яким є Шевченко, до відповідних дій. Сон виступає як сакральний знак. Священність вмотивована в передбаченні того, що витворено інтенціонально письменником – наближення тієї доби, коли Бог неодмінно пошле Україні за її терпіння, мільйонні людські жертви у XX столітті довгождану незалежність.

Через оніричний стан письменник виходить на простір моделювання універсальної схеми, на основі якої вибудовується опозиція "свій-чужий". Контраверса вибудовується й на основі семантичної опозиції "чужий" серед "своїх", що дає підстави виділити субфрейм – "віросповідання-політичні опоненти". У такий спосіб автор критикує націю за неузгодженість дій, розпорошення сил на різноманітні партії, конфесії. А при такій розпорошеності годі сподіватися на здобуття незалежності держави. Згуртуватися всім в єдину потужну силу довкола національної ідеї – головна думка поеми "Сон" О.Гай-Головка.

Література: Соболева 2010 : Соболева И.А. Динамика вербальной агрессии и нарушение лингвоэкологического баланса в современном медиаполитическом дискурсе / И.А.Соболева // Вісн. ЛНУ ім. Т.Шевченка. – No2 (189): Філологічні науки. – Луганськ: Вид-во ЛНУ ім.Т.Шевченка, 2010.– С. 52 – 57; Власова 2005: Власова Е.В. Речевая агрессия в печатных СМИ: на материале немецко-и русскоязычных газет 30-х и 90-х гг. XX века: автореф. канд. филол. наук: 10.02.19 / Елена Вячеславовна Власова.– Саратов, 2005. – 22 с.; Котов 2003: Котов А.А. Механизмы речевого воздействия в публицистических текстах СМИ дис. канд. филол.наук / А.А.Котов . – М. : РГГУ, 2003. –280 с.; Яновська Г.В. Фреймова репрезентація іронії в пресі (на матеріалах української, російської, польської та англomовної преси) [Текст]: дис. канд. філол. наук: 10.02.15 / Яновська Ганна Володимирівна; Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2006. – 213 арк.; Кочерган М.П. Мова як символ соціальної солідарності / М.П.Кочерган // Мовознавство.–2003. –N 1. – С. 3 – 10; Барабаш 2013: Барабаш Юрій. Тарас Шевченко в європейському літературному полілозі (Передні міркування до теми) / Юрій Барабаш. // Слово і час. – 2013. – № 9. – С.3 – 19; Кузик 2012: Кузик О.А. Особливості розгортання інвективного фрейму в англomовних медіа-текстах при репрезентації соціокультурних субгруп // Науковий вісник ВНУ ім. Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. – №1 (226) – Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. – С. 74 – 79; Дзялошинский И.М. Манипулятивные технологии в масс-медиа / И.М.Дзялошинский // Вестник Моск. ун-та. – 2005. – N 1.– Сер. 10. Журналистика. – С. 29–54; Левицький 2013: Левицький В'ячеслав. Вірш "Тече вода з-під явора..." : особливості розгортання теми / Левицький В'ячеслав // Слово і Час. – 2013. – № 9. – С. 20 –24.

Семантика новели настрою (на прикладі малої прози Людмили Тарнашинської)

На прикладі новел, які проаналізовано у даній статті, розкрито художній світ новелістики Людмили Тарнашинської воєнних та повоєнних часів. Акцентовано на різноматематичності текстів: селянські злидні, солдатчина, війна, еміграція, родинні й суспільні колізії, посилення психологізму (домінування внутрішнього конфлікту героїв) тощо. Висвітлено окремі суспільні й морально-етичні проблеми останніх радянських років. Наголошено на моделюванні психологічної, настроєвої форми, базованої на реаліях тодішнього життя, в яких домінувала боротьба за виживання та не залишалося місця для відкритих і щирих людських стосунків, знівельованими були морально-етичні цінності.

Проаналізовано малі епічні форми, що увійшли до збірки «Парасоля на кожен дощ», Сходження на Фудзіяму». Вказано схильність письменниці до моделювання жанрово-структурного типу новели настрою. Переважна більшість творів вказують на лірико-психологічний характер її новелістики, у яких переважають внутрішньо-психологічні конфлікти з яскраво вираженою лірико-філософською домінантою.

Ключові слова: внутрішній світ, настроєва домінанта, сучасна мала проза, психологізм, фабульна новела, безфабульна новела, воєнні часи.

На примере новелл, проанализированных в данной статье, раскрыто художественный мир новеллистики Людмилы Тарнашинской военных и послевоенных времен. Акцентируется на разноматематичности текстов: крестьянская нищета, солдатчина, война, эмиграция, семейные и общественные коллизии, усиление психологизма (доминирование внутреннего конфликта героев) и т.д.. Освещены отдельные общественные и морально-этические проблемы последних советских лет. Подчеркнуто моделирование психологической, настроенческой формы, основанной на реалиях тогдашней жизни, в которых доминировала борьба за выживание, и не оставалось места для открытых и искренних человеческих отношений, нивелированы были морально-этические ценности.

Проанализированы малые эпические формы, вошедшие в сборник «Зонт на каждый дождь», «Восхождение на Фудзияму». Указана склонность писательницы к моделированию жанрово-структурного типа новеллы настроения. Большинство произведений указывают на лирико-психологический характер ее новеллистики, в которых преобладают внутренне-психологические конфликты с ярко выраженной лирико-философской доминантой.

Ключевые слова: внутренний мир, настроева доминанта, современная малая проза, психологизм, фабульная новелла, бесфабульная новелла, военные времена.

On the example of short stories which analyzed in this article are disclosed art world short stories study Lyudmila Tarnashynskoy war and post-war time. The emphasis on multitopics of the texts of wartime: the peasant poverty, conscription, war, emigration, family and social conflicts, enforcing of psychologism (the dominance of the internal conflict of characters) and so on. Covered individual social, moral and ethical problems of the last Soviet years. Emphasized psychological modeling, moody form based on the realities of life in those days, which was dominated by the struggle for survival, and there was no place for open and sincere human relations, the moral and ethical values were neutralized.

Analyzed small epic forms included in the collection "Umbrella for every rain", "Ascent of Fujiyama". Pointed out a tendency of the writer to the simulation genre shot story structural type of mood. The vast majority of the pieces indicate lyrical psychological nature her short stories study, which is dominated by internal psychological conflict with a strong lyrical and philosophical dominant.

Keywords: inner world, the dominant mood, modern small prose, psychology, fable story, nonfable novella, wartime.

На початку ХХ ст., за спостереженням І. Денисюка, форми малої прози стають «провідними і досконалими, художньо досягаючи небувалого розмаїття модифікацій» [47, с. 146]. Новела початку ХХ ст. характеризується різноматематичністю (селянські злидні, солдатчина, війна, еміграція, родинні й суспільні колізії тощо), посиленням психологізму (домінування внутрішнього конфлікту), полістилічністю (неореалізм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм), жанровою поліфонією, взаємопроникненням епічного, ліричного, драматичного начал (ескізи, етюди, образки, нариси, поезії в прозі), мистецьким синкретизмом (використання засобів суміжних мистецтв – музики, малярства тощо).

Посилення уваги до новели та певна тенденція до переосмислення усталених ознак жанру спостерігається у другій половині ХХ ст. Можливості новели яскраво розкрилися у творчості Гр. Тютюнника (збірка «Зав'язь» 1961 р.), який акцентував увагу на відтворенні внутрішнього світу людини, використовував психологічну деталь. Неореалістичною поетикою позначена новелістика Є. Гуцала (збірка «Люди серед людей» (1962)), Вал. Шевчука (збірка «Серед тижня» (1967)). «Новелістична творчість шістдесятників, по суті, продовжила другий тип цього жанру – не так новелу акції, як *новелу настрою* з її внутрішньо-психологічним наповненням, невизрілим конфліктом, що лише вгадується, часто безфабульну, з тією «концентрацією чуття» (І. Франко), що виростає з «потоків свідомості» [...]» [163, с. 197] – зазначає Людмила Тарнашинська.

Що ж означає такий тип новел: новела-акція і безфабульна новела?

Виокремлюють жанрово-структурні типи новели: новела-акція, або фабульна новела (зіткнення двох конфліктуючих сил на зовнішньому, ситуаційному плані за схемою «герой-антигерой») та новела настрою, або безфабульна новела (наявний внутрішньо-психологічний конфлікт: теза – антитеза – синтез). За спостереженням І. Денисюка, у новелі-акції «особливо різке проявляється момент, в якому неодмінно щось діється» [47, с. 138]; предметом новели настрою «є зображення внутрішнього життя людини. Це новела лірична, суб'єктивний світ герой виявляє тут сам» [47, с. 139].

Значну роль у розвитку прозописьма відіграла творчість Л.Тарнашинської. Письменницький талант Людмили Тарнашинської проявився у поезії (збірка «Луна мовчань / мовчання лун» (2005)), особливо ж яскраво – у царині малої прози. У 1999 році вийшла її збірка новел «Сходження на Фудзіяму», а в 2008 році – «Парасоля на кожен дощ», куди увійшли новели й оповідання, написані в різні часи, починаючи від 1987 року, у яких представлені зразки багатьох різновидів малих епічних форм з використанням гумору і іронії у стосунках чоловіка і жінки; (діалектика стосунків чоловіка і жінки є тематичним центром новел Людмили Тарнашинської) майстерне відтворення особливостей жіночого світовідчуття – основа образної системи більшості новел Людмили Тарнашинської; формування жанрово-змістової парадигми новел, у яких провідну роль відіграють алюзії на казкові образи та сюжети. Письменниця переосмислює відомі фабули в такий спосіб, що в них «майже нічого не залишається від улюблених дитячих казок із щасливим “хеппі ендом”» [189, с. 47], а, натомість, увиразнюються жорстокі реалії сьогодення. Проте, переважна більшість творів авторки вказують на лірико-психологічний характер її новелістики, у яких переважають внутрішньо-психологічні конфлікти з яскраво вираженою лірико-філософською домінантою. Письменниця засвідчила свою схильність до моделювання жанрово-структурного типу новели настрою.

Надаючи перевагу безфабульному типу новели, не вдаючись до деталізації зображуваного, авторка зосереджується на відтворенні внутрішнього драматизму, особливостях світовідчуття окремої людини, вибудовуючи таким чином суб'єктивну модель світу. Це, в свою чергу, зумовлює відхід від логіко-часової послідовності у відтворенні фактів.

Окрім вище зазначених жанрів, у творчості Людмили Тарнашинської особливу роль відіграє новела воєнних та повоєнних часів.

Новизна даної статті полягає у тому, що на основі аналізу творів досліджуються жанрові моделі сучасної малої прози Людмили Тарнашинської воєнних та повоєнних часів, а також комплексно аналізуються формо- і змістотворчі особливості новел радянських часів, з'ясовуються знакові у контексті традиції та новаторства типові й індивідуальні константи сучасних малих епічних жанрів.

В окремих творах, написаних переважно у кінці 80-х років минулого століття, Людмила Тарнашинська звертається до осмислення впливу на життя людини певних негативних факторів радянської доби, подій воєнних і повоєнних часів.

Яскравий приклад цьому – це новела «Коли ще та калина поспіє...» на прикладі родинної ситуації розкривається тема голодомору («В усіх повимітали зерно до крихти, й мишеняті на зуб не зосталося. Вже давно варевом з лободи перебиваємося» [161, с. 12]). Показовою ознакою жанрової моделі є початок твору з кульмінації, яка виконує роль ситуаційної несподіванки: Катря повідомляє матір, що «тато пшеницю висипав... У нужник... Ту, що вам учора прине-если-

и!» [161, с. 11]. Інші жанрово-змістові елементи спрямовані на розкриття причини такого вчинку.

Як і властиво новелістичній формі, нехтування окремими композиційними елементами, їх зміщення відбувається через усічення розвитку дії, поглиблення психологічної характеристики зображуваного. Сюжетна ситуація розкривається крізь призму внутрішнього світу Параски: героїня намагається пояснити причини того, чому Ілько, її чоловік, висипав принесену Онисимом пшеницю, прирікши тим самим п'ятеро дітей на голод. Паралельно письменниця розкриває внутрішні переживання Ілька, його осмислення власного вчинку, спроби виправдати себе: «А може, таки жорстоко вчинив? Не по-людськи? Не по-батьківськи? Може, він, безбожний, узяв гріх на душу? Діти ж бо пухнуть... Як же він, батько, мав право вчинити так, у дітей своїх одібрати, яким завжди готовий був найдорожче віддати?! А... хліб, хліб одібрав... Але ж загадали: усе до грама, до зернятка... А не виконаєш... Та як же можна не виконати?!» [161, с. 13].

Художня деталь, передана через питання-роздум, що винесено в заголовок твору – «коли ще та калина поспіє...» – втілює тугу за минулим, тривогу про теперішнє, непевне сподівання на краще, формує контрастність сюжетної ситуації: «І тільки кумачеві кетяги калини нестямно пекли-палили скаламучену душу. Коли ще та калина поспіє, коли ще засміється гарячими жаринами – літо врозповні, й ця пізня ягода лиш ледь-ледь береться червоним... А які смачні пироги пече Параска з калиною! Пекла раніше... Бо ж давно й забули їхній смак... [...] З рушників - чистих, наївно-веселих, незмиглю дивилися на них голубки, вишиті дрібненьким хрестиком. А довкола птахів вогнисто ясніла калина – та, достигла, з гірким присмаком осені, якої чи й судилося діждатися...» [161, с. 13, 14].

У новелі «Їдкий жовтець» відтворено реалії часів німецької окупації, а саме – мобілізацію молоді до Німеччини. Художньою деталлю у творі виступає їдкий жовтець – рослина, яка має властивість роз'їдати шкіру. Саме через цю свою здатність їдкий жовтець стає рятівним для героїнь новели: «Любку, Нінку, Оляну та ще кількох шавлівців комісія забракувала. Може, тільки тому, що оглядали знову наші лікарі, які, певно, здогадалися, звідкіля взяли у дівчат оті страшні виразки. [...] А в Нінки на лівій руці, на тому місці, де прикладали жовтець, літ із п'ятнадцять, не менше, шкіра темнішою видавалася. Отака їдка пам'ять...» [161, с. 205, 206].

Новела «Нагорода» пройнята сатирою на процес присвоєння орденів та визначення кандидатур делегатів на обласні комсомольські конференції за радянських часів. Так, на конференцію за рішенням селян мала поїхати Надійка Розстальна: «Бідова, роботяща, мала вона неабиякий авторитет на селі, дарма що недавно з-за шкільної парти. А поїхала Таїсія Загорулько – Надійка вродою не вдалася [...]. Тільки й розмов, що про Надійчину відставку. Який хлопець не кине оком, його тут же піднімуть на кпини: «А-а, це та, що конкурс краси не пройшла...» [161, с. 225]. Комбайнер Василь Гайденко, отримавши орден, обурюється: «Полагаються ж і якісь гроші до ордену... А мені ніхто – ні гу-гу... Забули, чи це вже потім?» [161, с. 226].

У новелі «Номер сорок два» Людмила Тарнашинська розкриває окремі суспільні й морально-етичні проблеми останніх радянських років, які у пам'яті багатьох залишили спогади про постійні черги у магазинах. Зріз тодішнього суспільного життя письменниця подає крізь призму свідомості героїні новели – Раїси. Сорок другою Раїса була у черзі за взуттям, яке їй так і не дісталось, але цей номер, «написаний їй на долоні жвавою молодичкою, аби підтримувати порядок у черзі, пік їй шкіру соромом приниження» [161, с. 186]. У контексті реалій тодішнього життя, в яких домінувала боротьба за виживання, не залишалося місця для відкритих і щирих людських стосунків, знівельованими були морально-етичні цінності: «А чим затуляється від людей людина? Усмішкою чи погордою? Здається, тепер уже й ці маски скинуто, де ж бо та усмішка чи почуття власної гідності, коли тебе мало не штемпелюють у черзі. [...] хлопця-десятикласника ледь не затоптали в черзі (аж потім вжахнулися: що це з нами, людоньки?!) [...]» [161, с. 186, 188]. Письменниця художньо осмислює проблему впливу на психологію і духовний стан людини щоденних матеріальних, родинних негараздів. Під тиском життєвих реалій змінюється людина, ховаючи свою справжню суть під маскою, втрачаючи здатність розуміти себе й інших. Про власну зміну, яку вже помітили діти, Раїса прочитала у записнику своєї доньки, який випадково потратив до рук: «Я не впізнаю свою маму. Куди поділися її

веселість, її впевненість у собі? [...] Мені навіть часом здається, що це не моя мама, яка завжди всіх уміла розрадити, розвеселити, а холодна кам'яна скеля» [161, с. 187].

Майстерне розкриття складної діалектики душі героїв відбувається через відтворення свідомих і підсвідомих відчуттів, суперечностей між якими формується настроєвий епіцентр новели. Також неосяжний свій талант авторка ілюструє у відтворенні ледь вловимих настроєвих порухів, емоційних нюансів, пов'язаних, зокрема, із пережиттям самотності.

Ідейно-естетичні вектори сучасних малих епічних форм Людмили Тарнашинської засвідчують свою різноспрямованість: від психологічного, лірико-філософського письма до іронічного й епатажного. Співіснування різнорідних мистецьких тенденцій – реалізм, сюрреалізм, магічний реалізм, натуралізм, постмодернізм – свідчить про складні процеси світоглядного й художнього пошуку, якими позначений новітній прозовий дискурс.

Різноаспектна інтерпретація новел Людмили Тарнашинської дозволяє висвітлити специфіку їхньої стильової, ідейно-тематичної, образної парадигми крізь призму жанру, визначити жанрові різновиди творів, окреслити особливості художнього конфлікту, композиції, сюжету, часопростору, наративу, художньої деталізації, підтексту. Людмила Тарнашинська гідно продовжує традиції вітчизняної новелістики (М. Яцків, Гр. Тютюнник), культивуючи тип лірико-психологічної, інтелектуальної прози.

Початок ХХІ століття, Людмила Тарнашинська одночасно була новатором, яка геніально передбачила чимало із шляхів розвитку української літератури. З винятковою зосередженістю і послідовністю письменниці від твору до твору аналізує все нові й нові аспекти, пов'язані проблемами людського буття. Майже кожний з героїв шукає свою формулу щастя і повноти життєвідчуттів; чим більш масштабна письменницька думка, тим більший людський матеріал охоплює вона та більше зв'язків і відносин вбирає в себе.

Отже, у творах Людмили Тарнашинської розглядається широкий спектр її тематичної творчості, майстерного психологічного прозописма, у яких так глибоко і чуттєво простежується відтворення психології особистості, розкривається зміна переживань, роздумів, спогадів, інтуїтивних асоціацій, настроєвих порухів, емоційних нюансів, пов'язаних, зокрема, із пережиттям самотності.

Лірико-психологічний характер новелістики Людмили Тарнашинської, зреалізований у жанрово-структурному типі новели настрою, базований на специфіці світосприйняття авторки й осмислюється як визначальна риса її ідіостилю. Проаналізувавши творчість авторки, можна із впевненістю стверджувати те, що, новелістика Людмили Тарнашинської засвідчує прагнення письменниці пізнати себе, свій світ, у якому живе, і людину. Тому новели Людмили Тарнашинської глибоко психологічні, побудовані на внутрішніх, духовних переживаннях читача.

Література: Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ століття / І. Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.; Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.; 3. Хороб М. Нескінченне сходження людської душі (Проза Людмили Тарнашинської) / М. Хороб // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 45 – 48.; 4. Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті / Л. Тарнашинська. – К.: Неопалима купина, 2008. – 260 с.;

УДК 821.161.2 – 1.09

ББК 83.3 (4Укр) 6

Постколоніальний суб'єкт у поезії Юрія Андруховича

Хомеча Н.А. Постколоніальний суб'єкт у поезії Юрія Андруховича

У статті розглянуто поему «Індія» зі збірки «Екзотичні птахи і рослини» (1997) та есе «Carpatologia cosmophilica» з погляду постколоніального прочитання. Авторський міф репрезентує мотив мандрів ліричного героя на схід та його героїчну смерть, що символізує визволення персонажа від стереотипів колоніальної свідомості та прощання письменника з епатажним поетичним періодом «Бу-Ба-Бу». Описується композиція, тематика і образна система поеми «Індія», специфіка змалювання ідентичності та постколоніальних структур, що виявляють свідомість ліричного героя.

Ключові слова: *постмодернізм, демонічна образність, авторський міф, лімінальність, постколоніальний суб'єкт, імперський суб'єкт, ідентичність.*

Homecha N.A. Postcolonial Subject in Poetry by Yuriy Andruchowich

In article is analysed the poem «India» from collection «Exotic Birds and Plants» (1997) and essay «Carpatologia cosmophilica» by methods of postcolonial studies. Constant elements of author myth are motif of travel to Orient and heroic death which ends it. They are symbolized the lyric subject to free from colonial mental stereotypes; and the period in group «Bu-Ba-Bu» to be described as epatage-style ones is over. The author of article constitutes themes and image system, and composition distinctions of poem «India», states peculiarities of lyric person's identity and its postcolonial structures.

Key words: *Postmodernism, liminality, demonic imagery, author's myth, postcolonial subjects, imperial subjects, identity.*

Хомеча Н. А. Постколониальный субъект в поэзии Юрия Андруховича

В статье рассматривается поэма «Индия» из книги «Экзотические птицы и растения» (1997) и эссе «Carpatologia cosmophilica» в постколониальном аспекте. Авторский миф выражен мотивом путешествия лирического героя на восток и его героической смерти, которая символизирует освобождение персонажа от стереотипов колониального сознания и прощание писателя с эпатажным поэтическим периодом «Бу-Ба-Бу». Описывается композиция, тематика и образная система поэмы «Индия», специфика представления идентичности и постколониальных структур, которые отображают сознание лирического героя.

Ключевые слова: *постмодернизм, демоническая образность, миф, постколониальный субъект, имперский субъект, идентичность*

Сучасне українське літературознавство послідовно розвиває постколоніальні студії з огляду на появу нових досліджень Т. Гундорової [Гундорова 2013], О. Юрчук [Юрчук 2013]. Водночас розгляд стратегій зумовленості та сумісності постмодернізму та постколоніалізму не втратив своєї актуальності [Гундорова 2013], [Поліщук 2008], [Зборовська 2006], [Харчук 2008]. Стан трансформації української культури, як свідчить друге десятиліття незалежності нашої держави, виявився непростим, болісним і тривалим. А відтак, як зауважує Т.Гундорова, «досвід тоталітарної колонізації у ХХ ст. особливо потребує застосування постколоніальної методології, яка демаскує відкриті й приховані механізми колоніального та неоколоніального поневолення» [Гундорова 2013 : 9].

З-поміж знакових текстів 1990-х років дослідниками найчастіше аналізуються суголосні за постколоніальною проблематикою прозові твори Ю. Андруховича «Московіада», «Рекреації», «Перверзія», збірка есе «Дезорієнтація на місцевості». Критики, у переважній більшості, погоджуються із тезою про витворення письменником цілісного авторського міфу про «країну, якої немає» [Стефанівська 2002: 18]. та змалювання постколоніального суб'єкта в пошуках власної ідентичності. О. Юрчук розглядає романи письменника як «проекції авторського пошуку національної ідентичності», в яких, за авторським задумом, «відкидання імперії має здійснюватися на внутрішньому / особистісному рівні через подолання в собі «колоніальної людини» [Юрчук 2013: 147]. Слушно зауважує Р. Харчук, що герої Ю.Андруховича позначені автобіографічними рисами, аж до нівелювання художньої фікції в «Таємниці».

Прикметно, що письменник у «замість романі» вкладає в уста персонажа автобіографічні свідчення про останні роки існування советської імперії: «Усе, що нас оточувало, було енергією і драйвом, бо ми передчували звільнення. Від цього хотілося ревіти весільним ревом марала. Коли у вересні 90-го я повернувся до Москви після «Золотогомоніади», я за два тижні написав «Рекреації», а слідом за ними – «Листи в Україну» та «Індію». Остання, щоправда, підвела мене до певної межі і *по капельке випила кровь*. Навколо було темно і зимно, імперія переживала фінальні спазми, поетичне чуття загострювалося» (підкреслення автора – Н.Х.) [Андрухович 2007: 323]. Розлогий коментар до творчої біографії пояснює, з одного боку, позицію колонізованого суб'єкта, який спостерігає за останніми днями кінця імперії, а з іншого, одночасно переживає особисту кризу – символічне завершення «бубабістського» періоду: «Для мене це був, крім усього, особистий порахунок зі статусом *тридцятилітнього* (підкреслення автора – Н.Х.) поета, а заодно і прощання з моїм дотеперішнім Мандрівним Цирком, з усіма його волоцюгами, людожерами, поетами, астрологами, повіями та збожеволілими гімназіальними професорами (підкреслення наше – Н.Х.)» [Андрухович 2007: 323]. Символічно, що логічним підсумком «бурлескно-балаганної блазенади» стає додаток «Індія», який композиційно вивершує збірку «Екзотичні птахи і рослини» (1997). Т. Гундорова стверджує, що Ю. Андрухович «творить героя багатоликого, поліморфного, багатойменного, і ця поліморфність сигналізує про відсутність визначеної, сталої ідентичності, яку б контролював символічний Батько» [Гундорова 2013: 102]. Ще більш категорична у рецепції текстів письменника Н. Зборовська: «Бубабісти виявили в українській літературі неусвідомлений блазнюючий симптом як інфантильну перевагу принципу насолоди над принципом реальності, відсутність поколіннєвого страждання, брак національної мужності, тотальне панування інфантильного дожуанівського психотипу з материнським комплексом та одержимою ідеєю символічного вбивства Бога-Отця» [Зборовська 2006: 408]. Аналізу поезії літературознавці приділяють значно менше уваги. В. Моренець, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Я. Голобородько та ін. розглядають якісно нову для кінця 1980 – початку 1990-х естетику літературного угруповання «Бу-Ба-Бу». Чи не першим, хто прокоментував «шокуєче переставлення рідного, відомого, народного в зовсім несподівані контексти» був М. Павлишин, відзначивши реалізацію постколоніальних стратегій у віршах «Козак Ямайка» Ю. Андруховича та «Любіть!..» О. Ірванця [Павлишин 1997: 234]. Дослідження ритмомелодичної структури поеми «Індія» з аналізом тематики й образності здійснила Н. Гаврилюк [Гаврилюк 2007]. Однак ми ставимо перед собою іншу мету – розглянути постколоніальний аспект прочитання циклу «Індія» Ю. Андруховича. Серед *актуальних завдань*: описати композицію, тематику й логіку сполучуваності художніх образів; специфіку змалювання ідентичності та постколоніальних структур, що виявляють свідомість ліричного суб'єкта.

Центральним мотивом усієї творчості Ю. Андруховича стають мандри персонажа, починаючи від першої поетичної книги і завершуючи останнім романом «Таємниця». Здебільшого центральний персонаж прозових і поетичних текстів письменника перебуває у лімінальному стані, втілюючи межову ситуацію вибору та порогову свідомість постколоніального суб'єкта, який прагне оновлення. Письменник зізнається, що саме долання часових, просторових меж становить для нього найбільш цінне переживання. У такий спосіб він акцентує увагу на понятті лімінальності, яке у постмодернізмі «вказує на невизначене існування між двома або більш як двома просторовими або часовими сферами, станами або на умови проходження крізь них». При цьому однаково важливим є «процес або перехід як кінцевий результат чи призначення» [Ортіс 2003: 236]. Цілком серйозно зауважує Р. Харчук, що письменник «з-поміж усіх наук найбільше шанує географію як найточнішу і найбезстороннішу» [Харчук 2008: 127]. Проте геополітичні зміни, просторова топоніміка цікавить письменника настільки, наскільки вона виявляє рівні осмислення постколоніального статусу суб'єкта і його національної ідентичності. Постмодерніст змальовує вигадані та реальні міста (Чортопіль, Москву, Львів, Станіславів, Венецію), витворює фікції-двійників реальних осіб і країн (Самійло Немирич, Індія), і таким чином деконструє традиційні та новітні міфи. Есе «Carpatologia cosmophilica» виявляє іронічний контекст розуміння географії колонізованими суб'єктами і відображає не факти, а уявлення про «інший» простір: «Згідно з давнім українським повір'ям Індія – це не зовсім півострів і навіть не зовсім материк, це швидше Острів, який лежить десь в

Океані. Острів Індія населений рахманами – досить неfortunними створіннями, котрі не мають календарів і не знають, як їм вираховувати Великдень. Тож, сидючи на березі Океану, медитують в очікуванні. В очікуванні яєчних лушпайок. Після великоднього сніданку слід обов'язково викинути яєчні лушпайки до найближчої річки, чи навіть струмка. Збігаючи вниз разом із водою, лушпайки неодмінно потраплять у Прут, а звідти в Дунай, котрий насправді є іншою назвою Нілу» [Андрухович 1999: 19]. Ю. Андрухович як постмодерніст «творить особливу авторську, приватну, локальну візію дійсності», водночас руйнуючи ієрархічну імперську модель та замінюючи її «малою, суб'єктивною парадигмою цінностей, відповідно до амбіцій емансипованого народу, що усвідомлює себе вже не на периферії, а в центрі» [Поліщук 2008: 298]. Іронічна історія про те, як «сім з половиною тисяч років тому, себто незадовго після відокремлення світу від хмар і води, одне з рахманських племен покинуло Індію на човнах і летючих килимах», а їх нащадків за доби пізнього середньовіччя впустив «крізь усі чотири брами» до своєї літньої столиці Чортополя король Карпо Недакий, схильний до алкоголю й філантропії, пояснює цілісний авторський міф, доповнюваний поезією збірок «Середмістя», «Екзотичні птахи і рослини» та повістю «Рекреації». Рахмани ідентифікуються Ю.Андруховичем з маргіналами, «найвірнішими громадянами неіснуючої Центральної Європи», які «приходили (позначення Ю. Андруховича – Н.Х.) з тепліших рівнин за Карпатами, стелилися на першій траві залізничного скверу, розсосереджувалися по вулицях і дворах, наповнюючи нагріте повітря нервовістю, гральними картами і мішаними угорсько-румунсько-словацько-словенсько-церковно-слов'янсько-українсько-русинсько-російсько-тарабарсько- якимись там ще (санскритськими?) звуками, цією вже майже позбавленою глузду мішаниною, єдине призначення якої – пускання туману і забивання памороків. А ще, можливо, порятунок міфів» [Андрухович 1999 : 19].

Текст «Індія» складається з п'яти віршів. За жанровим визначенням Н.Гаврилюк, це поема, оскільки відчитується розгорнутий сюжет мандрів на Схід, заявлений дещо пізніше у романі «Московіада» через топос блукань нетрями апокаліптичного імперського міста, демонізованого уявою колоніального суб'єкта. Аналізуючи ритмомелодику поеми «Індія», Н. Гаврилюк характеризує тривання подорожі, що мотивується обранням предметом дослідження: «Мандруючи від ярусу до ярусу, персонаж стикається з перепонами, тому шлях долає повільно» [Гаврилюк 2007 : 42]. Розгорнута автором історія зчитується як «сюжет про мандри душі землею, пеклом і раєм» [Гаврилюк 2007: 42]. І, на жаль, критик, детально коментуючи інтонації, ритміку, образність, не пояснює назву твору. Проте центральний образ поеми, означений заголовком, – простір «іншої» країни, маргінальний, незнаний, підкреслено нереальний: «Індія – це не зовсім півострів. Це материк, / що межує з Нічим. Ані атлас, ані словник / не враховують факту, що світ оповитий Нілом» [Андрухович 1997 : 104].

У першому та другому розділах поеми описана підготовка до подорожі. Розгортаючи фіктивний світ уявлень і демонтуючи стереотипи свідомості через роздуми персонажа, Ю. Андрухович підкреслює віртуальність образу «іншого» світу, адже «Індія починається з того, що сняться сни / про виправу на схід. І вони сюжетні, вони – / наче фільм, по якому блукаєш героєм-зухом» [Андрухович 1997: 104]. Порівняння снів з фільмами, і водночас згадка про досвід середньовічного купця і мандрівника Марка Поло нівелюють часові межі, визначаючи послідовну авторську стратегію деконструкції реальних координат. Той самий прийом суміщення традиційних уявлень про «чужий» світ використовується в характеристиці простору: «.площину нам легше вважати кулею. Тілом», «Ми вважаємо кулею те, що лежить, мов корж», «Площина – це пустелі й царства, хребти, міста» [Андрухович 1997: 104]. Персонаж іронізує з приводу припущень відомого мандрівника про існування ще однієї країни, розташованої «далі на схід», висміюючи владні позиції імперського суб'єкта-завойовника: «Марко Поло казав неправду, коли / запевняв, нібито мули, воли, осли / над проваллям пітьми і тибетом імли / привели його далі на схід – до Китаю. / Шлях його, безперечно, – то блуд петлі. / Марко Поло, певно, спав у сідлі. / Адже далі на схід немає землі, / адже Індія – це межа, це те, що скраю» [Андрухович 1997: 105]. Поет конкретизує образ стіни-межі (метафора тібети імли), асоціюючи його з імперським досвідом держав ХХ ст. (і Сходу, і Заходу): «Про який там схід можна казати, якщо / є стіна, за якою – велике й німе Ніщо, / і Воно не любить нас не знати за що, / як здається нам нам, бо насправді Воно ніяке» [Андрухович 1997: 105]. Химерні уявлення

про фіктивну перешкоду, що стає вимушеною «зупинкою для прощ і пущ», розвінчуються поетом в іронічному модусі завдяки оксиморонам і гіперболізації міцності та сили: «тому гординю в собі розплющ – / ця стіна не з тих, що беруть зарізяки», «Ця стіна – це примара така, об яку / розсипається Азія з її масивом піску, розбиваються валки, об неї, стрімку» [Андрухович 1997: 105].

Ліричний герой у поемі «Індія» інфантильний, не свідомий власної мети, демонструє поведінку колонізованого, чия воля підпорядкована владному об'єкту («почувши різке й наказове "марш!", / добуваєш меча і рушаєш на схід, аби вмерти» [Андрухович 1997: 104]) або фатуму («Але ти прибуду, і доля твоя така: / мандрувати вниз, поки тече ріка, / поки віриш: на світло, немов з мішка, / можна все-таки вийти» [Андрухович 1997: 105]). Граматична форма оповіді від другої особи однини теж символізує підконтрольну позицію суб'єкта, виконуючи функцію самоспоглядання – в іронічному модусі одночасно зіставляються різні враження героя. Вже у першій строфі поеми автор характеризує амбівалентну натуру персонажа, який з примусу виконує військовий обов'язок («лаштуєш загін веселих і злих зарізяк») і сумнівається у власній місії («просто чуєш сурму або гонг, або дзвін води, / або голос, який шепоче: "Устань і йди!", але ти не певен, чи серцем почув чи вухом») [Андрухович 1997: 104]. Письменник описує ціннісні пріоритети героя-зуха, котрий порівнює спів «веселих та злих зарізяк» з «херувимськими концертами» у нічному небі, а «зірки на небі» для нього – «це одна з вистав / у театрі Бога» [Андрухович 1997: 104]. Загалом градаційний образ земного простору («площини», яку «нам легше вважати кулею», маргінальної та непідкореної Індії, стіни-перешкоди, «за якою – велике й німе Ніщо») у свідомості ліричного «я» зіставляється з іншим виміром – Небом («там Бог, світила», «зірки на небі – це, власне, одна з вистав / у театрі Бога»): «Площина – це пустелі й царства, хребти, міста, / над якими лишень атмосферна густа висота / в сім ворожих небес, – і яка з них розрада чи манна!» [Андрухович 1997: 104]. Персонаж вивіщує повсюдну присутність Бога-Отця, нівелюючи тіло як метафору земного простору (кулі) і власне «дурне тіло» як викупну ціну вічного життя. Тому військова подорож на край землі («ця виправа для тебе воєнна» [Андрухович 1997: 108]) ототожнюється з обов'язковим випробуванням, сенс якого для героя позначений християнською символікою: жертви («тільки втративши коней і друзів, увесь обоз, виноградною впертістю кручених, битих лоз / ти проб'єшся туди, де доречне слово «рахманна» [Андрухович 1997: 104]), зорі та води («...доля твоя така: / мандрувати вниз, поки тече ріка, / поки віриш: на світло, немов з мішка, / можна все-таки вийти. Ціною дурного тіла» [Андрухович 1997: 105]).

У третій та четвертій частинах поеми пейзажі Індії змальовані з позиції імперського суб'єкта, який сприймає територію як «праобраз раю, / де не все збулося й повсюди зло» [Андрухович 1997: 106]. Тут мандрівник вже безпосередньо в пункті призначення. Прикметно, що, налаштовуючи уяву на споглядання гармонії, бо ж «природа – майстерня Бога, / по якій блукає твоя знемога», ліричний суб'єкт готовий підкоритися, «упасти ниць» [Андрухович 1997: 106]. Про обов'язок він згадує, коли реальність побаченого контрастує з уявленим. Демонічну картинку творять хащі («Невблаганна зелень зійшла як мор, / як потоп, як піна, слизька на дотик. /.../ Ці рослини схожі на хор потвор»), бестіарій («Але що там зелень! Вона – це тло / для рептилій, гемонів» [Андрухович 1997: 106]), описи «химерного люду», «покрученого народу»: «В них тисячі принад: копитця, мов у кіз, / кохання через зад, а їжа через ніс, / у них немає "над", у них темніє ліс» [Андрухович 1997: 107]. З одного боку, подібна специфіка літературного змалювання Індії відома ще з часів популярності перекладної повісті «Олександрія», де екзотизація «іншого» позначена симптомами «відчуження» об'єкта, тому володар Македонії «замикає у горах нечестиві народи Гог і Магог» [Білецький 1967]. Проте Ю. Андрухович виразно натякає на подвійну природу кодування сходу, в образі якого представлена не тільки Індія, але й Російська імперія з її периферією: «В них черева, мов льох, а їхня кров – узвар, / в них дух, як мова, всох, в них мова, як в татар, в них шестирукий бог і довгорукий цар» (підкреслення наше – Н.Х.) [Андрухович 1997: 107]. Персонажеві цей «інший» простір ворожий і неприйнятний, тому що втілює апокаліптичне зло – символічність «виправи» очевидна: «Бо якщо вже тут збожеволів Бог / і вінцем творіння цей бестіарій, / де яріє регіт чортячих арій, – / ти повинен цим падлом встелити мох!» [Андрухович 1997: 107]. Оцінні словосполучення і лексеми («падло», «власники копит», «паскуди») – це метонімії з

різким осудом звичаїв і традицій «хімерного люду». Водночас риторичне запитання пояснює провокативну стратегію Ю. Андруховича алегорично означити край, змальований як екзотична Індія, – це **колонізована** периферія в апокаліптичному змалюванні: «Хто розв'язав цей міх і випустив на світ / знічев'я, мов на сміх, цих власників копит, / хто дав їм для утіх жадання бути "під"?» [Андрухович 1997: 107]. В есе «Carpatologia cosmophilica» Ю. Андрухович коментує різницю між Індіями, вдаючись до автоцитати: «та, котра уявляється нам, як дружня країна», і дещо вигадана, надреальна, та, «де доречне слово "рахманна"» [Андрухович 1999: 19]. Перший образ маркує уявлення імперського суб'єкта про підкорений Схід («дружня країна»), другий образ демаскує маргінальний статус колонізованих етносів. При цьому розвінчується актуальний для кінця ХХ – початку ХХІ століття міф Центральної Європи, «її фікційної спільності», «цієї брахманської конфедерації» [Андрухович 1999: 19].

Мотив дзеркала у четвертому вірші поеми пов'язаний з образом ріки і моментом самоусвідомлення персонажа, якому не уникнути нерівного бою та смерті: «А бачиш, мов у сні, своє лице в ріці – / самотність у човні, з жердиною в руці, / своє лице на дні і рану на щоці» [Андрухович 1997: 107]. Імперативний модус означається дієслівними формами, постійно нагадуючи про обов'язок християнина змагатися з демонічною силою, тому заступниками-охоронцями стають святі: ««рубай, мов Юрій», «ти повинен цим падлом встелити мох!», «Ти повинен вийти з хащів, поки / над тобою Пані Ясна перебуде» [Андрухович 1997: 107]. Зауважимо, що ідентичність персонажа характеризується не за національністю, а за вірою: «Ти, що маєш меч і до нього дух / у спасенні тілі», «поки віриш: на світло, немов з мішка, / можна все-таки вийти. Ціною дурного тіла» [Андрухович 1997: 107]. Звуковий образ – «рев сурем з-під серця і ребра» – пояснює, як у свідомості ліричного персонажа таки поєднуються обов'язок і почуття. Причому суб'єкт виявляє готовність постати перед символічною межею власного буття: «пливеш крізь рев сурем з-під серця і ребра / туди, де вхід в Едем. І в пекло теж діра» [Андрухович 1997: 107]. Лімінальний стан персонажа означається постійними нагадуваннями про смерть («рушаєш на схід, аби вмерти», «сім ворожих небес», ціна «дурного тіла»), про долаття перешкод і можливість порятунку («виноградною впертістю кручених битих лоз / ти проб'єшся туди, де доречне слово «рахманна» [Андрухович 1997: 104], «на світло, немов з мішка, / можна все-таки вийти» [Андрухович 1997: 105], «Ти повинен вийти з хащів ... / Ти, що світло маєш в очах прибуду, / мусиш вийти на срібло. І навпаки» [Андрухович 1997: 106], «хитаються ветхі мости» [Андрухович 1997: 108]). Символіка порогу вказує на зміну свідомості персонажа і вибудовується через антитезу діра / вхід. Апокаліптичну візію пекла, «що дихає...десь поруч», поет зображує в останній частині «Індії». Тут змальовано кульмінацію і розв'язку поеми. Персонаж у хащах натрапляє на хід у підземелля і ступає в потойбіччя змагатись зі злом: «І ти / знаходиш цей отвір, ступаєш у сморід і морок і йдеш над вогнем» [Андрухович 1997: 108]. Ю. Андрухович іронічно зображує сам двобій: чорти нагадують про викупну ціну (і чуєш: «Плати!»), а персонаж згадує, що «виправа воєнна», тому й наказує собі боронитись («Хрести себе, знай, ненастанно – сто сорок по сорок / разів») і з докором апелює до святих («Гей ви, там на небі, поглухли?!») [Андрухович 1997: 108]. Ангели «визволяють з діри» ліричного героя, що сприймається ним як великий дар («Святі з висоти втручаються рідко в перебіг подій, але вчасно»), і «сад задля тебе розгорнуто вздовж вертикалі»). Елегійна розв'язка сюжету витримана теж в іронічному модусі – омріяний вертоград пропонує «дари / щоразу солодші, вагоміші. Це прапори, / тимпани, тюльпани й так далі, і книги в перкалі, / і кисень, і мед, і так далі» [Андрухович 1997: 108]. Найбільше тішить персонажа його нова іпостась: «І ти, над землею / поверхнею піднятий все-таки, над площиною, / І вже не вернешся, хоч кров'ю зійди, хоч згори! Тобі залишається рівно світити згори» [Андрухович 1997: 108]. Земна гординя ліричного героя винагороджена вічною славою. Християнські символи зчитуються у поемі як означники ідентичності постколоніального суб'єкта. Вони символізують для персонажа вічність – життя з переможеною смертю. Варто зауважити, що протиставлення за віросповіданням (християнство / поганство (атеїзм)), вочевидь, стосується характеристики імперії, сумний і неминучий крах якої буде змальований Ю. Андруховичем у «Московіаді», через два роки після написання поеми.

Отже, зображена у поемі «Індія» подорож символізує мотив самопізнання та самоусвідомлення постколоніального суб'єкта, що долає межі простору і часу, осягаючи

найвищі цінності людського буття через складні випробування. Водночас твір відчитується як прощання Андруховича-поета зі своїм бурлескно-балаганим ярмарковим дійством, яке втілювало героїв та маргіналів минулих імперій – уславлених і нікчемних підданих, зібраних у книзі «Екзотичні птахи і рослини». Попри велику кількість досліджень про творчість Юрія Андруховича, його тексти пропонують чимало перспектив та ідей для вдумливого науковця.

Література: Андрухович 1997: Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія». Колекція віршів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. – 112 с.; Андрухович 1999: Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості / Ю.Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 124 с.; Андрухович 2007: Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману / Юрій Андрухович. – Харків: Фоліо, 2007. – 487 с.; Білецький 1967: Олександрія // Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / Упор. О.Білецький.; Наук. ред. Ф. Шолом. - Видання третє, доповнене. – К.: Радянська школа, 1967. – 784 с.; Гаврилюк 2007: Гаврилюк Н. Поліметричний вірш періоду постмодерну («Індія» Юрія Андруховича) / Надія Гаврилюк // Слово і час. – 2007. – № 11. – С. 42 – 48.; Гундорова 20013: Гундорова Т. Транзитна культура Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.; Зборовська 2006: Зборовська Н. Химерне блазнювання як регресія до материнського коду // Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.; Оптіс 2003: Оптіс Ліза М. Лімінальність // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 236.; Павлишин 1997: Павлишин М. Козаки в Ямаїці: постколоніальні риси в сучасній українській літературі // М. Павлишин. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті / М.Павлишин. – Київ: Видавництво «Час», 1997. – С.223 – 236.; Поліщук 2008: Поліщук Я. Література в пошуку нової ідентичності // Поліщук Я. Українська література як геопроєкт: Монографія / Я.Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – С. 269-299. ; Стефанівська 2002: Стефанівська Л. Громадянин країни, якої немає // Критика. – 2002. - № 9 (59). – С. 18 – 22.; Харчук 2008: Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. / Р. Харчук – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

1. Юрчук 2013: Юрчук О. «Рекреації» – «Московіада» – «Перверзія»: Блазень у пошуках ідентичності // Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія / О. Юрчук. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – С.146 – 155.

О. М. Хомишин, викл. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4Укр)6

Повістевий цикл Федора Дудка «В заграві»: наративна організація тексту як портрет епохи

Стаття присвячена аналізу специфіки організації комунікативного простору циклу повістей Ф. Дудка «В заграві» як однієї з важливих складових дослідження системогенези художнього мислення письменника. Доведено, що в наративній стратегії циклу домінуючим є поліфонічний принцип організації, що виявляється і в прийомі монтажу та дискретності зображуваного. Переключення “кутів зору”, поліголосося, амплітуда пафосу, синтагматична організація тексту, принцип монтажу та внутрішнього кадрювання дають відчуття масштабності подій, спрацьовують на відтворення багатоликого портрета епохи.

Ключові слова: комунікативний простір, наратив, поліголосося, монтаж, системогенеза художнього мислення, “кут зору”

The article is dedicated to the analysis of the specific composition of the communicative space of the narrative cycle by F. Dudko “In Redness” as one of the important integral parts of the research of the system of the author's artistic thinking origination. It has been proved that the polyphonic structural principle is dominating in the narrative strategy, that reveals itself in editing and discretion of the depicted material. Changing of the “points of view”, the polyphony, range of pathos, the syntagmatic structure of the text, the principle of editing and inner creation of shots give the sense of dimensions of the events, reproducing the many-sided picture of the epoch.

Key words: *communicative space, narrative, polyphony, editing, the system of origination of the author's artistic thinking, point of view.*

Стаття посвящена аналізу специфіки організації комунікативного простору циклу повістей Фёдора Дудко "В зареве" як одної з важких складових системогенезиса художественного мислення автора. Доказано, що в наративній стратегії циклу домінуючим являється поліфонічний принцип організації, проявляючийся у прийомі монтажу та дискретності зображуваного. Переключення "точок зору", поліфонія, амплітуда пафосу, синтагматическа організація тексту, принцип монтажу та внутрішнього кадрювання створюють враження масштабності подій, допомагають письменнику відтворити багатогранний портрет епохи.

Ключевые слова: *коммуникативное пространство, полифония, монтаж, системогенезис художественного мышления, "точка зрения".*

Актуальність запропонованого дослідження вмотивована тим, що мистецька спадщина Ф. Дудка на сьогодні досліджена не повно. Отже, дослідницька увага до названого повістєвого циклу вмотивована перш за все назрілою потребою повернення творчої постаті письменника в актив нашої історико-літературної спадщини, простеження світоглядної домінанти автора, його ідіостилю, художньої майстерності прозаїка з виразно ліричним типом світосприйняття, котрий зумів крізь призму історії приватних долі своїх героїв панорамно показати події національно-визвольної революції на Україні, створив поліфонічну й стереофонічну художню модель тієї складної доби, її соціально-історичного часу.

Творча постать цього автора фактично до виходу монографії Н. Мафтин [Мафтин 2008] залишалася поза дослідницькими зацікавленнями (окрім статті Л. Луціва [Луців 1965]). Однак і в наступній монографії літературознавця [Мафтин 2011] його літературна спадщина проаналізована лише частково: досліджуючи становлення персонажа нового типу в західноукраїнській прозі міжвоєнного двадцятиліття, літературознавець в основному зупинилася на повісті "Отаман Крук", а в статті цієї ж дослідниці [Мафтин 2009] увага зосереджена на образах збірки "Дівчата одчайдушних днів".

Наша стаття є частиною запланованого цілісного дослідження усієї творчої спадщини Ф. Дудка, присвяченого аналізу ідейно-художніх, жанрово-стильових особливостей прози письменника. У запропонованій статті ми ставимо за мету розкрити специфіку організації комунікативного простору циклу повістей Ф. Дудка "В заграві" як однієї з важливих складових системогенезиса художнього мислення письменника. Відтак розглянемо домінуючий у наративній стратегії циклу принцип організації та його реалізацію в прийомах монтажу й дискретності зображуваного.

Відомо, що важливою характеристикою жанрово-стильової своєрідності епічного твору є композиційна організація його "комунікаційного простору". Адже художній твір становить не тільки "світ зображений", але й "омовлений" – тому текст художнього твору співвіднесений і з суб'єктами мовлення (як з єдиним, домінуючим упродовж усього твору, так і з різними – пряма мова персонажів, епіграфи, вставні тексти). Відтак розповідна структура "стає тим необхідним елементом, який дає можливість онтологічно синтезувати весь попередній культурно-естетичний досвід у матриці змістово значущих одиниць, котрі своєю чергою сплітаються у химерні комбінації смислів і таким чином витворюють не лише фікційний стосовно описуваного, але й цілком реальний і пізнаваний на чуттєвому рівні світ асоціацій, символів, вражень" [Мацевко-Бекерська 2008: 11]. Кожна наративна стратегія проектує комунікативний дискурс, встановлює правила гри з читачем за посередництва художнього тексту.

Тому важливим етапом дослідження системогенезиса художнього мислення на зрізі окремо взятого твору є аналіз і організації його розповідної структури: "твір, узятий системно, підлягає структуруванню, означенню певних структурних рівнів системи, зокрема пафосу, жанру, психологізму, хронотопу, нарації" [Кодак 2001: 8].

У наративній стратегії Дудкового циклу прикметою загального стилістичного вибору виявляється поліфонічний принцип організації комунікативного простору, основою якого є прийом монтажу (на відміну, наприклад, від авторитетно домінуючої форми "я-оповіді" в О. Бабія). Дискретність, перервність зображуваного ("фрагментаризація світу") досягається і шляхом вибору "точки зору" емоційно зацікавленого розповідача. Третьюособовий розповідач,

“вжитий” у внутрішній світ персонажа – у даному випадку – Василя Ольденборгера, його дружини, Іполита Домонтовича, є не тільки “рефлектором” (бо саме крізь призму його психосвіту, настроїв, емоційних маркерів щодо артикульованих подій організовується твір), але й часто носієм “психологічної точки зору”. “Словесна матерія” розповіді моделюється так, що стає навіть формою самопрезентації персонажа – з перших рядків твору акцентовано його настроєву домінанту – “глуха тривога”, що на рівні ідейно-оцінного зрізу виявиться пасіонарною надломленістю не тільки конкретного персонажа, але й засвідчить пафосну домінанту твору.

Розповідна стратегія виявляється й у вкрапленні цитувань (зокрема пісні про Дорошенка), що поглиблюють настрій тривоги, адже рядки маршової пісні звучать дисонансом до реалій; ретроспекцій у минуле – артикульовані події випадкових зустрічей (“добродій із винниченківською борідкою пройшов повз Василя”, “навпроти в кашкетах стилю української Директорії з тризубом – два Ході”) включають у наративну тканину інші композиційно-мовні форми: внутрішній монолог персонажа, в якому – згадка про статтю в недавно купленому журналі та епізод розстрілу найманця-китайця, відтворений через діалогічне мовлення інших, виразно марковане лексично. Прикметно, що така фрагментарність розповіді, виявлена і в тяжінні художнього мислення Ф. Дудка до вставних епізодів, що є цілком самостійною історією в історії, свідчить про синтагматичну наративну організацію (моделювання сюжету певними сегментами-сценами, кожна з яких складається із дрібніших фрагментів). Часова точка зору розповідача трансформується у фразеологічну – нейтральне сприйняття найманців у артикульованій перед ретроспекцією події (“навпроти в кашкетах стилю української Директорії з тризубом – два Ході”) змінюється на позицію різкого засудження, що виявляється й на рівні лексичного забарвлення: “Сволота! І який тільки чорт не вештається по нашій землі! Починаючи від Половців, Татар, Печенігів”. Подальша артикуляція події виявляє ідейно-емоційну точку зору розповідача, що передує внутрішній сугестивній прагматичній вислову: “І стиснув кулаки в кишенях: «Ходями, Мадярами, Латишами Україну воюють. Найманих катів навели... Як у середньовіччя... Свинство!” [Дудко 1928: 10]. Отже, прикметою наративної стратегії Ф. Дудка є і застосування аналепсису.

Монтажний принцип побудови на рівні наративу, фрагментарність сприйняття світу в тексті художнього твору часто виражається зображенням паралельного й перехресного руху кількох рядів думок персонажів, або зображенням “зміщуваних” точок зору. Поєднання внутрішнього монологу персонажа з іншими композиційними формами мови, “включення” у наративний дискурс персонажа-розповідача випадкових фраз, діалогів, що фіксуються його відстороненою увагою надає комунікативному простору тексту Ф. Дудка поліфонічного характеру: “Тягнувся думками в далину. А позаду його без упину: – Даруйте, не пан Іваненко, а Іван Кіндратович... Чому до чорта цей «пан»? ! Ви були коли в Галичині? Це там: пан доктор, пан директор, пан професор... Не зношу... І навіщо? Коли і простійш, і демократичній: Прокіп Прокопович, Кузьма Лавринович... – Але ж то з московського! – Нічого не з московського! Даруйте. Ви забули за наше стародавнє, князівське: Ігоревичі, Святославичі... – Тоді ліпше «товариш». Як у більшовиків. Ще демократичніш. – Ну, ні... Це вже вибачте... Ну, що б ви сказали, якби якийсь там школяр-сопляк звернувся до вас: товариш? Який ви, в біса, йому, шмаркачеві, товариш? Смішно!

В другому переділі – старшинські жінки. Сиділи собі й любенько чесали по московськи. І було чомусь до болю неприємно чути ці знайомі: «Да»... «Канєшна»... Якусь ворожість ворушили в душі. Якийсь неспокій підіймали в серці... Сутеніло. Василь відійшов від вікна й сів” [Дудко 1928: 14]. У цьому короткому фрагменті художнього тексту бачимо поєднання різних композиційних форм мови, кожна з яких передбачає домінування точки зору певного типу, а закономірна зміна їх створює єдину “змістову перспективу”. Інтроекція автора в аналізованому фрагменті (як, зрештою, й у прозі Дудка на загал) досить виразна: репліки випадкових супутників ріжуть вухо Василеві, у них – запопадливість міщанина, обивателя, що вже похоронив Українську державу й готовий до приходу окупантів. Саме “ідейно-емоційна” точка зору персонажа резонансна ідейній скерованості твору.

За умови монтажно-техніки композиції, яка є домінуючою в аналізованому творі, переважає дискретність зображення, фрагментарність. Розташування випадкових на перший

погляд компонентів тексту зумовлене внутрішнім емоційно-смісловим зв'язком, при чому однією з головних особливостей є значимість не самих елементів, а їх "комбінація", система чергування. Так, в епізоді перебування Василя на вокзалі артикуляція події поєднується з випадковими репліками, що ними сповнюється комунікативний простір фрагмента, та комбінується з описовими кадрами: калейдоскопом облич – "утікачі, обивателі, жидки коло крамниць з неправильними українськими написами"; поліфонією різних звуків, що пробиваються крізь уривки чужих розмов на вокзалі й у вагоні, промовистими деталями, вихопленими поглядом розповідача-рефлектора з натовпу. Відомо, що монтаж крупним планом дає ефект документальності, акцентуючи увагу на деталях, створює відчуття достовірності. Таким шляхом комунікативний простір художнього тексту звільняється від зайвої описовості: "А он... – і Василь холоне від жаху. По-під стіною вряд кілька нерухомих заляклих трупів. Зелена блідість воскових облич, загострені носи, застигли погляди скляних недвижних очей. І коло них – живі, ще борються зі смертю: хриплять, корчаться, туляться в пропасниці до мертвих, роззявленими устами хапають зіпсуте, закурене повітря" [Дудко 1928: 20]. Тут присутній внутрікадровий монтаж, за якого акцент – на промовистих деталях, що передають напругу страждань (хриплять, корчаться, хапають повітря – переважання дієслівного ряду в описі живих; прикметникового ряду, з домінантою ознаки мертвотності – нерухомі, залякли, воскові, загострені, застигли, скляні, недвижні – щодо померлих).

Як відомо, розповідь "може бути співвіднесена, з одного боку, з певними суб'єктами зображування й висловлювання, а з другого – різноманітними специфічними формами мовного матеріалу, як, наприклад, різні варіанти діалогу й монологу, характеристика персонажа чи його портрет, «вставні» форми" [Тамарченко 1999: 280].

У Дудковому наративі здійснюється керування різними площинами фокалізації – такий показ ситуації під різними кутами зору сприяє створенню ефекту достовірності й всеохопності. Так, застосування просторової точки зору імітує нейтральний наративний тип із зовнішньою фокалізацією сприйняття ("Високі, залиті світлом електрики салі двірця повні суму. Вештаються старшини з жовто-блакитними кокардами над чотирикутними дашками – прибиті, приголомшені. Апатично, байдуже пересуваються з місця на місце козаки"), невдовзі ж – в описовому фрагменті – відбувається переключення точки зору на психологічну ("Перед Василем козак. Ледве стоїть на непевних ногах – і вражає Василя незвичайна блідість його земляного, виснаженого страшною хворобою обличчя. Певне – впрост із шпиталю... А в яких чоботях – сама назва чобіт! Але що чоботи! Он на плечах у другого – жидівська ватна ковдра, в яку він запинається, тремтячи всім тілом [Дудко 1928: 19]), відтак на ідейно-емоційну, що виразно маркується відповідною лексико-семантичною тональністю фрази ("І це армія? І це військо, якому доводиться битися на два фронти?").

Сюжет першої і третьої частин повістєвого циклу моделюється як подієві сплески й певне затишшя. Наратив ідентифікується із внутрішнім життям персонажа чи сприйняттям ним певних подій, інформації. Напруга викиду, динаміка присутні перш за все в епізодах, де йдеться про активні дії повстанчих загонів. Тут Ф. Дудко вдало застосовує для побудови комунікативного простору тексту принцип акцентного монтажу, що зіштовхує фрази, ритми, думки. У такому разі домінуюча в Дудковому тексті акторіальна розповідна стратегія, що полягає в орієнтації читача на судження й оцінки персонажа, поєднується з моделлю "вільного прямого дискурсу" (мовлення – діалогічне, але без відповідного оформлення вказівками на мовця), спрямованою на створення ефекту поліфонії. Саме такий "фокалізаційний код" характеризує наративну ситуацію того фрагменту першої частини повістєвого циклу, де йдеться про перемогу повстанчого відділу отамана Чорного: "Кругом – по всіх кінцях села, поза селом, у полі, попід лісом – застави із скорострілами. По вулицях туди й сюди – галопують патрулі. Он і шлики вже до шапок попричіпляли – що то козацький народ! А від станції в обидва боки, переказував хтось, за шість верстов рейки розібрані, щоб часом грабовольчий броневик не над'їхав... Правильно – мудра голова чиясь порядкує! Чи не Прокопова часом? Прокіп – той може... Показав уже був раз себе, коли за гетьмана почалося... Понімаючий – чому й як, і що до чого... Нема що! Не дурно в Німцях три роки за дротами висидів – навчили... Ну, так і є, що Прокіп!.. Диви-но, як на коні он вигравляє! А коло волости аж чорно від людей. Гомін, гул, як у вулику. Приходять і відходять озброєні партизани. Там штаб, там директор усім порядкує.

Ну-ну, пішла робота! А це що? Якийсь рух у юрбі... Вигуки, сміхи..." [Дудко 1928: 186]. Ідейно-емоційна точка зору впливає на наративну організацію – змінюється код фокалізації: це вже не погляд третьоособового розповідача, а оцінка подій поглядом маси як єдиного організму. У репліках з юрби, лексично виразно забарвлених, – жарти, дотепи, в яких дається влучна оцінка "заслугам" кожного з місцевих прихильників "єдиної і невідлімої".

Наративна організація Дудкового твору як твору епічного, що має на меті масштабне охоплення подій та передбачає розмаїття персонажного світу, моделюється й переключенням точок зору, і поліголоссям, і коливанням амплітуди пафосу – у творі такого типу цілком доречною (як і в самому житті) є гумористична тональність. Ф. Дудко цілком виправдано використовує не тільки трагічні, але й анекдотичні комунікативні ситуації – таким чином досягається ефект усебічної, повновимірної картини буття. Ф. Дудко включає в поліголосся комунікативного простору свого твору й виразні мовні партії галичан, достеменно передаючи й лексичний колорит їхньої мови. Не зайвим у створенні ефекту поліфонії викладу стає і включення в наративну канву окремого епізоду цитувань зі щоденника галицького поручника Романа Качмаря. Так створюється ефект документалізму, об'єктивного й багаторакурсного портрета епохи. Із прочитанного Василем постає гірка правда про одну з причин втрати державності – відсутність національної свідомості серед українських селян.

Індивідуалізовані мовні партії персонажів виявляють не тільки їхні погляди на ті чи інші події. Саме шляхом моделювання діалогічного мовлення Ф. Дудкові вдається акцентувати приховану точку зору автора. Так, старший Ольденборгер, такий, на перший погляд, незалежний і не обтяжений будь-якими політичними симпатіями, раптом виявляє дивовижну улесливість, приймаючи на постій денікінського офіцера. Його поведінка, з одного боку, цілком умотивована прагматичним бажанням залишитися живим, зберегти родину й майно. Однак мовні партії аптекаря виявляють виразну подібність до такого собі національного Кирпи-Гнучкошеєнкова: "Можна панові полковникові горілочки? Самогон у нас – перший сорт. Прошу одкушати. (...) Але ж чому пан полковник не бере грибків? Самі білі, без корінців... А може паштету? Ось вінегрет, огірочки... А сала полковник не уважає?" [Дудко 1928: 119]. Батьківський дім справді стає для молодшого Ольденборгера своєрідним "островом лотофагів" – за постійним спогляданням частування "самогоночкою", "рябинівкою", "сальцем" бліднуть патріотичні поривання Василя. Тут напрошується виразна аналогія до піднятої сучасником Ф. Дудка Ю. Липою в "Призначенні України" проблеми українського "пораженчества". Ф. Дудко також вбачає одну із причин поразки національно-визвольних змагань українців у сповідуванні принципу "моя хата скраю" та в "западанні в тілесність". Про це – й сповнені гіркоти слова Дарчиного чоловіка Івана, котрому вдалося інкогніто пробратися до Києва: "З ким іти, коли нікому воювати не хочеться... Сидять собі всі дома й самогон женуть. А коли там і є таких трохи, що воювати хотіли б, то знову ж таки лихо: кожному осібно, на свою руку все робити хочеться. Всякий в отамани преться. Ну, а з такими до діла не дійдеш" [Дудко 1931: 190].

"Авторський задум про світ" виражає уся цілісність системи композиційно-мовних форм, кожна з яких тяжіє до специфічного моделювання фокалізації. До прикладу, опис побаченого Василем у галицькому шпиталі вражає натуралістичністю деталей. Просторова точка зору, характерна для такої композиційно-мовної форми, концентрується довкола замкнутого простору ("це був колишній панський коровник") і зосереджується на горизонталі долівки: "ціла цементова підлога була застелена старою, гнилою, почорнілою від часу соломою, на якій лежали один коло одного в кілька рядів люде" [Дудко 1928: 127]. Опис моделюється також за монтажним принципом: як ковзає погляд – від загального сприйняття – до концентрації на деталях: "Ні одного сінника, ні одної подушки. Все – на гнилій соломі. Люде були звільнені від верхнього одягу, який лежав зв'язаний шнуром замість подушок під головами, або покривав тіло замість ковдри – і та білизна, що була на людях, не була вже білизною: чорне, наскрізь просякне потом і брудом, як у циганських шатрах, манаття, що не бачило мила й води не один уже місяць. Це був галицький заразний шпиталь" [Дудко 1928: 127].

Друга й четверта частини повістєвого циклу позначені такою ж скомплікованістю наративних форм, синтагматичною організацією тексту. До приходу більшовиків час тягнеться повільно, в розлогіх діалогах або внутрішніх монологів Лідочки – чим створюється ефект

"томління", тривоги перед невідомим. Натомість з появою нової влади сюжет динамізується перш за все наративно-композиційними засобами, що виявляються й на рівні стилістичної організації тексту. На ущільнення хронотопу працює специфіка наративної стратегії: об'єктивізація сприйняття дійсності – узагальнено-відсторонена – поєднується з "поліфонією індивідуальних світо сприйнять" (П. Співаковський). Для увиразнення особливо значущих подій Ф. Дудко, як уже неодноразово підкреслювалось, вдається до монтажного принципу. До прикладу, мозаїчна наративна організація епізоду, де йдеться про встановлення в Києві більшовицької влади ("Квіти і кров"). Автор майстерно передає напругу очікування й розгубленість перед виром подій, незахищеність звичайної людини із власним, "приватним" часопростором перед загроженістю чітко функціонуючої машини насилля – новітніми "батиєвими полчищами". Динамічність картини увиразнюється акцентуванням, "кадруванням" деталі – на рівні тропіки – використанням метонімії: "І почалося: – Всім, всім, всім...

Ах! Шкіряні шведські комісарки. Засмальцьовані ватні штани й «гімнастюрки». Перехрещені кулеметні паси на грудях. І повинь, ціла повинь червоних стрічок, прапорів, пятирогих зірок...

Перевели годинник о кілька годин наперед. Чому? Для чого? «Большовицький час»! З вечора ніч зробили, досвіток перевернули на день. Реформа! Мадяри, хінчики, латиші. І скрізь, на кожному кроці – гаркаві, метушливі брюнети.

– Долой!... Да вздравствует!...» [Дудко 1931: 150]. Митець вдало використав "квазідраматургічний наратив", представляючи читачам "сиру", неопрацьовану послідовність фактів, фіксуючи слухові й зорові враження, включаючи "дискурс іншого" – шляхом цитування газетних лозунгів, більшовицького "Яблучка". "Інша" точка зору, репрезентантом якої виступає тут російська мова, не проникає в дискурс наратора, вона подається лише ззовні: "«Червоний Пролетар», «Красная звезда», «Красное Знамя» – галасливо, плакатно:

– Р-розгром контр-революційних банд! Буржуазний наємник Петлюра удрал в панскую Польшу! Все сіли на барьбу с контр-ревалюціей!..

І покотилося навколо большевицьке «Яблучко». Розпанахане, розхристане: Дех, у вагоні я – Діректорія, Под вагоном мая територія...

У Лідочки серце краялося на часті. А «Яблучко» нахабно: Ні Діректорії, ні території – Вот так дажілі хахли-та ... да історії!» [Дудко 1931: 153].

Одним із найважливіших принципів, що організовують сприйняття глядача чи читача, є ритм. Він наділений здатністю гармонізувати композиційну побудову кадру (на рівні внутрішньокадрового монтажу). Тут важливе розташування спостережених деталей в полі зору, їх поєднання. Із деталей, розрізнених фрагментів читач вибудовує повну картину – як в аналізованому фрагменті. Саме ритмічний наратив створює ефект "щільності дії". Техніка панорамування як різновиду монтажу, застосована в аналізованому фрагменті, базується на акцентуванні, укрупненні деталі – на це спрацьовує метонімічний принцип зображення. Використання окличних речень, лозунгів, низка назв пролетарських видань, деталей з реального, що набуває символічного значення (перевели годинник), передання російської мови українським правописом, включення цитації з пролетарської частушки – усе це увиразнює "психологічну точку зору". Точка зору третьоособового наратора (події в Києві, як ми вже зауважували, подаються крізь призму сприйняття Лідочки) – це і кут зору автора, і кут зору багатьох – не тільки ж у неї одної "серце краялось на часті". Промови, уривки реплік, звучання оркестрів, рядки "Марсельези" та її травестійовані рядки у виконанні босяцької братії: "Атречомся ат серава мила, перестанем ми в баню хадіть", сміх натовпу, погрози постового – а у відповідь знову зухвале: "ми жерді покралі в саду городском". І очікуване для Лідочкиного вуха – в чийсь репліці: "кажуть, з півдня Григоріїв на Київ наступає" – таке вдале застосування різних площин фокалізації працює на створення яскравого портрета доби. Портрет доби – й у назві безглузвих декретів (про "білизняну повинність", "про кількість меблів"), що видає для киян нова влада. Це і "включення" розповіді Лізи Ружичек про те, що в Києві вчора поховали під вигаданим прізвиськом славного отамана Івана Чубатого, і розповідь (яскраво індивідуалізована мовна партія) шевчихи Насті про вдовицю, яка носила передачі в тюрму й не знала, що її чоловіка ще два місяці тому розстріляли. Портрет доби – це й наповнена натуралістичними деталями розповідь Марусі про "чрезвычайку", з якої щонайменше

лунають людські крики й зойки. Комунікативний простір вибудовується і включенням, задавалося б, зовсім зайвих мовних партій, однак вони увиразнюють фразеологічну точку зору повісті. Такою є розповідь шевчихи Насті стривоженої долею чоловіка-петлюрівця Дарці, яка надіється, що розстрілюватимуть тільки "благородніших": "Голубко моя! Там таке діється - страсть! Хто тільки не попаде до тої чеки - всіх без розбору на той світ переправляють. Уночі забивають бузувіри, а вдосвіта, коли ціле місто сном спить, великими фургонами трупи за місто вивозять. Накладуть, як снопів тих, на віз - і гайда. Фургони їдуть по бруку, а босі мертвецькі ноги тільки кив-кив у сторони. Що народу того понижили за цей час - боже ти милий!" [Дудко 1931: 186]. Як бачимо, навіть в індивідуалізованій мовній партії епізодичного персонажа для увиразнення сприйняття розповіданого та створення ефекту безпосередньої розповіді (вираження експліцитної та імпліцитної оцінок) застосовується ефект "кадру" з акцентом на деталі: "босі мертвецькі ноги тільки кив-кив у сторони".

Життя - багатовимірне, багатобарвне, у ньому є місце і крові і квітам - такий мотив є центральним у II і IV частинах, де наративна тканина буття тчеться різними композиційно-мовними формами, забарвленими різною тональністю. Поліфонічність, стереофонічність звучання "добі" - це мовні партії не тільки головних персонажів: кожна репліка мовця включає в наративний простір твору певний фокалізаційний код, спрацьовує на пафосне наповнення, вияв ідейно-оцінного рівня. Переключення "кутів зору", поліголосся, амплітуда пафосу, синтагматична організація тексту, принцип монтажу та внутрішнього кадрування дають відчуття масштабності подій, спрацьовують на відтворення багатоликого портрета епохи.

Зроблений нами аналіз наративної організації повістєвого циклу Ф. Дудка засвідчує цілісність формозмістової єдності твору і є перспективний для цілісного осмислення усієї творчої спадщини письменника, дослідження системогенези його художнього мислення.

Література: Дудко 1928: Дудко Ф.С. Чорторий // Федір Дудко. - Львів, 1928. - С.187; Дудко 1931: Дудко Ф.С. Прірва // Федір Дудко. - Львів, 1931. - С.222.; Кодак 2001: Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // Слово і час. - 2001. - № 5. - С. 8 - 15.; Луців 1965: Луців Л. Федір Дудко. Моя Молодість // Лука Луців. - Нью-Йорк, 1965. - С.7 - 13.; Мафтин 2008: Мафтин Н.В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: Парадигма реконквісти: [монографія] // Наталія Мафтин. - Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. - С. 356; Мафтин 2009: Мафтин Н.В. Творчість Ф. Дудка та К. Поліщука в контексті історичних та естетичних вимірів доби // Збірник Харківського історико-філологічного товариства / Харківський національний педагогічний університет; Харківське історико-філологічне товариство. - Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2009. - Т. 13. - С. 85 - 96.; Мафтин 2011: Мафтин Н.В. У пошуках «GRAND» стилу: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття: // Наталія Мафтин. - Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. - С.336.; Мацевко-Бекерська 2008: Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ - початку ХХ століть у дзеркалі нараторології: [монографія] // Л. Мацевко-Бекерська. - Львів: Сплайн, 2008. - С.408.; Тмарченко 1999: Тмарченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основн. п-тия и термины: Учеб. Пособие // Л.В. Чернец, В.Е.Хализев, С.Н. Бройтман / Под ред. Л.В. Чернец. - Москва: Высш.шк.; «Академия», 1999. - С. 279 - 295.

Хороб М.Б., доц. (Івано-Франківськ)

ББК 84.4 4 (УКР)

УДК 821.161:82-32

«Емальована миска» В.Домонтовича як художнє вираження закритого простору української інтелігенції кінця 20 - х років ХХ століття

У статті проаналізовано одне з найменш досліджених оповідань В.Домонтовича «Емальована миска» крізь призму його підтекстової структури. Доведено, що такий художній прийом письменника був органічною складовою його ідейно-естетичної свідомості в осмисленні трагізму української інтелігенції кінця 20-30-х рр. минулого століття.

Ключові слова: внутрішній текст, простір, підтекстова структура, трансформація соціуму, заголовок-деталь

The article analyses one of the least researched short stories of Viktor Domontovych "The Enamel Bowl" in the light of its text implication structure. It is proved that this artistic means of the writer was a fundamental element of his ideological-aesthetic consciousness in comprehending the Ukrainian intellectuals' tragedy at the end of the 20-30s years of the previous century.

Key words: inherent text, space, text implication structure, society transformation, title-detail.

В статье анализируется одно из малоисследуемых рассказов В.Домонтовича «эмалированная миска» сквозь призму его подтекстовой структуры. Доказано, что такой художественный прием писателя был составляющей частью его идейно-эстетического сознания в осмыслении трагизма украинской интеллигенции конца 20-30-х гг. прошлого столетия.

Ключевые слова: внутренний текст, пространство, подтекстовая структура, трансформация социума, заглавие-деталь

Від початку повернення в український літературний процес і вітчизняну науку художніх творів В.Домонтовича (В.Петрова) (1894 – 1969) і праць В.Бера та розвідок про нього пройшло зовсім не багато часу, бо ж 90-і – це кінець ХХ-го, початок чергового Відродження, що продовжує активно осмислювати світ творців національного письменства з діаспори і на рубежі століть, початку нового ХХІ віку. Та перелік дослідників цього інтригуючого (від життєвої до творчої біографії), все ще до кінця не розкритого, не розкодованого письменника, філософа, історика, мово- та літературознавця, фольклориста й етнографа. археолога уже досить численний: (Б.Крупницький, Ю.Шерех-Шевельов, Ю.Корибут (І.Костецький), Ю.Дивнич (Ю.Лавріненко), О.Черненко в діаспорі; автори окремих розділів та монографій: С.Павличко, Ю.Загоруйко, Р.Корогодський, В.Агеєва, М.Гірняк, В.Андреев; численних статей, розвідок знову ж таки насамперед істориків літератури (від Л.Новиченка (1990) аж до різного роду досліджень, рецензій в останні роки: Ю.Барабаш, В.Брюховецький, Н.Городнюк, Р.Ткаченко, В.Кривошея та ін.

Загалом, у більшості з них можна відчувати як захоплення від художніх текстів В.Домонтовича, наукові зацікавлення від відкриття ще однієї багатогранної творчої особистості, прагнення різносторонньо осмислити його доробок, так і водночас дилемні сумніви в тому, хто ж він насправді - учений, художник слова, чи все-таки колабораціоніст, співпрацівник відповідних органів НКВД-КДБ... Адже ж коли було потрібно «верхам», він все ж аналізував науковий доробок учених, скажімо, того ж Агатангела Кримського, не об'єктивно, а в дусі ідеологічних негативізмів тієї жакливної доби...А, може, він вимушений був поєднати Слово і співпрацю в пануючих владних структурах, як оригінальний живописець Микола Глущенко... ?

Одразу ж зазначимо: у цих, все ще до кінця не з'ясованих фактах і обставинах (навіть після ґрунтовної праці історика В.Андреева (2012), побудованої на новознайдених архівних матеріалах та використаних розвідках попередників (Ю.Загоруйко, Г. Грегуль, В. Корпусової, В.Агеєвої та багатьох інших, скрупульозно зібраних і доречно цитованих), маємо чітку позицію, солідаризуючись із тими дослідниками, які вважають В.Домонтовича-В.Петрова «ще одним полоненим доби українського відродження» (Р.Корогодський). Бо навіть при наявності написаної ним заяви про співпрацю з органами спецслужб і твердженні, що це було зроблено добровільно [Андреев 2012: 116], не сумніваємось, що до цього могли призвести тільки тупикові обставини життя, тиск ідеології, системи. Адже, проаналізувавши кожен етап життя В.Петрова, його різноаспектні наукові праці і, звичайно, чи не насамперед витвори красного письменства, створюємо у своїй уяві тип класичного кабінетного ученого, письменника, для якого творча праця – це суть і смисл його життя. Тому за власним бажанням (якби не до доба «розстріляного відродження», говорячи словами Ю.Лавріненка), змінити такий спосіб буття, за логікою, він не міг, хіба йому допомогли зробити це «добровільно»-примусово, чому передували не окремі роки, а десятиліття особистісного життя.

Так, починаючи з років формування Віктора Петрова в родинному оточенні (два дідусі і батько обрали теолого-релігійну, виключно духовну лінію життя, Віктор мав би продовжити їхню професійну спадкоємність, смерть матері, коли хлопчик ще був дитиною, авторитет батька, який все зробить для його добротного освітнього рівня) до складних років утвердження себе в 20-х -30х рр. XX ст., ні доба, ні суспільство не давало надій на гармонію в стосунках інтелектуальної особистості та соціуму. Знаючи етико-моральну в руслі пануючої більшовицької ідеології ситуацію, коли релігія оголошувалась опіумом народу, написати в графі «походження» – виходець із священничої родини, означало б підписати собі вирок і позбавити себе майбутнього. Тому В.Петров цього не зробить. Але воно (походження.-М.Х.) висіло над ним, як дамоклів меч. Ось чому насамперед родинне коріння могло бути зафіксоване і використане, як «гачок», проти В.Петрова в разі потреби задовго до 1938 року, який дехто вважає роком укладеної угоди. Та ще туманні причини смерті батька Віктора Петрова в 1921 році (поділяємо з цього приводу міркування Г.Грегуль [Грегуль 2007]), чи красномовна інформація про те, що в 1930 р. В.Петрова «за політичні вивихи та перекручення» звільнили з посади керівничого Комісії, усунули від редакторства «Етнографічного вісника, «Бюлетеня Етнографічної комісії», зняли його прізвище й з редколегії «Матеріалів до вивчення виробничих об'єднань», а також із дослідження та видання «Дніпровських лоцманів» та «Чумакив» (останнє побачило світ у 1931 р.) [Андреев 2012: 62], що не могли не доповнювати атмосферу ідеології тієї доби. Та які б нові факти стосовно особистості В.Домонтовича-В.Петрова не були відкриті, варто оцінювати його перш за все як оригінального інтелектуального письменника. Бо аж сьогодні ми можемо говорити, висловлюючи гіпотезу на основі знайдених невідомих до цього даних: щоб вижити, працювати, творити, примістити свої обширні й різногалузеві знання й ерудицію, а не бути знищеним, він міг (змушений був) піти на такий крок.

Власне, в руслі біографічних моментів окремого індивідуума, з яких, як правило, і починається майбутній письменник чи учений, що накладаються на сотні собі подібних, здатних круто змінити своє існування через втручання системи, хотілось би звернутися до оповідання «Емальована миска» (1942).

І хоч, як відомо, майже всі твори малої прози (крім першого, дебютного «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці» (1925) були написані в 40-х роках і опубліковані в різних часописах Німеччини, Польщі, України (скажімо, «Український засів»(Харків) [див. детальніше: Андреев 2012: 122] (вищезгадане присвячене творчій інтелігенції кінця 20 – 30-х рр. XX століття).

Зрозуміло, що в такого інтелектуального й модерного письменника, як В.Домонтович, у якого, за спостереженням дослідників, є чисто зовнішній і прихований, внутрішній текст, «з подвійним дном» (В.Агеєва), не може бути прямолінійного, поверхового реціпіювання твору. Він спонукає до перепрочитання неодноразового. А звідси до неоднозначного трактування. Дослідники, як правило, звертають найбільше увагу на повісті «Доктор Серафікус», «Без ґрунту», «Дівчина з ведмедиком» чи романізовані біографії, насамперед «Романи Куліша» і «Аліна й Костомаров». Значно менша увага приділена малій прозі. Тут чи не першим аналізував цілий ряд оповідань та повістей, правда, НЕ «Емальовану миску», Ю.Шерех, вказавши сьогоднішнім дослідникам орієнтири їх осмислення. А якщо й розглядається оповідання «Емальована миска», то в контексті інших (Р.Ткаченко) чи принагідно і схоплюється та ідея, яка лежить на поверхні безпосередньо в тексті, а не в підтексті, імпліцитно.

На перший погляд, перед реципієнтом історія хвороби ученого-філософа, який захворів на шизофренію. Опинившись у психіатричній лікарні, він не може примиритись з тим, що його вважають психічно хворим. Тому останній робить кілька безуспішних спроб переконати лікуючий персонал у цьому, але результатів ніяких. Відомо, що кожна людина, якій ставлять такий діагноз, категорично це заперечує, не вважаючи себе хворою. Тому й не дивно, що поява нового лікаря (а знайомство лікаря й пацієнта і розмова між ними й становлять зав'язку твору) є ще однією надією на те, що його зрозуміють, вислухають і після ознайомлення з його глибокою філософською працею, переконаються в помилковості його перебування тут і відпустять.

Насправді, уважне прочитання і перерахування тексту переконує в майстерності письменника у розкритті такої близької йому теми, як становище української інтелігенції в другій половині 20-х-30-х роках ХХ ст., якій автор присвятив ще кілька творів (імпліцитно ця проблема звучить у «Докторі Серафікусі», більш відкрито у повісті «Без ґрунту», а також в антибільшовицьких оповіданнях «Князі», «Професор і Іван Закутній діють», «Професор висловлює свої міркування», не кажучи вже про розвідку доби МУРу «Українські культурні діячі – жертви більшовицького терору», назва якої говорить сама за себе) та ін.

Головними персонажами в оповіданні «Емальована миска» постають: насамперед уже згадуваний філософ, дослідник теорії Гассенді доби сімнадцятого століття, яка, на переконання ученого, так потрібна в сучасному-тогочасному суспільстві, і молодий психіатр, який здатний вислухати, зрозуміти, перейнятися долею пацієнта-інтелектуала, вимагаючи справедливого, об'єктивного перегляду діагнозу його хвороби. Адже, за його ж словами, сказаними старшому лікареві, «Ми робимо злочин, тримаючи його тут. Він не потребує жадної опіки з нашого боку» [Домонтович 2000: 201].

У центрі нарративу – улюблений для автора образ-характер представника творчої інтелігенції, який завдяки своїй цілеспрямованості, інтелекту, любові до основного об'єкта досліджень в його самотньому, невлаштованому житті, відмовившись від всього особистого, крім науки, віддається виключно науковій праці. В останньому він близький до Василя Комахи, професора із незакінченої повісті «Доктор Серафікус», як, врешті, й до себе самого.

Та доба, на тлі якої в підтексті і за допомогою деталей, подробиць, штрихів показує автор стражденного ученого, - це час доносів, безпідставного очорнення, чіпляння ярликів. Звідси людям його ґтибу, який дбає не про себе, а про майбутнє народу, у даному випадку через філософію минулого, запереченням якої «народиться нова, інша система мислення» для щасливішої будучини нації, приписуються неіснуючі гріхи, за якими одразу читач впізнає добу «розстріляного відродження». Звідси справжнього інтелігента, інтелектуала, якого нічого в житті, крім книг, не цікавить, «обвинувачують у протягуванні ідеалістичної контрабанди, в фідейзмі, попівстві, антимарксистських ухилах, в гегеліянстві, плехановщині, деборінщині. Йому закидають зв'язки з ворогами народу. Брак пильності з його боку. Його праці оголошені вилазками класового ворога» [Домонтович 2000: 204].

Як ця вигадана словесна еквілібристика, страшна за своєю суттю, нагадує протоколи допитів і підписання приговорів багатьом українським письменникам і митцям, починаючи від, скажімо, Миколи Зерова чи інших неокласиків, В.Підмогильного, Леся Курбаса або Остапа Вишні, М.Бойчука і завершуючи «справами» Б.Антоненка-Давидовича та багатьох інших. Врешті, й сам В.Петров зазнав у кінці 20-х рр. після виходу його «Дівчини з ведмедиком» та романізованих біографій, присвячених П.Кулішеві та М.Костомарову, несправедливих обвинувачень, про які напише знову ж чи не першим Ю.Шерех-Шевельов, називаючи це «відьомським шабашем» і подаючи «найяскравіші» з них (дозволимо собі деякі фрази зачитувати, щоб переконатися у добрій обізнаності автора «Емальованої миски» в написаному, бо ж відчутого безпосередньо на собі: («реакційність досить виразна» (Хуторян), «вияв класово-ворожої активізації (...)» (Чернець), «ідеалістична нісенітниця...чужа і шкідлива нам» (Кодацький) [Шерех 1998:113]. Коментарі, як кажуть, зайві.

Третій персонаж оповідання, хоч діє, по суті, епізодично, але виконує вкрай важливу роль. Це головний лікар, який, як і двоє вищезгаданих, не мають ні імен, ні прізвищ, чим автор, очевидно, має на меті показати типовість ситуацій, учинків героїв, врешті, поширеність трагічних життєвих фіналів істинних інтелігентів. Він уособлює собою, може, й добрих фахівців-психіатрів, але які пристосовуються до важких суспільних обставин й виконують вказівки пануючої влади.

Відомо, що, осмислюючи взаємозв'язок часових та просторових форм художнього вираження, перевагу надають першим, хоч, зрозуміло, що все залежить від конкретики – автора, жанрово-стильових виявів, нарації тощо... В оповіданні В.Домонтовича «Емальована миска» також визначальним є модус часу, який корелює просторові відношення. Вони постають як закритий простір, обмежений можливістю діяти, творити для інтелектуального індивідуума. По суті, центр, фокус твору – психіатрична лікарня – мотивується добою к.20-х-30-х рр.. Взаємозв'язок між складовими хронотопу моделюють сюжетну нарацію, згущеність

простору, стосунки між персонажами, яких усього троє. Сюжет абсолютно невибагливий, неускладнений якимось екзотичними чи карколомними перипетіями. Складність прочитується у суспільних обставинах, у вкрай негативній трансформації соціуму, а звідси й у неможливості в фіналі бодай приближених до гармонії зв'язків між виокремленими дійовими особами., навіть при їхньому внутрішньому бажанні(скажімо, молодого лікаря). І хоч третій персонаж, який займає найменшу оповідну площу, виконуючи роль головного лікаря, насправді постає майже як основний (з них трьох) винуватець їхньої вимушеної «зустрічі» , що інспірує отой мотив «порогу» (на яких наголошував М.Бахтін), що аргументуватимуть причини «кризи» індивідууму, його появи саме в цьому локусі вкрай обмеженого простору, тут – і – тепер. Та, зрозуміло, над ними є ще хтось вищий, ідеологія системи, якій або підпорядковуються керівні посадовці або теж стають жертвами.

Прикметно, що заголовок згадується в тексті аж, по суті, наприкінці твору, весь час інтригуючи реципієнта, КОЛИ ж та назва спрацює і ЯК. Відомо, що емальовані миски є невибагливим, дешевим посудом, який використовують у лікарнях та тюрмах. Доречно зазначити, що, дочитавши оповідання, читач переконається у не випадковості заголовка-деталі. Адже насправді абсолютно замкнений простір, в який поміщають ученого, (без можливості відвідувати бібліотеку, користуватися потрібними науковими джерелами для того, щоб завершити справу свого життя – наукову книгу про філософа 17 століття, а замість спілкування з собі подібними, інтелектуалами він потрапив туди, де «були нелюди, напівлюди, тварини», опинився «серед потвор, кретинів, паралізованих, серед фантастичних виродків і недоносків з одвислими й слинявими устами, серед маніяків зі спиненим і відсутнім поглядом») [Домонтович 2000: 194], є не чим іншим, як лікарня-тюрма. Драматизм ситуації і місця, в яких опинився інтелігент, весь час нарастає і доповнюється новими штрихами, подробицями: портретними чи речовими (скажімо, одяг). Сірий халат із смужками – це не тільки «стандартне вбрання для хворих», але й арештантів (знову ж таки в тюрмах і концтаборах). Та коли цей красномовний одяг ще й явно закороткий - то весь цей «інтер'єр» в синтезі аргументує відсутність насамперед у «хворих», а, врешті, й у всіх присутніх цього закладу «власного ім'я й всіх життєвих відрізень». І хоч автор весь час акцентує на зовнішньому антуражі психіатричної лікарні, та підтекст переконує в тому, що коли сюди потрапить здорова людина, вона перетворюється в «ніщо», стає, й справді, знівельованою і знищеною.

Симпатичний читачеві «доктор», який одразу помітив пацієнта, не подібного на інших, а, спостерігаючи за ним зірким оком фахівця-психіатра, (письменник не випадково використовує порівняння його із слідчим), він врешті-решт переконується у випадковості перебування ученого у цій спеціальній клініці. Щиро прагнучи допомогти скромному, доброму, інтелігентному досліднику філософії покинути цей майже герметичний простір, він висловлює свої міркування головному лікарю. Останній не справляє приємного враження на читача за зовнішніми штрихами портрета: *важка, кошлата рука, важкий нерухомий зір, важкі повіки, астматичне дихання, широке темне обличчя, «зірке хихацьке око яструба», зловживання алкоголем уже з самого ранку.* Акцентація на підтекстових епітетах, що переходять в метафору, потрійна анафора, в яких переважає темна колористика і відчуття важкості у всьому, «працює» на негативне сприйняття і його внутрішнього портрета. Досвідчений лікар, який не сприймає заперечень, і який, без сумніву, знає, хто є хто, не хоче мати справи з відповідними службами, тому йде на угоду із власною совістю і, по суті співпрацює з тими, хто запроторив сюди безневинного ученого. А для того, щоб відкрито не говорити про це молодому колезі по психіатричній практиці, він, дуже добре знаючи ознаки шизофренії, зручно чіпляється за таку річ-деталь, як емальована миска, про яку начебто кожного разу говорить пацієнт, виявляючи цим скриті ознаки цієї підступної недуги. І аж після цього рекомендує менш досвідченому (бо молодому) лікарю прочитати історію хвороби, знаючи про наявну там стенограму розгромної дискусії в Інституті червоної професури, викликану науковою доповіддю про етику Гассенді уже знайомим читачеві ученим-пацієнтом.

Так, на перший погляд, непомітна, незначна деталь, майстерно використана в тексті, розставляє всі крапки над «і»: головним знайдена мотивація того, що пацієнт таки хворий, хоч справляє враження здорової людини, а значить він потребує лікування і випустити його на

волю неможливо. Молодий лікар, який до цього епізоду в його житті ще вірив у справедливість, прочитавши про політичні обвинувачення зі стенограми абсолютно невинного дослідника філософії та про його поневіряння після цього, відступає, бо з болем, гіркотою, вбивчим відкриттям усвідомлює, хто стоїть за всім цим жахом. Тому аж тепер розуміє, до чого тут «емальована миска», про яку говорив головний, настирливо переконуючи молодшого колегу у наявності-таки шизофренії в ученого. Тому в результаті добрий, милосердний, розумний молодий фахівець нічим не в змозі допомогти приреченому, бо страх перед системою спонукає його, по суті, мовчки (зовнішньо) змиритися і в кінці-кінців нічим не відрізнитися від антипатичного слуги пануючої влади (головного лікаря). Час і простір взаємопов'язались, негативно впливаючи навіть на гуманних високопрофесійних представників української інтелігенції. І в цьому також трагедія нації.

Отже, трагізм української інтелігенції кінця 20 –30-х років навіть за одним, окремо взятим оповіданням В.Домонтовича в тому, що інтелект не ціниться, інтелігентна високоосвічена людина, яка завдяки працям минулого, може дати свій проект майбутнього для народу, є не тільки не потрібна, а й небезпечна, тому її треба, якщо не відіслати на Соловки, то знищити в лікарні-тюрмі, довести її саму або до божевільня або передчасної кончини. За ідейним спрямуванням твір В.Домонтовича близький до «Повісті про санаторійну зону» Миколи Хвильового, де санаторійзона для Анарха, Хлони і їм подібним рівноцінна психіатричній лікарні-тюрмі. А також можна типологічно співставляти не лише твори доби кінця 20 – 30-х, а й із добою європейського середньовіччя в його ж «Франсуа Війоні» чи оповіданні Вал.Шевчука «Сота відьма». Бо чим відрізняється інквізиція в середньовічній Німеччині, яка знищує безневинних людей за безпідставним доносом, як, скажімо, інтелігентне подружжя Ліпсів: тільки за розум, за читання інтелектуальних книг, за пов'язаність свого життя з наукою, від репресивних органів радянської системи над українською елітою доби «червоного Парнасу». Зло, на жаль, має теж свою віковічну спадкоємність.

Література: Андреев 2012: Андреев В. Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біографії вченого: Монографія. – Дніпропетровськ: Герда, 2012. –476 с.- (Серія «DNIPROVIANA»); Грегуль 2007: Грегуль Г.Соціальне походження В.Петрова:невідомі сторінки // Слово і час. – 2007. – №8. – С. 40 – 43.; Домонтович 2000: Домонтович В.Емальована миска // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. Роман. – К.: Критика, 2000. – С. 193 – 209.; Шерех 1998: Шерех Ю. Шостий у гроні. В.Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / Ред. рада В.О.Шевчук та ін.; упор.Роман Корогодський; іл. Сергія Якутовича; худож. – оформлювач серії І.М.Гаврилюк. К.: Час, 1998. – С.77 – 114.

Хороб С. С., асп. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2:82-344
ББК 83.3 (4УКР)

Фантастика як утопія: творчість Олеся Бердника (на матеріалі повісті «Серце Всесвіту»)

У статті розкрито творчу особистість О.Бердника в умовах тоталітарних утисків. Розглянуто творчість письменника, зокрема повість "Серце Всесвіту" крізь призму утопії. Аналізується особливості цього жанроутворення.

Ключові слова: фантастика, утопія, хронотоп, жанроутворення, образ.

The article reveals O. Berdnyk's creative personality under conditions of totalitarian oppressions. The writer's fiction work, in particular his story "The Heart of the Universe", is examined in the light of utopia. Peculiarities of this genre formation are analysed.

Key words: science fiction, utopia, chronotope, genre formation, image.

В статье раскрыто творческую личность О.Бердника в условиях тоталитарных притеснений. Рассмотрено творчество писателя, в частности повесть "Сердце Вселенной" сквозь призму утопии. Анализируются особенности этого жанрообразования.

Ключевые слова: фантастика, утопия, хронотоп, жанрообرازования, образ.

В українському літературознавстві недостатня увага приділена як фантастиці, так і її жанровим різновидам, хоча останніми роками спостерігається деяке пожвавлення у цій сфері. Одним із найталановитіших і найоригінальніших фантастів ХХ ст. вважається Олесь Бердник (1926 – 2003). Його твори неодноразово трактували крізь призму наукової фантастики і фантастики загалом. Та повість «Серце Всесвіту» ще не була предметом осмислення у руслі одного із різновидів фантастики як метажанру – утопії.

Якщо окреслювати коло наукових досліджень, які стосуються теорії фантастики, то тут насамперед треба говорити про здобутки у зарубіжному літературознавстві, але більшість із них (окрім праці Ц.Тодорова «Вступ до фантастичної літератури») все ще не перекладені ні українською, ні російською мовами: Т.Аптер, К. Брук-Роуз, Р.Джексон, Н.Корнвел, Д.Санднер, що свідчить про недостатню увагу в Україні до фантастичних жанрів. Зокрема, у російській літературознавчій науці фантастика була об'єктом дослідження у працях та Є.Брандіса, А.Брітікова, В.Гакова, Ю.Кагарлицького, О.Фрайденберг, Т.Чернишової. У вітчизняній науці про літературу над проблемами теорії цих жанрів послідовно і плідно працює А.Нямцу, спираючись, як правило, на зарубіжний і рідше український літературний процес, Н.Чорна акцентує свою увагу на науковій фантастиці, в останні роки О.Стужук осмислює художню фантастику як метажанр. Проблеми утопії як жанру в різних модифікаціях та співвідношеннях розглядають Ж. Сорель, А.Тіглер, Н.Фрай, В.Захаржевська, Г.Сабат, Є.Шацький. Огляд досліджень, присвячених творчості О.Бердника, на жаль, обмежується статтями (О.Губко, Т.Метельової, О.Кіхно, В.Чобанюк і ін..) та дисертаційним дослідженням (2009) С.Олійник про інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики письменника.

Запропонована стаття є спробою осмислити особливості творчості Олесь Бердника (на матеріалі повісті «Серце Всесвіту») крізь призму утопічного жанру. Олесь Бердник хронологічно належить до письменників-шістдесятників (перша книга «Поза часом і простором». – К., 1957), та всією творчістю, своїм духовним горінням та утвердженням оригінальних ідей він впливає на весь подальший літературний процес другої половини ХХ століття. Представників української фантастики можна назвати чимало: В.Винниченко, Ю.Смолич, В.Владко, М.Дашкієв, М.Руденко, Ю.Бедзик, В.Бережний, М.Білкун, О.Тесленко, І.Росохватський, Галина Пагутяк, Ю.Винничук та ін., та особливе місце в другій половині ХХ-ого століття займає Олесь Бердник. Письменник, футуролог, актор, художник-вітражист, засновник і президент Української Духовної Республіки, ініціатор створення Української Гельсінської Спілки, дисидент, який уже з 1949-го, року першого арешту, жив в умовах «заблокованої культури», який «не так боровся з системою, як просто не визнавав її, нехтував нею, жив і творив у часі і просторі поза нею» [Малаш 2001: 9]. Не випадково богослов Іван Гриньов з Риму назвав О.Бердника «утопістом» і «харизматиком», а його ідею братерства Духовних Націй Землі благословив Папа Римський Іоан Павло II. Врешті, і його зовнішній вигляд вказував на це: «...Коли на літературних вечорах (70-і – поч.80-х рр.– С.Х.) він брав слово, зал завмирав, а його думки й емоції вибухали динамітом. На вулиці чоловіки поштиво поступалися йому шляхом, жінки, потрапивши в поле тяжіння його постаті, мимохіть притишували ходу, старенькі бабусі хрестилися йому вслід. У зовнішності письменника й справді було щось від мудрого євангеліста чи й навіть пророка: могутня статура, впевнена хода, оригінальний костюм, пронизливі очі, добре обличчя. Коли він ішов, здавалося, що його несуть над землею невидимі крила» [Малаш 2001: 9].

Та, попри таку романтичну піднесеність і утопічність ідей О. Бердника, він все ж був небезпечний для пануючої системи і сповна відчув на собі її утиски. В 1949 – 1956 роках письменник відбував покарання в таборах Печори та Казахстану, переслідувався КДБ, а в 1972-му звинувачений у «розповсюдженні містики та ідеалізму», за що й виключений із СПУ (1973), після цього відповідно – заборона публічних виступів та публікації його творів, із 1979 по 1984 – заарештований, засуджений та відправлений у Пермську тюрму суворого режиму, де був підданий фізично-психічним тортурам.

На особливу увагу в його творчості заслуговує роман «Зоряний Корсар», опублікований в добу «чорного» застою (1971), який вважають культовим і за який Олесь Бердник так гірко

поплатився. Адже, як зазначає І. Качуровський, «найбільше настрашило ідеологічних керівників української літератури, мабуть, те, що країна ошчасливленого людства на далекій планеті, яка перебуває під диктатурою Арміна (...), країна, де все регламентовано, а інакодумців запроторюють до божевільні, – ця країна нагадала їм цілком реальну державу, на сторожі інтересів якої їх поставлено» [Качуровський 2002: 664] І, можливо, саме тому Олесь Бердник «утікав» у свою фантастичну творчість, де лелівав відродження вільної держави. І саме завдяки фантастиці, і зокрема утопії, він зміг виразити свої погляди на омріяне суспільство, в якому центром усього має бути «Безсмертний Дух України».

Багатозначність чи невизначеність терміну «утопія» пояснюється тим, що у літературознавстві він означається то як тема, то як жанр чи загалом, у ширшому значенні – утопічна література. У ХХ столітті навіть виникає наука утопіологія, яка досліджує історію, теорію та функціонування утопії. На наше переконання, утопію слід вважати жанром і складовою частиною фантастики як багатожанрової системи.

Аналізуючи утопію, дослідник завжди торкається міфу, який зримо чи незримо обов'язково присутній. Проблема співвідношення утопії та міфу (як таких, що є одними з найдавніших форм людської свідомості) цікавила багатьох науковців – Ж. Сореля, Т. Паниотову, А. Тіглера, Н. Фрая, Н. Осадчого. Зокрема, одним з перших учених, який зіставив і водночас протиставив ці два поняття, вважають Жоржа Сореля, який прийшов до таких висновків: міф – ірраціональний та безпосередній, утопія – раціональна, абстрактна та уможливлена.

Інший авторитетний науковець, канадський дослідник Нортроп Фрай зазначає, що утопія – це «проекція міфу в майбутнє», це одна із модифікацій міфу. Вона міфологізується і в результаті стає ірраціональним зразком соціальної ідеї. Зрештою, сьогодні вчені солідаризуються в тому, що «утопія та міф є окремими й самоцінними витворами міфологічної свідомості» [Мельникова 2010: 174], але між якими існує тісний взаємозв'язок.

Щодо міфологічних компонентів цього жанру, то такий пласт дослідження здійснив російський вчений Едуард Баталов, який одним з перших провів комплексне вивчення поняття «утопії» як соціокультурного явища. Отож, він виділив ряд архетипів, які є основоположними для утопії. Насамперед – це просторовий та часовий архетипи (міфопоетична модель світу), адже, хронотоп у таких художніх структурах є вагомим, навіть жанровизначальним чинником.

Важливе місце в утопічних різновидах творів займає архетип катастрофи, хаосу (міф про кінець світу, апокаліпсис), який у структурі твору упорядковується за допомогою так званого героя-рятівника (або насильства, залежно від виду утопії). Така схема притаманна як для утопії, так і для антиутопії, звісно, у численних художніх варіаціях. Всі ці компоненти ми можемо знайти і в досліджуваному творі Олеса Бердника «Серце Всесвіту», який, проте не є типовим у плані побудови ідеального суспільства.

У нашому випадку катастрофа присутня у вищезгаданій повісті, але це не хаос, не тотальна руйнація чогось чи загалом апокаліпсис. Розміри аварії на Землі, про яку йдеться у творі, значно менші, але й водночас більші, бо виходять за земні рамки. Суть її полягає в тому, що у космічному просторі відбулася якась незбагненна подія, після чого на планету Земля приземлилася ракета «Сатурн-1», яка була запущена ще кілька років назад, але аж зараз разом із стороннім тілом штучного походження, (яке за зовнішніми ознаками являє собою специфічну півкулю, і це є насправді благання про допомогу інших космічних істот), повернулася до місця свого призначення. Такі обставини у сюжетній канві твору означають лише одне – з'явилася можливість налагодити міжпланетний, чи то й міжгалактичний зв'язок. Згодом виявляється, що в Космосі відбулася аварія експедиції жителів планети Альфа Центавра, які й дали про себе знати землянам, що й становитиме кульмінацію фантастичної повісті – утопії.

Так званого героя-рятівника у творі уособлює Сергій Соколов, голова Комітету Міжпланетних сполучень. Це не образ-культ, він не рятівник у прямому значенні цього слова, оскільки не створював ідеальної держави, але він здатен сформувати її закони та порядки, змінити погляд на світ і людей у ньому. «Людство не можна ділити на окремих індивідів. Воно – єдиний організм. Воно – безсмертне. Вмирають окремі клітини, організм не вмирає» [Бердник 2004: 521], – пристрасно стверджує Соколов у дискусії із західним філософом. Такі ідеї цілком притаманні утопістам, які оспівують «міцний колектив і підпорядковану йому особистість».

Окрема людина – це частина великого цілого: скеровується ним, рухається в тому ж напрямку і невід’ємна від нього» [Сабат 2002: 55]. Ця проблема вкладається у рамки бінарної опозиції «Я» / «МИ», особистість / маса, проте в Олеся Бердника вона набуває вищого рівня, бо ж герої повісті «Серце Всесвіту» – це не тільки люди, а й позаземні істоти. «І я не вірю в битву між чужими космічними расами. Їм нема чого нищити одне одного. Ми будемо чужі фізично... хай навіть зовсім не схожі... та є щось значиміше, що об’єднує нас! Що саме? – скептично запитав Мен. – Розум» [Бердник 2004: 521].

Соколов не керує, а скеровує. У цьому і важлива відмінність поміж схожими, але не тотожними героями в утопіях. Прикметно, що зовнішній вигляд Соколова майже не поданий цілісно у творі, окрім декількох портретних штрихів: «худе, аскетичне обличчя», «важкі повіки втомлено піднялися», «великі чорні очі хворобливо блищать, в їхній глибині горить вогонь якогось шукання», та йому приписуються у повісті тільки найкращі людські характеристики.

Цей образ радше нагадує архетип Мудрого Старого, який уособлює в собі силу розуму, проникливості, інтуїції та знання. Йому притаманно з’являтися тоді, коли інші знаходяться у безвихідній ситуації і якоюсь розповіддю чи вдалою думкою наштовхують героїв на правильні вчинки, рішення чи ідеї. І, справді, своєю промовою Соколов вселив надію і порозуміння, здавалося б, безвихідну ситуацію космічного масштабу: «Розповідь Соколова була прослухана з незвичним хвилюванням. Навіть літні вчені не могли всидіти на місцях. Вони (космонавти - С.Х) передчували, що в їхній долі стануться великі зміни» [Бердник 2004: 533].

Варто звернути увагу і на саме прізвище Соколова. Уже в ньому закладена сутність характеру героя та його значущість. Адже, за «Словником давньоукраїнської міфології», сокіл – це «першоптах і первобог світу, птиця-тотем у найдавніших українців», «впливав на долю богів і людей» [Плачинда 55: 166], «причому він виступає як незалежне єство, а не як посередник між Богом і людьми» [Войтович 2002: 492]. Зрозуміло, що Олесь Бердник у той час (1961) не міг не надати центральну роль людині з російським прізвищем, проте сутність його за етимологією чисто українська.

Але головне, що допомагає визначити жанр твору Бердника, – не хронотоп, не проблематика, не характери героїв чи ряд міфологем (хоч загалом вони «працюють» на концепцію твору), а насамперед це ідея, яка закладена у повісті, у світовідчуттях окремих героїв, що суголосні з авторською свідомістю. Така теза підтверджується і польським вченим Єжи Шацьким: «... як основоположну рису утопії приймаю не стільки вибрану літературну форму, скільки спосіб мислення...» [Шацький 1990: 21].

Беззаперечним є ще й те, що утопія завжди передбачає філософську парадигму світобачення. Та й загалом існують твердження, що «всю утопічну літературу можна розглядати як гігантський коментар до «Держави» Платона», який, власне, вважають першим утопічним твором, а після нього уже йде «Утопія» Томаса Мора, «Місце Сонця» Томмазо Кампанелли, «Нова Атлантида» Френсіса Бекона чи вже більш сучасних нам романів «Люди як боги» Герберта Велса і «На білому камені» Анатолія Франса. Філософічності художнього мислення письменника-фантаста сприяє талановите конструювання часопросторових відношень у творі.

Адже хронотоп відіграє важливу роль у жанроутворенні художніх структур. Невипадково на цьому акцентує М.Бахтін, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме часопростором. Стосовно всіх жанрів не варто стверджувати, що це абсолютна істина, проте, аналізуючи утопію та антиутопію, справді переконуєшся в цьому. Зокрема, обов’язковою умовою цих жанрових форм є існування відмінного часу та простору. Крім того, необхідним є миттєве подолання часу, тобто читач одразу ж переноситься із сьогодення у світ далекого майбутнього.

Відомо, що окремі письменники переносять події твору і в далеке минуле, наприклад, у фантастичній повісті «Птахи з невидимого острова» Валерій Шевчук зображає Польщу XVI століття, у підтексті маючи на увазі, звісно, Україну. А в його ж історико-фантастичному творі «Мор» – українську дійсність часів козаччини. Інші письменники прогнозують дуже віддалене майбутнє, до прикладу, Олдос Гакслі в антиутопії «Чудовий новий світ» переносить дію на шість століть уперед. Другі – передбачають значно ближче майбутнє. Зокрема, Дж.Орвел датує розвиток подій 1984 роком в однойменному творі «1984», а писав його в 1948. Юрій Щербак

визначив час подій уже в заголовку антиутопії «Час смертохристів. Міражі 2077 року» (2011). І це не є випадковим ні в утопіях, ні в антиутопіях, бо за проміжок часу від сучасного до майбутнього можна змінити сутність людини, її біологію, психологію, фізичний і духовний розвиток. В усякому разі такі зміни письменникам видаються вірогідними і цілком можливими і в талановитих творах читач їм вірить.

В утопіях та антиутопіях, закономірно, на нашу думку, існує певний вияв часу і простору, «хронотопу», яким послуговуються всі письменники-фантасти, зокрема – утопісти/антиутопісти. І це зрозуміло, бо ж саме такий час, а не інакший допоможе відтворити той чи інший задум художника слова найкраще. Прикладів у світовій та українській літературі безліч. Але нас цікавить мистецька постать Олеса Бердника, творчість якого можна просто означити як утопія-мрія, причому нездійсненна, незважаючи на те, що він сам дає конкретне жанрове визначення своїм творам – фантастичний роман, науково-фантастична повість, роман-феєрія чи науково-фантастична феєрія, повість-легенда... Звісно, що всі ці жанрові утворення тісно переплетені і не завжди можна визначити їхні межі, де один різновид жанру плавно переходить в інший і навпаки.

З перших сторінок роману «Серце Всесвіту» не можна не помітити, що хронотоп ніяк не вкладається у матрицю типового і цілком притаманного для утопії. Це типові дні у типовому середовищі, крім того, чітко вказаному, проте це тільки відчутно на початку твору. Загалом для утопії характерно, що час – віддалений, це – майбутній час, правда, події відбуваються у невідомому місці з абстрактними обрисами. Адже навіть Томас Мор у вступі до своєї знаменитої «Утопії» пише, звісно, дещо іронізуючи: «Мені соромно не знати, в якому морі знаходиться острів, про який я так багато говорю». Така побудова насправді ідеально личить власне утопії, адже письменник, будуючи свій твір, не може вказати, що саме у такий-то час у такому-то місці буде створене чи вже є наявне ідеальне суспільство і в який спосіб людство досягне цього досконалого ладу. Все це відтворюється досить абстрактно. А тому ще раз підкреслює те, що перед реципієнтом – мрія. Крім того, очевидно, нездійсненна, адже чітких вказівок для її реалізації немає. Утопія «Серце Всесвіту» та й взагалі творчість Олеса Бердника у цьому плані є зовсім іншим прикладом.

Очевидно, що читач переноситься в часи існування Радянського Союзу, коли у всіх була ейфорія, бо саме радянська людина першою полетіла у космос. Усе тодішнє суспільство жило і марило ним, позаземним простором, всесвітом. Головні герої, члени марсіанської експедиції, Андрій Савенко, Іван Огнєв та Олександра Місяць вирушають на планету Сатурн, раптово змінюючи запланований космічний маршрут. Адже несподівано працівники Космограду одержали в дивний спосіб повідомлення від невідомих істот, що їхній корабель зазнав аварії, і вони просять допомоги. Цілком очевидно, що це не земні люди, а представники якихось інших планет чи галактик. Але це не має значення, адже, кажучи словами одного із центральних героїв, Голови Комітету Міжпланетних сполучень Соколова: «І зовсім не важливо, яка в них зовнішність. Я вже казав вам, що найголовніше – Розум. Тільки він об'єднує різних істот. Я вірю – ми знайдемо спільну мову з далекими братами» [Бердник 2004: 534]. Такою щирою і переконливою вірою в доцільність негайно вирушати на допомогу, навіть не знаючи, хто ті страждальці, яка їх сутність – добра чи зла, пройняті абсолютно всі члени екіпажу. Вони таки знаходять цих постраждалих, щоправда, ціною неймовірних зусиль, врешті, ціною власного життя рятують їх, а згодом і ці, зовсім не схожі на земних мешканців, створіння, віддячують їм, ожививши їхнього мертвого космонавта Андрія, оскільки інтелектуальний рівень їхнього розвитку, науково-технічного прогресу, надзвичайно високий.

Такий сюжет є справді утопічним і тому, можливо, деякою мірою штучний (а, можливо, і соцреалістичний?). З одного боку, Олесь Бердник намагався показати «два світи – дві ідеології», які панували цілі десятиліття у радянській системі. У цьому ракурсі показовими є розмови-суперечки Сергія Соколова (радянської людини) та Семюеля Мена («одного з найбільших філософів Заходу»), який виступає опонентом першого. Він повністю заперечує постулати беззаперечної віри, переконливості, доцільності, беззастережності того, що висловлює Соколов і роблять члени космічного екіпажу: «...Мене дратує ваша фанатична віра. Адже й ви знаєте, що людина смертна, що людство не досконале, що його роз'єднують сварки, ворожнеча, нестатки... Не видно мети... Звідки ж у вас віра? На чому вона виростає?...» [Бердник 2004: 520].

Цей образ репрезентує наче західно-європейський спосіб мислення, холодний, подекуди песимістичний, цинічний розум, який в принципі повинен викликати негативні емоції. І, справді, члени екіпажу – Андрій Савенко, Олександра Місяць та Іван Огнєв – як і їхній керівник, у всьому і скрізь високодуховні люди: в помислах і діях, на Землі чи в космосі, з людьми чи з інопланетними створіннями. Але, з іншої точки зору, з позиції сьогодення, у висловлюваннях Мена – здорові й мотивовані міркування, не випадково прізвище Мен у перекладі з англійської мови означає «чоловік, людина». Адже як можна планувати експедицію на Марс, а в останню хвилину міняти плани і летіти у незнайоме місце, на Сатурн, що потребує зовсім нових знань, іншого космічного корабля та найновішої техніки, бо прийшло повідомлення про допомогу від невідомих посланців Космосу. Врешті, така подорож може закінчитися фатально, то чи варта вона жертв і чи доцільно так ризикувати, потрапити у катастрофу, що і сталося: «Ваша ракета готується до польоту на Марс. Тільки на Марс. А катастрофа відбулася в районі Сатурна. І минуло вже кілька років. Отже, дві перешкоди. Перша – відсутність необхідної ракети. А друга – авантюризм вашого задуму. Це безглуздий ризик» [Бердник2004: 534].

Врешті, у повісті ледь відчутний у легкій формі пафос тієї доби – радянська система, людина повинна зробити прорив, а оскільки опонент із світу ворожої ідеології, то єдності поглядів ні в чому не може бути. Та, з іншого боку, автор не дотримується різкої критики поглядів ученого з іншого світу (як це спостерігаємо у пафосі поетичних збірок Андрія Малишка «За синім морем» чи Івана Драча «Американський зошит» або Миколи Бажана «Англійські враження», написаних під впливом відвідання капіталістичних країн і вимушеної акцентації на негативному). Адже йому, представникові західного наукового світу, симпатизуєш, бо багато в чому Мен має рацію. Таким чином, за формою вираження автор начебто дотримується вказівок пануючої системи (повторимо кліше радянської доби – «два світи – дві ідеології»), а коли вдуматися в сутність і смисл дискутованого, письменник знає міру і не робить діалог учених-опонентів вкрай штучним, натягненим, бо так треба (не забуваймо, що письменник відбув не так давно покарання-заслання: 1949 – 1956 рр.). А загалом, знаючи творчу особистість Олесь Бердника, який безмірно вірив у свої ідеї та щиро й переконливо проголошував їх у такий спосіб, що слухачам насамперед, а також реципієнтам складалося враження, що це прибулець з іншої неземної цивілізації. Це відбито, власне, і на хронотопному зрізі.

Якщо за традиційною схемою утопії в більшості належить застиглий час і замкнутий простір, то антиутопії – занадто ритмічний, насичений час, а конкретний простір переповнений подіями і його масштабам немає меж. У Олесь Бердника час застиглий, згущений, адже земного часу у космосі не відчутно, знову ж таки, згідно із класичною схемою. Але простір чітко окреслений точними даними і справді не має меж. Це ламає традиційне уявлення про утопічний хронотоп, бо точні координати – це данина антиутопії, яка прагне показати реальний суспільний лад з його вадами, недоліками. У творах письменника прийом подачі точних географічних даних сприймається навпаки – мрія про вселенську гармонію та досконалість існує, і Олесь Бердник подає нам конкретне розташування, щоправда воно поза межами нашої планети. Цей момент не слід вважати як гру з читачем (мовляв, я вказав, де знаходиться ваша мрія, проте туди можуть дістатися одиниці), а потрібно відзначити масштабне і «потужне космічне мислення, підперте гострою інтуїцією, сакральне космічне світовідчуття» Олесь Бердника (за О.Губко). Не має значення, що до цього місця майже неможливо дістатися, людина – істота унікальна, а що найважливіше – розумна, вона зуміє добратися будь-куди, головне почати мислити вселенськими категоріями і вірити в свою мрію.

Оригінальність українського фантаста виявляється і в тому, що, попри точну вказівку в творі «Серце Всесвіту» на «обітовану землю», все ж ідеальним місцем розташування є «межа між відомим і невідомим світом» [Шацький 1990: 43]. Та й взагалі, на нашу думку, фантасти-утопісти завжди балансують на межі – знаного і незнаного, омріяного і буденного, реального та ірреального.

Ось чому, навіть поєднуючи і так звані класичні, традиційні моменти і новаторські, глибоко індивідуальні, водночас вводячи зміну акцентів у парадигмі утопічного, письменник

залишається вірним собі – ключове – не час і простір, а все-таки – людина, яка мріє і все робить, щоб домогтися свого.

Таким чином, за твором Олеся Бердника «Серце Всесвіту», утопія як мрія про щасливе існування чи як версія міфу про «втрачений рай» може існувати і сьогодні, головне – бути внутрішньо зрілим і налаштованим на це. І український письменник-фантаст прикладом власного життя нам це продемонстрував (достатньо хоча б назвати умовне створення Української Духовної Республіки). Проживаючи більшу частину свого життя в тоталітарному суспільстві, не сприймаючи його диктату й особистісної несвободи, він шукав вільної країни в позаземних просторах, прагнучи об'єднати не тільки українців (але їх насамперед), а й усіх людей доброї волі, для яких розум, благородство, доброта, мрія були б пріоритетними в житті. І серце, як головний нерв філософії української людини – кордоцентризму, не протидіяло б, а билось б в унісон із Всесвітом.

Література: Бердник: 2004 / Бердник О. Серце Всесвіту. Всесвіт Олеся Бердника – К.:Тріада-А: «Афон» ВД, 2004. – С. 513 – 584.; Войтович 2002: Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.; Качуровський 2002: Качуровський І. Променисті силуети. – Мюнхен, 2002. – 797с.; Малаш 2001: Малаш М. Над суєтою, а бо Тріумф духу в приємках епохи// «Україна». – 2001. – №6. – С.8 – 9; Мельникова 2010: Мельникова Н.Порівняльний аналіз утопії та міфу// http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/spl/2010_4/Melnykova.pdf ; Плачинда 2007: Плачинда С.Словник давньоукраїнської міфології – Івано-Франківськ, 2007 – 181с.; Сабат 2002: Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії. – Коло, 2002. – 160 с.; Шацький 1990: Шацький Е. Утопия и традиция/. Пер.с польск. / Общ.ред. и послесл. В.А.Чаликовой. – М.:Прогресс, 1990. – 456 с.

Т.О.Чепурняк, доц.(Кам'янець-Подільський)

УДК 821.161.2-6.09

ББК 83.3(4Укр)6-8(Тичина)

Епістолярій Павла Тичини як форма вияву авторського буття

Чепурняк Т. О. Епістолярій П. Тичини як форма вияву авторського буття

У статті в літературно-естетичному і психологічному аспектах розглядаються листи П. Тичини, адресовані Л. Папарук. Епістолярій чітко окреслює постать письменника, дає змогу досягнути його життєві позиції. Виявлено, що листи П. Тичини до коханої є точним віддзеркаленням психологічного стану автора, репрезентують його оцінку умов праці, реакцію на події різного характеру. Вони також яскраво демонструють перші симптоми метаморфоз світогляду письменника. Доведено, що саме листи до Л. Папарук найбільш правдиво відтворюють буття П. Тичини та допомагають реципієнтові сформувати цілісне уявлення про людину-митця. У дослідженні здійснено поглиблений аналіз чинників, які порушували душевну стабільність письменника. Значна увага зосереджена на поетиці листів.

Ключові слова: лист, авторське буття, смуток, самотність, смерть, душевні переживання, письменник, епітет, образ.

Чепурняк Т. О. Эпистолярный П. Тычины как форма проявления авторского бытия

В статье в литературно-эстетическом и психологическом аспектах рассматриваются письма П. Тычины, адресованные Л. Папарук. Эпистолярный четко очерчивает личность писателя, дает возможность постигнуть его жизненные позиции. Выявлено, что письма П. Тычины к любимой являются точным отражением психологического состояния автора, представляют его оценку условий труда, реакцию на скорбные события. Они ярко демонстрируют первые симптомы метаморфоз мировоззрения П. Тычины. Доказано, что именно письма к Л. Папарук наиболее правдиво воссоздают существование писателя и помогают реципиенту сформировать целостное представление о человеке-мастере. В исследовании осуществлен углубленный анализ факторов, которые нарушали душевную стабильность писателя. Значительное внимание сосредоточено на поэтике писем.

Ключевые слова: письмо, авторское бытие, грусть, одиночество, смерть, душевные переживания, эпитет, образ.

Chepurniak T. O. P. Tychyna's epistolary as a form of display of author's existence

Addressed to L. Paparuk P. Tychyna's letters are examined in the article in literary-aesthetic and psychological aspects. The epistolary clearly outlines the personality of writer, gives an opportunity to grasp his life positions. It is educed that P. Tychyna's letters to the sweetheart are the exact reflection of the psychological state of author, present his appraisal of conditions of work, reaction on the distressful events. They demonstrate the first symptoms of metamorphoses of P. Tychyna's world view. It is proved, that just letters to L. Paparuk most true recreate existence of writer and help a recipient to form integral presentations about man-master. The deep analysis of factors, which upset the soul stability of writer is carried out in the research. Considerable attention is paid to the poetics of letters.

Key words: letter, author's existence, sadness, loneliness, death, soul feelings, epithet, image.

Листи письменника є своєрідною формою літопису життя митця, оскільки дають змогу розширити біографічні відомості про нього, простежити його еволюцію як творчої особистості чи духовне спустошення. Епістолярій поглиблює знання про епоху, про взаємини між діячами різних сфер діяльності. Дослідник В. Кузьменко зауважує, що "листування митців надзвичайно багато дає реципієнтові не лише з погляду фактографічного. Воно цікаве також у психологічному та естетичну аспектах" [Кузьменко 1999: 58], саме тому розглядає епістолярій як "повновартісне мистецьке явище в письменстві" [Кузьменко 1999: 60]. Н.Петриченко стверджує, що "тільки в листі зустрічаємо фіксацію подій та їхній психологічний аналіз" [Петриченко 2005: 35]. Подібну точку зору щодо специфіки листів висловлює і Л. Вашків. Дослідниця приходить до висновку, що "листи містять відгомін усього, що хвилювало майстрів українського письменства у їх творчому, приватному та громадському житті" [Вашків 1998: 110]. Можливо, це сприяє підвищенню інтересу науковців до епістолярної спадщини письменників, що зумовило появу низки праць та публікацій. Особливої уваги зaslужують дослідження Л. Вашків, В. Кузьменка, Г. Мазохи, Н. Петриченко, В. Святюця та ін. Епістолярій П. Тичини побіжно розглядався М. Коцюбинською в контексті вивчення листа як специфічного виду словесної творчості. Літературознавець відзначає, що в листі розкриття автора як людини і митця залежить від ситуації та адресата, підтверджуючи останній чинник наведеними прикладами листів П. Тичини до Л. Папарук. Вона доводить, що "тут творча енергія... без найменших гальм та загат переливається в лист" [Коцюбинська 2009: 201]. Вагому роль адресата відзначає Г. Мазоха. Від того, до кого власне звертається письменник, залежить зміст, підбір мовно-стилістичних засобів, форма і тон викладу листа [Мазоха 2003: 55]. Яскравим свідченням цього може слугувати епістолярна спадщина П. Тичини, зокрема листи, написані Лідії Папарук, в яких чітко проступає авторське буття. Попри деякі досягнення в царині дослідження епістолярію в цілому, листи письменника ще недостатньо вивчені і потребують детального розгляду в літературно-естетичному, психологічному аспектах. Її реалізація передбачає розв'язання таких завдань: виявити та проаналізувати чинники, що впливали на емоційний стан письменника, простежити життєві позиції П. Тичини, дослідити поетику його епістолярію, визначити вагомість листів письменника, адресованих Л. Папарук, у визначенні авторського буття.

Павло Тичина вмів чути й передавати мелодію слова, вловлюючи нюанси мови і майстерно використовував їх під час творення високохудожніх образів. В іпостасі тонкого лірика постає він і в епістолярній спадщині, що навіть важко вловити грань між листом і художнім твором. Дослідник В. Гладкий вбачає причину в тому, що "оскільки митець мислить образами, то й вираження цієї мислі буде набирати художньо узагальнених форм" [Гладкий 1970: 13]. Так і деякі листи П. Тичини, адресовані Лідії Папарук, завдяки своїй художній довершеності ототожнюються Михайлиною Коцюбинською із "віршами в прозі" [Коцюбинська 2009: 211]. Їм не властива епістолярна наративність, а превалюють переживання, внутрішні рефлексії, образи, які несуть смислове навантаження. Таку ж специфіку листів відзначав В. Кузьменко, доводячи, що "непоодинокі епістоли виходять за межі свого інформативно-комунікаційного призначення й максимально наближені до художніх творів..." [Кузьменко 1999: 58]. Свідченням цього стають листи П. Тичини, в яких висловлюється туга, спричинена смертю друзів-однодумців поета (В. Еллана-Блакитного та М. Хвильового) і родичів. У грудні 1925 р. письменник пише: "Лідусю, нема вже Василя нашого. Нема мого найближчого. Поховали

ми його за Харковом, в степу за Харковом, де місяць холодний із неба. О, як я не люблю цього місяця зимового! Він у мою кімнату світить уночі, а я якийсь заплутаний тривогу тільки маю. Лампу прикручу отак із лампою і сплю. А тиша!.. А низька стеля!.. А могила!..” [Тичина 1990: 58]. Цілком логічно, що смерть Василя Еллана-Блакитного не могла викликати іншої реакції у душі письменника: їх пов’язували товариські стосунки, початок яких сягає років навчання у Чернігівській семінарії.

Про цю дружбу зазначав і їхній спільний знайомий Федір Копилиць у своєму нарисі “Давня згадка” [Копилиць 1976: 81–82]. У 1915 році в боях з німцями він був поранений і лікувався у військовому шпиталі Чернігова, де познайомився з двома студентами, що забезпечували хворих забороненими у ті часи творами Т. Шевченка та М. Коцюбинського: “Один з них – чорнявий, у вишиваній сорочці з червоною стрічкою в комірі (Павло Тичина), а другий – білявенький (Василь Елланський)” [Копилиць 1976: 81]. Згодом письменники стали ініціаторами самодіяльного хору, який виконував пісні українською мовою, до нього входив також Федір Копилиць. П. Тичина більше був задіяний у творчій організації, натомість В. Еллан-Блакитний гарантував умови безпечної діяльності через несхвалений вищим ешалоном влади україномовний репертуар. Сам П. Тичина у своїх спогадах відзначав гарячу вдачу Василя Еллана, вміння товаришувати, суворість [Тичина 1973: 225]. Ця дружба відбилася і на творчості обох письменників, адже у певні періоди свого життя писали вони й поезії в прозі.

Про місце, яке він займав у житті П. Тичини, свідчать ужиті присвійні займенники “нашого”, “мого”, а прикметник “найближчий” є доказом того, що Василя Еллана письменник виділяв з-поміж свого оточення, високо поцінював, від цього втрата сприймається так гостро. З цього відтинку часу життя автором сприймається по-іншому: бачиться нудним, позбавленим яскравих барв без друга, котрий ще не повністю зміг реалізуватися. В уяві письменника його товариш був осердям творчих особистостей, тому становище тогочасної літератури після його смерті потрактовує як “немовби розброд якись у нас” [Тичина 1990: 59]. Для себе він уже чітко означив: смерть друга настільки вплинула на душевний стан, що змінила його буття, адже втратив частку себе: “...Знаю: шматок життя і мій десь одійшов із ним, із Василем” [Тичина 1990: 59]. Він намагається стійко триматися і висловлює свої почуття саме Лідії Папарук, яка разом із мамою розділить його смуток.

У листі використаний Павлом Тичиною образ місяця допомагає передати стан схвилюваності письменника, несе у собі містичне начало, адже символізує темний бік природи. Таку ж роль виконує стилістична фігура апосіопеза та окличні речення (“А тиша!.. А низька стеля!.. А могила!..”). Все автору вказує на велику втрату, чинить тиск на його свідомість: холодний зимовий місяць, що наче подвоює біль письменника, тривога, тиша, низька стеля, могила, внаслідок чого кімната в авторській уяві починає асоціюватися з домовиною. Усі образи стимулюють автора дійти до висновку щодо цінності життя: “Ох життя – поки молодий” [Тичина 1990: 59]. Смерть стає поштовхом до роздумів над змістом людського існування: розмірковує щодо кількості ворогів, фізичної та духовної стійкості. Гучне поховання друга викликає спогади про смерть іншого письменника, яке висловлено досить лаконічно: “А як Самійленко вмирав?” [Тичина 1990: 59]. П. Тичина не вдається до подальших деталізацій, репрезентуючи це як миттєвий спалах пам’яті, несвідомо зіставляючи ці дві події, які були сприйняті суспільством неоднаково. Про смерть Володимира Самійленка він також повідомляє “дорогій Лідусі” ще в серпні 1925 р., відчувачи навіть і свою вину, адже не зміг допомогти через “канцелярщину”: “Що гарного в такій смерті, коли всі забули” [Тичина 1990: 51].

Міркування письменника щодо загибелі людини-митця віднаходимо в листі до Лідії Папарук, написаному під враженням від трагічної смерті М. Хвильового. Звістка про самогубство письменника схвилювала та засмутила усіх його однодумців та знайомих, винятком не став і П. Тичина. 14 травня 1933 року з’являються рядки, адресовані Лідії Папарук, де значна увага зосереджується на інтимних порухах душі: “Ховаємо Миколу Хвильового. Що сталося! – ніяк не прийдемо до пам’яті. І як це швидко все... Уже й труну ось роблять, – уже й до Будинку Блакитного (наприкінці 20-х – на початку 30-х років так називався письменницький клуб у Харкові. – Т.Ч.) ось зараз вийдемо. А сонце – як на зло! На жаль, про все писати не можу я й не стану. Лежить він усміхнений, жовтаво-червоно-спокійний. А сонце – як на зло...” [Тичина 1990: 125]. Вся ця підготовка до поховання пропливає перед очима письменника, як сон. А

почуття, що переповнюють П. Тичину, він не може висловити на папері. Однак це радше не ментальна неспроможність, а інстинкт самозбереження чи страх, що примушує дещо замовчувати: "На жаль, про все писати не можу я й не стану" [Тичина 1990: 125]. Стривоженість автора передають використані незавершені, короткі речення. Рефрен "А сонце – як на зло" засвідчує біль автора, адже в момент прощання з товаришем природа контрастує з почуттями людей. Письменник не показує в деталях опис погідного дня, однак це не перешкоджає читачу продовжити невисловлену до кінця авторську думку: а сонце яскраво світить, незважаючи на важку втрату для друзів та однодумців. Так письменник сам приходить до усвідомлення драматизму усієї ситуації. Використаний П. Тичиною образ сонця слугує підтвердженням людського існування: хоч настали різкі перемини, однак життя продовжується. Автор для зображення покійника підбирає такі епітети: "усміхнений, жовтаво-червоно-спокійний". Усмішка на обличчі М. Хвильового наче стверджує, що він радий, що зміг уникнути "моральної смерті". Понівечене навік життя письменник передає за допомогою авторського неологізму, який одночасно об'єднує кольори (символізують смерть) та стан душі, оскільки боротьба з собою та неправдою припинилася остаточно і настав довгоочікуваний внутрішній спокій.

З епістолярної спадщини поета кілька його листів до дружини сприймаються як повноправні твори зі збірки "Замість сонетів і октав", "як повноправні тексти його ранньої прозопоезії, органічно вписуються в цей художній організм" [Коцюбинська 2009: 228]. та навіяні спогадами про смерть близьких людей. Вони мають більше споріднених рис із художніми творами, ніж з листами, завдяки поетичному звучанню та способу обробки складних душевних переживань. У кінці березня 1925 року П. Тичина в листі до Лідії Папарук висловлює свої погляди про цінність життя людини, водночас репрезентує себе у деякій мірі як фаталіста: "Що то є, коли людина кричить "Я хочу жити!" і все ж таки вмирає? Так наче силою хто втовк її у землю!" [Тичина 1990: 47]. Письменник прагне дізнатися, чому і заради чого власне людина залишає цей світ і "відходить в землю", залишаючи своїх дітей, братів, землю і біль, бажає досягнути закони життя. Перед нами розгортаються дві картини, які так чітко вимальовані автором і суперечать одна одній: щаслива весняна пора із дитячим щебетом та становище дітей, яким не приносить таких веселощів ні весна, ні собака, бо "їх уресполох покинуто". І все нанизується по намистині навколо того, що викликало такі роздуми і становить смисловий центр листа – смерть сестри Полі. За експресивністю, способом передачі почуттів простежується його спорідненість з філософською лірикою.

Наступний лист, який також адресовано Лідії Папарук у кінці березня 1925 року, весь сповнений похмурих тонів: "Граки кричать цілий день; сонце з безпритульними обідране та в пилюзі гасає цілий день; цілий день жінки кудись спішать, дівчатка в ластовиннях... Цілий день!" [Тичина 1990: 47]. Письменник зображає метушню людей, "обідране" сонце, яке вже навіть стає прямим відображенням безпритульних, підлаштовується під їхній ритм. Автор вводить образи граків як символ біди. Письменник підкреслює, що весь цей шалений рух, крик птахів триває упродовж цілого дня. Він наче готовий до змін, зазначаючи, що весну "приймає широко". Перед нами постає своєрідний симбіоз радісного сприйняття пори року з передчуттям трагедії.

Письменник не може позбавитись відчуття страху при отриманні чергового листа від рідного брата Євгена чи від своєї Лідусі. І не дивно, що він так насторожено, із внутрішнім нервом очікує нової звістки, бо втратив упродовж п'яти років рідних: брата Михайла – у 1920 р., двох сестер: Наталю – у 1922 р., Поліну – у 1925 р. Спогади про родичів, які попрощалися із світом ще у доволі молодому віці, завдають йому болю. І хоч він усією душею приймає весну, однак не може цілком насолодитись її красою, адже відчуття страху не полишає його.

Листи водночас є неспростовними доказами як зовнішніх, так і внутрішніх трансформацій (емоційних збурень, світоглядних змін). М. Коцюбинська відзначає, що "мікроаналіз тексту листів П. Тичини, передусім до дружини Лідії Папарук, дає змогу зсередини простежити болісні процеси його внутрішньої еволюції до "несвободи", "корозії" таланту" [Коцюбинська 2009: 35–36]. Перші симптоми цього вдається виявити вже у листі за 1925 р. Письменник усвідомлює сутність життя та роль того, що можна визначити як "бруд", вдаючись до авторської номінації. Він чітко окреслює зміни, що є наслідком таких зовнішніх впливів: "Скільки брудного в житті! І все це воно втягує тебе, і викривляє, й душить – і сенсу,

глузду не знаходжу в нім" [Тичина 1990: 54]. Проте у важкі моменти свого життя, за визначенням самого поета, перед ним поставав "світлий образ Лідусин", що завжди освічував йому шлях, зігрівав його. Таке зізнання у коханні письменник робить 11 жовтня 1925 року. Та помилково зміст листа вважати примітивним, де описано ніжні почуття письменника. Так, він свою кохану називає "моя любя Беатріче" і обирає її як найкращого претендента для своєї сповіді.

Автора хвилює буденщина, брехня, самотність, яка осіла в його душі. У нього викликає нудьгу вже сам факт, що потрібно постійно щось виправдовувати. Письменник світлу, уособленням якого є образ коханої, протиставляє буденщину, а чистоті душі – життєвий бруд. П. Тичина не здатен байдуже, спокійно спостерігати за всім, що тривожить його. Вир емоцій висвітлюється за допомогою висхідної градації: "Дихають в моїй душі вітри великі, і океани ворухаться, і грози пролітають" [Тичина 1990: 54]. Отже, він ще здатен хоча б до внутрішнього протесту, проте переконаний, що душевну самотність не можна подолати. Письменник порівнює її із дротами електрички, які хтось нагнув, як і її: "Дроти до мене і від мене: гойдаються під ними ліхтарі; а зверху зморшки гір і грози, – мовчиш із ними і бунтуєш; і дивишся і дивишся все-таки незрозумілий, – сам" [Тичина 1990: 54]. Адресуючи ці рядки коханій, автор водночас не хоче, щоб жінка глибоко переймалася його турботами, тому просить пробачення за написане. Він змушений зізнатися також і собі, що сам не усвідомлює причину такого вчинку. Навіть звучить прохання заховати той листок після його прочитання. Чи справді письменник не знає, навіщо про все це писав, чи може лукавить перед Л. Папарук – про це зараз вже важко судити. Та найгірше, коли вже почав лукавити перед самим собою, – це вже пряма дорога до прірви, до безвиході і до постійної самотності, відчуженості у колі близьких людей.

Письменник використав різноманітні художні засоби, що допомогли відкрити внутрішній світ, передати його переживання: епітети ("гіркі хвилини", "чиста душа", "рідне місто"), персоніфікації ("образ світить, гріє", "рядки вродились", "бруд втягує, викривляє і душить", "вітри дихають", "сумують гори").

З часом П. Тичина все більше потрапляє під владу внутрішнього редактора, а офіціоз повністю засвоюється ним, що сприймається як певне пристосування до умов. Яскравим доказом цього є лист за 26 вересня 1935 рік, в якому йдеться про здійснений переклад вірша Гофштейна "Вірменія". Письменник повідомляє Лідії Папарук, що його неможливо буде десь опублікувати через наявний образ сліпого жебрака з простягнутою рукою [Тичина 1990: 149]. П. Тичина виправдовує автора оригіналу, беручи до уваги вірогідний час створення вірша – на початку чи перед революцією, та радить протиставляти цьому віршеві сучасну Вірменію, на означення якої вживає присвійний займенник "наша"

"Відгук борінь із самим собою, двобою таланту й кон'юнктури", на думку Михайлини Коцюбинської, чітко можна простежити на прикладі поетового листа до дружини за 20 вересня 1943 р. [Коцюбинська 2009: 36]. П. Тичина сміливо мовить про період та його особливості, даючи свою оцінку щодо його сприятливості для творчої одиниці. Водночас є місце і сумнівам щодо власних здібностей: "Страшенно трудно писати в наш час. Новаторство – нікому не потрібне... А може, просто я бездарним став" [Тичина 1990: 234]. Перед нами постає вже дещо розгублений митець, якщо порівнювати стан автора у 1927 році, коли він у листі декларує свою життєву позицію, демонструючи піднесений дух. Умови праці також не є сприятливими, однак він не сходить із обраного шляху і не піддається сумнівам. Письменник зауважує: "Серед пльоток, серед доносів, серед підступу попробуйте творити!.. Беру себе в руки як і завше. Хай не люблять, хай лають, аби лиш написати те, що хочеться" [Тичина 1990: 72]. Водночас у цьому листі він згадує про кошти, які надіслав братові Жені і сестрам Саші і Проні, засвідчуючи таким вчинком свою любов до них. Він постійно цікавиться життям братів, сестер, запитує про здоров'я Лідії, її мами, відчуючи певну відповідальність за їхнє існування. Саме коханій зізнається, що найсприятливіша частина доби для його самовираження – день, ранок, а також ділиться творчими планами. Однак і близькі подекуди не дають змогу працювати на повну силу. У листі за 26 листопада 1933 р. письменник висловлює докір на адресу родичів, метафорично зображаючи характер їхніх стосунків та послуговуючись оксимороном "п'ять душ своєї не своєї родини": "Ізнов мучить мене родина... Може, хоч деякий час не будуть пити та іржею роз'їдати. Набридло це все. А головне, що творити в такій обстановці – дуже й дуже

трудно. П'ять душ своєї не своєї родини – і жодного поміж них розумного!" [Тичина 1990: 126-127]. Таку відвертість, вияв невдоволення він дозволяє собі саме у листуванні з Лідусею, адже найчастіше послуговується таким звертанням. Тісне і щире спілкування засвідчує той факт, що жінка відігравала вагомий роль в житті письменника. Вітольд Кирилюк зазначає, що вона "була його коханою, другом, ретельною помічницею у творчій праці, першим читачем, а часом і принциповим, тямущим критиком" [Кирилюк 2004: 179]. Перед нею він, наче на сповіді, оголює власну душу, ділиться переживаннями, побіжно висловлюючи свій погляд на несприятливі умови для творчої діяльності.

Загалом у досліджених листах П. Тичини превалює мотив самотності, смутку, викликаного непоправною втратою близьких людей, що і позначилося на стилі письма письменника та використанні означеного спектру зображально-виражальних засобів. Характер стосунків між П. Тичиною та Л. Папарук визначав зміст листів, форму викладу та емоційний тон спілкування. Епістолярій письменника є надзвичайно цінним автентичним першоджерелом для вияву та осмислення буття автора, своєрідним документом, який найповніше репрезентує внутрішній світ особистості, її характер та притаманний спосіб мислення. Він також може застосовуватися літературознавцями як своєрідний автокоментар до творчості, ставати об'єктом для визначення жанрової своєрідності у подальших дослідженнях.

Література: *Вашків 1998:* Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі / Леся Вашків. – Тернопіль: Поліграфія, 1998. – 135 с.; *Гладкий 1970:* Гладкий В. М. Листи письменників / В. М. Гладкий // Українське літературознавство. – Львів, 1970. – Т. 8. – С. 13–17.; *Кирилюк 2004:* Кирилюк В. "Кохана, любя, і дружина, й друг" [про дружину П. Тичини] / Вітольд Кирилюк // Київ. – 2004. – № 10. – С. 178–179.; *Копилець 1976:* Копилець Ф. Давня згадка / Федір Копилець // Про Павла Тичину : статті, нариси, спогади / [упор. В. Г. Донець]. – К. : Рад. письменник, 1976. – С. 81 – 82.; *Коцюбинська 2009:* Коцюбинська М. Х. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – 584 с.; *Кузьменко 1999:* Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст.: [діалог між автором та опонентом М. Кодаком] / В. Кузьменко, М. Кодак // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 57–60.; *Мазоха 2003:* Мазоха Г. С. Лист як об'єкт літературознавчого дослідження / Г. С. Мазоха // Вісник Київського славістичного університету. Серія "Філологія". – 2003. – Вип. 16. – С. 53 – 59.; *Петриченко 2005:* Петриченко Н. Пізнавальне й виховне значення епістолярної спадщини художників слова / Надія Петриченко // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 8. – С. 35 – 41.; *Тичина 1990:* Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина – К.: Наук. думка, 1983 – 1990. – Т. 12, кн. 1: Листи. – 1990. – 488 с.; *Тичина 1973:* Тичина П. Сторінки спогадів про Василя Еллана / Павло Тичина // З минулого – в майбутнє : статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю. – К.: Дніпро, 1973. – С. 224–229.

Т. Ю. Черкашина, доцент, (Луганськ)

УДК 821.161.2-94.09"193/197"

ББК 83.3 (4 Укр) 6-4 Ч 48

Шляхи розвитку української мемуарної автобіографіки 1930 – 1970-х років

Статтю присвячено розглядові еволюційного шляху української радянської мемуарно-автобіографічної прози середини ХХ століття, основні етапи якої визначили мемуарно-автобіографічні твори Степана Васильченка, Ю. Смолича, О. Довженка, В. Сосюри, В. Минка, Петра Панча, З. Тулуб, Н. Суровцової, Б. Антоненка-Давидовича та інші. Серед характерних рис мемуарної автобіографіки даного періоду виокремлюються вписування життя автора в панівний ідеологічний канон, виписування власного життєпису як типового для свого часу, самоцензура при згадці небажаних або татуйованих тем, імен, явищ та інше.

Ключові слова: мемуарна автобіографіка, ідеологічний вплив, цензура, самоцензура, мотив постійної вини.

Cherkashyna T. Y. The paths of development of the Ukrainian Soviet memoirs autobiographies of the 1930 – 1970s

The article is devoted to the study to the evolutional path of the Ukrainian Soviet memoirs-autobiographical prose at the middle of the twentieth century. The self-writing of S. Vasylychenko, Y. Smolych, O. Dovzhenko, V. Sosyura, V. Mynko, P. Panch, Z. Tulub, N. Surovtsova, B. Antonenko-Davydovych and other determined main stages of evolution of this prose. The author of the article indicates that characteristic feature of Ukrainian memoirs autobiographies of this time are to bring autobiography to conformity with ruling ideological canon, writing autobiography as typical for Soviet time, self-censorship at the mention of undesirable or taboo topics, names, events and other.

Key words: *Soviet memoirs autobiographies, ideological influence, censorship, self-censorship, motive of constant fault.*

Черкашина Т. Ю. Пути развития украинской мемуарной автобиографики 1930 – 1970-х годов

Статью посвящено рассмотрению эволюционного пути украинской советской мемуарно-автобиографической прозы середины XX века, основные этапы которого обозначили мемуарно-автобиографические произведения С. Васильченко, Ю. Смолича, А. Довженко, В. Сосюры, В. Минко, П. Панча, З. Тулуб, Н. Суровцевой, Б. Антоненко-Давыдовича и др. Среди характерных черт мемуарной автобиографики данного периода выделяются вписывание жизни автора в господствующий идеологический канон, выписывание авторского жизнеописания как типичного для своего времени, самоцензура при упоминании нежелательных или табуированных тем, имен, явлений и др.

Ключевые слова: *советская мемуарная автобиографика, идеологическое влияние, цензура, мотив постоянной вины.*

Українська мемуарно-автобіографічна проза є цікавим і своєрідним літературним явищем, інтерес до якого не вщухає і в наш час. Багата фактографія, політематичність оповіді, широка палітра художньо-виражальних засобів привертають увагу науковців з різних галузей знань, у тому числі й літературознавців.

Зокрема було зроблено аналітичний огляд мемуарно-автобіографічної літератури в загальному контексті мемуаристики й документалістики, виписано історію мемуарно-автобіографічного письма різних періодів [Галич 1991; Галич 2001; Федунь 2010; Гажа 2005; Маслюченко 2004]; розглянуто внутрішню організацію й засоби художності окремих мемуарно-автобіографічних творів, наративні особливості й функції хронотопу у творах даного виду [Галич 1991; Галич 2001; Скаріна 2006; Ткачук 2007; Пастущак 2008; Сіверська 2010; Савенко 2010; Черкашина 2012] і таке інше. Проте і сьогодні ми не маємо ґрунтовних літературознавчих розвідок, які б розглядали вітчизняну мемуарну автобіографіку радянського періоду як специфічне явище тогочасного письменства, що, незважаючи на численні обмеження і заборони, продовжувало не лише існувати, а й еволюціонізувати.

Власне вивчення основних еволюційних шляхів розвитку української радянської мемуарно-автобіографічної прози і стало метою даного дослідження.

З 1930-х років українська автобіографіка розподілилася на дві великі групи – українську радянську та українську еміграційну автобіографічну прозу, кожна з яких пішла своїм шляхом розвитку і виробила власні життєписні традиції. У цей час автобіографіка в радянській Україні відійшла далеко на маргінеси літературної діяльності тогочасних авторів.

З одного боку, серед першочергових завдань радянської літератури було “стверджувати нові, соціалістичні відносини, високі духовні якості людей країни соціалізму, підносити кращі риси характеру радянської людини, виховувати її естетично” [Історія української радянської літератури 1964: 26]. Пріоритет надавався зображенню будівництва нової країни і нового суспільного ладу та типізованим образами будівничих – робітників, селян, пролетарів. А отже опис історії власного життя міг бути потрактований як вияв індивідуалізму, який жорстоко критикувався і всіляко викорінювався. Зважаючи на це, автобіографи, відтворюючи для нащадків свій життєвий шлях постійно наголошували на тому, що нічого індивідуального в їх саможиттєписах нема, і описуючи своє життя зображують типові життя свого соціального прошарку, як наприклад, С. Васильченко в автобіографічному нарисі “Мій шлях”.

Цей нарис став одним із рідких зразків тогочасної автобіографічної прози, де було поєднано традиції української народницької автобіографіки, відомої з XIX століття, і нової радянської автобіографічної літератури, яка виробляла в той час свої власні правила й канони

(як-от обов'язкова акцентуація уваги на своєму пролетарському походженні, уникнення небажаних, табуйованих тем та імен, етичність й естетичність твору, відтворення лише типових образів і таке інше). Уже в автобіографічному нарисі С. Васильченка активується мотив "наперед визначеної вини", внаслідок чого авторові доводиться виправдовуватися на сторінках твору перед численними тогочасними критиками.

Мотив "постійної вини" чи не найбільшою мірою відобразився в "камерних" автобіографічних нарисах, що писалися для слідчих ДПУ з метою уточнення певних фактів власної біографії та більш докладного роз'яснення своїх суспільно-політичних і громадських переконань, а також особистого ставлення до найбільш резонансних тогочасних подій чи відношення до окремих неблагонадійних людей. Основна частина цих автобіографічних текстів досі зберігається серед інших матеріалів архівно-слідчих справ у різних державних архівах України, хоча останнім часом і намітилася тенденція до їх оприлюднення. Ці тексти писалися в тюремних камерах, під пильним наглядом слідчих, нерідко піддавалися необхідній "обробці". Обов'язковими мотивами "камерної" автобіографіки ставали "щиросердні" зізнання у власній політичній несвідомості в буремні революційні й постреволуційні роки, самозвинувачувальні пасажі та підтвердження своєї лояльності до нинішньої радянської влади, як наприклад, це можна простежити в автобіографічному нарисі М. Ялового чи в автобіографічному нарисі Остапа Вишні, датованому 31 груднем 1933 року. Проте навіть це не рятувало "камерних" автобіографів від подальшої трагічної долі.

Уже з 1930-х років почалося вироблення радянського автобіографічного канону, згідно з яким в офіційній саможиттєписній літературі могла виписуватися лише ідеологічно вивірена, позбавлена табуйованих тем, автобіографія справжньої радянської людини. Було здійснено ревізію вже наявних автобіографічних текстів, внаслідок чого – частину текстів було вилучено з бібліотек, деякі тексти з часом було переписано у відповідності до тодішніх панівних умонастроїв.

Новій літературі був потрібний новий тип героя, і саме на реалізацію цього завдання була спрямована автобіографічна трилогія Ю. Смолича, – "Дитинство", "Наші тайни", "Вісімнадцятилітні", – що стала яскравим зразком соцреалістичної української мемуарної автобіографіки 1930-х років. Власне до поля автобіографічної літератури відноситься лише перша частина цієї трилогії – автобіографічна повість "Дитинство", оскільки наступні дві – автобіографічні романи "Наші тайни" і "Вісімнадцятилітні", були суто белетристичними творами. "Дитинство" було написано із дотриманням усіх вимог соцреалістичного канону – наявність лише типових образів, глибоко моральність основних персонажів твору, естетизм, патріотизм і таке інше.

Іншою причиною непопулярності автобіографічного письма протягом 1930 – 1980-х років було те, що при тотальному контролі з боку влади відносно того про що можна говорити писати, а про що ні, випишування свого дійсного життєпису могло наразити на небезпеку не лише самих автобіографів, а й членів їх родини, друзів і просто знайомих, чий імена могли потрапляти на сторінки автобіографічного твору. Тим самим українська радянська автобіографіка 1930 – 1970-х років була суворо самоцензурована.

Одним із шляхів подолання дилеми між бажанням розповісти про себе і своє життя та небезпекою заторкнути небажані теми й імена, стає звернення лише до опису першовитоків формування власної особистості в дитячі роки. З одного боку, це давало нечисельним автобіографам тих років можливість самовиразитися, а з іншого, – їх твори допомагали зреалізовувати "пізнавальні та виховні функції художньої літератури" [*Історія української радянської літератури 1964: 7*], що завжди була "однією з форм суспільної свідомості, виразом духовного життя суспільства" [*Історія української радянської літератури 1964: 12*].

Саме цим шляхом пішов О. Довженко, автор знакової не лише для радянської автобіографіки 1940–1950-х років, а й для української автобіографічної традиції в цілому, автобіографічної кіноповісті "Зачарована Десна", що писалася в складні для автора життєві часи. Р. Корогодський, відомий знавець творчості О. Довженка, згадував у передмові до перевидання цієї кіноповісті 2013 року, що "після "України в огні" він [О. Довженко] твердо знав, що потрібно бути обережним, украй обережним. Найстрашніші нагінки можуть спіткати митця, що щиро любить край свого дитинства. І кіноповість "Зачарована Десна" він писав у

стіл", не для видавництва! Як самвидав, для найближчого кола друзів. Після всіх провалів, драм, трагедій, після злету, страху й обов'язкового для генія падіння, після страшних поневірянь від кордону на заході до кордону на південному сході Туркменії – хресна дорога Довженка неодмінно мала повернути його до дитинства" [Корогодський 2013: 46]. Відкинувши засади дидактизму, яким мали послуговуватися тогочасні автобіографи, О. Довженко зосередився, перш за все, на етичних й естетичних можливостях автобіографічної оповіді, надавши творові глибокого філософського підтексту, внаслідок чого кожне покоління дослідників знаходить у ньому актуальні й для свого часу думки.

Проте слушно відзначав О. Галич, "на тлі бурхливих 50-х років кіноповість О. Довженка виділяється як горда, одинока вершина" [Галич 1991: 92].

Значним досягненням української автобіографіки 1940 – 1950-х років стала мемуарна автобіографія В. Сосюра "Третя Рота", яку автор писав частинами протягом 1926 – 1959 років. В. Сосюра, так само як і О. Довженко, був одним із найвизначніших українських автобіографів, твір якого набагато випередив свій час. Відверто новим для української радянської мемуарної автобіографіки 1950-х років стало сміливе публічне звернення до табуйованих тем і заборонених імен, що стало однією з основних причин замовчування цього твору протягом тривалого часу. У своїй автобіографії автор не лише постійно акцентував увагу на своїх україноцентричних, націоналістичних поглядах, а й розповів про гоніння, арешти й репресії 1930-х років через призму тодішнього власного сприйняття цих подій, не відходячи від ідеологічної позиції справжнього комуніста, яким він себе позиціонував протягом усього твору, хоча навіть в ідеологічно необхідних пасажах автор так і не зміг цілковито абстрагуватися від своєї підвищеної емоційності й надчутливості, тим більше коли йшлося про арешти рідних і близьких людей. Не дивлячись на сміливо відвертий тон автобіографічної оповіді, прикінцеві розділи автобіографії, що стосувалися останніх двох десятиріч його життєдіяльності, були просякнуті елементами самоцензури, що вивлялася в приховуванні чи неназиванні справжніх імен окремих дійових осіб оповіді.

Так само як і для О. Довженка (у випадку з його автобіографічними нарисами), жанр автобіографії став для В. Сосюра одним із засобів не лише прямо розповісти про свої внутрішні погляди й переконання (звичайно з оглядкою на панівну ідеологію), а й про своє особисте сприйняття тих чи інших подій та людей, тобто стати публічною трибуною для вираження власної життєвої позиції і одним із можливих способів публічно відповісти своїм критикам та апологетам. При цьому В. Сосюра не вдавався до публічних звинувачень і самовиправдань, а полишивши своє бачення подій тих років у вигляді дошкульних спогадових пасажів, дав змогу читачам різних поколінь виробити особисту точку зору на зображуване. Емоційність, глибокий психологізм, самоаналітика, характерні для автобіографіки В. Сосюра кінця 1920-х років, повною мірою оприявнилися і в його автобіографічній творчості кінця 1950-х років. Автор не побоювався публічного оголення власної душі, виписавши з більшою чи меншою долею відвертості, історію власного психічного та емоційного життя в різні періоди своєї життєдіяльності. Проте при всій знаковості й новизні цей автобіографічний твір довгий час перебував на маргінесах літературознавчої думки, а отже не мав змоги значно вплинути на подальший розвиток тогочасної української радянської автобіографічної прози.

Як писав О. Галич, "українська мемуаристика на рубежі 50 – 60-х років нагадувала стальну пружину, стиснену до кінця і готову в будь-який момент миттєво розпрямитися. І такий момент наступив у середині 60-х років" [Галич 1991: 93], коли, за словами дослідника, "почався якісний стрибок у розвитку української мемуарної прози" [Галич 1991: 95]. Як наслідок, протягом 1960 – 1970-х років радянська мемуарна автобіографіка поповнилася значною кількістю різнопланових саможиттєписних творів, більшість з яких були орієнтовані на зовнішній бік життєдіяльності авторів і широкий контекст навколо їх приватного існування, бо, як пояснював Б. Антоненко-Давидович своє небажання писати власне автобіографію, "такий жанр – зовсім не часі" [Антоненко-Давидович 1986: 94].

Вслід за Ю. Смоличем крізь призму власного дитячого й юнацького світосприйняття в суто белетристичній формі, яка давала змогу не виставляти своє Я на перший план, виписали свою візію до- і постреволюційних подій на Україні С. Завірюха, С. Добровольський, І. Ле, В. Бичко та ін. Ці тенденційні твори мали всі ознаки зразкового соцреалістичного твору –

типізовані образи позитивних (прості трудящі люди, робітники) і негативних (пани, куркулі і т. ін.) героїв, критика старого ладу, революційна романтична патетика, постійне акцентування уваги на доброперетворювальній силі нової радянської влади, завдяки приходу якої бідняцькі діти з багатодітних незаможних родин мали змогу вирватися з безпросвітнього, нужденного життя в краще майбутнє і таке інше.

Славним продовжувачем традицій О. Довженка став М. Стельмах, автор знакової для української автобіографічної прози ХХ століття дилогії "Гусі-лебеді летять" і "Щедрий вечір". Незважаючи на подібність тематики й частково стилістики творів О. Довженка і М. Стельмаха, М. Стельмаху вдалося створити власний неповторний витвір мистецтва.

Не маючи змоги вийти за межі панівного соцреалістичного автобіографічного канону, згідно з яким право на життя, а отже й на публікацію, мали лише ідеологічно вивірені, позбавлені небажаних тем та імен саможиттєписи, автобіографи починають експерименти з формою подачі автобіографічного матеріалу. Незвичну і нову для української радянської автобіографічної прози форму обрав для свого мемуарного саможиттєпису "На калинових мості" П. Панч. Він розпорошив власний життєпис на окремі фрагменти; наситив їх нарисовими замальовками з життя, додавши незначні на перший погляд, проте доволі промовисті в загальному контексті оповіді, історії з власного життя чи життя інших, часом незнайомих людей; використав різні жанри для опису цих історій; увів у художньо-документальну оповідь з її настановами на правдиву оповідь про те, що було насправді, вигаданих персонажів, – і таким чином створив дискретний мемуарно-автобіографічний твір, поєднаний в одне ціле хронологічним і час од часу логічно-асоціативним зв'язком.

До новелізації історій з власного життя звернулися також С. Олійник і Т. Масенко, які з позицій сучасного, на час написання творів, життя зробили ревізію власної пам'яті, відтворивши на папері асоціативні згадки у формі окремих новел чи оповідань про найцікавіші моменти свого життєвого шляху, про найзначніші події, свідками яких вони були, та найвидатніших чи взагалі невідомих широкому загалу людей, котрі з певних причин полишили про себе неординарні спогади.

Новою для української радянської автобіографіки стала форма, використана В. Минком у дилогії "Моя Минківка" і "Червоний Парнас" та Ю. Смоличем у тетралогії "Розповідь про неспокій", "Розповідь про неспокій триває", "Розповіді про неспокій немає кінця", "Я вибираю літературу", сутність якої полягала в циклізації окремих мемуарно-автобіографічних творів в єдиний суцільний спогадовий текст, якщо розташувати книги за хронологією подій.

У той же час мемуарно-автобіографічні твори П. Панча, Т. Масенка, В. Минка, Ю. Смолича та ін. зняли негласне табу на деталізацію українського літературного життя 1920–1930-х років та його основних постатей. Звичайно йшлося лише про офіційно дозволену версію тогочасної історії вітчизняного письменства, хоча, як згадував Б. Антоненко-Давидович, й за неї мемуаристам "чимало перепало від тих чільних осіб, які в нас керують літературою і скеровують її в бажане їм річище" [Антоненко-Давидович 1999: 212].

Аскетичність, ціломудреність, невибагливість у побуті, скромна оцінка власних життєвих досягнень, – стають визначальними рисами автобіографічних характеристик радянського періоду. Нескромним вважалося вже саме звернення до автобіографічного жанру, через що авторам нерідко доводилося виправдовуватися за своє зухвальство, як це робив, приміром, Ю. Смолич у своїй автобіографії "Я вибираю літературу". "Навіщо я взявся писати цю книгу про себе? Чому дозволяю собі привертати увагу до власної особи, спиняти увагу читача на епізодах з моєї біографії?" [Смолич 1970: 18], – питав сам у себе Ю. Смолич. І відповідь в автора була проста – він створював не стільки свою індивідуальну автобіографію, скільки біографію свого покоління, що було доволі типовим для радянської автобіографіки, бо "осмислити через себе", через власну долю – долю покоління і всього народу" [Історія української літератури 1971: 417] було одним з першочергових завдань соцреалістичної художньої літератури.

Біографію свого непростого віку на тлі власного життєпису створювали не лише офіційно визнані радянські митці слова, а й письменники, які добре усвідомлювали неможливість публікації своїх мемуарно-автобіографічних творів за життя через складну життєву долю й напружені відношення з радянською владою. На відміну від решти радянських

літераторів (зокрема Ю. Смолича, М. Бажана та ін.), які у своїх мемуарно-автобіографічних творах, як правило, відображали лише офіційно дозвану і частково дозовану "напівправду", "шухлядні" мемуаристи поставили собі на меті писати тільки правду. Спогади Н. Суровцової, Б. Антоненка-Давидовича і З. Тулуб створювалися в дуже складних умовах, давалися взнаки похилий вік авторів, наявні проблеми зі здоров'ям, постійний нагляд КДБ, періодичні труси з вилученням друкарських машинок і рукописів, але мемуаристи не полишали своєї роботи, переховуючи першодруки й копії в надійних друзів (хоча і це не вберігало їх твори від зникнення, як це було зі спогадами Б. Антоненка-Давидовича). Ці твори писалися уривками, не завжди за хронологією, а частіше за обраним авторами ступенем важливості того чи іншого описаного життєвого періоду.

У цих мемуарно-автобіографічних творах домінуючою була змістова складова, тому автори, за їх власними зізнаннями, не надто дбали про форму, але незважаючи на це, їм вдалося яскраво й самобутньо виписати не лише фактичну, а й емоційно-настрєву біографію своєї доби, бо намагалися показати свої якнайліпші якості обсерваторів – історіографічних, картографічних, етнографічних, літературно-критичних, літературно-портретичних і таке інше.

У спогадах Н. Суровцової оприявнилася ще одна тенденція мемуарно-автобіографічного письма, що свого значного розвитку отримає пізніше – у 1980 – 1990-ті роки. Йдеться про входження табірному дискурсу до мемуарно-автобіографічного не епізодично, як це було скажімо в спогадах Є. Чикаленка, С. Русової та ін., а як його невід'ємної складової, бо життя на заслання стає авторською реальністю протягом багатьох років. Разом із табірним дискурсом до мемуарної автобіографіки входять філософсько-екзистенційні роздуми над смыслом людського існування, над особливостями людського стоїцизму, зокрема вивчення граничних меж людських можливостей, простежується трансформація психіки людини в умовах закритого простору, психічні й психологічні злами від надлюдських випробувань тощо.

Таким чином, українська мемуарна автобіографіка радянського періоду пройшла складний еволюційний шлях, позначений впливом системи заборон і обмежень, суворим контролем ідейно-змістового навантаження спогадових творів, внаслідок чого писалося чимало тенденційних автобіографічних творів. Проте, не дивлячись на цензуру та ідеологічний контроль, у цей час з'являються знакові мемуарно-автобіографічні твори, які набагато випереджали свій час. І подальший розгляд специфіки літератури особистого спогаду даного періоду допоможе краще осягнути сутність такого феномену вітчизняного письменства як мемуарно-автобіографічна проза.

Література: *Галич 1991:* Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика. – К.: КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.; *Галич 2001:* Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.; *Федунь 2010:* Федунь М. Р. Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини ХХ століття: історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2010. – 452 с.; *Гажа 2005:* Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Гажа Тетяна Павлівна. – Харків, 2005. – 220 с. 5. *Маслюченко 2004:* Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Дніпропетровськ, 2003. – 212 арк. *Скнаріна 2006:* Скнаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – Луганськ, 2006. – 212 арк. 7. *Ткачук 2007:* Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 474 с.; *Пастушак 2008:* Пастушак Т. Жанрова специфіка дилогії "Гусі-лебеді летять", "Щедрий вечір" Михайла Стельмаха / Т. Пастушак. – Тернопіль: Медобори, 2008. – 50 с.; *Сіверська 2010:* Сіверська С. Ф. Наративні особливості автобіографічної прози кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Сіверська Світлана Федорівна. – Луганськ, 2010. – 176 с. 10. *Савенко 2010:* Савенко І. Л. Специфіка взаємодії авторського простору й локусу міста в сучасній українській мемуарній літературі / І. Л. Савенко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 20 (207). – Ч. IV. – С. 163–167. *Черкашина 2012:* Черкашина

Т. Ю. Автогеографія як частина життєвого шляху людини (на прикладі твору В. Минка "Моя Минківка") // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – 2012. – № 3 (238). Ч. I. – С. 43 – 52; *Історія української радянської літератури 1964*: Історія української радянської літератури. – К.: Наукова думка, 1964. – 863 с; *Корогодський 2013*: Корогодський Р. Хресна дорога до "Зачарованої Десни" // Довженко О. П. Зачарована Десна: кіноповіді, оповідання / О. П. Довженко. – Харків: Фоліо, 2013. – С. 3 – 48; *Антоненко-Давидович 1986*: Антоненко-Давидович Б. Д. Двісті листів / Б. Д. Антоненко-Давидович. – Мельбурн: Ластівка, 1986. – 272 с. 15. *Антоненко-Давидович 1999*: Антоненко-Давидович Б. Д. На шляхах і роздоріжжях: спогади; невідомі твори / Б. Д. Антоненко-Давидович. – К.: Смолоскип, 1999. – 286 с. 16. *Смолич 1970*: Смолич Ю. Я вибираю літературу. Книга про себе. З циклу розповідей про неспокій. – К.: Радянський письменник, 1970. – 314 с.; *Історія української літератури 1971*: Історія української літератури: У 8 т. – К.: Наукова думка, 1970 - 1971. – Т. 8. – 1971. – 574 с.

А. Є. Черниш, асп. (Суми)

УДК 82.09:82-312.6:161.225.1

ББК 83.3(4УКР)5

Мотив свободи як акт подолання тоталітарної заблокованості у творах М. Слабошпицького

Черниш А. Є. Мотив свободи як акт подолання тоталітарної заблокованості у творах М. Слабошпицького.

У статті розкрито художнє моделювання мотиву свободи в екзистенційному аспекті, що реалізується у концептах боротьби, фізичної втечі, внутрішньої еміграції, екзистенційного вакууму, втрати відчуття внутрішнього часу, соціальної й національної ізоляції. Мотив свободи у романах М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" й "Автопортрет художника в зрілості" потрактовано як проявлення екстра- й інтровертних нахилів митців, як своєрідний духовний бунт, як акт подолання тоталітарної заблокованості, уніфікованості, зашореності.

Ключові слова: свобода, дієвість, екзистенційний хаос, боротьба, бунт.

Черныш А. Е. Мотив свободы как акт преодоления тоталитарной законсервированности в произведениях М. Слабошпыцкого.

В статье раскрыто художественное моделирование мотива свободы в экзистенциальном аспекте, который реализуется в концептах борьбы, физического бегства, душевной эмиграции, экзистенциального вакуума, потери ощущения внутреннего времени, социальной и национальной изоляции. Мотив свободы в романах М. Слабошпыцкого "Поэт из ада (Тодось Осьмачка)" и "Автопортрет художника в зрелости" определено как проявление экстра- и интровертных наклонов героев, как своеобразный духовный бунт, как акт преодоления тоталитарной законсервированности и унифицированности.

Ключевые слова: свобода, действенность, экзистенциальный хаос, борьба, бунт.

Chernysh A. Freedom Reason as Act of Overcoming of totalitarianism in M. Slaboshpytskiy works.

In the article the artistic design of reason of freedom is exposed in the aspect of existentialism, realized in the concepts of fight, physical escape, internal emigration, existential vacuum, loss of feeling of internal time, social and national isolation. Freedom reason in the novels of M. Slaboshpytskiy "Poet from hell (Todos' Os'machka)" and "Self-portrait of artist in maturity" is interpreted as external and internal displays of artists, as an original spiritual rebelling, as an act of overcoming of totalitarianism.

Key words: freedom, activity, existential chaos, fight, rebelling.

Постановка наукової проблеми. Свобода – універсальний сенсоформуючий концепт, що розглядається здебільшого в екзистенційно-філософському вимірі. Екзистенційність біографічної прози М. Слабошпицького – один із засадничих аспектів його творчості. Художнє моделювання життєвих доль героїв у творах цього письменника здійснене з позицій філософії екзистенціалізму: наявність екзистенціалів і концептів, корпус екзистенційних понять,

виразних екзистентів. Екзистенційною основою відзначаються романи-біографії М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" й "Автопортрет художника в зрілості", у яких виразною екзистенційною концепцією виступає мотив свободи. *Мета статті* – дослідити й обґрунтувати художнє моделювання мотиву свободи як своєрідного акту бунту, боротьби з тоталітарним режимом. *Завдання статті* передбачають виявлення концептуальних понять мотиву свободи та з'ясування шляхів проявлення художнього мотиву свободи в характері й поведінці героїв.

У романі-біографії "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" М. Слабошпицький подає широку панораму літературного життя 20–30-х років минулого століття, непросту долю обдарованого поета Тодося Осьмачки та його літературний контекст життєтворчості. Наскрізним елементом цілісності головного героя постає екзистенційне бачення *шляху до свободи* українського письменника в умовах тоталітарного режиму та еміграції.

Екзистенційний вимір роману-біографії "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" дозволяє говорити про ворожість дійсності щодо героя та осмислення ним абсурдності світу. Один із теоретиків екзистенціалізму – А. Камю – вважає, що "абсурд ставить під сумнів усі цінності" [Камю 1990 : 17]. У контексті роману-біографії "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" категоріями цінності виступають "людське життя", "ідіомораль", "свобода", "свідомість", "духовна вищість" тощо. Несприятлива атмосфера формування героя, сувора та нещадна дійсність змушують Тодося Осьмачку заглиблюватися в себе, шукаючи порятунку. В Осьмаччиному розумінні "світ чорний і безпросвітно трагічний. Жодного промінчика світла й надії. Все проти людини, все в абсурді. Жодної – бодай найменшої! – радості" [Слабошпицький 2003 : 195]. Відтак у подібну дійсність гармонійно вписується постать похмурого, суворого, недовірливого, напруженого поета.

В Осьмаччиному повсякденному житті вкорінюються світовідчуттєві концепти "страх", "зрада", "відчай", "страждання", "переслідування". Трагічність постаті Тодося Осьмачки лінійно залежить від дії зовнішніх обставин, на чому неодноразово наголошує автор роману: "Доба була наскрізь шизофренічна з типовим параноїком на чолі, з масами тупих півінтелігентів, які вірили йому, бо не знали нічого кращого" [Слабошпицький 2003 : 229]. Така нетипова постать, як Тодось Осьмачка, не може жити спокійно. Усе своє життя герой утікає, оглядається, бореться за своє існування, за право на свободу, бо він *інший*, помітно вирізняється з-поміж маси. Відповідно герой вимагає іншого ставлення до себе, заснованого на позиціях рівності, поваги, свободи. Як зауважено у романі, Тодось Осьмачка "одержимий ідеєю свободи. Він – стихійний, але послідовний і непримиренний бунтар. А свобода – це вже категорія і політична, і філософська. В ім'я свободи він бунтує проти режиму, проти цензорського диктату, проти обмеження його сім'єю, проти будь-якого регламентованого існування" [Слабошпицький 2003 : 144].

Уніфікованість, урівняння, регламентованість показові для суспільства-маси, яка не сприймає відокремлених індивідів. Х. Ортега-і-Гасет зауважує, що "маса розчавлює під собою все, що відмінне, незвичайне, індивідуальне, кваліфіковане й добірне. Хто не схожий на всіх, хто не думає як усі, ризикує, що його усунуть" [Ортега-і-Гасет 1994 : 20]. Такий погляд на явище масовізму – якнайкраща характеристика історичної доби початку ХХ століття й місця Тодося Осьмачки у ній. Активно протистояти масі герой спроможний через вироблення своєрідної філософії бунту як засобу досягнення свободи, за якою криються безкомпромісність, крайність у судженнях, наполегливість: "Осьмачка ніколи не підпорядковувався політичному етикету й мимоволі кожним своїм вчинком і кожним рядком афішував свою некерованість" [Слабошпицький 2003 : 111].

Політична ситуація тогочасної тоталітарної України заганняє поета у свій власний внутрішньо-духовний простір, а зовнішній світ сприймається героєм як ворожий. В еміграції до ворожості навколишньої дійсності додається ще й уявлення про *чужу іншість*. Еміграція сприяє формуванню *стану свободи-незалежності*, а також розкриває ширший простір для творчої самореалізації поета, для переходу у *дієвий стан*. До еміграції в Україні Тодось Осьмачка міг би розраховувати на роль уніфікованого, звичайного, бездіяльного поета, обмеженого у свободі творчовиявлення, з чим внутрішнє Я митця не може змиритися, оскільки він гостро відчуває необхідність самореалізації таланту. Еміграція хоч і сприяє переходу поета у

дієвий стан, однак йому не вдається позбавитися відчуття “пекельності” існування. Цей стан продовжує розвиватися у світовідчуттєвих категоріях “безгрунтя”, “підозри”, “переслідування” тощо.

Тодось Осьмачка зважається на непростий екзистенційний вибір: замість бездіяльного нидіння на Україні виїхати за кордон і мати змогу вільно говорити, писати, “дихати”. Натомість отримує цілий “букет” страхів і манію переслідування, що не відпускає героя до останніх днів. Однак для ерудованого, творчо-обдарованого поета еміграція виявляється єдиноможливим способом подолати категорію “ніщо”, що охопила майже увесь прошарок українських націєтворців. Слушною видається думка Ю. Бондаренка: “Одним із найбільючіших виявів національного «Ніщо» є безперспективність існування” [Бондаренко 2003 : 67], яке Осьмачка вчасно усвідомлює, що, ймовірно, й рятує його поетичний потенціал, сприяє уникненню фізичної розправи.

Екзистенційна потужність біографічної прози М. Слабошпицького зчитується й з іншою художнього роману письменника – “Автопортрет художника в зрілості”. Гніт диктатури влади формує у Рафаеля Багаутдінова відповідний тип екзистенційного мислення (наближеного до аналітичної здатності осмислення буття), який на думку В. Пахаренка “допомагає людині (не людству загалом, а окремій, конкретній особистості) подолати відчуженість і абсурдність світу, здобути гармонію буття, досягнути сенс існування – вийти переможцем з життєвих випробувань” [Пахаренко 2007]. Аналітично-екзистенційні пошуки сенсу буття у Рафаеля Багаутдінова спрямовані на виборювання права на *свободу* – національну, ментальну, духовну та фізичну – все, що викорінювалося зі свідомості художника з дитячих років. “Держава робила все, щоб тільки розірвати родинні зв’язки, знищити пам’ять поколінь, вбити в зародку генетичний код маленьких заложників режиму” [Слабошпицький 2008: 112-113], – наголошує герой роману. Спробу понівечити його національний і духовний первні він сприймає як посягання на природне право свободи, поінколи навіть – волі. Звідси цілком слушно говорити про активізацію *стану дієвості* як акт подолання тоталітарної заблокованості, як необхідну стратегію у боротьбі з режимом добою, політичною номенклатурою, зашореністю тоталітарної дійсності, про активізацію бунтівних нахилів.

Екзистенційний хаос, який намагається упорядкувати і приборкати Рафаель Багаутдінов упродовж життя, породжує специфічний різновид страху “тремтіння-тривоги” перед обличчям генетичної пам’яті як своєрідного каталізатора екзистенційного вакууму. Цілісність його психогенетичного нутра порушує біль-відлуння батьківсько-материнського генокоду: за надломленістю, гнітючістю, відповідальністю за життєві невдачі стоять скалічені долі батьків. З малечку головного героя роману та його брата таврували як дітей ворогів народу без права на пам’ять, свободу, повагу, визнання, адекватне ставлення: “Їх поселили в колонію для того, щоб вони забули, хто вони, що вони й звідки” [Слабошпицький 2008: 86]. Важке дитинство, нестерпні умови існування братів у колоніях і притулках виробляє у них здатність захищатися, оборонятися, відстоювати своє ім’я, гостро реагувати на наболіле. Але головне – і це засадничо важливо – сирітські будні стимулювали процес *самовслуховування*, пошуку *Іншого в собі* як відповідної реакції на власну генетику. Рафаель Багаутдінов поважно плекає у собі відлуння Іншого через болісну, трагічну, агонізуючу пам’ять про закатованих батьків, про причини, через які він позбавлений дитинства і шансу на перспективне майбутнє. “Ми існуємо в однині, в нас – індивідуальна реакція на світ. Однак і за кожним нашим словом, і за кожним нашим учинком стоїть так багато людей. Ми, бува, навіть і не відаємо, що вони живуть у нас. Дивляться на світ нашими очима, говорять нашими словами, їхній досвід стає нашим досвідом (письмівка наша. – А. Ч.)” [Слабошпицький 2008 : 139], – зауважує М. Слабошпицький, демонструючи проблему генетично-історичного коду свого героя.

Неприродність, несправжність, штучність, уніфікованість, що зумисне, силово насаджується українському народові як соцреалізмівські блага викликають логічно впорядковану ланцюгову реакцію, що нерідко призводить до екзистенційних інсайтів Тодося Осьмачки та Рафаеля Багаутдінова. Сміслова порожнеча, нудота-нудьга перед обличчям небуття або ніщо, різні аспекти страху формують у героїв відчуття екзистенційного вакууму (В. Франкл), або екзистенційної порожнечі. На думку В. Пахаренка, “реакцію людської душі на несправжнє існування окреслюють як відчуття екзистенційної порожнечі. Людина у такому

стані зазвичай з жахом переживає безсенсовність свого існування, нездійсненість чи нездійсненність своїх давніх світлих ідеалів, не знає, чого хоче, що їй потрібно чи як досягнути бажаного" [Пахаренко 2007]. Цей екзистенційний стан прямо залежний від психічної проблеми втрати надії на майбутнє. Акт краху надії утілюється для Тодося Осьмачки у страх потенційного фізичного знищення, для Рафаеля Багаутдінова – передовсім у з'яву тривоги творчо-духовного спаду, кризи, деградації. Однак, як зауважено у романах М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" та "Автопортрет художника в зрілості", за умов тоталітаризму мова йде швидше про заблокованість, унеможливлення розвинути здатність до змін, до виборювання своєї сутності, що прирівнюється до фізичного та психологічного безсилля. У зв'язку з цим у Тодося Осьмачки й Рафаеля Багаутдінова руйнується й уявлення про своє буття-у-світі, а також помітно хиткіше уявляється й буття-тут-і-тепер через руйнування внутрішнього плану дії. В. Франкл зауважує, що "із втратою людиною «свого майбутнього» втрачає всю свою структуру її внутрішній часовий план, переживання ним часу" [Франкл 1990: 141], актуалізуючи екзистенційну проблему руйнування внутрішньої системи і налаштованості індивіда на діяльність як основний засіб подолання безсенсовності, нудьги, тривоги, страхів, уникнення фізичного й духовного болю, самоутвердження.

Якщо Тодось Осьмачка рятується утікацтвом, щоб зберегти дар творити, то Рафаель Багаутдінов цілковито занурюється у творчість, щоб подолати вимушену соціальну ізоляцію після втечі брата за кордон. Тиск соціальних негараздів, що звідусіль тяжіють над долею Рафаеля Багаутдінова й віддаляють його від такої бажаної свободи, активізують потужні фізичні, емоційні, фізіологічні й психосоматичні стани: екзистенційно-смысловий сенс буття укладається в діапазон концептів "боротьби" – напруження, контроль, уважність, концентрація, жах, біль, страх не витримати чи програти: "Навіть думка про самогубство змайнула, але утримало почуття відповідальності: на кого залишить сина? [...] Але проминуло кілька днів і він відчув, що в ньому з'являється щось од того малого Руфика (письмівка наша. – А. Ч.), який у колонії захищав себе від старших і дужчих. Той слабосилий і худющий Руфик готовий був умерти, а не піддатися; він захищався руками, ногами, нігтями, зубами (саме тому його називали чокнутим скелетом)" [Слабошпицький 2008:18]. У такий спосіб М. Слабошпицький демонструє, як поступово у свідомості Рафаеля Багаутдінова дозрівають моральні догми поведінки, засновані на бунті, протистоянні, боротьбі, захисті. Ж.-П. Сартр стверджує, що "людина самостворюється. Вона не створена від самого початку, вона творить себе, вибираючи мораль, а тиск обставин такий, що вона не може не вибрати якоїсь певної моралі. Ми визначаємо людину лише у зв'язку з її рішенням зайняти позицію. Тому безглуздо докоряти нам в довільності вибору" [Сартр]. Корелюючи думку провідного екзистенціаліста ХХ століття з життєвою позицією Рафаеля Багаутдінова, висновуємо, що жорстокість тоталітарної системи засадничо відбилася на моралі героя, активізувавши екстра- та інвертні бунтарські нахили. Рафаель Багаутдінов перебуває у тяглій екзистенційній конфронтації зі штучністю, несправжністю, заангажованістю дійсності, у щоденному виборюванні свободи, й водночас готовий до зовнішнього акту бунту, скажімо, через самоспалення. "Якби не було розстрілу батька, материного концтабору, колонії, то, мабуть, ніколи не зміг би. Але після всього цього – вже ніщо не страшно..." [Слабошпицький 2008 : 124], – пояснює герой роману. Рафаель Багаутдінов, доведений до відчаю, через акт бунту позбавляється фізичного страху смерті й мислить виключно екзистенційно-філософськими категоріями. Для нього ущемлення права на свободу творчовиявлення й гідне існування уявляються у стократ боліснішою карою, ніж фізичне знищення. А. Камю з цього приводу зауважує, що "тримаючись до кінця, людина, котра бунтує, готова на крайнє безправ'я, яким є смерть, якщо позбавиться того єдиного священного дару, яким, наприклад, може стати для нього свобода" [Камю 1990 : 128].

Рафаеля Багаутдінова, як і Тодося Осьмачку, за А. Камю, можемо кваліфікувати як стихійних бунтарів, які не бажають коритися тогочасній, зрощеній на засадах нездорового радянського соцреалізму дійсності. "Бунтар підводиться з колін, говорить "ні" гнобителю, проводить межу, з якою віднині повинен рахуватися той, хто вважає себе господарем. Відмова від рабської долі водночас укріплюють свободу, рівність і людську гідність кожного" [Камю 1990: 18], – зазначає А. Камю. Гнобителем для Тодося Осьмачки та Рафаеля Багаутдінова виступає радянська влада. Моральний тиск, духовна нищість, денаціоналізація, геноцид,

етноцид, лінгвоцит, соціальне урівнювання, політична охлократія – чинники, що блокують ментальний ріст нації та окремого індивіда зокрема. Такий політичний курс у героїв романів М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" та "Автопортрет художника в зрілості" не залишає альтернативних варіантів вирішення бунту: Тодось Осьмачка рятується втечею, а Рафаель Багаутдінов обирає тактику тихого бунту – внутрішню еміграцію.

Отже, мотив свободи й похідні від нього екзистенціали – боротьба, захист, фізична втеча та внутрішня еміграція, екзистенційний вакуум, втрата відчуття внутрішнього часу, соціальна й національна ізоляція – складають екзистенційний каркас біографічних романів М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)" й "Автопортрет художника в зрілості". Тлом для формування екзистенційного світовідчуття у Тодося Осьмачки є його глибока націєзорієнтованість та душевний песимізм, а також стійка віра у право на свободу. Екзистенційний вакуум Рафаеля Багаутдінова твориться поступово: на психогенетику накладається важке сирітське дитинство, вимушена соціальна ізоляція, національний гніт, що в результаті призводить до активізації бунтівних нахилів.

Вагомий вплив на формування гострого екзистенційного світовідчуття у біографічних романах М. Слабошпицького справляє потужний екзистент Російської імперії, яка уявляється героєм абсурдним та ворожим світом. До Тодося Осьмачки й Рафаеля Багаутдінова поступово приходить усвідомлення ізольованості від навколишнього середовища, в якому відбувалася повна нівеляція загальнолюдських цінностей. У результаті визначальними світовідчуттєвими імперативами для головних героїв стають "бунт", "дієвість", "право на свободу", що у виразнюють тезу про екзистенційність поведінки митців.

Література: Бондаренко 2003: Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і Час – 2003. – № 6. – С. 64 – 69.; Камю 1990: Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. / А. Камю. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.; Ортега-и-Гасет 1994: Ортега-и-Гасет Х. Вибрані твори / Перекл. з іспанської В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – 420 с.; Пахаренко: Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.nashekolo.org.ua/...article... РАКНARENKO SHEVCHENKOVA_ETYKA(1).pdf. – Назва з екрана.; Сартр: Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Електронний ресурс]: [www. http://scepsis.net/library/id_545.html](http://scepsis.net/library/id_545.html). – Назва з екрана.; Слабошпицький 2008: Слабошпицький М. Автопортрет художника в зрілості / М. Слабошпицький. – К.: Ярославів Вал, 2008. – 288 с.; Франкл 1990: Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник: Пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вст. ст. Д. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.

Янусь Н.В., доц. (Кременець)
Канівець С.С. викл. (Кременець)

УДК 82 – 1.161.2
ББК 83.3(4Укр)

Патріотичні мотиви в поезії Олександра Неприцького-Грановського в контексті діалогу культур

Статтю присвячено дослідженню патріотичних мотивів у поезії О.Неприцького-Грановського, які формувалися під впливом двох культур – української та американської. У літературному доробку поета ці впливи перетиналися та взаємозбагачувалися. Творчість та життя поета пронизані патріотичними почуттями, любов'ю та тугою за Україною.

Ключові слова: патріотичні мотиви, поезія, література, українська та американська культури.

Янусь Н.В., Канівець С.С. Патриотические мотивы в поэзии Александра Неприцкого-Грановского в контексте диалога культур.

Статья посвящена исследованию патриотических мотивов в поэзии А.Неприцкого-Грановского, которые формировались под влиянием двух культур – украинской и американской. В литературном наследии поэта эти влияния пересекались и взаимно обогащались. Творчество и жизнь поэта пронизаны патриотическими чувствами, любовью и тоской по Украине.

Ключевые слова: патриотические мотивы, поэзия, литература, украинская и американская культуры.

Patriotic motives in poetry of Alexander Neprytskyi-Granovskiy within the context of the dialogue of cultures.

The article is devoted to the patriotic motives in poetry of Alexander Neprytskyi-Granovskiy, which were formed under the influence of two cultures – Ukrainian and American. These influences intersected and enriched in the literary works of the poet. The poetry and the poet's life were full of patriotic feelings, love and longing for Ukraine.

Keywords: patriotic motives, poetry, literature, Ukrainian and American culture.

В українську літературу повертаються твори письменників, особиста доля яких була багатодійною драмою на теренах ХХ століття. Розкидані по далеких світах соціальними катаклізмами, вони тільки мріяти могли про волю і незалежність рідної землі, про повернення до отчого дому. І вмирили на чужині із цією безнадійною мрією. Дослідження літературної творчості українських письменників-емігрантів є актуальним напрямком роботи сучасних українських літературознавців, істориків літератури, компаративістів (дослідження „свого” і „чужого” в літературному доробку письменників та поетів Української діаспори, порівняння творчості письменників в умовах незалежності та тоталітарних режимів і т.д.).

Ім'я письменника і вченого світової слави, нашого земляка Олександра еприцького-Грановського завдяки старанням українських дослідників та науковців повертається до української історичної та літературної спадщини з далекого Сент-Полу (Сполучені Штати Америки). На теренах України відомі літературні розвідки відомого історика, літературознавця Г.І. Чернихівського „Олександр Неприцький-Грановський. Життя і творчість” (Тернопіль, 1996), „Портрети пером” (Кременець – Тернопіль, 2008), Г.В. Саранчі „Неприцький-Грановський Олександр (4.11.1887–4.11.1976) – науковець, поет, громадський і політичний діяч” (Київ, 2010), в періодиці зустрічаємо згадки про першого українського професора Америки: С. Генсірук „Перший український професор американського університету: до 120-річчя від дня народження” (Київ, „Універсум” (2008)), В. Козирський „Видатний американський учений... з Волині” („Урядовий кур'єр”, (2002)), І. Фарина „Волинські смолоскипи: [про випускників с.-г. школи в с. Білокриниці О. А. Неприцького-Грановського та акад. С. А. Генсірука]” (Тернопіль, „Свобода” (2004)), Г. Чернихівський „Мистецька спадщина О. Неприцького-Грановського” (Кременець, „Діалог” (2007)), Михайло Маслій „Олександр Неприцький – Грановський – перший український професор в Америці” (офіційний сайт Михайла Ратушняка), Р. Янкель „Как украинец Александр Неприцкий-Грановский стал Алексом Грассхопперовским” („Зеркало недели” (2005)). Відомі також закордонні дослідження Є. Блакитного „Олександр Неприцький-Грановський” до 75-річчя від дня народження (Нью-Йорк, 1961), Ю. Пундика „У 80-річчя О. Неприцького-Грановського” (Париж, 1963), І. Бондарука „Поет-інтелектуаліст” (Чикаго, 1977). Аналізуючи перелік досліджень зауважуємо недостатність саме літературознавчого аналізу творчості Олександра Неприцького-Грановського, критичного погляду на національно-патріотичні мотиви поезії нашого земляка в контексті діалогу української та американської культур. Зазначений аспект становить мету нашого літературознавчого дослідження.

Писати поезії Олександр Неприцький-Грановський почав ще у юнацькі роки, його перший вірш було надруковано у київській „Ріднім краї” Оленою Пчілкою, кілька віршів вийшли друком у періодичних виданнях „Рідний край”, „Рада”, „Літературно-науковий вісник”, але найбільше творів письменника було друковано в „Українській хаті” М. Шаповала. Ще за життя О. Неприцького-Грановського на Україні в Києві вийшли збірки поезій „Пелюстки надій” (1910), „Намистечко сліз” (1911) і „Акорди” (1914). Тогочасна критика прихильно оцінила появу цих збірок. Успішний дебют О. Неприцького-Грановського був раптово обірваний царською охранкою. Рятуючись, молодий поет їде за кордон (1913), як бачимо, цього року виповнилося 100 років з часу еміграції одного з талановитих синів України. Переїзд до Америки автор докладно описав й опублікував в „Українській хаті” (1913 – 1914).

Про свої юнацькі патріотичні погляди поет згадує в інтерв'ю др. Яра Славутича від 31 травня 1965 року (Едмонтон, США): „Ще на рідних землях на Волині і в Києві я приймав ближчу участь не тільки в літературній праці, але й в громадсько-політичній. Брав жваву участь в національному житті, усвідомлюючи себе і своє оточення. Тому багато часу, зусиль та енергії я

зужив в тих напрямках для добра рідного Українського народу не лише тут, але й в Україні' [Чернихівський 2008].

У збірці „Акорди” читаємо ранній вірш-заклик сповнений патріотичного юнацького запалу: «Як би мій народ учився в моря – / Він рабом би не зостався, / А в долині сліз, нужди і горя – / В квітах щастя запишався. / Як би він відчув величну волю, / Що з морського дна несеться / Він не марив би, а бивсь за долю. / Як о скелі море б'ється... / Як би ти, мій милий цвіте, знала / Зміст жагучого кохання, – / Ти б на струнах свого серця грала / Не лише пісні зітхання. / Як би душу ти мою любила – / Не ховалась за судьбою, / А за щастє наше вільні крила / Понесли-б тебе до бою!.. [Неприцький-Грановський 2002].

Цікавою є авторська метафора, український народ порівнюється з морськими хвилями, рядки вірша сповнені закликом до боротьби, подих волі повинен підніматися з „дрімаючих” народних мас, як з дна морського. О.Неприцький-Грановський ніби дорікає коханій жінці за те, що вона ховається за долю, очікує на її ласку, а не бореться за своє кохання, так метафорично і український народ повинен боротися за свою незалежність.

Аналізуючи збірки поезій, які вийшли друком на Україні, зауважуємо, що все ж таки провідними мотивами поезії О. Небрицького-Грановського того часу були кохання, опис коханої жінки, почуттів до неї, краса природи рідного краю, особливим є образ моря, з яким автор то порівнює примхливу кохану, то чарується його величчю і нескореністю.

В Америці вийшли три збірки письменника, кожна на 144 сторінках: „Іскри віри” (1953), „Осінні узорі” (1957), „Гимни сонцю” (1956), „Сни зруйнованого замку” (1964). Поезія цих збірок більш зріла, сповнена тугою за батьківщиною: не нарікай, що може більш ніколи Вже не побачиш промінів краси Любимої Вітчизни... Рідне поле Навіки в пахощах душі неси! / Лани там щирозлотні й тиха хата, / Вином налиті кетяги в садах, / І кожна стежка в спогадах багата / По них блукає сум, розпуки жак. / І тут, і там принадні, сьайні зорі. / Хоч зорі там ясніші, – воля тут. Там гордий край змагає в непокорі Позбутись сорому гнітючих пут! На волі тут не вільно нам забути / Його красу окрадену в огні. / То ж маєм сміло в захист прав здобути / Могутні сили творчі і ясні!» [Небрицький-Грановський 2002] (1952).

Автор мимоволі порівнює Україну з красою її природи, по ланах якої блукає сум і розпука, з Америкою, де є воля і незалежність, але незважаючи ні на що, зорі миліші на рідній землі. О. Небрицький-Грановський на чужині у своїх віршах оплакує рідний край: «Як можна стримати глибокий біль! / І як не плакати, коли руїна / Панує серед наших рідних сіл, / Коли стікає кров'ю Україна?» [Небрицький-Грановський 2002]

Одним з найкращих зразків патріотичної лірики є цикл поезій „Золоті Ворота” зі збірки „Осінні узорі”. Поезії цього циклу поєднує образ Золотих Воріт, це досить місткий за змістом символ давніх традицій, культури наших предків, символ наступності поколінь, які зберігають усе те національне, що започаткували і берегли їх пращури. Золоті Ворота виступають своєрідним містком у нове, краще, сповнене волі та радості життя: «Та не двері – Золоті Ворота / Навстіж людській волі одчиняйте, / Золото душі, – не позолоту / Большевицької полуди дайте! / Не шляхами крові, не сльозами / Молоду дівчину привітайте! / Годі тьмарити життя дощами, – / Любить, чи не любить: – Не питаєте! / Щиро стріньте в Золотих Воротах / Наречену – лагідно, привітно. / Радість щастя прийде по скорботах, / Засміється людям сонця світло! / Що ви? Золотих Воріт немає? / же лежать у згарищах, в руїнах?» [Небрицький-Грановський 2002]

У своїх поезіях О. Небрицький-Грановський не раз наголошував на необхідності кожному українцеві знати, хто він, якого роду, хто були його прадіди, діди і батьки, бо, як зазначав неодноразово поет: „...національна свідомість мусить сягати глибше, ніж бути „також українцем”. Сучасна українська людина має бути глибоко національно переконана не тільки в своїй українськості, але й стало і повсякчасно при кожній нагоді обстоювати істотно належні права на національну самобутність і природну можливість собою радити на землі всіх держав. Свідомий українець в своїх переконаннях мимо волі стає активним націоналістом’ [Чернихівський 2008]. Саме про давнє коріння українців поет згадує у поезії „Пісня русичів”: «Русин, русич – не москаль, / А москаль – не русич, А ми русичі здавна Русичі, русовичі! / Як поглянеш в давню даль, / А в ню глянуть їмусиш: / Буде правда лиш одна – Ми старі русовичі! /

Україна – давня Русь, / А від Русі – русич, Але Русь, то не Москва, / Тільки ми – русовичі!..» [Неприцький-Грановський 2002]

У тематиці поезій О. Неприцького-Грановського періоду еміграції спостерігаємо інший, цілком полярний до українського – відбиток американської культури. У поезії „Америці” автор возвеличує найголовніше багатство американського народу – волю, разом з тим знову ж таки, протиставляючи їй поневолену Україну. Поет вірить в американську ідею, як зрештою, й усі емігранти, які покинули свої рідні землі у пошуках кращої долі. «Америко, моя могутня! / Ти в славі і в достатках золотих. / Осяйна воля многолюття / Твоя зорить надією для тих, / Що вірять в тебе, у твій провід / В найтяжчі хвилі нашої доби. / Вдивляючись в далекий овид, / Вони за волю йдуть до боротьби. / Радієш ти багатством волі, / Що так всевладно в силу розцвіла. / А в Україні жах і болі, – / Москва терор жорстокий завела. / Ідеї правди грають в ватрі / І слава волі буде вічно жить. / Невже ж не зможеш ти зірвати / З кайдан куртину в цю величну мить?! / Тебе там ждуть закуті друзі, – Нащадки вірні тих богатирів, / Що не корилися нарузі, – / Їх гордий меч щербив за волю гнів!» [Неприцький-Грановський 2002].

Про заслугу українців в розбудові Канади автор наголошує у поезії „Серед канадійських прерій”: Пшениці море золоте / Вже тут, – за обрієм зникає / І покоління молоде / Старі й нові традиції плекає. / Народ тут в ґрунт корінням вріс, / З льояльності й глибокої любови – / Культуру в дар Канаді ніс, / Тривкі на вік поклав життя основи. / Багато злиднів подолав, / навчився поступу від давніх предків, / Церкви і школи збудував / І заснував культурні осередки. / І нині, у щасливі дні, / Як вже собі придбав у всіх пошану, / Він не забув її в огні, – / Загоїть їй бажає серця рани. / На волі сам, забувши месть, / В ділах бажає він і Україні / Здобути волю, право й честь, / Тепер або новому поколінню!..» [Неприцький-Грановський 2002] (1946).

Проте, як би не описував О. Неприцький-Грановський усі американські надбання, багатства та блага для людей, навіть мігрантів, він завжди наголошував на тому, що він українець. В інтерв'ю на схилі віку поет говорив: „... Як селянський син, я любив свій народ та свою Батьківщину, і я хотів їм служити своїми силами, щоб здобути їм таку саму волю, якою я тут користуюся, на цій благословенній землі Вашингтона. Ми не можемо забути за свій народ, з якого ми всі вийшли...” [Чернихівський 2008]. Автор не тільки мріяв, а й з високих трибун уголос заявляв, що його найсокровенніша мрія: „щоб наша нація теж стала вільною і суверенною, як і всякі інші народи Азії та Африки, чейже Український народ не гірший від інших і він має природне право на свою суверенність і державність, – рівний з рівним у вільнім колі світових держав. А Україна може бути Америкою в Європі” [Чернихівський 2008].

Професор О. Неприцький-Грановський до кінця своїх днів хвилювався за долю своєї маленької-України, особливо його непокоїло те, що діти українських емігрантів живучи в тих „розкошах”, які дала їм Америка, забувають якого вони роду-племіні. І як заповіт нащадкам звучать його слова: «Люби її, нам рідну Україну, / Чудову даль степів, соломі стріх, / Люби народ сплюндровану Руїну, / І наших давніх літ веселий сміх!.. / Люби її! Не дай душі спокою! / Про все чистіший спогад збережи. / Надходить час майбутність взяти з бою / І сповнить заповіт - допоможи!» [Неприцький-Грановський 2002]

Загалом слід визнати, що патріотичні мотиви в поезії О. Неприцького-Грановського формувалися під впливом двох культур – української та американської. У поезіях ці впливи перетиналися та взаємозбагачувалися. Уся творчість та життя поета пронизані патріотичними почуттями, любов'ю та тугою за Україною. Зауважується недостатня ознайомленість українського читача з поетичним доробком нашого земляка, відчувається брак власне літературних досліджень його творчості. Усе це становить перспективу подальших досліджень літературної спадщини першого українського професора Америки О. Неприцького-Грановського.

Література: Боднарчук 1996 : Боднарчук Іван Між двома світами. Вибрані статті про українських письменників / Іван Боднарчук: [упор. В. Оліференко, ред. В. Білецький]. – Донецьк: Український Культурологічний Центр, 1996. – 147 с.; Генсірук 2008: Генсірук С. Перший український професор американського університету: до 120-річчя від дня народж. Олександра Неприцького-Грановського / С. Генсірук // Універсум. – 2008. – № 7/8. – С. 34; Козирський 2002:

Козирський В. Видатний американський учений з Волині / В. Козирський, В. Шендеровський // Урядовий кур'єр. – 2002. – 12 січ. – С. 3.; Неприцький-Грановський 2002: Неприцький-Грановський О. Акорди [Електронний ресурс] – 2002. – Режим доступу : lib. rus. es / b / 446065 / read; Неприцький-Грановський 1997: Неприцький-Грановський Олександр Бібліографічний покажчик / [Г.Черніхівський, А. Ленчишин]. – Тернопіль: Лілея. – 1997. – 104 с.; Неприцький-Грановський 2002: Неприцький-Грановський О. Осінні узори [Електронний ресурс] / Олександр Неприцький-Грановський – 2002. – Режим доступу : lib. rus. es / b / 446065 / read; Пундик 1963: Пундик Юрій. У полум'ї дружнього слова. У 80-річчя О. Неприцького-Грановського / Пундик Юрій. – Париж, 1963. – С. 373.; Саранча 2010: Саранча Г. В. Неприцький-Грановський Олександр (4.11.1887–4.11.1976) – науковець, поет, громад. і політ. діяч / Г. В. Саранча // Енциклопедія історії України. – К., 2010. – Т. 7: Мл – О. – С. 377.; Черніхівський 2007: Черніхівський Г. Мистецька спадщина О. Неприцького-Грановського / Г. Черніхівський // Діалог. – 2007. – 15 верес. – С. 4 ; 22 верес. – С. 4.; Черніхівський 1996: Черніхівський Г. Олександр Неприцький-Грановський. Життя і творчість / Гаврило Іванович Черніхівський. – Тернопіль: Збруч, 1996. – 388 с.; Черніхівський 2008: Черніхівський Г. Портрети пером. Статті, публікації, спогади, рецензії [Електронний ресурс] / Г. Черніхівський – 2008. – Режим доступу : http : // lib. rus. es / b / 446065 / read; Фарина 2004 : Фарина І. Волинські смолоскипи: [про випускників с.-г. школи в с. Білокриниці О. А. Неприцького-Грановського та акад. С. А. Генсірука] / І. Фарина // Свобода – 2004. – 11 груд. – С. 5.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

О.А.Барабанова, доц. (Слов'янськ)

УДК 821.161.2 - 312.1.09"19"

ББК 83.3 (4УКР) 6

Вияв релігійної екзистенції в умовах літератури соціалістичного реалізму

У статті робиться спроба простежити наявність релігійно-екзистенційного дискурсу у творах радянського поета Михайла Ореста (Зерова). Автор акцентує увагу на необхідності дослідження еволюції екзистенційної ідеї у письменників в умовах заблокованого простору. Наголошує на тому, що інтенція творчої особистості виступає тим духовним індикатором, який дозволяє нам прослідкувати екзистенційні прориви свідомості крізь призму творчого доробку митця.

Ключові слова: екзистенціалізм, релігія, література соціалістичного реалізму.

This paper attempts to trace the presence of religious and existential discourse in the works of Soviet writer Mikhail Orest (Zerov). The author emphasizes the need to study the evolution of the idea of existential writers under lockspace. The intention of the creative person serving the spiritual indicator, which allows us to trace the existential consciousness breaks through the prism of creative works of the artist.

Key words: existentialism, religion, literature of socialist realism.

В статье делается попытка проследить наличие религиозно-экзистенциального дискурса в произведениях советского поэта Михаила Ореста (Зерова). Автор акцентирует внимание на необходимости исследования эволюции экзистенциальной идеи у писателей в условиях заблокированного пространства. Отмечает, что интенция личности выступает тем духовным индикатором, который позволяет нам проследить экзистенциальные прорывы сознания сквозь призму творчества художника.

Ключевые слова: экзистенциализм, религия, литература социалистического реализма.

Українській духовній традиції притаманний діалогічний тип мислення, не схильний до абстрактного філософського теоретизування. Тенденція до екзистенціально-антропологічної спрямованості філософських інтересів в умовах відсутності держави призвела до того, що

особливе місце в культурі України XIX-XX століть посідає літературна творчість. У сучасних дослідженнях екзистенційний дискурс в українській літературі (від П. Могили, Г. Сковороди та Т. Шевченка до В. Домонтовича, В. Підмогильного та ін.) окреслено в роботах Ю. Шереха, С. Павличко, О. Забужко, Н. Михайловської, В. Мельника, В. Шевчука, Ю. Бойка та ін.

У літературознавстві чітко окреслюються два напрямки екзистенціальних виявів – від теургічних проявів російського екзистенціалізму, що мав значний вплив на слов'янське мистецтво XX століття, до західноєвропейських екзистенційних уявлень, які у цей період потужно формуються. Ці концепції філософії існування, очевидно, згодом матимуть продовження в екзистенційних доктринах, однак уже сьогодні є актуальною дискусія про наявність релігійної екзистенції в літературі, зважаючи на творчість українських письменників XX ст.

На рівні конкретизації онтологічної природи людської реальності основне визначення екзистенції – це, швидше, буття-між (inter-esse). Філософська екзистенційна формула «світ – буття-у-світі – буття» називає середню проміжну позицію екзистенцією [Кьеркегор 1993]. Вона, у свою чергу, має два умовні вирішення, а саме: несправжнє існування, з його інтенцією на «покинутий світ», та справжнє, з притаманним йому філософським зверненням до потойбічного – як «озивання буття». Такого роду екзистенційні конструкції «позивання, позиву, тяжіння» до справжнього буття вилилися у розмаїття екзистенцій.

Метою пропонованої розвідки є спроба простежити наявність релігійно-екзистенційного дискурсу у творах радянського письменника Михайла Ореста. Звертаючи увагу на творчість саме цього автора, ми ставимо перед собою завдання дослідити еволюцію екзистенційної ідеї у творчості М.Ореста в умовах заблокованого простору.

Період розвитку української літератури радянського періоду відзначався певною сталістю форм та стабільною однотипністю «пейзажів літератури». Однак навіть найлогічніша історія має паростки, що вибиваються із системи. Саме такою оригінальною була позначена творчість Михайла Ореста (Зерова). За твердженням С. Павличко, «вона не лише доповнила головну, магістральну тенденцію української поезії у найвідповідніший для цього формі, – у формі конфлікту з нею, – а й засвідчила новий, вищий рівень філософської й естетичної зрілості цілої культури» [Орест 1995: 3].

Михайло Орест свідомо відрікається від прославлення на замовлення не вбачаючи себе у ролі оратора від партії. Відмовившись від публікацій у радянсько-сталінській Україні, Михайло Орест парадоксальним чином віднайшов свободу. Це була свобода вибору митця, свобода творити своє власне буття, власну реальність. Але його власна реальність не могла формуватися відокремлено від основних історичних та літературних тенденцій як тогочасної України, так і світу.

Досить важливим чинником літератури українських авторів XX ст. є тяжіння до рятувального спасіння в божественному слові. Як справедливо констатує Н. Михайловська, у відтворенні екзистенційно-межових ситуацій, вітчизняні письменники «...показали життя без віри, без Бога..., передали трагізм, породжений внутрішньо-психологічними суперечностями життя осіб, а також протиставленням соціального й індивідуального буття людей в жахливих умовах бездержавності, тоталітаризму...» [Михайловська 1998: 2], посилюючи в українській екзистенційній літературі відчуття морального спаду, розчарування, відчуження пореволюційного непівського міжчасся, які у деяких аспектах були ідентичними європейському екзистенціалізму, хоча й мали чітко виражену національну специфіку. Адже екзистенціалізм на українських теренах на початку XX століття виходить не стільки з філософських трактатів, скільки з національної культурної традиції загалом, з особливою акцентацією складності існування людини в післяреволюційний період. Хоча у творах Михайла Ореста релігійні засади не є домінуючими, однак досить чітко простежується душевний стан спустошеності та абсурдності атеїстичної епохи: «Палав всесвітній вечір...знов прийшов / Господь в багатий город, між хороми / І храми. Він, осміяний і бідний, / Розруйнувати все те мав – і відав, / Що кожен камінь, зв'язаний, впаде, / Якщо стояти має ґрунт і цілість» [Орест 1995: 354].

Український мистецький дискурс XX століття як губка увібрав увесь спектр екзистенційних відчуттів, декларованих філософськими буттєвими доктринами. У контексті

пропонованої розвідки аналізований матеріал – за часовими рамками та естетичними інтенціями повністю суголосний спектру екзистенційних переживань, які у цей час набувають значного філософського окреслення в працях М. Гайдеггера, М. Бердяєва, К. Ясперса. Ще у ХІХ столітті С. К'єркегор передбачив значну увагу в майбутньому до буттєвих координат існування особистості і власне віднайшов для свого світобачення визначення – розуміння буття людини як «екзистенції» [К'єркегор 1993].

Сучасне літературознавство зараховує Михайла Ореста до когорти неокласиків, але його творчість є більш глибокою та неоднозначною. Не маючи можливості говорити про справжні речі, Михайло Орест намагається знайти вихід у поєднанні філософії екзистенціалізму та морально-релігійної складової: «...І соромітні згадки про часи / Деспотії свідомість обтяжали / Новітніх поколінь: тоді в таємних / Катівнях тортуровано людей –/ І не за спротив, не за чин повстанчий: / За думку осуду ділам потворним, / Яка не зважилася словом стати, / Але якої всюдисущий повів / Вчувався можновладцям; в ті часи / Тінь нерозгаданого сикофанта / Страшила кожного в родині власній, / І недовірливість гидка труїла / Серця людей; тоді чеснота стала / Омріяним, жаданим джерелом / В пустелі дуттьовій, безвіддям лютій...[Орест 1995: 194].

У філософії екзистенціалізму ХХ ст. розмежування релігії та моралі набуває своєрідного вияву. Так, скажімо, у філософській рефлексії С.К'єркегора суперечливість та конфлікт релігійних та моральних феноменів обов'язково розв'язується витісненням релігією моралі, а конфлікт між релігією та моральністю, на думку фундаторів французького екзистенціалізму А.Камю і Ж. – П.Сартра, призводить лише до ліквідації свободи людської екзистенції. Представники ж українського екзистенціалізму доби “розстріляного відродження” релігійно-моральне протиставлення в умовах нової політичної системи, окриленої марксистсько-ленінською ідеологією, розв'язують шляхом заперечення релігії й утвердження моралі нового типу. Отже, твердження про обізнаність українських літераторів з теоретичними засадами європейського екзистенціалізму є досить суперечливим. Можна зробити припущення, що катаклізми ХХ століття й суттєві зміни в духовному житті людини в контексті спотворення та ураження її індивідуальності самі підвели до експлікації думок про сенс буття, виявлених у різних просторових координатах.

Саме поезія Михайла Ореста несе в собі відбиток авторських шукань радянської доби. Він звертається до глибини людського буття, намагаючись збагнути: це просто новий абсурдний світ навколо чи вади свідомого сприйняття? «Людей свідомість – звична їм, твереза – / Стропилася: бо те, що раз один / Вдяглося в шати зримості, жило / Всякчас і завжди поруч них – на це / Збентежений пристати мусив розум. / Але ріка того буття котиться / Могла не без зв'язку з життям їх власним? / Котра ж є дійсність більша? [Орест 1995: 194 – 195].

Автор акцентує увагу на загостреному відчутті крихкості індивідуального існування митця. Такого роду екзистенційні мотиви, продиктовані стихійними зривами початку ХХ століття (для Західної Європи – І світова війна, для слов'янського простору – крім військових дій першої світової – громадянська війна та скрутний, багато в чому трагічний, погромадянський час 20-х років минулого століття). Митець як лакмусовий папірець загострено віддзеркалює ситуацію масової насильницької смерті. Іншими словами, це те, що зводить нанівець життєві надії та сподівання, які позбавлені хоч якогось продовження в часі. Екзистенція символічно пронизує увесь екзистенційний вплив у мистецтві: «Це сталося тоді, коли над містом, / Країни світичем, нависла тяжко / Погроза згуби чорної. Не треба / Про безголов'я ширше говорити: / Заглиблюючись мислями в нещастя, / Ми їх тим самим кличемо до себе» [Орест 1995: 79].

Очевидно, такого роду суспільний негативістський процес породжує містичне розуміння екзистенційного ества митця, його доробку, штовхає до занурення в глибини власноруч створеного світу. Як приклад, М. Гайдеггер намагається створити містичну форму пошуків сутності, яку він називає формою усілякої екзальтації. У ній яскраво окреслено екзальтований стан існування митця. Власне, на релігійно-моральному ґрунті найбільш виразно проступає екзистенційне через екзальтованість творчих пошуків митців, їх внутрішнього переживання, позбавленого відчуття фізичного часу. Страждання митця

невимовні (від специфічної, на перший погляд, в мистецьких доробках образної ситуації аж до неврозів або повного розчарування в процесах творчості) при ніби зовнішньому спокої.

Питання про справжнє буття з екзистенційним підтекстом перебуває в центрі уваги митця першої половини ХХ ст. як філософський плин часу. Таку характеристику автор якнайглибше відтворює у власному творчому процесі. Михайло Орест неоднозначно ставиться і до творчості своїх сучасників, котрі працюють в тих же складних соцреалістичних умовах: «Життя і смерть ви провіщали, як оракули. / Про кон'юнктурний дбали резонанс, / Над «Білим світом» Барки умиленно плакали. / І лихословили, і без кінця балакали... / Так, здобули ви слави непомеркні факели / І в край безсмертя – ашуранс! [Орест 1995: 5].

Питання щодо визначення сутності релігії й досі залишається проблематичним, оскільки стосується внутрішнього стану індивіда і «...являє собою задоволення... трансцендентних потреб, не обумовлених соціально» [Саух 1997: 73]. Дослідники А.Колодний, П.Яроцький, Л.Філіпович та ін. звертають увагу на складність категорійного визначення поняття “релігія”. Так, А. Колодний наголошує на особливості релігії, оскільки «...в ній відображаються не якісь зовнішні щодо людини природні чи суспільні сили..., а такий її стан, який можна назвати станом самовизначення у світі, станом здобуття людиною самої себе» [Колодний 1999: 6]. Тобто панівне у радянській науці розуміння феномена релігії як спотвореного відображення дійсності, яке супроводжується утворенням уявлень про надприродне і веде до визнання фантастичних осіб, набираючи форми відчуження людської сутності, не є аутентичним щодо розуміння цього складного культурно-історичного явища. Адже для релігії, крім зовнішнього сприйняття, характерне глибинно-внутрішнє наповнення, базоване на безпосередньому досвіді. Оскільки релігія є особливим духовним життям індивіда, пов'язаним з усією безкінечністю багатоманітних переживань, і разом з тим містить у собі відповідний суспільно-практичний вираз, певну соціальну організацію, існує величезна кількість дефініцій релігії, що акцентують увагу на тому чи іншому почутті, що її характеризує (любов, радість, страх, благоговіння), чи абсолютизуючи її такі зовнішні моменти як ритуали, визначені догми і встановлені правила, вимоги культу. Така багатоманітність характеристик релігії, з яких кожна має суттєве значення, вимагає розгляду питання про суть релігії в історичному контексті. Історично зумовленим є і ставлення суспільства до релігії та її атрибутів. Філософія творів Михайла Ореста невіддільна від тогочасних реалій існування митця. Його доля є підтвердженням власного ставлення до тоталітарного сьогодення: «Наш храм горить. Півтисячі років / Перейде перше, ніж воскресне він» [Орест 1995: 368].

Він готує ґрунт для секуляризації духовного поступу з характерним переходом до нових форм культурного буття, наголошуючи на тому, що немає й не буде майбутнього у народу, який відходить від Бога й живе за невідомими, неправильними, нелюдськими законами: «Нащадкам, що глушили віру славу / В початок свій високий і її / Відкинули, в святиню вікодавню / Заказано всі тропи і плаї» [Орест 1995: 127].

Екзистенційні та в подальшому екзистенційно-релігійні мотиви творчості Михайла Ореста – це відображення соціальної і духовної кризи цивілізації. Тому ідеї, які констатують, що соціальний світ у творчості – несправжній, тим самим підтверджують тезу про те, що митець існує по-справжньому тільки на самоті, віч-на-віч з Богом, власною смертю, абсурдністю існування. При цьому фундаментальною характеристикою творчої особистості, зокрема, визнається спрямованість у майбутнє, воля. Митець мовби сам себе вибирає. Тому екзистенційне у мистецькому дискурсі – це досягнення первинності буття людини у світі, зіткнення з яким породжує в кожній творчій особистості базові екзистенційні настанови, зокрема, стрес, тривогу та ін., що яскраво окреслюються в системі образів-змістів художнього доробку. При цьому він – Творець – у власній творчості намагається вловити кожен момент буття, бо існує доти, доки існує його свідомість. На поворот митця обличчям до релігійного сприйняття спрямовує саме екзистенційний дискурс творчості, й тим самим повертає митцю смисл його існування.

Таким чином, інтенція творчої особистості виступає тим духовним індикатором, який дозволяє нам прослідкувати екзистенційні прориви свідомості крізь призму творчого доробку. Тому вбачаємо перспективним проведення аналізу творчості письменників радянської доби крізь призму екзистенційно-релігійного дискурсу.

Література: Колодний 1999: Колодний А. Феномен релігії природа, структура, функціональність, тенденції. – К.: Світ знань, 1999. – 52 с.; Кримський 2008: Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.; Кьеркегор 1993: Кьеркегор С. Страх и трепет. – М., 1993. – 383 с.; Михайловська 1998: Михайловська Н. Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності: Автореф. дис. д-ра філос. наук: 09.00.051. / Львівський держ. ун-т ім. І.Франка. – Л., 1998. – 34 с.; Орест 1995: Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упорядк. та авт. передм. С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – 526 с.; Сартр 2000: Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – 638 с.; Саух 1997: Саух П. Проблемність буття східного християнства у політичному дискурсі та його деструктивні наслідки в умовах громадянського суспільства / П.Саух // Матеріали І-ої Міжнародної наукової конференції «Християнство у контексті історії культури України». – К., 1997. – С. 73 –74.

В.П. Бедрик, вик. (Київ)

УДК 82-1:81'221

ББК 83.3 (4УКР)

Соціальна заангажованість візуальної поезії

Візуальна поезія є синтетичним літературним явищем, у якому поєднуються власне літературні та позалітературні елементи у симультанну текстову структуру. Позалітературний компонент візуальної поезії у семіотичній перспективі набуває текстових ознак і сприяє побільшеному зв'язку з іншими мистецтвами, наукою, філософією, різними контекстами людської діяльності. Тому увагу у статті зосереджено насамперед на позалітературних зв'язках тексту, органічному включенні відповідних текстів у соціальні дискурси епохи. Соціальна заангажованість візуальної поезії простежується в діахронічному вимірі літературного процесу, на кожному з етапів якого встановлено особливості її зв'язку та взаємозалежності з різними дискурсами.

Ключові слова: курйозна поезія, візуальна поезія, графіка, дискурс

В.П. Бедрик. Социальная ангажированность визуальной поэзии

Визуальная поэзия является синтетическим литературным явлением, в котором сочетаются собственно литературные и внелитературные элементы в симультанной текстовой структуре. Внелитературный компонент визуальной поэзии в семиотической перспективе приобретает текстовые признаки и способствует увеличению связей с другими искусствами, наукой, философией, различными контекстами человеческой деятельности. Поэтому внимание в статье сосредоточено, прежде всего, на внелитературных связях текста, органическом включении соответствующих текстов в социальные дискурсы эпохи. Социальная ангажированность визуальной поэзии прослеживается в диахроническом измерении литературного процесса, на каждом из этапов которого установлены особенности ее связи и взаимозависимости с различными дискурсами.

Ключевые слова: курьезная поэзия, визуальная поэзия, графика, дискурс

Visual poetry is a synthetic literary phenomenon, which combines actual literary and nonliterary elements in simultaneous text structure. In semiotic perspective nonliterary element of visual poetry acquires texts features and promotes increased contacts with other arts, science, philosophy, different contexts of human activity. In the article the main attention is focused on nonliterary texts relations, and organic integration of the relevant texts in social discourses of epoch. Social subordination of visual poetry is traced in diachronic dimension of literary process, and the special features of its connection and interdependence with different discourses are determined.

Key words: curious poetry, visual poetry, graphics, poster, discourse

Візуальна поезія є складним художнім феноменом і має стосунок одночасно до кількох видів мистецтва, насамперед – літератури та графіки, але також і акустичних. Останнє стосується тих типів візуальної поезії, які вважаються не власне візуальними, а так званую курйозною, експериментальною. Вона синтезує найрізноманітніші техніки і способи творення тексту, використовує фігури багатьох жанрів мистецтва і суміжних сфер текстотворення. Тому має метажанрові ознаки [Бедрик 2013: 39-52].

Постановка наукової проблеми передбачає аналіз зв'язків візуальної поезії із соціальними дискурсами, йдеться передусім про зв'язки на рівні структури тексту. Виник цей тип поетичної творчості ще в античності, а в історії української літератури має три яскраві етапи розвитку та виразного зацікавлення (бароко – авангард – сучасність). Нас насамперед цікавлять зорові тексти (текстові композиції) сучасності та їх соціальна заангажованість, але оскільки саме на поч. ХХ ст. розвинулася плакатна техніка і зародився дизайн у сучасному його розумінні, доводиться залучати експерименти літературного авангарду.

Аналіз основних джерел, присвячених цій проблематиці, свідчить про певну амбівалентність поглядів дослідників. Деякі літературознавці вказують на складність визначення предмету подібних досліджень, оскільки часто важко відокремити власне поетичні тексти від різноманітних графічних композицій та інсталяцій, «труднощі теоретичного осягнення цього явища проявляються на етапі окреслення „зорової поезії“ та визначення її місця в сучасному мистецтві» [Завадський 2008: 57]. На думку Ю. Завадського, зорова поезія «будучи історично приєднаною до літературного мистецтва <...> не цілком відповідає теоретичній моделі літературного мистецтва як такого» [Завадський 2008: 57], говорячи про її творців, інший дослідник зазначає, що «власне, не поетами їх би варто називати, а попросту продуцентами тексту» [Штейнер 1990: 316]. Літературознавці відповідні процеси, пов'язані з візуальністю і візуалізацією, зазвичай локалізують ХХ ст., а прагнення синтетизму пов'язують з розмиванням меж компонентів, які і вступають у синтетичні зв'язки, «для ХХ ст. характерні взаємовпливи і взаємопроникнення різних видів мистецтва <...> 20 – 30-ті роки особливо позначені взаємодією літератури і мистецтва кіно» [Цимбал 2003: 313]. А Є. Штейнер зазначає, що «мистецтво ХХ століття дало потужний спалах зацікавлення візуалізацією поезії. Надзвичайно розширилося саме поняття цього мистецтва, втім як і власне поезії. Подібно до того, як поезією стали називати всі вербальні екзерсиси, сказані неясно, але зі значенням, так і під візуалізацією слова стали розуміти загалом всі довільні, тобто позбавлені строгої лінійності, способи його фіксації» [Штейнер 1990: 297]. Втім, він вважає, що такі тенденції цілком «виправдані семіотично».

Оскільки візуальність в літературі особливо актуалізувалася на трьох етапах художнього поступу, то актуальною є проблема з'ясування і ролі цієї візуальності (візуалізації літератури загалом, особливо в межах виявах – власне візуальна література) у позалітературному вимірі.

Метою статті є визначення та аналіз тих структурних характеристик тексту, які сприяли на семіотичному рівні включенню творів у позалітературні дискурси. У модерному літературознавстві існують спроби і уникнути розгляду літератури у її зв'язках із суспільним життям, і навпаки підкреслити їх. Про те, що такі зв'язки існують свідчить досить багато фактів. Поєднання дослідження літературних фактів з дослідженням соціально-історичним (або об'єктів одного через структури іншого) може дати цікаві результати і без штучного соціологізму. В. Шевчук, наприклад, у межах розвідки, присвяченої державотворчим процесам, «спробував оглянути історію Козацької держави через поетичні пам'ятки XVI – XVIII століть» [Шевчук 1995: 6]. Він же підкреслює, що «давня українська поезія, яку раніше цілком безпідставно вважали схоластичною, має дивовижну, майже ніким не простежену вписаність у живе тодішнє життя, зокрема у державотворчі процеси свого народу <...> подає цілком своєрідне освітлення тих чи інших подій, чим не можна ігнорувати» [Шевчук 1995: 6]. В цьому можемо бачити перегук зі ставленням до експериментальної сучасної поезії, яка теж може видаватися достатньо відірваною від соціальних позалітературних дискурсів. Але саме вона не лише ангажована у різноманітні процеси, а й відбиває культурну в широкому розумінні спрямованість доби, «власне цей літературний феномен і є тим містком, який з'єднує літературознавство з рештою світу» [Завадський 2008: 58].

Отже, спробуємо наголосити лише думку, що візуальність літератури не виникає зі звичайного експериментаторства і малоімовірно, що вона спричинена внутрішньокультурною еволюцією, не пов'язаною з наукою, філософією, суспільним життям. Тому лишається встановити, чи загальна культурна спрямованість певної епохи на глядача викликає розвиток і підвищене зацікавлення візуальною поезією, чи остання, розвинувшись у широку жанрову (і більше – стиль, філософія, можна сказати, дух епохи тощо) систему, спричиняє розвиток

візуалістики і в прозі, і в інших видах і жанрах мистецтва. Схоже, що процеси ці взаємопов'язані і взаємозалежні, йдеться про впливи в обидва боки.

Розвиток літератури епохи бароко був пов'язаний і з розвитком філософських ідей, і з відкриттями географічними, а насамперед фізика та астрономія вплинули на філософію і через неї на літературу. Барокова візуальність пов'язана зі своєрідною поетикою кризового стану. Йдеться навіть про існування своєрідної філософії, заснованої на контрастах. Візуальність постає і як потреба загального синтезу і як химерне поєднання непокєднуваних сфер.

Початок ХХ ст. теж був часом кардинальних науково-технічних змін виробничої діяльності, соціальних змін тощо. Це також кризовий в культурно-духовному вимірі період. Кризовий не в значенні занепаду, а в розумінні зламу (творення після *fin de siècle*). На поч. ХХ ст. існувало багато поглядів на значення і сферу мистецтва і досить активно «на роль виразника нового урбаністичного й технократичного суспільства претендували саме авангардисти» [Цимбал 2003: 305]. Вони ж самі виступали за утилітарні функції мистецтва, проте їх підкреслювали і противники авангарду: «мистецтво – утилітарне, призначене для певної корисної мети» і навіть «мистецтво є ілюстративний засіб науки» [Іванушкин 1925: 48]. На поч. ХХ ст. про це говорилося досить багато. Цитований противник «штучного конструктивізму, футуристичних спроб, – невдалого попередження життя» В. Іванушкин 1925 року зазначає, «мистецтво природою своєю синтетичне <...> і ця синтетична роля мистецтва особливо сприяє його життєвій утилізації, використання його для потреб нового життя» [Іванушкин 1925: 48], тобто теж саме, що стверджували й авангардисти.

На перший погляд, авангард взагалі міцних зв'язків із бароко не мав (як і з будь-якою іншою традицією), оскільки «в авангарді визрівало бажання масовості, тотальності, і водночас він уникав всього, що набуло характеру норми» [Цимбал 2003: 308] і синтетичні експерименти відкривав заново, зацікавлення бароко прийшло дещо пізніше. Але, ми вважаємо, по-перше, на вітчизняному ґрунті авангардне мистецтво не розвинулося вповні і було припинене якщо не на етапі зародження, то на середині розвитку. Не існувало кризи авангарду, можливо також і завдяки цьому нинішня авангардна поетика має перспективу. Є. Штейнер, наприклад, використовує термін поставангард (для російської літератури «нинішній стан поставангардної поезії прородний», – говорить він [Штейнер 1990: 321]), ми вважаємо, що для української подібні терміни не потрібні, адже йдеться про продовження природно невичерпаних можливостей поч. ХХ ст., а по-друге, завдяки сучасному побільшеному інтересу саме до бароко, різним тодішнім ігровим формам літератури, що загалом збігається зі світовим контекстом.

Навіть крайні вияви авангардизму не були спрямовані винятково на деструкцію («важливо було не зруйнувати все, досі створене, а „вибити“ читача/глядача із шаблонного сприймання» [Забіяка 2013: 301]), але й на нову конструкцію (не зважаючи на те, що це чи не загальна семіотична лінія розрізнення багатьма науковцями модернізму й авангардизму). Це розрізнення до того ж має відносно недавню традицію і визнається не всіма літературознавцями. І хоча ми долучаємося до нього, однак, можемо припустити, що саме бароко їх об'єднує. З одного боку, синкретизм і елітарність бароко чи не генетично пов'язується із модернізмом. З другого, – синкретизм та ігрові форми (при чому, не лише низового бароко) пов'язуються типологічно з авангардизмом, «авангард нерідко свідомо запозичував низові форми з метою масового впливу і максимальної дохідливості твору, як засіб завоювання читача» [Цимбал 2003: 308]. При тому, незважаючи на прагнення масовості, включення твору у контекст, власне перетворення тексту на річ реального світу (плакат, реклама, агітація) стало причиною того, що «мистецтво певним чином „затемнюється“, що й призвело до того, що авангард став „мистецтвом для обраних“, хоча й чинив цьому спротив» [Забіяка 2013: 307]. Літературознавці, навіть на відміну від самих авангардистів, у їхній поетиці простежують традицію, своєрідний «постійний авангард». Я. Цимбал, не відкидаючи традицію, синтетичність авангардизму пов'язує з проблемою масового мистецтва, – «естетичні потреби читачів перших десятиріч ХХ ст. були пов'язані з літературними формами, які консервували, зберігали у своїх структурах характерні для видовищ давні форми показу» [Цимбал 2003: 307]. С. Сігей зараховує російський авангард в русло ще античної і середньовічної традиції. При тому він наголошує на необхідності строгого «розрізнення власне візуальної поезії і візуалізації вірша» [Сігей 1996: 61].

Якщо говорити про типологічні спільності стилів, навіть значно віддалених у хронологічній перспективі, тобто, скажімо, модернізуючі і традиціоналістські стилі, то, на нашу думку, в цю схему варто ввести третю ланку – стилі зламів (постійний авангардизм). М. Сорока пропонував, наприклад, двояке розуміння авангарду – як справді оновлювального стилю і як «традиційний авангард» [Сорока 1997]. В цьому розумінні бароко з ренесансом співвідносяться як авангардизм із модернізмом. А з другого боку, у межах самого бароко, можемо припустити чи виявити і свій модернізм, і свій авангардизм.

Говорячи про сучасний етап, літературознавці теж наголошують на зламі, кризовому періоді тощо, «сьогодні культури, перетнувши черговий культурний рубіж, переживаючи хворобу „кінця“, опинилися в ситуації парадигматичної „невизначеності“» [Лімборський 2011: 6]. Період цей (як деструкції так і конструкції) теж визначається по різному, але в досить широких хронологічних рамках, адже «зміна парадигми ніколи не відбувається одномоментно, це не гвалтовна відміна попередньої системи, а поступове відкидання тих чи інших елементів світогляду» [Кіслицина 2006: 15]. При тому парадигма майбутнього пов'язується із синтетичністю культури, але насамперед із інтертекстуальністю, інтермедіальністю, цитатністю. Ми вважаємо, таку парадигму можна назвати центонною конструкцією, у якій у всьому є сліди всього, тому, «зважаючи на властивості сучасного літературного процесу, наука про літературу, гадаємо, повинна залучати все більше позалітературознавчих методик та уважніше ставитися до слідів інших видів мистецтва в творах, що кладуться під ніж літературознавця» [Завадський 2008: 58]. Для нас важливо, що цьому періоду теж притаманна підвищена візуальність культури, розвиток зорових форм літератури. І це теж значною мірою пов'язується з позалітературними явищами (розвиток засобів зв'язку і комунікації, поширення мультимедійної техніки).

Другим важливим питанням є структура тексту, проблема його творення з погляду семіотики. Саме це, здавалося б, питання поетики, здатне виявити позалітературне значення тексту, його ангажованість у соціальні процеси, особливості творення сфери значень спротиву цим процесам і підтримки. Йдеться, отже, про співвіднесеність тексту і світу у семіотичній перспективі. Тлумачачи подвійність авангардної парадигми, запропоновану М. Сорокою, Ю. Завадський розрізняє барокову візуалістику із авангардною на основі комунікативних зв'язків, «відмінності між текстами, в такому разі, пролягають у мірі акцентуації певних каналів зв'язку з реципієнтом: у випадку античних чи барокових зразків зорової поезії – розуміння семантики тексту аналогічне з рештою літератури, натомість у разі „конкретної поезії“ – зміст твору зводиться до концепту (ідеї), що лежить в основі побудови тексту (носій значення, врешті, і є повідомленням)» [Завадський 2008: 58] (під цим розуміємо матеріальність знаку), хоча в іншому місці він зазначає, що «процес комунікації читача з конкретистським текстом відбувається надзвичайно подібно до комунікації його з текстом бароковим» [Завадський 2008: 59].

Для авангарду світ є текстом, «саме думка про те, що все може бути естетичним, все може бути художнім твором, є провідною ідеєю авангарду, який намагався зруйнувати стіну між мистецтвом і немистецтвом» [Забіяка 2013: 299]. В авангарді «акцентація матеріалу і його умовності – літературності чи театральності – творила інший, уявний світ» [Цимбал 2003: 312], який «стає пластично монтажним». Тобто, для авангарду початку і середини ХХ ст. художній текст творять зв'язки між елементами (часто це реальні об'єкти, а не знакові одиниці, власне ці об'єкти і стають ними), «семантика для конкретистського тексту є вторинною або рівнозначною зі структурою тексту, оскільки часто виникає як наслідок структури» [Завадський 2008: 60]. Крім того, текстом є сам процес продукування тексту, – «читач, слухач, глядач залучаються до процесів творення, які, з точки зору авангарду, важливіші за кінцевий результат» [Цимбал 2003: 312]. Ю. Завадський вважає, що виникла візуальна поезія від втрати певними речами утилітарного призначення, а деякі риси сучасних мистецьких практик, як «тенденція до тривіалізації змісту та форми мистецького твору, набуття ним рис речей побутового вжитку, залучення позамистецьких елементів у структуру твору, порушення послідовності викладу, симуляційний характер твору говорять нам про зворотню тенденцію в розвитку зорових (і не тільки) форм» [Завадський 2008: 63]. Сучасна зорова поезія як і початку ХХ ст. теж розмиває межі між текстом і світом. Різниться тим, що авангардний текст мав

тенденцію наближення (повністю чи окремих структурних елементів) до реальних речей, а в сучасній навпаки – речі дискурсивного світу претендують на ототожнення з текстуальною реальністю, «адже за доби посткультури кожний дискурс може претендувати на те, щоб бути проінтерпретованим як „літературний“ у залежності від позиції і досвіду реципієнта» [Лімборський 2011: 50].

Візуальна поезія редукує знаковий об'єм. Тому значення насиченість конкретного знака при цьому ніби здобувається на підвищену семантику. Можемо навести зразки віршів однієї літери: «Тиха ніч» Ярослава Балана [Назаренко 2005: 72], композиція становить чорне тло з багатьма літерами «ь», «Вага м'якого знака» І. Іова [Назаренко 2005: 94]; одного слова – «Життя» М. Сороки [Назаренко 2005: 167], «Шум-шелест-свист» М. Короля [Назаренко 2005: 113]. Чи не найчастіше поети використовують літеру «я», оголошуючи її віршем, при тому вірші ці (власне композиції) таки різні «Я-я-я-я-я» Ярослава Балана [Назаренко 2005: 72], «Я» М. Луговика [Назаренко 2005: 124], використана ця літера (графічно найбільша) у вірші Ярослава Балана «Я – поет пан футурист деконструктивіст образотворчий письменник» – гумористичній стилізації М. Семенка [Назаренко 2005: 66]. Загалом серед візуалістів поширена практика стилізацій під традиційно барокові (вірші-лабіринти «Ой, зійшла рання зоря, алилуя» Ярослава Балана [Назаренко 2005: 70], «Дошка – наше життя» М. Сороки [Назаренко 2005: 170], фігурні вірші «Дзвін Івана Мазепи», «Хрест» М. Сарма-Соколовського [Назаренко 2005: 163, 165]) або авангардні тексти («Аверт абетки міжзоряних глибин» І. Іова [Назаренко 2005: 95], його ж «Тиждень» [Назаренко 2005: 92]). Також вірш «Сім» М. Семенка часто обігрується у візуальних експериментах (крім згаданого, «Тиждень» М. Короля [Назаренко 2005: 105]). Взагалі, у сучасній візуальній поезії можна встановити певну низку найповторюваніших ще барокових метафор, дзеркала (відображення), часу тощо, про що свідчать, наприклад, тексти, «Балада про пісковий годинник» І. Іова [Назаренко 2005: 98] і «Пісковий годинник» В. Мельника [Назаренко 2005: 134], який пародіює «Пісковий годинник» Неди Нежданой [Назаренко 2005: 150]. У віршах (умовно кажучи, займенника «я») обігрується автобіографізм, хоча насправді автобіографічними їх навряд чи можна назвати, скоріше це его-графізм, тому у В. Старуна аналогічні композиції називаються «Кінець егоїзму» і «Роздвоєння» [Назаренко 2005: 175]. Цікавіше автобіографізм подано у композиції «Родинне свічадо» Іова [Назаренко 2005: 93], де літера «о» і є дзеркалом між «і» та «в», також привертає увагу гумористична композиція «Автопортрет в автобусі» Назара Гончара [Назаренко 2005: 88], власне це автопортрет не самого письменника, а будь-кого, хто перебуває в автобусі, в такому разі «і риси свої розгубило лице» в рамці заголовка тексту – автобусного вікна набуває не лише жартівливого значення. Часто в композиції включаються знаки інших мов, скажімо нотні, у поєднанні з літерами і словами і без них, як наприклад, «Соната 1» І. Іова [Назаренко 2005: 91] (ноти складають слово «доля» в нотному записі, який імітує прапор), «Капля ім. Г. Китастого» Ярослава Балана [Назаренко 2005: 71], «Без назви» Н. Гончара [Назаренко 2005: 89], в останньому ноти поєднуються у слова «досі сіре міфа сольдо / доля доля доля доля», «Боби космічні» В. Старуна [Назаренко 2005: 174].

Взагалі до у звичному розумінні літератури громадянської, а щоб не використовувати такого терміна, можна сказати літератури спротиву, варто віднести композиції М. Короля «Паспорт» [Назаренко 2005: 69], М. Луговика «На спомин з дня 500-ліття Січі» [Назаренко 2005: 120], «Час» (Чорнобильська атомово сучасність) [Назаренко 2005: 120, 122] (обидва із циклу «Українське бароко»), «Вірші на осцилографі» В. Мельника [Назаренко 2005: 128], «Трагедія», «Шибениця», «Печать шовініста» В. Женченка [Назаренко 2005: 189, 190]. Поети-візуалісти часто звертаються до тем (якщо можна в їхніх творах такі називати) історичних. Можна порівняти символічне відображення голодоморів у різних візуальних текстах: Яrsa Балана «Голод», де літери «о» подібні до розміщеного нижче ряду нулів (їх шість) – вказівка на невстановлену, але вимірювану мільйонами, кількість загиблих від голодомору (Т. Назаренко зазначає, що «низка нулів, подібна до відкритих ротів голодуючих» [Назаренко 2005: 68]), у вірші М. Короля «Голодомор» [Назаренко 2005: 106] чотири літери «о» цього слова стають очима трьох черепів, які зливаючись переходять один в одного і символізують три українські голодомори. У М. Луговика у вірші «Голод» літери цього слова складаються в шибеницю з повішеним [Назаренко 2005: 122].

Проте текстовий мінімалізм у межах візуальності, окрім наповнення символічним змістом знаку, має й інші тенденції. Є. Штейнер зазначає, що «невпинне розширення візуальних можливостей записаного вербального тексту призвело в багатьох випадках до різкого зниження <...> рівня емпатичного вираження, по-перше, і рівня змістової декодованої інформації, по-друге» [Штейнер 1990: 297-298]. Можемо навести приклад віршів, позбавлених мовних одиниць: «Нічия», «Час Дон Жуана» М. Короля [Назаренко 2005: 116], «Ненароджена поезія» М. Сороки [Назаренко 2005: 173]. Тому «стягнення слів в одне, а „правильного“ граматично і лексично тексту – в образ тексту або текст моделюючої системи вищого рівня формалізованості поєднується із головною родовою властивістю візуальних поетів – „сказати все відразу“» [Штейнер 1990: 301], цікавим зразком у буквальному розумінні стягнення тексту в його образ є експериментальний твір канадського письменника українського походження Брайєна Дедори «він ворухнувся he moved corrái sé» – це один текст дев'ять раз повторений кельтською і українською мовами, починаючи від другої шпальти два стовпчики стягуються в один аж до накладання, а потім розходяться даючи при тому посередині третій – англійською мовою [Назаренко 2005: 81-85], схожим експериментом є «Народження, можливо, геніального вірша» І. Іова [Назаренко 2005: 97], де на сторінці бачимо не текст, а саме незрозумілий образ рукописного тексту, в якому літери ще не стали чіткими і не відкрили значення, також «Кінець світу» В. Трубая [Назаренко 2005: 184] (відбиток підшви на сторінці Старого Заповіту з Десятьма заповідями, який унеможливує їх прочитання).

Бажання одночасності висловлювання (які при тому інколи лишаються лише натяками про висловлювання) призводить до зменшення значення сказаного, «тим самим поетове „сказати все одразу“ обертається „говорити весь час одне“» [Штейнер 1990: 318]. Одномоментність впливає таким чином і на значення. Поетичний твір перетворюється на плакат, хоча таким теж має здатність впливати на глядача. Цей процес, в певному розумінні катастрофічний для поезії, неможливо замінити жодними множинностями інтерпретацій («необмеженість інтерпретацій авангардового (в найширшому розумінні) тексту зумовлена слабким каналом зв'язку твору з реципієнтом» [Завадський 2008: 63]). В цьому парадоксальність візуальної поезії, яка сама продукуючи найрізноманітніші дискурси спротиву соціальним дискурсам (йдеться не лише про епатаж узвичаєних норм сприйняття) може сприйматися як герметичний текст, який підкреслює пантекстуальність культури, «розгадати текст <...> сучасного зорового вірша – надзвичайна праця, натомість первинний контакт із текстом виявляє скрайню простоту й примітивність його смислу» [Завадський 2008: 63]. А з другого боку, у прагненні найкоротшого шляху до сприйняття, візуальність використовується як засіб виходу за межі власне літературного тексту (цілком у дусі авангарду), перетворення на утилітарну річ. Катастрофічний цей процес у тому плані, що зменшення передаваного значення до критичної межі перетворює текст в річ, яка включається в систему споживання, «спроби збільшення семантики образу шляхом підвищення його до символу з наступним очищенням чуттєво сприйманого символу до знака-індекса послідовно призводять до відмови від знаків як іконічних, так і вербальних і зводять текст до схеми на зразок креслення із найпростішими алфавітними графемами або найпростішими ж геометричними лініями, які знову ж, значущі не самі собою, а як вказівка на що-небудь (що загодно) інше» [Штейнер 1990: 316].

Можемо підсумувати, що сучасний етап розвитку візуалістики в українській літературі є продовженням перерваного авангарду поч. ХХ ст., але з відмовою від деяких особливостей його поетики, це авангард (включення тексту як речі – мовні одиниці уподібнюються реальним речам – у дискурсивні зв'язки із зовнішнім світом) звернений на бароко (сприйняття світу як тексту). При тому сьогоднішня авангардна (необарокова) в широкому розумінні зорова поезія твориться «на спільній для структуралізму і постструктуралізму концептуальній основі – ототожненні законів побудови тексту і культури» [Лімборський 2011: 27]. Ангажованість у позалітературні дискурси такої поезії, її зв'язок і взаємопроникнення з явищами не літератури зумовлені не лише намірами її творців, а також семіотичними особливостями структури відповідних текстів. Подальше дослідження літературної візуалістики загалом і проблем її зв'язків із позалітературними дискурсами, ангажованості у соціальні процеси передбачає широкий історико-літературний аналіз означених мистецьких феноменів у національних

літературах та компаративне вивчення типологічно подібних літературно-мистецьких явищ різних культурних регіонів.

Література: Бедрик 2013: Бедрик В. Візуальна поезія в категоріях «жанр», «метажанр», «стиль» // Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри. Вип. 10. – К.: ВЦ КНЛУ, 2013. – С. 39-52. Забіяка 2013: Забіяка І.В. Взаємовпливи мистецтва і науки: поетизм, сюрреалізм / структуралізм / Ірина Забіяка // Літературознавчі студії. Вип. 37 Ч. 1 / КНУ ім. Т. Шевченка. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С. 295-309.; Завадський 2008: Завадський Ю. Теоретичні основи дослідження сучасної зорової поезії: предмет / Юрій Завадський // Studia methodologica. Вип. 24. – Тернопіль: РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 57-64.; Іванушкин 1925: Іванушкин В. Графічне мистецтво та його утилітарна роль в новому побуті // Життя й революція. – 1925. – №6-7. – С. 48 – 51.; Кісліцина 2006: Кісліцына Г. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадигмы / Ганна Кісліцына. – Мінск: Логвінаў, 2006. – 208 с.; Лімборський 2011: Лімборський І.В. Світова література і глобалізація / Ігор Лімборський. – Черкаси: Брама-Україна, 2011. – 192 с.; Назаренко 2005: Назаренко Т. Поезиграфія: сучасна зорова поезія українською мовою / Тетяна Назаренко. – Київ: Родовід, 2005. – 204 с.; Сігей 1996: Сігей С. Краткая история визуальной поэзии в России / Сергей Сігей // Экспериментальная поэзия. – Кенигсберг – Мальборк, 1996. – С. 60 –67.; Сорока 1997: Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кін. XVI-XVIII ст. – К.: Голов. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1997. – 208 с.; Цимбал 2003: Цимбал Я. Ексцентризм як домінанта стильових пошуків першої третини ХХ ст. (український авангард у загальнослов'янському контексті) / Ярина Цимбал // Слов'янські літератури. XIII Міжнародний конгрес славістів (Любляна, 15-21 серпня 2003 року). Зб. наук. праць. – К., 2003. – С. 305 – 321.; Шевчук 1995: Шевчук В.О. Козацька держава: Етюди до історії українського державотворення / Валерій Шевчук. – К.: Абрис, 1995. – 392 с.; Штейнер 1990: Штейнер Е. Картины из письменных знаков (заметки о визуальной поэзии) / Евгений Штейнер // Индекс: Альманах по материалам рукописных журналов / Сост. Михаил Ромм. – М.: Эфа, 1990. – С. 297 – 321.

Г.О.Випасняк, доц. (Івано-Франківськ)

УДК 2; 82.0(477); 168.527

ББК 83.3(4Укр)+71+86

Агіографічний дискурс репрезентації митця заблокованої культури

Статтю присвячено аналізу специфіки репрезентації митця заблокованої культури. Визначено, що ключовою рисою є віктимність. У контексті заблокованої культури це зумовлює агіографізацію біографії письменника. Наділення життєвого шляху митця елементами житійності є одним зі способів творення національного міфу, відтак – національного виживання в умовах заблокованості культури.

Ключові слова: агіографія, репрезентація митця, національний міф, заблокована культура.

Выпасняк Г. О. Агиографический дискурс репрезентации человека искусства заблокированной культуры

Статья посвящена анализу специфики репрезентации человека искусства заблокированной культуры. Определено, что ключевой особенностью является виктимность. В контексте заблокированной культуры это обуславливает агиографизацию биографии писателя. Наделение жизненного пути человека искусства элементами житийности – один из способов создания национального мифа, в конечном счете – национального выживания в условиях заблокированности культуры.

Ключевые слова: агиография, репрезентация, национальный миф, заблокированная культура.

Vypasnyak G. O. The Hagiographic Discourse of Representation of Artist of Blocked Culture

The article analyzes the special features of representation of artist of blocked culture. Victimization is the main one and it makes writer's biography become a hagiography in the context of blocked culture. Throwing hagiographic elements into writer's biography is one of possible ways of national myth-making and is a key of national surviving in atmosphere of blocked culture.

Key words: *hagiography, representation, national myth, blocked culture.*

Заблокована культура – специфічний простір, який характеризується ущемленістю, обмеженістю, зумовленою, як правило, зовнішнім тиском домінуючої культури. Феномен заблокованої культури є предметом вивчення передусім постколоніальних студій, і тому в даному випадку особливої ваги набуває реляція колоніальна / колонізована, домінуюча / підпорядкована культура, так як саме перша частина названої опозиції спричинює заблокованість другої.

На думку Е. Саїда, „вплив минулого на культурні ставлення сьогодення важливіший за саме минуле” [Саїд 2007 : 54], оскільки спосіб репрезентації тих чи інших подій та постатей минулого впливає на орієнтацію у світовому просторі не тільки окремої особистості, але й нації загалом. На сьогодні, коли українська культура поступово виходить зі стану ізолюваності, і завдяки активному розвитку упродовж останніх десятиліть постколоніальних студій з’явилося міцне наукове термінологічне підґрунтя, вияскравлюється потреба детальнішого аналізу способу репрезентації ключових постатей заблокованої культури. Образ письменника є одним із центральних у цьому контексті, оскільки саме він, беручи активну участь у створенні сучасної йому літератури, відображає думки більшості представників заблокованої культури.

У книзі „Культура й імперіалізм” Е. Саїда детально проаналізовано образ колонізованого з точки зору колонізатора: він виступає обмеженим, простакуватим, часом жорстоким, позбавленим моральних орієнтирів тощо. Цілком логічно, що у власних очах колонізований постає в іншому світлі – як правило, віктимізованому. Це зумовлює особливий тип дискурсу з помітними рисами героїчності/агіографічності. Особливо він оприявнюється у репрезентації пантеону національних героїв і митців, які зазвичай прожили непросте життя в умовах заблокованої національної культури і задля подолання обмежень, накладених колонізатором, нерідко жертвували власним життям.

Оскільки українська культура впродовж багатьох століть перебувала у стані перманентної заблокованості, у зв’язку з тривалим перебуванням у складі різних держав, агіографічний дискурс для репрезентації її митців мав сприятливий ґрунт для свого розвитку. З’явившись як дітище романтизму, він особливо актуалізувався у ХХ ст., коли вітчизняна культура зазнала непоправних письменницьких втрат як під час двох світових воєн, так і внаслідок репресій радянського режиму. У цьому контексті репрезентація митців-жертв правомірно здійснюється не просто в агіографічному, а в мартирологічному ключі.

Мета дослідження полягає у вияскравленні ознак агіографічності у сприйнятті письменників заблокованої культури.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення ряду завдань, як-от: вирізнення передумов, які сприяють активізації агіографічного дискурсу у рецепції митця заблокованої культури, а також з’ясування специфіки функціонування життійних образів митців у просторі національної міфології.

Аналіз основних джерел з цієї проблеми оприявнює той факт, що тема агіографічності сприйняття митця заблокованої культури практично завжди була на поверхні, адже побіжно її торкаються найвідоміші як світові, так і українські мислителі. Проте вона досі не знайшла свого розвитку в окремому дослідженні. З-поміж праць світових авторів варто згадати книгу Т. Карлайла „Герої, вшанування героїв і героїчне в історії”, де у підрозділі „Герой як поет” автор виводить романтичну міфологему поета-мученика й окремо розглядає тип героя-письменника. Образ митця він розглядає поряд з іншими типами культурних героїв – божеством, пророком, пастирем, вождем.

Цікавою для розкриття даної теми є книга Ц. Тодорова „Обличчям до екстремі”, присвячена аналізу поведінки людини в екстремальних умовах, зокрема у найекстремальнішій з можливих – концтаборах. Це також максимально заблокований світ. У просторі суміші двох концентратів – екстремі й ізолюваності – спостерігаємо виразну поляризацію людських моральних якостей. Тут відсутня проміжна ланка між добром і злом, тому ці категорії постають у чистому вигляді. Героїзм і святість в умовах концтабору виникають як реакція духовно сильних особистостей на зовнішнє зло. Це єдиний спосіб врятувати особистий світ духовних

цінностей перед абсурдністю зовнішніх обставин. При цьому вершиною досконалості постає образ святого як утілення абсолютного добра, милосердя і смирення.

З-поміж українських дослідників переважно діаспорні побіжно згадували про агіографічність образів митців у літературах поневолених країн, потрактовуючи це явище як вияв їх „романтичного націоналізму”. Ю. Шерех (Ю. Шевельов) у праці „Етюди про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів” писав, що „нації поневолені або стиснені культивують більш або менш виразний романтичний націоналізм у різних його щаблях і розгалуженнях: від плекання етнографічних особливостей до месіанізму <...>. Пригноблена нація потребує для самозбереження відгородитися від світу, скупчитися в собі, щоб так зібрати сили для вирішального стрибка” [Шерех 2003: 70]. Тобто освячення образу письменника здійснюється з метою акумуляції духовних сил нації, для укріплення її опірності перед наступом домінуючих культур.

М. Павлишин у книзі „Канон та іконостас” зауважував, що у Східній традиції у процесі формування літературного канону вагому роль відіграє не що інше, як постать митця, якого прирівнюють до святого. І якщо для Західної традиції важливий власне літературний канон як сукупність наймайстерніших текстів, то для Східної – іконостас письменників. Саме крізь цю призму здійснюється сприйняття та поцінування написаних ними художніх творів: „Іконостас спрямовує увагу вірних на святу особу, її чесноти, її значення та її зв’язок з центральною ідеєю спасіння <...>. З такої перспективи не текст <...> виправдовує зацікавлення автором, хоч текст сам по собі може бути цікавим. Навпаки: зацікавленість вірних в авторах як особах поширюється також і на тексти, які вони написали” [Павлишин 1997: 190-191].

Проблематику українського іконостасу митців порушує Є. Кононенко у збірнику есеїв „Героїні та герої”. Особливої уваги авторка надає жіночим образам – Марусі Чурай, Лесі Українці та Ліні Костенко. І хоча безпосередньо вона не акцентує на агіографічності сприйняття згаданих постатей, проте час від часу ця тема впливає на поверхню в окремих авторських репліках, особливо коли йдеться про „сонм українських героїнь-великомучениць” [Кононенко 2010: 46] і „житіє української культурної героїні” [Кононенко 2010: 68], про „житіє Марусі Чурай” [Кононенко 2010: 53], „канонічну нарацію – легенду про життя й діяння Ліни Костенко” [Кононенко 2010: 51] тощо.

У контексті дослідження передусім слід з’ясувати передумови і різновиди заблокованості тієї чи іншої культури. Як уже згадувалося, це явище є наслідком взаємовідносин між домінуючою і підлеглою культурами і, як правило, віддзеркалює політичну залежність одного народу від іншого. Принагідно слід звернути увагу на відносну обширність поняття „заблокована культура”, що часом зумовлює потребу в уточненні, відносно якої системи координат та чи інша культура відчуває обмеженість.

Зокрема на українському ґрунті можливо виділити два типи культурної ізоляції: 1) заблокованість у межах власної культури, яка передусім виявляється в обмеженнях, спрямованих проти митців, опозиційних щодо домінуючої культури, репресіях творчих особистостей та у блокуванні діяльності мистецьких угруповань, шкіл, течій; 2) заблокованість у світовому контексті.

Перший з названих видів є за своєю суттю подвійною заблокованістю, оскільки діяльність людей, котрі народилися практично в культурно ізольованій (особливо якщо це стосується радянського періоду) країні, блокувалася цією ж заблокованою від світу культурою. Якщо сьогодні на вітчизняному ґрунті вдалося подолати перший тип заблокованості, то для зняття другого досі триває боротьба сучасних митців за гідне місце у світовому культурному просторі.

Окремо варто виділити подвійну заблокованість митців української еміграції, діяльність яких одночасно була незатребувана і в рідній культурі, і мало цікавила діячів тієї країни, куди вони емігрували. Тому, за кордоном вони здебільшого становили окремий світ ностальгійної і відірваної від своїх джерел культури.

Зі здобуттям державної незалежності, коли, здавалось би, з’явилися підстави засвідчити початок процесу розблокування, не лише українська, але й інші пострадянські та постколоніальні країни зіткнулися зі ще одним видом заблокованості – внаслідок власної відсталості від колись домінуючих культур. Передусім це позначається на стильовому та

тематичному діапазоні художніх творів, приміром, теми, актуальні для постколоніальної-постзблокованої культури, не завжди цікаві у світовому контексті. Тому письменникові постізолюваної країни доволі тяжко знайти свого закордонного читача.

Становленню агіографічного дискурсу довкола постатей митців заблокованої культури передусім сприяють такі їх особисті риси як опозиційність, відтак – віктимність. „Як і герой, святий є винятковою постаттю, що не кориться законам суспільства, в якому живе, не чинить, „як інші”, його незвичайні якості (могутність душі) роблять з нього самітника <...>. Як і герой, він не допускає компромісу і як наслідок завжди готовий віддати життя за свою віру” [Тодоров 2000 : 64]. Письменника-як-святого характеризує готовність віддати життя за право писати за покликом серця, а не за замовленням влади, за право бути почутим. У контексті радянського періоду української культури найбільш агіографічними, подекуди мартирійними, є долі представників покоління шістдесятників – В. Стуса, В. Симоненка, А. Горської, О. Заливахи, Л. Костенко. Навіть ті з них, котрим вдалося вижити, мали доволі непросте життя: якщо їх оминуло заслання у табори, то вони зазнавали тиску від постійного контролю слідчих органів. За таких обставин протистояння духовно зорієнтованого митця й атеїстичної влади мимовільно асоціюється з типовою для житій святих опозицією пригноблених святий-християнин / володар-язичник.

Долі попередніх поколінь українських митців здебільшого позначені мартирійністю, і саме у цьому контексті їх репрезентовано сьогодні. У 2011 році вийшла друком двотомна антологія українських поетів, які загинули насильницькою смертю „Розіп’ята муза”, укладена Ю. Винничуком. Ця книга є зразком національного мартирологу. Незважаючи на те, що у книгах подано мінімальні біографічні відомості про письменників, сам формат цього проекту цілковито вписується у дискурс агіографічної репрезентації митця.

Представники української мистецької еміграції мали також нелегку долю, та все ж їх сприйняття сучасниками найменше позначене агіографічними рисами, за винятком хіба що постатей О. Ольжича та О. Теліги, які загинули трагічною смертю.

Варто звернути увагу на відмінність функціональності образу письменника у культурі заблокованій і вільній. У першому випадку він стає об’єктом національної міфології, без якої неможливе повноцінне існування жодної нації. На думку О. Лосева, „Міф є не субстанційним, а енергійним самоствердженням особистості <...>. Це образ, картина <...>. Це <...> лик особистості” [Лосев 1991: 94]. „Міф не є власне особистістю, а її ликом; і це означає, що лик невіддільний від особистості, тобто що міф невіддільний від особистості <...>. Проте особистість відмінна від своїх міфічних ликов” [Лосев 1991: 94]. Цю думку постійно слід пам’ятати, особливо при аналізі сучасних праць, присвячених постатям національного іконостасу. У них, як правило, по-іншому інтерпретуються окремі факти з життя письменників, оприявнюються нові, досі не знані епізоди тощо. Здебільшого такі роботи є важливими передусім у науковому плані, оскільки чітко розмежовують простір правди від простору міфу. Проте на масового читача вони часом мають негативний вплив, оскільки зумовлюють нівелювання національного іконостасу, відтак – „обезличування” національного міфу. Хоча окремі сучасні дослідники і митці схильні до думки, що „такі міфи не „деміфологізуються” жодними перипетіями громадянської історії – радше повторно актуалізуються, „підживлюються” ними” [Забужко 2007 : 15].

Національний міф виконує національно-консолідуючу функцію (О. Забужко), тобто є тим осердям, довкола якого може формуватися і розвиватися культура того чи іншого народу. У науково-популярних виданнях, присвячених Т. Шевченкові, І. Франкові та Лесі Українці, О. Забужко приділяє особливу увагу специфіці їхніх авторських міфів, розвінчуючи старі і формуючи нові, її власного авторства.

Є. Кононенко акцентує на героїчному дискурсі довкола постаті митця заблокованої культури як частини національного міфу. Письменниця водночас зауважує, що „хоча до національного поета й застосовується слово „герой”, він не зобов’язаний чинити подвиги поза „культурою” <...>. „Біографія з великої літери” – це бажаний, проте не обов’язковий вимір постаті національного поета. Якщо героїчної біографії немає, її створять ті, хто творитиме міф про національного поета – без таких „євангелістів” національне життя неможливе, а отже, не буде й самого поета” [Кононенко 2010 : 130].

З огляду на вищенаписане, складається враження що житійне міфотворення є своєрідною національною агіотерапією. В інтерпретації Т. Іванчіча агіотерапія – психологічний „метод полегшення болю духовного походження” [Іванчіч 2010: 17], буквально – лікування святістю. Агіотерапевт особисто повинен вести життя, близьке до святості, і завдяки своїй духовній силі повинен допомогти стражденному подолати життєві випробування виключно праведним шляхом. Заблокована культура продемонструвала застосування агіотерапії ще до виникнення самого цього поняття. Отож, якщо на особистісному рівні цей вид терапії застосовується осмислено, свідомо, то на рівні колективному, як бачимо, – це рефлекторна реакція національного самозахисту, спосіб вижити як нація.

Проте існує протилежний, негативний бік агіографізації/міфологізації постаті митця в українській культурі, на чому зауважував Ю. Шевельов у листі до Ю. Лавріненка. На його думку, надмірне захоплення образом письменника становить перепону для розуміння його поглядів та ідей: „Чи справді треба пустити собі кулю в лоб, щоб почули твої думки? Але і тоді зроблять святого і таким уже способом умудряться знов живої думки не почути” [Шевельов 2012: 84].

Сьогоднішній етап розвитку української культури Т. Гундорова називає транзитною культурою – перехідною на шляху до позбавлення ознак заблокованості. Типовим представником цієї культури дослідниця називає лузера. Митець транзитної культури – теж свого типу суспільний лузер, представник андеграунду тощо. У його характеристики дедалі менше рис героїчності/агіографічності у загальноприйнятому розумінні. Все ж певна частка житійності залишилася. Це агіографічність іншого типу, яку слід розглядати крізь призму світогляду американських бітників. У їхньому розумінні, суспільні лузери, які, як правило, були творчими особистостями, – істинні святі, оскільки виступали проти політики тотального споживацтва і бездуховності. З огляду на це, напрошується висновок про перманентну агіографічну сутність постаті митця в українській культурі. У заблокованій культурі вона виявляє себе доволі виразно, і саме там вона є функціонально важливою, оскільки є частиною національного міфу, національного пантеону героїв і святих. У заблокованій культурі звичне перетворення життя митця на текст, виливається в агіографічний текст. У постзаблокованій, транзитній культурі агіографічність відходить на маргінес і набуває іншого смислового навантаження. Сучасні митці менше вписуються в агіографічну матрицю передусім через відсутність одного із визначальних елементів – опозиційності щодо домінуючої культури. Можливо, у деяких випадках опозиційність наявна, проте вона уже здебільшого не загрожує життю письменника.

Вивчення феномену заблокованої культури актуальне не лише у межах пострадянського простору – хоча, зрозуміло, що для української науки саме цей контекст є найвагомим – але й у загальносвітовому масштабі, де можна знайти чимало прикладів заблокованих культур. Останнім часом науковці схильні потрактовувати глобалізацію як нову фазу культурного імперіалізму, що передусім виявляється у домінуванні англійської мови на різних рівнях культурної комунікації, посиленій популяризації англо-американської літератури, музики, способу життя тощо. Логічно, що це підштовхує до заблоковування тих культур, які не відповідають глобалізаційним стандартам. Тому цілком зрозумілими стають причини першорядності проблеми цінності як особистої, так і культурної автентичності (Ч. Тейлор).

Агіографічний дискурс репрезентації митця заблокованої культури є частиною „винайденої традиції” (Е. Гобсбаум), яка спрямована на національне духовне укріплення і водночас демонструє важливість міфологічних і релігійних первнів для гармонійного національного розвитку. Це ще один доказ того, що людина, незважаючи на наявність світоглядних, ідеологічних, національних відмінностей, незмінно залишається *homo religiosus*.

Література: Забужко 2007 Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2007. – 148 с. – (Сер. «Висока поліція»); Іванчіч 2010 Іванчіч Т. Діагностика душі й агіотерапія. – Львів: Свічадо, 2010. – 296 с.; Кононенко 2010 Кононенко Є. Героїні та герої: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2010. – 200 с.; Шевельов 2012 Лист Ю. Шевельова до Ю. Лавріненка №600 від 20.06.47р. // Слово і час. – 2012. – №9. – С.84; Лосев 1991 Лосев А. Ф. Діалектика мифа // Лосев А. Ф. Філософія. Міфологія. Культура. – М.:

Политиздат, 1991. – С. 21 – 186.; *Павлишин 1997* Павлишин М. Канон та іконостас // Павлишин М. Канон та іконостас : літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – С. 184 – 198.; *Саїд 2007* Саїд Е. Культура й імперіалізм. – К.: Критика, 2007. – 608 с.; *Тодоров 2000* Тодоров Ц. Обличчям до екстремі. Есеї. пер. з франц. Я. Салига. – Львів : Літопис, 2000. – 416 с.; *Шерех 2003* Шерех Ю. Етюд про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів / Юрій Шерех // Сучасність. – 1993. – №4. – С. 68 – 93.

І.Р. Голодюк, асп. (Івано-Франківськ)

УДК 82.0: 821.161.2

ББК 84 (4 Укр)

Наративні модальності як основні детермінанти дій героя зрілого українського модернізму

У статті за методологією теорії фікційних світів проаналізовано особливості нового типу героя в літературі зрілого українського модернізму (20–30-і роки ХХ століття). Доведено, що визначальними формуючими чинниками подій у художньому світі є наративні модальності, які накладають свої обмеження і на вчинки героя. Серед чотирьох типів модальностей – алетичних, деонтичних, аксіологічних, епістемних – ключова роль належить останнім, адже саме їх редистрибуція утворює основний конфлікт твору – протистояння між традиційним та тоталітарним соціальним кодексом.

Ключові слова: теорія фікційних світів, фікційний герой, зрілий український модернізм, наративні модальності, тоталітарний кодекс.

Детерминанты действий героя зрелого украинского модернизма

В статье по методологии теории фикциональных миров проанализированы особенности нового типа героя в литературе зрелого украинского модернизма (20–30-е годы ХХ века). Доказано, что определяющими формирующими факторами событий в художественном мире есть нарративные модальности, которые накладывают свои ограничения и на поступки героя. Среди четырех типов модальностей – алетических, деонтических, аксиологических, эпистемных – ключевая роль принадлежит последним, ведь именно их редистрибуции образуют основной конфликт произведения – противостояние между традиционным и тоталитарным социальным кодексом.

Ключевые слова: теория фикциональных миров, фикциональный герой, зрелый модернизм, нарративные модальности, тоталитарный кодекс.

The paper analyzes the features of a new type of fictional character in literature of mature Ukrainian modernism (20–30th years of the twentieth century) within the methodology of fictional worlds theory. It is proved that the main formative factors of the fictional worlds are the narrative modalities that determine the character's action. Among the four basic types of modalities (aletic, deontic, axiological, epistemic) the last one has the main impact on the character's action, therefore the redistribution of epistemic operators cause the main conflict of modernist fictional world – conflict between traditional and totalitarian social codices.

Key words: the theory of fictional worlds, fictional character, mature Ukrainian modernism, narrative modalities, totalitarian codex.

Література 20–30-х років ХХ століття засвідчила появу цілком нової особистості, що діє в якісно інших соціальних умовах. В. Агеєва зазначає, що тогочасні твори справді «орієнтувалися на нову, модерну переважно міську тематику, на цілком відмінний тип героя» [Агеєва 2002: 302]. Однак якщо у світовому модерністському дискурсі такий новий тип людини був зазвичай вільним від радикальних ідеологій, то в українській літературі непрості історичні умови (Більшовицька революція 1917 р., утворення СРСР 1922 р.) часто продукували героя, що живе у фікційному світі, який діє за законами тоталітаризму. Наявність значної частини текстів наведеної моделі текстуальної реальності зумовлює необхідність аналізу такого відмінного в соціальному аспекті персонажа. У вітчизняному літературознавстві дослідники вже неодноразово зверталися до проблеми людини як традиційного модерністського художнього світу, так і тоталітаристського (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, В. Зенгва, В. Ніколаєнко, М. Руденко, О. Ситник, Ф. Штейнбук та інші). Сьогодні більшість теоретиків цілком закономірно

визначають героя «смісловим центром художнього світу» (О. Полішук). І справді, переконання, бажання, наміри та фантазії персонажа репрезентують неактуалізовані альтернативи текстуального реального світу. Саме тому фікційного героя доцільно розглядати на тлі повноцінного аналізу модальної структури художньої дійсності твору. Сучасні дослідження рідко застосовують такий комплексний підхід до зазначеної проблеми, а тому *актуальність* нашого дослідження полягає в потребі розгляду в літературі зрілого українського модернізму того типу героя, що діє в художньому світі з тоталітарними законами, у контексті модальної макроструктури його текстуальної реальності, застосовуючи якісно новий підхід в сучасному літературознавстві.

Таким конструктивним розв'язком у вирішенні зазначених питань вважаємо теорію фікційних світів (*далі – ТФС*) Л. Долежела, Т. Павела, М.-Л. Раян, Р. Ронен та ін., що належить до посткласичної наратології й досліджує художній світ твору як неподільну єдність його *фікційності* та *наративності* (ТФС відома в англomовному літературознавчому дискурсі як теорія можливих світів). Зазначена методологія шляхом визначення домінантних наративних модальностей, що контролюють дію твору, дозволяє повноцінно охарактеризувати героя, сформованого тоталітаристським художнім світом.

Отже, *метою* статті є розкриття особливостей українського модерністського героя, що перебуває у фікційному світі, який діє за тоталітарними законами, у контексті характеристики ключових наративних модальностей його текстуальної реальності.

Мета, у свою чергу, передбачає виконання таких *завдань*: охарактеризувати специфіку адаптації героя до нової соціальної дійсності, встановленої його художнім світом; виокремити фактори, які формують цю дійсність і водночас детермінують дії героя.

Дослідники ТФС доводять, що кожен художній світ (*далі – ХС*) твору на макроструктурному рівні «населений» елементами, які діють у відповідності до законів текстуальної реальності. Для прикладу, розглянемо, як специфіка упорядкування фікційної реальності визначає дії героя в новелі Юрія Яновського «Путь у Францію». Головний персонаж твору, Анрі-Жак, повертається додому після війни. Він вільно простує дорогою, незважаючи ні на що. Уже перші рядки твору описують те почуття свободи, яким переповнений головний герой: *«Анрі-Жак, тільки заглибившись у ліс, раптом відчув, що він вільний, що світ навкруги належить йому од вершечка кожної сосни до її коріння, що похмуре низьке небо просвічує блакиттю, що Франція жде його, і він мусить поспішати»* [Яновський 1984: 149]. Видається, що герой справді контролює всі свої дії. Проте це враження оманливе: у своєму художньому світі фікційний герой потрапляє під певні обмеження, які й визначають хід розвитку подій. Так, із концтабору він виходить на волю тільки тому, що *«ворота розчинилися навстіж і есесівці з караульної вишки забралися геть»* [Яновський 1984: 148]. По дорозі його долає фізичне виснаження, він має галюцинації, йому зустрічаються інші фікційні особи (офіцери, солдати), а навіть і звичайний шлагбаум, – усе це продовжує контролювати Анрі-Жака та, як наслідок, змінювати сюжет твору. Постійні «можна», «не можна», «треба» зумовлюють виразні взаємовідношення між елементами ХС новели на макроструктурному рівні: на героя впливають як і загальні зовнішні заборони, так і свої, індивідуальні (внутрішні), адже повернення героя на Батьківщину зумовлено сильною ментальною потребою (нагадаємо: Анрі-Жак хоче швидше дістатися додому, тому *«мусить поспішати»*). Текстуальну реальність детермінують і конфлікти поглядів (комуністських й антикомуністських), навіть мовні розбіжності визначають долю Анрі-Жака.

За визначенням чеського дослідника Л. Долежела, фікційна особа (герой) – «це фікційна сутність, що володіє інтенційністю» [Долежел 1998: 280]. І справді, у героя новели «Путь у Францію» був чіткий намір потрапити додому, але при цьому його активність (і фізична, і ментальна) максимально залежала від самого устрою ХС, який строго детермінується глобальними обмеженнями: спочатку під час конструювання фікційного світу автор включає чи не включає туди окремі елементи наративного світу (особи, сили природи, стани, події, дії, взаємодії, ментальне життя тощо), потім же цей категоріальний набір ХС піддається форматуючим операціям, які мають прямий вплив на діяльність героя. Такі обмеження, «від яких не втечеш», дослідники ТФС (услід за модальною логікою) називають *наративними модальностями*, серед яких домінантними є алетична, деонтична, аксіологічна та епістемна

модальності. Для нашого дослідження важливо розглянути три види модальностей: деонтичну, аксіологічну та епістемну. Простежимо, як вони сприяють розкриттю особливостей героя тоталітаристського фікційного світу зрілого українського модернізму в контексті дослідження модальної структури наративного світу як окремих творів, так і цілого стилю.

Українська література 20–30-х років XX століття була відгомонам революційних ідей 1917 року, а також існувала в час встановлення тоталітарного більшовизму та створення СРСР. Тому й не дивно, що в текстах зрілого модернізму соціальна проблематика є ключовою. Новий суспільний лад приніс і нові закони, які слід було без обдумувань виконувати. Так, у новелі «Арабески» Миколи Хвильового знаковим є такий епізод: *«... людей годували дохлою гнилою рибою, трохи не кращими яйцями й такими ж сосисками. Все це привозили з нудного провінціального міста. За тих днів, коли до столу подавали (висловлюючись канцелярською мовою) вищезазначене, за тих днів зчинявся бунт. Бунтували пролетарі, службовці й навіть комунари. Тоді комунарів збирали й говорили:*

– Вам бунтувати не можна, бо ви – комунари, будівничі нової держави, а курорт, як вам відомо, державний.

Комунари хвилювались, але вони знали, що їм бунтувати не можна, а можна говорити іншим «халатникам» (хорі), що курорт дуже гарний і коли риба гнила, то це – помилка, бо вона зовсім не гнила. І комунари розпинались і доказували, бо вони знали, що таке дисципліна» [Хвильовий 2011: 321 – 322].

Герої фікційного світу новели, хочеться їм того чи ні, змушені жити за строгими правилами. Їм «не можна» бунтувати проти їжі, хоч риба й справді гнила. Ключовим словом у наведеному епізоді є атрибут «курорту» – «державний». Саме влада сформувала кодекс норм, згідно з яким визначаються права й обов'язки («дисципліна») її громадян: це можна, це не можна, це обов'язково (*«Лікар, що мусив сказати не те, що хотів сказати»* («Арабески») [Хвильовий 2011: 324]; *«Андрюшу, мого бідного Андрюшу, призначив цей неможливий ревком сюди, в «чека», проти його кволої волі»* («Я (Романтика)» [Хвильовий 2011: 334]; *«там щось махновщина, треба поагітувати (...) нам треба за рік-два-три вирости»* («Кім у чоботях») [Хвильовий 2011: 101]) (маркування наше – І.Г.). Слід додати, що репресивна політика тогочасної влади зосереджувалася швидше на «заборонено», ніж на «дозволено». Дійсно, головний герой новели «Я (Романтика)» Миколи Хвильового, побачивши свою матір у натовпі черниць, змушений засудити її до розстрілу. Саме тому він у розпачі констатує: *«І тепер я маю одно тільки право: нікому, ніколи й нічого не говорити, як розкололось моє власне «я»* [Хвильовий 2011: 342] (маркування наше – І.Г.). Вірний чекіст, Я, з іронією говорить про свої можливості: *«Він [Андрюша – І.Г.] мені віддає «своє право» купатися в калюжах крові»* [Хвильовий 2011: 339]. Із наведених цитат помітно, що герої аналізованого ХС не мали взагалі ніякого права, їх воля була обмежена, вони знали, що таке дисципліна. У такому художньому світі герой ніби проходить тест: він отримує завдання та повинен виконати його. Якщо ж він порушує правила, то зазнає покарання (а тип покарання за часів соціалістичної дійсності добре відомий).

Таким чином, описаний тест є характерним для фікційної реальності, де конструювання світу відбувається в основному за допомогою деонтичних модальностей: операторів дозволено, заборонено, обов'язково [Долежел 1998: 120–123]. Зауважимо, що домінування в деонтичній структурі ХС оператора «заборонено» є типовим для соціальних, національних, расових наративів та свідчить про наявність строгого деонтичного кодексу. Зазвичай традиційним для згаданої літератури є наявність конфлікту між соціальним та індивідуальним кодексами: коли герой протистоїть неправильним соціальним нормам, він стає *деонтичним чужинцем* (термін Л. Долежела) (наприклад, Григорій Многогрішний із роману «Тигролови» Івана Багряного). Однак у фікційному світі українського модернізму початку XX століття Я вбиває матір, Рубан жорстоко розправляється з Ма, товариш Жучок невтомно проводить агітаційну та просвітницьку роботу. Очевидно, що ці герої не дуже протистоять тоталітарному кодексу. Їх важко назвати деонтичними чужинцями. Що ж насправді відбувається з фікційним героєм зрілого українського модернізму, що перебуває у світі з тоталітарними законами?

Напевно, тут варто згадати революцію 1917 року. Герой модерністського ХС – це, висловлюючись у площині текстів Миколи Хвильового, романтик, якому досі сниться повстання (*«І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою з*

багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя» («Арабески») [Хвильовий 2011: 339]; «Я теж романтик. Але романтика така: я закоханий у комуна» («Синій листопад») [Хвильовий 2011: 152]). Колишні революціонери очікували світлих змін, ясного майбутнього, яке вибороли своєю кров'ю. І хоч ця «загірна комуна» ніяк не приходила до тих, хто свято вірив у неї, люди все одно чекали. Наприклад, головний персонаж новели «Синій листопад» навіть пробує уявити комуна XXV століття: «Але я дивлюсь на нашу сучасність з XXV віку, коли наша сучасність сива. Тому-то я в неї й надто закоханий (...) я чую, як по нашій республіці ходить комуна. Урочисто переходить вона з оселі в оселю, і тільки сліпі цього не бачать» [Хвильовий 2011: 153]. В. Агеєва стверджує, що і Ю. Яновський, і Микола Хвильовий звертаються до «проблеми «зайвих людей», учорашніх геніїв війни, яких стихія піднесла на гребінь подій і які за мирних обставин опиняються на життєвій обочині» [Агеєва 2002: 303]. Наведені вище уривки лише підтверджують тезу дослідниці. Редактор Карк з однойменної новели Хвильового запитує: «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?» [Хвильовий 2011: 86]. Справді, ті, хто не виконували норм, визначених деонтичним кодексом соціалізму, ставали не просто зайвими, а ворогами народу. Насторожує у цьому випадку те, що злочином вважається любов до країни – цілком чисте, навіть святе почуття, цінність, визначена будь-яким іншим кодексом. Згадаймо Тичинине: «Поете, любити свій край не є злочин, коли це для всіх!» [Тичина 1922: 58]. Як наслідок, єдиним поясненням цього може бути зміненна система цінностей соціального кодексу аналізованого ХС. Розглянемо її детальніше.

Із революцією 1917 року прийшла нова епоха. Оскільки герой боровся за неї, він спочатку безапеляційно приймає її цінності (нехтування поняттями рід, родина («Вершники» Ю. Яновського), толерантність до вбивства («Я (Романтика)» Миколи Хвильового), відхід від нормативної життєвої естетики (дохла гнила риба на сніданок із «Арабесок» Миколи Хвильового) тощо), однак згодом починає відчувати, що щось не так. Вихований на цінностях попереднього кодексу (нетоталітарного), на загальнолюдських морально-етичних нормах та керований колективним підсвідомим, герой переживає внутріособистісний конфлікт: з одного боку він здогадується про хибність своїх дій за найвищим, моральним, кодексом, з іншого ж – він до кінця так і не усвідомлює абсурдності свого ХС. Можливо, герой просто розуміє, що поставивши під сумнів соціальний кодекс, він ставить під сумнів революцію і свої мрії щодо майбутнього. Однозначно людина того часу була розгублена. Для прикладу, дедушка з новели «Шляхетне гніздо» не просто не розуміє, як ліс став громадським і він не має права з нього привезти хмизу, – герой загалом пригнічений тогочасною політичною ситуацією: «Але дедушка не розуміє: столипінські одруби, війна, революція, більшовики, повстанці, білі, червоні, комуністи, зелені, бандити, партизани – дедушка не розуміє. Дедушка – патріарх» [Хвильовий 2011: 147] (маркування наше – І.Г.). Як бачимо з наведеного уривку, нова соціалістична дійсність різко контрастувала з традиційною патріархальною культурою. Один із героїв новели – батюшка – весь час повторює, що тепер такий «більшовицький закон». У новелі автор максимально акцентує увагу на парадоксах тоталітарного кодексу за допомогою сполучень контронімічних атрибутів: «свій не свій ліс», «щасливий-нещасливий Василь». Імпліцитно навіть Україна називається «не своєю»: «Друга ярина – своя не своя. І серце радіє – тільки з сумом – і за свою, і за свою не свою... Пишно дметься вгору ярина... (...І Україна дметься вгору... І люблю я її – більшовицьку Україну – ясно і буйно...)» [Хвильовий 2011: 145]. Рефреном у новелі звучить усвідомлення «старе не вернеться»: «Скоро-скоро одійде дедушка у вічність, і не буде дедушки на землі» [Хвильовий 2011: 149].

За умов редистрибуції традиційних аксіологічних модальностей тоталітарний соціальний кодекс демонструє цілковиту підміну понять «добре», «погане», «невизначене» [Долежел 1998: 123–125], що свідчить про набуття статусу аксіологічного чужинця не окремим героєм, а цілим соціальним кодексом фікційного світу – традиційна патріархальна культура та цінності стають для українця чужими та відходять у минуле. Таким чином, можемо вважати основним конфліктом аналізованого ХС українського модернізму 20–30-х років протистояння двох кодексів: старого (традиційного) та нового (тоталітарного).

Тому й не дивно, що у фікційних світах зі строгою деонтикою домінантними є дійктивна локативна опозиція «тут – там» (або вже усталене «свій – чужий»), що проводить

межу між світом радянської дійсності та загальнолюдської («за міськими левадами вже зеленіло – теж ішло, і мірялось сонцем, за сонцем на Американський материк, тому там – океан, там велично й сильно. (...) смердюче, промислове місто (...) не утворило американської казки (...) воно ховає сьогодні в своїх завулках криваві легенди на сотні віків. (...) Не хотілось знати (...), що нема далі трамваїв, що далі важкі дороги й кістки замучених коней. А проте чудові легенди революції теж виростають тут» [Хвильовий 2011: 69] (маркування наше – І.Г.)), темпоральна опозиція «колись – тепер» (вдало реалізується в ХС новели «Я (Романтика)» – чорний трибунал засідає в топосі іншого світу – химерному палаці з минулого, а отже, вторгається в інший світ (хронологічно попередній), іншу культуру, чим спричинює конфлікт світів, нагнітання парадоксальності і тягне за собою нові екстремуми (наприклад, жорстокий садизм учасників чека)), хронологічна гіперболізація (конструюючи ХС, модерністський автор чітко наголошує на початку нової ери: «З березня року нашого п'ятого... а взагалі – 1922» («Редактор Карк») [Хвильовий 2011: 68], проте вже згодом втрачає відчуття часу: «Мчались місяці... Минуло... я не знаю, скільки минуло: може, це було вчора. Може, позавчора, а може, промайнуло двісті літ? колись це було?.. А може, це васильковий сон?» («Кіт у чоботях») [Хвильовий 2011: 96], чим наголошує на наявності значної прірви між минулим і теперішнім), імпліцитне контрастування «темне – світле» («Темна наша батьківщина. (...) Блукає вона за вітряками й ніяк не знайде веселого шляху. ... Болить наше мільйонове серце, і хочемо запалити їй груди своїм комуністичним саявом... Темна наша батьківщина» («Солонський яр») [Хвильовий 2011: 126]) тощо. Констатація домінування індустріальної культури над патріархальною підсилюється й акцентуванням урбаністських мотивів: «Велике промислове місто, велике, але не величне: забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки...» [Хвильовий 2011: 87].

Така радикальна відмінність між патріархальною й індустріальною культурою увиразнювала складнощі життя фікційного героя. Чужий героєві соціальний кодекс вимучує його: «Я так не можу. Мені важко. (...) Мені сняться зелені сні – навкруги простори, а на мене лізуть гадюки. Я їх б'ю, а вони лізуть. (...) ...варязька сила – велика, велетенська, напире, ще напире» («Редактор Карк») [Хвильовий 2011: 81]. Трагедія фікційного героя досліджуваного ХС саме в тому, що він вірить тоталітарному кодексу й змушений йому підкорюватись. Ті ж одиничні сумніви, що продукуються його ментальними діями, залишаються невисловленими. Можливо, саме тому герої фікційних світів проаналізованих творів часто страждають мовчки («Дедушка мовчить, Василь мовчить. Тягнеться віз, обіймають його сосни кострубаті, на північ похилились. Ходить по соснах ранковий вітер, вибігає із сосен ранковий вітер і летить на поле до гречки. ... Мовчить дедушка...» («Шляхетне гніздо») [Хвильовий 2011: 149]). Ті ж, хто більше не можуть мовчати, мають у столі бравнінг («Редактор Карк»). До речі, про суїцидальні прагнення героя літератури зазначеного періоду говорить і М.Нестелєєв. Аргументуючи це психоаналітичним методологічним інструментарієм, дослідник доводить, що «спонука до самогубства виникає як обернення імпульсу вбити іншого» [Нестелєєв 2013: 65]. У нашому випадку, можливо, герой намагається «вбити» тоталітарний кодекс – і в ХС, і в собі. Відчуття безвиході перед кодексом було характерною ознакою фікційного героя аналізованого світу.

Чим же зумовлена така «сліпота» людини? Напевно, тоталітарний кодекс в аналізованому ХС продукував не тільки підміну цінностей, а й редефініцію понять. Історичні факти засвідчують значну увагу соціалістичного режиму до переосвіти своїх громадян, формуючи цим нових «інтелігентів» з новими знаннями, поглядами, переконаннями. Керовані дамокловим «обов'язково», герої відвідують агітаційні та просвітницькі заняття, дискусії (наприклад, у новелі «Кіт у чоботях» або в «Кімната ч. 2»: «пішла з Христею на зібрання комзуртка. Там сиділа оддалік – безпартійна – і слухала. Вона завжди була на партійних зібраннях» [Хвильовий 2011: 222]), переживають, щоб їх не виключили з партії («Хвилювалась, що з партії викинуть – інтелігентка. Завжди боялась» («Кімната ч. 2») [Хвильовий 2011: 221]), займаються самоосвітою: «Христя посідала невеличку посаду. Переписчиця. Але й тут вона не встигала все зробити своєчасно. Цілий день вертілось у голові – чого вона не прочитала, чого вона не знає» («Кімната ч. 2») [Хвильовий 2011: 230]; «Вона безпартійна, але вже має в торбинці товстенську книжку «Что такое коммунизм» (без автора)...» («Кіт у чоботях») [Хвильовий 2011: 95], відчують свою вину, коли чогось не знають: «Молодчиків червоніє, і я червонію, і багато з нас червоніє, бо більшість із нас – це ті, що нічого не знають» («Кіт у чоботях») [Хвильовий 2011: 95].

99]. Насправді ж, ті знання, які пропонуються мешканцям ХС, не мають жодної наукової цінності. Але герой не усвідомлює хибності цих знань через порушений епістемний порядок світу. Оператори «відоме», «невідоме», «вірогідне» знову ж редистрибуються в ХС зі строгою деонтикою. Епістемна модальність [Долежел 1998: 126 – 128] витворює кодексову ідеологію, яку герой намагається інтеріоризувати, максимально повно досягнути знання, що їх йому пропонує світ. І якщо не всі герої усвідомлюють фальшивість інформації, яку їм пропонує тоталітарний кодекс (найчастіше людина, яка відчуває епістемний дисбаланс ХС, у творі є на маргінесах, як, наприклад, баба Горпина з новели «Кімната ч. 2»: «Взяла євангеліє й читала. Подумала: навіщо друкують різні книжки, коли не достає священних книг. Недавно ходила на базар – скільки тих людей приїжджає з села, щоб купити євангеліє чи то біблію. А їх нема» [Хвильовий 2011: 223]), то обізнаний читач це обов'язково помічає, а значить, належно розкодовує послання автора: «І читач творець, не тільки я, не тільки ми – письменники. Я шукаю, і ви шукайте» [Хвильовий 2011: 72].

Епістемний дисбаланс фікційного світу, що діє за тоталітарними законами, на нашу думку, відіграє визначальну роль серед інших модальностей. Звичайно, страх невиконання соціальних норм (деонтика), особисте усвідомлення понять добро/зло (аксіологія) значною мірою визначають дії героя. Однак розум, знання, наука (епістеміка) завжди мали й будуть мати сильніший вплив на особистість («так пише книжка» – найкращий аргумент у будь-якій дискусії). Як би сильно Рубан не кохав Ма, як би вірно Я не любив свою матір, якими б переконливими не були їх сумніви, вагання, почуття, сподівання, – вони знають обов'язок «істинного громадянина» своєї текстуальної реальності. Герой ХС відчуває дисбаланс свого світу й на деонтичному, і на аксіологічному рівнях, але він не посміє бунтувати проти епістемних обмежень: він перебуває в поїзді, де безперестанку закінчується паливо, який тягне свої холодні вагони невідомо куди, який «летить у темну дику фугу, у дикий німий степ» [Хвильовий 2011: 95], із якого ніхто не виходить, і в якому серед пасажирів точно є товариш Жучок із товстеньким томиком «Что такое коммунизм».

Таким чином, значна частина фікційних світів зрілого українського модернізму репрезентує вже сталий новий соціальний кодекс – тоталітарний. Читач не бачить формування цього світу – воно поглинуте романтично-революційним антуражем. Натомість реципієнт спостерігає девіантну адаптацію героїв до цієї текстуальної реальності. Специфіка модального структурування досліджуваного ХС на деонтичному, аксіологічному та епістемному рівнях унеможливорюють втечу героя від дійсності (за винятком самогубства, звичайно, якщо це можна вважати успішною втечею). Герой, вихований на традиційній патріархальній культурі, опиняється в цілком протилежному індустріальному світі, де редистрибуються ключові наративні модальності, але не змінюється суть людської особистості. Конфлікт двох кодексів (старого традиційного та нового тоталітарного) чітко дублюють внутріособистісні контрверсії героя. І саме стійкість епістемних обмежень фікційного світу «ставлять особистість на коліна».

Отже, методологія теорії фікційних світів дала змогу проаналізувати особливості українського модерністського героя, що перебуває у фікційному світі, який діє за тоталітарними законами, у контексті не тільки макроструктури текстуальної реальності, а й формуючих чинників, які детермінують його дії, – наративних модальностей. Перспективою дослідження є розгляд іншого типу модерністського героя – не обмеженого соціальними нормами та тоталітарними кодексами.

Література: Агеєва 2002: Агеєва Віра. Романний експеримент Юрія Яновського // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упор. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 301 – 311.; Нестелєєв 2013: Нестелєєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія / Максим Нестелєєв. – К.: Академвидав, 2013. – 256 с.; Тичина 1922: Тичина П. Золотий гомін / Павло Тичина. – Львів, Київ: Нові шляхи, 1922. – 102 с.; Хвильовий 2011: Хвильовий Микола. Вибрані твори / Микола Хвильовий; упоряд. Ростислав Мельників. – К.: Смолоскип, 2011. – 1038 с.; Яновський 1984: Яновський Ю. Оповідання. Романи. П'єси / Юрій Яновський. – К.: Наукова думка, 1984. – 575 с.; Долежел 1998: Doležel L. Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds / Lubomir Dolezel. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000. – 339 p.

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.2

Особливості функціонування літературної цензури в Україні від давнини до 90-х років ХХ століття

Демченко С.А. Особливості функціонування літературної цензури в Україні від давнини до 90-х років ХХ ст.

У статті представлено авторське узагальнення розкиданих даних у різних джерелах, які мають філологічний характер про літературу цензури і методів управління книговидавництвом з найдавніших часів до 90-х років ХХ ст. Дослідник показав деякі аспекти впливу християнських, царсько-російських, радянських цензорів КДБ, як на друк (або поширення рукописів), так і на шляхи приборкання інакомислячих. Видання призначене для широкої аудиторії прихильників українського слова.

Ключові слова: Біблія, канонізація, апокрифи, циркуляр, КДБ, МГБ (Міністерство державної безпеки), ВЧК (Все-російська Надзвичайна комісія з боротьби з контрреволюцією спекуляцією і саботажем), НКВС (Народний комісаріат внутрішніх справ).

Демченко С.А. Особенности функционирования литературной цензуры в Украине с древних времен до 90-х годов ХХ в.

В публикации представлена авторская систематизация материалов, разбросанных в разных источниках филологического характера, о литературной цензуре и методах управления книгоизданием с древнейших времен до 90-х годов ХХ в. Следователь продемонстрировал отдельные аспекты влияния христианских, царско-русских и советских цензоров КГБ как на книгопечатание, так и на способы укрощения инакомыслящих. Публикация посвящается широкой аудитории любителей украинской словесности.

Ключевые слова: Библия, канонизация, апокриф, запретные циркуляры, ЧК, НКВД, МГБ, КГБ

Demchenko S.A. Peculiarities of functioning literature censorship in Ukraine from the ancient times to 1990s.

This article presents authoring generalization of scattered data in different sources that have philological character about literature censorship and methods of controlling book publishing from the times before Christianity was introduced to the 1990s. The researcher showed certain aspects of the influence of Christian, czarist Russian, Soviet KGB censors both on the printing (or spreading manuscripts), and on the ways how to suppress nonconformists. The publication is intended to appeal a wide audience of the supporters of a Ukrainian word.

Key words: the Bible, canonization, Apocrypha, circular note, KGB, MGB (Ministry for State Security), the Cheka (The All-Russian Extraordinary Commission for Combating Counter-Revolution Speculation, and Sabotage), NKVD (People's Commissariat for Internal Affairs).

Одним із завдань цензури за всіх часів і народів було заангажоване формування свідомості громадян через продукування кон'юнктурно мотивованих світоглядних і державотворчих концептів. За С. Квітом, питома вага в подібних питаннях покладається на ЗМІ, контрольовані відповідними державними силовими структурами й органами [Квіт 1998], котрі покликані «відсівати» шкідливі (тобто, альтернативні до панівних) вияви інакомисля політичного, наукового, релігійного, освітнього тощо характеру.

М. Тимошик визнає, що від давнини до сучасності існували й існують книги типу «політичних заручників», адже «... з ідеологічних причин усі під радянські роки у вітчизняній періодиці... не могло з'явитися жодної об'єктивної публікації, присвяченої витокам української літописної книги. Домінувала затверджена згори так звана наукова концепція спільної колиски», «спільного кореня», за якої весь колосальний культурний і науковий набуток, уся духовна спадщина Київської Русі... беззастережно присвоювалася Росії...» [Тимошик 2007:48]. Потреба в створенні ідеологічних міфів штовхала багатьох запопадливих лакуз на нерозважливе приховування першоджерел та їхнє видання чи перевидання із зумисне підрізаними (обскуrowаними) «купюрами» в «потрібних» місцях, що призводило до нівеляції авторського задуму та зневаги свободи мистецького самовираження. М. Тимошик, аналізуючи новітні гіпотези й відкриття стосовно коренів українського етносу, серед перших

«протокнижок» дохристиянського періоду визнав «піктографічні тексти в печерах і гротах святилища «Кам'яна могила» на Запоріжжі; «крамольна» «Велесова книга»...давньоукраїнські книги, показані місіонеру Кирилу в Херсонесі 860 року...реконструйована рукописна пам'ятка IX ст.«Літопис Аскольда» [Тимошик 2007:55], котрі писалися й цензурувалися невідомими авторами. До перерахованих вище джерел слід приєднати також «Манускрипт Войнич» («Лист до Всевидаючого Ока»).

В книзі «Історія видавничої справи» той же автор детально розкрив такі питання, як специфіка російської цензури в період українсько-російського політичного союзу (XVII – XX ст.) і назвав наступні форми цензурних репресій проти українських видавців: «конфіскація окремих чисел періодичних органів або цілих накладів видань; відмова в реєстрації видавництва з надуманих причин неблагонадійності його програмних цілей; вилучення в тексті набраного журналу чи книги речень, а то й цілих абзаців, які чомусь не сподобалися цензорів; заборона друкування у збірниках чи журналах, що виходили в Україні, публікацій авторитетних українських авторів, які, однак, в перекладі російською мовою безперешкодно вміщувалися в російськомовних виданнях» [Тимошик 2007:257].

Мета нашої праці полягає перш за все в тому, щоб синтезувати розсіяну в різних виданнях (академічних підручниках з історії української літератури XIX – XX ст. та історії, публікаціях тощо) інформацію про те, як і коли традиція цензурування текстів і критичних літературних творів сприяла поширенню чи обскурації власне українського художнього слова.

Зважаючи на те, що ґрунтовних досліджень цієї проблематики таки бракує, вважаємо доцільним заглибитися в таємні й приховані цензурні лабіринти від давнини до сучасності, маючи за мету здолати певні стереотипи радянського політичного мислення, а відтак сприяти формуванню виваженої методології у вітчизняному літературознавстві.

«Сучасний словник іншомовних слів» містить наступні відомості про термін «цензура» [від лат. *censura*] – У Стародавньому Римі – посада цензора – перегляд творів, призначених для друкування, постановки в театрі, або якої-небудь кореспонденції, здійснюваний органами державної влади. Система державного нагляду за пресою, літературними творами, призначеними для друку або сценічної постановки, та засобами масової інформації» [Нечволод 2007:744]. Очевидно, що цензурування літературних творів займало й займає вагоме місце в системі державного контролю з того часу, відколи на папірус, камінь, дерев'яну дощечку чи кавалок глини навчилися наносити писемні знаки.

Звернемося до далекої минувшини. Окремі відомості про порядок «цензурування» Біблії (Старого й Нового Завітів) маємо в книзі «Біблієзнавство. Вступний курс»: «в історії релігійних традицій, базованих на писемній фіксації Одкровення (а релігії Біблії – іудаїзм та християнство – належать до такого типу), завжди вирішуються дві проблеми, пов'язані з корпусом (складом, списком) основних віросповідних текстів. По-перше, це проблема їхньої «правильності», «святості»; а по-друге – проблема «правильності» самого корпусу цих текстів (його повноти, чистоти від викривлень «втрат або навпаки, хибних додатків»), – до того ж перевірка таких текстів «...відбувається через діяльність певних інституціоналізованих структур» [Головащенко 2001: 10 – 11]. Доступ до сакральних текстів, як правило, мали представники певної конфесії (Першосвященник й аналогічні особи). Серед перших християнських «цензорів» були Маркіан (140 р.), Оріген Олександрійський, Євсей Кесарійський, Афанасій Олександрійський, згодом – церковні Собори (Лаодикійський, Гіппонський, Карфагенський та ін.) [Головащенко 2001:46-50]. Донині християнські богослови різних конфесій приховують деталі й подробиці поступової канонізації Св. Письма, а тих, хто їх поширює – переслідують або офіційно проклинають. З процесом канонізації Біблії стали укладатися списки заборонених книжок, які «не вписалися» в узгоджену концепцію, згодом їх віднесли до поняття «апокрифи» (зразки «отреченной русской литературы» за упорядкуванням М. Тихонравова нині зберігаються у фондах Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського).

З прийняттям Київською Руссю християнства як державної релігії зріс потік на наші землі богослужбових книг, а відсутність повного тексту Біблії аж до 1499 р. (так звана рукописна Геннадієва Біблія) ускладнював контроль різномірних домі- шків (богомилства, ісихазму та ін.) в складі текстів проповідей, «Слів» і т.д., писаних вітчизняними проповідниками й ченцями. Окремі елементи ісихазму, наприклад, присутні в «Притчі про

людську душу й тіло»(інша назва – «Притчі про Сліпого й Кульгавого») Кирила Турівського [Демченко, Сафонов 2013: 55 – 62]

В X – XIII ст. ченці в монастирях при записуванні й переписуванні літописів («Повісті минулих літ» й ін.) редагували й коригували своїх попередників під наглядом та на замовлення князів і митрополитів(чи настоятелів монастирів), тож не дивно, що Нестор – літописець, розпочавши чергову редакцію «Повісті минулих літ» етногенетичним міфом про появу та розселення слов'ян, заперечив автохонність українців і визнав їх нащадками Яфета, Ноевого сина – євреї ж бо, «обраний богом народ», тож і предки наші суть євреї...Кому й навіщо це було потрібно - не так вже й просто відповісти...

Знамените Пересопницьке Євангеліє(1556 – 1561), перекладене архімандритом Пересопницького Пречистенського монастиря на Волині й записане ченцем Михайлом, перекладене давньоукраїнською мовою, теж зазнало своєрідної «цензорської» чистки й правки, і «це пояснювалося потребами релігійної полеміки» [Головащенко 2001: 100 – 101].

Не забуваймо, що православні церковні реформи Пізнього Середньовіччя (а про них знають в деталях тільки священики - семінаристи й студенти відповідних закладів) запровадили «троєперстіє» й видавали під своїм контролем богослужбові книги для «старообрядців»(зразки такої літератури зберігаються в фондах музею Переяславського колегіуму та інших місцях).

1708 р. в палаючому Батурині опричники Петра I на чолі з Меншиковим змішували із землею козацьку столицю й архіви запорізьких козаків... дещо встиг врятувати від знищення Самійло Величко й залучив потім до своєї фундаментальної праці з літописання... До того моменту, як Петро I та його послідовники внаслідок ряду реформ відділили державу від церкви, система освіти й книгодрукування були цензуровані представниками православного кліру. Горезвісний Синодальний наказ 1721 р., підготовлений за безпосередньої участі Феофана Прокоповича(колишнього ректора Києво-Могилянської Академії) підкосив українське книгодрукування – до тиражування стали допускатися лише богослужбові книжки, тож більшість художніх творів української літератури XVIII ст. зберігалися й поширювалися в рукописах, а значить – були недоступні широкому інтелектуальному прошарку. Руйнування нашої національної системи книгодрукування й освіти у цьому карколомному столітті були зумовлені продуманою політикою російського царату, котрий від часу підписання Переяславської угоди 1654 р. докладав максимум зусиль для запобігання поширенню ідей українського самостійного державотворення й суверенітету.

1800 р. з дозволу російської цензури було опубліковано вперше переклад «Слова про Ігорів похід», де в передмові зазначалося: «Удільний князь Новгород- Сіверського Ігор Святославович, не узгодивши стосунки зі старіjším Великим Князем Київським, вирішив у 1185 році помститися половцям за руйнування підвладних йому володінь й набути собі через те славу» [Слово о полку Ігоревім 2003: III] (переклад цитати мій).Якщо взяти до рук «Літопис Руський», то стосовно причин невдалого походу та його передумов знайдемо,що перед тим брат Новгород – Сіверського князя був у військовому поході й повернувся звідти з великою здобиччю, що викликало заздрість в Ігоря, а не потребою помститися половцям. Натомість у передмові до першого видання поразка Новгород – Сіверського князя була зумовлена кількома наступними чинниками: пригнічення військової звитяги поганим знаком – затемненням сонця; відсутність військового досвіду й запальність молодих князів Святослава Олеговича та Володимира Ігоревича, котрі без ради зі старшими кинулися наздоганяти ворогів після першої битви, що спричинило роздробленість війська; поранення князя Ігоря в руку та його полон.

«Золоте слово Святослава» невідомий цензор оздобив компліментами на адресу племінників Ігоря й Всеволода, «.... котрі були загальними улюбленцями» [Слово о полку Ігоревім 2003:VI]. З подачі того ж автора передмови до першого видання княгиня Єфросинія, дружина Ігоря, подана як авторка голосінь за чоловіком, тоді як за Київським літописом, її син теж брав участь у битвах з половцями разом з батьком. З точки зору здорового жіночого глузду, за ким буде більше побиватися жінка, за сином-вояком, чи за чоловіком? Скоріше, таки за сином!.. Невідомий цензор визнає втечу Ігоря з полону як вимушену, прийняту під загрозою смерті [Слово о полку Ігоревім 2003:VI]. Годі сумніватися, що за таких «притягнутих за вуха» тлумаченнях перші видавці «Слова..» назвали цей твір «героїчною піснею»...правда, без героя,

бо самопожертви в ім'я високої мети не було з боку Новгород-Сіверського князя Ігоря, та й здорового глузду й військової далекоглядності також. Вельми обачно цензор перепрошував за неприємності, котрі «вкралися при переписуванні...» [Слово про Ігорів похід 2003: VI], бо передмова-перепустка російської цензури з ганьби й поразки намагалася зліпити героїчну звитягу з російським «душком»... не вперше і не востаннє. Протягом усього XIX ст. царсько-російська охранка дбала про притлумлення й обмеження української національної освіти та книгодрукування. Донощик з числа Кирило – Мефодіївських братчиків сприяв знищенню осередку вільнодумства, а «Книга буття українського народу» ніби розчинилася чи провалилася в темну утробу архівів царської охранки.

1847 р. Т. Шевченко потрапив на заслання через поему-інвективу «Сон», де в сатиричному плані зобразив не тільки царську родину, а й усіх посіпак – чинуш тодішньої Росії (сцена «генерального мордобиття»), за суворого цензора був сам цар Микола I.

Роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні» Панаса Мирного та Івана Білика було видано в Женеві, бо російська цензура не дрімала... М. Тимошик у згаданій раніше книзі «Історія видавничої справи» докладно висвітлив спрямування й наслідки застосування Валуєвського циркуляра від 18 липня 1863 р. та Емського указу царя Олександра II «Заборонити... різноманітні сценічні постановки і читання на малоросійському нарідччі, а також і друкування на такому ж текстів до музичних нот...» [Тимошик 2007: 244], після чого аж 30 років тривала жорстка цензурна диктатура, через яку сильно потерпала українська театральна справа, проте діяльність українських корифеїв на межі XIX – XX ст., попри заборони й перешкоди, не припинялася.

Більшовицький жовтневий переворот 1917 р. спочатку сприяв вивільненню української літератури з-під царсько-російської цензури в перші 17 років нової влади (20 – 30-ті рр. відомі під назвою «українське Відродження»), з кінця 20-х почали активно згортати українізацію, а з 1934 р. після I з'їзду письменників було офіційно це затверджено в державному масштабі, через «прокрустове ложе» соцреалізму було пропущено великий гурт національно свідомої політичної й літературної української еліти. Пережити репресії й переслідування вдалося небагатьом. Контроль за реалізацією державної програми розвитку словесного мистецтва було покладено на НК(НКВС – МДБ – КДБ), що породило масові вбивства (чорний листопад 1937р.), ув'язнення «ворогів народу» й «зоологічних націоналістів», творчу німоту й неможливість друкуватися чи виступати через державні ЗМІ з викладом власних концепцій. Українська еміграція на довгі роки втратила надію на те, щоб друкувати свої твори в українських часописах і друкарнях.

У повоєнні роки кадебісти – «генерали від літератури» (І. Кошелівець) [Мещеряков 1993: 204 – 211] чинили розправи над письменниками й поетами (М. Руденко, І.Світличний, В. Симоненко й ін.), позбавляли права на об'єктивне наукове дослідження певних мистецьких явищ (В. Стус, В. Скрипка й ін.) [Скрипка 2000: 2 – 8], обмежували у виданні повного обсягу написаного (О.Довженко, Л. Костенко й ін.), заганяли вільнодумців до психіатричних лікарень й випробували на них медичні препарати («зворотний бік добра» В. Рубана), вивозили на поселення до малозаселених районів колишнього Радянського Союзу (О. Бердник). Окремі деталі з життя «інакомислячих» становлять нині архівні матеріали НКВС – МДБ – КДБ, до яких рано чи пізно таки добереться допитливий і настирно-цілеспрямований пошуковець. З 1991 р. крізь поріділі цензурні тенета й сита просочилися солідні історико-літературні праці С.Єфремова, М.Грушевського, Д.Донцова, С.Петлюри, Д.Чижевського, Ю. Шереха й багатьох інших.

З огляду на викладене вище, визначимо основні етапи розвитку літературної цензури в Україні наступним чином: I етап: від давнини до середини XVIII ст. – домінування церковно-релігійної цензури; II етап: від середини XVIII ст. до 1917 р. – панування цензури російського царату в обороні державного ідеологічного міфу «старшого брата росіянина»; III етап: від жовтня 1917р. до 1991 р. – нещадний контроль «генералами від літератури» НК – НКВС – МДБ – КДБ за «соцреалістичними засадами» в літературній творчості та літературознавстві; IV етап – від 1991 р. й донині – перенесення уваги державних цензорів на роботу ЗМІ й мережі Інтернету. Сподіваємося, сучасники доповнять й уточнять дану періодизацію, заповнять лакуни новітніми

матеріалами про те, як цензурні утиски душили й отруювали «молоді меди» (І. Драч, Василеві Симоненкові) й знищували вітчизняне книгодрукування.

Література: Головащенко 2001 Головащенко С.І. Біблієзнавство. Вступний курс: Навч. посіб. / С.І. Головащенко. – К.: Либідь, 2001. – 496 с.; Демченко, Сафонов 2013 Демченко С.А., Сафонов Ю.М. Давня українська література (X – XVIII століття): Практикум: навч. посіб. / С.А. Демченко, Ю.М. Сафонов. – К.: Знання, 2013. – 231 с.; Квіт 1998 Квіт С. Основи герменевтики / С. Квіт // Кур'єр Кривбасу. – № 101. – С. 139 – 153; №103. – С.151 – 168; №104. – С.145 – 165.; Мещеряков 1993 Мещеряков Г. «Мертвым не больно» под арестом. Архивные материалы о судьбе повести В. Быкова / В.Мещеряков // Дружба народов. – 1993. – №9. – С. 204 – 211.; Нечволод 2007 Нечволод Л. І. Сучасний словник іншомовних слів / Л. І. Нечволод. – Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. – 768 с.; Скрипка 2000 Скрипка В. Мій курікулюм / В. Скрипка // Літературний клуб «Кур'єра Кривбасу». – 14 квітня 2000 р.; Слово о полку Ігоревім 2003 Слово о полку Ігоревім та його поетичні переклади й переспіви в українській літературі. Видання підготував член – кореспондент НАН України Олекса Мишанич. – «Акта», 2003. – 664 с.; Сторінки історії України: ХХ ст. 1992] Сторінки історії України ХХ століття. / За ред. С.В. Кульчицького; Упоряд.: В.П. Шевчук, А. А. Чуб, Н.А. Дехтярьова. – К.: Освіта, 1992. – 336 с.; Тимошик 2007 Тимошик М.С. Історія видавничої справи: Підручник. – 2-е вид., виправлене / М.С.Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 2007. – 496 с.

Р.Є. Жаркова, аспір. (Львів)

УДК 801.662:808.1

ББК 83.3 (4УКР)

Жіноче письмо: інтелектуально-чуттєвий бунт проти уніфікації літературної творчості (теоретичний аспект)

Стаття присвячена аналізу особливостей жіночого письма. Розглянуто проблему жіночого письма як бунту, що характеризується намаганням подолати чоловічу уніфікацію літературної творчості, протидіяти заблокованості культурно-мистецького простору. Через метафору «клітки» проаналізовано жіноче письмо як пробудження самосвідомості, опір стереотипам, намір саморепрезентуватися, заново відроджуючи своє «я» в акті письма.

Ключові слова: жіноче письмо, бунт, клітка, уніфікація, літературна творчість.

Жаркова Р.Е. Женское письмо: интеллектуально-чувственный бунт против унификации литературного творчества (теоретический аспект)

Статья посвящена анализу особенностей женского письма. Рассмотрено проблему женского письма как бунта, характеризующегося стремлением преодолеть мужскую унификацию литературного творчества, противостоять заблокированности культурно-искусственного пространства. С помощью метафоры «клетки» проанализировано женское письмо как пробуждение самосознания, противодействие стереотипам, намерение саморепрезентоваться, заново возродить свое «я» в акте письма.

Ключевые слова: женское письмо, бунт, клетка, унификация, литературное творчество.

Zharkova R.Y. Women's writing: intellectually-perceptible revolt against the unification of literary work (theoretical aspect)

The article is dedicated to the analysis of particularities of women's writing. The problem of women's writing is considered as a revolt, which is characterized by endeavor to get through the men's unification, to oppose the limitation of cultural and art space. Through the metaphor of "cage" the women's writing is analyzed as awakening of consciousness, resistance of the stereotypes, the purpose to self-represent, reviving ego again in the writing.

Key words: women's writing, revolt, cage, unification, literary work.

Осмилення жіночого письма в літературно-теоретичному дискурсі мало свою генезу: від визнання самого факту окремішності феномену жіночої творчості, намагання визначити

основні параметри її розрізнення, місце і роль жінки-авторки в рецептивному полі культури; до аналізу цього феномену, простеження реалізації особливостей жіночого текстотворення, співвідносного з тканиноплетінням, що має давню міфологічну жіночу традицію. Тому наукова проблема різносторонньої дескрипції «жіночого письма» має виняткове значення не лише для теорії й історії літератури, а й для інших галузей гуманітаристики, зокрема, психології творчості, культурології, гендерних і феміністичних студій тощо.

Для екзистенціалістської парадигми розуміння «Другої статі» (1949) С. де Бовуар жіноча творчість, в тому числі й жіноче текстотворення, розцінюється як «дія», можливість заявити про себе, здатність *Іншої* мовити-діяти на рівні з чоловіком у фалоцентричній структурі дійсності, оскільки «приставши на позицію заперечення, відмови, вона не дає реальності поглинути себе; вона протестує проти неї за допомогою слів, вдається до природи, щоб віднайти образ своєї душі, поринає в мрії, хоче зрозуміти своє єство. У реальній дійсності жінка зазнає краху, взяти реванш вона може лише в царині уявного» [Бовуар 1995: 361]. Жіноче письмо як дію, знак в історії та культурі розглядає Американська феміністична школа, зосередивши свою увагу на відчитуванні найважливіших чотирьох різниць, що лягли в основу моделей критики: біологічної, лінгвістичної, психологічної і культурної. Зведення їх воедино народжує нову інтерпретативну тактику розуміння – гінокритику, яку запропонувала Елейн Шовалтер. Гінокритика дозволяє, на основі чотирьох відмінностей, пере-прочитувати відомі твори, пере-будовувати монументальні історії літератур, у яких або ж оминається особистість жінки, або ж трактується в андроцентричному вимірі, тобто «точно визначити культурний центр жіночої літературної тотожності і описати сили, що перетинають індивідуальне культурне поле жінки-письменниці» [Шовалтер 2002: 698]. Натомість продовжувачка Французької феміністичної традиції Бовуар в руслі есенціалізму Л. Ірігарай відмовляється від історико-соціального визначення «дія», вважаючи, що жіноче письмо – це «мова», реалізація *не-Іншої* як «мовного суб'єкта», щоби «переламати чоловічу уяву [...] знайти можливий простір для жіночої уяви» [Irigaray 1977: 159]. Апелюючи до фізіології, психоаналізу та лінгвістики, Л. Ірігарай створює метафору «вагінальної морфології», або «вагінального символізму», що міститься у висловлюванні жінки на формальному та змістовому рівні, коли жінка перестає бути зображеною, а зображує себе сама.

Подальше осмислення «жінки», «жіночності» та «жіночого письма» відбувається у руслі постструктуралістських ідей. Ключовими стають міркування Ж. Дерріда, особливо теорія деконструктивізму (децентралізація, увага до маргінального, руйнування структури, вільна гра до безмежності, метафори розрізнення та сліду). Саме під впливом деконструктивізму у 70-х рр. виникає термін жіноче письмо – *l'écriture féminine* Гелен Сіксу. Дослідниця намагається дати такому феноменові означально-описові характеристики, серед яких: зв'язок із тілом, намагання віднайти свою територію у просторі «хаосмосу» – між сміхом і криком, проект зачаття тексту та само-народження жінки у тексті тощо, синтезуючи теоретичні міркування з власним письменницьким досвідом. В своєму есе «Сміх Медузи» Г. Сіксу розмірковує про жіноче письмо як про «взяття слова жінкою» [Cixous 2010: 46], тобто новий дискурс фемінонародження, де жінка народжує текст, водночас народжуючись як Автор-ка. Інтердисциплінарний підхід, що додає філософський есенціалізм з концептом «стать» до соціально-культурних гендерних студій з концептом «гендер», використовується у працях Ю. Крістевої. Вона аналізує категорії «жінка» та «жіноче письмо» крізь призму власної концепції семаналізу – входження жінки-авторки у асимволічний, семіотичний простір «материнської мови». Осмислення письма жінки як вічного повернення до себе і у себе дозволяє науковцям розробляти певні концепції основних ознак такої практики (Е. Джанвей, Р. Лакофф, Н. Міллер, Д. Стентон, З. Трьомель-Плюц, С. Вайгель, М. Мудуре, А. Колодні, Г. Еріксон, Р. Брайдотті, М. Зупанчич та ін.). Панівним усе ж залишається бачення виняткової тілесності жіночого письма, еротизації суб-версивного дискурсу, його постколоніального статусу. Чимало українських дослідників теж займаються вивченням проблеми жіночої творчості, зокрема і жіночого письма, серед них: В. Агеєва, М. Варикаша, Т. Гундорова, І. Жеребкіна, О. Забужко, Н. Зборовська, Т. Землякова, О. Корабльова, М. Крупка, Н. Монахова, Х. Стельмах, Л. Таран, А. Ткалич, Л. Томчук, Г. Улюра, С. Філоненко, Я. Чайківська, Т. Шарова та ін.

Таким чином, *мета нашої статті* – виявити і пояснити особливості жіночого письма через поняття «бунту», що традиційно використовується на позначення історико-соціальних процесів, означаючи стихійне повстання, заколот, виступ проти пригнічення, вияв непокори, схильність до протесту тощо, тобто передбачає опозицію до чогось, проти-дію, намагання деконструювати щось і реконструювати заново, долати визначеність системи-як-структури (за Ж. Дерріда).

Жіноче письмо з часу своєї появи вже було бунтом, так само, як були бунтом слова Єви, звернені до Адама у Райському саду. Жінка, що взяла до рук перо стала заколотницею, адже привласнила метафорично фалологоцентричний еквівалент, усвідомлюючи, що не зазіхає на чужий простір текстотворення, а хоче знайти (і/чи) винайти свій, шукаючи письмом «власну тему, власну систему, теорію та власний голос» [Шовалтер 2002: 684]. Уніфікація літературної творчості як привілейованого заняття лише чоловіків подібна до абсолютизації універсальної світобудови, де всі процеси підпорядковані єдиному, бо Універсум [з лат. unus – один – Р.Ж.], тобто Всесвіт – то одне єдине ціле, у ньому не передбачена різноманітність чи гетерогенність. Боротьба з детермінізмом гомогенної структури, у якій жінка займає позицію вторинного Іншого, чужого, тобто альтер(-ну/-нативну) роль почалася, певно, з Десятої Музи Саффо, принаймні її ім'я одне з найвідоміших (якщо не найвідоміше) жіночих в Античній літературній добі. Патографічні тексти Саффо – це повстання і постання Жіночого Логосу з хаосу тогочасних гуманістичних мистецьких пошуків, це благодатна спроба заснувати (у формі окремих фундаментальних засновків, але без висновків) творчість Жінки, коли *«говорить тілом сама потреба Природи со-творити для Неї нове повнотіле життя, - потреба, диктована тілові ззовні-через-середину першопоштовхом»* [Габлевич 2005: 170]. Цим першопоштовхом був пульсуючий нерв протесту – змагання з Алкеєм і важливість доказовості того, що жінка може мовити і обумовлюватися, писати собою тексти – своїм тілом і духом.

Але чому після Саффо така довготривала пауза, не на кілька десятиліть, а на декілька століть, визначити важко. Так само, як пояснити, чому у Великому світовому каноні таку «раритетність» становлять саме жіночі імена. І чому «пробудження» жіночого творчого генія припадає саме на ХІХ вік, час модернізації та вибухових науково-технічних відкриттів, коли процеси пізнання Природи і її о-своєння винятково важливі. Саме з апелювання до своєї природи і починається жіноче мистецтво, адже проблеми макросвіту поступаються місцем проблемам мікросвіту – з вертикального заглиблення у свою натура-льність виростає горизонтальна просторовість жіночого тексту. Адже у романах Джейн Остін чи Жорж Санд героїня виступає не як сформований (готовий для читацького (спо-/у)живання) психосоматичний тип жінки, натомість вона перебуває на шляху пошуків своєї тож-самості, вона шукає свою справжню ідентичність, щоби при-відкрити її спочатку для себе самої, а вже потім для консервативного загалу. Але будь-яка саморепрезентація – то насамперед знайомство зі собою, вихід зі себе, щоби показати себе як не-Іншого, але відмінного, не схожого на решту, себе іманентного.

Англійська модерністка В. Вулф абсолютизує метафоричний простір «Власної кімнати». Однак якщо спочатку це бажана-і-знайдена територія саморозвитку і самоототожнення, такий собі архаїчний культовий локус, призначений для аполлонівсько-діонісійських містерій – поле само-Творення, то згодом стіни кімнати діють обмежувальним фактором само-/світо-відчуженості, навіть більше – ув'язнення через за-ховання і за-мовч(ув)ання свого авторсько-жіночого «Я». Спостерігаємо за процесом метаморфози «власної кімнати» у «власну клітку», де жінка-авторка-як-спіймана пташка перебуває у рамках історичних, соціально-політичних й культурних умов і стереотипів. Заблокованість клітки-як-пастки призводить до змертвіння голосу пташки, яка потребує акустичного простору свободи для реалізації своїх вітаїстичних потреб, серед яких і є природна спів-творчість.

Тема «жінки у клітці» стала основою для багатьох, та головне(!) чоловічих текстів реалістично-модерністичного виміру: «Пані Боварі» Г. Флобера, «Повія» Панаса Мирного, «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Пігмаліон» Б. Шоу та ін. Звісно цей перелік далеко не повний, та і форми, параметри і периметри кліток різняться. Наприкінці ХІХ ст. яскравий зразок жінки у пастці мовних значень і чоловічого світогляду подає відома американська письменниця Шарлота Перкінс Гілман у феміністичній повісті «Жовті

шпалери»(1892). Її безіменна автобіографічна героїня, намагаючись побороти клітку фалоцентричних принципів, потрапляє в іншу – власну клітку ізоляції й божевільня. Юнгіанський аналітик Л.Ш. Леонард розглядає у психоаналітичному ключі повість і саму фігуру Ш.П. Гілман як реальний образ жінки, що зруйнувала клітку літературною працею, а також врятувалася від тавра божевільної у вимірі свободи тексту, адже клітка насправді – «будь-яка ментальна структура, яка стає закостенілою, ригідною, абсолютною, в якій не відбуваються відкриття і заборонені будь-які зміни» [Леонард 2011: 104]. Саме тому бажання героїні розірвати набридлі і зрадницьки знакові жовті шпалери психолог інтерпретує як прорив до свого істинного я, адже «вона помічала сховану за шпалерами жіночу фігуру, яка намагалася звідти вибратися. Фігура, що підкрадалася і була її Божевільною Жінкою, що потрапила під гніт чоловічої різкості [...] ставши заручницею патріархальної культури в цілому» [Леонард 2011: 118]. Цікаво, що поборення типу заручниці – то нав'язлива спроба звільнити спочатку руки, щоб написати про себе, а письмо вже звільнить тіло цілком, щоби в-писати-ся у Світобудові. На наш погляд, у «Жовтих шпалерах» Ш.П. Гілман накреслює ще один драматичний вектор подальших літературних полемічних трактувань жінки-у-письмі і жінки-у-культурі – проблема визрівання бунту у жіночій свідомості одночасно тілесно-психічна: героїня стає само-інструментом спротиву, ламаючи клітку тілом через про-лізання в щілини, і одразу психічно само-шукається у за-шпалерному між-просторі (цим вона схожа на Алісу за-дзеркалом Л. Керолла) через про-зирання у несвідоме і підсвідоме жіноче, через що у неї констатують безумство.

Щось подібне в українській літературі кін. ХІХ – поч. ХХ ст. заявить у своїй прозі Ольга Кобилянська. Її творчий бунт про-явиться в синтезованій формі, пре-ображеній у відверто автобіографічних типах інтелігенток-інтелектуалок, що досягають вершинної самоактуалізації у царині письма («Царівна»), заглиблюються у музику, щоб гармонізувати своє світосприйняття (вишукане тріо з «Меланхолійного Вальсу»), або стихійно-чуттєвих природолюбів, що повертаються до родових витоків своєї натури, отримуючи миттєвий екстаз – «бурю крові» в осягненні сексуальної свободи («Природа») чи щоденні екстази волюнтаристського поза-культурного само-володіння усіма сферами свого життя, в тому числі інтимною («Некультурна»). Поруч з модерним експериментаторством Кобилянської стоїть малодосліджена проза Лесі Українки, вочевидь через широкомасштабне вивчення її драматургії європейського рівня. Хоча у багатьох прозових текстах Лариса Косач моделює образ «бунтівливої» жінки: вона ховається між силуетами мініатюри «Місто смутку», зароджується у свідомості горбатої, а отже, поміщеної в клітку стереотипів стигми каліцтва, Насті («Голосні струни»), за чимось далеко-недосяжним і проти близького-надмірного ностальгійно бунтує авто-героїня в оповіданні «Над морем», і, звісно, пташкою у клітці гарему сприймає себе арабка Екбаль, бунтуючи проти канонічної культурної ролі жінки-мусульманки («Екбаль Ганем»). У драмах Лесі Українки теж наявний інтелектуально-чуттєвий бунт, її персони борються з клітками – середовища, суспільної шкали оцінок і цінностей, почуттів, трансцендентного, навіть природи (Міріам, Оксана, Долорес, Кассандра, Мавка).

Тому для жінки бунт – спосіб саморепрезентації і самоутвердження, а для жінки-авторки бунт – це письмо. Щодо питання бунту в культурі, то відома французька дослідниця болгарського походження Юлія Крістева, авторка праць «Влада жаху: есей про приниження»(1980), «Спочатку була любов: психоаналіз і віра»(1985), «Чужинці щодо себе»(1988), «Нові хвороби душі»(1993), «Сенс і нон-сенс бунту»(1996), «Інтимний бунт»(1997) в одному зі своїх інтерв'ю пояснює – «слово *revolte* сягає коренями в санскрит і має значення «викриття» (*devoilement, decouvrement*), що означає «зняття усіх покривів», «повернення назад», «новий початок всього» [...] сподіваюся вас здивує ідея Фрейда. Анамнез для Фрейда – це перш за все *revolte*, своєрідний бунт, тобто мова йде про дослідження минулого для того, щоб змінити долю. Фрейд використовує це слово в сенсі необхідності повернення до минулого, щоб народитися заново. В слові *revolte* міститься ідея Ренесансу, ідея Відродження» [Інтерв'ю Крістева 2005]. Ю. Крістева показала резонансні портрети «бунтівливих жінок» у трилогії «Жіночий геній», адже бунт для збагачення універсального використали культові героїні Крістевой: емансипована французька письменниця Колетт (1973 – 1954), німецька філософія Ханна Арендт (1906 – 1975) та американська психоаналітикиня Мелані Кляйн (1882 – 1960). Усі

троє не лише здобули заслужене визнання чоловічого співтовариства, а й утвердили свої дискурси в культурі, подолавши уніфікацію і табу патріархальності. Тому ще один постулат бунту-як-Ренесансу, за Ю. Крістевой, є доцільним доповненням попередніх тверджень, що стосуються жіночого письма. Оскільки перебування у клітці позначає ув'язненого певною деструктивністю когнітивно-емоційних проявів, а визволення дарує можливість катарсисного пере-родження, що служить стимуляцією заново конструювати своє «Я» в акті письма.

Обґрунтування отриманих результатів дослідження полягає у тому, що поняття «бунту» чи «бунтівливості» логічно, як ми переконані, застосовувати як одну з описових характеристик жіночого письма через множину його конотацій – як спротив, виступ, заявлення про себе, як саморепрезентація через викриття, повернення назад, перегляд існуючого з метою почати-ся заново – регенерувати минуле в об'єктиві майбутнього у сучасному акті письма. Чимало художніх текстів світової літератури дають невичерпний матеріал для ілюстрації бунтівливого жіночого текстотворення з метою самоствердження.

Отже, у тісному взаємозв'язку перебувають проблеми жіночого письма і жіночого бунту, практично реалізованого у практиці письма. До різноманітних ознак жіночого текстотворення ми додаємо істотну рису його бунтівливого характеру щодо чоловічої уніфікації й універсалізації літературної творчості. Очевидно, у нашій статті, що регламентовано її обсягом і структурою, поки заявляється експозиція питання «бунту» і «бунтівливості» в літературі, окреслюється широкий діапазон інтерпретаційних можливостей, наводиться неповний спектр розгляду різноманітності цього явища у текстуальній площині, зокрема і конкретно у жіночому письмі. Це може бути поглиблено і доповнено у ході подальшого осмислення й аналізу.

Література: Бовуар 1995: Бовуар Сімона де. Друга стаття: У 2 томах / Сімона де Бовуар; [пер. з фр. Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко]. – Т. 2. – К. : Основи, 1995. – 392 с.; Габлевич 2005: Габлевич М. 2600 років гендерної лінгвістики / Марія Габлевич // Сапфо : [Зб. статей], [упоряд. О. Галета, Є. Гулевич (Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені І. Франка)]. – Львів : Літопис, 2005. – С. 111 – 173.; *Интерв'ю Крістева 2005*: Интервью с Юлией Кристевой [Барлевин ф. К., Наумова Г.] // [En ligne] Режим доступу: URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/kri26.htm> (дата звертання: 26. 05. 2013); Леонард 2011: Леонард Л.Ш. Встреча с безумной женщиной: Жизнь, преодолев страх, гнев и обиду / Линда Ш. Леонард. – М.: Независимая фирма «Класс», 2011. – 376 с.; Шовалтер 2002: Шовалтер Е. Феміністична критика в пущі / Елейн Шовалтер // Антологія світової літературно – критичної думки ХХ ст. [За ред. Марії Зубрицької, 2-е вид., доповнене]. – Львів: Літопис, 2002. – С.680 – 702.; Cixous 2010: Cixous H. Le Rire de la Méduse et autres ironies. [Préface de Frédéric Regard] / Hélène Cixous. – Paris : Galilée, 2010. – 197 p.; Irigaray 1977: Irigaray L. Ce Sexe qui n'en est pas Un / Luce Irigaray. – Paris: Les Éditions de Minuit, 1977. – 219 p.

Журавська О.В., викл.

ББК 83.3 (4 Укр.)

УДК 821.161.2- 311.6.09

Хронотоп «химерного роману» як спосіб конструювання нової реальності й екзистенційного відходу від тоталітарної дійсності

Журавська О.В. Хронотоп «химерного роману» як спосіб конструювання нової реальності й екзистенційного відходу від тоталітарної дійсності

У статті аналізується художній час і простір «химерного роману» (на матеріалі романів О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» та Є. Гуцала «Позичений чоловік»). Констатується специфічна структура хронотопу, утворювана взаємодією локалізованого простору й особистісно-історичного часу, визначається його особлива роль у творенні ідеалізованої реальності художнього світу. Хронотоп характеризується не тільки як текстоутворювальний чинник, а й як філософський та морально-етичний чинник створення підтексту химерного роману.

Ключові слова: хронотоп випробування, химерний роман, екзистенційний відхід, локалізація простору

Журавская О.В. Хронотоп «химерного романа» как средство конструирования новой реальности и экзистенциального отторжения тоталитарной действительности

В статье анализируется художественное время и пространство «химерного романа» (на материале романов А. Ильченка «Козацкому роду нет перевода» и Е. Гуцала «Муж в займы»). Констатируется специфическая структура хронотопа, образованная взаимодействием локализованного пространства и личностно-исторического времени, определяется его особая роль в создании идеализированной реальности художественного мира. Хронотоп характеризуется не только как текстообразующий, но и как философский, морально-этический элемент создания подтекста «химерного романа».

Ключевые слова: хронотоп испытания, химерный роман, экзистенциальное отторжение, локализация пространства

Oksana Zhuravs'ka. Chronotope «chimeric novel» as a means of constructing a new reality and existential rejection of the totalitarian reality.

The spatial-temporal parameters of the Ukrainian chimeric novel (after the material «There is no end to cossacks' families» by A Ilchenko and «A husband on loan» by E.Gutsal) are analyzed in this article. It states the specific structure of the chronotope, formed by the interaction of a localized space and personality-historic time is determined by its special role in the creation of an idealized reality of the artistic world. Chronotope is characterized not only as element in creating a text, but as a philosophical, moral and ethical element in creating a subtext of the chimeric novel.

Key words: chronotope of trials, chimeric novel, existential rejection, localization space

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки одним із актуальних завдань залишається дослідження філософсько-естетичних засад художньої свідомості митців, розквіт творчості яких відбувається в останній третині ХХ століття. Одним із проявів мовчазного естетичного спротиву літераторів нав'язуванню пріоритетам соцреалістичності стає творення внутрішнього плану вторинної художньої умовності, природа якої залишається була предметом наукового інтересу.

Цьому теоретичному питанню присвячені дослідження О. Бочкової, А. Брітікова, В. Каплан, О. Ковтуна, А. Ройфе, В. Топорова, Ю. Ханютіна, М. Черняка та деяких інших. Зокрема, О. Ковтун зазначав, що наприкінці ХХ століття «оживлюється інтерес до загадкового і непізаного, до «містичного», позараціональних складових людської психіки», що зумовлюється змінами політичної системи, пріоритетів соціального розвитку, появою нових типів релігійного протистояння, а також стійким інтересом читачів не тільки до певних тем і сюжетів, але й способів їх утілення [Ковтун 2008: 319].

Досить актуальним у процесі художнього освоєння самосвідомості цього періоду стає філософське підґрунтя екзистенціалізму, що сприяло формуванню нового типу самоідентифікації особистості, у тому числі й особистості митця. Врахування вихідних позицій екзистенціалізму при аналізі хронотопу химерного роману, на нашу думку, є достатньо продуктивним, оскільки дозволяє оприятити специфіку взаємозв'язку часових і просторових параметрів, що утворюють ірреальний план зображуваного.

Важливо констатувати, що просторово-часова структура химерного роману пов'язана з ідеєю випробування, що є традиційним не тільки для жанру роману, а й для художньої творчості в цілому. Так, М. Бахтін, аналізуючи лицарський роман, визначав специфіку притаманного йому хронотопу – «різноманітно чужого і дещо абстрактного світу», в якому організаційну роль відіграє «випробування героїв (та речей) на тотожність (в основному – вірність в коханні та вірність лицарському обов'язку-кодексу)» [Бахтін 1975].

У химерних романах ідея випробування пов'язана з екзистенційними переживаннями, які виникають унаслідок усвідомлення особистістю кінцевості свого буття: «екзистенція є ясне (пронизливе) вираження неминучості кінця як основоположної очевидності людського буття» [Філософія 2001]. Особливо гостро безглуздість існування осмислюється й переживається особистістю в умовах соціальних потрясінь, знецінення людського життя, «деперсоналізації» суспільства, що спостерігаються у воєнний і післявоєнний час. Щоправда, період кінця 70-х – 80-тих років, а саме на цей час припадає розквіт химерної прози, навпаки, увійшов в історію як «брежнєвській застій» й не знаменувався кризовими соціальними перетвореннями чи глобальними потрясіннями. Це був час, коли перший післявоєнний ентузіазм, що стимулював людську активність у перетворенні життя, поступово сховався нанівець. З іншого боку, страх

перед системою, що, як правило, є потужним чинником стримування індивідуальності в рамках тоталітаризму, так само повільно поступався місцем іншим стимулам соціальної поведінки психічно здорової людини, зокрема, страху смерті, відповідальності тощо. Це був період визрівання необхідності майбутніх перетворень, що, у свою чергу, характеризується невідповідністю внутрішніх переживань особистості та зовнішніх її проявів, а в умовах радянської дійсності й штучної стабільності зовнішнього світу (суспільного ладу, визначених соціальних позицій, можливостей для задоволення матеріальних потреб тощо).

З огляду на зазначене вище, процеси породження ідей, реалізація яких повернула б індивідуальності втрачену безпеку, свободу, що активізувалися у другій половині ХХ ст., постають цілком закономірними й логічними. Людина гостро відчуває потребу «захисту» від абсурдного буття, заспокоєння, утіхи: *«Крах - випробування для Буття»* (Ясперс).

Для «захисту» особистість, з одного боку, занурюється у власне «Я», що, по суті, і є для неї справжньою дійсністю, а з іншого, – відкриває трансценденцію: *«У пограничних ситуаціях ми зустрічаємося з небуттям або принаймні передчуємо... те, що є справді. Власне, й розпач самим тим фактом, що він може виникати у світі, свідчить про існування чогось потойбічного»* [Цит. за: Рюс 1998]

На українському ґрунті традиційні екзистенціальні філософські проблеми, на наш погляд, переосмислюються також у плані національної самоідентифікації. Певною мірою це суперечить підвищеній увазі екзистенціалістів до індивідуальності, адже приналежність до певної групи, у цьому випадку етносу, об'єднаному культурними традиціями і світосприйняттям, передбачає підпорядкування життя індивідуальності панівним стандартам і нормам. Проте, з іншого боку, саме національна самоідентифікація стає важливим кроком до осмислення екзистенції, оскільки апелює до глибин підсвідомості, загальнолюдських цінностей, мотивів поведінки тощо. Так, один із теоретиків українського націоналізму Я.Стецько писав: *«У підвалинах суспільних процесів лежить зовсім не якась надприродна економічна закономірність, але тільки життєві постулати людей, людських спільнот і людських одиниць, що бажають жити за якостями власних життєвих проявів, зростаючи духовно і фізично. Ці процеси визначаються тим чинником, що народи й одиниці є психофізичними формаціями, свідомими, які мають власну волю і бажання як істоти, що самі творять закони розвитку, а не тільки механічно їм підлягають»* [Баган 2008].

Хронотоп випробування у реально-ірреальній системі часопросторових координат химерного роману фактично стає стрижневим. У цьому хронотопі визначальною стає локалізація просторових параметрів, незалежно від того, є вони явищем реального світу чи ірреального, їх географічної прив'язки до окремих населених пунктів або України в цілому, при цьому часові параметри можуть як збігатися із реальним фізичним часом, так і зазнавати різноманітних змін, деформацій. З позицій екзистенціалізму таке сприйняття часу цілком логічне, оскільки у системі філософів-екзистенціалістів є таке поняття, як особистісно-історичний час, який, на відміну від кількісного фізичного, є якісним – неповторним і кінцевим.

Наприклад, у романі О.Ільченка «Козацькому роду нема переводу» локалізація виступає засобом дихотомічного поєднання реального й ірреального хронотопу, з одного боку, а з іншого, – створює унікальну часову конфігурацію, що характеризується безмежним часом у межах ірреального хронотопу та особистісно-індивідуальним – у межах реального. Така структура також може бути описана через екзистенціальну схему буття, у якій визнається існування трансцендентного, певної ірраціональної сили, що породжує страх, невпевненість, тривогу. Трансцендентне є безкінечним у просторі й часі, а особистісно-індивідуальне обмежується моментом буття людини.

Уособленням першої зі схарактеризованих вище конфігурацій (ірреального хронотопу) виступають два герої, яким у художньому світі роману «надаються» рівноправні функціональні обов'язки, – Бог і козак Мамай, а також трансцендентна Смерть (Чужа Молодиця).

Бог перебуває на небесах (простір безкінечний), але в чітко визначеному місці – угорі над українським степом, де починають розгортатися події роману (простір локалізований): *«А там, на небесах, Господь, мало не гупнувши вниз (йому ж від понадмірного кадіння в голові замаятилось)....»* [Ільченко 2009: 179].

Обидва герої (Бог і Мамай) безсмертні, обидва мають тілесне втілення й при цьому надлюдські можливості, насамперед можливості деміурга. Акт творення для обох деміургів безпосередньо пов'язаний із неконтрольованою творчістю за натхненням *«недосвідчений драматург на виставах свого першого творіння, бо всі дійові особи й виконавці завжди і скрізь... роблять зовсім не те, що їм робити слід»* [Ільченко 2009: 211].

Проте образ Мамай в романі О. Ільченка може прочитуватися також у символічному ключі: безсмертний козак – не просто втілення народної любові, як, наприклад, традиційно у фольклорних творах, а сам народ, який спочатку своєю волею (силою уяви) створює Однокрила, оживлює його, а потім самовіданно бореться з наслідками свого необачного вчинку та його політичної діяльності. Безсмертя Мамай, яке «прогледів» Бог, символізує зв'язок поколінь: поки народжуються діти, поки їм передається досвід від старших, доти й існує народ.

Інші герої роману, як позитивні (Михайлик та його матуся, Пилип-з-Конопель, Ярина), так і зображувані в іронічно-жартівливому ключі (Пампушка, Однокрил), перебувають в часі особистісно-історичному: для кожного з них життя є випробуванням духовних сил і пізнання екзистенції.

Смерть у романі виступає посередником між двома світами, оскільки саме за нею закріплено функцію «вимикання» особистісно-історичного часу. Сама по собі особистість подолати смерть не може й обов'язково на певному етапі перейде межу буття-небуття, але будучи одиницею «психофізичної формації» нації, передаючи досвід, отриманий від прадідів, у тому числі через творчість, дітям, вона долає страх перед смертю.

З іншого боку, локалізацію просторових параметрів хронотопу химерного роману не можна характеризувати як просторове обмеження, навпаки, вона є проявом імпліцитної просторової й часової масштабності світобачення крізь призму національного досвіду, яка за певних умов може експлікуватися. Герой роману володіє національним тисячолітнім досвідом апіорі від народження, а тому обирає єдиний природний для нього шлях пізнання й сприйняття навколишнього світу, досвіду інших народів – через театральне дійство, вертеп.

Обмеження простору й часу в химерних романах може бути й наявним, що пов'язано з особистісними переживаннями героїв: *«Йшли, перейнявшись навзаєм цією наснагою, і здалося їм обом, що світ у цей час тісно обмежився – був для них і у них...Світ пропав для них, бо вони раптом забули про час і простір; навіть бджоли перестали густі. Синя тиша оточила їх. Неоніла, розплющуючи очі, бачила синє небо чи не менш сині його очі»* [Шевчук 1989: 13].

У свою чергу, структура хронотопу із локалізованим простором химерного роману обумовлює також інтенціональний інтертекстуальний зв'язок із фольклорними творами. Наприклад, у романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» інтертекстуальність реалізується через набуття хронотопом випробування властивого фольклору потроєння. В одному з марень головний герой твору Хома Прищепач бачить *«трійку яблунівських богатирів»* – Максима Греня, Петра Кандибу і Максима Діхтяра – які виступають уособленням його страху за нареченого сина Хому Хомовича. У згадуваному епізоді кожна дія й кожна репліка повторюється тричі: *««О, сів, як більмо на оці, – сказав один – О, сів, як чиряк на боці, – додав другий. – О, сів, як квочка на яйцях, – не змовчав третій»* [Гуцало 1989: 180].

Потрійна повторюваність може тлумачитися як реалізація умови здійснення героєм єдино можливого вибору незалежно від обставин, що цей вибір зумовлюють. Фактично, повтори дії хоч і реалізуються в різні моменти фізичного часу, проте в межах особистісно-історичного часу повтор є варіацією одного й того ж моменту. З іншого боку, потроєння є градацією, що підкріплює правильність обраної героєм морально-етичної позиції, оскільки марення з *«трійкою яблунівських богатирів»* стало «провіщенням» майбутніх подій: з проханням відмовитися від названого батьківства до Хоми звертається справжній батько Хомка Хомовича Трохим. У такий спосіб актуалізується одна з проблем українського суспільства – безвідповідальність чоловіків за долю своїх дітей. В особистісно-історичному часі Прищепи батьківство, рівно як і творчість, є способом подолання смерті, а значить, й одвічного людського страху перед небуттям: *«А що я, Хома Прищепач, старший куди пошлють у колгоспі «Барвінок», не спромігся зі своєю рідною жінкою Мартохою бодай на одне дитину, щоб таким чином подбати про безсмертя в майбутньому..., то я змушений був узятися за перо»* [Гуцало 1989: 323].

В аналізованих химерних романах реалізується особливий хронотоп, завдяки чому створюється ідеальна умовна реальність, що, у свою чергу, є відображенням внутрішнього світу головних героїв, які зазнають на своєму життєвому шляху численних морально-етичних випробувань. Структура хронотопу українського химерного роману є досить складною й потребує багаторівневої інтерпретації, що й зумовлює напрямки подальшого дослідження.

Література: Баган 2008: Баган О.Р. Ідея і чин Ярослава Стецька. Публіцистичний нарис [Електронний ресурс]. – К., 2008. – 164 с.: іл. – Режим доступу: <http://dontsovnyc.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=48> [21. 08.2013].; Бахтін 1975: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики [Електронний ресурс]. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Literat/baht_form [24.09.2013].; Гуцало 1982: Гуцало Є. П. Позичений чоловік. Приватне життя феномена : роман-диалогія / Є. П. Гуцало ; іл. художника Р. Багаутдінова. – К. : Радянський письменник, 1982. – 711 с.; Ільченко 2009: Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: Укр. Химерний роман з народних уст / Іл. О.Г. Данченка; Худож.- оформлювач Є.В. Вдовиченко. – Харків : Фоліо, 2009. – 700 с.; Ковтун 2008: Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Е.Н. Ковтун – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.; Рюс 1998: Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки / Жаклін Рюс [Електронний ресурс]. – К.: Основа, 1998. – С. 72-93. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/jruss/russ06.htm> [24.09.2013].; Філософія 2001: Философия. / Отв. ред. В.Д. Губин и др. – М.: ТОН Остожье, 2001. – 704 с. – Режим доступу: <http://www.bibliotekar.ru/filosofiya/index.htm> [24. 09.2013].; Шевчук 1989: Шевчук В. О. Вибрані твори : роман-балада, оповідання / В. О. Шевчук ; передмова М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1989. – 526 с.

Іванишин П. В., проф. (Дрогобич)

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4УКР)5

Літератор в умовах перехідного періоду: між заблокованістю і невизначеністю

Іванишин П.В. Літератор в умовах перехідного періоду: між заблокованістю та невизначеністю.

У статті автор пропонує аналіз основних факторів формування літературознавчого дискурсу у постколоніальному періоді. При цьому поділяє їх на зовнішньонаукові та внутрішньонаукові. У статті осмислюються також об'єктивні причини появи конструктивних та суперечливих типів інтерпретаційного мислення.

Ключові слова: літературознавство, постколоніальний період, мистецтво слова, націотворення, антимистецтво, естетичний нігілізм, деколонізація, культурний імперіалізм, методологічний плюралізм.

Иванышин П.В. Литератор в условиях переходного периода: между заблокированностью и неопределенностью.

В статье автор предлагает анализ основных факторов формирования литературоведческого дискурса в постколониальном периоде. При этом разделяет их на внешненаучный и внутренненаучный. В статье осмысливаются также объективные причины появления конструктивных и противоречивых типов интерпретационного мышления.

Ключевые слова: литературоведение, постколониальный период, искусство слова, нациотворение, антиискусство, эстетический нигилизм, деколонизация, культурный империализм, методологический плюрализм.

Ivanyshyn Petro. The literary man in transition: between the obstruction and uncertainty.

The author offers the analysis of the major factors of formation of literary discourse in the postcolonial period in this article. Herewith he divides them into foreign scientific and domestic scientific. In the article it is also comprehended the objective reasons of appearance of the constructive and contradictory types of the interpretative thinking.

Keywords: literature, post-colonial period, the art of words, nation-building, anti-art, aesthetic nihilism, decolonization, cultural imperialism, methodological pluralism.

Якісні зміни, що сталися в українському гуманітарному просторі за останні два десятиліття, прямо торкнулися української літератури та літературознавчих дисциплін. Колоніальні культурно-історичні обставини формування наукового буття, котрі в термінології Ліни Костенко були вдало окреслені як “заблокована культура”, відходили у минуле. Натомість гносеологічну дійсність почали формувати постколоніальні реалії, витлумачення суті яких навряд чи може викликати виключно безтурботне захоплення, оскільки в контексті деколонізаційних процесів йдеться і про часті прояви “адаптованого розуму” в умовах “ночі державності” (Л.Костенко) [Костенко 1991; Костенко 1999; Костенко 2012]. Коректне герменевтичне тлумачення новітнього літературознавчого життя спонукає попередньо простежити формування обставин його побутування із врахуванням затягнутого духовно-історичного переходу і навіть зависання: від колоніальної заблокованості до постколоніальної невизначеності.

Загалом розвиток української науки про літературу в постімперський період визначали як *зовнішні*, позанаукові чинники, що впливали на створення нових обставин її існування, такі *внутрішні*, – що із середини конституювали шляхи прямування новітньої української філології.

Визначальною зовнішньою *суспільно-політичною* реалією стало здобуття Україною незалежності у 1991 році, що відкривало можливості побудови справді самодостатньої національної держави на основі різнобічного відродження століттями колонізованого українського народу. Бездержавна нація нарешті отримала шанс стати нацією державною, однак цей процес не набув політичного завершення, тому українська культура та мова так і не здобули належної енергії для розвитку. На думку фахівців, постколоніальна держава все більше набувала ознак неоколонії, прикритої псевдodemократичними інституціями. Розвиток української культури і надалі є переважно справою окремих організацій, ентузіастів-подвижників та громадських структур. А мав би, на думку Івана Фізера, бути таки передусім масштабною державною справою. За такої гуманітарної політики “українська філологія матиме можливість росту і функціонування” [Фізер 2006: 8].

Постколоніальна дійсність відзначалася активним протиборством різноманітних *ідеологій*. Колишнє ключове протистояння комунізм / антикомунізм змінилося протистоянням буттєво-історичних, націоцентричних та імперських і космополітичних систем ідей. Універсалістичні ідеології продукували різні культурні імперіалізми (Е.Сміт, Е.Саїд), апелюючи до “універсальних”, “глобальних”, наднаціональних цінностей (“загальнолюдських”, “інтернаціоналістичних”, “спільнослов’янських”, “євразійських”, “класових” тощо), покликаних девальвувати цінності органічні з метою забезпечення політичного, економічного та культурного панування над країнами та народами. Світоглядні протистояння прихильників та противників національних систем вартостей, активно присутні і в українській гуманітаристиці, визначали характер дискусій та полемік [Бойчук 2002; Клочек 2003; Фізер 2006; Зборовська 2007; Дончик 2007; Іванишин 2007].

Загальнокультурний фактор проявив себе у суттєвому ослабленні, щоправда, не всюди і не завжди, впливу російсько-радянської колоніальної парадигми (хоча в інформаційному просторі країни залишилось чимало радянських ритуалів, міфів і символів). Водночас, посилилась присутність української культурної традиції. Відчутним стало проникнення західних культурних стереотипів та новітньої російської культури (радіо, телебачення, газети, книжки, інтернет та ін.). Цей культурно-семіотичний хаос поглиблювався загальносвітовими тенденціями: “катастрофічним обвалом культурних цінностей” (Ж.Рюс) у західних суспільствах. Ці тенденції заторкнули й новітнє українське літературознавство. Звідси й ключове завдання українського пострадянського суспільства, сформульоване, наприклад, Миколою Жулинським в контексті усвідомлення значною частиною української інтелігенції вагомості “національного фактору, або ширше – націоналізму” [Жулинський 1997: 68].

Філософський чинник найпомітніше проявився в інтенсивному розвитку калькуляційного, крамарського (“розрахункового”, за М.Гайдеггером) мислення за одночасного занепаду мислення буттєво-історичного (“осмислювального розмірковування”), пастирського. Активно утверджувалося мислення нігілістичне, технократичне, антибуттєве, покликане не оберігати буття, а визискувати його. Чимало вчених ставали заручниками саме нігілістичних

або частково нігілістичних (еклектичних) типів філософування. Помітними були і прагнення виявити та критично осмислити “нігілістичну метафізику постструктуралізму” (І.Ільїн): “Цілком зрозуміле прагнення долучитися до новітніх філософсько-естетичних ідей, «урівнятися з Європою» набуває надто прямолінійних форм, обертається нестримним бажанням геть усе «перенести» до нас і вільним чи невільним зневаженням особливостей національного розвитку” [Дончик 2002: 7].

Економічний фактор став природним наслідком системної кризи в українській економіці, що спричинила мізерне фінансування культурної сфери, а в соціальному плані породила ганебне розшарування суспільства. Почастішали кризи і на глобальному рівні, котрі додатково проблематизували належне матеріальне забезпечення освіти та науки.

Суттєво впливав і *соціально-психологічний* чинник, особливо помітний у маргіналізації як патології духу. Йдеться про “знекорінених” (за С.Вейль) національних маргіналів, духовно відчужених, розірваних між кількома культурами, позбавлених цілісної національної ідентичності людей, що часто прагнули “безмежного самоутвердження” (Д.Белл). В незалежній Україні до людей із “радянською” свідомістю додалися вестернізовані, вестернофільськи (зорієнтовані на Захід) та неомосквофільськи налаштовані індивіди. У цьому проявилися і певні спільноєвропейські тенденції. Знищення європейцями у ХХ ст. власних національних архетипів, священних символів призвело, на думку К.-Г. Юнга до психічного спустошення, пошуку фальшивих шляхів: “Ми дозволили впасти побудованому нашими батьками дому, а тепер намагаємося залізти у східні палаци, про які наші предки не мали щонайменшого уявлення. (...) ...вакуум заповнюється найабсурднішими політичними і соціальними ідеями, відмінною ознакою яких є духовна спустошеність” [Левчук 1997: 224].

На думку аналітиків, сучасна євроатлантична цивілізація перейнята ідеологемами лібералістичної “постмодерної демократії” та “глобального капіталізму”, керується про шарком менеджерами, зорієнтованими на культ споживання, долання моральних обмежень і вихід за межі культури. У сфері суспільних комунікацій шириться явище гіпертекстуальності (надміру знакових систем), що породжує проблеми сприйняття, розуміння, рефлексії, практичності (застосування) [Розумний 2009: 97]. Чимало художніх творів та літературознавчих праць все більше ставали імітаціями, “підробками” (Р.-М.Рільке) чи “симулякрами” (Ж.Бодріяр) у літературі чи науці.

Важливим у 90-ті ХХ ст. був і *духовно-релігійний* чинник. Насаджування комуністичною владою атеїзму чи московського православ'я змінилося тенденцією до відновлення органічної релігійної ідентичності, відновленням духовно-релігійної літературної творчості та базованої на христологічній (філософській і богословській) традиції гуманітарної рефлексії. Ці процеси змушені були співіснувати та конфліктувати із ідеологічним пануванням у межах євроатлантичного співтовариства держав лібералістичного секуляризму та атеїзму, а в євразійському просторі – експансивно налаштованого російського православ'я.

Попри впливовість зовнішніх чинників, основну роль в літературознавчому процесі почали відігравати чинники *інтронаукові* (внутрішні) – методологічний, естетичний та літературний.

Найвагоміший серед них – *методологічний*, що проявив себе в результаті історичної зміни гносеологічних парадигм. За радянських часів в суспільному мисленні, гуманітарних науках, літературознавстві, а також у художній творчості панував *методологічний монізм*; який проголошував “єдиноправильною” марксистсько-ленінську методологію, непохитно обстоював творчий метод соціалістичного реалізму. Решта вважалось хибним, а будь-які спроби вийти за їх межі суворо каралися (в окремі періоди – навіть ув'язненням чи фізичним знищенням).

Із здобуттям незалежності України утвердився протилежний епістемологічний принцип – *методологічного плюралізму*. За таких умов науковець чи митець вільний на власний розсуд визначати, з яких методологічних позицій аналізувати свій предмет дослідження, яким при цьому методом користуватися. Це розширило можливості та підвищило якість пізнавальної і творчої діяльності, сприяло появі цікавих та продуктивних наукових розвідок. Щоправда, не всім із них вистачало логічної єдності і стрункості, а часом і усвідомлення, в ім'я чого вони здійснені. На мисленні авторів часто позначалась відсутність усталеної та послідовної методологічної позиції, що унеможливлювало ефективну наукову комунікацію. Тому в умовах

методологічного плюралізму кожного разу потрібні були системотвірний чинник, методологічна домінанта. Цю пізнавальну закономірність враховували не всі дослідники, що знижувало якість та аргументованість аналітичних процедур і напрацювань.

Водночас методологічний плюралізм відкрив простір для використання науково суперечливих та гетерономних (чужорідних) науковій традиції підходів. А деякі методи нагадували нові політичні настанови, котрі змушували дослідника не так вивчати, скільки фальшувати, "надінтерпретувати" (У.Еко) художню дійсність. Це дало підставу С. Квітові окреслити, наприклад, постмодернізм як "фетишизацію лібералізму". Йшлося про використання передусім західного наукового досвіду без критичного осмислення й трансформації відповідно до концептів національної наукової парадигми. Однією з перших діагностувала цей процес Соломія Павличко, запропонувавши у відповідь на кризові літературознавчі явища "теорію або філософізацію літературознавства", застерігаючи від неорганічних способів розв'язання наукових проблем: "Тема сьогоднішньої дискусії є так само досить небезпечною, адже легко штовхає на популярний останніми часами шлях всеохопного, небувалого роздавання рецептів... В авангарді цього руху йдуть деякі шановні професори українського походження і американського громадянства, в кожному другому реченні своїх статей на цю тему вживаючи сакраментальне слово «потрібно»" [Павличко 2002: 488, 483]. У 90-ті роки минулого століття авторитети в гуманітаристиці почали застерігати від постмодерної "десакралізації" (Л.Костенко), "необільшовизму" (І.Денисюк), "демократичного нігілізму" (І.Дзюба) чи "політичного антиукраїнського літературознавства" (Вал.Шевчук).

За твердженням Г. Сивоконя, продуктивною філософізація науки про літературу може бути тоді, коли дослідник не забуватиме про "історичну та національну детермінованість літературно-теоретичного знання" [Фаулз 2003: 34]. Суголосні міркування висловлювали С.Андрусів, І.Денисюк, І.Дзюба, В.Дончик, С.Квіт, Г.Клочек, М.Наєнко, І.Фізер та ін. Ці застереження не завжди були почутими, що дало підстави узагальнювати постколоніальний теоретичний досвід як "штовханину на методологічному полі" (І.Дзюба), "розгул методологій" (М.Наєнко) чи "зіткнення української філології із західними методологічними стратегіями" (І.Фізер).

Праці деяких українських постімперських літературознавців сформували дещо індиферентний щодо реальних наукових потреб, культурної ситуації та літературної дійсності метадискурс. Його також стосуються слова, якими свого часу Гомі Бгабга охарактеризував західний досвід: "Вимоги землі, виживання раси, культурне відродження – усе вимагає розуміння і відповідей на самі концепції та структури, які академіки постструктуралізму з'ясовують у мовних іграх, і мало хто з них знає про політичну боротьбу реальних людей поза тими дискурсивними межами" [Слемон, Тіффін 1996: 537].

Парадигми літературознавчого мислення змінювалися під впливом естетичного чинника: панівну в радянський час марксистсько-ленінську естетику заступило розмаїття. Сприяли цьому численні діаспорні видання праць Л.Білецького, І.Огієнка, Д.Донцова, Ю.Липи, Є.Маланюка, Ю.Клена, М.Шлемкевича, Є.Онацького, Ю.Шевельова (Шереха), В.Петрова, Ю.Блохіна (Бойка), У.Самчука, І.Мірчука, В.Яніва, І.Качуровського, І.Кошелівця, Б.Кравців, Ю.Луцького, Г.Грабовича та ін.

Ці дискурси сприяли розкріпаченню мистецької думки та творчості, а інколи парадоксально діяли як новітні обмеження. Щоправда, вже в координатах не комуністичного, а лібералістичного нігілізму, пов'язаного насамперед із тенденцією до девальвації чи "дегуманізації мистецтва" (Х.Ортега-і-Гасет) – настановами авангардизму та постмодерну. Виразно нігілістичні елементи – імперіалізм, атеїзм, матеріалізм, космополітизм, секуляризований гуманізм, антитрадиціоналізм, расизм, сексуальна революція тощо – призвели, на думку дослідників, до виродження і втоми європейських культур.

Постколоніальна естетична свідомість українців у 90-х ХХ ст. віч-на-віч зійшла з тим, що західні культури наймасштабніше відчували після Другої світової війни. У цьому зв'язку Джон Фаулз писав про "тиранію самовираження" та окреслював інші аспекти повоєнного "чорного мистецтва": "Однією з найбільш вражаючих прикмет нашого віку було повсюдне використання і в популярних, і інтелектуальних розвагах та мистецтвах полюсів насильства, жорстокості, зла, небезпеки, перверсій, сум'яття, двозначності, іконоборства, анархії" [Фаулз 2003: 283]. У цій

творчості “реєстри, атрибути й аспекти нелюдського оволодівають людиною та її найближчим світом, її природою і всіма її уявленнями” (Г.Зедльмаєр).

Традиційні естетичні та герменевтичні уявлення, на думку польського естетика Владислава Татаркевича, спонукають розглядати мистецтво як частину культури, котра постає завдяки майстерності автора, становить “осібний материк у світі” й існує виключно у мистецьких творах. Авангардно-постмодерні теорії намагалися утвердити іншу позицію, в якій мистецтво постає “ворогом культури” (Ж.Дюбюффе), чимось протилежним майстерності. Тому “Все є мистецтво” (Г.Арп); “Мистецьким твором стає все, що спроможне скупчити на собі увагу” (М.Порембський), тотожне будь-якій, навіть побутовій, діяльності. Звідси походять уявлення про вантажника як митця (Г.Розенберг), поява так званої “конкретної поезії”, “пластичного звуку”, перфомансів тощо. Мистецтво постає як абстрактна “творчість”, для нього достатньо існування задуму, а не твору: “Нема вже мистецьких творів, є тільки мистецькі ситуації” (А.Моль) [Татаркевич 2001: 45]. Співіснування і конфліктування мистецьких, антимистецьких теорій та практик стало атрибутивною ознакою й української постколоніальної культури.

Одні дослідники, начебто боячись рецидивів комуністичної “ідеологізації”, відмовились визнавати ідейний, інтенціональний, духовнотвірний складник мистецтва, зводячи його провідну функцію до естетизму, звужуючи бачення сутності мистецтва ще й як духовнотвірного, суспільно-культурного, онтологічного феномену, а літератури – як “джерела звершено-історичного тут-буття народу” (М.Гайдеггер). Інші взагалі поставили під сумнів існування будь-яких критеріїв художності. Така аісторична, постмодерна позиція змушувала їх підносити “свою суб’єктивну безпосередність до рангу єдиного адекватного критерію пізнання”, спонукала, за спостереженням І. Фізера, до радикального розриву із минулим, що ознаменувало “посилену децентралізацію культурологічного поля, релятивізацію усіх цінностей, стирання меж поміж інтелектуальною ерудицією та опінією, наукою і припущенням, зрештою, між елітарною і масовою культурами” [Фізер 2006: 76].

Усе це боліче відбилося передусім на теоретичній рефлексії та якості літературної критики, спонукало до невмотивованої глорифікації малохудожніх чи антиестетичних явищ, суб’єктивного заперечення чи замовчування явищ справді мистецьки вартісних. Дослідників, що утверджували й творчо розвивали класичні герменевтичні та естетичні уявлення про мистецтво, незрідка у полемічному запалі потрактовували як “фашистів”, “нацреалістів” чи “старосвітських націоналістів”.

Від естетичного чинника залежним виявився чинник власне *літературний*. У період незалежності суттєво змінилися об’єкт літературознавчих студій та уявлення про нього. Основу соцреалістичного канону сформувало уявлення про літературу як “коліщатко і гвинтик загальнопролетарської справи” (В.Ленін), що визначало тріаду: радянська література – національна за формою, соціалістична за змістом, інтернаціональна за духом. Звідси походили обмеження творчості радянських письменників, вилучення з історії літератури окремих авторів, суттєве аберування класиків, діалог із світовим письменством за посередництвом російської літератури та ін. Таку природу мало нав’язування принципів псевдоісторизму (“зв’язок літератури із соціальною дійсністю та класовою боротьбою”), “радянського патріотизму”, гуманізму, атеїзму, непримиренність до проявів “буржуазного націоналізму” та боротьби з “плазуванням перед Заходом” [Скупейко, Дончик 2002: 8]. Хоча, безумовно, були творчі досвіди й окремі твори, які свідомо виходили за межі соцреалізму, творячи літературу опору. У постколоніальний період література отримала можливість бути тим, чим вона повинна бути – мистецтвом слова, важливим елементом культури, фактором людинотворення, націотворення й духовно-естетичного передання. Література взяла на себе питому функцію “духовного збереження й традиції, а тому вона до всього сучасного вносила приховану в собі історію” [Гадамер 2000: 146, 156].

Чимало письменників скористались цією можливістю, новаторськи освоюючи та розвиваючи національні й інокультурні досвіди. Інші більшою чи меншою зорієнтувались на традицію західного естетичного нігілізму. Поява та активізація літературних угруповань, що культивували авангардне та постмодерне “письмо”, спричинила дискусії та полеміки у середовищі письменників, в які були втягнені і літературознавці. Одні відносили письмо, що культивує бездуховність, нігілізм, спустошення, вульгарність, неоцинізм до феноменів

“антилітератури”, “антиестетики” (Д.Дроздовський), “антимистецтва” (Вал.Шевчук), “генітальної літератури” (В. Панченко), інші вважали, що саме це є “нормальною” чи “єдиною можливою” літературою.

Різновартісні тенденції вплинули і на формування постімперської наукової свідомості, що проявилось у становленні різних (часто еклектичних, полярних) уявлень про літературу, у перепрочитанні (незрідка вибіркового) її історії, у нерівномірному – більш глибокому чи поверховому – осмисленні “білих плям”, у створенні власних (часто вельми суб’єктивних) літературних канонів, а також не завжди вмотивованому применшенні чи перебільшуванні ролі та значення окремих періодів, шкіл, персоналій та ін.

Однак ці далеко не завжди комфортні обставини не змогли зупинити розвитку українського літературознавства, що особливо помітно проявився у сферах теорії та історії літератури. Не стали на заваді вони потужним хвилям методологічного оновлення, діалогу із світовою філологією, появою оригінальних досліджень усіх періодів національного письменства. Не маючи, на жаль, надійного культурно-політичного та економічного підґрунтя для здійснення творчого самовияву – масштабних і систематичних наукових проєктів (чого вартує лише брак повних академічних видань класиків літератури!), справжнього українського літератора все ж не паралізували загрози постколоніальної невизначеності. Він і далі залишається непідвладним малоросійському чи вестернізованому “адаптованому розумові”, здобуваючи світло наукової істини в сумний час “ночі державності”.

Література: Бойчук 2002: Бойчук Б. Про літературну історіософію та бешкетування в літературі // Критика. – 2002. – Ч. 6. – С. 32.; Гадамер 200: Гадамер Г.-Г. Істина і метод: Пер. з нім. – К. Юніверс, 2000. – Т. 1. Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. – 464 с.; Дончик 2002: Дончик В. Про історію літератури, якої досі не було // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 6–19.; Дончик 2007: Дончик В. Так хто реанімує ідеологізацію? // Літературна Україна. – 2007. – 14 червня.; Жулинський 1997: Жулинський М. Національна культура за умов формування нової суспільної солідарності в Україні // Сучасність. – 1997. – №1. – С. 65–70.; Зборовська 2007: Зборовська Н. Сучасне українське літературознавство: локальний конфлікт в Інституті літератури чи порубіжна наукова дискусія? // Слово і час. – 2007. – № 7. – С. 3–11.; Іванишин 2007: Іванишин П. Захист після захисту, або Новітній тип політичної цензури // Літературна Україна. – 2007. – 21 червня.; Ключек 2003: Ключек Г. Проблема Григорія Грабовича: момент істини // Дзеркало тижня. – 2003. – 1 листопада.; Костенко 1991: Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Л.Костенко // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня.; Костенко 1999: Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Л.Костенко. – К.: Видавничий дім “КМ Academia”, 1999. – 32 с.; Костенко 2012: Л. Ніч державності // День. – 2012. – 23 серпня.; Левчук 1997: Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навчальний посібник – К.: Либідь, 1997. – 224 с.; Павличко 2002: Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Павличко С. Теорія літератури / Передм. М.Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – С. 483–491.; Розумний 2009: Розумний М.М. Доктрина дії: Соціально-філософський конспект. – Х.: Майдан, 2009. – 136 с.; Скупейко 2002: Скупейко Л., Дончик В. “Слово і час”: сторінки українського літературознавства // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 8–10.; Слемон 1996: Слемон С., Тіффін Г. Постколоніальна критика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 536–539.; Татаркевич 2001: Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В.Корнієнка. – К.: Юніверс, 2001. – 368 с.; Фаулз 2003: Фаулз Дж. Арістос. – Вінниця: Тезис, 2003. – 340 с.; Фізер 2006: Фізер І. Зустрічі чи зіткнення української філології із західними методологічними стратегіями // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 5–10.; Фізер 2006: Фізер І.М. Американське літературознавство: Іст.-критич. нарис. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 108 с.

УДК 821.161.2-3.09+821.161.1-3.09 «18»

ББК 83.3 (4 Укр) 1

Літературне картографування простору: колоніальні та антиколоніальні проекти

У статті досліджуються проблеми конструювання в українській та російській історичній прозі другої половини XIX віку символізованої географії власної етнічної присутності. Автор наголошує, що репрезентація просторової семантики в українській белетристиці виявляється у формі синтезування частково адсорбованих колоніальних моделей та латентних контрдискурсивних практик. Загалом територіалізація минулого в літературі 1880-90-х років відбиває стратегії окреслення національної ідентичності в культурі України, Росії та Польщі.

Ключові слова: історична белетристика, колоніальний наратив, контрдискурс, уявна географія, постколоніалізм.

В статье исследуются проблемы конструирования в украинской и российской исторической прозе второй половины XIX века символизированной географии собственного этнического присутствия. Автор отмечает, что репрезентация пространственной семантики в украинской беллетристике проявляется в форме синтезирования частично адсорбированных колониальных моделей и латентных контрдискурсивных практик. Территориализация прошлого в литературе 1880-90-х годов отражает стратегии определения национальной идентичности в культуре Украины, России и Польши.

Ключевые слова: историческая беллетристика, колониальный нарратив, контрдискурс, мнимая география, постколониализм.

Ukrainian, Russian and Polish historical fiction of the nineteenth century displays the projects of national identity, which are based upon the significant territory allotting of the past. Such literary texts require a detailed cultural analysis of the imaginary mapping, which reflects the practices of colonial and anti-colonial meaningfulness.

Symbolic geographical dissociation in Ukrainian Literature manifests as a model outlining the national unity of the Ukrainian community and then in Ukrainian historical prose the spatial semantics reveals of geo-cultural paradigm of Ukrainian space.

Ukrainian geographical area arises as a part of national projects of self-representation of Polish and Russian invariants. The dominion of Ukrainian ethnic territories provokes concerning Ukraine, either in Russian or in Polish pertaining to the humanities sphere the imperial rhetoric of mental space appropriation.

Key words: historical fiction, colonial narrative, counter-discourse, imaginary geography, Literary mapping, post-kolonialism, national identity.

У другій половині XIX віку саме в літературі, особливо історичній белетристиці, активізується процес формування моделей репрезентації національної тожсамості. Одним із ключових елементів такого текстуального самоідентифікування як і в метропольних, так і в підпорядкованих імперії національних письменствах постає розбудовування символізованої географії етнічної присутності.

На проблемі ментального картографування простору в культурі Західної Європи звертає увагу Ларрі Вулф [Вульф 2009], а також Едвард Саїд [Саїд 2007] наголосить на важливості цього аспекту під час постколоніального перепрочитання літератури. Однак у вітчизняній науці ця проблема є ще малодослідженим явищем у контексті саме історичної прози XIX віку.

Просторова семантика є глибоко зацепленою проблемою на рівні постколоніального прочитання текстів, оскільки географічні координати постають не лише в системі антиколоніального окреслення кордонів батьківщини, а й демонструють яскраві моделі домінування імперії над периферією, котра інкорпорується в тіло метрополії. Така стратегія є типовою для імперських держав (Росія, Османська Туреччина, Австро-Угорщина), що територіально розширювались за рахунок «сусідніх» етносів. Відтак можна стверджувати певну спільність підходів у розумінні географії національних територій, бо, як зазначає Едвард Саїд, просторове окреслення є універсальною моделлю як для колоніального, так і для антиколоніального наративів, позаяк це уявне протиставлення між «ми» і «вони» дозволяє витворювати ментальне картографування власної етнокультурної географії [Саїд 2001: 77].

Для метрополії важливим є чітке нанесення контурів власної присутності і володіння територією, на котрій затираються ознаки «чужої» народності, а натомість домінуючого значення набуває імперська складова, що реалізується через протиставлення цивілізаційного рівня «центру» та «колонії». У контрдіскурсивних практиках навпаки акцентують на чіткому територіальному відмежуванні національного простору від імперії.

Едвард Саїд у праці «Культура й імперіалізм» наголошує на потребі географічного розслідування історичного досвіду, оскільки культурне представлення будь-якої національної традиції опирається на топографічне окреслення власної просторової присутності [Саїд 2007: 42]. На нашу думку, українська, російська та польська історична белетристика XIX ст. оприявлюють проекти національної тожсамості, засновані на виразній територіалізації минулого. Отож такі літературні тексти потребують прискіпливого культурологічного аналізу саме у частині ментальної картографії, котра відбиває практики колоніального та антиколоніального осмислення.

Метою статті є спроба простежити проблему репрезентації культурного топографування українського географічного простору в історичній белетристиці 1880-90-х років. В українській ситуації територіальні виміри окреслення нації активізуються лише в другій половині XIX віку, доповнюючи широко артикульоване культурно-лінгвістичне етнічне саморепрезентування. Вибудовування розлогої системи національної міфології «славного минулого» апелює не лише до «переформатування» забутої минувшини, а й дозволяє розширити координати осмислення життя української спільноти як «повноцінної» нації зі сталими просторовими асоціаціями, оскільки історична модель семантично зацеплюється на ментальному картографуванні. Відтак у вітчизняному письменстві формується географічне оприсутнення українства, тим самим затираючи колоніальні маркери присвоєння цього простору. Саме в історичній романістиці відбувається чітке конструювання мапи рідного краю, топографія якого набуває яскравого глорифікаційного маркування.

Вітчизняна історична романістика XIX ст. в ситуації заборони рідного слова та маргіналізації культурного й політичного життя постає однією зі спроб осмислення проблем національного самоусвідомлення. Уявне географічне відмежування в літературі увиразнює своєрідну модель окреслення національної єдності спільноти, а відтак в історичній прозі просторова семантика розкриває геокультурну парадигму ідеалізованого українського краю.

Український географічний простір є частиною національних проектів саморепрезентації як вітчизняного, так польського й російського інваріантів. Для останніх політичний та економічний контроль у XIX ст. над українською територією дозволяє конструювати культурне освоєння цього краю як землі, що розкриває їхню історичну пам'ять. «Практичне» володіння українськими етнічними територіями провокує і в російській, і в польській гуманітарній сфері щодо України яскраву імперську риторику ментального привласнення простору.

У польській ситуації ідеалізування Речі Посполитої як національного державного об'єднання інспірувало появу в культурі колоніальних моделей, що передбачали картографування українських, білоруських та литовських земель як невід'ємну частину польської національної географії. У такій ситуації саме символічне панування над цими територіями, так званими «східними кресами», є концептуальною основою наративу минулого. Як зазначає польський дослідник Богуслав Бакула, «креси» постають місцем як реального, так і метафоризованого протистояння та «боротьби за польськість, тобто *de facto* – за збереження польського володіння» [Бакула 2010: 17]. А відтак у художній літературі відбувається не лише образне, а й топографічне «реконструювання» уявного простору в географічних координатах XVII ст., але в колоніальному дусі XIX віку.

У польській і російській версіях географічні топоси у культурі є матеріалом для розбудови своєрідних «літературних імперій». Культурне домінування над сусідніми етнічно-географічними просторами та акцентування на їх цивілізаційній відсталості й національній аморфності прозраджує загальний колоніальний пафос письменства Польщі та Росії у XIX віці, незважаючи на відмінний державно-політичний статус. Натомість українська література у ситуації межового протистояння між польською та російською метропольною маргіналізацією національного «Я» намагається сформулювати власну адекватну «відповідь». Виразний антиколоніальний пафос вітчизняного письменства щодо моделей репрезентації минулого у

культури Польщі змушений набирати завуальованих форм у стосунку до російського метропольного наративу, а подекуди адсорбовувати окремі його ідеологеми.

В історичній белетристиці 1880-90-х років проявляється загальна налаштованість на просторову конкретизацію буття української нації та її географічної й культурної єдності як «уявленої спільноти». Іван Нечуй-Левицький у романі «Гетьман Іван Виговський» увиразнює саме автономний державний простір України, що територіально об'єднує усі етнічні регіони української нації: «/.../ в його [Хмельницького – О.К.] давно була думка одняти од Польщі ще Волинь за Горинню та Галичину, прилучити цей край до України і зібрати до купи весь український народ» [Нечуй-Левицький 1997: 316-317]. Свідоме авторське геополітичне відмежування української території від польської та російської уявної картографії демонструє контрдискурсивне підважування культурного привласнення «літературними імперіями» «чужої» землі. В умовах же розшматування України у XIX ст. між двома імперіями важливого значення набуває і конструювання чуття національної цілісності, котре опирається на символічну єдність етнічної географії української спільноти. Відтак звернення до козацької епохи інспірує пробудження самосвідомості не лише в інтелектуалів, а й у пересічних українців як Західної, так і Наддніпрянської України, каталізуючи колективну ідентифікацію українства як повноцінної «історичної нації», що має, нехай і в суто історичній ретроспективі, героїчне минуле, досвід державотворення та чіткі територіальні кордони.

Утім виразне наголошення в Івана Нечуя-Левицького на метафоризованій єдності української етнічної географії репрезентує стратегії антиколоніального дискурсу, котрі намагаються сформулювати адекватну «відповідь» метропольному «виклику» «коштом прямого успадкування структур колоніалізму» [Павлишин 2001: 706]. Теза письменника про потребу «зібрати до купи увесь український народ» не тільки відбиває загальне усвідомлення національної єдності української спільноти, а й подекуди є контрдискурсивною трансформацією російської імперської ідеологеми про «збирання земель руських». Загалом на суто номінативному рівні такі поняття як «збирання», «визволення» є невід'ємними елементами колоніального наративу формування «русского міру», однак в антиколоніальній версії Івана Нечуя-Левицького вони стають частиною етноцентричної української моделі.

Загалом у текстах українських авторів (Михайла Старицького, Данила Мордовця), легально опублікованих в Російській імперії, спостерігається своєрідне синтезування традиційних тез метропольного наративу із прихованими антиколоніальними моделями українського. Літературне конструювання автономної української національної географії в умовах домінування колоніальних культурних координат у XIX ст. подекуди постає у завуальованих формах. У російськомовному романі Даниля Мордовця «Цар і гетьман» Мазепа зосереджений на розбудовуванні української держави шляхом «збирання» усіх етнічних територій під гетьманською владою: «Од Днипра за Случ, а там за Горынь, а там за Стырь и Буг до самого Кракова... Так-так... А от Кракова Червонною землею до Коломии, а от Коломии до самого моря... Ото усе наше...» [Мордовцев 1914: 42]. Однак у структурі тексту постать гетьмана набуває яскравих негативних конотацій як «зрадника» метропольних цінностей, а відтак і його проекти символізованого картографування маркуються як «сепаратистські». Роман Даниля Мордовця аксіоматично узагальнює метропольну профанацію територіальної цілісності та окремішності «периферії», а ідея «збирання земель» актуальною виглядає лише в загальноімперській перспективі, позбавляючи такого вибору національні наративи.

У романі «Цар і гетьман» окреслюється й імперська модель картографування територій з виразним означенням «центру» та «окраїн»: «Спервоначала это лежит наша земля-матушка, московская, святорусская, а за нашей-то землей украинная земля это, стало быть, край земли российской /.../. /.../ Далее, за Доном за самим... За украинными городами лежит это земля черкасская, а в ней черкаские люди живут, народ черноволос, чубат, на голове хвост. /.../ А там за черкасами донские казаки, а за донскими казаками татары да ногаи, а за ногаями кизилбаши, а за кизилбашами арапы черны, что черти, а глазищи и зубы белы, что у псов... А там песьи-головы» [Мордовцев 1914: 91]. Така ієрархізація простору чітко окреслює не тільки підпорядкованість периферії «серцю імперії», а й своєрідний кордон між світом «цивілізації» та «дикунства». Віддаленість українських земель від «центру» наближає їх до вилучених із окцидентального цивілізаційного процесу територій, що «заселені» архаїчно-зоологічними

персонажами. Та водночас окреслення меж символізованої географії України в рамках імперської ментальної мапи дозволяє зберегти національну окремішність як нетотожного метропольному мікросвіту.

Глорифікація російською літературою XIX ст. колоніального розширення імперського простору відбувалася у матриці паралельного порівняння мілітарного захоплення сусідніх країн у минулому та сучасності. Воєнні походи київських князів набувають своєрідного орієнтира для російських територіальних експансій у XVIII – XIX ст. як місії із «відновлення» давніх кордонів російської імперії. Літературне картографування простору як «оволодіння» в історичній ретроспективі сусідніми країнами постає універсальною моделлю конструювання російської метропольної ментальної мапи. У романі Григорія Данилевського «Потьомкін на Дунаї» російсько-турецькі воєнні кампанії проектується не в площині геополітичного протистояння двох модерних імперій, а «повернення» Росією «втрачених» частин власної «історичної землі», тобто постають такою собі «скарбницею історичної пам'яті» [Сміт 1994: 19]. Однак цей досвід минулого актуалізує виключно експансіоністсько-мілітарну політику Київської Русі, тим самим легатимізуючи російський колоніальний проект XIX ст.: «Потемкін став грезить Дунаєм, где некогда Святослав ставил города, Царьградом и Босфором, видевшими когда-то ладьи и мечи Олега и Ярослава...» [Данилевский 1996: 446]. Втім в російській історичній прозі вибудовується персоналізований ієрархізований варіант колоніального картографування, у якому кожне нове географічне розширення імперії сприймається як продовження метропольної політики, включаючи «героя» таких територіальних надбань до сонму попередників: так Потьомкін у Данилевського перетворюється на спадкоємця Петра I («Петр стремился на север и утвердился там. Потемкин разумно обратил взоры России на благодатные, родственные ей страны юга...» [Данилевский 1996: 446]), а сам Петро I у романі Данила Мордовця «Цар і гетьман» є послідовником князя Святослава («Тут [Петербург – О.К.] упрись плечами, яко Атлант мифогичный – и на плечах моих будет полмира, а ногами упрись в берега Дуная, где сидел прадед мой, великий князь Святослав... Он плечами доставал Киева и Новгорода, а я – на Неве крикну, а на Дунае мой голос услышат...» [Мордовцев 1914: 124]). Такий своєрідний родинний зв'язок між різними поколіннями імперських діячів активізує символічну присутність усіх історичних персон під час кожної експансії та створює уявну єдність різних епох минулого щодо імперського територіального розширення.

Адсорбування українською історичною прозою метропольних моделей «привласнення» територій, провокує їх своєрідне адаптування до вітчизняної уявної географії. Таке своєрідне колоніальне оволодіння простором продукує у романі «Сагайдачний» Данило Мордовець. В рамках епохи початку XVII ст. письменник окреслює уявне завоювання Криму козаками за півтора століття до його реального підкорення Російською імперією: «Сагайдачному думалося, /.../ що рано чи пізно /.../ він зруйнує /.../ весь цей Крим; знищивши на цьому півострові і сам слід татарського панування, він перенесе Запорозьку Січ сюди, у Крим, розмістить її там, де колись було місто Корсунь і де Володимир прийняв хрещення» [Мордовець 1989: 222]. Вписування козацької історії в експансивну метропольну політику дозволяє в українському наративі легітимізувати колоніальні моделі імперського картографування, а відтак і національне минуле вмонтувати в загальний метропольний дискурс.

Показовим у цьому контексті є не лише перспективне з XVII ст. підкорення Криму та зруйнування сусідньої нехристиянської держави, а й наголошення на особливому місці можливої майбутньої військової бази. Обрання Сагайдачним околиць колишнього Корсуня для побудови нової Запорозької Січі постає поєднанням двох знакових маркерів імперського наративу: православ'я та мілітаризму. На релігійному чиннику акцентує і сам автор, наголошуючи на важливій з історичної точки зору обставині: у стародавньому візантійському місті Корсунь хрестився Володимир Великий. Відтак саме ця місцевість постає просторовою точкою відліку православної ідентичної російської імперії. З іншого боку, в контексті XVIII-XIX ст. кримська територія набуває іншого маркування, оскільки заснування Севастополя як центру імперської військово-морської потуги на Чорному морі його наділяє яскравими мілітарними конотаціями, а події Кримської війни доповнюють це семантичне поле глорифікаційною риторикою. Знаковим виглядає поміщення у таку просторово-ідеологічну

систему координат саме Запорожжя, яке відбиває у першу чергу український національний і військовий досвід. Водночас у російській аксіологічній системі позитивне трактування козацтва зводиться до означення релігійного фанатизму та збройного захисту православ'я. Відтак у тексті Данила Мордовця Запорозька Січ втілює саме релігійно-мілітарні означення, а поміщення такої семантичної структури в просторову площину Севастопольської бухти увиразнює символічне перехрещення ідеологічних образів колоніального та антиколоніального наративів.

У романі «Молодість Мазепи» Михайла Старицького також присутні колоніальні стратегії підпорядкування «чужої» географії. Письменник прищеплює на українському ґрунті імперську практику гарантування державотворчої стабільності через завоювання сусідніх територій, здобуття виходу до моря: «Прилучь к себе Молдавию, Валахию, заселить до самого Дона широкие степи, оградить себя крепостями, оттеснить турок, а дальше, дальше...» [Старицький 1997: 250]. Така уявна географія української держави оприявлена Мазепою засадничо відбиває імперську практику колонізування та цивілізування територій.

У російській літературі, як вже зазначалося вище, практикується осмислення літературного глорифікування територіальних здобутків у рамках досвіду XVIII-XIX ст. через призму історії Київської Русі. Подібні практики спостерігаються і в українській історичній прозі кін. XIX ст. Зокрема, у романах Данила Мордовця простежується апелювання до давньоруських державних діячів, проте з яскравим національним підтекстом. У повісті «Палій, воскреситель Правобережної України» мілітарне протистояння між турками та українцями осмислюється за допомогою вибудовування специфічних історичних паралелей. Так, козацькі напади на турецькі міста в XVII ст. стають продовженням війн між Київською Руссю та Візантією: «/.../ козаки мушкетним димом цареградські стіни обкурювали, а Олег щита свого прибав у них на воротях...» [Мордовець 1989: 61]. Контамінування в одне ціле різних історичних контекстів витворює нову позаісторичну символічну конструкцію, у котрій і Візантія, і Османська імперія набувають синонімічного маркування, оскільки спільною для них є саме просторова складова. Для національних моделей, зрештою як і для метропольних, минуле є глибоко територіалізованим, а відтак важливіше значення надається географічним, ніж історичним образам.

Едвард Саїд наголошує на тому, що контрдискурсивна практика ставить собі за мету засобами культури вилучити національну географію із імперського простору, відновити доколоніальний час її існування, «повернути, перейменувати та перезаселити» свою «історичну землю» [Саїд 2007: 320]. У тексті Данила Мордовця пропонується обернена імперській практиці стратегія оволодіння простором через його пересотворення, відродження та повернення із небуття: «Палій сам создал и оживил правобережную Украину на месте ужаснейшей пустыни...» [Мордовцев 1914: 159].

Інтерпретація минулого в історичній белетристиці України, Польщі та Росії в другій половині XIX віку демонструє виразне зосередження на просторовому окресленні власної присутності на географічній мапі польсько-українського та українсько-російського прикордоння. Відтак своєрідна територіалізація історії в літературі стає основою конструювання проєктів національної тожсамості, у котрих стратегії уявної картографії постають виразником колоніальних та антиколоніальних репрезентацій. Отож дослідження цієї проблеми дозволить розширити перспективу постколоніального осмислення ментального репрезентування простору в історичній прозі 1880-1890-х років.

Література: Бакула 2010: Бакула Б. Креси без взаємних викреслювань / Б. Бакула // Критика. – 2010. – № 1 – 2. – С. 16 – 22.; Вульф 2009: Вульф Ларрі. Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва / Пер з англ. С. Біленький. – К.: Критика, 2009. – 592 с.; Данилевский 1996: Данилевский Г. Потемкин на Дунае (1790 г.) / Г. Данилевский // Потемкин. Гейнце Н. Князь Тавриды. Данилевский Г. Потемкин на Дунае (1790). – М.: АРМАДА, 1996. – 521 с.; Мордовець 1989: Мордовець Д. Сагайдачний : повісті та роман/ Данило Мордовець. – Львів: Каменярь, 1989. – С. 3 – 109.; Мордовцев 1914: Мордовцев Д. Царь и гетман / Д. Мордовцев // Мордовцев Д. Полное собрание исторических романовъ, повестей и рассказов. – СПб, 1914. – Кн.8. – С. 1 –292.; Нечуй-Левицький 1991: Нечуй-Левицький І. Гетьман Іван Виговський / Іван Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький.

Гетьман Іван Виговський : Історичні романи / Упоряд., авт. післям. та приміт. Р. Міщук. – К.: Дніпро, 1991. – С. 247 – 481.; *Павлишин 2001*: Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / Павлишин М. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької; 2-е вид., доповнен. – Львів: Літопис, 2001. – С. 703 – 708.; *Саїд 2007*: Саїд Едвард. Культура й імперіялізм / Пер з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал [та ін.]. – К.: Критика, 2007. – 608 с.; *Саїд 2001*: Саїд Едвард. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: «Основи», 2001. – 511 с.; *Сміт 1994*: Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Пер. з англ. П. Тарашука. – К.: Основи, 1994. – 224 с.; *Старицький 1997*: Старицький М. Молодість Мазепи. Руїна : Діалогія / Михайло Старицький, передм., упоряд. та наук. ред.. Н. Левчик. – К.: Укр. центр духовн. культури, 1997. – 984 с.

О.П. Колінько, проф. (Бердянськ)

УДК 82.091: [821.161.2+821.161.1

ББК 83.3 (4 УКР) 6

Системний аналіз міжлітературних взаємин: теоретичні аспекти дискурсу

О.П. Колінько. Системний аналіз міжлітературних взаємин: теоретичні аспекти дискурсу.

У статті зроблена спроба простежити й проаналізувати теоретико-дискурсивні аспекти проблеми системного аналізу міжлітературних взаємин, який поєднує різні дослідницькі методики й не виключає жодної зі свого арсеналу.

Ключові слова: міжлітературні взаємини, системний аналіз, контактено-генетичний підхід, порівняльно-типологічний підхід, конвергенції, новелістика.

Е.П. Колинко. Системный анализ междулитературных взаимоотношений: теоретические аспекты дискурса.

В статье сделана попытка проследить и проанализировать теоретико-дискурсивные аспекты проблемы системного анализа междулитературных отношений, который объединяет различные исследовательские методики и не исключает ни одной со своего арсенала.

Ключевые слова: междулитературные взаимоотношения, системный анализ, контактено-генетический подход, сравнительно-типологический подход, конвергенции, новеллистика.

O.P. Kolinko. System analysis of relationships between literatures: theoretical aspects of discourse.

This article is an attempt to trace and analyze the theoretical and discursive aspects of system analysis of relationships between literatures, combining different research methods and does not exclude any of their arsenal.

Keywords: analysis, literatures, discursive, different.

Проблематика сучасної літературознавчої компаративістики зосереджена у царині міжлітературних взаємин. Це має пояснення і закономірність: без порівняльного дослідження будь-яких явищ національного письменства неможливо зрозуміти його історію, контекст входження у світовий літературний процес. Відтак, мета даної розвідки – систематизувати наскільки це можливо в обмежених її рамках теоретичні дискурси системного аналізу та наголосити на необхідності його застосування при вивченні міжлітературних взаємин. Окреслена мета передбачає розв'язання завдань: обґрунтувати концепцію системного аналізу міжлітературних взаємин і показати, що порівняльно-історичний аспект літературних взаємин має тісний зв'язок із зіставним, типологічним; відтак аналіз міжлітературних взаємин поєднує різні дослідницькі методики й не виключає жодної зі свого арсеналу. Аналіз основних джерел і думок науковців з цієї проблеми складає стрижень усієї розвідки.

У потрактуванні динаміки світового літературного процесу важливим є порівняльно-типологічний підхід, який переносить акцент на спільні тенденції й закономірності в різних національних літературах незалежно від їхніх контактних зв'язків. Утім, як зазначає Д. Наливайко, «між генетико-контактологією і порівняльною типологією годі провести чітку демаркаційну лінію, це взаємопов'язані дослідницькі методики, що становлять спільний теоретико – методологічний каркас літературної компаративістики» [Наливайко 1998 : 5].

Тонкощі порівняльного аналізу, що породжують низку проблем, спостеріг Г. Вєрвєс, розглядаючи процес самоствердження національного письменства в світі, що потребує від дослідників чіткої методології, яка дозволяє «чітко усвідомлювати й розуміти його контактні зв'язки, явища генетичного плану (впливи, запозичення, світовий синтез), типологічні сходження по горизонталі (сучасні літератури) і вертикалі (минуле) художнього прогресу. Але застосовані окремо три типи (останній за законами спільної історичної долі народів) не можуть дати цілісної картини участі національної літератури у світовому літературному процесі (чи світового значення національного письменства) [Вєрвєс 1990 : 10-11].

Отже, потрібні пошуки інтеграційних систем, що сприяли б усуненню труднощів розмежування генетично-контактних зв'язків і відношень типологічного плану, на чому наголошують В. Будний і М. Ільницький, вказуючи на їх тісній взаємопов'язаності й переплетенні [Будний, Ільницький 2008 : 118]. Це питання, порушене у минулому столітті, ще не знайшло сподіваної відповіді, шлях до якої прокладали М. Возняк, який обстоював не тільки два важливі рівні аналізу – генетично-контактний і типологічний, – але й основні їх форми взаємодій. Д. Дюришин, який, визнаючи «реально існуючі відмінності» між генетично-контактною і типологічною «областями» міжлітературних зв'язків і збіжностей, не заперечував їх взаємозумовленості й перехрещення [Дюришин 1979 : 173-174]. Вагомі уточнення зробив чеський дослідник К. Крейчі, доводячи, що «із жодної типологічної збіжності, особливо в межах європейських літератур, неможливо з повною впевненістю вилучити прямий чи опосередкований контакт, а з другого боку, будь-яка аналогія генетичного походження, тільки-но їй судилася активна роль у літературному процесі, водночас є також типологічною, бо для того, щоб іноземна новація могла вкорінитися, потрібен бодай якийсь підготовлений ґрунт» [Krejci 1968: 114 – 115].

Недоцільно ігнорувати концепцію системного аналізу міжлітературних взаємин, аргументовану радянськими вченими, що передбачає розгляд усіх видів зв'язків (контактного, генетичного, типологічного) як історично сформовану динамічну систему, що розвивається у часі і просторі, – про що йдеться, зокрема, у праці «Історія світової літератури: Проблеми системного і порівняльного аналізу» (1976) І. Неупокоевої. Системний підхід, по-перше, передбачає порівняльні зіставлення, «позаяк жодна відкрита система, якою і є національна література, не може розвиватися ізольовано, поза контактами з подібними системами; по-друге – вивчення однієї структурної цілісності без порівняння з іншими, навіть при врахуванні формотворчих і змістових вимірів, не завжди об'єктивне. Здійснюючи порівняльний аналіз, не уникнути його основної умови – співмірності порівнюваного» [Неупокоева 1976: 89 – 134]. Дослідниця узагальнює спостереження своїх попередників, передусім В. Жирмунського, на переконання якого історико-типологічні подібності між літературними явищами (стилями) «утворюють систему і визначаються цією системою» [Жирмунський 2009 : 347]. Продуктивність і перспективу таких компаративних студій потверджує Наталя Шумило, спираючись на нові методології, вважаючи, що «принцип синергетики виводить сьогодні системний аналіз в науці про літературу на рівень сучасних методологій», і що він у нинішньому розумінні покликаний якнайкраще виявити внутрішні зв'язки різних «– ізмів» у неоромантизмі як синтетичному стилі доби [Шумило 2003 : 47]. Історико-порівняльний і системний принципи дослідження позначилися на укладанні п'ятитомного видання «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987 – 1994), що мало на меті встановити світовий контекст української літератури як частини цілого і збагнути феномен – «національну художню систему як історично сформований тип художньої свідомості, в якій у діалектичній єдності перебувають національне і загальнолюдське, спільне й особливе...» [Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті 1987: 27].

Попри те, що світ поділений державами й ідеологіями, він все-таки єдиний, і «рано чи пізно на різних його просторах виникають подібні явища і течії, хоча завжди у формі, видозміненій національними чи регіональними традиціями» [Janaszek-Ivanickova 1996: 91]. Якщо йдеться про їхню схожість (спорідненість), то ця схожість – не «механічне ціле», його складові частини – «не подібні одна до одної, вони завжди унікальні, індивідуальні, незамінні і незалежні» [Григор'єва 1992: 39], засвідчують єдність «природи літературних феноменів різних народів і країн» [Конрад 197: 427], внеможливлуючи їхню тотожність.

Універсальна модель порівняльно-історичного розуміння літературного процесу має спиратися на положення єдності світового письменства при різноманітності національних письменств, адже «культура людства, включаючи і її художній аспект, не унітарна, не однакісно-космополітична, не «унісонна», «має симфонічний характер: кожний національний культурі з її самотніми рисами належить роль певного інструмента, необхідного для повноцінного звучання оркестру» [Халізов 2007 : 377], і в ньому «кожна національна цілісність дорога усім іншим і своїм унікальним тембром, і гармонією з усіма» [Гачев 2007 : 9].

Компаративні дослідження, в тому числі й українські, буквально рясніють подібними спостереженнями та висновками. У кожному разі, «діалог текстів спонукає до ширших узагальнень: про риси національної ментальності, про вплив епохи на художнє мислення митця, про Ноосферу, в якій струменить потік української думки – самотньої і діалогічно пов'язаної з думкою інших націй» [Токмань 2007 : 12]. Порівняльні студії українського письменства мають поважну традицію, зазвичай розглядають його у зв'язках з європейськими і зокрема слов'янськими літературами, звертаючи увагу на те, що «у всіх слов'янських народів майже в усі часи розвивалися паралельні процеси, що відбувалися в усій Європі. Зв'язки «слов'янського світу» із Заходом значно важливіші, аніж зі Сходом», водночас «випадків тісного зв'язку слов'янських літератур є велика кількість, і вони є істотними; ними не можна нехтувати» [Чижевський 2005 : 29, 36]. Міркування Д. Чижевського потребує уточнення, адже особливість української літератури полягає в тому, що вона, як зазначає Людмила Грицик, «залишається на перехресті шляхів, між Заходом та Сходом і непомітно (в цьому й сила мистецтва), вбирає в себе імпульси інших художніх світів, вивчати які допомагають компаративні методики» [Грицик 2002 : 32].

Серед різних порівняльних студій, в яких висвітлюють переважно двосторонні зв'язки українського письменства з іншими слов'янськими або східними літературами, найчастіше звертаються до українсько-російських контактів, генезу яких висвітлив й обґрунтував Л. Білецький, виявивши три основні фази: до 1905 року; до 1917 року; до кінця 20-х рр. ХХ ст. [Білецький 1998]. Г. Грабовичу українсько-російські літературні взаємини в ХІХ столітті «бачаться не як «зіткнення», навіть «історичне зіткнення», а як щось набагато тісніше і довготриваліше, кажучи мовою советського пафосу, як історичні й нерозривні узи або, як інші це бачили б, – сартрівське «Huis clos» [Грабович 1997: 196]. В. Будний й М. Ільницький відносять українську й російську літератури до спільної «культурно-історичної зони» [Будний, Ільницький 2008 : 312], В. Крекотень, Д. Наливайко об'єднують їх в «культурно-історичну спільність», в межах якої «розгорталися типологічно близькі або й однорідні літературні процеси, склалися однакові системи жанрів та стилів» [Крекотень, Наливайко 1987: 30] при певних відмінностях. На цю тему нагромаджено значний фактичний і дослідницький матеріал, однак іноді, особливо в радянський час, взаємини літератур трактували як односторонній вплив російського письменства на українське, що спостерігалось у постанові ЦК КП(б)У «Про перекручення історії української літератури в «Нарисах історії української літератури» (1946), в історіях української літератури (1954, 1964, 1969-71 років). Такі необ'єктивні погляди частково вдалося виправити у двотомній праці «Історія українсько-російських літературних зв'язків» (1987): авторський колектив, попри залежність від ідеологічних штампів, не тільки визнавав «дію російської літератури на українську», а й не заперечував «зустрічні течії» (О. Веселовський) з боку української літератури і культури. Ніна Крутікова як головний редактор видання зазначала, що українсько-російський розвиток «не йшов паралельними, неперехресними шляхами, а перебував у найтісніших контактах», «тут наявні всі основні типи взаємозв'язків – історико-генетичні, типологічні, контактні – і виникають інші, що не зовсім вкладаються в межі відомих визначень» [Історія українсько-російських літературних зв'язків 1987: 13].

Зв'язки між українською і російською літературами, які перебували в межах одного державного утворення (хоч це і був період нерівноправного існування колонізованої та імперської культур за часів царської та радянської доби), коли існували прямі контакти між письменниками, були неоднозначними, хоча між літературами виникали типологічні схожості, зумовлені спільними тенденціями історичного та культурного розвитку обох народів. Оперуючи порівняльно-типологічними методологічними принципами, Г. Вервес спростовував

явлення про «другорядність», «меншовартість», «неповноту», «некласичність» української літератури, яка, хоч і складалася в умовах недержавної нації, але за часів переслідувань і заборон з боку російського царату і австрійського цісарства довела життєздатність національної художньої системи, констатував, що «вона не децентралізувалася під впливом літератур країн, до яких входили українські землі», а зберегла «дивовижну стійкість як щодо розвитку своїх внутрішніх потенцій, так і в спілкуванні з іншими літературами» [Вєрвес 1990: 277]. На думку С. Росовецького, «за прикрими явищами пригнічення в російській імперії української культури ми якось не розпізнаємо цікаві для теорії компаративістики моменти взаємодії літератур», адже «при поясненні зовнішньо «незалежних» подібностей чим глибше в давнину, тим більша вірогідність генетичного зв'язку, а чим ближче до наших часів – «вторинних» контактів» [Росовецький 1997: 84 – 85].

Міжлітературні взаємини, взаємодії, зосібна, українсько-російські, які мають давню історію й глибинний зв'язок (попри різні, часом протилежні й суперечливі дискусії), можуть бути всеохопно й цілісно досліджені та вивчені лише за умови комплексного, системного аналізу, що передбачає розгляд усіх видів зв'язків (генетично-контактного, типологічного) як історично сформованої динамічної системи, що розвивається у міжлітературному просторі й часі. На прикладі українсько-російських літературних зв'язків вбачається цікавим відстеження динаміки новелістичних жанрів і новели, зокрема, в генологічному контексті української і російської літератур; конвергенцій цього жанру в обох літературах; особливостей стильового оформлення новелістичних жанрів прозаїками рубіжної, межевої генерації (к. XIX – поч. XX ст., к. XX – поч. XXI ст.) на основі взаємодії чи контактів, а також збігів і розбіжностей, аналогій і контрастів із залученням до аналізу новелістичних творів українських і російських письменників, зосібна й маловідомих широкому загалу, які доповнюють один одного, але вирізняються національною й індивідуальною специфікою.

Таким чином, на сучасному етапі компаративістики на перший план виступає проблема системного вивчення літературного процесу, що дає можливість виявити в будь-якому явищі, події, факті відмінності й подібності, глибше збагнути їхню структуру й функціональну специфіку, встановити контрастні й аналогічні контексти, з'ясувати універсальну модель порівняльно-історичного розуміння письменства. Зазначена тема залишається предметом наукових зацікавлень автора статті та подальшої дослідницької роботи.

Література: Білецький 1998: Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – 406 с.; Будний, Ільницький 2008: Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.; Вєрвес 1990: Вєрвес Г. Вступ // Вєрвес Г. Як література самоутверджується у світі: Дослідження. – К., 1990. – С. 10 – 11.; Вєрвес 1990: Вєрвес Г. Українська література у світовому контексті // Вєрвес Г. Як література самоутверджується у світі: Дослідження. – К., 1990. – С. 273 – 338.; Гачев 2007: Гачев Г. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. – М.: Академический проект, 2007. – 511 с.; Грабович 1997: Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.

3. Григорьева 1992: Григорьева Т. Дао и Логос. – М., 1992. – С. 39.; Грицик 2002: Грицик Л. Українська компаративістика XIX – поч. XX ст.: напрями, методика досліджень / Л. Грицик // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник; [ред. Р. Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша]. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 29 – 33.; Дюришин 1979: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – 379 с.; Жирмунський 2009: Жирмунський В. Літературні течії як явище міжнародне // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 345 – 370.; Історія українсько-російських літературних зв'язків 1987: Історія українсько-російських літературних зв'язків: у 2 т. – К., 1987. – Т. 1. – 447 с.; Конрад 1972: Конрад Н.И. О некоторых вопросах мировой литературы // Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. – Л., 1972.; Крекотень, Наливайко 1987: Крекотень В., Наливайко Д. Від давнини до середини XVIII ст. // Українська література в загально-слов'янському і світовому літературному контексті: В 5 т. – К.: Наукова думка, 1987. – Т. 1. – С. 29-80.; Наливайко 1998: Наливайко Д. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. – К., 1998. – С. 5; Неупокоева 1976: Неупокоева И. Г. История всемирной литературы.

Проблемы системного и сравнительного анализа: монография / Ирина Григорьевна Неупокоева. – М.: Наука, 1976. – 351 с.; *Росовецький 1997*: Росовецький С. Спадкоємні зв'язки національних словесних культур. – К., 1997. – 231 с.; *Токмань 2007*: Токмань Г.Л. Інтерпретація як мистецько-екзистенціальний діалог: типологія методик // Діалогічне прочитання української літератури: Монографія / За заг. ред. Г. Токмань. – К.: Міленіум, 2007. – С. 3 – 18.; Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті 1987: Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: в 5 т. – К.: Наукова думка, 1987-1994. – Т. 1. – С. 27.; *Хализев 2007*: Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М.: Высшая школа, 2007. – 405 с.; *Чижевський 2005*: Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 кн. / Пер. з німецької. – К.: ВЦ «Академія», 2005. – 288 с. (Альма-матер); *Шумило 2003*: Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика к. XIX – поч. XX ст. / Наталя Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.; *Janaszek-Ivanickova 1996*: Janaszek-Ivanickova H. Nowy problem w badaniach nad literatura swiatowa: postmodernizm // Janaszek-Ivanickova H. Od modernizmu do postmodernizmu. – Katowice: Uniwersytet Slaski, 1996. – S. 91.; *Krejci 1968*: Krejci K. Problema literarne comparatistiki // Impuls. – 1968. – № 2. – S. 114-115.

Оксана Кравченко

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 821. 161.2 1. 09

Культурно-естетична своєрідність трактату Псевдо-Лонгіна «Про піднесене»

Стаття присвячена вивченню естетичної природи категорії піднесеного та з'ясуванню її поетологічного потенціалу. Аналіз сучасних досліджень піднесеного дозволив виявити межу культурну сутність трактату Псевдо-Лонгіна «Про піднесене» і дослідити притаманні йому античні та біблійні поетологічні особливості.

Ключові слова: піднесене, естетика, риторика, Псевдо-Лонгін, антична поетика, біблійна поетика.

Kravchenko Oksana. Cultural and aesthetical peculiarity of PseudoLonginus' treatise «On the Sublime»

The article is devoted to the study and clarification of aesthetical essence of the category of sublime and its poetical meanings. Analysis of the modern researches of sublime made it possible to reveal the allied cultural nature of Pseudo Longinus' treatise «On the Sublime» and to investigate its ancient and biblical poetical features.

Key words: *sublime, aesthetic, rhetoric, Pseudo Longinus, ancient poetics, biblical poetics.*

Провідною проблемою сучасного літературознавства постає дослідження поетологічного потенціалу естетичних категорій. Керуючись настановою М. М. Бахтіна у розумінні поетики як «конкретної естетики», ми ставимо на меті аналіз генези піднесеного як категорії, що набуває актуальності в сучасних поетологічних, філософсько-естетичних та культурологічних студіях. Завданням цієї статті є вивчення зазначеної категорії як такої, що формується «на перехресті» еллінської та юдейської культур. Це, у свою чергу, дає можливість визначити давні складові поетики піднесеного і збагатити наші уявлення про засади сучасного художнього мислення. Вирішення цих завдань здійснюється з орієнтацією на розвідки С. С. Аверинцева, Ф. Лаку-Лабарта, Й. Кобіва, Б. Сен-Жирона, В. Татаркевича, Н. Чистякової.

Як свідчить назва, темою трактату Псевдо-Лонгіна є піднесене — ὑψος. Цей термін, згідно з античним вченням, застосований для визначення величного стилю. Але водночас під «піднесеним» у трактаті розуміється певна категорія естетики, що характеризує природу літературних явищ. Піднесеним названо усе найкраще, що було створене в поезії та прозі. Естетична своєрідність трактату, так само, як і характер сприйняття його в наступні епохи, розкривається в аналізі самого терміна і його перекладів.

Французький дослідник Бальдин Сен-Жирон відзначає, що термін «піднесене» (sublime) в англійській, французькій, італійській та іспанській мовах походить з латинського субстантивованого прикметника sublimis. При цьому власне грецький термін виявляється

перекритим латинською риторичною традицією: «Між риторичною традицією, джерелом якої є латина, та філософською традицією родом із давньогрецької мови є помітний розрив. У першому випадку «піднесене» — це прикметник, синонім величного та високого, але водночас палкого та жахливого: подвійний сенс, який уже Цицерон пов'язував із великим стилем, що його Квінтіліан називав *genussublimedicendi* «рід піднесеного красномовства». У другому випадку навпаки, «піднесене» стосується далеко не лише «піднесеного стилю», це — іменник, який позначає у Псевдо-Лонгіна <...> «певну вершину та найвищий ступінь мовлення» [Сен-Жирон 2009: 393].

У сучасній ситуації термінологічні різночитання видаються вельми красномовними. Зокрема, Філіпп Лаку-Лабарт, що також належить до французької філософсько-естетичної школи, говорить не про розрив, а про відповідність латинського, грецького й (опосередковано) єврейського значень піднесеного: «Спосіб утворення латинського слова не дуже зрозумілий, але смисл його цілком ясний: *sublimis* (від *sublimare* — піднімати) означає: «піднятий високо в повітря» і, відповідно, у фізичному, як і в моральному, смислі — «високий», «величний», «великий». Тобто *sublimis* точно відтворює значення грецького слова *hypsos* — досить вказати, що слово *hohypsos*, з часів появи першої єврейської діаспори в грецькому світі, означало біблійного Бога — «Всевишнього» [Лаку-Лабарт 2009: 12].

В аргументації Лаку-Лабарта викликає сумнів теза про точність відповідності латинського прикметника *sublimis* грецькому іменнику ὑψος, що позначає висоту як вимір простору на противагу ширині та довжині, а також має значення «верху», «вершини» чи «даху». Нам видається, що це той самий випадок, коли граматичні категорії передають глибинні культурні розбіжності, а саме невідповідність латинського риторизму та грецького естетизму. Доводячи до гіпотетичної межі цю суперечність, можна говорити про те, що *sublimis* ігнорує естетичну сутність піднесеного, ніби «не помічає» його існування, ведучи свою історію від твору «Про піднесене» автором якого був не Псевдо-Лонгін, а Цецілій, якого він критикує. У трактаті Цецилія піднесене розглянуто виключно в стилістичній перспективі з рекомендацією спеціального набору правил піднесеного стилю. Таку орієнтацію і зберігає поняття *sublimis*, що служить для опису й оцінки, а не для розкриття сутності. Аналізуючи характер зв'язку між *sublimis* і ὑψος, Сен-Жирон підкреслює, що причиною розриву між ними є орієнтація грецького іменника на передачу ідеї піднесеного, а латинського прикметника — на визначення певних характерних рис піднесеного «дискурсу».

Таким чином, за сучасним поняттям піднесеного прихована глибинна двоїстість його термінологічного оформлення. Неповнота відповідності грецького та латинського значень надає історії категорії піднесеного особливого роду драматизму, переходячи на певних її етапах у повноту невідповідності риторичної та естетичної перспектив. Прикладом цього може бути переклад трактату Псевдо-Лонгіна Джорджем Грубе на англійську мову (1957 р.), названий «*Ongreatwriting*» («Про високий стиль»). Однак уже Н. Буало у «Передмові» до свого перекладу трактату (1674 р.) акцентував, що йдеться не про те, що зазвичай оратори називають високим стилем, а саме про піднесений і чудесний зміст, що зачаровує й захоплює. Саме Буало належить заслуга введення терміна «*lesublime*» — іменника французької мови, що несе в собі значення не стільки латинського *sublimis*, скільки грецького ὑψος.

На цьому тлі виразно виступає проблематика україномовної рецепції трактату. У перекладі видатного українського дослідника античної літератури Йосипа Устимовича Кобіва назва трактату Псевдо-Лонгіна «Про високе» на перший погляд наслідує риторичну традицію. Але пояснюючи в передмові зміст цього поняття, перекладач акцентує саме його риторико-естетичну подвійність. Визначаючи роль трактату в європейській естетиці, Й. Кобів підкреслює той факт, що Псевдо-Лонгін «перший впровадив у систему естетичних понять античної науки про прекрасне нову категорію — категорію високого, розуміючи її не вузько – як високий стиль мови, сукупність прийомів для надання мові піднесеного тону, як розумів високе Цецілій, а як важливе естетичне поняття, яке відображає нове, досі не знане в античності розуміння цілей і задач словесного мистецтва» [Кобів 2007: 72].

Слід зазначити, що перекладач використовує «високе» і «піднесене» як поняття синонімічні. Так у дев'ятому розділі трактату спостерігаємо приклад лексико-семантичної варіативності: «Високе — це відлуння душевної величі». Тим то і будить у нас подив своїм

піднесеним змістом сама думка, навіть не висловлена мовою» [Псевдо-Лонгін 2007: 82]. Ми ж і надалі будемо керуватися настановою на поєднання зазначених понять, не вбачаючи протиріччя в ілюстрації ідей піднесеного в термінах високого. При цьому наша визначальна настанова на переклад ὑψος як «піднесене» ґрунтується на тенденції, презентованій фундаментальною працею з дослідження проблем перекладу саме подібних до ὑψος понять. Маємо на увазі «Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей», перший том якого вийшов у 2009 році в київському видавництві «Дух і літера» [див.: Сен-Жирон 2009]. Крім того, ми спираємося на переклад праці польського дослідника В. Татаркевича «Історія шести понять: Мистецтво. Відтворництво. Прекрасне. Форма. Творчість. Естетичне переживання» (Київ, 2001) [Татаркевич 2001], а також на переклад та інтерпретацію праць Т. Адорно і Ж.-Ф. Ліотара, що залучають проблематику піднесеного, у книзі Т. Гундорової «Кітч і література. Травестії» (Київ, 2008 р.) [Гундорова 2008: 19-22]. На нашу думку, саме термін «піднесене» вміщує в собі провідний принцип україномовної рецепції трактату Псевдо-Лонгіна, адже варіювання між «піднесеним», «високим», «сублімованим» спрямоване на розкриття багатовимірності досліджуваної категорії.

Цей термінологічний екскурс допомагає усвідомити той факт, що величезна заслуга Псевдо-Лонгіна полягала в поєднанні крайнощів, у створенні унікальної єдності риторики й поетики. Практичні поради ораторові, розкриття сили слова не заважають Псевдо-Лонгіну аналізувати його естетичний і психологічний вплив. Самі питання стилю тому постають не у вузькотехнічному, а в онтологічному вимірі, стаючи власне естетикою стилю.

Водночас проблематика стилю в книзі Псевдо-Лонгіна не лише позначила взаємодію риторики та естетики, а ще й опосередковано відбила закономірності грецько-юдейської культурної взаємодії. Псевдо-Лонгін накреслив перспективи «виходу» за межі античної теорії стилів, спрямувавши свою розвідку на засвоєння не еллінських за своєю суттю поетичних закономірностей. Своєрідність трактату полягає в його культурній місії «представлення» юдейського поетичного світовідчуття грецькій літературності. За ним, на думку С. С. Аверинцева, приховується зацікавлений погляд на біблійну словесність «вразливого» елліна, який прагне зрозуміти сутність духовно-значущого. Дослідник вважає, що апеляція Псевдо-Лонгіна до Книги Буття як взірця дійсно піднесеної духовної величі є своєрідним історико-культурним непорозумінням. Але «такого роду непорозуміння є чи не обов'язковою умовою розуміння при зустрічі різних культур» [Аверинцев 1971: 245]. У трактаті здійснюється зустріч не лише грецької літератури та близькосхідної словесності, а «Афін» і «Єрусалима» — універсальних символів становлення європейської культури.

Отже, звернемося безпосередньо до трактату Псевдо-Лонгіна «Про піднесене». У I ст. до н.е. грецький ритор Цецілій написав твір «Про піднесене», що описує правила високого стилю, який характеризувався особливою поважністю та урочистістю. Саме цей твір критикує Псевдо-Лонгін за сухий формалізм, за перелік технічних правил майстерності без відповіді на питання про те, «що є дійсно піднесеним і яке його визначення». «Цецілій... намагається показати на численних прикладах, немов звертаючись до неосвічених людей, у чому полягає суть високого, але в який спосіб можна настроїтися хоч би до часткового сприймання високого — це питання він, невідомо чому, обходить мовчанням, немов річ маловажну» [Псевдо-Лонгін 2007: 74]. Питання про зв'язок піднесеного і природних обдарувань визначає модус піднесеного як явища духовного. Саме духовні джерела живлять піднесене: це незвичайні пристрасті, краса мовлення у сполученні з великими думками. Піднесене перебуває вдалині від мирської суєти, дріб'язкового марнолюбства, багатства, почестей, слави і необмеженої влади. Усе це спокушає людей зовнішнім блиском, але «розумна людина не буде вважати їх цінними благами, коли саме нехтування ними є неабияким благом». Більший подив і захоплення викликають «не ті, що володіють згаданими благами, а ті, хто, маючи змогу посідати їх, великодушно гребують ними» [Псевдо-Лонгін 2007: 80].

Метою піднесеного є не очищення, не наслідування, не розумне повчання. Його призначення полягає в тому, щоб увести людину в стан захопленого здивування: «Суть високого полягає не в тому, щоб переконувати слухачів, а захоплювати; узагалі те, що сильно вражає, завжди бере верх над тим, що переконує або приємно серцю... високе, вдало вжите, трощить усе, неначе гім, і зразу розкриває всю силу оратора» [Псевдо-Лонгін 2007: 74 – 75].

Цей фрагмент є зразком руху від «ідеї» піднесеного до його «техніки». Стан духовного захоплення конкретизовано способом його досягнення. Псевдо-Лонгін має на меті, як пише Н. О. Чистякова, «вдихнути живий дух у підупалу риторичну систему [Чистякова 1966: 112].

Отже, трактат Псевдо-Лонгіна спрямований на виконання подвійного завдання, що сполучає не стільки теоретичне знання і практичні навички, скільки естетичне узагальнення й риторичну конкретизацію. Ця думка підтверджується ознаками піднесеного: «Є п'ять, так би мовити, джерел, які живлять високий стиль, утворюючи п'ять його видів. Спільною основою цих видів є вміння висловитись, без якого нічого в літературі досягти немислимо. Першим і головним джерелом є схильність людини до високого способу мислення... Другим джерелом є сильний і натхненний пафос. Ці перші два джерела високого переважно властиві людині від народження, а всі інші є плодом наполегливого вправлення. Сюди належить уміння утворювати фігури думки і мови, далі благородність вислову, яка полягає у відборі слів, образності і витонченості. П'ятим джерелом високого, яке включає всі чотири попередні, є правильний і піднесений уклад цілого твору» [Псевдо-Лонгін 2007: 80-81]. Як бачимо, питання про дійсну велич ґрунтується на вмінні користуватися словом, зробити його інструментом, конче необхідним у справі духовного вдосконалення.

Відзначимо, що якщо Цецілій обмежився переліком тільки формальних характеристик піднесеного, то в Псевдо-Лонгіна на першому місці опиняються змістові складові. Отже, хоча найзначніший елемент — піднесені думки і судження – є, імовірно, даром природи, людям слід виховувати велич душі і безперервно наповнювати її шляхетністю. Ця грецька по своїй суті рекомендація ускладнена прикладом, що співвідноситься з сучасними уявленнями про піднесене як «невимовне» і «несказанне». Прояв вищої величі поданий як мовчання. Псевдо-Лонгін тут посилається на інші свої трактати: «Про це я писав в одному із своїх творів, де дав таке визначення високого: “Високе — це відлуння душевної величі”. Тим-то і будить у нас подив своїм піднесеним змістом сама думка, навіть не висловлена мовою. Так, наприклад, мовчання Аякса в Гомеровому описі підземного царства сповнене величі й красномовніше за будь-які слова» [Псевдо-Лонгін 2007: 82]. Зупинимось докладніше на розгляді цього прикладу.

Тінь Аякса, що віддаляється у відповідь на звернення Одиссея, порушує «гомерівський» (за термінологією Е. Ауербаха) принцип ясної й чіткої представленості того, що відбувається. Як відзначає Ауербах, у греків немає другого плану характеристики героїв, усе постає перед нами окресленим точно і чітко: «Окреслені виразними лініями, у прозорому і рівному світлі стоять і рухаються тут люди і речі в межах доступного для огляду простору; не менш виразні їх думки й почуття, що повністю виражаються у слові, розмірені навіть у мить хвилювання» [Ауербах 2000: 7]. Вихідним імпульсом тут є принцип наочності, що змушує точно передавати не лише пластичний вигляд, час і простір, але й душевні процеси: «Багато жажливого відбувається в гомерівських поемах, але нічого не робиться в мовчанні: Поліфем розмовляє з Одиссеєм, Одиссей розмовляє з женихами, починаючи їх знищення... і немає таких промов, де б страх чи гнів скасував знаряддя логічного членування думки або ж привів їх у повний безлад» [Ауербах 2000: 10]. В аналізованому ж прикладі Псевдо-Лонгіна звернені до Аякса слова примирення наштовхуються на похмуру мовчанку: «...Та він не відмовив нічого й подався / Разом із душами інших померлих у пільму Ереба» (Одіссея, XI, 563 – 564).

Ситуація загалом свідчить не стільки про відмову від «наочності», скільки про навмисне акцентування в Гомера того, що по суті не є проявом закономірності його методу, а також про те, що Псевдо-Лонгін зазнав впливу іншої художньої стихії. Мовчанням Аякса передано передусім ставлення: неможливість примирення з Одиссеєм, який збездивив його. На передній план накладається тінь попередньої історії, створюючи глибину й складність почуття. Мовчання, що занурюється в морок, проблематизує видовищну домінанту античної культури і частково провіщає зміст «другої ознаки» піднесеного – пафосу.

Сутність пафосу – сили почуття – у трактаті спеціально не з'ясовується, автор обіцяє розглянути його в іншому місці. Прикметно, що з пафосом пов'язується знов-таки образ Аякса. Наведемо приклад з IX-го розділу трактату: «Морок і безпросвітна ніч раптово опускаються на поле, на якому билися греки. Тоді-то Аякс у відчаї так вигукує: «Зевсе, наш батьку! / Розвій оту хмару над дітьми ахеїв / Небо кругом проясни, щоб побачити все нам очима / І погуби нас при світлі...»

У цьому вигуку відчувається справжня тривога Аякса, бо не про своє власне життя просить він (така просьба не була б достойна героя), але герой, у густому тумані позбавлений можливості виявити ратну доблесть для здійснення геройського подвигу, обурюється на свою бездіяльність у битві і просить, щоб якнайскоріше з'явилося світло, при якому він міг би «знайти смерть, гідну своєї хоробрості, навіть якби сам Зевс вступив з ним у бій» [Псевдо-Лонгін 2007: 84]. Здавалося б, вимога Аякса «побачити очима» — наслідок грецької любові до світла й розуму, однак не меншою мірою тут передано відчай покинутості й бажання померти героєм. Але навіть за домінування зорового світосприйняття тут відчутна субдомінанта вчинку, коли людина постає як суб'єкт вибору й дії. Аякс вимагає не показовості битви, а можливості залишитися в історії героєм-діячем. Так «сила почуття» розширює смисли грецької героїки і стверджує пафос у значенні духовного пориву.

Досліджуючи засоби художньої виразності, що сприяють піднесеності твору, Псевдо-Лонгін передусім зупиняється на питаннях композиції, вибору й komponування деталей стосовно цілого. У цьому, мабуть, відбився вплив традиційного античного уявлення про пропорційне, гармонійне сполучення цілого та частин. «Єдиний образ», що сполучає в собі усе «найбільш глибоке і велике», ілюструється Псевдо-Лонгіном на прикладі оди Сапфо й опису бурі в Гомера. Однак зміст цих прикладів такий, що античні уявлення про прекрасне ціле ускладнюються напруженням психологізмом, що дозволяє говорити в цьому випадку про неантичні критерії в судженнях Псевдо-Лонгіна.

У світлі сучасних інтерпретацій категорії піднесеного, що акцентують у ній юдейське джерело, ми вважаємо, що можливо зіставити новаторство трактату з його грецько-юдейською дуалістичністю, тобто спробувати побачити в новизні не стільки грецький «розвиток», скільки юдейський «вплив». Передусім ми вбачаємо його в педалюванні духовного імперативу піднесеного і в тому особливому психологізмі, що властивий деяким лонгінівським аналізам. Показове тут передусім прочитання оди Сапфо. Псевдо-Лонгін вважає, що обдарування поетеси виявляється «у тому, що вона вміє відбирати риси найпримітніші й найяскравіші та вдалим їх поєднанням утворити з них цілісний образ». Наводимо текст Сапфо: «Наче бог щасливим мені здається / Муж оцей, що сівши навпроти тебе, / Сміх принадний твій, чарівливий голос / З уст твоїх ловить. / Гляну я — і серце моє то стихне, / То заб'ється так, що тамує віддих, / Трачу мови дар, на губах розкритих / Слово німіє. / Раптом жар тонкий пробігає тілом, / Зір у білий день мені мла встеляє, / Чую лиш одне — як дзвенить у вухах / Дзвін невгамовний. / Вся тремчу, вкриваюсь холодним потом, / В'яну, мов трава, й, відчуваю, пройде / Мить, одна лиш мить — і, на землю впавши, / Вмру таки справді» [Псевдо-Лонгін 2007: 86].

Певно, «цілісний образ» вірша викликав особливу симпатію в автора трактату: перед нами одна з найбільших цитат в усій книзі; поза тим, цей зразок витонченого ліризму явно виділяється з контексту гомерівських поем, платонівських діалогів, міркувань Демосфена, історичних трактатів і ораторських промов. У зв'язку з цим може виникнути питання про правомірність віднесення вірша Сапфо до сфери піднесеного. Аргументація Псевдо-Лонгіна, як уже було відзначено, зводиться до того, що в оді проявлена надзвичайна майстерність у формуванні цілого шляхом поєднання найбільш значущих характеристик і зображення таким чином усієї повноти любовного переживання.

Аналізуючи вірш, слід звернути увагу на відхід від грецької традиції змалювання зовнішності. Відповідно до поетичних законів грецького екфрасису образ конструюється, складається з «деталей» статичної маски, ніби засвідчуючи божественну природу краси коханої. У Сапфо ж ми зустрічаємо лише «сміх принадний», «чарівливий голос з уст». Акцент же зроблено на емоційно-духовному: на муках любовної знемоги, зіставних зі смертними. Дивовижна за поетичною силою метафора жару, що пробігає тілом — тонкого і паралізуючого, що одночасно палить і леденить. «Холодний піт» — «жар тонкий» — це вже не грецька наочна образність, а щось, що передає граничну схвильованість екзальтації і знемоги, жагу палкого почуття і холодний піт льодяного чола. Це біблійний за своєї поетичною основою, максимально наближений до людини погляд, фізично відчута тілесність переживання. Тут не образ красуні і страдниці, а стихія страждання, муки на межі із захватом.

Усе це ускладнене протиставленням щасливого суперника і самої героїні. Він — сидить з коханою, чує зблизка принадний сміх, ловить «чарівливий голос». Вона — побачивши, німіє

(«трачу мови дар»), не бачить («зір у білий день мені мла встеляє»), не чує («чую лиш одне – як дзвенить у вухах дзвін невгамовний»), «в'яне, мов трава». Ця контрастність визначає негрецьку інтенсивність переживання, нагнітає пристрасність, екстаз, доводячи до межі, за якою смерть.

Коментуючи цей фрагмент трактату, Н.О.Чистякова відзначає новаторство інтерпретації Лонгіна: «Оцінка творчості Сапфо у Псевдо-Лонгіна істотно відрізняється від звичайної античної критики: він не дає метричного розбору, нічого не говорить про музику вірша, а зосереджує увагу на психологізмі поетеси» [Чистякова 1966: 129]. Сам же автор трактату підкреслює, що «неперевершеній красі» цього вірша сприяли «відбір... найістотніших рис і поєднання їх у єдине ціле» [Псевдо-Лонгін 2007: 87]. Це співвідноситься саме з тим типом біблійної образності, де постає – не паралізоване грецькою позою – плутане, суперечливе, складне розмаїття внутрішніх і зовнішніх подій світу й душі.

Таким чином, новаторство Псевдо-Лонгіна пояснюється, між іншим, його «чутливістю» до поетичних закономірностей біблійного типу. Це, ймовірно, визначило не тільки його ізольованість у власному часі, у якому він був «геніальним пішоходом-одинаком» [Чистякова 1966: 113], але і його величезне значення для подальшої історії європейської культури. Трактат Псевдо-Лонгіна «з властивою йому інтимністю тону і духовною широтою, стоїть осібно у власній епосі, але починаючи з XVII століття виявляється сповненим незмінної привабливості для сучасної свідомості» [Sublime 1993: 1230].

Підводячи підсумки, слід підкреслити, що трактат Псевдо-Лонгіна «Про піднесене» посідає унікальне місце в історії європейської естетики і поетики. Він розвиває античну теорію трьох стилів, але водночас виводить поняття «піднесеного», «високого» за межі риторичної системи. Псевдо-Лонгіна цікавлять у зв'язку з високим стилем такі обрії, які можна визначити як онтологія стилю й піднесеного. При цьому позиція Псевдо-Лонгіна відзначається рисами юдейської поетики: акцентування психологізму, актуалізація пафосу як запалу та страждання, проблематика виразного мовчання, подолання буттєвої статичності «героїзму» на користь особистісно забарвленого історизму. Трактат Псевдо-Лонгіна здійснений не лише зустріч грецької та близькосхідної культур, але й став своєрідним естетико-риторичним перехрестям. Подальші ж шляхи розвитку естетики і риторики піднесеного відображено історією термінів *ὑψος* і *sublimis*. У цілому значення трактату можна вбачати у створенні силового поля тяжіння старозавітної і античної культур, з одного боку, і риторичної та естетичної проблематики — з іншого.

Література: Аверинцев 1971: Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих принципов) / С.С. Аверинцев // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира : [сб. ст]. – М., 1971. – С. 206 – 266.; Ауэрбах 2000: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе / Э. Ауэрбах ; [пер. с нем.: Ал. В. Михайлов, Ю. И. Архипов]. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 502 с.; Гундорова 2008: Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. — 284 с.; Кобів 2007: Кобів Й. Категорія високого в давньогрецькій естетиці / Й. Кобів // Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К., 2007. – С. 65 – 72.; Лаку-Лабарт 2009: Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного / Филипп Лаку-Лабарт; [пер. с фр. и примечания А. Магуна] // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 1(95). — С. 12 –23.; Псевдо-Лонгін 2007: Псевдо-Лонгін. Про високе // Античні поетики Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К. : Грамота, 2007. – С. 73 – 124.; Сен-Жирон 2009: Сен-Жирон Б Піднесене / БальдинСен-Жирон ;[пер. з фр. В. Артюха; за ред. І. Архіпової і О. Панича] // Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей. Том перший. – К., 2009. – С. 393 – 399.; Татаркевич 2001: Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Відтворництво Прекрасне. Форма. Творчість. Естетичне переживання / В. Татаркевич; [пер. з пол В. Корнієнка]. – К.: Юніверс, 2001.– 366 с.; Чистякова 1966: Чистякова Н.А. Трактат «(возвышенном», его автор, время и содержание / Н.А. Чистякова // О возвышенном. – М.; Л Наука, 1966. – С. 85–117.; Sublime1993: Sublime / TheNewPrincetononEncyclopediaofPoetryandPoetics. – Princeton. NewJersey, 1993. – P. 1230 – 1233

УДК 821. 161. 2 – 3. 09 Хвильовий: 111

ББК 83.3 (4 Укр)

Інтелектуальна проза Миколи Хвильового: трансформація реальності / реконструкція реального

Куценко М. М. Інтелектуальна проза Миколи Хвильового: трансформація реальності / реконструкція Реального.

У статті пропонується аналіз елітарної прози Миколи Хвильового як синтезу логічної та інтуїтивної діяльності, спрямованого на самопізнання. Відповідно, художнє перетворення реальності письменником керується внутрішньою потребою пошуку істини і є виявом спротиву як ідеологічним настановам влади, так і засиллю раціонального в мистецтві. Спираючись на структурний психоаналіз Жака Лакана, здійснюється спроба окреслити основні особливості творчого переосмислення дійсності Хвильовим. Його текстова реальність характеризується як ілюзорна конструкція, створювана уявою та символічною діяльністю автора з метою віднайдення свого Реального як досвіду гармонії внутрішнього світу.

Ключові слова: інтелектуалізм, реальність, Реальне, структурний психоаналіз, імагінально-символічна діяльність, інтеграція, ідеал-Я, Я-ідеал, письмо.

Куценко М. Н. Интеллектуальная проза Николая Хвильового: трансформация реальности / реконструкция Реального.

В статье предлагается анализ элитарной прозы Николая Хвильового как синтеза логической и интуитивной деятельности, нацеленного на самопознание. Соответственно, художественное преобразование реальности писателем руководствуется внутренней потребностью поиска истины и является проявлением противостояния как идеологическим установкам власти, так и засилью рационального в искусстве. Опираясь на структурный психоанализ Жака Лакана, осуществляется попытка очертить основные особенности творческого переосмысления действительности Хвильовым. Его текстовая реальность характеризуется как иллюзорная конструкция, создаваемая воображаемой и символической деятельностью автора с целью отыскания своего Реального как опыта гармонии внутреннего мира.

Ключевые слова: интеллектуализм, реальность, Реальное, структурный психоанализ, имагинально-символическая деятельность, интеграция, идеал-Я, Я-идеал, письмо.

Kutsenko M. M. Intellectual prose of Mykola Khvylovy: transformation of reality / reconstruction of the Real. In this article the analysis of elite prose of Mykola Khvylovy is offered as a synthesis of logical and intuitional activity, directed on self-knowledge. Accordingly, artistic transformation of reality follows the authors' internal necessity of search of truth and can be considered as a kind of opposition both to the ideological attitudes of government and dominant influence of rational in art. Leaning on the structural psycho-analysis of Jacques Lacan an attempt to outline the basic features of creative reconsideration of reality by Khvylovy is carried out. His text reality is characterized as an illusory construction, created by imaginary and symbolic activity of the author with the purpose of searching for Real as an experience of harmony of the internal world.

Keywords: intellectualism, reality, Real, structural psycho-analysis, imaginal-and-symbolic activity, integration, ideal-Self, Self-ideal, writing.

Дещо парадоксальним може видатися, що саме перша половина ХХ століття, попри культивування буквального зображення реальності в мистецтві, орієнтації на малограмотного читача, стає періодом інтенсивного збагачення вітчизняної літератури новими формами, жанрами, ідейними змістами, розквіту містичних віянь та інтелектуалізму. З іншого ж боку, це органічно впливало з особливостей «перехідної доби» з її запереченням традиції та амбіційним прагненням творити новий світ, з феномену «кризової свідомості» й впливу тогочасної західної філософії. У той же час інтелектуальна проза може розцінюватися і як один із засобів опору тоталітарній системі, що прагла встановити суворий контроль над усіма сферами людського життя.

За традиційними визначеннями, інтелектуалізм є «умовною назвою стильової домінанти твору чи літературної течії, пов'язаної з перевагою розумових, раціональних чинників образного мислення письменника над емоційно-чуттєвими» [Ковалів 2007: 427]. Однак його характеризує й звернення до метафізичних проблем буття, значна роль суб'єктивного начала [Див.: Боров 1974], що вже само по собі вимагає залучення не лише розумової, але й емоційної сфери та інтуїції. Тож закономірно, що у світовій гуманітаристиці сформувався й більш широке розуміння інтелектуалізму. Так, наприклад, Жак Лакан, один із чільних представників психоаналізу, пропонує взагалі відмовитися від протиставлення інтелектуального й афективного, оскільки «подібне протиставлення суперечить аналітичному досвіду» [Лакан 1998: 358–359]. У межах його структурного психоаналізу неусвідомлюване і свідомість постають у певному розумінні дзеркальними відповідниками одне одного. Свідомість оперує думкою, структура якої заснована на мові [Див.: Лакан 2011: 132], і так само й неусвідомлюване, за Лаканом, структуроване як мова.

Українську інтелектуальну прозу 20-30-х рр. ХХ століття варто розглядати в аспекті синтезу інтелектуального й афективного начал, оскільки вона була не лише бунтом проти влади, але й «бунтом проти логіки», хоча й включала в себе багато ознак інтелектуалізму, – не випадково саме цю фразу зробив своїм гаслом Микола Хвильовий, ідейний лідер українського письменства того часу.

Хвильовий протистояв радянському «мажорно-монументальному реалізму» [Хвильовий 1989: 335], відображаючи сучасний йому побут у іншому, метафізичному вимірі. Його текстова реальність позначена колосальною роботою думки, чіткою продуманістю і спирається на філософське підґрунтя, обізнаність із працями митців та мислителів, що вимагає високої інтелектуальної культури й від читача. І водночас вона характеризується напруженою емоційністю, зовнішньою невпорядкованістю, асоціативністю, містичним відчуттям світу. Сучасні наукові студії розкривають як глибоку осмисленість, так і компонент позараціонального в прозі Хвильового. Дослідження Леоніда Плюща підтверджують оперування письменника «таємними знаннями». Аліна Землянська визначає творчість Хвильового як творення «нової сакральності». У контексті неоміфологізму його тексти вивчають Юрій Безхутрий, Віра Агеєва, Василь Фашенко, Юрій Ганощенко, Тамара Гундорова. Галина Хоменко подає Хвильового в аспекті поетики складнощів, містичного пізнання світу. Вираження абсурдного світосприйняття в його прозі досліджує Олена Муслієнко. Інша група дослідників вбачає корені творчого перетворення реальності в особливостях психіки автора та перенесенні подій у простір людської душі, про яке промовисто сказано самим Хвильовим у одній із найвідоміших його новел «Я (Романтика)». Студії Григорія Грабовича, Ніли Зборовської, Соломії Павличко окреслюють прочитання текстів письменника як символічного відображення власної психічної біографії. Психоаналітичні дослідження акцентують внутрішню заглибленість текстової реальності Хвильового й відкривають нові лакуни, що потребують наукового осмислення, такі як психологічні причини й цілі, особливості, засоби та механізми побудови цієї реальності, місце власного образу в її межах, роль раціонального та ірраціонального в процесі її творення.

Метою розвідки є окреслити концепцію аналізу прози Хвильового як інтелектуально-інтуїтивного способу самовираження й самопізнання автора шляхом конструювання особливої «психічної реальності» на перетині імагінальної (уявної) та символічної діяльності.

Відомий постулат Хвильового «романтика вітаїзму» вказує на вплив поширеної на той час філософії віталізму (хоча в назві своєї концепції письменник навмисне змінив літери задля відмежування від західної течії). Оскільки ж «усе розмаїття віталістичних концепцій у Європі зводилося до ототожнення життя з проявленням його субстанційної основи з метою самопізнання» [Хоменко 2000: 164 – 165], логічно припустити, що й для українського письменника творчість стала способом проникнення в глибинні закони світу й власного внутрішнього складу. Апологія синтезу інтелектуальної та емоційної сфери в цьому процесі простежується в структурі текстів Хвильового. Так, наприклад, у новелі «Силуети» Галина Хоменко вбачає метафоричне втілення логічного та чуттєвого начал в образах брата й сестри – Стефана та Вероніки – і визначає цей текст як «експлікацію абсолютизованої метафізичною свідомістю миті здобуття людиною цілісності та глибинного і повного бачення світу»

[Хоменко 2000: 166], досягнення єдності цих начал за посередництва творчості, уособленням якої постає художник Дема. Таку ж інтегруючу роль творчості, особливо – літературній, відводить і структурний психоаналіз. Письмо, здатне поєднати хаотичний уявний світ людини з упорядкованою символічною системою мови, розглядається ним як найглибше осягнення метафізичних законів буття.

Жак Лакан визначає Реальне людини як те, що знаходиться поза свідомістю й не може бути висловленим: *«Реальне не може бути вписане інакше, ніж як глухий кут, у який заходить формалізація»* [Лакан 2011: 110]. Досвід Реального прирівнюється до первинної єдності немовляти з материнським тілом, а отже, момент народження стає одночасно й початком формування Его суб'єкта, і втратою ним свого Реального. Руйнування первинної єдності є травматичним, унаслідок його суб'єкт постійно відчуває свою недостатність і прагне до психічної інтеграції – повернення втраченої цілісності. Це стає поштовхом до творення ним власної альтернативної реальності, у якій він знаходить ілюзорні заміники Реального. Задля цього суб'єкт звертається до двох інших порядків психічного апарату, Уявного та Символічного: *«Реальність конструюється за рахунок уявних ілюзій та структурується символічно»* [Мазін 2004]. Таким чином, ідеї структурного психоаналізу дають можливість пояснити в психологічній площині повторення мотиву розлуки з матір'ю та матеревбивства в текстах Хвильового. Цей розрив пов'язаний із *«функцією деструкціонізму в формуванні людської реальності»* [Лакан 1998: 95] і є для героїв письменника необхідною відправною точкою становлення себе як особистості, формування власного Я і своєї реальності.

Як ілюзорна конструкція, реальність безпосередньо пов'язана з Его суб'єкта. Функція імаго, власного відображення, *«полягає у встановленні зв'язків між організмом та його реальністю»* [Лакан 1999: 512], а отже, внутрішня реальність людини залежить у першу чергу від того, ким вона бачить себе в ній. Уявлення про цілісну форму тіла у структурному психоаналізі співвідноситься з фрейдівським терміном «ідеал-Я»: *«Походження «ідеал-я» пов'язане з оптичними ілюзіями, з образом себе, вибудуванним за образом і подобою іншого. Образ цього ідеального я діє як форма, що дає надію на майбутній синтез, до якого прагне я. Цей образ – ілюзія єдності, на основі якої будується я»* [Мазін 2004].

Такими образами в текстовій реальності цілком логічно було б вважати персонажів, створених уявою автора. Підтвердження тому, що персонажі частково є варіантами власного образу письменника, знаходимо чи не в кожному тексті Хвильового. Найчастіше його головні герої – романтики революції: *«Кажуть: «останній з могікан». Правда: жінчини революції пішли плодити дітей. Тільки Марія й небагато не пішли»* [Хвильовий 1989: 88] («Синій листопад»); *«Я читаю кожного дня книжки, але я ні разу не зустрів справжньої книжки (поеми) про нашу – у віки революцію»* [Хвильовий 1989: 203] («Арабески», Nicolas). Те, що означав цей образ для Хвильового, пояснюють спогади Івана Сенченка: *«Мав Хвильовий у ті роки власну теорію про два типи революціонерів. Один тип – романтики. Історія їх випихає на перші місця в моменти, коли точаться бої, ревуть гармати, коли руху набрали мільйонні маси народу. Оця колотнеча і є рідна стихія революціонера-романтика»* [Сенченко 1990: 566]. До цієї групи Хвильовий зараховував і себе. Інший характерний для творчості Хвильового тип – провінціалка зі Слобожанщини, що переїжджає до великого міста або мріє про нього. Такими є, наприклад, Леся з «Ревізора» (*«Як і на всяку провінціалку, Харків на Леся справив сильне враження»* [Хвильовий 1989: 368]) та Б'янка з «Сентиментальної історії» (*«Повертатися на провінцію я не могла, і ніякий Руссо не зміг би привабити мене сільськими пейзажами»* [Хвильовий 1989: 248]). Ці героїні повторюють перехід свого творця від «провінції» до «города». У центрі кількох новел Хвильового знаходиться радянський письменник («Редактор Карк», «З лабораторії», «Вступна новела»). Задля опису «творчої лабораторії» цих персонажів автор, очевидно, звертається до власного досвіду. У багатьох створених Хвильовим образах, таких як Дмитрій Карамазов («Вальдшнепи»), анарх, Хлоня та Майя («Повість про санаторійну зону»), Мар'яна («Заулок»), Б'янка («Сентиментальна історія»), імпліцитно – «Я» («Я (Романтика)»), знаходить відображення тема розчарування людини у своїх ідеалах, а крах ілюзій закономірно призводить їх до самогубства, фізичного або ж символічного. Мотивами самогубства або добровільного відходу з життя позначена більшість творів Хвильового, цю тему Григорій

Грабович загалом вважає домінантою символічної автобіографії письменника, розглядаючи її постійне «прописування» як моделювання кінця власного життя [Див.: Грабович 2005: 239].

Оскільки всі названі вище персонажі є носіями окремих авторських рис, їх можна вважати частковими дзеркальними двійниками письменника в межах його текстової реальності, частками «розколотого Я», але аж ніяк не цілісними образами його «ідеалу-Я». Лакан неодноразово наголошує, що Его суб'єкта від початку є фрагментарним і *«не здатне возз'єднатися з собою інакше, як за посередництва собі подібного, якого суб'єкт має перед собою»* [Лакан 1999: 351]. Тож важливу роль у формуванні «ідеалу-Я» відіграють образи ззовні, інші люди, у яких суб'єкт, як у дзеркалі, вбачає свої власні риси. У площині цих ідентифікацій для Хвильового найбільш вагомими є образи літературних героїв та історичних постатей. Це, передусім, Дон Кіхот (Дон Квізадо): *«І тільки я, як невгамовний дон Квізадо, все шукаю нових ілюзій до нових невідомих берегів»* [Хвильовий 1989: 113], перші християни («фанатики середньовіччя») та діячі Великої французької революції, з якими письменник ототожнює своє революційне покоління: *«Ще думала Марія про дитячу наївність мільйонної маси, що на протязі довгих років умирала стійко, мов фанатики середньовіччя...»* [Хвильовий 1989: 93]; *«Велику французьку революцію поети робили»* [Хвильовий 1989: 33].

Ідентифікація себе з певним образом – важливий етап становлення Его, але вона ще не є тією ідеальною цілісністю, якої прагне досягти суб'єкт. Вона стає джерелом вторинних ідентифікацій, породжує об'єкт бажання, ілюзію, у реалізації якої суб'єкт вбачає досягнення задоволення, і *«цей фантазм, у полоні якого суб'єкт знаходиться, і лежить як раз в основі того, що називають у Фройдівій теорії принципом реальності»* [Лакан 2011: 95]. Суб'єктивна реальність у творчості Хвильового позначена рухом до «загірної комуни» – фантасматичного образу певного ідеального суспільства, де духовний світ людини віднаходить гармонію: *«...я вже бачила внутрішніми очима нових людей якоїсь ідеальної країни»* [Хвильовий 1989: 231]; *«...я чую, як по нашій республіці ходить комуна. Урочисто переходить вона з оселі в оселю, і тільки сліпі цього не бачать»* [Хвильовий 1989: 90]. Персонажі більшості художніх творів письменника марять недосяжною прекрасною комуною, заради цієї ілюзії готові пожертвувати як життям, так і власною духовністю. Однак прикметним є й те, що всі вони, колись активні діячі революції, у післяреволюційний час замість того, щоб реалізовувати свою мрію, насправді живуть ностальгією за минулим. Відповідно, прагнення побудови ідеального суспільства лише прикриває істинне бажання повернутися в роки революції та громадянської війни, з чого можна зробити висновок, що ці часи відповідають утраченому Реальному для героїв Хвильового (саме їх товаришка Уляна («Сентиментальна історія») порівнює з раєм, у якому люди перероджувалися, ставали ідеальними, але з якого були вигнані [Див.: Хвильовий 1989: 243]), а причиною загибелі таких персонажів стає власна нездатність ані відродити минуле, ані змиритися з його втратою й пристосуватися до теперішнього.

Лакан визначає природу реальності як фантасматичну, але вона не обмежується сферою уяви, *«нам не дано наблизитися до реальності інакше <...>, ніж за посередництва Символічного»* [Лакан 1999: 143]. Для впорядкування та передачі фантазій і почуттів суб'єкт неодмінно звертається до мови, а слово, символ, незалежно від намірів того, хто ним користується, починає діяти автономно, і реальність зазнає вторинної трансформації відповідно до законів символічного світу. Якщо уявні конструкції вибудовуються навколо власного дзеркального образу, «ідеалу-Я» як результату ідентифікацій з іншими, то в символічній діяльності автора провідну роль займає «Я-ідеал», *«засвоєний порядок закону, провідна зірка, що спрямовує суб'єкт на віднайдення своєї позиції в символічному порядку <...>, це інший тією мірою, якою він говорить»* [Мазін 2004], Інший з великої букви.

Входячи в символічний порядок, кожен прагне зайняти в ньому своє місце. У літературознавстві вже утвердилася думка про тяжіння Хвильового до подолання батьківського комплексу за посередництва літературної діяльності, вивільнення від нав'язаного Іменем Батька, а отже, культурою й традицією, закону. За актом псевдонімізації та небажанням письменника розказувати про своє минуле простежується жест відмови від минулого, інтенція розпочати новий етап життя в якості іншої людини. У контексті псевдонімізації варто звернути увагу й на іноземні та химерні імена персонажів (Сойрейль, Бригіта в «Арабесках», Б'янка, Кук і Чаргар у «Сентиментальній історії», персонажі «Повісті про

санаторійну зону», імена яких узагалі замінені прізвиськами, тощо) як спробу дистанціюватися від української традиції, «просвітянського реалізму», «провінційності». Критику цих явищ зустрічаємо як у памфлетах Хвильового, так і в репліках персонажів художніх творів: *«Для мене просвітянський реалізм – «к чорту» ...навіть у прізвищах, бо я його органічно «органонами» не виношу»* [Хвильовий 1989: 202] («Арабески»); *«Ви в лабетах просвітянської літератури»* [Хвильовий 1989: 31] (Редактор Карк). Однак який би спротив символічному не чинив суб'єкт, звільнення від влади Імені Батька є неможливим, досягається лише *«інтроекція чужорідного батьківства»* [Зборовська 2006: 295]. Письменник, заперечуючи свою приналежність до традиції, вплітає себе в символічний код чужої культури, але й риси рідної все одно зберігаються й проявляються у творенні сюжетів та образів, в особливостях стилю. Так у текстах Хвильового поряд з новаторством, західною модерною формою присутні й риси традиційної української літератури, а в згадках про її класиків одночасно відчужуються й декларативне заперечення, і тепла ностальгія. Так само не можна однозначно говорити й про «відкидання» Хвильовим власної історії. Практично вся його художня творчість базується на спогадах «фітільовського періоду», а наявні в кількох творах згадки про батька, від прізвиська якого письменник нібито відмовляється, не містять навіть натяків на негатив. Мова йде радше про амбівалентність, єдність любові й відрази, заперечення минулого й прив'язаності до нього. Ця подвійність яскраво простежується в текстах письменника, особливо – на рівні письма в поєднанні ліричних описів із жорсткими сюжетами, сусідстві картин прекрасного й огидного, високого й буденного тощо. І це не випадково, оскільки, якщо імагініально-символічна діяльність спрямована на реконструкцію Реального, то саме письмо є тією єдиною сферою, в якій *«здійснюється перехід реального в символічне»* [Лакан 2011: 111], у якій Реальне хоча б частково може знайти відображення.

Оперуючи словом, мовець вмикає механізми взаємодії означника й означуваного, а також – чистої взаємодії означників. Відповідно, у мовленні та письмі значення кожного слова розширюється дією метафори й метонімії, які Лакан прирівнює до фройдівських механізмів сновидіння – *Verdichtung* (ущільнення, конденсація) та *Verschiebung* (зміщення) [Див.: Лакан 1997]. Для Хвильового метафорично-метонімічна деформація реальності втілюється в концепті «запаху слова». Механізм цього явища письменник розкриває в новелі «Кіт у чоботях»: *««Отже, про глухе слово: Гапка – глухо, ми її не Гапка, а товариш Жучок. Це – так, а то – глухо. А от гаптувати – це яскраво, бо гаптувати: вишивати золотом або сріблом. ... А то буває гаптований захід, буває схід, це коли підводиться або лягає заграва. Гаптований – запашне слово, як буває лан у вересні або трави в сіновалах – трави, коли йде з них дух біляплавневої осоки»* [Хвильовий 1989: 44].

Спершу акцент поставлено на звуковій будові слова – «Гапка» складається з глухих приголосних, отже – «глухо». Потім письменник звертається до співзвучного слова «гаптувати», пов'язаного з золотом або сріблом, і слово «Гапка» вже здається «яскравим». Від «гаптувати», також на основі звукових асоціацій, виникає прикметник «гаптований», який можна вжити на позначення золотистої заграви, що виникає під час сходу або заходу сонця. Метафоричне значення слова «гаптований» викликає в уяві картину світанку над ланом, а цей образ, тепер уже за суміжністю, викликає спогади про запах трав, і слово «гаптований» стає вже не тільки «яскравим», але й «запашним». Таким чином, механізм «запаху слова» цілком відповідає описаному Лаканом механізму роботи метафори та метонімії: *«Творча іскорка метафори <...> пробігає між двома означниками, один із яких витіснив інший, зайнявши його місце в ланцюжку означників, а інший, витіснений, сокровенно присутній в силу свого зв'язку (метонімічного) з ланцюжком, що залишився»* [Лакан 1997].

Відмова від буквального сприйняття реальності, її трансформація за посередництва уявних структур психічного апарату та автономного функціонування означників дозволяє суб'єктові здійснювати пізнання внутрішнього світу, відкривати особисту, невідому раніше істину. Однак у той же час мовленню належить і *«функція з приховування думки суб'єкта <...> тобто, із вказування місця цього суб'єкта в пошуках істини»* [Лакан 1997]. Мистецтво письма Лакан, услід за Леві-Стросом, співвідносить зі станом переслідування [Див.: Лакан 1997], що вимагає вміння маскуватися. Відповідно, характерні особливості письма Хвильового: використання експресивно забарвленої лексики, звернення до іронії, парадоксу, пародії, гри

слів, каламбурів, недоводок, поєднання «пустого» та «повного» мовлення тощо – варто розглядати як джерело пізнання його істини і як засіб її приховування.

Інтелектуальна проза Миколи Хвильового є літературою бунту, опором «просвітянству», примітивізму в мистецтві, і водночас – літературою «бунту проти логіки». Синтез раціонального пізнання з інтуїтивним та чуттєвим дозволяє письменнику заглиблюватися у внутрішню реальність, досягати історію душевного життя своїх героїв і самого себе. Центром цієї реальності є образ власного Я як результат численних ідентифікацій з іншими / Іншими (як персонажами своїх творів, так і образами світової культури) та його рух до фантазматичного ідеалу цілісності – «загірної комуни», за яким приховане істинне бажання реконструкції втраченого Реального. Символічними засобами перетворення реальності стають метафорично-метонімічне мовлення («запах слова») та особливості письма. Структурно-психоаналітичний підхід до творчості Хвильового відкриває широкі можливості подальших досліджень глибинних законів пізнання та перетворення реальності в тексті як «сполучення символічного та уявного при конституюванні реального» [Лакан 1998: 100], як пошуку втраченої єдності раціонального та ірраціонального у власному внутрішньому світі, а також відмінностей проявів інтелектуалізму в прозі та поезії.

Література: Боров 1974: Боров Ю. Б. Интеллектуализм в литературе // Словарь литературоведческих терминов. Ред. и сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000188/index.shtml> (22. 11. 2013); Грабович 2005: Грабович Г. Ю. Символічна автобіографія у прозі М. Хвильового // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005. – С. 237–257.; Зборовська 2006: Зборовська Н. В. Код української літератури. Монографія. – К.: «Академвидав», 2006. – 504 с.; Ковалів 2007: Ковалів Ю. І. Інтелектуалізм // Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – С. 427; Лакан 1997: Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. Пер. с фр. / Перевод А. Черноглазова, М. Титовой (Значение фаллоса): [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elenakosilova.narod.ru/studia/lacan/lettre.htm> (11. 04. 2013); Лакан 1998: Лакан Ж. Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 / 54). Пер. с фр. / Перевод М. Титовой, А. Черноглазова (Приложения) – М.: ИТДГК «Гнозис», Издательство «Логос», 1998. – 423 с.; Лакан 1999: Лакан Ж. Семинары, Книга II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954 / 55). Пер. с фр. / Перевод А. Черноглазова. – М.: ИТДГК «Гнозис», Издательство «Логос», 1999. – 520 с.; Лакан 2011: Лакан Ж. Семинары, Книга XX: Ещё (1972 / 73). Пер. с фр. / Перевод А. Черноглазова. – М.: ИТДГК «Гнозис», Издательство «Логос», 2011. – 174 с.; Мазин 2004: Мазин В. А. Введение в Лакана: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=318> (03. 08. 2013); Сенченко 1990: Сенченко І. Ю. Оповідання. Повісті. Спогади / Упоряд. і приміт. М. М. Гнатюк. – К.: Наук. думка, 1990. – 664 с.; Хвильовий 1989: Хвильовий М. Г. Сині етюди: Новели, оповідання, етюди / Упоряд. та передмова І. Ф. Драча. – К.: Радянський письменник, 1989. – 423 с.; Хоменко 2000: Хоменко Г. І. Інтегральна метафізика української літератури доби «нового середньовіччя» // Harmonijne współistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie / red. Włodzimierz Mokry. – Kraków, 2000. – С. 163–176.

Н.В.Мафтин, проф. (Івано-Франківськ)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.2 9:821.161.2

Пасіонарна енергетика стилю західноукраїнської прози 20 – 30-х років ХХ століття

У статті проаналізовано динаміку стильових парадигм західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття та їхню детермінованість чільними ідейними парадигмами доби. Шляхом аналізу індивідуальних авторських стилів та їх співвіднесеності із стильовими напрямками, з'ясовано, що моделювання індивідуальних стильових стратегій відбулося на ґрунті національної традиції як втілення пасіонарної енергії, скерованої на утвердження національної самості (ідентичності) та інтенційності до європейської геокультурної орієнтації.

Ключові слова: динаміка стильових парадигм, індивідуальні стильові стратегії, пасіонарність, національна ідентичність, національно-органічний стиль.

Maftyn N.V. The Passionate Energy of the Style of the Western Ukrainian and Emigration Prose of the 1920s-1930s of the XX century.

The article analyzes the dynamics of the style paradigms of the Western Ukrainian and Emigration Prose of the twenty-year period within two wars and their determinism by the main idea paradigms of that time. Through the analysis of the individual author styles and their correlation with the style trends, it is found out that the generating of the individual style strategies has been formed on the basis of the national tradition as the embodiment of the passionate energy directed at strengthening of the national identity and dined at the European geocultural orientation.

Key words: dynamics of style paradigms, individual style strategies, passionarity, national identity, national and organic style.

Мафтин Н.В. Пассионарная энергетика стиля западноукраинской и эмиграционной прозы 20-30-х гг. XX в.

В статье исследуется динамика стилевых парадигм западноукраинской и эмиграционной прозы 20 – 30-х годов XX века и их детерминированность главными идейными парадигмами времени. Путем анализа индивидуальных авторских стилей и их соотносительности с главными стилевыми направлениями XX века и филогенетической заданностью базовыми порождающими стилями выяснено, что моделирование индивидуальных стилевых стратегий происходило на почве национальной традиции художественного слова как воплощение пассионарной энергетике, направленной на утверждение национальной идентичности и европейской геокультурной ориентации.

Ключевые слова: динамика стилевых парадигм, индивидуальные стилевые стратегии, пассионарность, национальная идентичность, национально-органический стиль.

Проблема детермінованості індивідуально-авторського стилю ідейно-естетичними домінантами часу, в якому творить митець, дозволяє розглядати стиль як явище активне, наділене також зворотнім впливом, зумовленим рецептивною скерованістю мистецтва. У цьому аспекті названа проблема постає актуальною для вивчення тих глибинних явищ, що функціонують в основі становлення «органічно-національного стилю» у вимірах доби (маємо на увазі період 20-30-х років XX століття), а також важливою в дискурсі дослідження чільних тенденцій західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття XX ст. Адже національно-екзистенційна зумовленість функціонування української літератури як «держави слова» особливо увиразнилась саме в цей період, що виразно характеризується інтенсифікацією художніх явищ, спрямованих на досягнення й утвердження в художньому слові національної самості. Буттєво-історичною основою, що детермінувала й динаміку стильових парадигм, і переакцентування художньої свідомості з пасивно-споглядальної естетики на естетику активного життєствердження – вітаїзму, стала національна революція та боротьба за державність. Коли ж Україна втратила державність (статус УРСР фактично на початку 30-х став колоніально улеглим), вчорашні борці за державність України – письменники-емігранти продовжили боротьбу за її духовні терени на території Західної України й у діаспорних центрах – Празі та Варшаві.

Проблема національної ідентичності в парадигмах жанрово-стильових виявів безпосередньо чи дотично досліджувалась у працях багатьох літературознавців: Ю. Лавріненка [Лавріненко 2001], І. Дзюба [Дзюба 1998], В. Дончик [Дончик], П. Іванишин [Іванишин 2008], М. Ільницький [Ільницький 1999], М. Наєнко [Наєнко 2001], В. Панченко [Панченко 2007], Т. Салига [Салига 2008], Л. Сенік [Сенік 2002], Н. Шумило [Шумило 2003:], Н. Мафтин [Мафтин 2008]). Значення стильових парадигм у формуванні українського контрдискурсу як істотної опозиції дискурсові імперському виразно акцентується в монографії М. Шкандрія: особливо важливою бачиться теза про задіяність у боротьбі колоніального й антиколоніального «не тільки тих або інших політичних поглядів», але й «образних моделей, наративних структур, способів характеристики та літературних тропів [Шкандрій 2004: 411]».

Ґрунтуючись на системному аналізі індивідуальних авторських стилів, співвіднесеності їх стильових стратегій із стильовими напрямками 20-30-х рр. XX століття та філогенетичною заданістю базовими породжуючими стилями, зробленому в нашій монографії; у цьому

дослідженні простежимо роль пасіонарності як важливого чинника формування стильових домінант західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття.

Проголошена в цей час Д. Донцовим доктрина державницької літератури визначає й процес активізації стильових формацій – пошуків «grand styl'ю», великого стилю, що втілює би у слові пасіонарну енергетику українства, наснажив слово «ідею високого, краси, вищої від мізерного плотського існування», стилю, що творив би священне поле національної реконквісти, був би гранично відповідальним і щирим, – творці якого власним життям утверджували б високу ідею діяльної любові до України. Тому проза, творена в Галичині та еміграційних центрах у період міжвоєнного двадцятиліття, позначена особливою місієністю – вона акумулювала й водночас живила націєкреативні й державотворчі устремління, формувала сакральне поле національної іманентності, шляхом утвердження важливих національних екзистенціалів – свободи й України – несли ідею самостійного політичного буття і власної державності.

Дух і стиль української літературної реконквісти¹ як вибудування антиколоніального дискурсу закорінені в пасіонарності – за Л. Гумільовим, енергії, без якої не починаються і не йдуть процеси етногенезу, чинника, що безпосередньо впливає на ступінь енергетичного наповнення етнічних систем, присутністю якого визначається міра активності та спротиву зовнішнім агресивним впливам – енергії, «зворотної до вектора інстинктів та породжуючої здатність до зверхнапруги [Гумилёв 2001: 544]». Пасіонарність – явище стихійне, однак воно може бути зорганізоване тією чи іншою етнічною домінантою: «Етнічною домінантою ми називаємо явище чи комплекс явищ – релігійний, ідеологічний, військовий, побутовий, котрий визначає перехід висхідного для процесу етногенезу етнокультурного багатоманіття в цілеспрямоване одноманіття [Гумилёв 2001: 275]». Такою домінантою в період міжвоєнного двадцятиліття на західноукраїнських землях стала національна ідея, ідея політичної й державної самостійності, відвоювання власних теренів – духовних і територіальних.

Пасіонарна енергетика, детермінуючи світоглядну домінанту митця етнічною (національною) домінантою, еманує в стиль, пронизуючи всі рівні художньо-образної системи твору, забезпечує основу «формозмістової єдності», відтак стиль стає динамічною силою літературного процесу, в котрій «конфліктно, вибухово накопичуються зміни, конденсуються гуманістичні ідеї, «сліди» всіх попередніх епох і поколінь [Драгомирецкая 1982: 323]».

Адже великі, органічні стилі – стилі епохи – шляхом утілення пасіонарної енергетики й акцентування національної домінанти мають здатність до гармонійного впорядкування буття: «...зі стилем так чи інакше пов'язана туга нашого покаліченого і хворого віку за втішаючою гармонією і вищою взаємозумовленістю буття [Лосев 1977: 211]» – у вимірах «естетики чину» – «туга за героїчним». Таким чином, пасіонарна енергетика творчості актуалізує домінанту етногенезу шляхом задіяння в силовому полі стилю доби енергії найпитоміших українських стилів і структурує художню дійсність національно-екзистенційним досвідом великих і значимих у житті нації епох.

Не випадково домінуючим у прозі й поезії вказаного періоду стають неоромантизм (активний романтизм) і необароко: пасіонарна енергетика творчості, задіюючи домінанту етногенезу, сконцентровану у бароковій та романтичній художній свідомості, саме через присутність у силовому полі стильових парадигм 30-х рр. ідейно-художніх вимірів мислення цих великих національних стилів, актуалізувала державницькі первні.

Для західноукраїнського письменства початок двадцятих років став етапом долання посттравматичного шоку, викликаного як кризою гуманістичних ідеалів у мілітарній Європі, так і фактичною втратою української державності, постверсальським порядком перекресної

¹ Наша ідея ввести у літературознавчий обіг такий термін постала з назви художнього твору Н. Зборовської «Українська Реконкіста». У передмові до роману йшлося про Реконкісту як «вітальну модель», концепція якої – «духовне очищення України шляхом створення надійного парaproстуру – магії текстів». Відтак ця ідея стала основоположною в нашій монографії «Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття : парадигма реконквісти».

мапи. Проза першої половини 20-х років була ще закорінена в стереотипах минулого століття. Перші спроби експериментування зі стилем помітні у творчості «митусівців» – перш за все в стрілецькій прозі Ю. Шкрумеляка, О. Бабія, В. Софроніва-Левицького, М. Матіїва-Мельника, В. Бобинського.

На стильовому рівні пасіонарний надлом долався шляхом утвердження експресіоністичної домінанти у творчості як письменників старшої мистецької генерації (В. Стефаника, О. Маковея, М. Черемшини), так і молодшого покоління (Мирослава Ірчана, Степана Тудора), серед літературного доробку якого непроминальною художньою вартістю й гуманістичним звучанням постає роман Осипа Турянського «Поза межами болю». Стильова домінанта роману, формована «волею експресіонізму» як художнім утіленням «активності, волі, жадоби життя» (Д. Донцов), спрямована на утвердження віри в гуманістичне начало («людяного в людині») та «одуховлення волі до життя» (Р. Плен), на персонажному рівні твору задіявала етнопсихологічну домінанту шляхом акцентування топосів духовності, архетипальних для національного образного мислення (універсалії землі, домівки, матері, дитини). Найповніше ця риса художнього мислення письменника виявилась через детермінованість такими топосами вітальної енергії центрального персонажа.

Прикметно, що посилення епічної домінанти в прозі експресіонізму відбувалося й методом оновлення жанрової парадигми: яскравим свідченням цього слугує новелістика Мирослава Ірчана та Степана Тудора. Увиразненню експресії стилю, динаміки вираження, переакцентуванню зі споглядально-зображальної естетики на естетику чину сприяло й уведення в структуру прози елементів міфопоетики (зокрема міфологеми жертвоприношення).

Становлення прози нової якості значною мірою пов'язане з творчістю емігрантів із Наддніпрянської України Кліма Поліщука та Федора Дудка, авторів повістевих та романних жанрових форм, де уроки національної революції осмислювались через призму романтики вітаїзму. У прозі цих письменників увиразнюється тенденція до творення нового типу персонажа, започаткована романом О. Турянського. В художньо-образній структурі роману К. Поліщука «Гуляйпільський «батько» важливого значення у моделюванні образу-характеру набуває полісемантичний образ-символ. Ризоматичний образ перехрестя-розп'яття, в якому потенційно закладено архетип вибору й жертви, виразно виявляється й на рівні характеротворення (сотник Сокол): апелюючи до глибинних пластів національного характеру, він увиразнює трагізм надлому цілісності – конфлікт між прагненням державності й тугою за «вольницею».

Із середини 20-х років «депресивність» повоєнного світосприйняття відступає перед «місійністю» словесного мистецтва, ідеологічно оформленою Д. Донцовим як доктрина «державницької літератури». Саме пасіонарна енергетика творчості, задіяючи в силовому полі стилю доби домінанту етногенезу, сфокусовану в художній свідомості бароко та романтизму як базових породжуючих стилів, структурувала світ літературного буття ідеєю національного першочасу – державності й героїки, та ідеєю органічної причетності до європейського культурного «матірнього кола» (Ю. Липа).

Наростання енергетики «великого стилю», ідейно-естетичні виміри якого поставали в процесі літературних дискусій, відбувалося шляхом реалізації чільних вимог доби у творчій практиці репрезентантів «авторитетного стилю» (М. Бахтін). Творчість Л. Мосендза, Ю. Липи, У. Самчука, Н. Королевої яскраво ілюструє проблему зумовленості індивідуального письменницького вибору стильової стратегії світоглядною домінантою митця, що постає як імператив «життєтворення» й «текстотворення». Дослідження стилю цих прозаїків у парадигмі концептуальної єдності людини й доби вияскравило скерованість авторського художнього мислення до європейської геокультурної орієнтації й закоріненість у національній традиції. Пасіонарною енергетикою українства наснажували прозу творців «авторитетного стилю» ідеї І. Франка та М. Євшана, концептуально увиразнені й розгорнуті в доктрину «державницької літератури» Д. Донцовим, Є. Маланюком, Ю. Липою, в проекціях індивідуальних авторських стилів Л. Мосендза та Ю. Липи виявились на рівні концепції персонажа – героя національної революції, сповненого вітальної енергії та «смівості жити».

У «Нотатнику» Ю. Липи та в «Людині покірній» Л. Мосендза різьбиться тип нової української людини. Галерея образів-персонажів цієї прози – героїв національної революції –

оприявнює цілісну концепцію персонажа як репрезентанта кращих рис української етнопсихології: активного, спроможного до чину, вольового, здатного підкорити стихію анархічного вибуху державницькій ідеї. Точка зору персонажа виразно маніфестується на всіх рівнях твору (що й характерно для «авторитетного стилю»), а хронотопом оповідуваного стає хронотоп героїки. Концепція героя як репрезентанта філософії чину стимулювала активність стильових формацій, трансформуючи проблему взаємодії суб'єктивного й об'єктивного начал, впливаючи на наративну структуру. Яскравим свідченням цього став стиль прози Уласа Самчука, закорінений у кращих традиціях національної літератури. Проза У. Самчука увиразнила антропоцентричні й антропософські виміри стилю, адже митець творив поведінкову модель своїх персонажів відповідно до ментальної даності національного характеру – активного, спрямованого на підкорення життя. Концепція такого героя виявляється на персонажному рівні романів «Волинь» і «Кулак», новел збірки «Втрачений рай». Поведінкову модель центральних персонажів «Марії» визначає вітаїзм як етнопсихологічна константа життя.

Осердя індивідуального стилю Уласа Самчука – у спрямованості на філософське осмислення дійсності та утвердження українського хліборобського космосу, тобто в потужному націєствердному вітальному коді. Тому дослідники справедливо акцентують «ключову метафору» (образ рідної землі), що пронизує всі рівні його прози. Саме завдяки функціонуванню цього образу-концепту та утвердженню інших, ментально значимих екзистенціалів (дім, родина, віра), забезпечується й ейдетичність стилю письменника, за якої охоплюється усе розмаїття довкілля, створюється ефект багатовимірності, поліфонічна картина буття, сповнена пульсування енергетики митця й енергетики твореного ним тексту.

У парадигмі «авторитетного стилю» індивідуальна стильова стратегія Галини Журби (диалогія «Зорі світ заповідають», «Революція йде») також детермінується утвердженням національної ідентичності. Однак, піднімаючи ті ж самі проблеми, що й У. Самчук у «Волині», письменниця дала взірць яскравого авторського стилю, вільного від наслідувальних інтенцій. У глибинах її художнього мислення конструктивним є відлуння космогонічних міфів про землю, що позначається на рівні образності твору в активному функціонуванні персоніфікації, а в на рівні архітектоніки – паралелізму та космогонічного хронотопу. Метафоричний принцип організації художнього тексту в Галини Журби свідчить про скерованість її художнього мислення до модернізму (зокрема психологічного імпресіонізму) й водночас оприявнює етнопсихологічну домінанту на рівні властивого українцям як землеробській нації органічного зв'язку з землею, природою (за М. Іліаде – «космічним християнством»). Динаміка стилю письменниці детермінована обраною наративною стратегією – для повістєвого циклу характерне поліголосья. Тому в прозі письменниці відсутні розлогі публіцистичні відступи, властиві художній організації текстів У. Самчука. Імператив національної ідентичності, що став домінантою стильової стратегії письменниці, виразно звучить на рівні наративної проекції голосу автора й голосу персонажів.

Утілена в стилі «естетика як стимул життя» (Д. Донцов) визначила особливості художнього мислення Наталени Королевої, чия проза бачиться цілком органічною в дискурсі «авторитетного стилю». Хоча творчість письменниці не зазнала безпосереднього впливу ідей Д. Донцова, її особистісно-психологічна домінанта (на рівні біографії) та домінанта стильова суголосні філософії й естетиці чину. Світоглядний імператив, що знайшов свій вияв у трьох чільних і взаєморезонансних рисах життєтворення й текстотворення письменниці (теоцентричності й сповідуванні гуманістичних цінностей, пропагованих християнською доктриною; закоріненості в європейській культурній традиції; у власній активній життєвій домінанті), визначив і стильові особливості її художнього мислення. Персонажі прози Наталени Королевої – репрезентанти «героїчних емоцій», суттю яких є «пожадання, жадоба життя, нестямний порив, погорда небезпеки, насолода ризиком, бажання нездержного лету» [Донцов2001: 49]. Важливо, що проза Наталени Королевої утверджує вольовий світогляд, який є «бунтом особистої волі проти непорушної потенціальної енергії маси». Її творчість, позначена відсутністю сентиментального квієтизму, також сприяла подоланню в національному письменстві комплексу «санчо-панци» (Д. Донцов), обмеженого хронотопу хуторянської ідилії – пасиву й споглядальності. Новели, повісті й романи Наталени Королевої («1313», «Сон тіні»,

«Молитовник», «Що є істина?» «Легенди старокиївські») – це відповідь на потребу доби в інтелектуальній прозі, «прозі культури».

Пошуками стильової стратегії, спрямованої на осмислення минулого в історіософському сенсі, особливо виразно позначений дискурс історичної белетристики 20-30-х років. завдяки потребі витіснення посттравматичного досвіду нації історична белетристика стає «найбільш психологічно заангажованим жанром» (С. Андрусів).

Хоча наративна стратегія історичної белетристики А. Чайковського, В. Будзиновського, Ю. Опільського й моделювалась за стереотипами минулого століття, вона все ж зіграла свою важливу роль в усуненні деструктивного, травматичного досвіду з культури і свідомості. Ця проза формувала силове поле національної іманентності шляхом творення новітнього націоконсолідуючого міфу «золотої доби» та моделювання «взірцевого» типу поведінкової моделі персонажа як репрезентанта національних чеснот.

Для західноукраїнської історичної белетристики 20-х років прикметними є закономірності, що характеризують рух жанру історичної повісті та роману на загал: тяжіння до документалізму, утвердження «правди факту», що вповні реалізується в парадигмі історичної прози тридцятих; за умов переважання типу часово-просторової організації сюжетів, характерного для дискурсу романтизму («роман мандрів»), спостерігаються новаторські підходи до хронотопу історичного твору (Б. Лепкий «Мазепа», Катря Гриневичева «Шестикрилець», «Шоломи в сонці»); зацікавлення історичним минулим поступово зміщується з доби козацької до глибшого пласту: доби Київської Русі, що стає символом державної могутності України – «новою ідеєю національного першочасу» (С. Андрусів).

Історіософізм як імператив художнього мислення в західноукраїнській та еміграційній літературі 30-х років найповніше виявився у творчості митців, об'єднаних у силовому полі «Вісника». У прозі це явище яскраво представлене романом Ю. Липи «Козаки в Московії». Стиль неobaroko забезпечив повноту реалізації чільних історіософських концепцій Ю. Липи, пов'язаних з осмисленням історичного призначення України й української людини. В романі знайшли художнє втілення погляди письменника на органічну належність України до праматірнього «антично-європейського культурного кола», його ідеї щодо трьох етнопсихологічних первнів, визначальних у формуванні етнопсихології українця (еллінського, готського й варязького).

Вплив базового породжувального стилю виявився на всіх рівнях художнього мислення роману: твір заманіфестував трактування історії України Ю. Липою крізь призму пасіонарної енергетики доби бароко як доби державництва й героїки. Обравши для реалізації власних історіософських ідей стиль неobaroko та реалізувавши його в жанрі авантюрно-пригодницького роману, написаного на історичному матеріалі, змусивши читача по горизонталі й вертикалі пройти разом із персонажами твору всі рівні «ідеального московського пекла» (С. Андрусів), Ю. Липа прагнув відкрити сучасникам і нащадкам самоцінність українців як нації, спонукав до «себепізнання» й поцінування власних духовних скарбів, закликав відмовитись від принизливих і спрямованих на руйнування цілісності нації ідей «пораженчества».

Вияв неobaroko естетики й поетики як домінанту історіософського мислення засвідчує й системно-телеологічний зв'язок усіх рівнів роману Ю. Косача «Рубікон Хмельницького». Стильові пошуки Ю. Косача пов'язані з висунутою письменником концепцією історичного твору й розуміння ним історизму як тяжіння до факту. Активний учасник дискусії про історичну прозу, котрий обстоював концепцію документалізму, Ю. Косач відмовився від використання жанрової моделі «роману мандрів» й у власній художній практиці дав зразок нового типу історичного роману. Сюжет його твору розгортається у відносній статичності – бароковий хронотоп циклічного часу дав змогу авторові зосередитись на динаміці внутрішній – показати народження національного героя в напрузі переживань і сумнівів. Автор динамізує сюжет наскрізною метафорою гри, що виконує роль композиційного стрижня роману та проходить через усі рівні його поетикальних структур. Косачеве осмислення «призначення України», його авторська концепція вияскравлюється і завдяки проведеній паралелі між давньоримським полководцем напередодні походу на Рим та українським «мальтійцем», що змушений прийняти непросте рішення (лексема «Рубікон» при цьому несе важливе

полісемантичне навантаження). Однією з чільних прикмет Косачевої необарокової герменевтики є виразний перегук із екзегетичною практикою українських письменників XVII ст. в оперуванні античними топосами, скерованою на розкриття в реальному житті виявів незмінних історичних закономірностей.

Європеїзм художнього мислення Ю. Косача, артикульований Ю. Шерехом як стильова особливість прозаїка, завперш виявився у європоцентризмові – автор не мислив України поза межами європейського культурного й історичного дискурсу. Тому й проблемно-тематичний, і художньо-образний рівні твору спрямовані на утвердження європейської ідентичності України.

Отже, стильова динаміка історичної прози відбувалася шляхом зміщення акцентів із вжиткової в українофільській літературі моделі жанру (оповідуваної історії як пригоди) на наратив ідентичності, основою якого стало осмислення й актуалізація національного історичного досвіду через призму філософських концепцій доби шляхом актуалізації художньої свідомості бароко як базового породжувального стилю та власне авторського розуміння зв'язків у вимірах «минуле – теперішнє – майбутнє». Філогенетична мотивованість стилю західноукраїнської та еміграційної історичної прози міжвоєнного двадцятиліття виявляється й на рівні скерованості індивідуальних стильових стратегій до пошуку культурної ідентичності й самототожності в добі бароко як добі національної героїки й державності.

Пошуки альтернативних стильових напрямів стимулювалися й самим життям – літературній молоді прагнулось іти за модою, яка з європейських видноколів кидала виклик «галицькій провінції» (Л. Стефановська). На зміну селянській тематиці центральним у дискурсі «новаторів конструкції і новаторів нарації» постає концепт енергетики міста. Модерне львівське угруповання «Дванадцять» творить специфічний «урбаністичний наратив» – міф про Львів міжвоєнного періоду. Прикметно, що навіть мовно-стильове оформлення такого наративу (зокрема й використання вуличного аргю) та модифікації жанрові («батарські» оповідання) забезпечують єдність стильового ритму. Такою стильовою єдністю прикметна проза Б. Нижанківського. І хоча персонажів своїх творів письменник брав із самого дна вулиці, його мистецький хист умів розпізнати і серед волоцюг «правдиву людину, в якій живо б'ється гаряче серце». «Батяри» львівського дна далекі від ідей націоналізму, однак вони далекі й від українофільського «санчо-панци» (Д. Донцов), бо в основі концепції персонажного світу Б. Нижанківського лежать «вирішальні зустрічі людини з межами своїх можливостей».

«Концепт енергетики міста» та майстерність в опануванні жанром новели характеризує і ранню творчість Ірини Вільде. Проза збірки «Химерне серце» засвідчила вміння молодої авторки побачити новелістичний сюжет і в «психологічних дивовижах», і в буденних життєвих історіях. Її стиль постає із щирості та довіри до читача. Однак інколи на стилі письменниці негативно позначаються дрібнотемність і штучність, невірогідність історій, на основі яких вона прагне конструювати досконалу форму («Злочин д-ра Комарівського», «Русяві», «Таємнича пара»). І все ж, зберігаючи основну новелістичну конфігурацію, експериментуючи над структурними елементами, родовим часом, нараційним рівнем поетики, молода авторка зробила незаперечний внесок у розвиток жанру новели.

Прикметою новаторських пошуків на теренах західноукраїнської прози 30-х років є також зацікавлення артикульованими фрейдизмом проблемами підсвідомого. Свідчення цьому – новела І. Черняви «Екзекуція», художня студія найпотаємніших закутків людської душі, її онтогенезу. Схема ритуального жертвоприношення, функціональна в сюжетній динаміці новели, постає як гра зі смертю, що виривається з-під цивілізаційного контролю умовностей.

Урбаністична тематика, центральна в прозі «новаторів», не витіснила тему села й землі, яка також зазнає інноваційних підходів – у ній виразніше пульсує силове поле авторського неоміфу, заснованого на антеїзмі як одній з чільних етнопсихологічних домінант. Саме антеїзм як лейтмотив художнього мислення І. Керницького (зб. «Святоїванські вогні», «Мій світ») та В. Ткачука (зб. «Сині чічки», «Золоті дзвінки») визначає специфіку їх творчості. Стильова стратегія прози цих авторів, позначена впливом традицій української новелістичної школи (прози В. Стефаника і Г. Косинки), постає як вияв власне авторського світобачення, умотивованого антеїзмом. «Інтимним зв'язком з землею» (В. Янів) детерміновані архетипи пристрастей персонажів прози І. Керницького («Стара хата», «Мій світ») й В. Ткачука («Золоті дзвінки»). Закладений і в образності, і в часо-просторовій організації текстів, він визначає

імператив національної ідентичності. Яскравий вияв художнього мислення І. Керницького - новела «Святоїванські вогні» – прикметна глибинним психологізмом творення образів, ліризмом, «міфологічною фантазією» як типом зображення природи, основним прийомом якого є персоніфікація, хронотопом химерного. У сюжетних конфігураціях новел І. Керницького продуктивним чинником є й модифікований архетип повернення («Мій світ», «Святоїванські вогні», «Колядники»). Типологічне зіставлення новели «Колядники» з новелами М. Матііва-Мельника «Місяшної ночі», А. Курдидика «Шість писанок» вияскравлює новаторські підходи письменника на фоні традиції, яскравий новелістичний талант автора. Натомість новелістика В. Ткачука, ще виразно позначена «стефаниківськими» інтонаціями («Невістка», «Грішник», «Бунтівник», «Шкільник» – «Дорога» В. Стефаника), засвідчила стильову скерованість до психологічного імпресіонізму.

У «силовому полі» західноукраїнської прози 30-х рр. ще відлунує голос «жриці меланхолійної краси» – стиль Ольги Кобилянської впливає на авторок «жіночої прози», однак рефлексійність, споглядальність і чуттєвість цього стилю у проєкціях наслідувань перетворюється на кітч і дисонує з потребою поборення меланхолійності фемінізованої української літератури («Райська яблінка» Д. Віконської). З іншого боку, вплив культурософії О. Кобилянської продовжується в осмисленні «коду самості» як ідеї самодостатності жінки та її культуротворчої місії у досягненні національної ідентичності (проза І. Вільде).

Типи естетичних відносин, що склалися в 30-ті роки між мистецтвом і дійсністю та знайшли своє відображення в літературній дискусії, репрезентує і проза Б. – І. Антонича. Його творчість, позначена орієнтацією на кращі здобутки європейського модерного письма і глибокою закоріненістю в національній традиції та міцним зв'язком із етнопсихологією, засвідчила двоєдину спрямованість стильових пошуків західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття. Окремі дослідники (Л. Стефановська) підкреслюють зорієнтованість художнього мислення митця на поетику польського авангардизму, однак сам письменник у статті «Національне мистецтво» на прикладі модерного малярства Пікассо доводить, що навіть наймодерніші мистецькі стилі й методи лише тоді є виявом справжнього таланту, коли постають на ґрунті національного мистецтва. Незавершений роман «На другому березі», новела «Три мандоліни» – зразок екзистенціальної прози, що була не штучно привнесена модними краківськими чи паризькими віяннями, а дійсно постала на ґрунті національного буття і національного світосприймання.

Стильові парадигми західноукраїнської та еміграційної прози формувались на перехресті впливів націоналістичної ідеології, християнських доктрин і ліберальних концепцій. Інспіровані такими впливами філософсько-естетичні шукання, що стали підґрунтям реалізації ідейно-художніх і аксіологічних вартостей цієї прози, засвідчують співвіднесеність індивідуальних стильових стратегій з чільними стильовими парадигмами доби: експресіонізмом, активним романтизмом, оновленим реалізмом, психологічним імпресіонізмом, необароко та пошуками в напрямку екзистенціалізму.

Специфіку літературного розвитку 20 – 30-х рр. визначало потужне пульсування в його силовому полі на рівні «стилю доби» та в індивідуальній авторській творчості енергії стилю великих культурних європейських епох і національної традиції. При цьому вплив «базового породжувального» стилю не уніфікував індивідуальні авторські стилі, не стирав їх неповторні індивідуальні грані, навпаки – силою могутніх духовних імпульсів спонукав до повноти вияву. Таким чином, пасіонарна енергетика творчості актуалізує домінанту етногенезу шляхом задіяння в силовому полі стилю доби енергії найпитоміших українських стилів і структурує художню дійсність національно-екзистенційним досвідом великих і значимих у житті нації епох.

Література: Гумилёв 2001: Гумилёв Л. Этногенез и биосфера Земли / Лев Николаевич Гумилёв. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 560 с.; Донцов 2001: Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов [репринтне вид. 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто)]. – Львів, 1991. – 295 с.; Дончик 1991: Дончик В. Позбуваючись догм / Віталій Дончик // Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. К: Дніпро, 1991. – С. 5–18; Дзюба 1998: Дзюба І. Між культурою і політикою. – К.: «Сфера», 1998. – 372 с.; Драгомирецкая 1982: Драгомирецкая Н. Стилевой переход как закономерность исторического процесса. //

Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 320–342;
Іванишин 2008: Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с.; *Ільницький 1999*: Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. / М. М. Ільницький. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.; *Лавріненко 2001*: Лавріненко Ю. Література вітаїзму / Юрій Лавріненко // Ю. Лавріненко. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія-проза-драма-есеї / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М. К. – К.: Вид. центр «Посвіта» 2001. – С. 753 – 783.; *Лосев 1977*: Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст – 1975. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 211– 240; *Мафтин 2008*: Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: Парадигма реконквісти. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.; *Мафтин 2011*: Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття: [монографія] / Н. Мафтин.– Івано-Франківськ: ЛІК, 2011.– 336 с.; *Наєнко 2001*: Наєнко М. «Відвернули... культурну смерть України». Про антологію Ю.Лавріненка «Розстріляне відродження» / Наєнко М. К. // Лавріненко Ю. А. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія-проза-драма-есеї / підгот. тексту, фахове редагув. і передм. проф. Наєнка М. К. – К.: Вид. центр «Посвіта» 2001. – С. 3 – 12.; *Панченко 2007*: Панченко В. Неубієнна література: Дослідницькі етюди / Володимир Панченко. – К.: Твім інтер, 2007. – 440 с.; *Салига 2008*: Салига Т. Воздвиження храму / Тарас Салига.–Львів: Світ, 2008. – 504 с.; *Сеник 2002*: Сеник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів: Академічний Експрес, 2002. – 239 с.; *Шкандрій 2004*: Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій / [пер. П.Таращук]. – К.: Факт, 2004. – 496 с.; *Шумило 2003*: Шумило Н. Під знаком національної самотності: українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.: [монографія] / Наталя Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

Поліщук Я. О., проф. (Київ)

УДК 821.161.2
 ББК 823 (4 Укр.)

Мілітарна риторика в сучасному українському романі

У статті розглядається мілітарна риторика як характерний засіб поетики сучасної української літератури. Автор аналізує різні мотивації такого засобу: 1) з'ясовує впливи минулого російського та радянського тоталітаризму; 2) потреби нового міфотворення українців; 3) тиск глобального інформаційного простору. Проблема мілітарної риторики розглянута в цій статті на прикладі двох відомих книжок останніх років – «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко (2011) та «Війна і ми» Сергія Пантюка (2012).

Ключові слова: автор, роман, герой, інформація, міфологія, історія, мілітарна риторика.

Ярослав Полищук. Милитарная риторика в современном украинском романе

В работе рассматривается милитарная риторика как характерный прием поэтики современной украинской литературы. Автор анализирует различные мотивации использования этого приема: 1) влияния прошлого российского и советского тоталитаризма; 2) потребности нового мифотворчества украинцев; 3) давление глобального информационного пространства. Проблема милитарной риторики рассматривается в этой статье на примере двух книжных новинок последнего времени – романов Лины Костенко «Записки украинского самашедшого» (2011) и Сергея Пантюка «Война и мы» (2012).

Ключевые слова: автор, роман, герой, информация, мифология, история, милитарная риторика.

Yaroslav Polishchuk. The Military Rhetoric of the Modern Ukrainian Literature

In the article the author research the military rhetoric as a typical method of modern Ukrainian literature. The researcher analyzes the different motivations of using of this technique: 1) the influence of the last of the Russian and Soviet totalitarianism, 2) the needs of the new Ukrainian myth-making, 3) the pressure of the global information space. The problem of the military rhetoric discussed in this article as an example of two new books last

На перший погляд видається, що мілітарна риторика втратила актуальність у сучасній культурі, яка розвивається в умовах тривалого миру, стабільності та відносного спокою. Проте це лише поверхове уявлення, що ґрунтується на зовнішньому ефекті дійсності. За уважнішого погляду елементи мілітарної риторики нескладно виявити в різних дискурсах суспільно-культурного простору України, причому вони не є випадковими чи дисфункціональними. Саме тому ця характерна ознака перехідної доби потребує уважнішого аналізу, який би виявив, з одного боку, діахронічну вмотивованість явища (спадщину минулого з відповідними мілітарними домінантами [Арендт 2005] та ставлення до неї), а з іншого боку, синхронічну запотребованість культурного мілітаризму, що наново актуалізує в наш час риторичний пласт мовлення, який, здавалося б, однозначно відійшов у минуле.

В умовах ХХІ століття радикальним чином змінилося уявлення про те, як та якими засобами ведуться війни. «Коли ми розмірковуємо про війни у ХХ столітті, – пише філософ та культуролог Тарас Возняк, – то навіть не зауважуємо, що теперішні війни вже мають зовсім іншу природу – це і інформаційні війни, і війни з застосуванням сенсів як знарядь, і кібервійни» [Возняк 2013]. Відтак мілітарність у сучасному світі набуває істотно іншого характеру, проявляючись у сфері політики та культури не безпосередньо, а в своєрідному, закамуюльованому вигляді. Утім, при цьому не зазнає принципових змін характер мілітарного дискурсу, спроектованого на переорієнтацію громадської думки суспільства у відповідному дусі.

У засновковій частині статті належить визначити кілька тенденцій, які істотно впливають на характер сучасної літератури, надаючи їй відповідної ідентифікації чи то з огляду на локальні умови, чи то на історичну традицію. По-перше, це міцно засвоєні мілітарні чинники, що були властиві російській класичній літературі, а також (особливо) радянській словесності ХХ століття. Вони перейшли в ранг культурної традиції, відтак сьогодні є невід'ємним елементом спадку минулого, який визначає художньо-образну палітру сучасного письменника. Мілітарний дискурс традиційно сильний в імперських літературах, як показала Е. Томпсон [Томпсон 2006, 142]. У цьому випадку можна було б говорити про «залишковий мілітаризм» – ефект відгуку минулого в сучасності, а також своєрідної залежності сучасного письма від вироблених стратегій, особливо якщо це стосується недавнього часу й міцно закорінених у сприйнятті суспільства стереотипів.

По-друге, доводиться брати до уваги факт, що попередній історичний етап минув під знаком Марса. Як зазначає Т. Возняк, період ХХ століття – це «історія однієї Великої війни» [Возняк 2013], що точилася в Європі упродовж майже сторіччя й завершилася лишень 1991 року, з падінням останньої тоталітарної держави, якою був Радянський Союз. Зрозуміло, безпосередні воєнні дії охопили кілька років з цього періоду, однак довший час тривала так звана холодна війна. У перерві між Першою та Другою світовими війнами, а також у середині ХХ ст. або йшла інтенсивна підготовка до збройного протистояння, або подолання руйнівних наслідків минулого конфлікту. Так чи інакше, мілітарна риторика була досить популярною в цю епоху. Більше того, вона стала не тільки популярною, а й загальнозрозумілою мовою культури новітньої доби, і з цим доводиться рахуватися сьогодні.

По-третє, до реактуалізації мілітарної риторики спричиняється потреба вироблення колективної ідентичності народу в молодій державі, якою є Україна. Це чинник загального процесу, який свого часу Карл Ясперс влучно означив як «невдоволеність історією» [Ясперс 1991, 277], що спонукає до її перечитування та переписування в кожній епосі та в кожному поколінні. Ідеться зокрема про уґрунтування національної традиції – з властивими героями, битвами, перемогами та культами. Упродовж останніх часів спостерігаємо чимало спроб вивести національну мілітарну традицію з зони табу, в якому вона досі перебуває. Звісно, на цьому шляху відкриваються численні суперечності та конфлікти, однак без актуального перечитування минувшини, її ідеологічної стратифікації неможливо вибудувати унітарну громадянську свідомість та збірну тотожність українців. Тому й сама концепція національно-

визвольної боротьби, і постаті окремих героїв надалі лишаться актуальними та гостро дискусійними, доки не вдасться виробити консолідований суспільний погляд на минуле як передісторію Української держави. І коли сучасні письменники беруться за відтворення окремих героїчних сторінок українського руху в минулому, то тим самим виконують дуже важливе соціальне замовлення на усталення такого образу історії, котрий може слугувати надійним опертям для сучасної ідентичності та в перспективі буде спроможний проектувати ідею народу на осяжне майбутнє.

Як слушно завважувала Ева Томпсон, «література є дуже важливим будівельним блоком і засобом вираження національної ідентичності. Ставлення різних націй до перемоги та поразки дуже різняться і певною мірою залежать від чинників, відображених у літературі. Схоже, що головну роль у формуванні національної ідентичності відігравали війни, незалежно від того, як вони закінчувалися: перемогою чи поразкою. Пам'ять про ці війни облагороджувалася, коли їх описували національні еліти» [Томпсон 2006, 31].

По-четверте, сьогодні кожен творець культури, а зокрема літератор, відчуває гостроту та напруженість інформаційного простору, який налаштовує сприймача інформації на войовничий лад – і самим способом актуалізації суспільних проблем, і мовно-риторичною формою, яка йому відповідає. Інакше кажучи, кожен по-своєму відчуває відлуння інформаційних воєн, які точаться довкола і мимовільно втягують нас у мілітарну свідомість, проектуючи відповідні візуальні, слухові та інші образи. Відповідаючи на такий виклик світу масової комунікації, письменник шукає властивого художнього інструментарію, аби втілити напруженість та конфліктогенність сучасного світу.

Дослідження мілітарного дискурсу в українській літературі є на сьогодні відносно новою, фрагментарно освоєною темою в літературознавстві. Кілька років тому з'явилася монографічна праця Ірини Захарчук, що обґрунтовувала феномен культурного мілітаризму в епоху сталінізму та соцреалізму [Захарчук 2008, 83 – 94]. Авторка слушно вказала, що мілітарний дискурс не втратив чинності також у наступний період, він характерно відгукнувся у творчості письменників-шістдесятників [Захарчук 2007, 42]. Цілком логічно також пов'язувати мілітарний синдром з колоніальним станом української культури минулої епохи. Проте цей аспект досі не набув належного висвітлення у наукових працях. Так, О. Юрчук, пропонуючи постколоніальну інтерпретацію національної словесності (а це вповні своєчасна й потрібна позиція), не акцентує уваги на мілітарній риториці [Юрчук 2013]. Очевидно, й дослідникам сучасної літератури такий ракурс не видається важливим.

А проте українська література останніх років має досить солідний масив творів з мілітарною складовою. Назвемо лише частину книжок, що були опубліковані недавно та викликали значний резонанс у середовищі критики й читачів. Це романи Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (2009), Василя Шкляра «Чорний ворон» (2009), Володимира Лиса «Століття Якова» (2010) та «Соло для Соломії» (2013), Сергія Жадана «Ворошиловград» (2010), Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» (2011), Юрія Щербака «Час смертохристів: Міражі 2077 року» (2011), Сергія Пантюка «Війна і ми» (2012), Юрія Винничука «Танго смерті» (2012), Андрія Кокотюхи «Червоний» (2012) та ін. Очевидно, йдеться про різний ступінь мілітарної риторики, як і різну її вмотивованість у сучасній романістиці. Однак ці відмінності, що частково впливають зі сказаного вище, наразі залишило поза увагою, а констатуємо очевидну закономірність, що проявляється у творчості останніх років: реінтерпретацію мілітарного досвіду минулого та реактуалізацію відповідного риторичного пласту художнього мовлення, що в чинних обставинах набуває нового смислу.

З огляду на обмежений об'єм статті, далі спробуємо розкрити заявлену тему на двох конкретних прикладах. Це романи Ліни Костенко та Сергія Пантюка, вповні відмінні одне від одного – і за поколіннєвою належністю та досвідом авторів, і за стилістикою, і за композиційною побудовою. Однак єднає їх саме мілітарна риторика та своєрідний пафос протистояння, оборони й захисту від імовірної агресії, проявлений на рівні знакових персонажів, протагоністів обох творів. В обох випадках мова йде про представників цілком мирних професій (програміст Л. Костенко та журналіст С. Пантюка), котрі, однак, неминуче опиняються в ситуації боротьби та в епіцентрі конфлікту.

Мілітарна риторика в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» – це той ефективний художній засіб, який уможливорює виразний (хоча, можливо, й надто категоричний) образ нашого часу. На переконання авторки, мілітарний дух пронизує усі сфери життя сучасного суспільства, і текст роману є добротною ілюстрацією такого стану речей. Персонаж-протагоніст, крізь призму сприйняття якого оцінює дійсність читач, концептуально протиставлений оточенню, що чинить на нього шкідливий вплив і, врешті, витискає на маргінес, робить суспільним аутсайдером.

У зовнішніх обставинах сучасного життя авторка зображує тиск інформаційної політики, спрямований на пригнічення індивідуальної людської волі. Інформаційна пропаганда має неодмінну мілітарну домінанту, що надає їй сили впливу та ефективності: ««В університетському парку знайшли вже 305 снарядів і кілька гранат. [...], В якійсь школі розлили ртуть. В якомусь під'їзді підклали вибухівку. В якомусь дитячому садку перетруїли дітей неякісними продуктами» [Костенко 2011, 110].

Л. Костенко, проте, слушно наголошує, що цим грішать не лише вітчизняні ЗМІ. Мілітарні акценти визначають і світовий інформаційний простір: «У світі теж буває всього. У Європі вже дітей у школах навчають, як захищатися від бандитів. Дівчатка носять при собі газові балончики. Для жінок вже винайшли бюстгальтери з кишенькою для пістолета» [Костенко 2011, 110].

Сфера мас-медій формує у свідомості нашого сучасника відчуття постійної загрози, а досить часто зводить його самоідентифікацію до чорно-білої картини, в якій виступають або агресори, або жертви. Відповідно, з одного боку, триває переслідування людини, а з іншого, формується позиція вимушеного спротиву, оборони, прагнення захистити себе від всюдисущого й нав'язливого середовища, яким стає медіальний світ. Не випадково Л. Костенко ідентифікує образ актуальної дійсності з коридою. Значно раніше від опублікування роману цей образ постав в одній з ліричних поезій авторки («Я, що прийшла у світ не для корид...»). Герой-аутсайдер свідомо відмовляється від участі в загальному мілітарному змаганні й обирає сховок та усамітнення. А загальна характеристика сучасності під пером романістки набуває виразно апокаліптичних ознак:

«Розлючені бики шаленіють, з ревом мчать по бруківці, нахромлюють на роги і розкидають усе, що трапиться їм на шляху. Головне – коли тебе збили, намагайся відкотитися вбік.

Якщо сприймати це як метафору, то я відкотився вбік. І лежу на узбіччі сучасності, а вона двиготить далі з налятими кров'ю очима. За нею женуться, штрикають ножами і дрюччям, вона відчайдушно відбивається, мотає головою, когось уже підняла на роги, а вони її б'ють, підривають бомбами, роз'яtringють, провокують. І вона реве, і мчить, і вибухає люттю, і розтоптані люди й народи стогнуть, і нема Гемінґвея, що написав би цю криваву фієсту сучасності» [Костенко 2011, 162–163].

Проте ситуація погоні й утечі не така однозначна, як може видаватися. Мілітарна риторика мас-медій настільки ефективна, що сам персонаж починає мислити в її категоріях. Навіть його оцінки приватного життя цим хибують. Відбувається своєрідна дифузія, коли загальні настрої, що домінують у масовій пропаганді, переносяться на ґрунт особистих оцінок та суджень, які мали би бути вільними од цього впливу. Тому приватне життя герой ідентифікує в дусі загального мілітаризму. Скажімо, так характеризує свою дружину: «Сперечатися з нею марно. Вона фугас. Розмінувати її можна лише поцілунком» [Костенко 2011, 350].

Не менш важливим для авторки є також представлення світу в його історичному русі: саме тому в романі є численні ремінісценції та оцінки минулого. Вісьовим для авторки є час становлення української нації. Ліна Костенко сприймає розгортання національного руху в двадцятому столітті як історію героїчної оборони від зовнішнього агресора, ілюструючи тим самим бінарну схему, що відповідає воєнній ситуації. І коли щодо минулого бінарне протистояння є адекватною формулою, то в оцінці сучасних подій з Л. Костенко можна сперечатися. Варто задати собі хоча б кілька принципових (і від того не менш риторичних) питань, до яких спонукає лектура роману «Записки українського самашедшого»: чи далі існує чіткий та нерозмитий фронт поміж українською та іншими ідентичностями? чи він

характеризує тільки зовнішні позиції, чи пролягає також усередині суб'єкта, яким є українська спільнота? чи вістря загрози не змінилося до невпізнання? Проте головний докір Ліни Костенко нашим сучасникам полягає в тому, що вони втратили позиції, відмовились від боротьби та гострого протистояння, яким відзначалося старше покоління (шістдесятників). Тому позиція оборони, єдино можлива й виправдана, на переконання авторки, засвідчена лише національними героями минулого, котрі, навіть мертві, символічно присутні в сучасності, бо здатні мобілізувати думку, ідею, волю до боротьби: «... Це ж не могили. Це окопи. Це ті мертві, що тримають лінію оборони» [Костенко 2011, 352].

Цілком логічно, що з цих позицій повстання людської маси, протест проти сфальшованих виборів письменниця трактує як повернення до топосу відкритої боротьби. Відтак сучасники наново входять у мілітарну стихію, переймаючи естафету в мертвих героїв. Це, на думку Л. Костенко, і є найбільшим ефектом масового чину. Характерний фінал роману, що його виражають два твердження, однаково концептуальні в контексті цілого роману: ««От і настав наш День Гніву. Лінію оборони тримають живі» [Костенко 2011, 414].

Роман Сергія Пантюка «Війна і ми», що став дипломантом конкурсу «Коронація слова – 2011» й був виданий у серії «Червоне та чорне» наступного 2012 року, прикметний у кількох смислах. Насамперед звертає на себе увагу його дещо екстравагантна назва, в якій міститься алюзія на класичний роман російської літератури Лева Толстого – знаковий твір, до речі, в утвердженні мілітарного імперського духу та національного міфу росіян, на думку Е. Томпсон [Томпсон 2006, 142–143]. Щоправда, С. Пантук не має амбіцій, близьких до Толстого, а назву твору можна кваліфікувати як спробу постмодерного обігрування класики. Проте алюзія все ж важлива тим, що вона апелює до фронтального тексту російської літератури і, певною мірою, до мілітарної стратегії вітчизняної радянської словесності (як-от, «Прапороносці» Олеся Гончара). Характерне переакцентування значень, якого досягає автор у назві твору, – його увагу займає аспект війни у людській свідомості.

Твір С. Пантюка побудовано як біографічну сповідь одного героя. У властивому сенсі він не відповідає форматові роману, і в цьому хибує художньою недокрівністю, як і роман Ліни Костенко: в обох творах чимало оголеної публіцистики, що заступає складніший, художній вимір зображення світу. Текст твору укладено з низки розрізнених епізодів, які становлять історію життя типового юнака різньорадянського періоду, що під час служби у війську стає втягненим у воєнні конфлікти й опиняється віч-на-віч зі смертю. Натомість епічна проблематика книжки цілком заслуговує на романний формат, адже автор осмислює синдром війни ширше, ніж до цього спонукає приватний людський досвід.

Зображуючи згубний вплив війни в долі окремого персонажа, автор, проте, не обмежується цим прикладом і прагне окреслити слід мілітарної свідомості в житті сучасних українців узагалі. На його думку, війна триває і в наш, здавалося б, мирний та спокійний час, а герой весь час лишається в зоні мілітарної небезпеки, живе в постійному напруженні, у стані мобілізації сил до захисту й виживання. Персонаж С. Пантюка є не лише заручником тотальної війни, він сам неодноразово вдається до агресії щодо інших, чинить зло, коли необхідно врятувати власне життя. З іншого боку, письменник приходить до висновку, що індивід здатен протистояти тотальній мілітарності, якщо мобілізує волю і внутрішні ресурси до боротьби. Отож, брутальні закони війни надалі визначають умови виживання в посттоталітарному, міцно криміналізованому суспільстві, яким є сучасна Україна.

Сергій Пантук зображує деморалізуючий вплив мілітаризму на свідомість свого героя. Від першої зустрічі з війною він зазнав паралізуючої дії страху, а згодом збайдужіння до людського страждання, і ці почуття назавжди лишилися з ним, визначаючи подальшу долю. «Війна не може зовсім випаруватися з життя того, хто хоч трохи нею жив. – твердить автор устами свого протагоніста, що зізнається коханій дружині. – Тепер кажуть, що навіть радіацію можна поступово вивести з організму майже до нуля. А от війну з серця – ні. І саме війна – єдина Твоя суперниця, бо любов до неї – за давнина і хронічна, мов хвороба» [Пантук 2012, 130].

Позбуватися впливу війни можна лише через своєрідну терапію, і сповідання героя є, властиво, формою такої терапії. Писання роману стає спробою визволитися від докучливого тиску мілітарної свідомості, знайти себе для нового життя, в якому можна вільно радіти мирним і щасливим подіям. Ключовою подією твору є умовна (бо спершу заочна, через

електронне листування) зустріч із психотерапевтом Нікою Польовою. Водночас терапія, як це буває, охоплює двосторонні стосунки. Ніка сама при цій нагоді аналізує, наскільки заважили в її долі мілітарні стандарти радянського суспільства, в якому вона була вихована. Виявляється, їй також необхідне звільнення від страху, що тяжів упродовж усього життя, коли доводилося захищатися й тікати від переслідувачів. У зізнанні Ніки постає інша приватна історія – «війни з життям», не менш цікава та переконлива, ніж історія головного героя:

«Отакою була моя війна з життям, і я досі не впевнена, чи перемогла в ній [...]. Озирайтесь навколо – ви бачите десь цілковитий мир? Навіть функціонування нашого організму – це суцільна війна на клітинному рівні. Ми, люди, перманентно воюємо зі всіма іншими мешканцями Землі – від дрібних комах до велетенських китів. Ми воюємо з деревами, кущами і травами, бо все, що нам потрібне для того чи іншого споживання, ми мусимо спочатку вбити! І всі війни ми розпочинаємо, ледь зіп'явшись на ноги, на дитячому майданчику. І шалено пишаємось цим» [Пантюк 2012, 150].

Варто нагадати, що в історичному ракурсі український досвід війни був винятково трагічним, передусім через фатальність ситуації України у Другій світовій війні, – зовнішня агресія та репресії, внутрішня роз'єднаність, беззахисність. Це викликало тривалу, досі не пережиту колективну травму. Офіційна радянська література вельми завинила перед народом у тому, що справжню, драматичну сутність війни вона принципово обходила увагою, вдаючись натомість до парадних та поверхових описів. Лише з 1960-х років поступово й дозовано поверталися в літературу драматична пам'ять та відчуття травми. Тому-то в літературі й не відбулося свого часу морального катарсису, який мав би підсумувати мілітарний досвід цілої епохи. Лише поодинокі письменники уявляли собі стратегічний вимір подібних втрат. Так, Олександр Довженко у своїх воєнних щоденниках мужньо й відверто говорив про війну як усенародну трагедію, вбачаючи її причини у відсталості суспільства: «Якість війни – це якість організації суспільства, народу. Вся наша фальш, вся тупість, все безм'язе і безмозгле ледарство, увесь наш псевдodemократизм, перемішаний з сатрапством, – все вилізає боком і котить нас, як перекотиполе по степах, по степах, по пустелях. І над всім цим – «ми победім». [...] В кінці кінців, самі переможені ходом історії і економічних кон'юктур» [Довженко 2013, 223]. Письменник приходив до висновку, що «відсталий стиль життя породив відсталий стиль війни» [Довженко 2013, 223]. Розвиваючи цю думку, можна ризикнути твердженням, що український досвід війни – саме через свою непрявленість та пасивність – виявився пролонгованим на довгі десятиліття. Звісно, нам ідеться про його репрезентацію в культурі, зокрема в художній словесності.

Мілітарна риторика, засвоєна зі старих часів, виявляється досі активно залученою, функціональною. Це показник перехідного стану суспільства, точніше кажучи, не подоланих стереотипів минулого, що механічно переносяться на сьогоденні реалії, незважаючи на те, що сучасність поступово звільняється від домінуючого впливу війни. Утім, стара війна не тільки втрачає актуальність, її формули добре накладаються на умови нових інформаційних воєн, що стрясують світом. І в цьому небезпека ситуації сьогодення – поміж тоталітарною свідомістю минулого, й загрозами глобального медіального мілітаризму.

Аналіз двох вибраних романів української літератури – «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко та «Війна і ми» Сергія Пантюка – дає підстави говорити про мілітарну риторику як активний чинник сучасної культури. Хоча воєнна доктрина Радянського Союзу перейшла до історії, однак наслідки тоталітарного минулого все ж даються взнаки. Мілітарний дискурс лишається запотребуваним, хоча й змінює свої функції в наш час.

Одна з причин реактуалізації проблеми війни полягає в перехідному стані суспільної свідомості, який переживає сучасна Україна. Молода нація, що є суб'єктом державотворення, потребує власної міфології боротьби та героїства. Зосередженість на міфотворенні – прикметна ознака суспільств перехідного типу. Якщо в сусідів-росіян загарбницькі війни (зокрема XIX – XX ст.) й воєнна агресія в цілому виробили сильне почуття національної спільноти, причому художня література (Пушкін, Лермонтов, Толстой та ін.) стала важливим формантом такого процесу, то в минулому України відсутня подібна мілітарна традиція [Томпсон 2006, 32]. Це пояснює той факт, що в українській культурі бракує воєнного чинника, а сучасні письменники пробують на свій спосіб компенсувати такий брак. Зрештою, варто

пам'ятати, що національна міфологія нашого народу усе ще перебуває на стадії становлення. «Український набір міфів дуже відрізняється від тих, які переважають у країнах першого світу. Для України він ще тільки формується, тому що українці відновлюють своє самоствердження, якого їх намагалися позбавити їхні російські (а до того польські) колонізатори» [Томпсон 2006, 32].

Іншу тенденцію нашої доби означають загрози інформаційних воєн, що точаться у світі, а відтак потреба та можливість захисту від них. У ХХІ столітті медійна сфера стала всепроникною. Це і добре, і погано водночас. З одного боку, блискавичне поширення інформації стало благом, бо дає можливість відчувати себе органічною частиною цивілізації в кожному закутку планети. З іншого ж, інформаційний тиск нерідко має руйнівний вплив, особливо у випадках нестабільних, нестійких спільнот, як-от сучасна Україна. У цій ситуації наочно виявляється загроза, яку несуть із собою чужі інформаційні кампанії, чужі ідеологічні концепти, що накладаються на сприйняття громадян із нестійкою свідомістю, схильних до вагань та невизначеності. Адже в сучасному світі факт витіснений інтерпретацією [Jetkins 2008, 40–42], причому інтерпретації нерідко стають самодостатніми.

Цю особливість сучасного світу, який переживає радикальну інформаційну реформу, добре означив Михайл Ямпольський. Він зокрема пише: «Досвід екстериоризується, видимість поверхонь [...] стає значно більшим умістилищем досвіду, ніж фрагментовані індивідуальні враження. Поміж світом та людиною виникає сучасна відеосфера, котру Беньямін відніс би до галузі «інформації». Інформація – це сфера газет і телебачення, в якій знання про події транслуються в максимально деперсоналізованому, квазіоб'єктивному вигляді. Витіснення особистого досвіду веде до рішучої девальвації уяви як сфери власне внутрішнього досвіду людини. Уява сьогодні набуває ринкової цінності, коли її зв'язок з особою творця приховано, і вона починає функціонувати в режимі видимості, як, наприклад, у голлівудських «фентезі» [Ямпольський 2007, 591].

Сучасні українські письменники замислюються над проблемами подібного витіснення – чи то індивідуального людського досвіду (на цьому більше акцентує увагу С. Пантюк), чи то національної ментальності й культурної традиції (цей аспект гостро наголошено в романі Л. Костенко), яка, ще не зміцніла у власній спільноті, наражається на розчинення у світовому інформаційному просторі. Спадщина колоніалізму все ще болісно відгукується в культурній свідомості українців, що потребує емансипації після тривалої дискримінації в ролі Іншого. Звідси актуальність мілітарної риторики, що відображає прикметні процеси нашого часу – як звільнення масової свідомості від стереотипів минулого, так і зацпення нових стереотипів, що органічно пов'язані з семантикою війни та відповідною стратегією сприйняття світу і людини в ньому. Таким чином відмогін минулих воєн зустрічається з примарами воєн майбутніх чи й просто віртуальних, які розгораються в медійному просторі та свідчать про гостроту ідеологічного протистояння в сучасному світі.

Література: Арендт 2005: Арендт Х. Джерела тоталітаризму. 2-е вид.; [пер. з англ.] / Ханна Арендт. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 584 с.; Возняк 2013: Возняк Т. Велика війна в Європі і перспективи тоталітаризму / Тарас Возняк // Незалежний культурологічний часопис «І». Ел. ресурс: http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2013/Voznyak_Velyka-Vijna_v_Europi.htm. Зчитано: 27 жовтня 2013 р.; Довженко 2013: Довженко А. Дневниковые записи. Щоденникові записи. 1929 – 1956 / Олександр Довженко. – Харків: Фолио, 2013. – 879 с.; Захарчук 2008: Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія / Ірина Захарчук. – ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.; Захарчук 2007: Захарчук І. В. Досвід війни у художній свідомості шістдесятників / Ірина Захарчук // Дивослово. – 2007. – № 6. – С. 42 – 48.; Костенко Л. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.; Пантюк 2012: Пантюк С. Війна і ми : роман / Серій Пантюк. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 168 с. (Серія «Червоне та чорне»); Томпсон 2006: Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм; [пер. з англ. М. Корчинської] / Ева Томпсон. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 368 с.; Юрчук 2013: Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія / Олена Юрчук. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – 224 с. (Серія: «Монограф»); Ямпольський 2007: Ямпольський М. Ткач и визионер: Очерки истории

репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / Михаил Ямпольский. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2007. – 616 с.; Ясперс 1991: Ясперс К. Смысл и назначение истории; [пер. с нем.] / Карл Ясперс. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с. (Серия: «Мыслители XX века»); Jenkins 2008: Jenkins K. Re-thenkins History. With a new preface and conversation with the author by Alun Munslow / Keith Jenkins. – London and New York: Routledge Classics, 2008. – 100 p.

О. Я. Пухонська, доц. (Київ)

УДК 821.111.(73)

ББК 823(Укр)

Посттоталітарний вимір сучасної української літератури

У статті проаналізовано особливості сучасного стану культури та літератури як вагомих аспектів у процесі посттоталітарних і постколоніальних студій. Авторка акцентує на відмінності понять антитоталітаризму і тоталітаризму, деколонізації і постколоніалізму, а також на особливостях їх репрезентації в сучасній українській літературі. Значна увага приділена поняттю травматичної пам'яті у контексті сучасного методу досліджень memory studies. За основу студії взято твори С. Германа «Інге», В. Луса «Соло для Соломії» та Ю. Винничука «Танго смерті».

Ключові слова: посттоталітаризм, антитоталітаризм, постколоніалізм, травма, пам'ять, постпам'ять, текст.

Пухонская О. Я. Посттоталитарное измирение современной украинской литературы.

В статье проанализированы особенности современного состояния культуры и литературы как весомых аспектов в процессе посттоталитарных и постколониальных исследований. Автор акцентирует внимание на различиях понятий антитоталитаризма и тоталитаризма, деколонизации и постколониализма, а также на особенностях их репрезентации в современной украинской литературе. Значительное внимание уделено понятию травматической памяти в контексте современного метода исследований memory studies. Исследование проводилось на материале произведений С. Германа «Инге», В. Луса «Соло для Соломии» и Ю. Винничука «Танго смерти».

Ключевые слова: посттоталитаризм, антитоталитаризм, постколониализм, травма, память, постпамять текст.

O. Pukhonska. Post-totalitarian Dimension of the Modern Ukrainian Literature.

The article is dedicated to the peculiarities of the modern Ukrainian culture and literature in the process of post-totalitarian and post-colonialistic studies. The author post pointed on the differences in the concepts of antitotalitarianism and post-totalitarianism, de-colonialism and post-colonialism. She tries to research the representation of these concepts in the modern Ukrainian literature. Much attention is paid to traumatic memory in the context of Memory Studies. The basis of the research taken novels "Inge" by S. Herman, "Solo for Salome" by V. Lys and "Tango of death" by Y. Vynnychuk.

Key words: post-totalitarianism, antitotalitarianism, post-colonialism, trauma, memory, post-memory.

Тоталітаризм, як означник глобальної деструкції національних культур у минулому столітті, сформував доволі потужне поле ідейного та ідеологічного впливу на процеси унезалежнення етносів, народів, націй, на відновлення чи формування національної ідентичності вже в епоху послідовно і конструктивно означену як ПОСТ (постколоніальну, постмодерну, посттоталітарну). Всі ці явища, однозначно відмінні за своєю суттю, у просторі української культури поєднані спільним характером – витіснити травматичний досвід минулого. Очевидно, що більш доцільно у контексті такої проблеми було би говорити про деколонізацію й антитоталітаризм, про безпосередні процеси реінтерпретації національного чинника через маргіналізацію у нашому випадку радянської ідеології. Однак в українській культурі такі процеси не набули ані масштабного вияву, ані конкретних здобутків. А тому послідовно трансформувалися як складники у більш глобальні процеси, хронологічно означені епохою ПОСТ.

Стан постколоніальних студій, як вважає славіст Богуслав Бакула, показує ступінь готовності суспільства до оцінки власного минулого, в тому числі і його ревізії¹. Поняття травматичного досвіду минулого, на якому зосередимо більш детальну увагу, проявляє себе у характері національної та індивідуальної пам'яті, здатної фіксувати найдетальніші факти минулого. Наприкінці XIX століття, психоаналіз почав свої дослідження не із пам'яті, а саме із забуття. Важливими об'єктами зацікавлень Зигмунда Фрейда були забуття та витіснення із пам'яті травматичного досвіду. Девід Юм акцентував, що в основі будь-якого суспільства лежить насильство і беззаконня, тому часто суспільно-політичний устрій тримається на забутті своїх витоків [Юм 2003 : 328]. Тоталітарний досвід українців позначений глобальними впливами на психологію нації через її геноцид у формі голоду, репресій, війни тощо. Витіснення із пам'яті цієї сторінки тоталітаризму є природною передумовою психології самозахисту нації.

Як вважає Е. Томсон, «література є важливим будівельним блоком і водночас засобом вираження національної ідентичності» [Томпсон 2008 : 31]. Окремі твори сучасної літератури є певними спробами реанімувати національну пам'ять тоталітарного минулого. У контексті такої проблеми виокремимо основні аспекти подолання культурної амнезії нації: свідоме витіснення трагічного минулого методом його замовчування; природна зміна поколінь, за якої кожне наступне покоління внаслідок замовчування попереднім мало знатиме про минуле, однак його травма у цьому випадку може бути ще глибшою, внаслідок відсутності цього минулого; штучна заміна травматичної пам'яті іронією, блазнюванням, карнавалом; подолання травми через її актуалізацію, навмисне пригадування.

Виокремлені критерії почергово стосуються трьох рівнів розуміння проблеми, що представлені відповідними поняттями: *тоталітарне, антитоталітарне, посттоталітарне*. Так, замовчування геноциду як українського, так і інших народів, що входили до складу Радянського Союзу й так званих країн соціалістичного табору, було визначальним аспектом імперської ідеології. За Е. Томпсон, нині вкрай необхідна таксономія, яка розмежувала б, з одного боку, зусилля, спрямовані на вивчення і культивування історії та ідеалізованих традицій певної нації, а з другого, – зусилля з метою самоствердження шляхом підкорення інших націй [Томпсон 2008 : 28]. Говорити чи писати про масові репресії 20-30 рр. XX ст. впродовж подальших років було неприпустимо. Відтак покоління, народжене вже у післявоєнний час, практично не знало ані причин, ні наслідків довоєнного лихоліття, а війну сприймало як поле героїчної слави радянських визволителів. Спроби реанімувати національну пам'ять увінчувалися черговими, але прихованими репресіями кінця 60-х-70-х рр., що ще більше поглиблювало відчуття травми. Але якщо у першій половині XX ст. ця травма мала характер колективний та національний, що позначалося на індивідуальному рівні, то у цьому випадку характер індивідуальної травми не настільки визначав травму національну, радше колективну (репресії дисидентів-шістдесятників).

Починаючи із другої половини 80-х років не до кінця усвідомлене розуміння тоталітарного минулого, яке, зрештою, ще і не стало минулим, власне, через його нерозуміння в літературі стало приводом для тотальної іронії і карнавалу. Фрідріх Ніцше свого часу звернув увагу на шкідливий вплив історичної пам'яті для активного функціонування нових поколінь. Характерним у цьому значенні є творчість учасників гурту Бу-Ба-Бу, які стали провідниками нової літературної традиції, яку не зовсім вдало пов'язують із постмодернізмом. Небажання заглиблюватись у причини і наслідки тоталітарних репресій минуло, молоді письменники з усією силою беруться до пародіювання соцреалістичного канону, таким чином ілюструючи захисну реакцію покоління, ще не готового до усвідомлення і реанімації глибокої національної травми минулого. Спроба відновлення національної ідентичності у творчості О. Ірванця, Ю. Андруховича, В. Неборака призводить до творення образу блазня, що танцює на кістках, однак розуміє: якщо відкрити завісу минулого, то його треба буде пережити знову, простіше – лише уявити, що за нею. Отже, початок процесу деколонізації в українській літературі позначився втечею від травми минулого. Т. Гундорова, наприклад, звертає увагу на те, що «у «Рекреаціях» Ю. Андруховича колоніальний і тоталітарний досвіди виявляються через роздвоєння

¹ Із лекції «Постколоніальна проблематика в актуальному вимірі» професора Богуслава Бакули в Київському університеті імені Бориса Грінченка 20 листопада 2013 року.

персонажів, які звернені до минулого і намагаються пережити те минуле, повторити» [Гундорова 2013: 46]. Так, основним акцентом, спрямованим на минуле, є гра. Модель життя героїв, їхніх життєвих перипетій у сучасній теоретичній інтерпретації набуває обрисів моделі ризику-гри: із долею, обставинами, зрештою, із самим життям, із мінімальними можливостями виграшу. За Й. Гайзингою, якщо проаналізувати будь-яку людську діяльність до крайніх меж пізнання, вона видасться не більш ніж грою [Хейзинга 1997: 7]. Проте звернення Андруховичевих героїв до минулого не передбачає охоплення дотравматичного і власне травматичного, а також спроби їх ревізії. Письменник звертається до минулого як до факту, а не як до пам'яті. І хоча дослідниця Т. Гундорова акцентує на тому, що «минула історія - австроугорська меланхолія довоєнного Львова <...> відображає в «Рекреаціях» травматичний досвід мандрівних героїв авантюристів Андруховича» [Гундорова 2013: 46], це радше є виявом не травми, а ресентименту за дототалітарним минулим.

Однак уже на початку 1990-х українці стикаються з проблемою відсутності внутрішньої свободи особистості, усвідомлення національного духу, національної тожсамості. У «Польових дослідженнях...» О. Забужко апелює до чи не найголовнішого висновку, за яким раби не народжують вільних дітей. Психологічна залежність, навіювана десятиліттями тоталітарного режиму, замовчування травматичного досвіду минулого призводить до подвійної травми на ґрунті усвідомлення внутрішньої несвободи в умовах формальної незалежності. Т. Гундорова вважає, що «розрив поколінь у постколоніальній літературі проявляється то трагічною луною минулих батьківських гріхів, то іронічною маскою самого героя» [Гундорова 2013: 116], що спостерігаємо у творах Ю. Винничука, Ю. Андруховича, Є. Кононенко, С. Жадана.

Початок нового тисячоліття став рушійною силою для зміни характеру культурних орієнтирів не лише в Україні, а й для всього людства. Антропологічний вимір суспільних відносин, культури, мистецтва ставить у центрі уваги людину як творця самої себе і творця світу навколо себе. Цілісність її можлива з урахуванням минулого, що, власне, формує її сьогодні і визначає проєкцію на майбутнє. Більш як двадцятилітня тривалість спроб звільнення від колоніального минулого, зокрема від наслідків тоталітарної ідеології радянської імперії призвели до невідворотного переосмислення як національної історії, так і пам'яті, а найбільше самого процесу деколонізації. Література початку ХХІ століття робить цілком певні і актуальні спроби реанімувати національну пам'ять, звертаючись до найтрагічніших сторінок історії. Реанімації надається не лише національна, а й загальнокультурна пам'ять, позначена травматичним досвідом тоталітарного минулого. У цьому випадку ми акцентуємо увагу на романи «Танго смерті», Ю. Винничука, «Інге» С. Германа та «Соло для Соломії» В. Лиса.

Німецький літературознавець Алайда Ассман своїй концепції *memory studies* розрізняє два види культурної пам'яті: пам'ять як сховище (1) і функціональна пам'ять (2). Остання зорієнтована на майбутнє і має селективний характер, оскільки вибирає із пам'яті-сховища те, що актуально сьогодні. За дослідницею, пам'ять постає перед нами як мистецтво запам'ятовування, зберігання інформації і як активна перетворююча сила культури [Ассман 2005]. У романі Юрія Винничука пам'ять постає своєрідним персонажем, навіть дещо містичним, що приховує у собі таємниці замкнутого кола життя-смерті-життя. Весь сюжет твору спроектований на процес пригадування. І хоч автор порушує таємничу проблему реінкарнації, основна увага зосереджена на періоді Другої світової війни та національних втратах у ній німців, євреїв, поляків, українців, які були не чим іншим, як просто гарматним м'ясом у масштабних планах Гітлера і Сталіна. Поза інтригуючим сюжетом, містичними та любовними колізіями виразно проглядає тема масових репресій і безпідставних масових знищень євреїв, поляків, українців у концентраційних таборах. За час існування Янівського концентраційного табору в ньому було знищено від п'ятдесяти до двохсот тисяч людей. За Т. Гундоровою, «всьяке представлення історії, <...> включає уявне повторення пережитого і пройденого. Це – ре-презентація історії, яка сприймається з позицій теперішнього і яка в певний спосіб пере-оповідається сучасниками та повторюється уявою» [Гундорова 2013: 117]. Автор вдало акцентує увагу на спробі пригадати минуле з допомогою розгадування давнього таємничого Танго, однак цим же він вказує на основну мету – подолання культурної амнезії.

Пригадування хоч і вестиме за собою реанімацію травми, однак саме цей процес дасть змогу її подолати.

Роман Сергія Германа «Інге» дає змогу проаналізувати особливості тоталітарної травми як на рівні особистості, так і в контексті цілого покоління, яке хоч і має національні ознаки, однак характер травми виходить за їх межі. Ідеться про німецьку дівчину Інге, кохану Богдана Сташинського, радянського розвідника та вбивці С. Бандери і Л. Ребета. Хоча автор і намагається основну увагу привернути до проблеми стосунків молодих людей, однак їхні характери, як і стосунки, виразно позначені тавром тоталітаризму, що призводить до неоправданого травматичного досвіду. Окрім того, важливу роль у цьому аспекті відіграє досвід війни, що апіорі формує психологічний портрет персонажів. Так, Ева Томпсон зазначає, що «головну роль у формуванні національної ідентичності відігравали війни, незалежно від того, як вони закінчувалися: перемогою чи поразкою» [Томпсон 2008 : 31]. Однак на рівні індивіда травма війни має деструктивну функцію у стосунку до психології подальшого світосприймання. Досвід війни стає фобією, як у героїні роману С. Германа: «...мені досі привиджується війна. Ніби вона насправді не закінчилася, а може наздогнати мене будь-якої миті» [Герман 2012: 94]. Автор актуалізує тему війни, надаючи їй абсолютно іншого виміру – безкінечної тривалості. Таке пригадування свідчить про реанімації з метою позбутися фобії. Однак травма війни у героїні посилена тоталітарною окупацією східної Німеччини, контраст життя між різними частинами ще вчора однієї країни, штучне насадження неприйнятних для німців комуністичних ідеалів, обмеження свободи, думки тощо. І якщо героїня О. Забужко впевнена у тому, що раби не народжують вільних дітей, то Інге переконують у тому, що «твоя війна закінчиться з народженням дитини» [Герман 2012: 95], бо, хоча ми і приречені існувати з важкими спогадами, «діти перероджують нас».

Інша справа із Богданом, чи то пак Йозефом (ім'я Сташинського під прикриттям). Якщо для німкені Інге війна стала точкою відліку страху перед життям, то попри це дототалітарний досвід вільного життя нації доволі швидко відроджує національну тожсамість німців, які опинились в умовах соцтабору, та все ж висловлюють природний спротив і непримиренність. Характер Йозефа засвідчує накладання кількох травматичних досвідів не одного покоління із домінантним проявом тоталітарної рефлексії. Він усвідомлює всю безрезультативність протесту: «Я вірив у те, що боротися із радянською владою не має сенсу. Це все одно, що зупинити потяг без машиніста, який рухається на тебе, чи хмару, з якої от-от має проллятися дощ» [Герман 2012: 115]. Це не просто компаративне зіставлення характерів двох абсолютно різних як ментально, так і ситуаційно типів. Автор недаремно прагне продемонструвати вольову рішучість німкені і піддатливість обставинам українця. Такі акценти апелюють до усвідомлення сучасним українцем слабких місць власної ідентичності через пригадування травматичного минулого. Як вважає Поль Рікер, прагнення до пригадування засвідчує одну із найважливіших цілей акту пам'яті, а саме: боротьбу із забуттям [Рікер 2004: 55].

Якщо Ю. Винничук акцентує увагу на хронологічному зрізі травматичної пам'яті, а С. Герман звертається до національних та особистісних чинників, то посттоталітарний вимір роману В. Лиса «Соло для Соломії» презентує історію роду через головного персонажа-жінку. Спільним для трьох романів безперечно є травматичний досвід війни. Однак у цьому випадку війна є одним із аспектів, що вплинули на долю героїні. Практично весь період її життя позначений травматичним досвідом, починаючи від спроби врятувати подругу, пішовши на самопожертву німецькому солдатові, втрати чоловіка і коханого, які опинилися по різних боках воєнних баталій (один загинув на фронті, другий як партизан). Тоталітарна версія трактування жінки практично нічим не відрізняється від традиційного її сприймання як «суб'єкта сексизму» (Г. Ч. Співак). Так, зовнішня привабливість Соломії, її харизма і чистота є об'єктом підсвідомих посягань братів, свідомих – хлопців-однолітків, німецького солдата, уповноваженого райкому партії, голови колгоспу і т. д. У феміністичних студіях Гаятрі Чакраворті Співак задається питанням, «чи може підпорядковане (як жінка) промовляти?» і вважає, що зусилля дати залежності право на голос в історії будуть відкриті для небезпек, що впливають із фройдівського дискурсу чоловічо-імперської ідеологічної формації [Співак 2002: 716]. Однак В. Лис ставить акцент дещо по-іншому. Зважаючи на фемінний характер української нації, в центрі реінтерпретації пам'яті він ставить жінку, як берегиню роду з одного боку, а з іншого –

як ту, хто найбільше постраждав від тоталітарної системи радянської імперії, оскільки втративши на війні батьків, братів, чоловіків, синів, жінки взяли на свої плечі жіночу відповідальність за майбутнє нації у всіх значеннях цього явища. Окрім того, травма втрати випадку жінки посилюється ще глибшою травмою гвалтувань. В. Лис не просто пригадує історію через долю жінки, а намагається власне через Соломію ще раз прожити її з точки зору сьогодення. К. Джеткінс у цьому випадку апелює до сучасного розуміння історії не як знань про минуле, а радше того, що це минуле означає у дискурсі сучасності, що спонукає сучасну людину звертатися до нього і реорганізовувати його відповідно до своїх потреб [Jetkins 2008: 80 – 81]. Тобто, як сучасний читач може потрактувати минуле нації через історію однієї жінки, зрозуміти чи не зрозуміти, сприйняти чи не сприйняти в сучасних умовах.

Таким чином, посттоталітарний вимір сучасної української літератури має дещо незвичний характер. Замість творення художньої дійсності, позбавленої колоніальної свідомості та тоталітарної залежності, сучасна література обирає шлях реанімації національної травматичної пам'яті минулого з метою її переосмислення та витіснення. Можемо вважати, що тривалий процес деколонізації та антитоталітарного вияву в художній словесності не перейшов у вимір ПОСТ, а став його невід'ємним і домінуючим складником. Так, назагал ще зарано говорити про посттоталітарний вимір літератури (у комплексному значенні цього поняття), однак процес поступової деколонізації методами заміни та штучного витіснення минулого, який ми могли спостерігати впродовж останніх 20-ти років, вичерпав себе. У цьому випадку стало очевидним, що нове літературне освоєння дійсності можливе лише за умови серйозно підходу до усвідомлення минулого, засвоєння його помилок і здобутків, що, власне, і є означником посттоталітарного.

Література: Assmann A.: Assmann A. Von individuellen zu kollektiven Konstruktionen von Vergangenheit: [Електронний ресурс] // Режим доступу: www.univie.ac.at/zeitgeschichte/veranstaltungen/a-05-06- Jetkins K. 2008: Jetkins K. Re-thinking History. – London-New York, 2008. – 100 p.; Винничук Ю. 2012: Винничук Ю. Танго смерті. – Харків : Фоліо, 2012. – 379 с.; Герман С. 2012: Герман С. Інге. – К.: Ярославів Вал, 2012. – 248 с.; Гундорова Т. 2013: Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.; Лис В. 2013: Лис В. Соло для Соломії. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. – 368 с.; Рикёр П. 2004: Рикёр П. Память, история, забвение / Пер. с франц. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.; Снівак Г. Ч. 2001: Снівак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 714 – 718; Томсон Е. М. 2008: Томсон Е. М. Трубадури імперії : Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с.; Хейзинга Й. 1997: Хейзинга Й. Homo Ludens; Статті по истории культуры. / пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс - Традиция, 1997. – 416 с.; Юм Д. 2003: Юм Д. Трактат про людську природу / Д. Юм. – К.: Всесвіт, 2003. – 552 с.

Сивак Л.М., к.філ.н.(Чернівці)

УДК 821.161.2.02

ББК 83.002.2

Соцреалізм як напрям ідеократичної естетики: здобутки і втрати

У статті осмислюються теоретичні аспекти проблеми соцреалізму, аналізується принцип утопічності художнього мислення, зокрема, трагедії митців, що працювали в тоталітарну епоху, та їх спроби вийти за межі соцреалізмівської естетики всупереч партійно-догматичним постулатам.

Ключові слова: соцреалізм, ідеократія, естетика, персонаж, ідея, насильство.

Сивак Л. Соцреализм как направление идеократической эстетики: достижения и утраты

В статье осмысливаются теоретические аспекты проблемы соцреализма, анализируется принцип утопичности художественного мышления, в частности, трагедии писателей, работавших в тоталитарную эпоху, и их попытки выйти за пределы соцреалистической эстетики вопреки партийно-догматическим постулатам.

Ключевые слова: соцреализм, идеократия, эстетика, персонаж, идея, насилие.

Sivak L. Social realism as the direction of ideocratic aesthetics:

Achievements and loss

This article deals with theoretical issues of social realism, principle of utopia of the fiction reasoning is realised, particular the tragedies of writers working in the epoch of totalitarianism and their attempt to go out the social realistic aesthetics margins on the contrary of existing party- and dogma oriented postulates.

Key words: Social Realism, ideocracy, aesthetics, character, idea, violence.

Нове прочитання літературної спадщини – справа завжди непроста й вельми делікатна. Особливо, коли йдеться про літературу ХХ сторіччя, і саме ту її частину, яку свого часу називали найпередовішою, найпрогресивнішою, найгуманнішою – тобто радянську, і сьогодні від спадщини якої часом виникає спокуса відцуратися, бо ж від неї вже й «час втомився», бо це напромак, що «розрісся в окремий глибоко ворожий мистецтву й людині загалом, соцреалістично-вульгарний, від верстата й плуга, зорієнтований на торжествуючого хама, причесаний під етнографію смітник псевдонародництва, спочив клінічною смертю, залишивши нам тонни вторинної книжкової сировини і ледь розбірливі марення конаючого» [Пашковський 1993: 84]. Література трагічної та суперечливої епохи періоду панування ідеократичної системи, що увійшла в літературно-мистецьку історію як доба соціалістичного реалізму, у сьогоденні вимагає ґрунтовного неупередженого переосмислення.

За останні роки з'явилося чимало літературознавчих праць, в яких ідейно-естетичні особливості літератури, дотичної до так званого соцреалізму, висвітлюються справді по-новому, з сучасних методологічних засад, з доланням енергійної тенденції до макроестетичних характеристик, тобто характеристик, витриманих переважно в надпоетикальній площині (праці В. Хархун, Т. Сербілової, В. Пахаренка, Ю. Борєва, зарубіжних славістів – Х. Гюнтера, Є. Добренка, Б. Гройса та ін.). Метою нашої розвідки є осмислення теоретичних аспектів проблеми соцреалізму через аналіз здобутків і втрат літератури означуваного періоду та спроб вийти за межі соцреалізмівської естетики всупереч партійно-догматичним постулатам.

Суспільні процеси, як правило, є результатом певних закономірностей, передусім духовно-етичного стану соціуму. Історія була такою, якою мала бути, виходячи з моральних, національних, соціальних імперативів, як правило, вона не терпить умовностей. Соціалістичний реалізм як художнє пізнання дійсності в її революційно-ідеократичному осмисленні, як метод, що ставав визначальним у тоталітарні часи, трансформувавшись у напрям, справді мав свої негативи. Він відкидав духовні начала, акцентуючи передусім на всесильності людини, на її необмежених можливостях перетворити світ на краще, створити найсправедливішу організацію життя, навіть оскарживши при цьому Божі промисли, Священні пріоритети. Можна багато дискутувати з приводу правомірності епохи, певного методу чи напряму в історико-літературному процесі, однак сама історія поставила під сумнів будь-які концепції, визначені людиною, котра у своїй гордині, у вірі у власну всемогутність, експериментуючи над природою і суспільством, віддаляється від Творця – від середньовічного теоцентризму до гуманістичного, потім просвітницького антропоцентризму, далі до атомізму, атеїзму і, врешті, сатанізму, про що свідчить духовна криза як суспільної моралі, так і культури.

Художня творчість поза будь-якими сумнівами є однією із форм суспільної свідомості, вона, попри всякі намагання зробити її незаангажованою, абсолютно безтенденційною, тою чи іншою мірою тісно пов'язана з соціальними процесами, що визначають хід історії. («А ми прийняли духа не світу, але Духа, що з Бога, щоб знати про речі, від Бога даровані нам...» [1 Кор. гл. 2: 12]).

Тому кожна доба і продукувала свої ідеї (як вічні, так і скороминущі, сумнівні). Тому-то і проходити довелось різні етапи суспільного розвитку, у тому числі й тоталітарних, ідеократичних режимів. Однак, на щастя, повний тоталітаризм неможливий, оскільки неможливо контролювати повністю свідомість, душу, розум творчої людини. Сліпа віра без сакральних пріоритетів у створення раю на Землі визначала головний чинник як самої епохи, так її естетичних засад, котрий полягав у необхідності революційних, власне гвалтовних перетворень суспільного життя на справедливих началах, що, по суті, продовжувало

трансформування віковичних утопій у новітні міфи.

Відкидаючи політичні концепції та ілюзії різних модерних (чи й постмодерних) течій, віддамо належне незаангажованому крайнощами науковому твердженню Ю. Борєва, який, розглядаючи стильові різновиди реалістичного письма (існували античний, гуманістичний, просвітницький, критичний, психологічний та ін. реалізми відповідно до епох і художніх пріоритетів митця), досить мудро визначав його соціально-етичну, духовно-моральну та естетичну сутність, що полягала у зосередженні автора на людській особистості: «Реалізм як художня епоха новітніх часів: людина терпить нещастя, біди, але вистойть» [Борєв 2002: 226].

Виходячи з цієї формули, Ю. Борєв визначає таку різновидність реалістичних напрямів і течій: критичний реалізм (світ і людина недосконалі: вихід – непротивлення злу і насильству та самовдосконалення), селянський реалізм (селянство – головний носій моральності та опора національного життя), психологічний реалізм (особистість відповідальна: духовний світ повинна наповнити культура, яка здатна сприяти братерству людей і подоланню їх егоцентризму), інтелектуальний реалізм (щасливий творець добра, стан суспільства не сприяє щастю, а чи існує шлях олюднення світу?), магічний реалізм (людина живе в реальності, що містить у собі сучасність та історію, надприродне та природне, паранормальне і буденне) тощо.

Суть соціалістичного (власне соціального реалізму, наповненого ідеократичним змістом) автор визначає так: «...особистість соціально активна і включена у творення історії насильницькими засобами» [Борєв 2002: 387-41]. Вчений наголошує, що філософським фундаментом соціалістичного реалізму став марксизм, утверджуючи два постулати: «1) пролетаріат – клас – месія, історично покликаний звершувати революцію і насильницьким шляхом, через диктатуру пролетаріату, перетворювати суспільство із несправедливого в справедливе; 2) на чолі пролетаріату стоїть партія нового типу, у складі якої професіонали, покликані після революції очолити будівництво нового безкласового суспільства, у якому люди позбавлені приватної власності (як виявилось, тим самим люди потрапляють у повну залежність від держави, котра де-факто стає власністю партбюрократії, яка її очолює).

Ці соціально-утопічні (і, як історично підтвердилось, неминуче приведені до тоталітаризму) філософсько-політичні постулати знайшли своє продовження у марксистській естетиці, яка безпосередньо лежить в основі соціалістичного реалізму» [Борєв 2002: 400-401].

Так власне і вводилась у свідомість митця ідея служіння партії, котра нібито була авангардом народу, провідником його прагнень і мрій. Розроблений та обґрунтований марксистами-інтернаціоналістами, в основі своїй космополітами, що вели людство насправді до Антихристового світового панування, метод, що продукував соціальні утопії, трансформуючись у напрям, заповнив не тільки країни з комуністичними режимами – до нього тяжіло немало письменників-гуманістів капіталістичного світу, котрі протестували своєю творчістю проти експлуатації людини людиною, проти жорстокості буржуазного середовища, бездушних моральних принципів, проти зневаження людської гідності (серед них відомі світові Анрі Барбюс, Анна Зегерс, Луї Арагон, Джеймс Олдрідж, Назим Хікмет, Рабіндранат Тагор, Пабло Неруда та ін.).

Правда, останні, оскільки жили у країнах капіталу, почувались вільніше. В силу обставин вони не могли стати жертвами партійно-бюрократичного тоталітаризму, як це трапилось із багатьма майстрами багатонаціональної літератури Радянської країни. Показовою в цьому плані є трагічна доля багатьох письменників як в Україні, так і інших республіках колишнього Радянського Союзу (М. Хвильовий, М. Куліш, В. Підмогильний, Є. Плужник, І. Микитенко, Т. Табідзе, О. Мандельштам, М. Гумільов, А. Ахматова, пізніше багато хто із шістдесятницького покоління).

Безперечно, не підлягають оскарженню слова Ю. Борєва про те, що «Сам принцип партійного керівництва мистецтвом – фальшива та антикультурна ідея» [Борєв 2002: 403]. Хоча не будемо надавати одному із методів (хай і не кращому, але ж із претензією на модерність і довершеність) якоїсь надодіозності. Адже, скажімо, епоха Класицизму пріоритет надавала монархам (навіть не Богу), аристократії, а соціальними утопіями мистецький світ хворів і в добу Романтизму, і в добу Реалізму, і, особливо, у часи існування різних модерністичних теорій і течій, та і, власне, в період неоедекадентства, що більш відоме нині як «постмодернізм». Та і власне видавати бажане за дійсне було властиве всім епохам, а не тільки періоду панування

комуністичної ідеократії. Скажімо, просвітницьки тенденційна з сентиментальними акцентами повість Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка» дуже збігається за колізією й щасливою розв'язкою з соцреалістичними творіннями (правда, з тою різницею, що замість секретаря обкому арбітром справедливості виступає губернатор). Та й оперета І. Кальмана «Сільва» не є відображенням повноти і правди життя в тогочасній Австрійській імперії.

Творчість письменників різних епох ніколи не була цілком адекватна усталеним естетичним нормам. Як слушно писав з цього приводу І. Франко, «вдивляючись фантазією у той чи інший образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти його суть, його значення, його зв'язок з цілісністю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне» [Франко 1981: 272].

Власне, і в ранні, і пізні періоди панування ідеократичного режиму немало талановитих митців виходили за межі соцреалізмівської естетики. Деякі з них, хоч і відтіснялись на обочину процесів, зайняли чільне місце в історії літератури (скажімо, яскраво виражений неоромантик О. Грін), інших (Ю. Яновський, М. Стельмах, О. Гончар, О. Коломієць, в окремих творах Л. Костенко, І. Драч, російськомовні Б. Лавренков, К. Кудієвський та ін.) із соцреалізмом часто могли єднати лише тільки вимушені забарвлення, хоча в основі багатьох їхніх творів лежали ті ж неоромантичні засади. Як окреме питання, може розглядатися багатогранність і неординарність Довженкової естетики, в основі якої і неореалізм, і неоромантизм, і символістичні елементи, і філософська заглибленість у всю складність суспільного життя, у внутрішній світ людини.

Характерно, що багато яскравих творінь, які залишаться в історичній пам'яті національного життя, людства загалом, було присвячено сакральній тематиці – боротьбі з фашизмом, подвигу народу у Великій Вітчизняній війні, часу «героїв і мучеників» (О. Довженко). Саме війна з німецьким фашизмом докорінно міняла людину і суспільство загалом, поставивши під сумнів ідеологічні марксистсько-ленінські постулати про можливість змін життя, традиційних сакральних цінностей насильницьким, гвалтівним шляхом.

Показовими з цього приводу були воєнні оповідання («Мати», «На колючому дроті», «Воля до життя», «Стій, смерть, зупинись», «Ніч перед боєм» та ін.) та кіноповісті О. Довженка («Україна в огні», «Повість полум'яних літ»), героїчна проза О. Гончара (новели «Модри Камень», «Весна за Моравою», «Жінка в сірому»), повість «Земля гуде», романи «Прапорonosці», «Людина і зброя», «Циклон»), повість П. Загребельного «Дума про невмирущого», його ж роман-диалогія «Європа-45» і «Європа-Захід», роман-балада Л. Первомайського «Дикий мед», цикл воєнних повістей психологічного плану білоруського письменника В. Бикова («Третя ракета», «Альпійська балада», «Сотников», «Дожити до світанку», «Піти і не повернутись», «Вовча зграя», «Круглянський міст», «Знак біди»), повість «А зорі тут тихі» та роман «У списках не значився» російського прозаїка Б. Васильєва. До теми духовно-морального стоїцизму людини у її тяжких, навіть трагічних випробуваннях звернувся автор «Тихого Дону» М. Шолохов у своєму знаменитому оповіданні, екранізованому С. Бондарчуком, «Доля людини» і в незакінченому романі «Вони воювали за Батьківщину».

Пережиті трагічні сторінки війни у художньому осмисленні митців, у рецепціях, в асоціаціях з баченим, у сприйнятті повоєнних поколінь, яких надихав громадянсько-патріотичний пафос літератури й мистецтва загалом, відкидали на другий план, а то і ставили під сумнів усі партійні доктрини й ідеологеми, повертаючи людину до її традиційних духовно-естетичних цінностей.

Слушно суть цієї проблеми трактує православний історик і публіцист, зазначаючи про те, що тевтонське неоязичництво, заковане лихварями світової закуліси в метал, розраховувало лише на зустріч із зараженою атеїзмом ідеократичною сірою масою, прикрашеною кумачевими атрибутами. Однак «загарбникам довелося зустрітись з іншими духовними реаліями. Містикам цим було незрозуміло, що біля кожного престолу навіть зруйнованого православного храму незримо стоїть Ангел, і йде служба, що мільйони померлих і живих православних християн моляться за Вітчизну» [Вороб'євський 2003: 130].

У другій половині 50-х – початку 60-х років ХХ ст. тема війни починає осмислюватись не в парадному плані, а здебільшого з реалістичних позицій, не обминається в цей час і проблема репресій у роки культивських беззаконь 30-40-х.

Однак так звана «відлига», що у брежнєвсько-андроповські часи сковувалась лещатами заморозків, все ж не принесла творчої і духовної свободи літераторам, художникам, суспільству загалом. Нелегкою була доля багатьох із генерації шістдесятників (В. Симоненко, В. Стус, Гр. Тютюнник, В. Близнець, Л. Костенко та ін.): в країні «страшна тоталітарна сила «дробила» інтелігенцію, перетворюючи одних в донощиків, інших в п'яниць, третіх у конформістів. Однак у деяких викликала глибинну художню свідомість, поєднану з великим життєвим досвідом» [Борев 2002: 410].

Характерно, що це були і початки самозаперечення, саморуйнації соціалістичного реалізму як наряду, як цілої епохи, що знищувала сама себе, не продукуючи при цьому нічого ціннішого на майбутнє. (показовим з цього приводу є недавній фільм режисера С. Балабанова «Груз – 200», заснований на реальних фактах, які в художній інтерпретації переростають у багатозначну метафору, що утверджує неможливість існування бездуховної атеїстичної системи, показує закономірність її краху).

Руйнуються системи, на зміну яким приходять далеко не кращі, а часто далеко гірші (як сказано у Святому Письмі: «А коли дух нечистий виходить із людини, то блукає місцями безвідними, відпочинку шукаючи, та не знаходить».

Тоді він говорить: Вернися до дому свого, звідки вийшов. А як вернеться він, то хату знаходить порожню, заметену й прибрану.

Тоді він іде, та й приводить сімох духів інших, лютіших за себе, і входять вони та й живуть тут. І буде останнє людині тій гірше за перше...» [Мт.12:43-45]), але залишаються завжди віковічні проблеми добра і зла, духовного і морального вибору людини і суспільства, причетності особистості до родинно-генетичного кореня, єдності з батьківською хатою, з рідною землею, Вітчизною, національні і загальнолюдські аспекти освоєння світу, краси.

І всі ці цінності не залежатимуть ніколи від політичних режимів, від напрямів у мистецтві, від ідеологій, котрі у кожні часи тою чи іншою мірою впливатимуть і на художні системи.

Як сказано: «Добра людина з доброго скарбу добре виносить, а лукава людина зо скарбу лихого виносить лихе» [Мм.12:35]. І в епоху соцреалізму справжні таланти не могли бути цілком підвладні ідеологічним доктринам, демонструючи тою чи іншою мірою головний естетичний фактор: «...у мистецтві важливе не пристосовництво, а художня правда, якою б гіркою і незручною вона не була» [Борев 2002: 410].

У творах О. Довженка, М. Стельмаха, О. Гончара, Ч. Айтматова, В. Распутіна, В. Астаф'єва, Ю. Бондарєва, Н. Думбадзе, В. Бикова, Є. Гуцала, братів Тютюнників та багатьох інших всупереч партійно-драматичним постулатам пріоритетною виступає проблема моральності, відповідальності суспільства за долю конкретної людини, за її духовну єдність з історичними цінностями свого народу.

Характерно, що у багатьох письменників епохи соцреалізму (а чистих, заангажованих ідеологічно соцреалістів, на щастя, не так і багато, їхні твори не витримують іспиту часом і не відіграють історико-функціональної ролі, залишаючись лише ілюстративним матеріалом для характеристики доби) у підтекстах, а часто і в устах героїв – позитивних чи негативних – звучить оскарження насадженої марксистськими ідеологами моралі, навертаючи таким чином реципієнта до традиційних духовних цінностей.

Скажімо, голова колгоспу Сава Зарудний із несправедливо призабутої і дискримінованої ринково-ліберальним споживацьким істеблшментом Довженкової «Поєми про море», внутрішньо протестуючи проти експериментів над природою, та власне й над «переробкою» людських душ, усіх своїх односельчан, що у вирі життя розпорошились по різних усядах великої країни, закликає до рідного села Зелений Кут розпрощатись із рідною хатою (аналогічну проблему порушує пізніше і російський письменник В. Распутін у повісті «Прощання з Мат'юрою»): рідні степи, скроплені потом і кров'ю народу-воїна і народу-трудівника, мовчазні свідки національної історії, в ім'я руйнівних експериментів мали назавжди залишитись на дні штучного моря – витвору людської гордині, яка прагнула внести власні корективи у Божі промисли.

А чи має право людина як суб'єкт історії ігнорувати дані нам самим Творцем усього сущого моральні засади і творити свою власну дисгармонію світу, втручатись в усталені

правила буття? На це і дає відповідь всесвітньо великий Довженко у так і не зрозумілому, а то і не бажаному для сучасних споживачів-прагматиків творінні – власне лебединій пісні: «Навіщо рубати нам старі ліси, переносити десятки сіл? Навіщо нам нові моря, якщо в душі у нас не хвилі людські, а болотяна гниль?» [Довженко 1984: 87].

Адже Боротьба Добра зі Злом, Правди з Кривдою – проблеми давні, як саме життя. Існують вони у фольклорі, у мистецьких творах в усі епохи, незалежно від суспільних формацій, ідеологій, соціальних тенденцій, явищ, незалежно від політичних акцентів певної доби, котрі підпорядковують дані поняття чи то класовим, чи то вузько національним, чи інтернаціональним факторам. Погоджуємося з думкою М. Кудрявцева, що «...навіть чи можливо знайти у мистецькому світі художника, тенденційність творчих надбань якого б не визначала епоха, у яку він жив і творив. І хоч ідеал естетичний, як конкретно-суттєве уявлення про людську довершеність, про вищу норму краси, досконалості і шляхи їх досягнення, був спотворений марксистською естетикою, прагнення до нього (ідеалу), до гармонії людських взаємин у тоталітарні часи не завжди визначалися ідеологічними доктринами, поскільки абсолютний тоталітаризм, на щастя, не можливий, як неможливо встановити силам зла повний контроль над думкою, над розумом і серцем» [Кудрявцев 2003: 132].

Тільки в національно-історичній сутності може виявити себе по-справжньому ідеал естетичний, поскільки, за висловом Гегеля, природа його полягає у «зведенні зовнішнього існування до духовного, коли зовнішнє явище як співвідносне духу стає його розкриттям» [Гегель 1969: 165]. Знівелювати і космополітизувати національну свідомість справжніх майстрів слова у радянську епоху не вдалося, про що свідчить доля не тільки тих, що в різні роки постраждали від тоталітарної системи (представники «розстріляної генерації», шістдесятницька когорта в особі І. Світличного, В. Стуса, М. Руденка та ін.), а й представників не обділеного увагою влади письменницького бомонду, чиє життя в умовах комуністичної ідеократії вважалось відносно благополучним, а творчість відзначалась усіма можливими преміями. Попри якісь вимушені компроміси з режимами часу, такі українські письменники, як О. Довженко, Ю. Яновський, О. Гончар, М. Стельмах, залишались у своїй творчості глибоко національними, народними, зберігаючи вірність віковичним прапорам.

Характерно, що у сьогоденні витравлюється соціальна суть літератури, сутність, яка завжди була визначальною у класиків – від античних часів і до сьогодення (У. Шекспір, М. Сервантес, Ж.-Б. Мольєр, Т. Шевченко, Ф. Достоевський, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, А. Тесленко та ін.), нівелюються її національні парадигми, християнсько-духовні орієнтири. Під виглядом нібито національного відродження насправді проходить насильницька уніфікація багатого розмаїття цивілізацій і культур, їх асиміляція й підгін під західні стандарти, приведення до спільного знаменника, під визначені кимось параметри.

Варто згадати з цього приводу слова сучасної української письменниці Наталі Околітенко, котра наголошує, що абсурдно відділити «національну ідею від соціальної у творчості тих, хто визначав обличчя нації у світовій культурі...» [Околітенко 2002: 11]. Бо серед них велетні цієї культури – Т. Шевченко, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Карпенко-Карий, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, кращі постаті вітчизняного письменства радянських часів, серед яких О. Довженко, Ю. Яновський, М. Куліш, І. Кочерга, О. Гончар, той же М. Стельмах, власне письменники глибоко національні у творчості і в житті.

Література – це перш за все висока художність, з духовно-етичними, катарсисними пріоритетами, а не політиканські ігри із запереченням кращих надбань минулого, із явним чи прихованим бажанням свідомо ігнорувати відділення зерна від половини.

Міняється світ, суспільство заповнюють скороминущі ідеї, які зникатимуть самі по собі. Залишаються ж вічні цінності. Не змінюється текст художнього твору, але змінюються смаки, змінюється його сприйняття, безпосередній вплив на читача нової епохи. Звідси й впливає історико-функціональна роль літератури. І немало творів одіозної ідеократичної епохи пережили свій час, і не тільки колоритним метафоричним, мовностильовим багатством художнього розвою, а й споконвічними катарсисними засадами, національними і загальнолюдськими проблемами, котрі не підвладні скороминущим, тимчасовим ідеологічним імперативам, здатним мінятися залежно від чергових кон'юктур.

Література: Біблія / пер. І. Огієнко. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1159 с.; *Борев 2002:* Борев Ю. Б. Естетика: Учебник / Ю. Б. Борев – М.: Высш. шк., 2002. – 511с.; *Воробьевский 2003:* Воробьевский Ю. Шаг змеи: Дьявол в истории последнего тысячелетия. – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2003. – 525 с.; *Гегель 1969:* Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / пер., под ред. М. Лифшица/– М.: Искусство, 1969 – Т.2. – 326 с.; *Довженко 1984:* Довженко О. Твори: У 5-ти т. – К.: Дніпро, 1983 – Т.3: Кіноповісті. Драматичні твори. Оповідання. 1984. – 362 с.; *Кудрявцев 2003:* Кудрявцев М. Щоб не згинули зерна...: Духовні та морально-етичні аспекти літератури: Курс лекцій. – Кам'янець-Подільський: Oium, 2003 – 208 с.; *Околітенко 2002:* Околітенко Н. Доля України // Березіль. – 2002. – № 3-4. – С. 11 – 12.; *Пашковський 1993:* Пашковський Є. Література як злочин // Основа. – 1993. – № 24 (2). – С. 83-88.; *Франко 1981:* Франко І. Зіб. тв.: У 50 Т. – К.: Наук. думка, 1976 – 1986. – Т.31: Літературно-критичні праці (1897 – 1899) – К.: Наук. думка, 1981. – 595 с.

Федорів У.М., аспір. (Львів)

УДК 82.0:316.754-028.86
ББК Ш4в03+Ш400.0

Цензура як чинник формування літературного канону

Федорів У. М. Цензура як чинник формування літературного канону. У статті проаналізовано основні аспекти функціонування літературного канону, особливості процесів канонізації та деканонізації, а також чинники, що впливають на них. Зокрема увагу зосереджено на проблемі цензури як однієї з основних у теорії літературного канону. Простежується взаємозв'язок між каноном і цензурою як соціальними чинниками організації культурного простору літератури, в якому відбуваються двосторонні процеси витворення чи руйнації „центру” та „периферії”, що підтверджує думку про те, що цензурування спричиняється як до виведення „формули” канонізації тексту, так і є залежним від канону.

Ключові слова: канон, цензура, канонізація/деканонізація, влада, культурна пам'ять.

Федорив У. М. Цензура как фактор формирования литературного канона. В статье проанализированы основные аспекты функционирования литературного канона, особенности процессов канонизации, и деканонизации, а также факторы, которые влияют на них. В частности внимание сосредоточено на проблеме цензуры как одной из основных в теории литературного канона. Прослеживается взаимосвязь между каноном и цензурой как социальными факторами организации культурного пространства литературы, в котором происходят двусторонние процессы творения или разрушения „центра” и „периферии”, которая подтверждает мысль о том, что цензирование влечется как к выведению „формулы” канонизации текста, так и является зависимым от канона.

Ключевые слова: канон, цензура, канонизация/деканонизация, власть, культурная память.

Censorship as a factor of literary canon formation

The paper analyzes main aspects of literary canon functioning, specificity of canonization and decanonization processes and also their forming features. Particular attention is paid to the problem of censorship as one of the leading theories of literary canon. Correlation between canon and censorship, as social features establishing cultural space of literature, is investigated; statement about bilateral processes of construction and destruction of the “center” and “periphery” is declared, thus confirms that censorship causes forming of the “formula” of text canonization as well as itself is subordinate to canon.

Key worlds: canon, censorship, canonized/ decanonized, power, Remembrance/Cultural Memory.

Дискусії, присвячені проблемі літературного канону, його функціональним властивостям, процесам канонізації та деканонізації тощо – не нове явище в літературознавстві. Інтерес до цієї проблеми виявили люди з різними, часто несумісними, поглядами на життя і творчість. Нею зацікавилися як літературознавці, філософи, педагоги, що наполягають на „стабілізуючій” функції канону, так і його противники, що піддають згадану функцію іронічній деконструкції. Такий інтерес пояснюється, мабуть, намаганням перепрочитати літературу у зв'язку із зміною естетичної та культурної парадигм, виникненням нових літературознавчих методологій, із зміною історичних та політичних умов, нових

функціональних чинників впливу на процес канонізації тощо. У будь-якому випадку ця тема потребує обговорення, тим більше, що йдеться про питання, які далеко виходять за рамки літератури, бо розмова про канон – це розмова не лише про літературу, а скоріше про культурно-соціологічний аспект її функціонування.

Для того, щоб більш детально проаналізувати особливості процесів канонізації та деканонізації, а також роль у цих процесах цензури слід, зокрема, звернутися до праць американських вчених 80-90-х рр. XX ст. (Г. Блум, В. Немояну, Дж. Гіллорі, Ф. Кермуд), постсоцреалістичного літературознавства у Росії (М. Ямпольський, М. Гронас, Б. Дубін), німецького філософського літературознавства (А. Асманн, Я. Асманн). Не менш важливими у розвитку теорії літературного канону є праці й українських вчених Т. Гундорової, М. Павлишина, В. Агеєвої, Д. Наливайка, Г. Сивоконя та інших дослідників, які визначають типологічні різновиди канону та особливості їх функціонування чи то як „феномен культурної пам'яті”, чи як „інструмент соціальної домінації”.

Метою нашої статті є аналіз цензури як одного із чинників формування та трансформації літературного канону. Мета дослідження зумовила необхідність вирішення наступних завдань статті: проаналізувати особливості цензури як канонотворчого фактора, розглянути, як цензура функціонує і яку роль відіграє при введенні чи виведенні тексту з канонічного списку, виокремити основні підходи у трактуванні цього поняття.

Дослідження проблем теорії літературного канону, зокрема процесів канонізації та деканонізації, логічно передбачає узгодження основного питання, а саме, що ж таке цензура, як вона функціонує і яку роль відіграє при введенні чи виведенні тексту з канонічного списку. Проблема цензури в останні роки дебатуються у широких гуманітарних та соціальних колах: в соціології, культурології, психології, літературознавстві, історії і т. д. Отже, проблема має чітко виражений міждисциплінарний характер, чим і пояснюється таке неоднорідне трактування даного терміна.

Отже, що ж розуміємо під поняттям *цензура*, що є її рушіями, як вона впливає на літературу загалом та на формування літературного канону зокрема.

Аналіз тлумачення терміна з різних джерел засвідчує різносторонність його інтерпретації. Так, „Літературознавчий словник-довідник” за редакцією Р. Гром'яка дає таке визначення: „Цензура – контроль офіційної (світської або духовної) влади за змістом, випуском у світ і поширенням друкованої продукції, творів сценічного, образотворчого та кіномистецтва, радіо- і телепередач, а іноді і приватного листування (перлюстрація) з тим, щоб не допустити або обмежити поширення ідей, інформації, що визначаються цією владою небажаними або шкідливими” [*Літературознавчий словник-довідник 1997: 734*]. „Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия” подає таку дефініцію: „Цензура – в психоаналізі – механізми, які намагаються не допустити у свідомість безсвідомі думки та бажання” [*Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия 2002: 918*]. Інший характер має трактування цензури А. та Я. Асманнами, які визначають три „ідеально-типові” форми цензури: цензура заради домінування та збереження влади; цензура заради превалювання канону над апокрифом (сакральне та профанне); цензура заради збереження смислів (цензура „ортодоксії”) [*Асман 2001: 134*].

Отже, ми не можемо говорити про цензуру однозначно, бо її трактують принаймні як соціальну або політичну практику чи як соціокультурний феномен. Вона може виступати і як абсолютна, і як інституційна заборона, а може виявлятися у формі непрямого тиску, що спричиняє автоцензуру. Аналіз співвідношення понять *цензура* та *літературний канон* (а нас буде цікавити саме вплив цензури на літературу – У. Ф.) торкається кількох важливих моментів. По-перше, цензура є однією із складових парадигми літературного канону, а він формується згідно з принципом ієрархічності в культурі, що посилює відносини нерівності в ній, бо канон – це система, що організована за ієрархічною ознакою”. І ця система стає чинником проведення „межі”, що спричиняється до функціонування бінарного принципу в культурній сфері, згідно з яким твори, що відповідають канонові, належать до цієї сфери, а твори, які йому не відповідають, витісняються поза її межі. Одним із чинників, що визначають „межу” введення чи вилучення тексту до канонічного списку, є цензура. Так, за допомогою механізмів цензури канон може виконувати свої головні функції: „З одного боку, він створює

бар'єри (якщо не загату) проти потоку часу та змін (стабілізаційна функція), з іншого, - каналізує традицію, висуваючи на перший план одні елементи та елімінуючи інші (селективна функція)" [Гюнтер 2000: 281].

По-друге, цензура не є природним утворенням, на відміну від канону. Під каноном ми розуміємо перш за все орієнтацію на „взірець”, „мірило”, „модель”: „Канон був перш за все інструментом орієнтації, що забезпечує точність, надійні відправні пункти, чіткі напрями" [Ассман 2004: 121]. Цензура ж є штучним утворенням, незважаючи на те, у якій ролі вона функціонує: чи як „сито”, що відділяє непотрібні елементи; чи „хвилелом”, що захищає культуру; чи „гребля”, що змінює напрям культурної течії; чи „вир”, що втягує ворожі цінності у прірву забуття.

По-третє, канон передбачає альтернативу. Наприклад, навіть у найсуворіші часи соцреалізму існував неофіційний канон (маю на увазі таке унікальне явище української культури як самвидав – У. Ф.). Цензура заперечує альтернативу у будь-якому разі. До того ж, будучи складовою парадигми літературного канону, вона не бажає декларувати своє існування, „намагаючись замаскуватися під виглядом демократичних інститутів, які виконують також і інші функції (редакції, а також ради видавництва і часописів), або знайти собі заміну в постаті директора видавництва, редактора видавничої серії чи часопису, рецензента, коректора et cetera" [Кіш 1999: 41].

І. Левченко у статті „Цензура як соціокультурний феномен”, апелюючи до праці К. Баршта „Підцензурні пристрасті”, трактує дане поняття як „соціокультурну систему контролю за виробництвом, розподілом, зберіганням і використанням соціальної інформації, що діє відповідно до потреб та інтересів організуючої та спрямовуючої інстанції, наділеної владою, що дозволяє уникнути односторонності, яка проявилася, наприклад, при її трактуванні виключно як симптому суспільної хвороби" [Левченко 1996: 87].

Розуміння цензури як соціокультурного феномена підводить нас до двостороннього процесу її функціонування. З одного боку, цензура є способом соціального контролю та механізмом здійснення влади, а з іншого – способом збереження культурної пам'яті нації. Проблеми укладання канонічних списків у даному випадку є чудовою ілюстрацією останньої тези. Так, маємо цілий список творів, заборонених у певний час з тієї чи іншої причини (більшість із них сьогодні є вписаними у канон – У. Ф.). Ніколас Каролідес у книзі „Сто заборонених книг. Цензурна історія світової літератури” досліджує літературу, яка підпала під владну силу цензурування. З політичних мотивів туди потрапили романи „1984” Оруела, „Дні Турбіних” Булгакова, „Доктор Живаго” Пастернака, „Хатина дядька Тома” Бічер-Стоу тощо. До категорії книг, що були заборонені через соціальні чинники ввійшли „451^о по Фаренгейту” Бредбері, „Дивний новий світ” Хакслі, „Над прірвою у житті” Селінджера і т.д. Через „сексуальних та релігійних Драконів цензури” (вислів О. Ульяненка – У. Ф.) у ранзі заборонених перебували „Улісс” Джойса, „Лоліта” Набокова, „Червоне і чорне” Стендаля, „Олівер Твіст” Діккенса etc. Подібні списки були і в українській літературі. Так, в часи домінування соцреалістичного канону до категорії „non grata” були введені твори Є. Маланюка, Б.-І. Антонича, Ю. Липи, Є. Плужника, Т. Осьмачки, В. Стуса, В. Симоненка тощо. Лише у 1948 році органи цензури зобов'язали вилучити 1,1 млн. примірників „політично шкідливої” літератури. Конфіскувалися книги емігрантів, репресованих авторів, видання релігійного змісту, книжки, в яких містилися фотографії, цитати з праць, позитивні характеристики „ворогів народу” тощо.

Історія таких „табуйованих” списків є доказом дієвості цензури у ранзі механізму здійснення влади. У такому випадку цензура виконує функції контролю, селекції, регламентації, репресії, маніпуляції [Левченко 1996: 88 – 89]. Можна стверджувати, що канон – це ніщо інше, як авторитарна, догматична, встановлена „дискримінація”, заснована на економічній та політичній перевазі. Тобто канонічний список, виходячи із політичних, релігійних, сексуальних та інших чинників цензури, часто формується як ідеологічно створена „версія” канону, що здійснюється як „інструмент соціальної домінації”. Особливо гостро ця проблема звучить у контексті проблем тоталітарних та посттоталітарних суспільств, а також у розрізі взаємозв'язку центральних та маргінальних культур. Ян Ассман зазначає, що „не всі рішення цензури спираються на встановленні цінності канону. Існує інша цензура, яка проявляється чисто казуїстично в ірраціональних актах свавілля як проста „самооборона

влади". Її існує цензура, яка значно систематичніше, але теж без зворотнього зв'язку з каноном, забезпечує владі її недоторканність і стабільність тим, що стирає минуле і редукує культурну пам'ять до пануючого сьогодення" [Ассман 2001: 150].

Цікавим у даному розрізі буде аналіз поняття *автоцензури*. „Автоцензура, – пише Данило Кіш, – це читання власного тексту чужими очима, коли ви самі стаєте своїм оскаржувачем, причому підозріливішим і суворішим, аніж будь-хто інший, позаяк знаєте також і про те, чого цензор ніколи не відкриє у вашому тексті, про те, що замовчується, що ніколи не виліється на папір, але, що, як вам здається, залишилося „між рядками” [Кіш 1999: 42]. Однак, на мою думку, варто розрізняти три її види – *автоцензура абсолютизму, пристосуванства та метафори*. Варто зазначити, що подібну класифікацію зробив Р. Іваничук, який виділив серед письменників три групи: апологетів панівної системи (колаборантів), конформістів (валенродів) та нонконформістів (дисидентів): „Адже на протязі віків українські письменники чітко розділювалися на три: табір апологетів панівної системи, щедро оплачуваних сюзереном, табір конформістів (я їх називаю „валенродами”), які теж перебували на утриманні держави й мусили за це відплачувати їй лояльністю, а за непослух були карані передусім матеріально, – і наймалочисленіший табір нонконформістів, бунтарів, котрі відкидали будь-які зобов'язання супроти сюзерена, відкрито виступали проти нього, за що були гнані, голодні й ув'язнені” [Іваничук 1993: 141 – 142]. Якщо для ілюстрації взяти розвиток літературного процесу в радянські часи, то суб'єктами першої будуть письменники, що сліпо довіряють владі та є художніми виразниками її ідеології. Тут можна згадати прізвища І. Ле, О. Корнійчука, В. Собка, О. Левади тощо. У другому випадку це буде та частина письменників, яка пішла на співпрацю з більшовизмом, але все ж у глибині душі якої жевріли настрої, які вона засвоїла в середовищі, де формувалася її свідомість (А. Головка, М. Рильський, П. Тичина, М. Бажан і т. д.). Третю ж групу складають автори, які борються із своїм цензурованим „я” за допомогою метафорики слова: „Якщо письменник зможе подолати радикальний жест самознищення і силою таланту, зосередження, відваги, винахідливості перехитрить двійника-спокусника, слід цієї війни залишиться в рукописі – у вигляді метафори. Ця перемога подвійна: текст, усупереч спокусам, заслужив ласки втілення, а завдяки хитрому обманові – зведенню ідеї до метафори (в етимологічному значенні, перенесення певного сенсу на те, що є фігуративним) – автоцензура перетворила думку на стилістичну фігуру, перевела у поле поетики” [Кіш 1999: 43]. Як приклад, варто назвати В. Стуса, І. Калинця, Вал. Шевчука, І. Світличного, М. Вінграновського тощо.

Проте це один бік медалі щодо проблеми функціонування цензури та її впливу на формування літературного канону. Звичайно, що ми не заперечуємо негативні сторони функціонування цензури, проте, як не дивно, вона може бути і чинником збереження культурної пам'яті нації. Якщо цензура змістовна, а не владно-ідеологічна, то вона стає на захист канонічного списку, виконуючи функцію витворення еталонів та функцію стимуляції, що забезпечують дієвість канону у двох його значеннях: „Текстові, у яких культурні цінності зафіксовані у формі обмеженого корпусу зразкових текстів, та регулюючі канони, в яких задані самі норми виробництва текстів” [Гюнтер 2000: 282]. Ілюстрацією такого процесу в літературі може слугувати ситуація із так званим „модним каноном”. Популярність „модних” авторів чи текстів є одним із чинників уможливлення їхньої канонізації, причому „критичне осмислення новоканонізованих творів і авторів, так само і як означення самих канонів, значно відстає, а часто зводиться до реклами та самореклами” [Гундорова 2001: 19]. Цензура в такому випадку повинна виконувати селективну функцію, щоб забезпечити справедливий процес збереження значень новоканонізованих творів і авторів, а не вдаватися до творення „канончиків”.

Саме неузгодженість у цьому питанні була одним із факторів, що спричинилися до так званих „культурних воєн” у 80-90-х роках в американському літературознавстві. Полеміка між „каноноборцями” та „кананофілами” виникла через проблему цензурування культурного простору „мертвими білими чоловіками” (точка зору „каноноборців”) та розуміння канону як процензуваної культурної пам'яті, що є сховищем вічних цінностей (думка „кананофілів”). Цікавою в даному випадку буде ідея „сильного автора” Гарольда Блума, який вважав, що інституційні чинники (чи то цензура, чи літературна критика, чи шкільні програми тощо) є другорядним у процесі формування та функціонування літературного канону, бо „автор вривається в канон тільки за допомогою своєї естетичної сили, яка перш за все утворюється за

рахунок володіння фігуративною мовою, з'єднаною з оригінальністю, когнітивною енергією, багатством мови" [Ямпольський 1998: 215].

Підсумовуючи, слід ще раз наголосити, що так чи інакше, цензура завжди здійснюється за формулою „здійснення-для”, виконуючи при цьому різні функції та набуваючи як негативних, так і позитивних відтінків. Так за допомогою механізмів цензури канон може виконувати одні з найсильніших своїх функцій: „З одного боку, він створює бар'єри (якщо не плотину) проти потоку часу та змін (стабілізуюча функція), з іншого, він каналізує традицію, висувуючи на перший план одні елементи та елімінуючи інші (селективна функція)” [Гюнтер 2000: 281]. Однак цензура, будучи складовою парадигми літературного канону, не бажає декларувати своє існування, „намагаючись замаскуватися під виглядом демократичних інститутів, які виконують також і інші функції (редакції, а також ради видавництва і часописів), або знайти собі заміну в постаті директора видавництва, редактора видавничої серії чи часопису, рецензента, коректора et cetera” [Кіш 1999: 40].

Факт залишається фактом: канон і цензура є соціальними чинниками організації культурного простору літератури, в якому відбуваються двосторонні процеси витворення чи руйнації „центру” та „периферії”, причому так чи інакше цензурування спричиняється як до виведення „формули” канонізації тексту, так і є залежним від канону: „Канон мотивує цензуру, але і контролює її, але кожен акт цензурування у тіні канону водночас є актом самообмеження” [Ассман 2001: 150]. Таким чином, аналізуючи цензуру як багатоаспектне явище, що стало важливою складовою міждисциплінарного дискурсу про канон, варто зазначити, що проблема канон і цензура: захист чи тиск спровокувала, і проковує далі, численні дискусії. Проте відповісти однозначно на це запитання неможливо, однак така неоднозначність стане певним стимулом до пошуку розв'язання одвічних проблем літературно-критичної думки, серед яких є і проблема взаємозв'язку канону та цензури.

Література: Ассман 2001: Ассман А., Ассман Я. Канон и цензура // немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: Пер. с нем. / Сост. Уффельман, К. Шрамм. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та: 2001. – С. 125 – 155.; Ассман 2004: Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.; Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия 2002: Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / Гл. науч. ред. и сост. С. Ю. Солодовников. – Мн.: МФЦП, 2002. – 1007 с.; Гундорова 2001: Гундорова Т. Літературний канон і міф // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 15 – 24.; Гюнтер 2000: Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон / Сб. статей под общей редакцией Х. Гюнтера и И. Добренко. – СПб: Академический проект, – 2000. – С. 281 – 288.; Іваничук 1993: Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа... – Львів: Просвіта, 1993. – 270 с.; Кіш 1999: Кіш Д. Цензура – автоцензура // Ї: Незалежний культурологічний часопис. – № 15: Югославія. Косово. Європа. – 1999. – С. 40 – 44.; Літературознавчий словник-довідник 1997: Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.; Левченко 1997: Левченко І. Е. Цензура как социокультурный феномен // Социологические исследования. – 1996. – № 8. – С. 87 – 90.; Ямпольський 1998: Ямпольский М. Литературный канон и теория „сильного автора” // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 214 – 221.

УДК 82-312.4:821.161.2

ББК 83.3(4Укр)6

Українське кримінальне читиво: між СРСР і Євросоюзом

Філоненко С. О. Українське кримінальне читиво: між СРСР і Євросоюзом. Кримінальна проза, або кримінальне читиво, охоплює різноманітні жанри, які функціонують за законами масової літератури. Сучасна українська кримінальна проза, включно з детективом, заперечує досвід радянської соцреалістичної традиції й орієнтується на західноєвропейські та американські формати літератури й кіно. Знаковою подією для постання української масової літератури і кримінального читива зокрема, став вихід книги Андрія Кокотюхи «Шлюбні ігрища жаб» у 1996 році, що актуалізовало питання статусу письменника й читача в умовах вільного книжкового ринку.

Ключові слова: українська література, кримінальне читиво, масова література, детектив, європеїзм.

Filonenko S. O. Ukrainian Pulp Fiction: between USSR and European Union. Crime fiction, or pulp fiction, cover the variety of genres processed according to the principles of popular fiction. Contemporary Ukrainian crime fiction, with mysteries included, negates the experience of the Soviet tradition of socialism and is oriented to the Western European and American literary and cinematographical formats. The publication of Andriy Kokotiukha's book "Shliubni igrishcha jab" ("Marriage Games of Toads") in 1996 was the symbolic event for the Ukrainian popular fiction and pulp fiction formation. That made actual a lot of issues of the author's and reader's status in the free book market conditions.

Key words: Ukrainian literature, pulp fiction, popular fiction, mystery, Europeanism.

Філоненко С. О. Украинское криминальное читиво: между СССР и Евросоюзом.

Криминальная проза, или криминальное читиво, охватывает разнообразные жанры, которые функционируют по законам массовой литературы. Современная украинская криминальная проза, включительно с детективом, отрицает опыт советской соцреалистической традиции и ориентируется на западноевропейские и американские литературные и кино-форматы. Знаковым событием для становления украинской массовой литературы, и криминального читива в частности, стала публикация в 1996 году книги Андрея Кокотюхи «Брачные игры жаб», что актуализировало вопросы статуса читателя и писателя в условиях свободного книжного рынка.

Ключевые слова: украинская литература, криминальное читиво, массовая литература, детектив, европеизм.

Цілісна картина сучасного літературного процесу неможлива без розгляду такої його складової, як масова література. Нагромадження масиву текстів, що презентують розважальні жанри: детектив, пригодницький роман, бойовик, любовний роман, фентезі, – наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття дає змогу говорити про вітчизняне популярне письменство як яскраве й самобутнє літературне явище, що потребує поглибленого дослідження. Студіювання сучасної української масової літератури засвідчує її стрімкий розвиток в останнє десятиліття та недостатнє, фрагментарне осмислення цього феномена вітчизняною теорією та історією літератури.

Істотною проблемою дослідження популярного письменства є розгляд його жанрової системи, зокрема, групи гостросюжетних жанрів – так званого «кримінального читива». Сучасні українські детектив, бойовик, нуар, кримінальний роман стали об'єктом вивчення у статтях О. Харлан, Т. Гребенюк, Н. Валєєвої, Г. Улюри, А. Таранової, О. Романенко, Л. Старовойт, Л. Кицак, Г. Кукси та ін. Важливим є висвітлення витоків зазначених жанрів, їх місця в складі радянської літератури, особливостей становлення, функціонування та рецепції кримінальної прози на теперішньому етапі.

Вислів «кримінальне читиво» – це переклад англійського «pulp fiction», його популяризував однойменний фільм Квентіна Тарантіно. Так називали розважальні тексти, що публікувалися в «pulp magazines», дешевих виданнях для масового читача. Ці журнали виходили в США з 1896 року по 1950-ті роки, мали своєрідний формат – 18 x 25 см, 128 сторінок, коштували від 10 до 25 центів. Слово «pulp» означало низькоякісний сорт паперу з целюлозної маси. На сторінках журналів з'являлися захопливі історії про злочинців, піратів,

ковбоїв, спортсменів, золотошукачів, солдатів, вампірів і гангстерів. Героями творів були Конан Варвар і Тарзан, Зорро і Доктор Смерть. Серед авторів легкого читива зустрінемо імена Едгара Берроуза, Ерла Стенлі Гарднера, Луїса Лямура, Джона Макдональда, Рафаеля Сабатіні, Дешіла Хеммета і Реймонда Чандлера. «Pulp fiction» початково була різножанровою: від пригодницьких, детективних, шпигунських романів і вестернів – до містики, фентезі й любовних історій.

«Pulp»-журнали засвідчили появу нового типу періодики зі специфічним способом виробництва, розповсюдження і споживання. Якщо описати цей тип коротко, то це копійчані видання з жанровими текстами, призначені для розваг широкого кола читачів. Вони приваблювали кричущими обкладинками й сенсаційними історіями. Критика негайно нагородила ці журнали епітетами «дешеві» (тобто недорогі й низькоякісні), «бульварні», «одноразові». У першій половині ХХ століття вони стали символом маскульту, «культурної індустрії», конвеєрного продукування літератури. У такому смислі вислів «pulp fiction» може вживатися як синонім «масової літератури».

Однак нині термін «кримінальне читиво» має вужче значення і пов'язується з латинським прикметником *criminalis* – «злочинний». Це твори, центровані довкола злочинців та злочинів. Причому предметом зображення в них може бути і кримінальне середовище, і діяльність правоохоронних органів, і процес розслідування, і психологія зловмисників та жертв. Кримінальна проза збирає під парасольку різноманітні жанри, як-от: класичний і «крутий» детективи, нуар, поліцейський та міліцейський романи, юридичний та психологічний трилери, гангстерські саги, власне кримінальні романи, написані з погляду злочинців.

Зрозуміло, що красне письменство повниться історіями злочинів від початку, позаяк смерть – один із найчастіших мотивів у літературі. «Медея» Сенеки і «Цар Едіп» Софокла, «Гамлет» Шекспіра, «Злочин і кара» Достоевського, «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда мають в основі сюжету кримінальну ситуацію. Утім, далеко не всякий текст про злочин належить до кримінального читива. До нього можна зарахувати лише тексти, які функціонують за законами масової літератури відповідно до свого чітко визначеного жанру й мають формульний характер. Не всякий текст про злочин є детективом. На розрізненні кримінальної прози і детективу варто наголосити окремо.

Детектив (від лат. *detection* – розкриття) повинен містити в собі таємницю, «пазл» – загадку вбивства чи крадіжки, а також історію розслідування. Звідси – обов'язкова постать сищика, наділеного непересічним інтелектом чи інтуїцією, або представника правоохоронних структур – полісмена, прокурора, експерта. У більшості ж згаданих вище жанрів в основі не формула «детективу» (*detective*), а формула «пригод» (*adventure*), якщо скористатися термінологією Джона Кавелті. На цьому акцентував і Сергій Чупринін, зафіксувавши бурхливий розвиток кримінальної прози в російському письменстві 1990-х – 2000-х років: в численних бойовиках і бандитських сагах «живе наразі дух авантюрної, пригодницької прози» [Чупринін 2007: 251]. Отже, домовимось, що в рамках статті кримінальним читивом, або кримінальною прозою, називатиму широкий спектр жанрів, що описують злочини і злочинців, включно з детективами.

Спробуємо розібратися з багажем радянського кримінального читива. Часто можна почути думку, що в Країні Рад масової літератури не існувало як такої. Причини – відсутність демократії, відсутність вільного ринку. Літературне виробництво планувалося й керувалося згори. За таких умов бестселером ставала, приміром, «Малая земля» Леоніда Брежнєва. Однак соцреалістичні твори, що потрапляли до офіційного канону, моделювалися за зразком масової культури. Це доводять студії Тамари Гундорової, Світлани Бойм, Євгена Добренка, Тетяни Свербілової, Біргіт Менцель. Олена Петровська пише: «Соціалістичний реалізм – це варіант радянської масової культури в умовах репресивного соціалізму» [Петровская 2002].

У 1920-х роках, поки література не була остаточно одержавлена, популярності набув авантюрний роман. За словами Марії Черняк, він давав можливість виразити стрімкість і пунктирність часу, показати нового героя, новий антропологічний тип людини [Черняк 2007: 88–89]. Інтерес до авантюрного жанру інспірували праці формалістів: Юрія Тинянова, Віктора Шкловського, Бориса Ейхенбаума. Ярина Цимбал стверджує, що традиційно «низькі» жанри в українській літературі були реабілітовані завдяки авангардистам, які

«...вперше звернулися до бойовика, детективу, мелодрами, авантюрної повісті» [Цимбал 2003: 12]. У нещодавній статті Ярини Цимбал «Проникливий лікар проти радянської міліції», опублікованій на сайті «Літакцент», названо приклади тогочасної детективної новели – «Провокатор» Гео Шкурупія, кримінальної новели – «Мова мовчання» Юрія Смолича, фантастичного детективу «Господарство доктора Гальванеску» та шпигунського детективу «Півтори людини» того ж автора. Згадує вчена і детективні оповідання Володимира Ярошенка та Юрія Шовкопляса [Цимбал 2013].

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років проект т. зв. «червоного пінкертон» зазнав жорсткої критики за буржуазний зміст і трафаретність. Детективні, пригодницькі, фантастичні романи опинилися під забороною, про них не згадували історії літератури, а якщо й згадували, то трактували упереджено. Приміром, у Великій Радянській Енциклопедії детективний жанр було презентовано так: «Нагромадження жахів, небезпек, убивств, дешевих ефектів, сексуальних збочень, характерне для сюжетів детективної літератури, надає їй бульварного характеру, розрахованого на задоволення найбільш низьких інтересів» [Цит. за Разин 2000].

Чи міг існувати повноцінний детектив у СРСР? Відповідь буде скоріше негативною. Для цього жанру потрібні певні умови: правова держава, панування ліберальних цінностей, включно із повагою до особистості людини. У тоталітарній державі таких умов не існувало. Детектив як «законослухняний жанр» не міг виховувати повагу до закону в країні безправ'я. До того ж, залізна завіса робила неможливим ознайомлення радянських громадян із зарубіжними текстами, як класичними, так і сучасними.

Виняток було зроблено для двох жанрів: це шпигунський роман і міліцейський детектив. Перший дозволявся, бо демонстрував переваги радянського способу життя з погляду шпигуна-іноземця або успіхи радянських спецслужб. Шпигунська історія, яка завжди містить політичний дискурс, є придатним полем для ідеологічних маніпуляцій. Прикладами цього жанру можуть слугувати твори Павла Загребельного «Європа-Захід», «Європа-45» та Юрія Дольд-Михайлика «І один у полі воїн», «У чорних лицарів». Попри ідеологічне навантаження, ці твори користувалися величезною популярністю, приваблюючи читача карколомними інтригами, романтичними образами розвідників-супергероїв. Людмила Кицак слушно зазначила: «Шпигунська історія мислиться як своєрідна романтична втеча від канонів соцреалізму» [Кицак 2013: 7].

Міліцейський детектив як «морально-правовий жанр» (Біргіт Менцель) був ілюстрацією боротьби зі злочинністю і підтримував міф «радянської міліції». Навіть у найкращих представників жанру, як-от у Володимира Кашина, твори не обходилися без цитат із Леніна й Маркса й зображення керівної і спрямовуючої ролі КППС у діяльності органів правопорядку. Чим насправді жила радянська міліція, правдиво зображують сучасні ретро-детективи подружжя Лапікурів та Андрія Кокотюхи. Їхні герої-міліціонери постають внутрішніми дисидентами. Так, наскрізний герой «Інспектора і кави» Олексій Сирота став жертвою Системи, бо прагнув добитися правди у справі Сергія Параджанова. Капітан Ігор Князевич із роману Андрія Кокотюхи «Таємне джерело» постраждав через спробу розплутати злочин, сліди якого вели до високих кабінетів: його фігурантом був Валерій Щербицький, наркоман і син всесильного першого секретаря ЦК КПУ.

Радянський детектив був *квазі-детективом*: в ньому «відбився сюжет боротьби держави за абсолютну ідеологічну могутність», його функцією було «покращення образу радянської міліції» [Черняк 2007: 132–133]. Як зауважив Андрій Кокотюха, «радянський (у тому числі український) детектив був ретранслятором радянської дійсності, рекламував та пропагував певний набір цінностей» [Кокотюха 2011: 113]. Біргіт Менцель стверджує, що спостерігалось прагнення «протиставити ошляхетнений, істинно радянський тип «високого детективу» західним масовим детективним саморобкам» [Менцель 1999: 401–402]. Радянські детективи багато в чому відповідали принципам соціалістичного реалізму: «дидактична основа, позитивні аскетичні герої, історичний оптимізм, доступність масовому читачеві й романтичні риси пригодницького й виховного роману» [Менцель 1999: 401]. Віктор Разин називає специфічними рисами радянського детективу відсутність сцен жакливого насильства (воно зображувалося в ощадливому для читачів стилі), відсутність постаті приватного сищика (розслідування ведуть державні органи), неможливість зображувати правдиво негативні

сторони радянського життя (корупцію, наркоманію, організовану злочинність). Усе це разом справляло враження «недостовірності».

Отже, до Незалежності Україна прийшла не маючи власної сучасної та оригінальної масової літератури для широкого читача і сформованого книжкового ринку з усією потрібною інфраструктурою. З початку перебудови кримінальне читиво стало активно перекладатися й видаватися. Пізньорадянський читач засвоював одночасно тексти, що презентували всі етапи і всі національні традиції детективної літератури. Зарубіжне кримінальне читиво сприймалося як *нерадянський жанр*, сповнений екзотики закордонного життя, небувалої динаміки («екшену»), подеколи гострої соціально-політичної критики. Цей жанр змальовував нового героя-одиначку, борця проти Системи, а не ідеалізованого міліціонера. Позбавлене прямого дидактизму, кримінальне читиво ефективно виконувало розважальну функцію.

Реакція гуманітарного середовища, і в першу чергу філологів, на бум «pulp fiction» була двоїстою. З одного боку, поширилися алармістські висловлювання, в яких читався страх перед американізацією та російською експансією. Так, Ніла Зборовська писала: «Масова культура як імперське явище стає засобом деконструкції нації, що підтримує анархію та хаос» [Зборовська 2007: 6]. На шпальтах «Літературної України» знаходимо такий промовистий приклад фобії масової культури: «Естрада культурного Заходу потужним пресом стиснула духовне ество сучасної молоді» (Микола Сумишин) [ЩФУ 2002: 3].

З іншого боку, звучала ідея негайного створення власної української масової культури й літератури: «Нам треба» не «голосу Тараса», а українського Стівена Кінга...» – так сформулювала це Оксана Забужко в інтерв'ю Людмилі Таран «Мені пощастило на старті...» в 1992 році. Вживання національної культури поетеса й філософ поставила в залежність саме від формування «...бодай блаженного «гумусу» української масової культури, спроможної, отак вульгарно й неприкрито, приносити бариші!» Оксана Забужко чи не першою артикулювала необхідність появи в Україні міжнародного типу професійно успішного автора, творця маскульту, здатного, принісши в жертву Божий дар, уможливити існування літератури для елітаріїв у сучасних ринкових умовах. Тому, відкинувши снобізм, письменниця емоційно проголосила: «Якщо він прийде – я наперед низько йому вклоняюсь» [Таран 2002: 149].

Через 68 років після «Сонячної машини» Володимира Винниченка символічною подією для створення української масової літератури стало оприлюднення кримінальної повісті Андрія Кокотюхи «Шлюбні ігрища жаб». Історія цього тексту нині входить як першоподія до міфології розвитку популярного письменства в Україні доби Незалежності й до літературної біографії автора.

Стисло нагадаю обставини появи твору: подана на літературний конкурс «Смолоскип», повість здобула премію у 1995 році й була видана у 1996 році видавництвом «Смолоскип». Привертала увагу не тільки незвичайна назва, але й тверда палітурка, дві суперобкладинки виключно-яскравого дизайну, а також рекламні трюки: «Новинка / New», «Перша кримінальна повість в Україні», «Книжка, яка обіцяє бути національним бестселером». До книги увійшла не тільки заглавна повість, але й кримінальна повість «Лють жіноча» і оповідання «Жінка з кошиком винограду». Передмову «До читачів» написала Соломія Павличко, яка була членом журі конкурсу «Смолоскип». Автором післямови «Як я знайшов і продав Кокотюху» був Олег Черногуз.

Цікаво, що у 2012 році твір було перевидано автором у новій редакції, з низкою супутніх текстів: «Деякі жаби не замовкають» Михайла Бриниха, «Аніматор-демократ» Костянтина Родика та автокоментаря – есею «Шлюбні ігрища жаб»: як це було». У цих текстах була зроблена спроба подивитися на видання 1996 року вже як на факт історії літератури, проаналізувати культурну реакцію на першу публікацію повісті.

Твір Андрія Кокотюхи актуалізував низку моментів, пов'язаних із існуванням української літератури в нових ринкових умовах, а також із постановом вітчизняного кримінального читива. Вирізняю сім ключових питань.

Статус автора. Як зазначив Костянтин Родик, автор повісті «уже в дебюті відмовився від претензій на літературний Олімп» [Кокотюха 2012: 198]. Це був унікальний випадок для українського письменника, який звик бути пророком і духовним пастирем нації. Під час круглого столу в редакції «Літературної України» Олена Логвиненко ставила на карб автору

масової літератури те, що він «позбавлений високої місії відповідальності письменника за народ та його долю» [ЩФУ 2002: 3]. Андрій Кокотюха претендував хіба що на роль «аніматора», автора розважальних текстів, а не серйозного, інтелектуального, елітарного письменства. Такий автор-масовик, по-перше, ближчий до свого читача, орієнтується на його потреби, по-друге, виконує додаткові функції: «...має собі бути популяризатором, рекламним агентом, продавцем і часом вантажником своїх книг, зрештою, іміджмейкером» (Олександр Яровий) [Яровий 1996: 2].

Український бестселер. Нагадаю: на суперобкладинці книжки зазначалося, що вона «обіцяє бути національним бестселером». Те, що книжка мала на це підстави, відзначили і Олександр Яровий, і Наталка Білоцерківець. Остання, приміром, назвала такі літературні переваги твору: «...бухлива динаміка сюжету, яскравість кримінальних персонажів, оригінальна символіка фіналу... видимість справжнього життя, вкупі з мораллю про руйнівну силу грошей...» [Білоцерківець 1997: 29]. На думку Соломії Павличко, «...привабливою стороною повісті Кокотюхи є місцевий колорит і те, що події відбуваються в реаліях знайомого для читача життя. Крім того, автор уміє будувати цікаві сюжети, захоплювати читача своєю інтригою» [Кокотюха 1996: 6]. Разом з тим стало очевидно, що створення національного бестселера неможливе без відповідної інфраструктури книжкового ринку, без промо-технологій і медійної підтримки.

Критика і літературний контекст. Перша книжка автора справді мала численні художні недоліки, відзначені, наприклад, у ґрунтовній рецензії Олександра Ярового. Утім, для її належної оцінки бракувало традиції аналізувати сучасне кримінальне читиво. Критики не знали контексту, сучасних тенденцій на цьому полі. Вони підходили до жанрової літератури з мірками високочолого письменства. Тому вердикт був однозначно негативний. Михайло Бриних узагальнив реакцію літературних снобів: «Ніяких шансів. Зразок несмаку, безперечно. Кволий, бездарний, фальшивий, нікчемний твір. Чорна пляма на білому простирадлі нової української літератури» [Кокотюха 2012: 5]. Поява «Шлюбних ігрищ жаб» зробила видимою неготовність до оцінок кримінального читива. Це проявилось і як неспроможність точно визначити жанр твору. «Шлюбні ігрища жаб» багато разів помилково називали детективом, хоча в повісті відсутня логічна загадка і процес розслідування. Насправді, твір ближчий до бойовика або до власне кримінального жанру.

Мова і стиль. Після виходу книжки стало зрозуміло, що жанрова література потребує особливого письма, яке не може наслідувати ані мовні експерименти Джеймса Джойса, ані традицію Михайла Стельмаха. Рецензенти вказали автору на тавтології і русизми в його текстах, на спрощений варіант української мови. Проблема полягала в тому, що в повісті говорити «барвінковою» мовою мусили бандити, і ця мова з усіма її жаргонізмами й обценною лексикою повинна була звучати правдиво. Отже, окреслилася проблема розробки особливого мовного стилю для детективу, бойовика чи трилера.

Читач україномовної кримінальної прози. Загальновідомо, що масові жанри плануються із розрахунком на якнайширшу аудиторію. Проте, чи існувала в пострадянських умовах критична маса читачів, які могли зробити україномовний текст масовим? Олександр Яровий проаналізував можливу реакцію на «Шлюбні ігрища жаб» трьох читацьких кіл: «діаспори», «інтелігенції», «молоді». У кожного з них могли бути власні застереження щодо кримінального жанру. Критик помітив, що популярні тексти можуть українізувати широкі маси робітників і колгоспників, прищепити їм любов до рідного слова і взагалі звичку до читання [Яровий 1996: 2]. Цей аргумент неодноразово прозвучить під час дебатів стосовно української масової літератури.

Герой. «Шлюбні ігрища жаб» означили проблему героя в розважальних жанрах. У повісті Андрія Кокотюхи не було жодного позитивного героя, усі персонажі були одержимі владою грошей і готові продати навіть рідного батька. Сам письменник закликав дистанціюватися і від соцреалістичної традиції з абсолютно позитивними персонажами, і від герменевтично-філологічної прози з рефлексуючими інтелігентами, образи яких непривабливі для широкої публіки: «Нецікаво брати приклад з істоти, яка пасивно лежить на канапі, мислить про сенс буття і чекає, поки хтось зробить для неї рай на землі» [Кокотюха 1999: 4]. Порівнявши Україну 90-х з Америкою 30-х, Андрій Кокотюха пропонує такий трафаретний, проте актуальний образ:

іронік, не супермен, але професіонал, готовий вперто боротися зі злом: «Він виживає у божевільному світі і своїм прикладом допомагає вижити іншим» [Кокотюха 1999: 4]. Отже, масова українська література повинна була створити нового героя, близького смакам і запитам широкого читача.

Адаптації зарубіжних форматів. Чи має українська масова література шукати власний шлях, власні жанри, формати? Або слід обрати проторену дорогу й наслідувати матриці розважального письма, прийняті на Заході. Андрій Кокотюха не соромиться того, що переносить на український ґрунт зарубіжні формати літератури і кіно. Так, в есеї в другому виданні книжки він говорить, що «Шлюбні ігрища жаб» були написані «під Чейза» і є вільною переробкою його роману «Весь світ у кишені» [Кокотюха 2012: 136]. Наповнення зарубіжних формул питома українським матеріалом стало одним із актуальних завдань для сучасних авторів.

Найбільш кваліфіковано на твір Андрія Кокотюхи відреагувала Соломія Павличко в передмові «До читачів». Вона чітко визначила літературні координати тексту: «Повість безпомилково репрезентувала масову культуру. ...Це був твір кримінального, розважального жанру» [Кокотюха 1996: 5]. Наголосила на неунікненності масової літератури «Естети і сноби можуть назвати масову літературу низькопробною, однак відмінити її існування не в силах», чітко висловила завдання для українського письменства: «Масова розважальна культура неунікненна. Якщо національна культура не спроможна її продукувати, то вона приходить з інших країн і культур» [Кокотюха 1996: 6–7].

«Геть від Москви! Дайош Європу!» – ці гасла Миколи Хвильового, проголошені під час літературної дискусії 1920-х років, залишаються актуальними для українських письменників і сьогодні. Український книжковий ринок не витримує нерівної конкуренції з потужним капіталізованим ринком Росії. Тому вітчизняні читачі часто віддають перевагу читанню Бориса Акуніна, Тетяни Устінової, Дарії Донцової. Російська масова література пропонує певний набір цінностей, часто чужих для українців, близьких до імперської ідеології, що успадковує багато пропагандистських кліше і міфів, особливо в царині історії.

«Євроінтеграція» на полі українського розважального письменства має полягати в активному засвоєнні традицій західного кримінального читива. Адже мова масової літератури є, по суті, космополітичною та універсальною. Звідси – прагнення створити «українського Джеймса Бонда» в «Елементалі» Василя Шкляра, «українського Рембо» в бойовиках Леоніда Кононовича про пригоди детектива Оскара, «українську Нікіту» в «Правилах гри» Алли Серової. Модні жанри ретро-детективу переносять на український ґрунт Валерій і Наталя Лапікури, Владислав Івченко і Юрій Камаєв, історичний детектив презентований, наприклад, романом «Чеслав» Валентина Тарасова. Девіантні герої, такі характерні для сучасного європейського детективу, зокрема для творів Лоренса Блока, Ю Несбьо, Марека Краєвського, наявні в численних творах Андрія Кокотюхи. Розвиток світового кримінального читива останнім часом засвідчує, що модні тренди можуть започатковувати не тільки «супердержави», але й окремі регіони, наприклад Скандинавія. Це може послужити зразком для українських авторів.

Література: Білоцерківець 1997: Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі / Н. Білоцерківець // Критика. – 1997 – № 1. – С.28 – 29.; Зборовська 2007: Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 3 – 8.; Кицак 2013: Кицак Л. В. Жанр детективу в сучасній українській літературі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Л.В.Кицак; Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2013. – 20 с.; Кокотюха 1999: Кокотюха А. Пошуки нового героя / Андрій Кокотюха // Літературна Україна. – 1999. – № 19. – С. 4.; Кокотюха 2011: Кокотюха А. Україна в пошуках детективу / Андрій Кокотюха // Дніпро. – 2011. – № 2. – С. 112 – 113.; Кокотюха 1996: Кокотюха А. Шлюбні ігрища жаб: кримінальна повість та оповідання / Андрій Кокотюха : [Вступне слово С. Павличко, післямова О. Черногуза]. – К. : Смолоскип, 1996. – 192 с.; Кокотюха 2012: Кокотюха А. Шлюбні ігрища жаб : кримінальна повість та оповідання / Андрій Кокотюха. – Львів : ЛА «Піраміда», 2012. – 204 с.; Менцель 1999: Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте / Биргит

Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6). – С. 391–408.; Петровская 2002: Петровская Е. Соцреализм: высокое низкое искусство / Елена Петровская // Художественный журнал. – 2002. – № 43–44 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/socrealism> (23.11.2013 р.); Разин 2000: Разин В. М. В лабиринтах детектива : очерки истории советской и российской детективной литературы XX века [Электронный ресурс]. – Саратов : [б.и.], 2000. – Режим доступу: <http://www.pseudology.org/chtivo/Detectiv/index.htm> (17.04.2011 р.); Таран 2002: Таран Л. «Мені пощастило на старті...» Розмова з Оксаною Забужко / Людмила Таран // Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти; [упоряд. Л. Таран]. – К.: Факт, 2002. – С. 177–198.; Цимбал 2013: Цимбал Я. Проникливий лікар проти радянської міліції / Ярина Цимбал // Літакцент. – 15 листопада 2013 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/11/15/pronyklyvyj-likar-proty-radjanskoji-miliciji> (15.11.2013 р.); Цимбал 2003: Цимбал Я. В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років : автореф. дис. ...канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Я. В. Цимбал; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.; Черняк 2007: Черняк М. А. Массовая литература XX века : [учеб. пособие] / М. А. Черняк. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 432 с.; Чупринин 2007: Чупринин С. Криминальная проза, криминальное читиво // Чупринин С. Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М. : Время, 2007. – С. 249 – 251.; ЩФУ 2002: «Що за фасадом «успішного письменника»: споживацький егоїзм чи особиста відповідальність : круглий стіл / Олена Логвиненко // Літературна Україна. – 2002. – № 8. – С. 3.; Яровий 1996: Яровий О. «Страшна казка» не тільки лякає / Олександр Яровий // Літературна Україна. – 1996. – № 28. – С. 2.

В. П. Хархун, проф. (Ніжин)

УДК 82.02+821.161.2.09

Соцреалістичний іконостас в українській репродукції

Хархун В. П. Соцреалістичний іконостас в українській репродукції

У статті осмислено принципи й способи конструювання соцреалістичного іконостасу, репрезентованого в першій канонізованій історії української радянської літератури. У дослідженні проаналізовані "формування", "злам", "виховання" як основні засоби радянського регулювання літератури та канонотворення.

Ключові слова: іконостас, соцреалізм, історія літератури, формовка, канонотворення.

Kharkhun Valentyna. Socialist Realist Iconostasis in Ukrainian Reproduction

This article deals with principles and ways of constructing of socialist realist iconostasis represented in the first canonized history of Ukrainian Soviet literature. The study analyzes "formation", "break", "education" as a major tools of Soviet regulation of literature and canon creation.

Keywords: iconostasis, socialist realism, literary history, formation and canon creation.

Хархун В. П. Соцреалистический иконостас в украинской репродукции

В статье осмыслены принципы и способы конструирования соцреалистического иконостаса, репрезентированного в первой канонизированной истории украинской советской литературы. В исследовании проанализированы "формирование", "излом", "воспитание" как основные средства советского регулирования литературы и создания канона.

Ключевые слова: иконостас, соцреализм, история литературы, формовка, создание канона.

В теорії історіописання все частіше, поряд із часто артикульованим поняттям "канон", уживається категорія "іконостас", набуваючи літературознавчої легітимізації. Осмислюючи типологію канонотворення, Марко Павлишин, наприклад, стверджував, що для західної традиції характерне канонізування тексту, тоді як для східнослов'янської – особи, або «сукупності біографії письменника, його творів, історичної долі [Павлишин 1997: 191]». Дослідник доходить висновку, що «письменник (особотекст!) посідає місце в серії собі подібних

особотекстів, яку більш корисно розглядати також не як канон, а як іконостас [Павлишин 1997: 191]».

Категорія "іконостас", яка має релігійне походження, органічно вписується в систему мовомислення, властиву радянському часу, тому мотивовано надається до його опису й аналізу. За визначенням Вільяма ван ден Беркена (William van den Bercken), радянська ідеологія постає, "релігієподібною філософією" і "секулярною релігією" [Bercken William, van den 1989: 21]. Квазірелігійний характер радянського світовідчуття й світорозуміння передбачав абсорбацію релігійних, передовсім християнських, констант й надавання їм нового "радянського" звучання [Хархун 2008]. Саме апеляція до християнських кодів як активізація традиції уможливлювала продуктивність і живучість тоталітарної цивілізації.

Категорія "іконостасу" генетично пов'язана з історією літератури, точніше з її концептуалізацією. Моделювання історії літератури з відповідним ідеологічним забарвленням – це одне з основних завдань сталінського культурного будівництва, яке безпосередньо стосується формування й закріплення радянської ідентичності.

Процес створення "тексту" радянської історії літератури був довгим і важким. У 1930-х роках формується візія радянської історії літератури, базована на звulгаризованих марксистських концепціях, за якими національна складова замінена на ідеологічну. У цей час історія літератури функціонує віртуально як набір певних ідеологічних установок, оприятлених у статтях та хрестоматіях, які були головним "історіотворчим" жанром 1930-х років.

У 1936 році на базі Шевченківського інституту засновано Інститут української літератури імені Т. Г. Шевченка, який став головним осередком українського радянського літературознавства. Він планувався як центр із виробництва "контрольованої історії", робота над створенням якої розпочата в 1938 році. У результаті був надрукований проспект першого тому "Історії української літератури", присвячений давньому періоду.

Уперше українське літературознавство демонструє текстовий варіант радянської історії української літератури в 1945 році. Це був "Нарис історії української літератури", підготовлений М. Плісецьким, М. Ткаченко, С. Масловим, Є. Кирилюком, І. Пільгуком, С. Шаховським, загальну редакцію якого здійснили С. Маслов і Є. Кирилюк. "Нарис" формувався з орієнтацією на нові партійні вимоги, однак його ідеологічна "надбудова" не приховала національної "базис" – тестової спорідненості з головними здобутками української літературної історіографії 1920-х років. Така ситуація не могла, безумовно, влаштувати владу-замовника: з'явилася постанова ЦК КП(б)У від 24.08.1946 року "Про перекручення і помилки у висвітленні історії української літератури в "Нарисі історії української літератури", у котрій книгу названо шкідливою.

Інститутський колектив, проаналізувавши помилки, знову повертається до роботи над історією літератури. Перша текстуальна претензія на канон з'являється в 1954, 1957 роках (другий том надрукований у 1959). Ця історія літератури ґрунтується на міфологемному мисленні, проявляється в методологічному еклектизмі, помноженому на піднесений пафос народницько-сентиментального стилю. В її основі – легітимізований соцреалістичний іконостас. У фокусі цього дослідження – іконостас радянських письменників, репрезентований у першій канонізованій історії української літератури. Його специфіка полягає в тому, що більшість письменників – це сучасники створення "Історії". Отже, цікаво простежити, як відбувається "подвійна" канонізація: письменники творять "історію", водночас "історія" формує письменників. Завдання цього дослідження – виявити об'єктивні й суб'єктивні причини радянської легітимізації письменників з урахуванням таких чинників: надавання їхньої біографії та творчої спадщини до вписування в канон; системи фізичного й психологічного терору, так як і матеріального спонукання та різних винагород; інтерпретаційні маніпуляції критики, у результаті яких із "нерадянських" текстів постають зразкові варіанти соцреалістичної літератури.

Соцреалістичний іконостас інституційно з'являється в першій радянській історії української літератури 1959 року [Історія української літератури 1959]. Його складають: Павло Тичина, Максим Рильський, Володимир Сосюра, Андрій Головка, Петро Панч, Остап Вишня, Юрій Смолич, Юрій Яновський, Іван Кочерга, Микола Бажан, Іван Микитенко, Іван Ле,

Степан Тудор, Петро Козланюк, Леонід Первомайський, Олександр Корнійчук, Ярослав Галан, Олександр Гаврилюк, Андрій Малишко, Олесь Гончар. Добір імен (вони зазначені в тому порядку, у котрому заявлені в історії), як і їхня позиція у структурі іконостасу дуже промовисті: вони виявляють ціннісні пріоритети в мотивуванні літературно-мистецького життя.

З першого погляду стає зрозуміло, що основу соцреалістичного іконостасу складає проскрибоване представництво доби "Розстріляного Відродження", чи, зважаючи на контекст, "червоного ренесансу". Частина письменників дебютувала до жовтневого перевороту (наприклад, Максим Рильський та Іван Кочерга), більшість же заявило про себе у 20-ті роки, коли їм, головню представникам селянства й робітничої молоді, відкривалася дорога в літературу. Вони представляють стильове різноголосся своєї доби, визначене інституційними домінантами: значна частина канонізованих радянською критикою письменників були членами "Плугу" та "ВУСППу", ідеологічна спрямованість яких дозволяла мотивовано залучити їх до зони соцреалізму.

Основний принцип уходження цієї групи письменників до канону передбачає процес "формовки" (Є. Добренко). Зайве говорити, що залучення до "творення" соцреалізму означало для частини письменників трагічну ситуацію "без вибору" між творчою свободою та необхідністю служити радянській державі. Якщо вони й не мали досвіду ув'язнення, як, скажімо, Максим Рильський, то були свідками тотальних репресій своїх побратимів по перу та інших митців, науковців, представників української інтелігенції. Сама історико-культурна ситуація, створена радянською владою, зробила вибір за письменників, кожен із яких, однак, по-різному приймав посвяту в радянські митці.

Уходження Андрія Головка в зону соцреалізму виглядає, на перший погляд, найменш болісним. Його роман "Бур'ян" та почасти мала проза 20-х рр. слугували цьому доброю запорукою. Однак творча неспроможність "соцреалістичного" Головка ставить під питання його канонічний статус. Натомість творчість Івана Микитенка й сучасники письменника, і сьогоднішні літературознавці розглядають як типово соцреалістичну, хоча це не узабезпечило митця від репресії, а тому значно ускладнило сюжет про його канонізацію. Уходження до канону Петра Панча та Івана Ле, яким властиве художнє мислення протонародницького зразка та схильність до селянської тематики, видається на позір легким. Однак слід урахувати технологію формовки, яку зазнали письменники. Так, роман Панча "Право на смерть", написаний 1933 року, був підданий жорстокій критиці, що змусило його автора вдатися до кардинальної переробки, яка з'явилася на світ уже під назвою "Облога ночі" в 1935 році. Складніший шлях формовки пройшов Юрій Яновський, який тяжів до модерністських форм художньої творчості й, отже, на відміну від Панча й Ле, був менше прийнятний для канону. Жорстокій критиці піддаються його романи "Майстер корабля" (1928) та "Чотири шаблі" (1930). Тільки роман "Вершники" (1935), у якому закладені канонічні соцреалістичні схеми, здобувається на визнання, а його автор – на місце в каноні. Слід зауважити, що це місце завжди було особливе. Прийняття роману "Вершники" все ж таки передбачало певну засторогу: романтизм як ключова стильова тенденція й ускладнена жанрова природа роману не дозволили визнати його еталонним текстом українського соцреалізму. А погром роману "Жива вода" (1947) в жданівську добу значно ускладнив перебування Юрія Яновського в зоні соцреалізму.

Процес "формовки" часто передбачав психодраму "зламу". Найбільш драматичні випадки – це залучення до канону трьох поетів-класиків, які проходять процедуру "зламу". Павло Тичина, Максим Рильський та Володимир Сосюра виробили художньо виразний індивідуальний стиль, що корелювався з модерністськими інтенціями 1920-х років, і мали вагомий мистецький авторитет та славу (більшу славу мав хіба Остап Вишня, що зумовлювалося, очевидно, oprіч іншого, жанровими домінантами).

Виглядає так, що першим до соцреалістичного проекту, коли він ще й не був таким, долучається Володимир Сосюра, не в останню чергу завдяки кільком віршам 1920-х років, які заклали основу української ленініани. Однак історії з лікуванням у психлікарнях та той факт, що письменник двічі був виключений із лав Комуністичної партії вказують, що його входження в соцреалізм було карколомним сюжетом "із багатьма невідомими".

Специфіка потрапляння Павла Тичини до канону зумовлена психофізичним фактором, головню його надзвичайно високим порогом чутливості. При прочитанні щоденника митця випадає у вічі численність сцен смерті, які він бачить повсюдно: це й смерть брата, котру він надзвичайно боляче переживає, і похорон невідомого, побачена за вікном, і загибель комашки. Сцени смерті формують танатологічну й есхатологічну домінуючу світовідчуття митця. Масштабність сталінських репресій, які спричинили мільйони смертей, мали великий вплив на чутливу психіку поета. Допустимо стверджувати, що "злам" Тичини мотивувався екзистенційним страхом, помноженим у позараціональних структурах психіки. Раз "перелякавшись", Тичина ніколи не позбувається цього страху. Цим, можливо, можна пояснити, чому він, на відміну від Максима Рильського та інших представників свого покоління, не переживає періоду "третього цвітіння", бо навіть після лібералізації культурно-мистецького життя в хрущовську відлигу він не може вийти із зони страху. Максим Рильський, який був свідком репресій колег-неокласиків, сам пережив досвід ув'язнення, зреагував на ситуацію інакше: він її "прийняв" виважено й раціонально. Тому маска тоталітарного поета, що зрослася з Павлом Тичиною, спала з Максима Рильського, як тільки змінилася ситуація тотального контролю.

Колізія "зламу" митця породжує феномен роздвоєння, який прочитується на рівні свідомості автора, тексту з "подвійним дном" та на двовекторній рецепції в ситуації "пост".

Аналізуючи свідомість соцреалістичного автора, Віра Агеєва актуалізує потребу "психоаналізу соцреалізму". Застосовуючи його, дослідниця стверджує, що соцреалізм призводить до проблеми роздвоєння автора, яка спричинює самодеструкцію. Йдеться, наприклад, про заперечення Павлом Тичиною в поезії 1930-х років ідей і настроїв "Золотого гомону", реквієму загиблим під Крутами, або хворобливе прагнення Володимира Сосюри розквитатися зі своїм бойовим минулим, для цього він уводить у тексти сцени розстрілу петлюрівців [Агеєва 2009: 323-324]. Інший підхід у вияві "психоаналізу соцреалізму" пов'язаний із самопроекцією митця у творі.

У деяких текстах соцреалізму можна виявити "подвійне дно", одне з яких – відповідає естетиці соцреалізму, інше – дозволяє відчитати істинну інформацію, котру хоче донести автор і котра не завжди корелює з вимогами регламентованого мистецтва. Наприклад, у типово соцреалістичній поемі Максима Рильського "Марина" (1938) Віра Агеєва знаходить покликання на ув'язнення поета. Окрім того, зображення у творі поета, який служить владі, чітко вказує на те, наскільки Рильський переживав своє становище, яку тверезу моральну оцінку він давав своєму "одержавленню".

Цікавий сюжет, пов'язаний із Павлом Тичиною, відстежує Герберт Нойфельд. Він підважує тезу про беззастережну лояльність Тичини до радянського режиму, аналізуючи поему "Похорон друга" і вірш-сателіт "Ти, Павле..." та відчитуючи їхні підтексти. Дослідник стверджує: "... поему-реквієм можна розглядати як майстерну психодраму, яка одночасно розігрується в різних шарах: і як натхненний приклад долання трагедії Другої світової, адресований народові; і як долання власної індивідуальної трагедії самого автора, що, будучи палким прихильником та співцем вільної України, втратив назавжди свою мрію; а також як свого роду "анонімізоване" послання до друзів від розіп'ятого й знеособленого митця, підписане почерком власного художнього рівня" [Нойфельд 2010]. На думку автора розвідки, Тичина усвідомлював те, що він зробив зі своєю музою, і був готовий нести за це моральну відповідальність.

Приклади "втікання" класиків соцреалізму від самого соцреалізму можна знайти не тільки в підтекстах, а, так би мовити, на поверхні. Це особливо помітно в ситуації "пост", тобто з дистанції часу в пострадянській перспективі. У примітивізації соцреалістичної лірики Павла Тичини вбачають елементи автопародії. Оксана Забужко, оцінюючи вірш "Партія веде", називає його "геніальним": "абсолютно безособовий і безмежно "відкритий" для подальшого анонімного доповнення черговими біжучими закличками (ідеал поезії, згодом зреалізований китайською "культурною революцією"), – звучить усе ж таки двозначно, місцями аж до автоіронічності, власне, коштом неунікненої смислової самостійності його звукової сторони: той самий ритм, бездоганно-точно вистуканий 16 разів підряд, неминуче створює, замість ефекту зомбуючого заклинання, гротесковий образ калатала в руках ідіота" [Забужко 2006: 53]. Окрім того, бінарність, закладена в текстах соцреалізму з виразними оціночними

акцентами, у ретроспективному прочитанні виявляє полярне значення: часто в негативних героях можна знайти те, що відповідало, на думку авторів, справжнім, а не підробним радянським цінностям.

Численість і різноаспектність наведених прикладів засвідчує, наскільки важким був процес уходження представників "червоного ренесансу" в соцреалістичний канон, яким неоднозначним є їхній внесок у канон і як він модифікується зі змінами рецептивних підходів.

Друга група класиків, які репрезентують соцреалістичний канон, – це письменники західної України, покликані, вочевидь, символізувати радянський варіант злуки українських земель. Це Степан Тудор, Олександр Гаврилюк, Ярослав Галан та Петро Козланюк, які, будучи одним поколінням із представниками "червоного ренесансу", не через "формовку", а самовільно виявили симпатію до радянського мистецтва й активно долучилися до його розбудовування. Усі вони в той чи інший спосіб задекларували свою лояльність до радянської влади, що й забезпечило їм місце в каноні. Скажімо, Степан Тудор, потрапивши в російський полон під час Першої світової війни, став учасником післяреволюційної перебудови великої України, пафос якої перевіз у 1923 році до Галичини. Будучи інфікованим комуністичною ідеологією радянського зразка, він намагався прищепити її галицькому читачеві. Треба відзначити, що високий рівень ерудованості дозволяв Тудору обрамляти тенденційні настанови у форму переконливо прописаної філософської проблематики, як він це зробив у романі "День отця Сойки". Олександр Гаврилюк та Ярослав Галан ще до злуки українських земель були членами Комуністичної партії, як зазначається в радянській історії української літератури, вели активну пропагандистську діяльність. Петро Козланюк був інтегрований в контекст української радянської літератури ще в 1930-х роках, що вигідно "працювало" на ідею про масштабність соцреалістичного проекту. Специфіка вписування західноукраїнських письменників у канон зумовлена головню їхньою передчасною трагічною смертю (за винятком П. Козланюка). Цей факт стимулював їхню канонізацію в образах героїв із наголосом на жертвовності: С. Тудор і О. Гаврилюк загинули в перші дні німецько-радянської війни від німецької бомби, Я. Галан був убитий, за свідченням радянських джерел, вояками ОУН-УПА.

Оцінюючи позицію західноукраїнських письменників у каноні, треба наголосити на її маргінальності, позаяк вони продукували твори, які можна лише співвіднести з соцреалістичними зразками, бо вони радше тяжіють до тенденційного крила критичного реалізму з виразними народницькими характеристиками, а їхня художня вартість, навіть якщо оцінювати критеріями соцреалістичної естетики, невисока.

Третю групу в соцреалістичному іконостасі представляють письменники, які дебютували в 1930-х роках, – Андрій Малишко та Олександр Корнійчук. Перший – творець соцреалістичної лірики, якщо порівнювати, наприклад, із поезією Павла Тичини чи Максима Рильського, значно слабшої. Його позицію уяскравлює пісенна творчість, насичена народнопісенною стилістикою, та пізніша лібералізація спектру мотивів у ліриці 60-х років, як і його активна підтримка молодшого покоління шістдесятників.

Якби іконостас будувався з огляду на відданість радянській ідеології, то, безумовно, ключове місце треба було б відвести Олександрові Корнійчукові, і не тільки в національному контексті, а й у всесоюзному. Феномен Корнійчука пояснює продуктивна сув'язь двох чинників. Це, по-перше, безвідмовне й сумлінне служіння радянській владі. Корнійчук утілював усі ключові ідеологеми, які демонструють зміни в політиці радянської країни. За його текстами можна відстежити всі партійні постанови, не відкриваючи самих постанов. Ба більше: він художньо легітимізував тоталітарну онтологію [Хархун 2007: 48 – 59]. Слід згадати також службу Корнійчука на посадах у вищих державних органах протягом драматичних періодів цькування українських письменників та ідеологічного "формування" літпроцесу, щоб зрозуміти, наскільки важлива була роль Олександра Корнійчука в постулюванні тоталітарних засад радянської культури. По-друге, і це треба враховувати, Корнійчуків безумовний мистецький хист, який дозволяв йому обрамляти ідеологеми в художньо переконливу, прийнятну й зрозумілу для широких мас форму. Адже відомо, що драми Олександра Корнійчука мали великий успіх, і не тому, що нав'язувалися партійною верхівкою, а тому що знайшли відгук у читача й глядача. У цьому контексті творчість митця може прочитуватися як найбільш вдалий і продуктивний зразок естетизації тоталітарних практик.

Наймолодшим у когорті соцреалістичних класиків постає Олесь Гончар. Він фігурує як "продукт" радянського виховання, що й підтверджує його блискучий дебют (хоч справжній дебют відбувся таки раніше) сталінським романом-трилогією "Прапорonosці", котрий забезпечив його авторові надійне місце в каноні. Позиція О. Гончара була настільки уgruntована, що навіть ситуація з романом "Собор", який здобувся на жорстоку критику, її не змінила. Якщо проаналізувати еволюцію творчості письменника, то стане зрозуміло, що вона відтворює історію розвитку соцреалізму: від вибудовування зразкового соцреалістичного роману, що вказує на зрілість українського соцреалізму ("Прапорonosці"), до спроб його гуманізувати й у такий спосіб розширити ("Собор"), до захисту національної ідеї, мови зокрема (пізня публіцистика, щоденник). У цьому секрет амбівалентного прочитання феномену митця: з одного боку, він може розглядатися як типовий представник українського соцреалізму, з другого – як великий Інший, що виходив за рамки соцреалізму (саме таким він бачиться представниками старшого покоління літературознавців).

Іконостас письменників, репрезентований у першій текстуальній історії української радянської літератури, – це продукт формовки, здійсненої у 1930-х роках та інституалізованої в 1959 році. Його стабільність позначала функція авторитету як ключового принципу в історіописанні, а незначні зміни демонстрували лібералізацію канону, до якого долучалися раніше замовчувані або репресовані письменники, як, скажімо, Олександр Довженко чи Микола Куліш. Канонічність першої текстуальної історії літератури залишалася беззаперечною протягом радянської доби, цементуючи основи тоталітарного історіописання.

Література: Агеєва 2009: Агеєва В. Тексти з подвійним дном, або психоаналіз соцреалізму // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 5-6. – С. 319 – 333.; Забужко 2006: Забужко О. Синдром Галілея: кілька завваг до психології митця соцреалізму. // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. – К.: "Факт", 2006. – С. 51 – 59.; Історія української літератури 1957: Історія української літератури: у 2 т. – К.: Вид-во Акад. наук Української РСР, 1959. – Т. 2. Радянська література. – 1959. – 878 с.; Нойфельд 2010: Нойфельд Г. Кого ховає Тичина в "Похороні друга" // Дзеркало тижня. – 2010. – 26 лютого. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/kogo_hovae_tichina_v_pohoroni_druga.html; Павлишин 1997: Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447 с.; Хархун 2007: Хархун В. Концепти тоталітарної онтології (на матеріалі драматургії Олександра Корнійчука) // Слово і Час. – 2007. – № 12. – С. 48 – 59; Хархун 2008: Хархун В. Ідеологія як релігія: концепція "релігієподібного комунізму" в західній і пострадянській гуманітаристиці // Сіверянський літопис. – 2008. – № 4. – С. 116 – 122.; Bercken W. van den 1989: Bercken W. van den. Ideology and Atheism in the Soviet Union. – Berlin; N.Y. Mouton de Gruyter, 1989. – 199 p.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Р. З. Біляшевич, к.філол.наук (Київ)

ББК 83.3(0)6
УДК 82-31"19"

Гіпостазування сміху в теорії роману Михайла Бахтіна

М. Бахтін відводив особливу роль сміху у своїй теорії роману. Зокрема він шукав витoki поліфонічного роману в такому жанрі античної літератури, як меніппея. У цій статті розглядаються два аспекти. По-перше, аналізується, коли та як над питанням сміху працював сам М. Бахтін. А по-друге, висвітлюються різні сучасні підходи до вивчення проблеми сміху у творчості російського мислителя.

Ключові слова: сміх, карнавал, меніппея, роман

Roman Bilyashevych. The Hypostatisation of the Laughter in Bakhtin's theory of novel.

M. Bakhtin assigned a special role for the laughter in his theory of novel. Thus he was indicating the ancient genre menippea as a literary source of the polyphonic novel. This paper explores two aspects. Firstly, the question of when and how M. Bakhtin was working on the problem of laughter is analyzed. Secondly, the different contemporary approaches towards this issue are examined.

Key words: *laughter, menippea, carnival, novel*

Биляшевич Роман. Гипостазирование смеха в теории романа М. Бахтина

М. Бахтін отводил особую роль смеху в своей теории романа. В частности он искал истоки полифонического романа в таком жанре античной литературы, как мениппея. В этой статье рассматриваются два аспекта. Во-первых, анализируется, когда и как над вопросом смеха работал сам М. Бахтин. А во-вторых, исследуются разные современные подходы к изучению проблемы смеха в творчестве русского мыслителя.

Ключевые слова: *смех, карнавал, мениппея, роман*

Розквіт наукової діяльності М. Бахтіна (1895 – 1975) припав на період світових воєн, революцій та сталінського терору. Не випадково провідні дослідники вказують на те, що його теорії необхідно вивчати саме у контексті згаданих подій. Існують гіпотези, згідно з якими уся творчість М. Бахтіна є своєрідним діалогом із сучасною йому історичною добою.

Не є тут винятком і тема, яку буде розглянуто у цій статті, – особлива роль сміху у теорії роману М. Бахтіна. Дослідження С. Аверинцева, Л. Гоготішвілі, М. Голквіста, І. Попової, С. Хоружія та В. Шкловського по-різному демонструють, як це, здавалося би, суто теоретичне питання тісно пов'язане зі складними перипетіями європейської історії першої половини ХХ ст.

У статті буде розглянуто два аспекти проблеми сміху. По-перше, аналізуватиметься, коли та як над цим питанням працював сам М. Бахтін. А по-друге, будуть розглядатися різні сучасні підходи до вивчення проблеми сміху у творчості російського мислителя.

Шукаючи витоки поліфонічного роману Ф. Достоевського, М. Бахтін звернувся до тих жанрів пізньої Античності, які були пов'язані з карнавальним фольклором. На його думку, два з них – сократівський діалог і особливо мениппея – найпомітніше вплинули на формування карнавальної лінії розвитку європейського роману, до якої належать і твори Ф. Достоевського.

М. Бахтін відводив особливу роль сміху та карнавалу у розвитку мениппеї: «Карнавалізацією проникнуті і всі її зовнішні пласти, і її глибинне ядро [Бахтин 2002: 149]. Саме карнавал, карнавальне світовідчуття об'єднує всі характерні риси мениппеї в «органічне ціле жанру [Бахтин 2002: 151]».

М. Бахтін стверджував, що упродовж тисячоліть у літературу, насамперед у ту лінію її розвитку, з якої постав поліфонічний роман, транспонувалися чотири карнавальні категорії – фамільярні стосунки між людьми (відміна ієрархії та пов'язаних з нею всіх форм страху та етикету), ексцентричність (розкриття прихованих сторін людської природи), карнавальні мезальянси (поєднання високого та низького, великого та малого) та профанація (карнавальні кошування, пародії на священні тексти). Крім цього, він виокремлював вплив карнавального дійства увінчання–розвінчання блазенського короля, в основі якого лежить суто карнавальний пафос змін, смерті й оновлення, та похідних від нього обрядів переодівання і містифікації.

Ця амбівалентна природа карнавальних образів принципово важлива для теорії роману М. Бахтіна. У властивості поєднувати обидва полюси зміни – народження та смерть, благословення та прокляття, верх і низ – мислитель вбачав запоруку відкритості та свободи, альтернативу репресивним тенденціям, спрямованим на серйозність, офіційність, закритість і страх. Глибоко амбівалентним є сам карнавальний сміх, який походить від архаїчних форм сміху, пов'язаних зі символами плодючості, смертю та відродженням. Подібно до ритуального сміху, скерованого на осміяння богів і владарів, карнавальний сміх «також направлений на вище – на зміну влад і правд, зміну світопорядків [Бахтин 2002: 142]».

М. Бахтін розглядав твори Ф. Рабле та Ф. Достоевського в руслі однієї мениппейної традиції. Як свідчать архівні матеріали, «Бахтін почав займатися мениппеєю ще у 1940-х роках, спочатку як самостійною проблемою, а потім у контексті переробки книги про Рабле, причому вже тоді він розглядав мениппейну традицію і стосовно роману Рабле, і стосовно жанрового типу роману Достоевського [Попова 2007: 84]». Зрозуміла річ, такий зв'язок призводить до того,

що зауваження стосовно теорії карнавалу у «Творчості Франсуа Рабле» поширюються і на «меніппейний» розділ «Поетики творчості Достоевського».

Так, В. Шкловський стверджував, що М. Бахтін, детально проаналізувавши зв'язки роману Ф. Рабле з карнавалом, не показав, проти чого саме була спрямована пародія: «Карнавал реально присутній у Рабле, але він цілеспрямований. Чітким дальнім планом і головною метою нападок за книгою Рабле стоїть Біблія... [Шкловський 1974: 694]». Наприклад, родоводи Гаргантюа та Пантагрюеля відверто пародіюють Ісусів родовід (Матв.1:1-17). А сам Пантагрюель постає як новий спаситель та альтернативний месія. Крім того, у романі пародійовано причастя та притчі Ісуса, перекинуто та осміяно чимало біблійних парафраз. Загалом, книга Ф. Рабле «сповнена надзвичайної зухвалості, яку, напевне, до цих пір ніхто не перевищив. У ній підкреслюється антирелігійність роману; скажемо точніше – його антихристиянство [Шкловський 1974: 690]». При цьому В. Шкловський закидав М. Бахтіну навмисне применшення серйозності карнавалу: «Сказане на карнавалі наче й нічого не значить, воно ніби й не образливе. Але карнавал Рабле цілеспрямовано та образливо пародійний: <...> він пародіює церкву, суд, війни та вдаване право одних людей гнобити інших [Шкловський 1974: 695]». Багато в чому схожі аргументи проти бахтінської концепції карнавалу висловлював також О. Лосев [Лосев 1982: 586].

І хоча можна не погодитися з В. Шкловським стосовно того, що М. Бахтін не продемонстрував, проти кого та чого було спрямовано пародію у романі Ф. Рабле, проте доведеться визнати, що він проникливо відчув світоглядний настрій монографії – майже беззастережне захоплення цією пародією.

Спробою комплексного дослідження проблеми сміху та карнавальності у працях М. Бахтіна є розвідка такої авторитетної знавчині його творчості, як Л. Гоготішвілі. На її думку, стержень, на який можна «нанизати» всю багатоманітність бахтінських тем, – ідея «персоналістичного дуалізму». За допомогою цієї ідеї М. Бахтін вводить осі координат, що формують простір морального буття. Йдеться про два типи стосунків – «я» з Абсолютним Іншим та «я» з тутешнім іншим. Причому предметом бахтінської філософії стає другий тип. Саме його спотворення призводить до пошкодження першого типу стосунків. Іншими словами, взаємини між «я» та Абсолютним Іншим виступають як «епіфеномен» (тобто «супровідний феномен») зіпсованого морального буття: «Першопричина такого вихідного спотворення полягає, за Бахтіним, у тому, що «я» та тутешній «інший» перебувають в історично багатоманітних формах взаємного подолання та гноблення, а абсолютна моральна межа («безодня»), яка їх розділяє, розмита сурогатами їхньої ілюзорної (фізіологічної, психологічної, ідеологічної, соціальної і т.д.) єдності [Гоготішвили 1992: 117]». Змішування «я» та «іншого» рівнозначне їхній взаємоізоляції. Чітке ж розмежування між ними не заперечує, а навпаки, підвищує їхню взаємну потребу одне в одному. Таким чином, моральне буття передбачає «чистоту» ставлення до самого себе та до іншого.

По суті, дослідниця констатує, що М. Бахтін (слідом за німецькою класичною філософією) перевертає традиційний християнський підхід до проблеми людського буття, – він пов'язує вирішення цієї проблеми не з трансцендентним втручанням, а зі сферою поцейбічного та морального.

Далі у своєму дослідженні Л. Гоготішвілі вказує, що М. Бахтін виявив дві основні форми змішування «я» та «іншого»: першу – з домінуванням «я», другу – з домінуванням «іншого». На полюсах цих двох тенденцій мислитель імпліцитно виокремив два відповідних типи монологізму. Перший має своїм праобразом категорію «я-для-себе». Він схильний до ідеалізму, прагне статичності, бажає зняти час через «погашення» його у вічності, будується по вертикалі. Натомість другий тип, праобразом якого є категорія «іншого», навпаки орієнтується на матеріалізм, підкреслює динамічно-часовий аспект буття та будується по горизонталі.

У процесі пошуку антимонологічних сил в історії культури М. Бахтін поступово визначив свої ключові теми: романний жанр, народна сміхова культура та зміни у мовній самосвідомості історичних епох. При цьому центральні фігури його концепцій – Достоевський (з такими цінностями, як християнство, особистість, вертикальна картина світу) і Рабле (язичництво, родове тіло, горизонтальний вимір людського буття) – уособлювали різні виміри та форми протистояння монологізму.

Як бачимо, Л. Гоготішвілі приходить до висновку про систематичне поєднання протилежних світоглядних систем у бахтінських концепціях. На цьому тлі твердження дослідниці, що М. Бахтін мислив у контексті християнської традиції та сприймав монологізм як язичницький елемент європейської культури, потребує уточнень. Річ у тім, що він довільно використовував елементи християнського віровчення, часто ігноруючи найголовніше у ньому або перемішуючи його із засадами антагоністичного язичницького світогляду, про який власне й згадує Л. Гоготішвілі.

Тому сьогодні доволі стилізаторською видається гіпотеза К. Кларк і М. Голквіста про те, що зацікавлення М. Бахтіна поцейбічністю, матеріальністю речей та тілесністю зумовлене насамперед його тісним зв'язком із кенотичною традицією східного християнства, для якої характерне зосередження на таких моментах життя та рисах Христа, як покірне втілення, смирення страждання та добровільна смерть. На думку авторів, значний вплив ідеї кенозису на православ'я проявляється зокрема у тому, що підставою для канонізації перших руських святих Бориса та Гліба стало не страждання за віру (вони загинули внаслідок суто політичних обставин), а їхнє добровільне наслідування Христовим мукам [Clark, Holquist 1984: 84].

Можливо, у 1984 р., коли з'явилася монографія К. Кларк та М. Голквіста, М. Бахтін і міг видаватися парадоксальним православним мислителем, таким собі старцем, який протистояв ідеології комунізму. Проте оприлюднені матеріали та дослідження останніх десятиліть неабияк змінюють такий образ мислителя.

Справді, М. Бахтін намагався інкорпорувати у свою концепцію карнавалу елементи церковної традиції, але тут йдеться радше про Захід, ніж про Схід. Так, І. Попова наводить приклади того, як він розглядав «гротескне тіло» Ф. Рабле в контексті «францисканського освячення матеріально-тілесного низу [Попова 2010: 609]». При цьому, зазначає дослідниця, тут потрібно враховувати вплив Е. Жільсона та умонастрої 1910-х років. Неабияку роль відіграли також ідеї М. Шелера про те, що «Франциск – це «спроба» включити в містичну любов, як співчуття та радість до всього, також і весь космос, усю природу, синтезувавши все це в одному життєвому процесі [Бахтина 2002: 708]».

Утім, сьогодні спроби вивести карнавальну з християнської традиції виглядають не надто переконливо. Зрозуміло, що захоплення сміхом і карнавалом витікає з принципово іншої духовної традиції. Навіть ті звичаї середньовічної католицької церкви (*risus paschalis*), на які посилається М. Бахтін у своїх обґрунтуваннях, мають переважно язичницьке коріння, а концепція «гротескного тіла» набагато суттєвіше пов'язана з ідеєю «родового тіла» В. Розанова, ніж із францисканством [Тамарченко 1995: 176; Егоров 2003: 249].

На думку С. Аверинцева, всі роздуми М. Бахтіна про сміх так чи інакше виходять на одне «теологічне» (або паратеологічне) питання: у чому полягає смисл і правда давньої традиції, згідно з якою Ісус Христос ніколи не сміявся?

Якщо сміх – це справді перехід до свободи, своєрідний акт звільнення людини від соціальних умовностей, страхів і комплексів, то потрібно враховувати також й те, що він «за визначенням передбачає несвободу як відправний пункт і свою умову. Вільний звільнення не потребує; звільняється той, хто ще не вільний [Аверинцев 2005: 345]». У християнському сприйнятті Ісус Христос – творець і втілення всієї повноти свободи. «Тому передання, згідно з яким Христос ніколи не сміявся, з точки зору філософії сміху видається достатньо логічним і переконливим. У точці абсолютної свободи сміх неможливий, тому що зайвий [Аверинцев 2005: 346]».

Полемізуючи з М. Бахтіним, С. Аверинцев підкреслював ті риси сміху, які важко співвіднести зі свободою та торжеством особистісного начала: динамічність (вона закладена в саму природу сміху, звідки й усталений вираз «вибух сміху»), тотальність (сміх захоплює одночасно і духовну, і фізичну сторони людського ества), механічність (автоматична реакція нервів і м'язів, якою можна маніпулювати), стихійність (непередбачуваність сміху, втрата самоконтролю). Ці визначальні для феноменології сміху риси свідчать не тільки про його потужність, а й про неоднозначність: «Сміх – на те й сміх, на те й стихія, гра, лукавство, щоби у своєму русі перемішувати різноманітні мотивації, або й підміняти одну мотивацію – зовсім іншою [Аверинцев 2005: 349]». Противагою сміховому екстазу може слугувати гумор, який уможливорює суверенне користування свободою.

На думку С. Аверинцева, М. Бахтін гіпостазував певну ідеалізовану сутність сміху, так звану «правду сміху», яка була для нього предметом філософської віри. Його твердження, що «за сміхом ніколи не криється насилля», кричуще суперечить численним прикладам вмілого використання сміхової стихії диктаторськими режимами від Івана Грозного до Сталіна. (Парадокс полягає у тому, що М. Бахтін якраз і наводив приклади використання елементів карнавалу в політиці Івана Грозного та Петра I [Бахтин 2008: 714; Бахтин 2010: 290].) У приватних розмовах із М. Гаспаровим С. Аверинцев навіть висловив думку, що «Бахтін – не антисталінське, а навпаки питома сталінське явище; пластичний сміховий світ, де все рівне всьому, – чим це не лисенківська природа? [Гаспаров 2001: 169]». Схожу точку зору у своїх статтях відкрито відстоює Б. Гройс, наполягаючи на тому, що М. Бахтін був апологетом тоталітаризму [Гройс 1997].

У цьому контексті потрібно згадати також аналіз С. Хоружія, який зазначає, що карнавальне ставлення до світу ґрунтується на установці перевертання всіх стосунків – на установці інверсії: «І в універсумі біблійно-християнської культури ця міфологема – ніщо інше, як міфологема Люцифера. Першоджерельна, архетипна інверсія, міфологічний праобраз інверсії як такої – скинення Сатани з небес у пекло (Іс.14:12-15); а сам Сатана, Денниця, Люцифер, «що з неба спадав, немов блискавка» (Лук.10:18), є демоном інверсії та навіть її деміургом, оскільки у нього є своє певне царство, в якому інверсія, інвертованість (перевернутість) – універсальний та обов'язковий закон [Хоружий 1995: 22]».

Парадигма інверсії може по-різному втілюватися у приватному та соціально-культурному житті. Але абсолютна інверсія як онтологічна установка «поширює себе на всі першооснови та верховні цінності у світі людей, замінюючи добро злом, правду – брехнею та світло – темрявою. Вона прагне у чистоті та повноті відтворити архетип інверсії, визнає своє підпорядкування цьому архетипу і тому ex definitione представляє собою – Сатанізм. На межі, вона повинна включати в себе також заміну буття небуттям – знищення буття, анігіляцію, так що у своїх витоках це самогубна, самознищувальна установка [Хоружий 1995: 22]». Зрозуміло, що реалізації цієї парадигми на практиці – принципово часткові та обмежені. С. Хоружій поділяє основну масу цих реалізацій на дві групи, які тяжіють до двох головних принципів часткової інверсії, – Бунту та Карнавалу. Перший – притаманний добі модернізму. Другий є характерним феноменом постмодернізму. «Разом вони охоплюють двадцяте століття – так що долею нашого століття виявляться блукання між різними втіленнями однієї корінної установки пострелігійного світу – Інверсії, перевертання, заперечення [Хоружий 1995: 24]».

Якщо взяти до уваги тези, згідно з якими визначальною рисою «невідкупленого героя Достоєвського» (Бахтін) є бунт проти автора, а традицією, яка сформувала поліфонічний тип роману, – народна карнавальна культура, то можна у новому ракурсі простежити, як саме концепції М. Бахтіна залежали від світоглядних парадигм ХХ ст. і водночас впливали на їхнє формування.

Отже, можна зробити висновок, що симпатии М. Бахтіна трактують його увагу до категорій сміху та карнавалу або як прояв тісного зв'язку з кенотичною традицією східного християнства (К. Кларк і М. Голквіст), або як пошук антимонологічних (антиязичницьких) тенденцій в європейській культурі (Л. Гоготішвілі), або як результат переосмислення важливих на той час праць західноєвропейських дослідників (І. Попова). Крім того, часто йдеться про універсальний характер карнавалу, про його зв'язок з народним світовідчуття та сферою сакрального.

Між тим критики наголошують на тому, що М. Бахтін ідеалізував сміх, перетворивши його у предмет філософської віри. Такі невід'ємні риси сміху, як динамічність, тотальність, механічність і стихійність, співвідносяться не зі свободою людської особистості, а зі звільненням – станом, для якого відправною точкою є несвобода (духовна чи соціальна). З урахуванням історичного досвіду, необґрунтованим виявляється також твердження М. Бахтіна про те, що сміх не пов'язаний з насиллям (С. Аверинцев). Що ж до карнавального сприйняття світу, то воно ґрунтується на онтологічній установці інверсії, яка реалізує люциферівську програму перевертання цінностей та заміни буття небуттям (С. Хоружій).

Література: Аверинцев 2005: Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура // Аверинцев С. Собрание сочинений. Связь времен / [под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова]. -

К.: Дух і Літера, 2005. – С. 342 – 359.; *Бахтин 2008*: Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» (1944) // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. / [ред. И. В. Попова]. – Т. 4 (1): Франсуа Рабле в истории реализма. Материалы к книге о Рабле. Комментарии и приложения. – М.: Языки славянских культур, 2008. – С. 681 – 731.; *Бахтин 2002*: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. / [ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили]. – Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского; Работы 1960-х – 1970-х годов. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – С. 5 – 300.; *Бахтин 2010*: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. / [ред. И. В. Попова]. – Т. 4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). Комментарии и приложение. – М.: Языки славянских культур, 2010. – С. 7 – 508.; *Бахтина 2002*: Бахтина Е. А. Макс Шелер. «Сущность и формы симпатии». [Конспект предисловия] // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. / [ред. С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова]. – Т. 2: Проблемы творчества Достоевского; Статьи о Л. Толстом; Записи курса лекций по истории русской литературы. – М.: Русские словари, 2000. – С. 694 – 731.; *Гаспаров 2001*: Гаспаров М. Л. Записки и выписки. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.; *Гоготишвили 1992*: Гоготишвили Л. А. Варианты и инварианты М. М. Бахтина // Вопросы философии. – 1992. – №1. – С. 115 – 134.; *Гройс 1997*: Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник / [ред. В. Л. Махлин]. – Вып. 3. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 76 – 80.; *Егоров 2003*: Егоров Б. Ф. Диалогизм М. М. Бахтина на фоне научной мысли 1920-х годов // Егоров Б. Ф. От Хомякова до Лотмана. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 240 – 249.; *Лосев 1982*: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.; *Попова 2007*: Попова И. «Мениппова сатира» как термин Бахтина // Вопросы литературы. – 2007. – № 6. – С. 83 – 107.; *Попова 2010*: Попова И. В. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Комментарии // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. / [ред. И. В. Попова]. – Т. 4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). Комментарии и приложение. – М.: Языки славянских культур, 2010. – С. 529 – 629.; *Тамарченко 1995*: Тамарченко Н. Д. М. Бахтин и В. Розанов // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895 – 1995) / [ред. Исупов К. Г.]. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 171 – 178.; *Хоружий 1995*: Хоружий С. С. Бахтин, Джойс, Люцифер // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895 – 1995). – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 12 – 26.; *Шкловский 1974*: Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного // Шкловский В. Б. Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 3: О Маяковском. За и против. Достоевский. Из «повестей о прозе». Тетива. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 465 – 786.; *Clark, Holquist 1984*: Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. – Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1984. – 398p.

Т. М. Біляшевич, (Київ)

УДК 821.133.1 – 3.09

ББК Ш5 (4 Фра)6 – 6

Наративна організація роману Альберта Камю «Чума»

У статті здійснено інтерпретацію роману Альбера Камю «Чума» крізь призму концепцій Поля Рікера та Жерара Женетта про наративну ідентичність та такий наративний прийом, як металепис.

Ключові слова: наратив, металепис, ідентичність.

Татьяна Биляшевич. Нарративная организация романа Альбера Камю «Чума»

В статье представлена интерпретация романа Альбера Камю «Чума» в свете концепций Поля Рикера и Жерара Женетта о нарративной идентичности и таком нарративном приеме, как металепис.

Ключевые слова: нарратив, металепис, идентичность.

Tetyana Bilyashevych. Narrative organisation of Albert Camus' "La Peste"

This article represents the interpretation of Albert Camus' "La Peste" in the light of Paul Ricoeur's and Gérard Genette's conceptions about narrative identity and such narrative technique as metalepsis.

Key words: narration, metalepsis, identity.

Альбер Камю виношував ідею свого роману «Чума» (1947) під час Другої світової війни. Власне, у цьому творі письменник (і учасник Руху Опору) втілює досвід протистояння злу, котре в романі представлено в символічній формі та може прочитуватися на різних рівнях - історичному, суспільно-політичному, метафізичному. Завданням статті є аналіз того, як в кризовій ситуації відбувається процес наративної самоідентифікації оповідача роману.

Одна з характерних рис поетики художньої прози Альбера Камю полягає у наданні переваги нарації, яка тією чи іншою мірою зближує головного героя та оповідача. Оповідь від особи персонажа не лише створює ефект безпосередньої автентичності розказаної ним історії, але є також актом пошуку героєм власної ідентичності, адже, як зазначає П. Пікер, «сама ідентичність історії створює ідентичність персонажа» [Piker 2002: 178]. У романі «Чума» наративне оформлення, об'єктивування життя персонажа у цілісну історію супроводжується таким наративним прийомом, як металепис.

Цей термін неодноразово використовує Жерар Женетт. Уперше він уводить його в наратологічний обіг у роботі «Дискурс оповіді» (1972), де явище металепису розглядається у зв'язку з переходом героя або оповідача з одного наративного рівня на інший: «Що найбільше хвилює у металеписі – це саме його неймовірне та наполегливе припущення, що екстрадієгетичне, можливо, завжди є дієгетичним і що оповідач та його адресати, тобто ви та я, схоже, також уже належимо до певної оповіді» [Genette 1972: 245]. У своїй роботі «Новий дискурс оповіді» (1983), присвяченій роз'ясненню та уточненню наратологічних термінів, упроваджених у попередній праці, Женетт також визначає металепис як долання меж наративних рівнів: «Коли автор (або його читач) вводяться у вигадану дію своєї оповіді або коли персонаж цього вимислу втручається в екстрадієгетичне існування автора або читача, такі вторгнення, щонайменше, вносять розлад у розмежування рівнів» [Genette 1983: 58]. У дослідженні «Металепис. Від фігури до вимислу» (2004) Женетт більш детально та глибоко, порівняно з попередніми роботами, висвітлює це явище на базі літературного, образотворчого, кінематографічного та телевізійного матеріалу.

Запозичуючи цей термін із риторики, Ж. Женетт фіксує його вихідне значення: металепис – це риторична фігура, що означає «різного роду взаємозаміни, точніше, вживання одного слова замість іншого шляхом перенесення смислу» [Genette 2004: 8]. У риториці поняття металепису вживається у двох контекстах. По-перше, металепис тісно споріднений з метонімією, але, на відміну від неї, ніколи не виражається одним словом. Ж. Женетт цитує Вергілія, що вживає вираз «кілька колосків» для позначення кількох років, оскільки колос знаменує жнива, пов'язані з кінцем літа, а те, в свою чергу, означає завершення року [там само]. По-друге, ще класичні ритори виокремлювали авторський металепис, суть якого полягає в тому, що автор «претендує на втручання в історію, яку насправді лише оповідає» [Genette 2004: 13]. Женетт ілюструє це канонічним прикладом, де фраза: «У четвертій книзі «Енеїди» Вергілій вбиває Дідону» вжита замість: «розказує про смерть Дідони» [Genette 2004: 12]. Вважаючи риторичну фігуру «ембріоном», «ескізом» вимислу [Genette 2004: 17], Женетт розширює це друге риторичне значення до меж художнього вимислу та трактує металепис як «певну маніпуляцію <...> з причинно-наслідковими зв'язками, яка в тому чи іншому значенні об'єднує автора з його твором або – ширше – того, хто продукує певну репрезентацію, з самою репрезентацією» [Genette 2004: 14].

На основі широкого художнього матеріалу науковець виокремлює такі прояви металепису в літературі: 1) втручання екстрадієгетичного наратора в розказану ним історію; 2) перехід інтрадієгетичних персонажів на екстрадієгетичний рівень – «антиметалепис» [Genette 2004: 27] – явище, пов'язане з романтичною, модерною та постмодерною концепцією художньої творчості як повної свободи, а її героїв як цілком автономних осіб, здатних чинити вплив на власного автора; 3) включення у роман п'єси, герої якої з'являються і в первинній, і у вторинній оповідях, а також навпаки – введення наративного модусу роману в п'єсу; 4) різні типи екфразису, де, наприклад, персонажі картини виходять за її рамки; 5) втягування

екстрадієгетичного читача у дієгезу оповіді, яким широко послуговувалися Стерн, Дідро та Бальзак, – явище, яке Женетт називає «металепсисом читача» [Genette 2004: 99]; 6) металепсис, пов'язаний зі зміною наративного статусу персонажа й оповідача, їхньою взаємозамінністю, що свідчить про нетотожність їхньої ідентичності, оскільки Я оповідача або героя «завжди є також *іншим*» [Genette 2004: 110]; 7) металепсис, пов'язаний з непомітною трансгресією оніричного в реальність дієгези; 8) включення реальності (наприклад реальних історичних персонажів) у художній вимисел, що дозволяє Женетту говорити про універсальний характер такого явища, як металепсис: «Це постійне та взаємне перетікання реальної дієгези в дієгезу художню та одного вимислу в інший становить суть художнього вимислу загалом і всякої художності зокрема. Кожен художній вимисел зітканий з металепсисів» [Genette 2004: 131].

Беручи до уваги останнє положення французького науковця, можна сказати, що вся творчість Камю яскраво втілює цей металептичний тип. Адже поетиці письменника-модерніста притаманний специфічний спосіб освоєння реальності, суть якого полягає у наданні мінливим біографічним та історичним фактам символічного виміру. Навіть у філософських трактатах Камю однаково представлені й реальні історичні особи, й літературні та міфологічні герої – рівнозначні дійові особи єдиного знакового універсуму письменника. Один з найяскравіших прикладів металепсису міститься у фіналі п'єси «Калігула»: протагоніст намагається переступити умовну «четверту стіну» сценічного простору та вскочити у безпосередній рух сучасності: «В історію, Калігуло, в історію!» [Камю 1996, т. 2: 68]. У романі «Чума» металепсис реалізується дещо складніше, але не менш ефектно.

Якщо у повісті «Сторонній» центральним персонажем є автодієгетичний наратор, який своєю дивакуватістю привертає увагу решти персонажів, то в романі «Чума» не вписаний в історію оповідач займає значно скромніше місце. Він виявляє свою присутність в експозиції та у розв'язці, а між цими двома сюжетними полюсами обмежується доволі лаконічними коментарями, залишаючи решту наративного простору відстороненому викладові подій або покладаючи цю місію на персонажів.

Так, журналіст Рамбер, подорожній Тарру, отець Панлу, скромний службовець Гран і злочинець Коттар на початку роману один за одним вводяться у сюжет: з'являються у полі зору лікаря Рійо, який виконує свій щоденний обхід хворих. Під час епідемії саме Рійо з огляду на свою професію стає тим центром, що стягує сюжетні лінії інших персонажів в одне ціле. Слід зазначити, що лікар є центральним, однак аж ніяк не єдиним головним персонажем твору. Цим статусом наділено всіх героїв. Така «демократичність», окрім персонажної організації твору, відбилася також на його наративній структурі, котра, як зазначає оповідач в експозиції роману, містить «власне свідчення, потім свідчення інших, оскільки через свою роль йому довелося вислухати звиряння всіх дійових осіб цієї хроніки, нарешті, папери, що потрапили йому до рук» [Камю 1996, т. 1: 79].

Отже, роман має чітку трирівневу будову: 1) екстрадієгетичний рівень містить пояснення та коментарі власної оповіді, здійснені наратором, прикладом яких є його наведене вище зізнання; 2) на інтрадієгетичному рівні наратор оповідає про події – «власне свідчення»; 3) метадієгетичний рівень включає оповіді вторинного порядку – «свідчення» та «папери» інших персонажів: щоденники й усну сповідь Тарру, лист і рукопис Грана, дві проповіді отця Панлу, історичні свідчення попередніх хронікерів про чуму. Ці «тексти в тексті» (Лотман) переказує оповідач, або вони вводяться через «цитатний» дискурс (Женетт), що надає оповіді рівного, позбавленого різких переходів характеру.

Передачу екстрадієгетичним оповідачем у своєму дискурсі внутрішніх, метадієгетичних оповідей можна пояснити по-різному: як доказ достовірності розказаної ним історії, як спосіб різнопланової репрезентації подій, як колективне намагання раціональним письмом приборкати позбавлену сенсу пошесть, а також, що важливо, як засіб реконструювання власної ідентичності в контексті загальнолюдської.

На метадієгетичному рівні герої фокусують чуму з різних планів. Щоденники Тарру, яким у романі після хроніки оповідача відведено найбільше місця, репрезентують оранські події у «зменшений» спосіб: «Але йдеться про хроніку дуже своєрідну, ніби автор навмисне поставив собі за мету все здрібнювати. На перший погляд здається, ніби Тарру якось примудряється бачити людей і предмети в перекинутий бінокль. Серед загального

розгартіяшу він, власне, намагався стати історіографом того, що взагалі не має історії» [Камю 1996, т. 1: 90].

Справді, нотатки Тарру складаються з дрібничок, які створюють ефект безпосередньої присутності всередині зачумленого міста, дивацтва якого може підмітити лише непризвичаєне око чужинця. Так, Тарру фіксує історію про старого, що отримував насолоду від плювання на котів; описує сцену готельної трапези авторитарного слідчого Отона в оточенні заляканих дітей та жінки; розповідає про власного батька – прокурора, що неодноразово засуджував людей до смертної кари. Героєм нотаток Тарру є також злочинець Коттар, який – єдиний зі всього міста – знайшов у чумі свій зиск: спосіб уникнути правосуддя.

Ці епізоди позначені тематичною єдністю: усі вони фіксують різні збочення і таким чином становлять гротескне заперечення життя, що за відсутності роботи над собою може стати суттю будь-якої людини: «Мені достеменно відомо <...>, що кожен носить її, чуму, в собі, бо не існує такої людини на світі, атож, не існує, якої б вона не торкнулася. І тому треба безупинно стежити за собою, щоб, випадково забувшись, не дихнути в обличчя іншого і не передати йому зарази. Бо мікроб – це щось природне» [Камю 1996, т. 1: 239]. У монолозі Тарру виражено одну з центральних думок Б. Паскаля про відволікаючу силу розваг: «Людина чесна, яка нікого не заражає, це саме той, хто ні на мить не сміє розслабитися» [там само].

На відміну від Тарру, який аналізує чуму в розрізі окремого життя, наче наводить на її бацилу мікроскоп і фіксує прояви клінічних випадків, отець Панлу дивиться на чуму з перспективи теодицеї, яка уникає деталей, конкретики, створюючи найбільш узагальнену картину. Різниця у планах репрезентації пошесті цими двома свідками пов'язана з їхніми переконаннями.

У своїй першій проповіді отець Панлу виходить із тези про апіорну гріховність людини, що все більше і більше віддалилася від Бога, а отже, заслужила на таку кару. У своїй другій проповіді вже після побаченої смерті маленького Філіпа священнослужитель втрачає категоричність в оціночних судженнях: «...пояснювати тут нема чого» [Камю 1996, т. 1: 219]. Чума для нього стає загадкою, що не піддається раціоналізації. Незважаючи на різницю у вихідних судженнях про походження епідемії, Тарру та Панлу дотримуються спільної думки про необхідність активно протистояти їй: «Не слід слухати тих моралістів, які товмачать, що треба вклякнуту і дати подіям іти своєю чергою. Навпаки, треба тихенько пробиватися в пітьмі, хай навіть наосліп, і намагатися робити добро» [Камю 1996, т. 1: 222].

На противагу цим персонажам, перейнятий своїми особистими проблемами Гран, здається, і не помічає чуму. Тому, на відміну від оповідей інших персонажів, його рукопис про амазонку у Булонському лісі позбавлений будь-яких натяків на пошесть. Проте сама техніка роботи Грана (яка, до речі, висвітлює манеру ретельного та багаторазового переписування написаного самим Камю), відображає притаманний всім персонажам спосіб боротьби з чумою – починати все спочатку. Саме ця здатність перетворює непомітного Грана на справжнього героя хроніки, свідомо позбавленої героїчного пафосу, усуваючи позірне протиріччя між його миршавою зовнішністю та благородним прізвищем («Grand» з французької перекладається як «Великий»).

Рамбер, журналіст за фахом, на відміну від Грана, не має проблем з пошуком слів, проте він не залишає у хроніці жодного письмового свідчення. Його історія передана оповідачем або представлена безпосередньо через діалог. Він також перейнятий не стільки ідеєю, скільки своїм коханням, але, як і класицистичний герой, після напруженого внутрішнього двобою надає перевагу загальнолюдському обов'язкові врятувати інших над власним прагненням щастя. Його спосіб протистояти чумі також полягає у постійному починанні заново: чи то в пошуку втечі із зачумленого міста до своєї коханої, чи в наполегливій боротьбі у рятівному загоні.

На перший погляд здається дивним, що центрального персонажа – лікаря Рійо – майже повністю обділено власним письмовим свідченням. У тексті лише раз з'являється одне-єдине речення з його професійних нотаток [Камю 1996, т. 1: 97]. Натомість його представляє або не вписаний в історію оповідач, точка зору якого часто співпадає з наративною перспективою лікаря, або інші персонажі. Так, Тарру кількома штрихами окреслює його портрет, який, як зізнається оповідач, є «досить точний» [Камю 1996, т. 1: 94]. Цьому судженню наратора можна

повністю довіряти, адже в останній, п'ятій частині роману наративна ситуація зазнає неочікуваного повороту. Екстрадієгетичний-гетеродієгетичний оповідач зізнається, що, насправді, він є ніким іншим, як центральним героєм історії – лікарем Рійо: «Наша хроніка добігає кінця. Пора вже докторові Бернару Рійо признатися, що він її автор» [Камю 1996, т. 1: 271]. Однак поглинання інтрадієгетичним-гомодієгетичним наратором відстороненого від історії оповідача залишається лише декларативним. Навіть після зізнання в авторстві хроніки він не наважується порушити об'єктивність оповіді та вдатися до викладання подій від першої особи. Ця дистанція між наратором і героєм, представленими однією особою, не дозволяє однозначно класифікувати наративну інстанцію роману. Тому доцільно поєднати два жанретивські терміни та визначити цю інстанцію стосовно її (не)включення в історію як гетеро-гомодієгетичну, що свідчить про ідентичну неоднозначність героя-оповідача, Я якого містить також свою відсторонену іпостась, свого Іншого – Він.

У романі «Чума» стратегія оповідача представити себе як Іншого протягом майже всієї своєї оповіді має на меті не лише, як зізнається сам наратор, сприяти об'єктивному викладові подій, а й об'єктивному поглядові на себе. Проте в контексті колективного винищення та спільного опору, про які Камю роздумував на сторінках свого есе про бунт, необхідно ідентифікувати себе з загальнолюдською природою, «есенцією», яка, якщо перефразувати відомий вираз Сартра, передує «екзистенції».

Саме в бунті «раптово спалахує відчуття, що в людині є щось таке, з чим вона, бодай на певний час, може ототожнювати себе» [Камю 1997, т. 3: 189]. Тому в романі періоду бунту на перший план виходить не самість – змінна частина людської ідентичності, а тотожність – її перманентне ядро, яке притаманне кожній людині та для збереження якого чиниться бунт: «Я бунтую – отже, ми існуємо» [Камю 1997, т. 3: 197]. Так, якщо герой повісті «Сторонній» бореться на смерть за свою самість у контексті індивідуального протистояння системі, то в умовах колективного бунту боротьба проти винищення здійснюється через досягнення тотожності, притаманної і Я, і Іншому. Яким би незрозумілим і недоступним останній не був, він також втілює та захищає цінності, властиві людині взагалі. А тому, якщо в повісті «Сторонній» фокусом усіх точок зору стає автодієгетичний оповідач, то в романі «Чума» цей фокус більш-менш рівномірно розсіюється на всіх основних, таких відмінних один від одного персонажів. І майже в кожному з них наратор знаходить те ядро, яке визначає також його.

Щодо рівнів оповіді, то стає очевидним, що герой робить стрибок із дієгетичного на екстрадієгетичний рівень або що наратор перетинає відведений йому рівень оповіді та стає героєм розказаної ним історії. Такий рух героя-оповідача від найглибшого метадієгетичного рівня свідчень інших персонажів через інтрадієгетичний рівень власної оповіді на екстрадієгетичний рівень коментарів здійснює рівномірний зріз крізь увесь твір, а отже, дозволяє лікареві Рійо з обґрунтованою впевненістю, спираючись на досвід інших персонажів, говорити про існування у людській ідентичності стабільного ядра, адже «люди завжди однакові» й «більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу» [Камю 1996, т. 1: 275–276]. Єднає людей, як і героїв хроніки, три якості, з якими вони можуть ідентифікувати себе: «любов, мука і вигнання» [Камю 1996, т. 1: 271]. Тому наратор у своїй хроніці постійно свідчить про «наших співвітчизників», не відокремлюючи себе від решти нещасних, які долають муки вигнання любов'ю. Така особливість персонажа відповідає також естетиці повернення до традицій класицистичного роману, так званого «нового класицизму», над яким роздумував Камю у період бунту [Camus 2006: 909–910]. Адже герої роману «Чума» віднаходять внутрішню «єдність», тотожність, пропаговану класицистичною естетикою.

Крім свідчення про існування спільного внутрішнього ядра героїв роману, застосування металепису передбачає також здійснення певної маніпуляції над потенційним читачем: навіяти відчуття, що історія насправді не така вже відділена від життя і що читач слідом за персонажем-оповідачем може опинитися у зачумленому місті. Дійсно, несподівана присутність оповідача на всіх наративних рівнях не виключає можливості його раптової появи на рівні реальності. До того ж, наратор постійно вдається до включення в свою оповідь реальних наукових фактів, як-то: «...бацила чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати десь у закутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години в спальні, в підвалі, у валізі, в носовичках та в паперах, і, можливо, настане день, коли на лихо і в

науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста» [Камю 1996, т. 1: 276].

Можливість нового спалаху пошесті, а отже, і залучення до свідчення про неї наступного оповідача, яким може стати й читач, імплікує вже сам жанр нотаток лікаря Рійо – хроніка. Адже специфіка хроніки полягає у домінуванні «чітко сформульованої достовірної інформації» над літературним вимислом і оформленням [Літературознавча енциклопедія 2007: 562]. Тому, незважаючи на задекларований оповідачем кінець хроніки («...і ось тут доктор Рійо задумав написати цю історію, яка завершується тут...» [Камю 1996, т. 1: 275–276]), своїм активним виходом на рівень буття читача вона все ж таки тяжіє до відкритості. Оскільки оповідь корелює з ідентичністю оповідача, то відкритість розказаної лікарем Рійо історії свідчить про його інтрасуб'єктивну іншість.

Визначальний для наративної структури роману прийом металепису, пов'язаний з переходом з одного рівня буття на інший, з доланням певного порога, конденсується в епізоді, який, на перший погляд, може здатися незначним, але насправді є кодом всієї наративної структури роману. У своїх нотатках Тарру оповідає про перегляд спектаклю «Орфей та Еврідіка», під час якого протагоніст помирає на сцені справжньою смертю [Камю 1996, т. 1: 203–204]. Таке зміщення вимислу (спектакль) і реальності (зачумлене місто) викликає паніку серед глядачів, адже вони усвідомлюють, що межі між Аїдом та Ораном насправді не існує, а вони, як і герої спектаклю, перебувають віч-на-віч зі смертю. Так само вся оповідь лікаря Рійо спрямована на металептичне злиття написаної ним історії з безпосереднім життєвим досвідом окремої людини, яка, перебуваючи перед обличчям смерті, змушена з'ясувати питання про свою ідентичність.

Отже, металепис у романі «Чума» Камю, стираючи кордони між наративними рівнями, між вимислом і реальністю, з одного боку, виявляє самість героя-оповідача. З іншого боку, цей наративний прийом дозволяє герою-наратору говорити про існування сталих елементів ідентичності, які єднають його з іншими персонажами та уможливлюють їхнє спільне протистояння злу.

Література: Камю 1996, т. 1: Камю А. Чума // Вибрані твори : в 3 т. / Пер. з франц. А. Перепадя. – Т. 1. – Харків: Фоліо, 1996. – С. 75 – 276.; Камю 1996, т. 2: Камю А. Калігула // Вибрані твори: В 3 т. / Пер. з франц. П. Тарашук. – Т. 2. – Харків: Фоліо, 1996. – С. 7–68.; Камю 1996, т. 3: Камю А. Бунтівна людина // Вибрані твори : В 3 т. / Пер. з франц. О. Жупанський. – Т. 3. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 181 – 438.; Літературознавча енциклопедія 2007: Літературознавча енциклопедія: В 2 т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.; Пікер 2002: Пікер П. Сам як інший / Пер. з франц. В. Андрушко, О. Сирцова. – К.: Дух і літера, 2002. – 458 с.; Camus 2006: Camus A. Sur une philosophie de l'expression // Oeuvres complètes. – V. I (1931–1944). – P.: NRF, Gallimard, 2006. – P. 901 – 910.; Genette 1972: Genette G. Discours du récit // Figures III. – P.: Seuil, 1972. – P. 65 – 286.; Genette 2004: Genette G. Métalepse. De la figure à la fiction. – P.: Seuil, 2004. – 142 p.; Genette 1983: Genette G. Nouveau discours du récit. – P.: Seuil, 1983. – 127 p.

УДК 82.091

ББК 83.3(4Укр)+83.3(4Нім)

Рецепція тоталітаризму в малій прозі Володимира Винниченка та Стефана Цвейга: погляд ззовні та зсередини

У статті розглянуто відображення тоталітарних систем у малій прозі Володимира Винниченка та Стефана Цвейга. Проаналізовано погляди науковців на дану проблематику. На ці контексти у різні часи звертали увагу М.Жулинський, Г.Сиваченко, Г.Костюк, В.Панченко, Д.Затонський, Р.Гром'як їхні концепції проаналізовано у роботі.

Ключові слова: рецепція, тоталітаризм, мала проза, Володимир Винниченко, Стефан Цвейг.

В статье рассмотрено отражение тоталитарных систем в малой прозе Владимира Винниченко и Стефана Цвейга. Проанализированы взгляды ученых на эту проблему. На данные контексты в разные времена обращали внимание М.Жулинский, Г.Сиваченко, Г.Костюк, В.Панченко, Д.Затонский, Р. Громьяк, их концепции проанализированы в работе.

Ключевые слова: рецепция, тоталитаризм, малая проза, Владимир Винниченко, Стефан Цвейг.

The article reveals the totalitarian systems in small prose of Volodymyr Vynnychenko and Stefan Zweig. The scholars' views on this issue have been analyzed. At different times M.Zhulinsky, G.Syvachenko, G.Kostyuk, V.Panchenko, D.Zatonsky, R.Gromyk paid their attention to these contexts. Their concepts have been analyzed in the article.

Keywords: reception, totalitarianism, small prose, Volodymyr Vynnychenko, Stefan Zweig.

Початок ХХ століття ознаменувався кризою не тільки у суспільно-політичному житті, а й зміною ідейно-естетичних пріоритетів, появою нових поглядів і теорій, нових постатей у культурі та літературі. Оновлені соціальні постулати зумовили пошук інших шляхів реалізації особистості у процесі зображення історичного поступу. Як зазначає Микола Жулинський, «в історії розвитку естетичної і художньої культури України важко відшукати такий період інтенсивного накопичення і перетинання багатьох естетичних моделей і систем, яким був кінець ХІХ – початок ХХ століття» [Жулинський 1992: 141]. На той час стала масовою примусова еміграція не тільки української інтелігенції, а й митців світового рівня. Підтвердженням цього є висновки дослідниці Г. Сиваченко про те, що «... у ХХ ст. літературна еміграція стала вимушено масовою, трагічною, адже зовнішні, політичні, причини від'їзду превалювали над внутрішніми, психологічними» [Сиваченко 2003: 280].

Такої долі зазнав і Володимир Винниченко, і Стефан Цвейг. Так, перший був яскравою постаттю не лише в українській, а й у світовій літературі, продовжив найкращі традиції творчої української інтелігенції (М.Коцюбинського, Лесі Українки, І.Франка) у прозі та пройшов складний шлях від пропаганди соціалізму до відмови від його практичного втілення. У свою чергу, доля класика австрійської літератури позначена суперечливістю, неоднозначністю і драматизмом, але він зумів знайти свого читача і серед своїх сучасників, і серед розбещеної засильям найрізноманітнішої літератури молоді ХХ ст. Поширення літературних творів зазнало впливу метаморфоз на ідеологічному рівні і, врешті-решт, позначилося новим відкриттям творчої спадщини.

Літературний доробок цих видатних митців незмінно привертає увагу літературознавців і критиків. Особливості впливу неоднозначних політичних подій на творчість літературних діячів досліджували науковці Г.Костюк, М.Жулинський, В. Панченко, Г.Сиваченко, Д.Затонський та ін. Предметом вивчення літературознавців були особливості світобачення, своєрідність тематики, проблематики, художньої палітри та стилю письменників. Однак поза увагою критиків залишився аспект рецепції тоталітаризму на основі малої прози Володимира Винниченка та Стефана Цвейга. Цей аспект творчості прозаїків потребує ґрунтовного дослідження.

Після встановлення в Радянському Союзі культу особи відмінність між Гітлером і Сталіном, на думку багатьох вчених, зникла остаточно. Письменник Б.Пастернак вбачав у

диктатурі націонал-соціалістів лише реакційний придаток чи криве віддзеркалення революційної Росії.

На початку війни В.Вернадський дійшов висновку, що націонал-соціалізм у порівнянні з комуністичним режимом є ще більш занепадницькою системою. Наприкінці сталінської епохи письменник В.Гросман розмірковував про подібність між націонал-соціалізмом і сталінізмом з погляду моралі, причому обґрунтування цієї тези пізніше стало цілком означеною темою його творчості («Життя і доля»). Так, він у ретроспективному розгляді показує жахи червоного і коричневого фашизму, протиставляє геноцид соціациду.

Постаті С.Цвейга та В.Винниченка посідають чільне місце у світовій літературі. Майже однолітки, обидва – непересічні особистості, обидва були «чужими серед своїх і не зуміли стати своїми серед чужих» і все життя боролись за право вільно висловлювати свою літературну і суспільну думку та не піддаватись нищівній критиці за малу критику диктатури та терору. Одні вважають їх геніями, інші – боягузами, які втекли і не намагалися протистояти вождям разом із безстрашною інтелігенцією.

Складність аналізу творчої манери письменників полягає у двоїстій її природі: драматичній і неоднозначній біографії, яка знаходить своє відображення в художній творчості. Мала проза В.Винниченка та С.Цвейга на початку ХХ ст. характеризується значним розширенням оповідної тематики. Насамперед набуває нового спектру класична формула трактування особистості, яка в умовах ХІХ століття переросла в методику створення соціального типу, суспільної проблеми. Саме тут можна прослідкувати втілення однієї із провідних імпресіоністичних ознак, суть якої полягає у заглибленні автора в приховані обставини внутрішнього життя людини, у створенні, поряд із фактичною, своєрідної духовної (емоційно-настроєвої) біографії героя, часто не обтяженого ідеологічною, суспільною чи громадською значимістю. Такий підхід до імпресіонізму як методу художнього відображення спричинив появу нових тем і типів літературних героїв.

Основна тема, яка насправді хвилювала Винниченка, – неминучість насильства – стала для нього каменем спотикання у марксизмі. Всупереч революційній вдачі і прагненню зламати суспільний лад, він був переконаний, що саме війни та революції стоять на перешкоді людському щастю. Революції – це, на його думку, хірургічні засоби зміни суспільних стосунків і наближення людей до щастя. Проте ж шлях до щастя через революції – це ілюзія, бо жодна революція не вкоротила шляху до щастя. «Коли нарешті невдача «соціалізму» в СРСР стане цілком виразна й наявна, – наголошував український письменник, – тоді стане видно, що, очевидно, не можна в житті оперувати тими самими методами, як у математиці: стане видно, що в житті мінус на мінус не може дати плюс. Ленінізм і сталінізм намагалися, б'ючи мінусами по мінусах, дістати плюси. Виходять тільки мінуси. А насильством, б'ючи по насильству, свободи не дали» (23 липня 1935 р.). В іншому записі зустрічаємо: «Саме брехня і насильство були для нього цілковито неприйнятними категоріями в царині етики, він постійно звинувачував СРСР, вожді якого вважали, що «брехнею, обдуром і насильством, терором можна заволодіти планетою» (6 травня 1946 р.) [Костюк 1995: 130].

Неоднозначне розуміння і трактування Винниченкової літературної спадщини значною мірою спричинялися його власними ідейно-художніми пошуками, послідовними спробами ототожнити різко контрастні філософсько-світоглядні та естетичні домінанти. Літературна діяльність письменника – це постійні болісні роздуми про рідну сонячну Україну та її народ. Митець у творах звертається до неочікуваних точок зору у сфері психології та моралі, шукає динамічних сюжетних ходів. Слово Володимира Винниченка у малій прозі відверте і водночас жорстоке, але, разом з тим, він зауважує, що наше життя складається з моментів: моментів хвилювання, розчарування, радості, суму та турботи. Все це він втілює у новелі «Талісман», показавши читачу як формується ідеологія і як вона впливає на людей. У творі «тюрма» характеризується як кайдани терору, який зароджувався: «Це вже виходило за межі всякого найміцнішого терпцю. То був не коридор політичних в'язнів, а якийсь допотопний хаос <...>». Цей твір спонукає читача відчувати всю повноту емоційних переживань головного героя, який опиняється в тюремній камері. Спокійний, врівноважений єврей Піня – постійний об'єкт глузувань співкамерників: «Я ніколи не бачив на маленькому веснянкуватому лиці Піні гніву, обурення або навіть суму чи журби, цих звичайних тюремних мешканців. Він на все трошки

несміло, трошки ласкаво, трошки добродушно посміхався». Але він неочікувано стає старостою і робить те, що не вдавалось іншим, – підтримує дисципліну і порядок. У цій непростій ситуації така, людина, здається мала б зламатися, але ні, Піня стає справжнім керівником: «І дійсно, трудно було, не звикнувши, байдуже дивитись на Піню <...>. Треба було бачити, як він балакав, наприклад, з начальником тюрми. З самим начальником тюрми. Раніше, коли останній заходив до нас в камеру, Піня тільки одним оком визирав десь позаду із-за спин товаришів і, мабуть, мови не знайшов би, коли б до його звернувся сам начальник <...>. Раз його вибрано старостою, так він мусить дбати, щоб коридор мав усе, що йому помагається <...>.

— А ви не боїтесь балакати з начальником? («Ти» йому тепер уже мало хто казав).

— Боятись? А чого би я мав боятись? Коли староста буде боятись, то хто не буде боятись, хто? »Тут Винниченко показує, як політичні ідеології та несправедливі ув'язнення перероджують особистість. *[Винниченко: електронний ресурс]*.

Таким чином, письменники жили в різних країнах і мали різні підходи до відображення поглядів на майбутнє. Обох хвилювали ті самі трагічні проблеми. Австрійський письменник не раз чув закиди щодо небажання літературними творами критикувати нацистську ідеологію Гітлера, але це на перший погляд. Хоча і на чільному місці в літературній творчості у нього стояли ідеї гуманізму та пацифізму, не можна однозначно говорити про його небажання протистояти ідеологічним рухам. Взяти хоча б твір «Шахова новела». Це активний протест гітлерівській ідеології. Населивши свій «шаховий світ» нищими та ексцентричними персонажами, С.Цвейг представив політичний і психологічний коментар щодо нацистського суспільства: «Что сказал моим преследователям добрый доктор, я так и не знаю. Во всяком случае, он добился своего: меня освободили. Может быть, он заявил, что я не отвечаю за свои поступки. Возможно и другое: гестапо могло потерять ко мне интерес, поскольку к тому времени Гитлер занял уже всю Богемию и тем самым с Австрией было покончено. Мне пришлось только подписать обязательство в течение двух недель покинуть страну. Все это время ушло на выполнение формальностей, так усложняющих в наши дни выезд за границу: надо было получить разрешение военных властей и полиции, уплатить налоги, выправить свидетельство о здоровье, паспорт, визу и прочее, так что размышлять о пережитом мне было некогда». В центрі сюжету розгортається шахова гра між чемпіоном світу з шахів та напівграмотним чоловіком, лікарем, який з'їхав з глузду, граючи з самим собою в стінах гестапо. До цього стану його призвели не особисті переживання, а соціально-політичні. Уникаючи детальних описів, ховаючись за монологами та діалогами героїв твору, С.Цвейг змальовує психологічний портрет оповідача, в якому простежуються риси самого автора: абсолютно аморального і гордого Чентовича та наївного, невірніваженого інтелігента лікаря Б. *[Цвейг: електронний ресурс]*.

Пливучи на кораблі з Нью-Йорка в Буенос-Айрес, оповідач дізнається що тут перебуває Мирко Чентович – обмежена особистість, яка присвятила своє життя лише одній справі – гри у шахи. Він погодився за гроші зіграти з любителями гри у шахи і випадково познайомився з лікарем Б., який був вихідцем із сім'ї, наближеної до імператорського дому. Коли до влади прийшов Гітлер, на лікаря донесли в гестапо. Нацисти цілий рік намагалися вибити інформацію з нього про місцезнаходження капіталу імператорської сім'ї, оскільки його батько розпоряджався колись цим капіталом. Одного разу випадок подарував йому книгу, він сподівався, що це Гете чи Гомео, але виявилось, що це посібник із гри в шахи. Герой став сходити з розуму, і гестапівці звільнили його та вислали із країни. Пливучи на цьому кораблі, він отримав шанс зіграти в реальному житті з Чентовичем і його охопила «шахова гарячка»: він поводив себе так, ніби знаходився знову у тюремній камері. Це божевілля було нав'язано йому ззовні і залишиться з ним назавжди, як шрами від ран, які нанесли людству нацисти. Війна прирікає на божевілля і все людство, яке змушене було розділити свою свідомість і своє внутрішнє я на два табори і врешті решт вести боротьбу з самим собою.

У цьому творі автор показує все жахіття знущань над людьми, не тільки фізичне, а й духовне. Можна також припустити, що цих поневірянь зазнав і сам Стефан Цвейг. Оскільки неприйняття світу такого, яким він став, і такого, яким бачив його С.Цвейг, призвело його до душевної кризи та самогубства.

Отже, аналіз зразків малої прози В.Винниченка та С.Цвейга в аспекті визначення впливу тоталітаризму на їх творчість дає можливість зробити висновки про те, що письменники використовують широкий спектр засобів психологізму, динамічні портрети, посилену увагу до психологічних станів людини. Безумовно, важливе місце займають описи подій, що допомагають читачеві відчувати психічний стан людини. Слід зазначити також, що вони яскраво продемонстрували метаморфози у свідомості та світосприйнятті: Винниченків герой перетворився з боягуза в сповнену рішучості і відповідальності особистість, а С.Цвейг продемонстрував, як людину зламала ідеологія.

Також слід зазначити, що і Володимир Винниченко, і Стефан Цвейг пережили багато жакливих подій, які, безперечно, певною мірою позначилися на їх творчості, але потрібно віддати їм належне – це було гідно. Хоча, як зазначав Цвейг, «усі бліді коні Апокаліпсису промайнули крізь моє життя – революція і голод, інфляція і терор, епідемії та еміграція... У нашого покоління не було можливості сховатися, утекти, як у попередніх... Не було ні країни, куди можна було б утекти, ні тиші, яку можна було б купити, завжди й усюди нас діставала рука долі і насильно втягувала у свою нескінченну гру». Ці слова яскраво описують і душевний стан В.Винниченка. Але не зважаючи ні на що, вони залишилися вірними собі до кінця, всупереч розчаруванню, вигнанню та душевним ранам, дотримувалися ідей гуманізму та конкордизму. С.Цвейг взагалі залишився переконаним пацифістом, не сприймаючи воєнних дій у будь-яких їх проявах та захистив себе від оманливого впливу націоналізму. В.Винниченко значно раніше зрозумів, який «вплив» має комунізм на суспільство, і дійшов висновку, що у ньому не відведено місця вільній Україні, що всі його гасла порожні. Він не хотів відгороджувати себе від суспільства, проте суспільство саме відгородило його.

Література: *Винниченко 1980* : Винниченко В. Щоденник. 1911 – 1920. – Т. 1 / Ред., вступ. ст. і примітки Григорія Костюка / Володимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту Українських Студій, 1980. – 500 с.; *Винниченко 2002*: Винниченко В. К. Демісія сталінізму // Винниченко В. К. Публіцистика: наукове видання / Упорядник і редактор В.Бурбела / Володимир Винниченко. – Нью-Йорк – Київ : Українська Вільна Академія наук у США; Національна Академія наук України інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 2002. – 267 – 287 с.; *Винниченко*: Винниченко В. К. Талісман. [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://chtyvo.org.ua/authors/Vynnychenko/Talisman/>; *Жулинський 1992* : Жулинський М. Г. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття // Записки НТШ. Том ССХХІV. Праці філологічної секції. – Львів, 1992. – 141 с.; *Затонський 1988* : Затонський Д. О. Стефан Цвейг, или Нетипично типичный австриец. Художественные ориентиры ХХ века. – М., 1988. – 416 с.; *Костюк 1995* : Костюк Г. О. Сталінізм в Україні (Генеза і наслідки). – К., 1995. – 508 с.; *Пастернак 1989*: Пастернак Е.Б. Матеріали к биографии. – Москва, 1989. – [350 с.]; *Сиваченко Г. 2003* Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка : текст і контекст. – К. : Альтернативи. – 2003. – 280 с.; *Цвейг*: Цвейг С. Шахматная новела. [Електронний ресурс] Режим доступу : http://fictionbook.ru/author/cveyig_stefan/shahmatnaya_novella/

Н.А. Глушковецька

УДК 821.161.2-6.09: 821.161.2-1

ББК 83.3(4УКР)-8(Стус)

Творчість М.Цветаєвої та Б.Пастернака в епістолярній літературознавчій рецепції В.Стуса

У статті на матеріалах епістолярію В.Стуса проаналізовано його літературно-критичні погляди на творчість М.Цветаєвої та Б.Пастернака. Висвітлюються, висловлені у листах, міркування автора про літературний стиль, творчий доробок й поетичну майстерність російських митців. Кореспонденції засвічують непересічний інтерес В.Стуса до літературної спадщини означених письменників та демонструють глибокий літературознавчий розгляд найвідоміших їхніх творів.

Ключові слова: епістолярій, літературна критика, літературна спадщина, поезії, творчість, переклад, російська література.

В статье на материалах эпистолярия В. Стуса проанализированы его литературно-критические взгляды на творчество М. Цветаевой и Б. Пастернака. Освещаются, высказанные в письмах, рассуждения автора о литературном стиле, творческом наследии и поэтическом мастерстве российских литераторов. Корреспонденции свидетельствуют о незаурядном интересе В. Стуса к литературным трудам указанных писателей и демонстрируют тщательное литературоведческое рассмотрение их произведений.

Ключевые слова: эпистолярный, литературная критика, литературное наследие, поэзии, творчестве, перевод, русская литература.

In the article Vasyl' Stus's literary-critical views at the works of M. Tsvetayeva and B. Pasternak are characterized on the basis of epistolary. The author's reflections of literary style, creative works and poetical skills of Russian writers are enlightened in letters. Letters attest V. Stus's outstanding interest at the literary heritage of the mentioned writers and demonstrate a deep literary scrutiny of the most famous works.

Keywords: correspondence, literary critique, literary heritage, poetry, creation, translation, Russian literature.

Сучасне українське літературознавство демонструє тенденцію до концептуального осмислення епістолярної спадщини вітчизняних письменників. У цьому контексті епістолярній творчості В. Стуса належить особливе місце. Адже у тривалі "табірні" періоди тотального інформаційного вакууму, що не сприяв самовиявленню митця, саме листи стали, по суті, єдиним засобом його спілкування із навколишнім світом та своєрідною творчою робітнею. Відтак, акумулювали та синтезували у собі не лише психолого-особистісні переживання, а й поетичний, літературознавчий та перекладацький доробок автора. Епістолярна творчість В. Стуса, завдяки дослідженням М. Жулинського, М. Коцюбинської, В. Кузнецова, В. Просалової, О. Рарицького, Л. Ромащенко, Е. Соловей, Д. Стуса, Л. Тарнашинської та низки інших авторів, давно перестала бути літературознавчою цілиною стусознавства. Проте кореспонденції поета як джерело його літературно-критичних роздумів все ще не отримали належного інтелектуально-літературного осмислення.

У епістолярії В. Стуса виокремлюються літературно-критичні роздуми про творчість письменників так званої "срібної доби" російської літератури, що окреслює літературний процес зламу XIX-XX ст. та характеризується появою різноманітних літературних напрямів. Найбільшого поширення серед яких набули модернізм, символізм, акмеїзм, футуризм. Серед широкого кола представників цього періоду кореспонденції В. Стуса дозволяють детально проаналізувати його літературознавчі інтерпретації творчості М. Цветаєвої та Б. Пастернака.

З огляду на це мета статті вбачається у тому, щоб на основі аналізу епістолярної спадщини В. Стуса реконструювати його літературно-критичні погляди на творчий доробок М. Цветаєвої та Б. Пастернака.

Епістоли В. Стуса проливають світло на авторську рецепцію поетичної творчості М. Цветаєвої, її філософствувань про природу поезії і мистецтва, а також дозволяють з'ясувати його ставлення до цієї проблеми. Попри те, що М. Цветаєва не входила до пантеону найулюбленіших письменників В. Стуса, її літературна спадщина все ж посідала чільне місце серед його поетичних преференцій. Так, В. Стус уважав М. Цветаєву своєрідним взірцем поета, запевняючи сина у листі від 10 серпня 1981 р, що: "Писати так – то верх майстерності (можливо й геніально). Це вже кристалізоване мистецтво – як морська сіль на березі. Це монтаж. Гарний монтаж. Коли найбільш вразливі штрихи складаються разом і творять диво" [Стус В. 1997: 382].

Неодноразово у листах до дружини та друзів звучать прохання переписати той чи інший літературний твір поетки для перечитування або ж перекладу. Зокрема, такі епістолярні прохання В. Стус висловлював до М. Коцюбинської: "Просив би, Михасю, перепиши мені кілька віршів Цветаєвої і Ахматової – може б, далися мені до перекладу. Ти вгадаєш, що б мені далось до перекладу – за духом. Бодай – кілька" [Стус В. 1997: 377]. Проте, відомий стусівський переклад лише одного вірша поетеси – "Ну й химерує лжа життєва!" [Стус В. 1998: 185], який був написаний під впливом збірки віршів Б. Пастернака "Сестра моя – жизнь" і, власне, присвячений класику. Водночас, В. Стус був переконаний, що це "не найкращий цветаєвський" вірш, оскільки "такі вірші писати не тяжко, бо це більше техніка, тренаж, ремесло, вправність" [Стус В. 1997: 442]. А от перекладати такий вірш "то штука", адже, "треба спочатку встановити,

що перекладати: звуки ... чи зміст" [Стус В. 1997: 441 – 442]. У згаданому вірші замість словесного змісту наявний зміст звуковий, інтонаційний, через це й "треба перекласти-ланцюг звуків. Зберігши грацію вірша" [Стус В. 1997: 442]. Проте, для Стуса-перекладача такі перекладацькі вправи виявилися не дуже цікавими, оскільки, як написав поет у кореспонденції до дружини й сина від 12 червня 1983 р.: "Надто над перекладом не дбав" [Стус В. 1997: 442].

Літературно-критичні сентенції В. Стуса про творчість М. Цветаєвої головно мають вигляд епістолярного діалогу з сином, в процесі розвитку якого оприявнюється і його власне ставлення до творчості російської поетеси. Зокрема, на прохання батька Д. Стус переписав цветаєвську "Поему кінця", у відповідь, в кореспонденції від 10 серпня 1981 р., В. Стус, подав своє розуміння твору, акцентуючи увагу на тому, що йому найбільше імпонувало. Так, зосереджуючись на ключових для своєї творчості питаннях, він зреферував та детально проаналізував вибрані частини поеми, звернув увагу сина на епізоди, що примушували розмірковувати та формувати власне бачення. Як зазначає Д. Стус, батько під час їхніх розмов, які траплялися два-три рази на тиждень, упродовж п'ятимісячної перерви між ув'язненнями, заклав основу не лише його освіти, а й "майже непомітно й цілком природно" вживив у нього власні знання. З цією метою, В. Стус застосовував своєрідний педагогічно-літературний метод: "Він пропонував аналізувати пропоновані ним твори... так повертав розмову, що дивним чином вона завжди стосувалася різних аспектів пошуку людиною свого місця в світі" [Стус Д. 2004: 336].

У названому листі В. Стус навчав розуміти поетичне слово, прагнув переконати сина, який підкреслював свою некомпетентність в основах поезії, що вірші "треба чути, відчувати серцем, сприймати уважно – як украй складне явище, яке – скільки його не сприймай-обов'язково залишає ще щось нерозкрите" [Стус В. 1997: 381]. Радіючи з того факту, що вдалося зацікавити сина поемою, з'ясовував чим саме сподобався твір та висловив власну оцінку: "Я не дуже в захваті од цього твору (мені подобається її стиль, енергія письма – дуже пружний і м'язистий текст. Чому? Бо – розмір такий: короткі рядки й римовані. Отже, має бути дуже багато змісту)" [Стус В. 1997: 381]. Або ж у листі від 1 червня 1981 р., звертаючись до М. Коцюбинської: "Дмитро переписав мені "Поему гори" – гарно місцями, глибоко – аж-аж!-місцями, здебільша ж – манірно, ой, манірно" [Стус В. 1997: 337]. Водночас, звертаючись до сина, В. Стус вказував на складність сприйняття поетичного стилю М. Цветаєвої: "Думаєш, що я все в ній збагнув? Ні. Але то – не всюди моя вина (є вина й автора – часом тьмяно писала)" [Стус В. 1997: 383]. Проте, для Стуса-літературознавця мірилом поетичної майстерності поетеси слугували інші художньо-естетичні цінності: "І не біда, що тьмяно – писала. Головне – виявила велич прагнення, почуття, сили людського духу – такої сили сказаної, якої до неї в російській літературі не було..." [Стус В. 1997: 383].

У доробку М. Цветаєвої митця особливо приваблювала концепція життя як творчості, питання життєтексту. У листі від 10 серпня 1981 р. В. Стус інтерпретував ідеї М. Цветаєвої, надаючи їм власного трактування: "Бо життя, пише вона, є нестерпне (такий її досвід, досвід не умов, а темпераменту, може: Марині все всюди не подобалося: коли б на землі був рай повсюдний, вона б нарікала, чому небо зверху, а не внизу, під землею – таку вже натуру мала). Отож, за Мариною, – жити це значить не жити. Тобто, там, де живуть, жити неможливо" [Стус В. 1997: 382-383]. Зосередження М. Цветаєвої на факті неможливого перебування в умовах, де основна маса людей почуває себе комфортно, зумовило віднайдення в доробку поетеси ще одного важливого аспекту – проблеми конфлікту поета і доби. Така проблематика знайшла своє віддзеркалення і в творчості В. Стуса, що перш за все було зумовлено життєвими обставинами. Найвиразніше вона окреслилася у кореспонденціях, написаних між ув'язненнями, коли поет, потрапивши в довгоочікуваний та омріяний Київ, усвідомив неспроможність жити в умовах постійного нагляду, замовчування, переслідування: "Душа не лежить – до цього світу" [Стус В. 1997: 176] або "Приголомшений Києвом – це мені гірше за Магадан" [Стус В. 1997: 177], ще "Маразматичний Київ" [Стус В. 1997: 182] і як підсумок – "Мабуть, я створений для самоти, в якій найкраще функціую. А ці дрібки хатніх радощів... – протипоказані мені, на жаль" [Стус В. 1997: 181].

У творчості обох поетів присутня ідея творчості як богонатхненного феномену. В. Стус порушував її як у літературно-критичних текстах, так і в кореспонденціях. Джерелом згаданої

теми для В. Стуса стала творчість Рільке: "Справді, Рільке мав рацію, кажучи, що пише не поет: поетом щось пише. Не дивно: пише і поет, і навколишнє. Може, через поета пише природа – своєю рукою, або так, як у дві руки (своїї і вчителя) виводить літери першокласник" [Стус В. 2012: 414]. Або ж у листах "признатися, вже чую, як з'явилася якась добра шпара – межі мною і тим, що пишеться. Тому на вірші свої я дивлюся майже очуженим, вірніше – невласним оком..." [Стус В. 1997: 115], або розмірковуючи про свої поезії, він зазначив: "в них зовсім немає мого теперішнього побуту. Так, ніби я десь посередині – між небом і землею" [Стус В. 1997: 119]. Таке трактування творчого процесу було близьким і М. Цвєтаєвій. Зокрема, у своєму есе "Поет про критику" М. Цвєтаєва описала процес власного віршотворення. На її думку ознакою поетового натхнення стає "постійне дослухання до чогось", що "то вказує, то наказує", а митець має лише бути дуже уважним: "Лівіше – правіше, вище – нижче, скоріше – повільніше, подовжити – урвати, ось точні вказівки мого слуху, або – чогось – моєму слухові. Все моє писання – дослухання. Тому, аби писати далі – постійні переречитування" [Цвєтаєва М. 1991: 41].

У кореспонденції В. Стуса від 14-15 листопада 1982 р. наявна характеристика літературно-критичного доробку М. Цвєтаєвої на прикладі праці "Мистецтво при світлі совісті". Ця стаття є чи не найглибшим узагальненням філософських дискусій "срібної доби" у трактуванні проблеми творчості. Отож В. Стус, прочитавши ці "прегарні нотатки" [Стус В. 1997: 430], написав у згаданому листі, що: "Здається, підписався б під кожним її словом" [Стус В. 1997: 430]. Аналізуючи статтю, поет захоплювався частинами, де М. Цвєтаєва розмірковувала про поета та його місію, більше того, щоб влучніше передати своє захоплення, він зреферував найбільш удалі думки. Втім, Стус-критик підмітив і певну недосконалість статті, що полягала в аж надто розлогому й зовсім не лаконічному письмі. На його думку, половину від загального обсягу праці "займає порожнисто-необов'язковий (як то завжди у публіциста-Цвєтаєвої) текст" [Стус В. 1997: 430]. Однак, згадана праця М. Цвєтаєвої викликала захоплення В. Стуса не лише через порушені в ній проблеми, а й через суголосність думок обох поетів, сприйняття особистості й творчого кредо поетеси як своєрідних "поетологічних констант".

Однією з літературних постатей, що споріднювала В. Стуса та М. Цвєтаєву, був Б. Пастернак, творчість якого значно вплинула на професійне зростання обох митців. Ми солідарні із думкою сучасної дослідниці М. Єгорченко про те, що: "Творчість Пастернака у рецепції Стуса не можна розглядати окремо – це частина ширшого коду, до якої, передовсім, долучаються ще двоє поетів: Райнер-Марія Рільке і Марина Цвєтаєва" [Єгорченко М. 2008: 83]. Насправді, спілкування між митцями стало для В. Стуса феноменом полілогу, що руйнував усі можливі межі, які розділяли людей, а його долучення до цієї розмови стало виявом абсолютної свободи в умовах ув'язнення, коли спілкування "поверх бар'єрів" було єдиною можливістю для збереження цілісності духовного світу. Про своєрідне творче тріо розмірковував у своєму листі до дружини від 10 серпня 1981 р. і сам В. Стус, головню зосереджуючись на періоді, коли М. Цвєтаєва вже три роки жила у Празі, випустивши "страшну збірку" "Лебединый стан", а Б. Пастернак, залишившись, писав свої вірші "досить цікаві (дуже), але значно стриманіші" [Стус В. 1997: 383] і "через тисячі кілометрів вони розмовляли як боги, листувалися" [Стус В. 1997: 383]. Останньому М. Цвєтаєва присвятила цілі цикли віршів. У згаданому листі, В. Стус зосередився на аналізові відомого вірша поетеси "Расстояния" 1925 р., що був уміщений у виданні її творів 1979 р. та з'ясуванні обставин і причин перебування двох визначних геніїв російської літератури у різних кінцях земної кулі: «Рас-стояние: версты, мили... / нас рас-ставили, рас-садили, / чтобы тихо себя вели, / по двум разным концам земли».

Приблизно у той час Б. Пастернак, який листувався з Р.М. Рільке, написав в одній із кореспонденцій про талановиту поетку в еміграції. У листі він просив останнього надіслати "Сонети до Орфея" та "Елегії" М. Цвєтаєвій у Францію. Р.М. Рільке виконав прохання Б. Пастернака і з того часу розпочалося знамените листування трьох поетів [Павловец М. 2006: 25 – 26]. Після знайомства з російською поетесою Р.М. Рільке створив свою елегію "До Марини". М. Цвєтаєва ж написала "Реквієм" на смерть Р.М. Рільке. Б. Пастернака, М. Цвєтаєву та В. Стуса об'єднувала любов до німецької культури, поети захоплювалися вивченням німецької мови, читанням літератури в оригіналі.

На ранньому етапі творчості Б. Пастернак був для В. Стуса своєрідним ідеалом поета, до доробку якого він повсякчас звертався, рекомендував друзям вірші митця для ознайомлення,

відстежував появу нових поезій. Апелювання до віршів Б. Пастернака простежується і у славнозвісних “Двох словах читачеві” (“Післяармійський час був уже часом поезії. Це була епоха Пастернака і – необачно велика любов до нього”) [Стус В. 2008: 11], і в літературно-критичних дослідженнях (зокрема, у працях “До проблеми творчої індивідуальності письменника”, “Феномен доби”) і в листах В. Стуса. “Саме в цього поета, – на думку Д. Стуса, – Василь вчився виваженій відточеності поетичного рядка, вмінню концентрувати зміст, наповненню вірша музичним звучанням” [Стус Д. 2004: 129]. Цитування рядків Б. Пастернака в кореспонденціях відбувалося природно, досить часто навіть без вказівки автора як при звертанні до дружини (“От і вже, моя любя. Цілую Твою карточку, хоч і обмацану руками вихователів (подивись у Пастернака “Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет, у которой суставы в запястьях хрустят”). І – перепиши мені ту віршу” [Стус В. 1997: 82]), так і в загальному контексті, як продовження власної думки (“Однак – весна: підтає сніг, сонце сховалося за парниковою млою. Достатньо чернил – и плакать” – казав юний Пастернак. Слава Богу, не плачу: пощо?” [Стус В. 1997: 462-463]).

В. Стус зауважував, що звільнився від своєї “необачно” великої любові десь у 1965-1966 рр., пояснюючи причини остудження тим, що “психологічно “переситившись” Пастернаком, я на довші літа ... відчув до нього нехоть” [Стус В. 1997: 466]. Проте, у таборових епістолах, поет знову неодноразово звертався до творчості Б. Пастернака, висловлював бажання читати його збірки.

Свою любов та захоплення літературною спадщиною Б. Пастернака В. Стус намагався передати синові, давав практичні поради як працювати аби досягти розуміння змісту поезії: “Втішила мене згадка, що Ти зачитуєшся Б.Л. Пастернаком. Це – геній. Вчи його вірші напам’ять, повторюй про себе – під кожен настрій, аби розжувати, розчовпати, що це геній. Який він майстер – душі! Яка чудова його любовна, пейзажна лірика, лірика особистості” [Стус В. 1997: 454]. З листа до рідних від 4 березня 1984 р. дізнаємося, що В. Стус мав намір написати синові “цілого листа про мого Пастернака” [Стус В. 1997: 460]. І хоча втілити задум так і не вдалося, наявна в кореспонденціях інформація дозволяє нам розмірковувати про літературознавчі акценти автора у доробку Б. Пастернака. Так, у згаданому листі до рідних, В. Стус подав низку віршів, на опрацювання яких націлював сина: “Порадив би Дмитрові вивчити напам’ять такі вірші Пастернака, як “Елене” (Я б и непечатым словом не побрезговал), Импровизация (“Я клавишей стаю кормил с руки”), Урал впервые (“Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти”), вірші з роману: “Гефсиманский сад” і “Ночь”, “Гамлет” (“Зал утих. Я вышел на подмостки”). Бо Дмитрові, здається, поки що цікавий ритм, музика вірша поета (пребагата музика, звичайно), а до змісту він, здається, ще не дошукується належне (хоч зміст у Пастернака надто густий, спресований). Цікаві дуже у нього пейзажні вірші (Рассвет расколыхнет свечу; Ты в ветре, веткой пробуящем), любовні вірші (Помешай мне, попробуй; Мой стол не столь широк) – вони надзвичайно емоційні. Отож, най Дмитро за емоціями й обирає тексти – і вчить напам’ять, уточнюючи кожне слово (а в поета дуже багато рідкісних чи й іноземних слів), звикаючи до прескладного синтаксису поета” [Стус В. 1997: 459-460]. Названі В. Стусом вірші переважно входять до складу двох ранніх збірок Б. Пастернака “Сестра моя – жизнь” 1922 р. та “Темы и вариации” 1923 р., в яких розкрилися такі важливі риси поезії Б. Пастернака, як її невіддільне злиття зі світом природи та й взагалі з життям, намітилися перші виходи в епос, а образ революції, який входив у поезію Б. Пастернака, виникав невіддільно від природи, її стану. Вірші, що увійшли до складу збірок, як і вся рання творчість поета, вважаються синтаксично переускладненими та нелегкими для сприйняття. До речі, складність синтаксису є однією з характерних ознак поезії самого В. Стуса, а пейзажна лірика переважає у його ранній творчості.

Надзвичайно цікавою В. Стус знаходив і прозу Б. Пастернака, особливо радив синові прочитати “Охранный грамоту” 1930 р., уміщену в книзі прози “Воздушные пути”: “Ця книга потрясла мене – десь 25 років тому, коли я її вперше прочитав. До всього ця книга присвячена Р.М. Рільке, поетові, що надихнув Пастернака на подвиг – її написати...” [Стус В. 1997: 460]. У листі В. Стус акцентував на питаннях, що імпонували йому і проходили через власну творчість. Так, він зосередився на роздумах про життєву роль та призначення творця у широкому значенні слова (це не лише письменники, композитори, а й всі люди), бо “кожна людина, чим

би вона не займалася, є творець – коли людина живе по-людськи, тобто, по-справжньому, а не паразитує на житті” [Стус В. 1997: 460]; про природу як першопочаток та основу мистецтва: “геть усе – і образи, і ідеї, і ритм, і музика, і навіть синтаксис (не кажучи про найкарколомніші сюжети наших почуттів-психологій) – од природи взяті – через чиєсь геніальне вухо, ніс, око, пальці, шкіру, серце, душу. І прогрес у житті (чи – регрес у житті) викликаний станом цього вуха, ока, серця – чи вони побагатшуються чи, навпаки, хиріють” [Стус В. 1997: 460]; зацікавився побіжними, але глибокими зауваженнями Б. Пастернака про людські почуття як вид енергії.

Попри те, не все у творчості митця В.Стус сприймав схвально. Його до обурення негативно вразило листування Рільке – Цветаєвої – Пастернака, яке поет читав, їдучи в Донецьк до тяжко хворого батька. Кореспонденції, як зазначив поет, “видалися мені грішними, удаваними, мімічними – особливо на фоні моєї біди...” [Стус В. 1997: 461]. На його думку, акторство та театральний грим не можуть застосовуватися в творчому процесі, оскільки вони шкодять, нівелюють основне призначення мистецтва: “це ж – гріх. І невідомлений гріх – удавати, маючи справу з правдою мистецтва” [Стус В. 1997: 461] або “як так можна, мудруючі люде, грати!” [Стус В. 2013:].

Критичним було ставлення В. Стуса і до деяких поетичних творів Б. Пастернака. Так, у листі від 26 січня 1982 р., В. Стус проаналізував два вірші поета, які були переписані дружиною у попередніх листах. Недоліками поезій В.Стус убачав переускладненість та певні риси акторства: “Вірші Пастернака, що Ти, Валю, вислала – я не в захваті од них. Один добре знаю здавна (Не трогать – свежеевыкрашен), другий – майже невідомий, але химеруватий, переускладнений – не змістом, може, а формою виразу. Я від того не в захваті. Так часом і Цветаєва дратує, коли мудрує з формою (кокетерії починаються її – вона хотіла дивувати “по-жіночому” і в віршах)” [Стус В. 1997: 412].

У листах В. Стуса натрапляємо на згадку про те, що він робив спроби перекладати вірші Б. Пастернака, використовував перекладені Б. Пастернаком вірші Р.М. Рільке. В епістолі до дружини від 1 серпня 1984 р., В. Стус зазначив: “За цей час переклав “Мело, мело” Б. Пастернака (більш-менш вийшло)” [Стус В. 1997: 471]. Перекладаючи Р.М. Рільке, В. Стус намагався досягнути влучного перекладу, тому враховував варіанти й інших перекладачів, зокрема, М.Бажана і Б. Пастернака. І, хоча доробок Б. Пастернака не такий об’ємний як М. Бажана, епістоли свідчать, що до його варіантів перекладу В. Стус звертався досить часто. Так, у листі до сина від 3 жовтня 1983 р. В. Стус просив: “А поки що – завдання (Тобі і мамі): перепишіть мені обидва реквієми Рільке в перекладі Пастернака...” [Стус В. 1997: 447], або “Читаю переклади віршів, оригінали яких я призабув, і, звіряючись із різними рівнями пам’яті, кажу собі: переклади ці – прекрасні. Читаючи книгу (Той, що читає) – не згірш за Пастернаків варіант, але без відльотів того (“краскою карминной в нем набрано: закат, закат, закат”))” [Стус В. 1997: 57].

Отже, листи В. Стуса промовляють про його неабиякий літературознавчий інтерес до творчої спадщини М. Цветаєвої та Б. Пастернака. Попри те, що поет не зараховував М. Цветаєву до числа улюблених авторів, у кореспонденціях простежуються апофеоз її поетичної майстерності, яка межує з геніальністю. Епістолярій засвідчує духовно-естетичну суголосність М. Цветаєвої та В. Стуса у поглядах на базові поняття мистецтва, близькість концептуальних засад та ідейних векторів поетичної творчості. Проте, це не перешкоджало йому вказувати на складність сприйняття її поетичного стилю та деякі надмірні премудрості віршованої форми. Листи митця насичені пастернаківськими цитаціями, які абсолютно природно вписані у епістолярний текст, часто без вказівки на авторство. Поезії та манера віршування Б. Пастернака стали для молодого В. Стуса своєрідним літературним університетом у якому він навчався відточувати поетичне слово, акумулювати змістове наповнення та мелодійне звучання віршованого рядка. Разом із тим, неодноразово підкреслюючи його геніальність, В.Стус у листах критикував окремі вірші Б. Пастернака за переускладненість форми та певні риси акторства.

Література: Єгорченко М. 2008: Єгорченко М. Функція “пастернаківського тексту” у творчості Василя Стуса / М.Єгорченко // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк, 2008. – Вип. 12. – С.83-87.; Павловец М.Г. 2006: Павловец М.Г. Борис

Леонидович Пастернак (1890-1960) / М.Г. Павловец // Пастернак Б.Л. Стихотворения. "Доктор Живаго". – М.: Дрофа, 2006. – С.5-52. ; *Стус В. 2012: Стус В. Вибрані твори / В. Стус; упор. Д. Стус. – К.: Смолоскип, 2012. – 872 с.; Стус В. 2013: Стус В. Лист до І. Світличного [06.09.1978 р.] / В. Стус [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.madslinger.com/stus/lysty-do-druziv/>. – Назва з екрана.; Стус В. 2008: Стус В. Таборовий зошит: Вибрані твори / В. Стус. – К.: Факт, 2008. – 452 с. ; Стус В. 1997: Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Львів: Просвіта, 1997. – Т.6. – Кн. 2. – Листи до друзів та знайомих – 263 с.; *Стус В. 1997: Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Львів: Просвіта, 1997. – Т.6 (додатковий). – Кн.1. – Листи рідних. – 495 с. ; Стус В. 1998: Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Львів: Просвіта, 1998. – Т.5 (додатковий). – Переклади. Поезія. Проза. Драматичні твори. – 392 с.; Стус Д. 2004: Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Д. Стус. – К.: Факт, 2004. – 368 с.; Цвєтаєва М. 1991: Цвєтаєва М. Поет о критике / М. Цвєтаєва // М. Цвєтаєва. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – С.29 – 54.**

Тарас Дзись, к. філол. н., доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4) – 3

УДК 82.091

Теоретико-методологічна база літературної взаємодії (на матеріалах творчої спадщини австрійських та українських письменників)

У статті розглядається спроба розширення теоретико-методологічної бази та порушено питання типології і теоретичних аспектів.

Ключові слова: контекст, парадигматика, рецепція, типологія, антропологія.

Теоретико-методологическая база литературного взаимодействия (на материалах творческого наследия австрийских и украинских писателей).

Ключевые слова: контекст, парадигматика, рецепция, типология, антропология.

Dzys Taras. Theoretical and methodological basis of the literary interaction (on material of the works by Austrian and Ukrainian writers).

The article deals with the expansion of theoretical and methodological basis The main attention is paid to the problem of typology and theoretical aspects.

Key words: context, paradigmatics, reception, translation, typology, anthropology.

Міркуючи про «світову літературу», німецький класик Й. В. Гете передбачав її неминучі успіхи. З цього приводу він ще 1829 року писав: *“Широкий світ, як би далеко він не простягався, є завжди лише продовженням батьківщини і, коли добре подумати, не дасть нам нічого більше, крім того, чим уже обдарував нас рідний край. Те, що подобається масам, розповсюдиться понад усяку міру й, як це бачимо вже тепер, буде користуватися попитом в усіх зонах і місцевостях; натомість поважні й справді значущі речі навряд чи можуть розраховувати на такий успіх; і все ж ті, хто присвятив себе величому й плідному у вищому розумінні, скоріше й ближче спізнають один одного”* [Гете 1982: 280].

Ця концепція пізніше у літературознавчій компаративістиці розгорнулася у типологічні дослідження аналогій у споріднених мистецьких явищах.

Класифікуючи приклади “типологічних сходжень” і розглядаючи проблеми їх порівняльного аналізу, Д. Дюришин аж у 70-х роках ХХ ст. говорив про “міжлітературні синтези”, а згодом розгортав теорію міжлітературного процесу, обґрунтовуючи категорію “міжлітературних центризмів” [Đurišin 1995, 86-90]. Окремою регіональною формацією міжлітературного центрризму середньої Європи словацький вчений вважав взаємозалежність російської, української та білоруської літератур [Đurišin 1995: 107].

Низка критеріїв географічного, історичного, соціокультурного та естетичного характеру дає можливість співвідносити індивідуальні своєрідні явища національних культур за типологічно співмірними параметрами, дозволяє певним чином упорядковувати безпосередню літературну рецепцію текстів свого регіону. Центром тяжіння, доцентровим фактором у цій аналітико-синтезуючій процедурі, стає домінанта, яка утримує рівновагу

структур художнього світу кількох творів саме на *перетині* зближуваних культур і їх творців. Таке зближення може бути історично необхідним, геополітично випадковим, але внутрішньо закономірним. Отже тут йдеться про конструювання парадигматики на певному етапі компаративістичних студій.

З цього погляду проза Йозефа Рота і, скажімо, Богдана Лепкого 20-х років XX століття зближується і виявляє типологічні відповідності не тільки в сприйманні літературно компетентного суб'єкта-реципієнта, а й наявною системою референтних і внутрішньотекстових відношень формує і знаходить адекватного собі адресата.

Серед літературознавців України старшого покоління провідна роль у цій справі належить акад. Д. В. Затонському. Він — автор оглядових статей, передмов до перекладених творів Рота російською та українською мовами.

У річці дослідження дискурсу австрійської літератури в сучасній германістиці опубліковані ряд праць А. Г. Горбач, Л. Б. Цибенко, Т. Гавриліва, Г. І. Петросаняк.

У випадках міжлітературної рецепції немає значення те, звідки йде стимул взаємодії — чи від сприйняття оригінального тексту, чи від чужих оцінок, зафіксованих у літературно-критичних публікаціях, — істотним виступає саме взаємодія літературних вражень у свідомості, в досвіді реципієнта іншонаціональної культури.

Стосовно Й. Рота це має особливе значення тому, що відповідає природі іншого мислення, світовідчуття, особливостям дару цього літератора, котрий органічно поєднав діяльність публіциста, журналіста-репортера і майстра розповідних жанрів. Пильний спостерігач і аналітик, Рот уже у своїх ранніх есе і репортажах залишив автохарактеристики власного творчого методу.

Маючи тепер на увазі творчість Й. Рота як цілісний корпус друкованих творів 20-х – 30-х років XX століття, підкреслюємо його традиційним тропом (одним з різновидів риторичних фігур) метонімією – Joseph Roth. Кожен з письменників чи інтерпретатор певних історичних реалій або творів Рота мав свій досвід, набутий в культурі, і тому торкався характеристики Галичини, місцевостей і людей, що інспірували нотатки про “летючі враження”, “якісь дивовижі”, націлені на Йозефа Рота. Досвід згаданих людей то збігався, то відштовхувався, то перехрещувався і далеко не завжди складає суцільну історію.

Феномен української міжлітературної рецепції на ґрунті безпосередніх чи опосередкованих контактів людей, дотичних до творчості Й. Рота, увиразнюється як насильницькими розривами у літературному житті в просторі Австро-Угорської імперії, так і запізнілими взаєминами національних літератур у континуумі європейської культури. Ті взаємини рано чи пізно ставали для читачів відомими фактами, що уявляли високі оцінки ротівських мотивів, характерних для його художнього світу.

Історико-літературні факти невідривні від власне історичних реалій, до складу яких входили і демографічний, і геотопографічний аспекти. Перший конкретизується і специфікується як персональний зріз фабульно-сюжетного рівня прозового твору, а другий – як пейзажно-образний вимір тексту. Щодо цих аспектів міжлітературної рецепції не можна залишити осторонь розгляд й аналіз спогадів, які належать не просто учасникам бойових дій, а й ще до того літераторам, носіям образного бачення людини, взаємин людей на війні, в її буднях, звичаях і злигоднях. Загострене образне відтворення воєнно-військових реалій притаманне насамперед Й. Роту, а водночас і іншим сучасникам Й. Рота, які брали безпосередню участь у війні, були свідками даних подій. Враження, роздуми й оцінки українських публіцистів і письменників слугують тим тлом, на якому набувають певного ступеня достовірності описи Й. Рота, М. Ірчана, Р. Купчинського, Б. Лепкого.

Український контекст з межі кінця ІХХ- початку ХХ ст. і до часів їх інкорпорації в широко трактований контекст осіб творчості Йозефа Рота відповідно не просто змінювався, а й уявлював у континуумі історико-літературного процесу ХХ століття не однаковий феномен контекстуалізму під впливом різних його чинників: *тяглість історико-літературного процесу* увиразнювалася опціями, які пропонували не тільки зарубіжна література з погляду українця, а також *теорія літератури, компаративістика і методика викладання* (вивчення) літератури як *словесності*. До того ж *вузький і ширший контекст* модифікувався і трансформовався залежно від рецептивного досвіду окремих дослідників літератури чи

покоління літературознавців, навіть інтерпретативних спільнот. Взявши до уваги колізії повернення в українську літературу Б. Лепкого, М. Ірчана, О. Турянського, Р. Купчинського та україномовні версії романів Й. Рота, конструюватимемо динамічно мінливий (чинний для себе) віддалений контекст, який по-своєму дасть проекцію смислу доробку австрійського класика.

Міжлітературна рецепція роману О. Турянського і міжлітературна його типологія, в процесах яких миготять асоціації з “Карпатської ночі” М. Ірчана, з повісті “Зірка” Б. Лепкого, “Заметілі” Р. Купчинського, – ці інтелектуально духовні операції вивершуються і виповнюються романами і типами Й. Рота. В його прозі “Втеча без кінця”, “Готель Савой”, “Марш Радецького”, “Фальшива вага. Історія одного айхмістра”, “Тріумф краси”, “Погруддя цісаря”, “Йов” упізнаються знайомі вже типи: Карл Йозеф Тротта, його денщик Онуфрій, Ансельм Айбеншютц, Габріель Дан, Франц Ксавер Морштин, Вошивко Печеник, доктор Сковронек, пані Гвенделін, адвокат Лакотош, учитель Мендель Зінгер з дружиною Деборою, сини Менухім, Шемара і дочка Мір’ям, а також писар-спекулянт Каптурак.

У духовному житті учасників війни зростала роль випадку, несподіваних зустрічей, раптових збігів, підсвідомих відкриттів. Недаремно перехідний період на порубіжжі XIX–XX століть пізніше назвали мислителі антипозитивістським переломом, добою інтуїтивізму, індивідуалізму, а представники естетики і деякі митці – новітнім напрямком (залежно від світоглядних орієнтацій) модернізму чи декадансу.

Й. Рот (1894–1939), Р. Купчинський (1894–1976), А. Баб’юк (М. Ірчан) (1897–1937) за фізичним народженням майже ровесники, а за духовно-візійним досвідом – справжні сучасники, покликані до літератури долею, талантом, що активізувалися як збігом обставин, так і типологічно сумірними концептами. Їм не треба було шукати, запозичувати сюжетів, переносити з об’єктивної дійсності до своєї творчості героїв за принципами мімезису-правдоподібності-історичної правди, – бо на їхнє життя випало стільки неймовірних подій, пригод, що залишалося не тільки відбирати, групувати, комбінувати, домислювати, а, довіряючи своєму досвіду, уяві, провидінню, – віддаватися їм і встигати скрізь побувати, записати і публікувати свої тексти. І в такій інтенсивній ситуації з необхідністю оприсутнювалися фактори, які в різний спосіб відігравали творчі функції: зводили віддалених людей, “підказували” – навіювали рішення, зближували, уподібнювали результати діяльності чи раптові прозріння.

Велика кількість прикладів з текстів австрійського письменника та українських письменників, обраних для аналізу, не тільки ілюструє певні типологічні відповідності в персонажній, фабульно-сюжетній і поведінкових структурах, у багатьох оцінно-образних парадигмах, а й водночас аргументують концептуально-ідеологічне розходження митців-сучасників, які художньо втілили свої візії образу світу з погляду “втраченого покоління” 20-х років XX століття. Однотипна екзистенційна ситуація, заломлюючись у різних соціокультурних середовищах, дає своєрідні мистецькі явища — співвідосні і разом з тим самодостатні в контексті міжлітературної рецепції.

Тепер, у новітній науці, грань діяльної людини як свідомої істоти позначається концептом *тілесності*, а науковці виокремлюють *антропологічний* аспект диференціації колись єдиної науки. У свою чергу класична антропологія розчленовується на низку гуманітарних наук, кожна з яких вибудовує свою стратегію буття людини, її поведінки в соціумі; тобто зумовлює рефлексію про побутування, осмислення людини.

Цікаву теоретико-методологічну орієнтацію в розгортанні дискурсу про антропологічні виміри кохання на війні можемо почерпнути з книги Дені Ружмона “Любов і західна культура” [Ружмон 2000: 304]. Швейцарський філософ-есеїст, аналізуючи міф про Трістана та Ізольду крізь призму пристрасті, кохання в різних культурах та її виявах (у містиці, в літературі), простежив не тільки мотиви феноменів любові й смерті, а й продемонстрував з висоти XX століття зразки переходу від філософського дискурсу до есеїстики і художньої літератури. Його концепт “паралельних форм” [Ружмон 2000: 232] може бути застосований як проекція на трансформацію любовних перепетій на різних етапах війни чи в різних типах воєн [1 Ружмон 2000: 304]. Нам імпонують міркування Ружмона про “*пристрасть, перенесену до політики*”. Автор влучно твердить: “*Кохання у період між двома*

світовими війнами, було дивовижною сумішшю розпачливого інтелектуалізму (література неспокою та міщанської анархії) та матеріалістичного цинізму (*Neue Sachlichkeit* у німців). Романтична пристрасть не мала з чого будувати міту; не знаходила очікуваного опору в бурхливій атмосфері часу та прихованих схильностях. Атмосфера головних романів цього періоду складалася з хворобливого страху перед "наївними" захопленнями та "оманами серця" у поєднанні з гарячковатим прагненням пригоди. Це не двозначно означає, що індивідуальні сексуальні стосунки перестали бути ідеальним місцем для реалізації пристрасти" [Ружмон 2000: 253]. Тоталітарні держави, які склалися в 30-х роках того періоду (фашизм, більшовизм), призводили до воєн, які масово сіяли смерть людей у найжахливіших формах: концтабори з газовими душогубками-крематоріями.

Міркування одного з найяскравіших інтелектуалів Європи ретроспективно накладаються на романи передусім Йозефа Рота і багатьох прозаїків, які виражали жахи першої світової війни (передусім О. Турянського, М. Ірчана, Р. Купчинського). На нашу думку, з науково-есеїстичним дискурсом Ружмона корелюють не тільки тексти згаданих письменників – учасників бойових дій під час війни 1914-1918 років, а й ряд творів Б. Лепкого, в яких він моделював екзистенційні етапи персонажів-протагоністів, що не уникали випробувань і любов'ю, і відчаєм, і смертю. Саме в цьому ракурсі розглянемо його першу повість "Зломані крила" (1897).

Таким чином, зіставляючи подумки тексти М. Ірчана, Р. Купчинського, Б. Лепкого різних періодів його творчості крізь призму змодельованої парадигми війни і втечі від неї, її злигоднів, через динаміку таких екзистенціалів людського буття, як любов / взаємне втішання; страждання / хвороба; смерть / покута, ми доходимо таких висновків.

1. Міжлітературна рецепція є дійовим чинником інтерпретації текстів, які презентують творчі задуми різних авторів у відповідному контексті культури певної епохи.
2. Творча спадщина цих письменників має таку структуру, яка потребує від читачів розуміння належних засобів і стратегій їхньої діяльності.
3. Рецептивно-інтерпретативну співтворчість читачів з письменниками проєктують і скеровують в належне русло хронотопні виміри на засадах літературної антропології.

Торкаючись у статті творчості прозаїків, які жили і творили в національних культурах однієї епохи, ми орієнтувалися на різні традиції, виходили з парадигматики сучасної компаративістики (принаймні прагнули цього). Разом з тим ми постійно наштовхувалися на розбіжність теоретиків літератури у сфері генології (чи жанротворення, осмислення жанрів). Узагальнену версію розбіжностей і термінологічної строкатості подала останнім часом проф. Н. Х. Копистянська в своїй монографії "Жанр, жанрова система у просторі літературознавства" [Копистянська Н. Х. 2005: 368].

Систематика і парадигматика фікціоналізованого світу словесності тут здійснена за моделями міжлітературної рецепції і типології постатей, що функціонують у прозовій спадщині Б. Лепкого, Й. Рота, А. Баб'юка, О. Турянського, Р. Купчинського.

Сходження від явищ художнього світу літературних творів конкретних письменників-прозаїків до парадигматики текстів за вимірами різножанрових структур здійснювалося за допомогою мисленнєвих концептів "простір і час", "тіло, тілесність", "образно-уявне", "літературна антропологія", "фікціоналізація дійсності", в яких важливу роль відігравали логічні операції абстрагування, узагальнення, уявлення, конструювання.

Названі вище логіко-пізнавальні, рецептивно-комунікативні процедури і типологічні методи виявлялися ефективними у ситуації взаємодії літературно-мистецьких напрямів (реалізм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, модернізм) з домінантами одного з них в різні історичні періоди, в національних культурах різного часу, з проєкції різного хронотопу.

З цього погляду в міжлітературній рецепції шести письменників, які творили в період першої світової війни, або моделювали післявоєнну дійсність за різними світоглядно-естетичними орієнтирами, у фікціоналізації світу домінували в різний час то Йозеф Рот, то Богдан Лепкий, то Мирослав Ірчан, то Роман Купчинський.

Література: Білик-Лиса Н. І. Богдан Лепкий у духовному відродженні українського народу. – Тернопіль: Збруч, 1999. – 144 с.; Гете Й.-В. Поезія і правда: Збірник / Упор. , вступ. стаття, пер., комент. та покажч. імен Б. М. Гавришкова. – К.: Мистецтво, 1982. – 280 с.; Горбач А. Українські

мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність. – 1965. – № 3. – С. 54-61.; Гром'як Р. Т. Рівні можливого конструювання парадигматики українсько-польсько-німецьких літературних взаємозв'язків у компаративістиці // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: Зб. наукових праць. Вип. 6.: У 2-х ч. Ч. 1 / Упор. Л. К. Оляндер. – Луцьк: Рвв "Вежа" Волинського національного університету ім. Л. Українки, 2008. – С. 20-32.; Жак Ле Гофф. Середньовічна уява / Пер. з француз. – Львів: Літопис, 2007. – 350 с.; Затонський Д. Феномен австрійської літератури // Вікно у світ – К., 1998. – № 1. – С. 6-45.; Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; Лепкий Б. Вибрані твори: У 2 т. / Упорядкув. та передм. Н. І. Білик, Н. І. Гавдиди; Прим. Н. І. Білик. – К.: Смолоскип, 2007. – 604 с.; Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). – М. – С.-Петербург: "Искусство-СПБ", 2004. – 704 с.; Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. – 64 с. ("Університетські діалоги", №4); Рот Й. Іов. Роман / Пер. с нем. Ю. Архипова; Марш Радецького. Роман / Пер. с нем. Н. Ман. – М.: Терра – книжный клуб, 2001. – 480 с.; Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Пер. з франц. – Львів: Літопис, 2000. – 304 с.; Ткачук М. П. Жанрова структура романів Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 382 с.; Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / Упорядник Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2007. – 280 с.; Філософський енциклопедичний словник / Наукові редактори Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. – К.: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. – 742 с.; Цибенко Л. Галицький топос австрійської літератури // Вікно у світ – К., 2000. – №2. – С. 137-157.; Ďuríšin D. Theória medzyliterarneho procesu 1. – Bratislava, Ústav svetovej literatury SAV, 1995. – S. 86-115.; Johnston W. Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848 bis 1938. – Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag G. m. b. H. & Co. KG, 2006. – 508 S.; Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Neuauflage 2000. –Wien: Zsolnaj-Verlag. – 414 S.; Roth J. Hiob. Roman eines einfachen Mannes. – Köln: Kippenheuer & Witsch, 2001. – 217 S.

Ємчук Т.Б., доц. (Тернопіль)

УДК 82. 161. 2-1. 09

ББК 83.3 (4УКР)

Постмодерністська модель тоталітарного хронотопу у романі Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття»

Ємчук Т.Б. Постмодерністська модель тоталітарного хронотопу в романі Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття».

У статті проаналізовано особливості художньої трансформації тоталітарного хронотопу у призмі постмодерністської поетики на матеріалі роману Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття» та з'ясовано його жанротворчу функцію. Проілюстровано засоби передачі антиособистісного пафосу, логофобії та віртуалізації реальності у творі. Досліджено способи відтворення авторського хронотопу у тексті. Простежено шляхи побудови сюжету за правилами постмодерністської гри. Виокремлено світоглядно-філософські засади та художньо-естетичні принципи постмодерністського роману в контексті тоталітарної дійсності.

Ключові слова: постмодернізм, тоталітаризм, хронотоп, логофобія, деперсоналізація, міфологізація, кітч.

Yemchuk T. Postmodern model of the totalitarian time and space in the novel "The Unbearable lightness of being" by Milan Kundera.

The article deals with the analysis of peculiarities of fictional transformation of the totalitarian time and space through postmodern poetics on the material of the novel "The Unbearable Lightness of being" by Milan Kundera. Their genre forming function has been clarified. Fictional rendering of antipersonal pathos, "logo phobia" (fear of words) and virtualization of reality in the novel have been illustrated. Means of creating author's time and

space in the text have been studied. The ways of constructing the plot according to the rules of postmodern game have been traced. Philosophical basis as well as artistic and aesthetic principles of the postmodern novel in the context of totalitarian reality have been distinguished.

Key words: postmodernism, totalitarianism, time and space, logophobia (fear of words), deprivation of personality, substitution of reality by myth, kitch.

Емчук Т.Б. Постмодернистская модель тоталитарного хронотопа в романе Милана Кундеры «Невыносимая легкость бытия».

В статье проанализировано особенности художественной трансформации тоталитарного хронотопа в контексте постмодернистской поэтики на материале романа Милана Кундеры «Невыносимая легкость бытия» и определено его жанрообразующую функцию. Проиллюстрировано средства передачи антиличностного пафоса, логофобии и виртуализации реальности в произведении. Исследовано способы воссоздания авторского хронотопа в тексте. Прослежено пути строения сюжета по правилам постмодернистской игры. Выделено мировоззренческие и философские основания и художественно-эстетические принципы постмодернистского романа в контексте тоталитарной действительности.

Ключевые слова: постмодернизм, тоталитаризм, хронотоп, логофобия, деперсонализация, мифологизация, китч.

Постмодернізм та тоталітаризм – це два феномени, які кардинально переформатували свідомість людства у ХХ столітті, генеруючи новий суперечливий модус мислення багатьох інтелектуалів (філософів, літераторів, художників). Чеський письменник Мілан Кундера в одному з своїх інтерв'ю зазначив, що тоталітаризм – це система, яка наче збільшуване скло, виносить на поверхню тенденції всього сучасного суспільства: спустошення, знищення природи, відмову від роздумів та мистецтва, бюрократизацію, обезособлення, втрату поваги до особистого життя [Кундера 1985]. Тоталітаризм – це результат випадіння з історії, «одержимість, хвороба духа», відхід від нормального національно-психологічного стану народу. Як підкреслив О. Меринов, культурна природа тоталітаризму – монологічна і несумісна з поліфонічною культурою цивілізації Нового Часу [Меринов 2004: 6].

Такі ж тенденції характеризують постмодернізм, коли постає мистецтво, яке вже не стверджує світ, а порушує його очевидність. Світ ні до чого не відсилає, він позбавлений значимості. У мистецтві йдеться про досвід загубленості, причому естетичний досвід спрямований на те, щоб зробити цю загубленість та відчуженість постійною.

Дослідженню творчості Мілана Кундери присвятили свої студії такі літературознавці, як Гундорова Т., Ле Гранд Е., Нямцу А., Палій О., Яковенко С. та багато інших. Вони розглядали творчий доробок чеського письменника в контексті постмодернізму, зосереджуючи увагу на різних аспектах. Зокрема, вивчали прийоми передачі тілесності, гри, парадоксу, наративні стратегії, поетику романів, а також хронотоп.

За Н. Копистянською, саме хронотоп є чинником жанротворчим, змістовим, структурним і філософським. Він бере участь у створенні тексту (внутрішньо текстовому напруженні), у створенні підтексту (напруженні між текстом і підтекстом), у закладанні кодів надтексту, перекодуванні, апеляції до досвіду і уяви читача [Копистянська 1998: 57]. М. Ліповецький наголошує, що хронотоп є превалюючою формою моделювання хаосу в постмодерному тексті [Ліповецький: 1997: 138].

Як зазначає О. Луценко, постмодерністське відчуття світу позбавлене причинно-наслідкових зв'язків, часової перспективи, ціннісних орієнтирів. Замість трагічної самотності, індивідуального бунту – розпад, смерть самого суб'єкта. Єдине, що не викликає сумніву – це поняття пустоти, метафізика відсутності, вічної відстрочки [Луценко 2010: 131].

Кискін О. стверджує, що новий шлях конструювання часопростору в літературі, який склався в добу постмодернізму, і є однією із світоглядних характеристик цього літературного напрямку. Суть його полягає у відтворенні всіх існуючих раніше моделей часу та використанні їх на ігрових засадах [Кискін 2006: 12].

Російський науковець Георгій Хазагеров у своєму дослідженні «Тоталітаризм і постмодернізм – спільний знаменник» послідовно обґрунтовує спільні риси між цими двома явищами, акцентуючи насамперед на тому, що постмодерністський принцип децентрації, фрагментації та іронії визначає його схожість із тоталітаризмом у дегуманізації культури, в руйнуванні людської цілісності. Далі Г. Хазагеров виокремлює три основних риси, що

споріднюють постмодернізм з тоталітаризмом: антиособистісний пафос, логофобія та віртуалізація реальності. Перша характеристика реалізується через десоціалізацію та руйнування особистості. Логофобія проявляється у «підміні інтерпретацій» та міфологізації мови, тобто в унеможливленні раціонального погляду на світ. І, нарешті, тоталітарна та постмодерністська риторика спрямована на заміну реальності міфом, вигадкою, ірраціональним світом. Обидва явища гомогенні і відображають загальну кризу гуманізму [Хазагеров 2010].

У статті проаналізуємо роман Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття» в парадигмі постмодерністських концепцій хронотопу, опираючись на дослідження М. Липовецького, О. Кискіна, О. Луценко, Г. Хазагєрова. Застосовуючи прийоми дослідження художнього часу та простору, запропоновані Н. Копистянською, спробуємо також простежити риси тоталітарної риторики у часопросторовій структурі твору. Зосередимось на формальних ознаках (полівалентний сюжет, сполучення лінійного та циклічного часу, функціонування хронотопу сновидінь та принципи гри) та віх змістовому навантаженні (відсутності причинно-наслідкових зв'язків, ціннісних орієнтирів, часової перспективи; осмислення спустошення світу, його «незначущості», знищення природи і мистецтва, загубленості, обезособленості людини у вічній порожнечі).

На думку М. Липовецького, постмодерна просторовість виражає повне руйнування класичної фабули, сюжет стає полівалентним, багатошаровим. Для людини доби постмодернізму характерне сполучення лінійного і циклічного часу, а також спроби винайти новий принцип обліку часопростору [Липовецький 1997: 165].

Мілан Кундера стверджує: «Роман – це дослідження того, чим є людське життя у пастці, на яку перетворився світ» [Кундера 1984], тому ключовим елементом у творі є авторський хронотоп, який реалізується у тексті через численні роздуми про час, життя і смерть, про вічне і дочасне, циклічність і лінійність часу. Автор, ідучи в руслі поетики постмодернізму, грається з читачем. Він закликає реципієнта сприймати його роман, як дійсність, а героїв – як реальних людей, що існують незалежно від нього. Він звертається до нього з провокативними філософськими питаннями, які залишаються риторичними.

Жанротворчим елементом роману виступає соціально-історичний час. М. Кундера зображає Чехію в період окупації радянськими військами. Особливо важливими є описи внутрішніх переживань персонажів, спричинених переоцінкою цінностей через історичні події. Звичний уклад життя, яке було комфортним для них і забезпечувало свободу думки та поведінки, зруйновано. Натомість прийшла реальність, яка обмежувала їх. Як наслідок, простежуємо зміну їхнього світосприйняття на постмодерністське. Персонажі твору намагаються загубитися і заховатися у хаосі від насильницького тоталітарного порядку. Така підміна реальності стирає межі між добром і злом.

Сюжетний час роману розмитий і відкритий. Автор не дотримується чіткої хронології подій, а лише зрідка згадує про деякі дати, чи вказує, який проміжок часу розділяє описані події. У тексті переважають оповіді, описи, особливо філософські роздуми. Сюжетний час багатосуб'єктний. Одні й ті ж події подаються з перспективи чотирьох персонажів, які оцінюють їх по-різному. Цим автор підкреслює релятивність і неоднозначність будь-якої реальності. Особливо підсилюється ефект інверсіями, хронологічною та асоціативною ретроспекцією. Сюжетні елементи накреслено пунктиром у поєднанні із різкими поворотами фабули.

Сюжет повертається кілька разів до однієї і тієї ж сцени (Томаш у роздумах біля вікна). Однак, щоразу події розвиваються у різних напрямках. Екскурси у минуле чи забігання наперед додають деталей і щоразу дозволяють заповнювати лакуни та краще зрозуміти мотиви дій персонажів чи, принаймні, встановити причинно-наслідкові зв'язки між подіями. Наголосимо, що цілісно твір постає лише завдяки інтелектуальному монтажу у свідомості реципієнта.

Така ідея вічного повторення та циклічності часу окреслює певну перспективу і, як стверджує автор, «з віддалі речі постають в іншому, невідомому нам світлі, постають без полегшуючої обставини своєї плинності» [Кундера 1984]. Ми ніколи не можемо знати, чого ми повинні хотіти, бо проживаємо одне єдине життя і не можемо ні порівняти його зі своїми попередніми життями, ні виправити його в наступних життях. Той факт, що світ, в якому ми

живемо один раз, заснований на неіснуванні повернення, а отже на неможливості виправити помилки, і без права «життя на чернетці», свідчить про те, що у цьому світі все наперед пробачено і, відтак, все цинічно дозволено. «Життя – це ескіз до нічого, яке так і не втілиться у картину» [Кундера 1984].

Відмова від істини в мистецтві постмодернізму закріплюється у визнанні права на свою реальність: постмодернізм відмовляється від самого існування об'єктивності, стверджуючи: скільки людей – стільки реальностей. Звідси інтерес до змінених типів свідомості, що породжує віртуальні реальності. Тут звернемося до концепції часу, запропонованої Дж. Данном. Вчений аналізує феномен пророчих сновидінь, при якому одній людині сниться подія, що відбувається наяву, наприклад, через рік з іншою людиною. Пояснюючи це явище, Данн дійшов висновку, що час має, як мінімум, два виміри для кожної людини: в одному часі людина живе, в іншому – спостерігає. Другий час є просторовим, інакше кажучи, по ньому можна пересуватися в минуле й у майбутнє. Проявляється цей вимір у змінених станах свідомості, коли людина звільняється від тиску інтелекту, зокрема, у сні [Данн 2004].

Хронотоп сну є знаковим у романі «Нестерпна легкість буття». Часто текст твору так природно переносить читача з реальності у сон, що межа між дійсним та ірраціональним зникає і реципієнт приймає сон за дійсність. Цим автор вкотре підкреслює відносність буття.

Окрім того, сон виконує емблематичного хронотопу. Так, наприклад, сон Терези має дві функції – сублімація страхів перед дійсністю (сни про голих жінок, які марширують у басейні – втілення ревностів до коханок Томаша) та втеча від жахливої реальності (сни про страту – бажання звільнитися від нестерпної легкості буття).

Для Томашайого особистий та інтимний простір асоціюється також зі сном, тому він нікого не допускав у цей простір. Він створив «таку систему життя, за якої жодна жінка не змогла б оселитися у нього з чемоданом» [Кундера 1984]. Так було до знайомства з Терезою. Лише вона єдина мала право на спільний із ним сон.

Множинність реальностей, про яку вже йшлося вище, визначає й просторову організацію тексту, тому письменники постмодерністи створюють свою просторову модель світу.

У романі Кундери ідея множинностей реальностей оприявнюється в описі картин художниці Сабіни, які вона об'єднала назвою «Куліси». Ці твори мають подвійну експозицію, що уособлює зустріч двох світів. На першому плані – реалістичний, приємний і зрозумілий реальний світ, а на задньому плані крізь «щілину» у цьому світі проглядається щось таємниче, абстрактне і часто потворне. Попереду – зрозуміла брехня, а позаду – незрозуміла правда.

Ідея подвійної експозиції, художньо осмислена у тексті роману, підтверджує тезу Г. Хазагєрова про віртуалізацію реальності як характерну рису мистецтва постмодернізму, що об'єднує його із тоталітаризмом. Кундера не оминає увагою й останнього. Моделлю тоталітарної міфологізованої реальності він вважає кітч. Письменник зазначає: «В імперії кітчу існує диктатура серця, а розуму немає місця» [Кундера 1984]. Так, наприклад, радянські фільми того часу зображали ідеальну дійсність. Любовне непорозуміння зображувалося як найгостріший конфлікт. Фільми висвічували ідеал, в той час, як реальність була набагато гіршою. І це дратувало Сабіну, яка не бажала йти на компроміси із владою, а радше бунтувала проти неї, бодай у доступний спосіб – через мистецтво. Її бунт мав не етичний, а естетичний характер.

Сабіну відвертала не так огидність комуністичного світу (знищені замки, перетворені у корівники), як та маска краси, яку він одягав на себе. Тобто комуністичний кітч, моделлю якого вона вважала Першотравень, на її думку, черпав натхнення із криниці категоричної згоди з буттям.

Вона не хотіла, щоб реальність кітчу здійснювалася – краще вже жити при реальному комунізмі. Вона заявляла: «Мій ворог – не комунізм, а кітч» [Кундера 1984]. Джерелом кітчу є категорична згода з буттям у різних сферах: політичній, релігійній, мистецькій. Автор розмірковує, що в імперії тоталітарного кітчу відповіді дані заздалегідь і виключають будь-яке питання. Однак його справжнім ворогом є людина, яка запитує. Питання – це ніж, який розрізає полотно намальованої декорації аби підглянути, що ж приховано за нею (саме так, як на картинах Сабіни).

Однак, борці проти тоталітарних режимів навряд чи можуть боротися питаннями чи сумнівами. Їм також потрібні впевненість і прості істини, які були б доступні якомога більшій кількості людей та викликали б «колективні сльози» [Кундера 1984]. Тому тоталітарні режими бояться людей, які володіють словом. Логофобія, яка долається через підміну інтерпретацій і міфологізацію ідей та подій – це ще одна ознака, спільна для постмодернізму і тоталітаризму.

У словах і фразах при тоталітарному режимі завжди прочитується підтекст, двозначність, іронія, а отже загроза покарання через невірну інтерпретацію. Різну вагу у різних суспільствах має і друковане слово. Так, у демократичній країні книги – це мотлох, а бібліотеки – цвинтар [Кундера 1984], а оту тоталітарній державі заборонена книга – це бомба, яка є загрозою для режиму.

У романі ця ідея трансформується через алюзію до міфу про царя Едіпа. Отож, Томаш проявляє свою громадянську позицію і пише листа до редакції дисидентського журналу, в якому висловив обурення проти політики існуючої тоталітарної системи. Згідно з його моральним кодексом заяви діючого уряду про те, що вони не знали до чого може призвести колабораціонізм із Радянським Союзом, розцінювалися як відверте лицемірство: «Чи можна вважати людину невинною лише на тій підставі, що вона не знає? <...> Через ваше невідання ця країна втратила свободу, а ви кричите, що не відчуваєте за собою провини? Як же ви можете дивитися на те, що накоїли? Як вас це не жахає?» Він іде далі і, відсилаючись до міфу про царя Едіпа, заявляє: «Чи є у вас очі, щоб бачити? Якби ви були зрячі, вам слід було б себе осліпити і піти із Фів!» [Кундера 1984].

Однак автор, за правилами постмодерністської гри з читачем, подає роздуми щодо цієї проблеми, стверджуючи, що комуністичні режими в центральній Європі були створені не злочинцями, а ентузіастами, впевненими, що відкрили єдину дорогу до раю. І цю дорогу вони так доблесно захищали, що прирекли на смерть багатьох людей. Потім з'ясувалося, що ніякого раю немає і так ентузіасти стали вбивцями. Коли ж усі почали звинувачувати комуністів, вони відповідали: «Ми не знали! Нас обманули! Ми вірили!» То знали вони чи ні? А якщо насправді не знали, то чи винні? Знову простежуємо підміну інтерпретацій дійсності, типову для тоталітаризму.

Теза про тоталітарну логофобію та шляхії подолання у романі трактується двозначно. З одного боку, осмислене слово чи будь-яке інше засвідчення реальності – цезасіб протистояння (фото Терези та стаття Томаша), а з іншого – прихисток, де можна заховатися від хаосу реальності. Для Терези книга (друковане слово) є символом таємного братства, бо на її думку, люди, які читають – споріднені духовно. Книги давали їй можливість ілюзорної втечі від життя, яке не влаштовувало її, і в той же час вирізняли її серед інших.

Схожу функцію виконує у романі фотографія. Для Терези фотоапарат – це водночас і щит, яким вона прикривається від реальності, і мікроскоп, який наближає цю реальність і дає змогу маніпулювати нею. Зреалізувати себе у ролі фотографа Тереза зуміла під час окупації Праги, коли намагалася об'єктивно засвідчити та зберегти для історії усі події. Вона мотивувала свою роль тим, що попередні злочини російської імперії здійснювалися під прикриттям тієї мовчання. Вони були лише у пам'яті, але без фотодокументів, а отже без доказів і рано чи пізно будуть означені як містифікація. Події ж 1968 року у Празі сфотографовані і зберігаються в архівах усього світу. Фоторепортери вже тоді розуміли, що лише вони можуть зберегти для майбутнього образ насильства і в такий спосіб перешкодити підмінити реальність.

І, нарешті, третя риса, що об'єднує парадигми тоталітаризму та постмодернізму – це їх антиособистісний пафос. Дієвим інструментом тоталітарного режиму є обезособлення та десоціалізація особистості. У романі знаходимо художню трансформацію цих проблем у призмі постмодерністської риторики через протест персонажів проти огидної їм тотальності. У своїх снах Тереза постійно бачила однакових голих жінок, які марширували і раділи з цього: «Жінки були щасливі з того, що відкинули тягар душі, цю смішну гординю, ілюзію винятковості і тепер схожі одна на одну» [Кундера 1984]. Для неї нагота з дитинства була знаком одноманітності концтабору, знаком приниження.

Подібно ненавиділа тотальність і Сабіна. Вона вважала, що за комунізмом і фашизмом, за усіма окупаціями і вторгненнями криється найголючніше і всеохоплююче зло, образом якого для неї назавжди стала маршируюча демонстрація людей, що піднімали руки і вигукували в унісон однакові склади.

Кундера стверджує, що «концтабір – це повне знищення особистого життя. Це і є світ, у який ми народжуємося і можемо вирватися лише з великими зусиллями» [Кундера 1984]. На концтабір перетворилася уся Чехія під час окупації. Усі розмови записувала таємна поліція, людей знімали з посад за «не співпрацю із режимом». Суспільством керувала мережа сексотів, які відігравали різні ролі: підслуховували розмови і доповідали керівникам, залякували, створювали компрометуючі ситуації, пастки, щоб згодом маніпулювати людьми, використовувати у своїх цілях, зробивши прислужниками режиму.

В одну із пасток потрапив і Томаш після своєї провокативної статті про Едіпа. Його намагалися змусити покоритися і відмовитися від своїх переконань. Але це означало б деморалізацію і обезособлення. За вірність своїм принципам Томаш заплатив високу ціну – його позбавили найціннішого, того, що визначало його ідентичність і надавало сенсу життю – професії хірурга. Така доля спіткала багатьох представників інтелігенції Чехії. Становище декласованих інтелектуалів перестало бути винятковим, а стало чимось постійним і неприємним.

У постмодерному романі важливу функцію у творенні жанру відіграють просторові маркери. Так, локальний простір твориться у тексті поєднанням різних елементів. Зокрема, комфортний для персонажів простір характеризується світлом дня, приємними звуками і чистотою місця, а тривожний простір супроводжується описами хаотичного шуму (солдати і танки на вулицях Праги), бруду (ріка з відходами), неприємними запахами (запах чужих жінок, що переслідував Терезу).

Часто зовнішній простір детермінує внутрішній простір персонажа. Особливо ця функція інтенсифікується при зміні хронотопів. Отож, персонажі роману намагаються втекти від реальності, змінивши зовнішній простір. Томаш, утікаючи від загрози обезособлення і десоціалізації, переїжджає до Швейцарії. Тут, здається, переслідування, насильство і небезпека, які загрожували йому на батьківщині, позаду і на нього чекає безтурботне, добре облаштоване, вільне життя. Він, як не парадоксально, не зміг прийняти цей свій вибір і повертається назад, усвідомлюючи, що це назавжди. Однак мотивом для повернення є зовсім не громадянська позиція, а його співчуття і відповідальність за Терезу – дівчину, стосунки з якою є звичайним збігом випадковостей. Як зазначає Кундера, таке фатальне рішення опирається на випадкову любов [Кундера 1984]. Повернення не приносить йому душевної рівноваги, а лише важкість і відчай.

Подібно і Тереза, намагаючись утекти від реальності, де Томаш постійно зраджує її, виходить на вулиці, переповнені окупантами. Це дає їй відчуття значимості. У Швейцарії вона знову намагалася стати важливою, однак у цьому чужому хронотопі для неї немає місця. Вона також вирішила повернутися на батьківщину, усвідомивши, що належить до слабких та переможених і повинна бути вірною їм. «Бути на чужині для неї означає йти по натягнутому у просторі канату без страхувальної сітки, яку надає людні рідна країна, де у неї є сім'я, друзі, співробітники, де вона може розмовляти мовою, знайомою з дитинства» [Кундера 1984]. Для Терези екстремальний хронотоп революції давав відчуття безпеки і комфорту, а облаштоване життя на чужині тривожило її. Така інтерпретація хронотопу ілюструє постмодерністську ідею ірраціональності буття.

Далі Кундера демонструє, як окупація змінила простір Праги: частина людей емігрувала, інші – померли. Як зауважує автор, «безнадійність проникла через душі і зруйнувала тіло» [Кундера 1984]. Тепер – це місце гуманітарного відчуження, соціальної роздробленості, та зради національним інтересам. Прага стала огидною для Томашата Терези і вони вирішують переїхати у село. Екстремальний хронотоп окупованого тоталітарним режимом міста змінюється на побутовий монологічний хронотоп розміреного сільського життя, де немає сексотів, люди привітні і добрі, ніхто не бажає «порпатися» у твоєму політичному минулому. Тут можна забути про все, що було. Кундера створює хронотоп ідилії. Тепер тоπος маркується гармонією природи, яка залишається незмінною незалежно від політичної ситуації, стираються межі між сном і реальністю.

Однак, така однозначна інтерпретація суперечила б канонам постмодернізму, тому автор знову нагадує читачеві про відносність і неоднозначність усього, що відбувається чи існує у світі. Навіть село при комунізмі змінилося. Міфологізований образ села, де усі живуть як

сборна єдина сім'я, ходять у неділю до церкви, а потім разом весело проводять час, вже не був дійсністю. Тепер люди і в селі десоціалізуються: замість іти до церкви чи навіть трактиру, сидять по домішках перед телевізором і мріють утекти до міста.

Завершення роману має важливе семантичне навантаження. Читач дізнається заздалегідь, що Томаш і Тереза загинуть в автокатастрофі і, природно, це засмучує. Однак, знову ж таки, граючись із читачем Кундера завершує роман, зображаючи їх напередодні смерті абсолютно щасливими разом: поза суспільними проблемами, поза страхами і тривогами, поза турботами і розчаруваннями, вільними від усього. Такий сюжетний поворот можна трактувати двозначно: життя закінчилося в ідилічному відчутті щастя і свободи, або ж – продовження такого «вільного» життя не мало сенсу. Перейшовши із свого простору в чужий людина втрачає ідентичність, особистість руйнується. Таким є постмодерністське трактування ситуації, у якій опиняється людина в тоталітарних умовах – метафізична порожнеча, вічна відстрочка, відсутність, тобто легкість буття стає нестерпною.

Аналіз постмодерністського роману Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття» в контексті тоталітарної риторики дозволяє нам виокремити такі його формальні ознаки: полівалентний сюжет, що будується за принципом гри з читачем; сполучення лінійного та циклічного часу; використання хронотопу сновидінь. Їх взаємодія у художньому тексті створює фікційну реальність, де відсутні логічні причинно-наслідкові зв'язки, немає ціннісних орієнтирів та часової перспективи. У романі художньо трансформується ідея спустошення світу, його «незначущості», знищення природи і мистецтва, загубленості, обезособленості людини у вічній порожнечі.

Кискін О. зазначив, що подолати цю замкнутість часу і простору допомагає іронічна гра, яка дає можливість поглянути на себе й світ ззовні та зсередини одночасно, відкриваючи шлях до розкріпачення духу скутого суворими умовами й догмами і нарешті, здобути внутрішню перемогу над хаосом і абсурдом [Кискін 2006: 9]. Мілан Кундера постійно провокує читача змінювати оцінку подій, підштовхуючи його подолати рамки й упередження і поглянути на себе і світ по-іншому. Таким чином побудова роману за формальними канонами постмодернізму дозволяє увиразнити ідею культу незалежної особистості, що долає риторику тоталітарної дійсності.

Література: Данн 2004: Данн Д.У. Эксперимент со временем. /Данн Д.У. — М.: «Аграф», 2000. – 224 с.; Кискін 2006: Кискін О.М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / О.М.Кискін. – К., 2006. – 20 с.; Копистянська 1998: Копистянська Н.Х. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) // Слов'янські літератури. Доповіді: XII Міжнар. з'їзд славістів. – Краків, 27 серп. – 2 верес. 1998 р. – К., 1998. – С. 57-74.; Кундера 1985: Кундера М. Беседа с Ольгой Карлай (Інтерв'ю для Нью Йорк Таймс. Октябрь, 1985). – Режим доступу : <http://elenakuzmina.blogspot.com/2006/10/1985.html>; Кундера 1984: Кундера М. Невыносимая легкость бытия [роман] / Милан Кундера. – Режим доступу до книги: <http://lib.guru.ua/INPROZ/KUNDERA/legkost.txt>; Липовецкий 1997: Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / М.Н. Липовецкий. – Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.; Луценко 2010: Луценко О.М. Постмодернизм: пост чи протоісторія. Метаморфози хронотопу. / О.М. Луценко // Альманах «Культура і сучасність» – № 10. – К.: Міленіум, 2010. – С. 131 – 136.; Меринов 2004: Меринов О.М. Культурологическая реконструкция тоталитарного хронотопа в контексте русской литературной традиции: автореф. дисс. на соискание уч. степені канд. філософських наук: спец. 24.00.01 – “Теория и история культуры” / О.М. Меринов. – Белгород, 2004. – 21 с.; Хазагеров 2010: Хазагеров Г. Тоталитаризм и постмодернизм – общий знаменатель. // Авторский сайт. Георгий Хазагеров. – Режим доступу : <http://www.khazagerov.com/component/content/article/55-2010-08-31-18-57-22/115-totalitarianism-postmodern.html>

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 821.161.2-1.09

Художній світ пізньої прози Е.Штріттматтера

Жила Н. В. Художній світ пізнього Ервіна Штріттматтера

У статті здійснено комплексний аналіз пізньої прози Е.Штріттматтера в контексті філософсько-естетичних шукань письменника. Художній світ пізньої прози Е.Штріттматтера досліджено як структуру, єдність світогляду і творчого методу митця. У роботі розкрито вплив ідей мислителів світу (Лао-цзи, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, Л. Толстого, Ж.-Ж. Руссо, І. Канта, Р. Емерсона) на формування художнього світу письменника. Визначено проблемно-тематичні й мотивні комплекси, специфіку організації художнього часу і простору, структуру і типологію художніх образів у пізній спадщині письменника.

Ключові слова: роман, оповідання, жанр, стиль, образ, романтизм, натуралізм, реалізм, модернізм, постмодернізм.

Zhyly N.V. The artistic world of late Ervin Shtrittmatter.

The article presents the integrated analysis of E. Shtrittmatter's late prose in the context of writer's philosophic-aesthetic searches. The artistic world of Ervin Shtrittmatter's late prose has been examined as a structure, the unity of world view and creative method of the author. The influence of world thinkers' ideas (Lao-Tzu, F. Nitscher, A. Schopenhauer, L. Tolstoy, Zh.-Zh. Russo, I. Kant, R. Emerson) on the formation of writer's artistic world has been revealed in the work. The problem-thematic and motive complexes, the peculiarities of artistic time and space organization, the structure and typology of artistic images in the late heritage of writer have been defined.

Key words: novel, story, genre, style, image, romanticism, naturalism, realism, modernism, postmodernism.

Жила Н. В. Художественный мир позднего Эрвина Штриттматтера.

В статье осуществлен комплексный анализ поздней прозы Э. Штриттматтера в контексте философско-эстетических поисков писателя. Художественный мир поздней прозы Э. Штриттматтера рассматривается как структура, единство мировоззрения и творческого метода художника. В работе раскрыто влияние идей мыслителей мира (Лао-цзы, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Л. Толстого, Ж.-Ж. Руссо, И. Канта, Р. Эмерсона) на формирование художественного мира писателя. Определены проблемно-тематические и мотивные комплексы, специфика организации художественного времени и пространства, структура и типология художественных образов в поздних произведениях писателя.

Ключевые слова: роман, рассказ, жанр, стиль, образ, романтизм, натурализм, реализм, модернизм, постмодернизм.

Погляди Е. Штріттматтера формувалися в руслі філософсько-естетичних ідей Німеччини другої половини ХХ століття. Засвоєння культурного спадку, відродження суб'єктивної манери письма сприяло значним змінам у мистецтві Німеччини того часу. Уважне ставлення до історичного минулого країни характеризує світогляд Е.Штріттматтера, його прагнення переосмислити історичні факти, здійснити переоцінку принципів мистецтва.

До вивчення творчості Е. Штріттматтера звертались вітчизняні і зарубіжні дослідники: С. Львов, Л. Копелев, К. Шахова, Л. Симонян, Ф. Мейер-Госау, Х. Панкоке, Б. Хаймбергер, Г. Дроммер та інші. Літературознавці відзначили жанрове різноманіття творів Е.Штріттматтера, їх широкий ідейно-тематичний діапазон, увагу митця до зображення повсякденного життя «маленької людини», філософічність, поетичність художньої мови, експерименти письменника в галузі образності.

Водночас поза увагою науковців залишилась романна трилогія «Крамниця I-III» (1983, 1987, 1992) та опубліковані на початку 2000-х років, вже після смерті автора, цикл короткої прози «Перед метаморфозою» (1994) та збірка оповідань «Історії без батьківщини» (1993), до яких німецькі критики й дослідники звертались лише в окремих статтях і рецензіях. Романи «Крамниця II-III» («Крамниця I» перекладена російською мовою) та мала проза циклу «Перед метаморфозою» і збірки «Історії без батьківщини» досі не перекладені українською і російською мовами, а тому мало відомі вітчизняному читачеві.

В українському літературознавстві відсутні спеціальні дослідження пізньої прози Е. Штріттматтера; вивчення доробку Е. Штріттматтера пізнього періоду в контексті німецького літературного процесу другої половини ХХ століття. Мета дослідження – виявлення своєрідності художнього світу пізньої прози Е. Штріттматтера. Для досягнення мети в статті розв'язані наступні завдання: визначити філософсько-естетичні погляди Е. Штріттматтера та їх вплив на формування художнього світу митця; виявити змістові й формальні доміанти художнього світу письменника; визначити проблемно-тематичні й мотивні комплекси пізньої прози Е. Штріттматтера; розглянути специфіку романного мислення Е. Штріттматтера; розкрити риси індивідуального стилю письменника; встановити місце пізньої прози Е. Штріттматтера в літературному процесі ХХ століття, в контексті взаємодії літературних напрямів і течій.

Філософсько-естетична концепція Е.Штріттматтера сформувалась у соціально-історичному контексті Німеччини другої половини ХХ століття під впливом ідей видатних мислителів світу: А. Шопенгауера (надприродність митця в процесі творчості), Р. Емерсона (узгодження життя людей і природи), Ф. Ніцше (песимістичність, ідея смерті, можливої всесвітньої катастрофи, що супроводжує людину протягом життя), Ж.-Ж. Руссо (природа – взірець моралі й критерій вищої цінності, культ почуттів), Л. Толстого (концепція «непротивлення злу»), Лао-цзи (наближення до пізнання першопричин світу), Е. Канта (ідеї душі, світу, Бога як імпульс до пошуку безкінечності), Й.-В. Гете (наслідування законів природи), Б. Брехта (всеосяжність мистецтва, відтворення буття в епічних формах) тощо. Починаючи з механістичного тлумачення світу, письменник дійшов до романтичного розуміння природи як основи буття і людини як її породження, котра має діяти за її законами. Е. Штріттматтер попереджав про небезпеку всесвітньої катастрофи внаслідок невідповідності людських і природних законів.

Е. Штріттматтер сприймав мистецтво і літературу як засіб самовираження митця. Письменник обстоював творчу індивідуальність, незалежність художника від зовнішніх умов, суспільного тиску. Це спричинило звернення Е. Штріттматтера до особливого типу художньої оповіді – дитячого, що давало можливість дистанціюватися від дійсності, дати неупереджений погляд на неї, переосмислити її з позиції «природності».

Естетичний плюралізм 1980-х років [Гладков 2002] позначився не тільки на світогляді Е. Штріттматтера, але й на взаємодії в його прозовій спадщині різних художніх напрямів і течій: натуралізму (використання натуралістичних подробиць, звернення до факту), романтизму (пріоритет інтуїції й фантазії митця, занурення у світ потойбічного, віра в надлюдські можливості художника, романтична іронія) реалізму (прагнення до правдоподібності, узагальнення у відтворенні життя, розкриття типових обставин і образів, історичний детермінізм), імпресіонізму (чуттєве сприйняття довколишнього світу, злиття людини із середовищем, увага до одиничного), експресіонізму (відчуття загрози людству, пошук порятунку у надсвідомому), постмодернізму (мотиви катастрофічності світу, зламу людської психіки). У світогляді Е. Штріттматтера поєдналися реалістичне ставлення до оточуючого середовища з модерністською ідеєю суб'єктивації в процесі творчості, романтичною вірою митця у вищі сили й перехід (метаморфозу) людини після смерті в інші форми.

Пізня проза Е. Штріттматтера (романна трилогія «Крамниця» [Strittmatter 2009], збірка малої прози «Історії без батьківщини» [Strittmatter 2004], цикл оповідань «Перед метаморфозою» [Strittmatter 2002]) увібрала провідні тенденції німецької літератури другої половини ХХ століття, в якій особлива увага приділяється відображенню життя маленької людини на тлі історичного часу. Своєрідність світоглядної позиції письменника щодо людини і світу визначила тематичні комплекси (ряди) пізньої прози Е. Штріттматтера (соціально-історичний, психологічний, філософський, естетичний), які внутрішньо поєднані між собою. У романній трилогії «Крамниця», збірці «Історії без батьківщини» та циклі «Перед метаморфозою» письменник звертається до теми дитинства, кохання, природи, стосунків людини із суспільством, війни, історії, творчості, релігії тощо.

Мотивна організація пізньої прози Е. Штріттматтера відзначається багатоплановістю: провідні теми розпадаються на мотиви, які розвиваються в різних напрямках, концентруються довкола певних образів, допомагаючи розкрити їхню глибину і своєрідність. Провідними

мотивами пізньої прози митця стали «дитинство», «ностальгія», «фінансова справа», «крамниця», «війна», «природа» та ін.

Окремі теми (дитинства, взаємин людини і держави, війни) отримали в художньому світі пізньої прози Е. Штріттматтера нове звучання (порівняно з його раніше написаними книгами). Потужним у зображенні теми дитинства є ліричний струмінь, який став ланкою, що поєднує в єдине ціле пізню прозу автобіографічного характеру Е. Штріттматтера – трилогію «Крамниця» [Strittmatter 2009], окремі оповідання циклу «Перед метаморфозою» [Strittmatter 2002] і збірки «Історії без батьківщини» [Strittmatter 2004] («Матт і старий в Ісландії», «Хрест», «Купити наділ у Рейнсберзі» та ін.).

У проблемно-тематичному комплексі «людина і суспільство», яка розпадається на різні теми й мотиви (розвиток самосвідомості людини, фінансові справи, державний тоталітаризм тощо) письменник акцентує залежність людини від соціальної системи (коліщатко державного апарату НДР). Е. Штріттматтер застосовує засоби романтичної іронії у змалюванні проведення земельної реформи, примусового вступу до лав комуністичної партії та ін..

Письменник критично висвітлює тему історичних потрясінь у ХХ столітті, зокрема Другої світової війни. Лейтмотивом у пізній прозі митця стала провина німецького народу перед світовою спільнотою. Розвінчуючи фашизм, Е. Штріттматтер утверджує пріоритет загальнолюдських цінностей, художньо втілених в цілому ряді образів-персонажів (Езау Матт, селяни, російські солдати-охоронці та ін.).

У центрі художнього світу пізньої прози письменника поставлено образ маленької людини – майже завжди самотньої, трагічної у своєму бутті, нерідко дивакуватої, але самодостатньої, із своєрідним світоглядом, впертої в досягненні поставленої мети. Створення образу маленької людини в прозі Е. Штріттматтера, з одного боку, корелює із традиціями класичної літератури, а з іншого – з пошуками «нової людини» модерністами (експресіонізм).

Внутрішній світ персонажів у пізній прозі Е. Штріттматтера змальований з допомогою засобів психологізму, серед яких велику роль відіграють психологізовані деталі портрету (очі, волосся, одяг, поведінка персонажів тощо). Індивідуальність стилю письменника в галузі образотворення полягає в синтезі принципів реалізму (соціально-історичний контекст образів, психологізм, типовість образів, достовірність у відображенні життя людини тощо), натуралізму (акцентуація одиничного, тісний зв'язок персонажів із середовищем, фізіологічні подробиці тощо), модернізму (поетизація внутрішнього світу особистості, використання образів-символів, образ митця і тема мистецтва та ін.).

У трилогії «Крамниця» Е. Штріттматтер майстерно поєднав багату традицію романного жанру (поліфонія, діалогізм, психологізм, естетична гра тощо) і новаторство другої половини ХХ століття (ліризм, фрагментарність, міфопоетика, метафоризація, застосування графостилістичних засобів, коментування тощо). Образ Езау Матта в романі «Крамниця» представлено в динаміці, внутрішній рух персонажа спрямовано до глибокого філософського осмислення життя і людини, що акцентовано в епіграфі «Крамниці III» із А. Шопенгауера.

Реалізація основного мотиву роману (пошук сенсу буття Езау Маттом) об'єднала композиційно складну структуру твору навколо основної сюжетної лінії – життєвого і творчого шляху Езау Матта, яка поєднується з другою потужною сюжетною лінією – долею родини, що пов'язана з крамницею. Загальна композиційна організація роману відзначається фрагментарністю, яка виявилась у зображенні не тільки зовнішніх епізодів із життя персонажів, але і їхнього внутрішнього життя, а також у змалюванні образу автора й суспільства загалом.

Пізня проза Е. Штріттматтера засвідчує зміни в стильовій манері митця, в якій поряд із міметичними засобами важливу роль відіграють модерністські прийоми письма. У пізній творчості письменника втілено експресіоністські (графостилістичні) засади формотворення оповідань: відмова від пунктуаційних знаків виділення діалогів, написання слів з маленької літери, маркування важливих в ідейному навантаженні моментів твору (слів, словосполучень, речень, абзаців тощо).

У збірці «Історії без батьківщини» [Strittmatter 2004] використано традиційну для індивідуального стилю пізнього Е. Штріттматтера розповідь від першої особи (Ich-Erzähler). Наративну структуру книги визначає реалістичний образ автора-оповідача і діалог із уявним

читачем. У збірці поєднано слово автора-оповідача і слово персонажа, що утворюють різні наративні типи, позиції і зумовлюють різні форми наративного часу й простору. Індивідуальний стиль письменника відзначається розмаїттям тропів, нетиповими синтаксичними конструкціями, переміщенням точок зору, нашаруванням наративних форм та ін..

Помітним є зв'язок пізньої прози письменника із німецькою літературою (Б. Брехт, А. Зегерс, Г. Белль та ін.) і філософською думкою (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше та ін.), а також із світовим літературним процесом (В. Шекспір, Х. Лакснесс, Е. Хемінгуей, М. Горький, В. Катаєв та ін.).

У романній трилогії «Крамниця» [Strittmatter 2009] і творах циклу «Перед метаморфозою» [Strittmatter 2002], збірці «Історії без батьківщини» [Strittmatter 2004] знайшли відбиток ключові концепти людського буття – «життя/смерть», «народження/смерть», «старий/молодий» та інші, які отримують у прозі митця філософського та естетичного осмислення в аспекті актуальних питань доби.

Отже, художній світ пізньої прози Е. Штріттматера є підсумком філософсько-естетичних шукань письменника, розвитку його творчого методу, індивідуального стилю і водночас відображенням провідних тенденцій літературного процесу, взаємодії напрямів, течій, жанрів і стилів у контексті німецької літератури минулого століття.

Перспективою ж подальшого дослідження літератури Німеччини другої половини ХХ століття може стати поетика жанру з позицій когнітивного літературознавства.

Література: 1. Гладков 2002: Гладков И. В. Проблематика и поэтика творчества Кристофа Хайна: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец.: 10.01.03 / И. В. Гладков. – Москва, 2002. – 212 с.; Strittmatter 2009: Strittmatter E. Der Laden. Roman. Erster Teil / Der Laden. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 555 S.; Strittmatter 2009: Strittmatter E. Der Laden. Roman. Zweiter Teil / Der Laden. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 503 S.; Strittmatter 2009: Strittmatter E. Der Laden. Roman. Dritter Teil / Der Laden. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 477 S.; Strittmatter 2004: Strittmatter E. Geschichten ohne Heimat / Geschichten ohne Heimat. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2004. – 239 S.; Strittmatter 2002: Strittmatter E. Vor der Verwandlung. Aufzeichnungen / Vor der Verwandlung. – Berlin: Aufbau-Verlag GmbH, 2002. – 173 S.

Калініченко М.М., доц. (Рівне)

УДК 821.111 3
ББК 83.3(7США)

Феномен громадської цензури та американська сенсаційна література ХІХ сторіччя

Стаття актуалізує проблематику історико-літературного осягнення специфічного феномена громадської цензури, виниклого в культуральному просторі Сполучених Штатів першої половини ХІХ сторіччя та зумовленого усвідомленням суспільної небезпеки домінування масової сенсаційної літератури. Розглянуто естетичну, митецьку компоненту протистояння громадської цензури й сенсаційної літератури доби становлення американського національного красного письменства та першого десятиріччя по закінченню громадянської війни 1861-1865 рр.

Ключові слова: цензура, громадська цензура, романтизм, масова сенсаційна література.

Калиниченко М.М. Феномен общественной цензуры и американская сенсационная литература XIX столетия

В статье актуализирована проблематика историко-литературного осмысления специфического феномена общественной цензуры, возникшего в культурном пространстве Соединенных Штатов первой половины XIX столетия и обусловленного осознанием опасности доминирования массовой сенсационной литературы. Рассмотрена эстетическая, художественная компонента отношений общественной цензуры и массовой литературы эпохи становления американской национальной литературы и первого десятилетия после гражданской войны 1861 – 1865 гг.

Ключевые слова: цензура, общественная цензура, романтизм, массовая сенсационная литература.

In the article the problems of historical-literary understanding of the specific phenomenon of public censorship, which appeared in the cultural space of the United States in the first half of the XIX century, and was determined by realization of potential dangers of the dominance of mass sensation literature for the survival of the Union are outlined. There were reviewed the aesthetical and fictional components of correlations between the public censorship and mass culture from the time of formation of American national literature to the first decade following the America Civil War of 1961–1965.

Key words: *censorship, public censorship, Romanticism, mass sensational literature.*

Найменші згадки про запровадження цензури або ж її посилення викликають у сучасному глобалізованому світі стійкі негативні асоціації із політичним свавіллям влади, відсутністю або пригнобленням свободи слова й недостатнім рівнем демократії. Відповідно скасування цензури виглядає важливою передумовою формування позитивної міжнародної репутації кожної окремої держави, зорієнтованої в своєму поступі на західну цивілізаційну парадигму. Особливої значущості (аж до статусу новітньої політичної міфологеми) набуває модель вільної від цензури демократії США. Втім неупереджене студіювання обставин виникнення й функціонування американської громадської цензури в дев'ятнадцятому сторіччі здатне суттєво коректувати традиційне розуміння опозиції «демократія versus цензура».

Маловідомі на пострадянському академічному просторі студії північноамериканських науковців, присвячені проблемам цензури та її стосунків із літературою доби формування національного романтизму, засвідчують складність і суперечливість процесів функціонування цієї інституції у суспільному й духовному бутті країни [Clark R. 1984; Michaels W. 1985; Bercovitch S. 1986; Spanos W. 1995]. Але інноваційний потенціал досліджень суттєво обмежений. Традиційна дихотомія «висока-масова» література зостається домінантною пізнавальною моделлю. Вона зумовлює пласкі інтерпретації вкрай складних (до того ж навзаєм неподібних у своїх історичних модифікаціях) колізій культурального буття [Spanos W. 1995: 38]. Недостатньо поцінованими залишаються естетичні, художні процеси, пов'язані з ліквідацією до середини позаминулого сторіччя останніх проявів державної цензури на теренах Сполучених Штатів і формуванням феномена громадської цензури як засобу регулювання й упокорення деструктивних сил масової культури, котрі загрожували небезпекою розколу нації та соціально-політичного колапсу.

Наше завдання передбачає аналіз естетичної, митецької компоненти, котрою було позначено стосунки громадської цензури й масової літератури доби становлення американського красного письменства. Актуальною постає проблема здатності сучасної історико-літературної, теоретичної думки адекватно поцінувати фактор складної кореляції цензури й масової літератури на тлі розвою демократичних засад суспільства. Аналітичне звернення до відповідного досвіду Сполучених Штатів спроможне увиразнити теоретичні, історико-літературні проблеми немалої суспільної та естетичної ваги.

На початку 1800-х років Америку можна було сміливо називати першою у світі «державою читачів». Практично в кожній тогочасній розповіді про життя країни присутні згадки про надзвичайно популярну масову літературу [Bercovitch S. 1986: 23]. Багатомільйонна читацька армія створювала колосальний попит на книги й газети, котрий не були здатні задовольняти імпортовані з Європи видання та їхні «піратські» копії, що з'являлися всупереч міжнародним законам про авторське право. На ринку книг і періодики дуже швидко з'явилася масова друкowana продукція національного виробництва.

Швидше за інші різновиди американської масової літератури розвивалися сенсаційні періодичні видання — «penny press». Право на свободу слова, гарантоване першою поправкою до конституції («Біль про права»), уможливило появу численних публікацій про дивовижні, страхітливі історії, котрі ніколи б не з'явилися у більш закритих і репресивних суспільствах Старого Світу. 1807 року філадельфійський гумористичний часопис «The Tickler» надрукував поему, в якій проголошувалося, що Америка — це одна велика сенсаційна газета, затятими шанувальниками котрої постають усі громадяни, що цікавляться лише «дивними, загадовими й страхітливими історіями» [Michaels W. 1985: 124]. За рік-два кожне велике американське місто отримало подібні видання. Гранично низька вартість і галаслива сенсаційність відповідали купівельній спроможності та невибагливим смакам найбідніших (тобто наймасовіших) верств

населення. «Подвійне самогубство», «зłodійське викрадення», «жахлива катастрофа», «криваве вбивство» – такими заголовками рясніли шпальти «*renny press*». То була справжня медійна революція, що справила потужний вплив на американське культуральне життя. Масовий читач «підсів» на сенсаційний друкований продукт. Згодом до справи долучилися і численні видання у форматі кримінальних памфлетів, біографій відомих злочинців, судових репортажів, дешевих «романів у жовтих обкладинках».

1855 року на бенкеті, влаштованому Нью-Йоркською асоціацією видавців, було урочисто проголошено, що за період із 1842 по 1855 рік, коли кількість громадян Америки зросла майже на 80 відсотків, кількість творів, написаних американськими авторами, збільшилась на 800 відсотків — у десять разів більше за приріст населення. Левова частка друкованої продукції припала на дешеву сенсаційну літературу, оспівану в поемі, читання котрої прикрасило бенкет. Наведемо уривок. Наш переклад не має за мету точне відтворення особливостей метрики й римування цього непересічного шедевра. Важливіше передати зміст, що, мабуть, цілком пасував до атмосфери, в якій спритні ділки від видавничої справи тішилися здобутками й, безумовно, прибутками: «"Море крові!" – такою є назва книги, / Що народжена непереможною силою мистецтва, / Котре продається накладом у десять тисяч примірників / Лише за останні півгодини! / Це нова сенсаційна книга, / Вона сповнена такої несамовитої вибухової енергії, / Що перше видання навіть не доїхало до нас: / Воно вщент рознесло візок і вбило коняку, котрі перевозили увесь тираж! / Це найдивовижніша з усіх історій, / На сторінках якої палає справдешний вогонь. / Ім'я автора приречено уславитися, / Його звуть Великий Горлоріз Есквайр! / А ось інша видатна книга – "Огидна стічна канава злочинства", / Її написала незрівнянна Сапфіра Стрес, / Довідайтесь, що з її появою пов'язана правдомовна історія: / Тієї жахливої ночі двісті робітників загинуло / Біля друкарських верстатів, / Аби вчасно оприлюднити її!» [Clark R. 1984: 128].

Зауважимо, що саме розгул сенсаційної літератури викликав появу в Америці перших форм демократичної цензури, громадського контролю за видавничою справою. За відсутності урядового нагляду функції цензури почали виконувати представники протестантських релігійних організацій, відомі журналісти, видавці й письменники, занепокоєні аморальністю, нестримністю й жорстокістю сенсаційної літератури. Основними засобами впливу громадської цензури на літературний процес стали критичні публікації та судові позови проти найбільш загрозливих для суспільної моралі літераторів і журналістів. Утім, така стратегія цензури здебільшого лише підсилювала суспільний інтерес, сприяла збільшенню тиражів видань, які зазнавали найбільшого осуду. Демократична цензура виявилася практично безсилою зупинити триумфальну ходу «*renny press*» і масової сенсаційної літератури.

Класик американського романтизму Ф. Купер пережив справжній шок, повернувшись до Америки після семирічного перебування в Європі. За його свідченням, американська преса й масова література «остаточно позбавилася не лише усіх обмежень, але й найменших залишків сумління» [Cooper J. F. 1971: 93]. Відомий критик-інтелектуал Едвін Персі Віппл констатував, що вульгарна й жорстока масова література перетворилася на справжню пристрасть американських читачів. Це згубне захоплення, на його думку, призвело до всеосяжного морального занепаду, розчарування в традиційних ідеалах і суспільних цінностях, спотворило розуміння добра й зла. Свої роздуми Віппл завершував майже риторичним питанням: «Але хіба зможемо ми відмовитися від цієї згубної солодкої отрути, якщо вона настільки доступна?» [Whipple E. 1958: 214].

Парадоксальним чином шалена популярність сенсаційної літератури призвела до того, що критика аморальності та стилістичних надмірностей у публікаціях громадських цензорів почала перетворюватися на свою цілковиту протилежність – на щире захоплення поетикою сенсаційних історій. Журналісти, письменники, громадські діячі, котрі засуджували страшні й відразливі витвори популярних авторів, заговорили мовою сенсаційності, звернулися до арсеналу художніх засобів масової літератури.

Наприклад, високоморальні журналісти з табору християн-євангелістів створили цілу серію популярних творів, які на теренах Сполучених Штатів зажили скандальної слави літературної порнографії. Найвідомішим був антикатолицький роман «*Awful Disclosures*», в якому описувалися алкоголізм, релігійний мазохізм, проституція і дітовбивства, приховані від

очей громадськості за стінами католицьких монастирів. Створений унаслідок творчої співпраці колишньої повії Марії Монк і двох протестантських священиків цей «правдивий і заснований на реальних подіях» роман насправді був цілковитою вигадкою авторів, що не завадило йому залишатися одним із найпопулярніших творів американської літератури першої половини дев'ятнадцятого сторіччя. Загалом, до початку громадянської війни було продано понад триста тисяч його примірників.

Відомі тогочасні публіцисти, котрі присвятили свою творчу діяльність громадській цензурі та захисту суспільних цінностей, також видрукували чимало популярних творів, у яких критика аморальності поєднувалася з поетикою масового мистецтва. Зокрема, оповідання Фітца-Хью Ладлоу «The Hasheesh Eater» (1857), на перший погляд, справляло враження рішучого протесту проти наркотичних речовин та їх оспівування у масовій літературі. Однак добрі заміри автора затьмарювали довгі й блискуче написані розповіді про дивовижні видіння, які викликає вживання гашишу. Традиційні для американської масової літератури теми позашлюбного сексу, проституції, зловживання алкоголем неодноразово піддавалися суворій критиці громадських цензорів. Але спроби відвернути увагу співгромадян від думок про гріховні задоволення часто-густо пробуджували читацьку цікавість до згубних насолод, збочень і спокусливих принад гріховності.

У першій половині п'ятдесятих років публікації громадських цензорів було вже майже неможливо відрізнити від популярних книг і газет, які вони прагнули контролювати й обмежувати. Під нестримним натиском масової літератури громадська цензура Америки фактично припинила своє існування і зникла у всеосяжному океані демократичної популярної культури. Але саме в той час, коли масова сенсаційна література й «*reppu press*» остаточно здолали громадську цензуру, утвердивши своє абсолютне лідерство на національному ринку, американські читачі настільки призвичаїлися до видань такого штибу, що почали втрачати цікавість до них. Колишні вдячні споживачі історій про алкоголь і наркотики, позашлюбне кохання, резонансні злочини, криваві вбивства й трагічні нещасні випадки відчували втому від одноманітності літературної дієти, зумовленої активністю сенсаційних видань. У 1859 році Ламберт Вілмер у книзі, присвяченій аналізу ринку друкованої продукції, констатував: «На сьогоднішній день жодна історія про людські трагедії або злочини вже не здатна налякати або зворушити американського читача» [Wilmer L. 1859: 191].

Стагнацію сенсаційної преси й літератури завершила громадянська війна. У 1861-му році вперше за всю історію країни керівництво північних штатів запровадило військову цензуру, котра забороняла оприлюднення будь-яких відомостей, що могли бути корисними для Конфедерації південних штатів. У разі порушення цієї заборони будь-яке видання могло бути закрито урядом, а на його власників чекало ув'язнення. Закон про військову цензуру перестав діяти майже відразу по закінченню війни, але вже перші десятиріччя після трагічних подій громадянського протиборства докорінно змінили світогляд і літературні вподобання американських читачів. Читацькі пріоритети зумовили й формування нового домінуючого напрямку в популярному мистецтві й пресі. Колишні ворогуючі сторони усвідомили, що для збереження державної цілісності країни вкрай необхідно відновити консолідуючу віру в добро, моральність і традиційні суспільні цінності, втрачену свідомість громадян, завдяки багаторічним зусиллям творців масової сенсаційної літератури.

Своєрідним художнім маніфестом нового літераторського самоусвідомлення стала поема Германа Мелвілла «Clarel» (1876), в якій автор повернувся до страшних і аморальних образів довоєнної преси й літератури. Проте цього разу митець виступив із критикою аморальної популярної культури та неупорядкованих естетичними концептами проявів свободи слова. Головний герой поеми проголошує, що демократична Америка дала йому «мерзенну цю свободу, яка не поважає геть нічого, навіть саму себе». Переживши страшну війну, «люди зрештою втомилися від своєї необмеженої свободи» [Melville H. 1976: 567] і шукали миру і спокою. Мелвілл прагнув хоча б на художньому рівні віднайти спокій, моральну безпеку, відновити авторитет і значущість духових цінностей, ущент зруйнованих довоєнною масовою літературою. Такий зміст поеми «Clarel» відповідав зміні естетичних настанов, яка відбувалася в самій сенсаційній літературі. До 1861 року вона пропонувала читачам історії, що піддавали сумніву або взагалі нищили моральні й суспільні цінності. Натомість популярна культура

повоєнних років зосередилася на зціленні жакливих ран, що їх залишила в душі американського народу громадянська війна. Головною метою нової масової літератури стало відновлення авторитету добрих справ і праведного способу життя, адже саме цього прагнула більшість населення. Варто зауважити, що представники масового мистецтва не полишили остаточно своїх колишніх сенсаційних тем і образів. Але вони перетворилися на власних цензорів, які обмежували себе заради задоволення нових читацьких уподобань. Громадська демократична цензура, котра нещодавно була знищена масовим мистецтвом, відродилася в його власному середовищі, ставши потужною формою самоконтролю, що тримала під постійним наглядом спроби переходити естетичну, художню межу, визначену новими потребами суспільства.

Під тиском цієї внутрішньої цензури в період після громадянської війни масова література формує нові сенсаційні теми й образи. У таких популярних бестселерах 1870 – 1880-х років, як роман «The Circuit Rider» (1873) Едварда Еглстона й «Ben Hur» (1880) Лью Воллеса, на зміну колишнім жорстоким злочинцям і кровожерливим маніякам приходять хоробрі та сильні герої, які захищають добро, рятують співгромадян від страшних небезпек і надихають читачів своїм прикладом. Тематика жорстоких злочинів і страшних суспільних пороків не зникає остаточно, але поєднується зі щирою переконаністю авторів у неминучій й остаточній перемозі доброчесності й моральності. Своєрідним суспільним відображенням нового відродження громадської естетичної цензури стало прийняття у 1873 році федерального закону, який забороняв поштову пересилку й розповсюдження «аморальної» популярної літератури.

Один із перших дослідників американської демократії А. де Токвіль писав свого часу, що основою демократичної форми правління постає необмежена влада більшості, позаяк окрім неї в демократичних державах немає нічого постійного. Від початку існування незалежної Америки демократична більшість визначала не лише розвиток літератури цієї країни, але й взаємовідносини літератури й преси з цензурою, яка також залишалася підконтрольною масовому читачеві. В залежності від вимог цієї більшості цензура або зникла взагалі, або відроджувалася й утверджувала свої позиції дієвого засобу регуляції творчості, котрий відповідав конкретним потребам демократичного суспільства. Слід визнати, що така модель функціонування цензури залишається актуальною. Коли 2010 року ряд провідних видань (включно з «New York Times») на прохання уряду США погодилися приховати від суспільства скандальну інформацію про військові злочини американських спецслужб у Пакистані, це викликало обурення суспільства. Поведінка представників ЗМІ була визнана такою, що не відповідає традиції зв'язків демократичної більшості, преси і масової літератури.

Лише американський масовий читач, наділений владою єдино можливої цензури в Америці, може визначати, що саме оприлюднювати або приховувати від нього. Щороку американська бібліотечна асоціація (ALA) на підставі загальнонаціонального підрахування письмових скарг від читачів створює перелік книг, які вважає за необхідне вилучити з публічного користування. До цього індексу свого часу було внесено: «Чудовий новий світ» Олдоса Хакслі (1932), «Тропік Рака» Генрі Міллера (1934); «Грона гніву» Джона Стейнбека (1939); «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» Курта Воннегута (1969, 2011); «Добре бути тихонею» Стівена Чобскі (1999). В окремих штатах бібліотеки також вдаються до корекції книжного фонду: зокрема, 1906 року державна бібліотека Чарльотону (Массачусетс) заборонила книгу Марка Твена «Щоденник Єви», оскільки на ілюстраціях відтворювалося оголене тіло. Вивчення громадської думки також зумовлює практику адміністративних санкцій проти журналістів, що вдаються до надмірно сенсаційного висвітлення фактів.

Специфічні стосунки громадської цензури й масової сенсаційної літератури в культуральному просторі Сполучених Штатів першої половини XIX сторіччя і післявоєнної доби засвідчують, що трактування цензури як суто державної інституції виглядає певною мірою спрощеним. Феномен громадської цензури, що функціонувала в тодішньому медійному просторі і на ринку друкованої продукції, також переконує, що суто негативні конотації, котрі зазвичай обтяжують поняття «цензура» і лов'язують його здебільшого з практикою «заблокованих» суспільних утворень, не виглядають повністю адекватними сутності явища. Громадське цензурування літератури, про що свідчить досвід Сполучених Штатів, здатне

суттєво випереджати або визначати суто державницьке регулювання процесів функціонування та розповсюдження друкованих видань, а також впливати на формування естетичних, митецьких пріоритетів. Подальше дослідження всієї складності функціонування цензури на державному й громадському рівнях постає цілком актуальною, суспільно значущою темою літературознавчих студій.

Література: *Bercovitch S. 1986: Bercovitch S. Reconstructing American Literary History. – Cambridge: Harvard Press, 1986. – 284 p.; Clark R. 1984: Clark R. History, Ideology and Myth in American Fiction, 1823-1852. – Basingstoke: Macmillan, 1984. – 196 p.; Cooper J. F. 1971: Cooper J. F. Home as Found. – New York: Capricorn Publishers, 1971. – 258 p.; Melville H. 1976: Melville H. Clarel. – New York: Hendricks, 1976. – 1230 p; Michaels W. 1985: Michaels W. The American Renaissance Reconstructed. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1985 – 326 p.; Spanos W. 1995: Spanos W. The Errant Art of Moby-Dick. – Durham : Duke University Press, 1995. – 374 p.; Whipple E. 1958: Whipple E. Romance of Rascality. – New York: Funk and Wagnalls Publishers, 1958. – 586 p.; Wilmer L. 1859: Wilmer L. Our Press Gang. – Philadelphia: J.T. Lloyd House, 1859. – 398 p.*

Олександра Кемінь, асп., (Дрогобич)

Англійська література у світлі реценції творчості Анджели Картер

У статті розглядається питання реценції творчості Анджели Картер. Здійснюється аналіз динаміки засвоєння доробку А. Картер літературознавцями і критиками в Україні, Росії та Білорусії.

Ключові слова: реценція, інтерпретація, фемінне письмо, жіноча ідентичність, творчість Анджели Картер.

Kemin Olexandra. English literature in the light of perception of Angela Carter's works

The article deals with the analysis of the peculiarities of the critics' perception of Angela Carter's works. The article inquires into the dynamics and character of the reception of A. Carter's writings in Ukraine, Russia and Byelorussia.

Key words: perception, interpretation, feminine writing, women's identity, Angela Carter's works.

В статье рассматривается вопрос реценции творчества Анджелы Картер. Осуществлен анализ динамики восприятия наследия А. Картер литературоведами и критиками в Украине, России и Белоруссии.

Ключевые слова: реценция, интерпретация, феминное письмо, женская идентичность, творчество Анджелы Картер.

На сучасному етапі розвитку літературознавства в Україні виникає необхідність переосмислення специфіки художньо-мистецької реалізації моделей дійсності у творах представників різних національних літератур, утім числі неспоріднених, у контексті постмодерністських підходів. У цьому зв'язку заслуговує на особливу увагу питання виявлення особливостей гендерного виміру письма, а саме з проекцією на розкриття закодованих у текстах елементів конструювання дійсності. Іншими словами, йдеться про образно-стильові доміанти художньої творчості. З цього погляду змістовний і різноаспектний матеріал для вивчення мистецьких підступів, що сприяли популяризації гендерної проблематики, міститься у доробку англійської письменниці Анджели Стокер (1940 – 1992), яка творила під псевдонімом Картер.

Упродовж 70-х – початку 90-х рр. ХХ ст. художня манера А. Картер була предметом дослідницьких зацікавлень з боку англомовних критиків та літературознавців. Однак, ідейно-естетичні погляди та художньо-стильові особливості прози А. Картер були об'єктом досліджень не тільки англомовних учених. Значних успіхів у цьому контексті досягли російські дослідники. Помітний внесок у розвиток картерознавства в Росії належить Н. Родіоновій, С. Зверьковій та Н. Шамсутдіновій. Усі вони присвятили вивченню спадщини А. Картер

дисертаційні праці. У роботі «Поетика жанру роману у творчості А. Картер» [Родінова 2001] Н. Родінова зробила спробу проаналізувати прозу авторки широкого прозового полотна «Танець тіні» крізь призму особливостей постмодерністського роману. Дослідження цього аспекту дало можливість Н. Родіновій дійти переконливого висновку: «...Романи Картер постають свідченням того, що її творчість зазнала впливу розмаїтих літературних напрямів, починаючи від головного – постмодернізму, і закінчуючи, магічним реалізмом, символізмом, експресіонізмом, англійським модернізмом початку століття в його експериментальній стадії» [Родінова 2001: 171]. С. Зверькова, у свою чергу, зосередилась у дисертації «Інтертекстуальні зв'язки та їхня специфіка у творах Анджели Картер» [Зверькова 2004] на комплексному розгляді інтертекстуальних вкраплень у творах епічної форми англійської письменниці. Прикметно, що дослідниця аргументовано виокремила базові концепти (кохання, родини, смерті, материнства) у прозових зразках А. Картер. Ідеться про стрижневі архетипи, що лежать в основі міфотворчості. При цьому, як наголосила С. Зверькова, у текстах А. Картер «сміслові поля, що утворені зазначеними концептами, репрезентовані такими лексичними одиницями, які цілком підтверджують неординарність мислення цієї письменниці» [Зверькова 2004: 7]. Змістовністю відзначається і дослідження «Магічний» реалізм у сучасній британській літературі (А. Картер, С. Рушді)» [Шамсутдінова 2008] Н. Шамсутдінової. На тлі зіставлення з романом «Сто років самотності», новелою «Про любов та інші халепи» Г. Г. Маркеса, оповідання «Чак-Мооль» К. Фуентеса у роботі увиразнені специфічні ричи «магічного» реалізму у художній системі А. Картер та С. Рушді. Заслуговує на увагу наступний вислід Н. Шамсутдінової: «Анджела Картер використовує елементи вигадки у своїй творчості з метою цілеспрямованого фемінізму, вони не застосовуються на фундаментальному рівні поряд із сюрреальним. Літературу Картер з її фантастичними ознаками можна розуміти як таку, що оперує радше традиційною алегорією ідей, де літературні персонажі представляють абстрактні концепти, а сюжет ілюструє певну доктрину чи тезу» [Шамсутдінова 2008: 158]. Загалом дисертаційні праці Н. Родінової, С. Зверькової та Н. Шамсутдінової вирізняються широким компаративним діапазоном. Натомість С. Гладков у своїх статтях [Гладков 2007; Гладков 2009] зосередився на аналізі готичних ознак широкого полотна «Пекельні машини бажань доктора Гоффмана». «Готичні» мотиви та образи в романі А. Картер, слушно зауважив він, – не тільки реконструюються завдяки «мові бажання», але й виступають на боці деконструкції, допомагаючи зруйнувати і перевідтворити інші дискурси» [Гладков 2007: 14].

Слід відзначити той факт, що творчість А. Картер кількісно й якісно належним чином репрезентована російськомовному реципієнтові завдяки наявності окремих видань цілої низки її творів у перекладах російською мовою. Це – романи «Пекельні машини бажань доктора Гоффмана» (1997, 2000) в інтерпретації В. Лапицького [Картер 1997; Картер 2000], «Любов» (2004) у перекладі М. Немцова [Картер 2004 (б)], збірки малої прози «Кривава кімната» (2004) у російськомовній версії О. Акімової [Картер 2004 (а)], есеї «Ночі в цирку» (2004, 2010) у тлумаченнях Д. Єжова [Картер 2004 (в)] та А. Аністратенко [Картер 2010]. У цьому зв'язку варто виокремити переклади Ольги Акімової, яка віднайшла адекватні ключі прочитання таких текстів малої епічної форми А. Картер, як «Кривава кімната» («The Bloody Chamber»), «Шлюб містера Лайона» («The Courtship of Mr. Lyon»), «Напечена тигра» («The Tiger's Bride»), «Кіт у чоботях» («Puss-in-Boots»), «Лісовий цар» («The Erl-King»), «Снігуронька» («The Snow Child»), «Господиня будинку кохання» («The Lady of the House of Love»), «Перевертень» («The Werewolf»), «Вовче братство» («The Company of Wolves»), «Вовчиця Аліса» («Wolf-Alice»). Усі вони увійшли до книжки «Кривава кімната», що опублікована 2004 року у Москві. Помітну роль у популяризації творів А. Картер у російськомовному просторі відіграв літературно-художній часопис «Мітін журнал». Тут надруковані переклади Ігоря Каріча коротких оповідань «Попелюшка, або дух матері» [Картер 2003 (в)], «Враження: Райтсменова Магдаліна» [Картер 2003 (б)], «Аліса в Празі, або дивна кімната» [Картер 2003 (а)]. Високохудожніми слід визнати інтерпретаційні рішення Віктора Лапицького, який відкрив для російськомовного читача творчість А. Картер. Крім згадуваного перекладу роману «Пекельні машини бажань доктора Гоффмана», лауреат літературної премії Андрія Білого подав до видання «Locus Solus. Антологія літературного авангарду XX століття» (2006) свої тлумачення творів «Прекрасна донька ката» [Картер 2006 (а)] та «Господар» [Картер 2006 (б)] А. Картер. Ці тексти органічно

сприймаються реципієнтом на тлі загального масиву антології, що складають зразки художніх пошуків представників нового роману, сюрреалізму, структуралізму, постмодернізму у французькому та англomовному письменстві. Йдеться про такі імені, як Реймон Руссель (1877 – 1933), Антонен Арто (1896 – 1948), Жорж Батай (1897 – 1962), П'єр Клоссовскі (1905 – 2001), Моріс Бланшо (1907 – 2003), Жульєн Грак (1910 – 2007), Ален Роб-Гріє (1922 – 2008), Ерік Шевійяр (1964), з одного боку, та Джеймс Грем Баллард (1930 – 2009), Кеті Акер (1947 – 1997), Браян Вілсон Олдісс (1925), Джон Барт (1930), Волтер Абіш (1931), Роберт Кувер (1932), Майкл Бродскі (1948) – з іншого.

Важливим для вивчення закроєної проблематики є також осмислення досягнень білоруського літературознавства. Примітно, що 1998 року у Мінську світ побачила окрема брошура Олени Циглер, адресована безпосередньо читацькому загалові. Вона має назву «Шекспірівські мотиви у романі Анджели Картер «Мудрі діти» [Циглер 1998]. Вже 1999 року авторка цього видання захистила дисертацію «Літературні запозичення у постмодерністській прозі Великобританії (Дж. Фаулз, Е. Берджесс, А. Картер)» [Циглер 1999]. Власне, йдеться про першу російськомовну працю подібного характеру, присвячену епічним творам А. Картер. Цей дискурс значно пожвавився після заснування у Білоруському державному університеті міжнародного наукового збірника «Women in Literature». Упродовж 2003 – 2008 рр. тут опублікована низка статей, в яких проступає ревізія тих культурних кодів, які віддзеркалюють традиційні патріархальні погляди й цінності. Змістовність і функціональність цього суспільно-культурного явища на матеріалі прози А. Картер найбільш повно висвітлила Вікторія Єгорова, авторка розвідок «Гра в Шекспіра» [Єгорова 2003], «Карнавалізація як літературний прийом у романах Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» та А. Картер «Ночі в цирку» [Єгорова 2006 (а)], «Жанрово-стильові особливості оповідання Анджели Картер «Господиня Будинку Любові» [Єгорова 2006 (б)], «Семіотика дзеркала у романі Анджели Картер «Пристрасть нової Ів» [Єгорова 2008]. У свою чергу, Анастасія Матусевич у розвідці «Казка про Синю Бороду у феміністській інтерпретації Анджели Картер» проаналізувала трансформації у системі персонажів і сюжетній канві французької народної казки, яку літературно опрацював і опублікував 1697 року у книжці «Казки матінки Гуски, або Історії і казки давніх часів з повчаннями» Ш. Перро [Матусевич 2005]. Продовження цієї теми міститься у статті «Казкові сюжети в оповіданнях А. Картер» [Кулага 2011] Ольги Кулагі.

Рецептивні підступи російських і білоруських учених в оцінці творчості А. Картер як самобутнього літературного явища дають можливість простежити закономірність. Її сутність полягає в тому, що дослідники більшою мірою зосереджують увагу на синтез тих елементів, які сприяють заповненню інформаційних прогалів у процесі міжкультурного діалогу. У цьому ключі варто згадати також англomовну монографію «Молоде вино у старих пляшках» («New wine in old bottles: Angela Carter's fiction») [Kamionowski 2000] польського дослідника Єжи Камьоновського. Тут аргументовано увиразнені нюанси, які окреслюють для реципієнта складність виявів тематичної та жанрово-стильової палітри прози А. Картер.

На початку ХХІ ст. А. Картер стала репрезентативним носієм англійської літератури в Україні. Гальмівним чинником у засвоєнні її доробку залишається відсутність перекладів текстів письменниці українською мовою. Однією з перших увагу української критики до імені А. Картер високою оцінкою привернула Інеса Стешин. У дисертації «Художнє втілення феміністичної ідеї в найновішій британській і українській прозі (А. Картер, О. Забужко)» (Тернопіль, 2002) дослідниця розкрила феміністичне навантаження творів А. Картер та О. Забужко у типологічному зіставленні. Вказуючи на різні шляхи реалізації образу жінки у текстах письменниць, І. Стешин зауважила: «Відхід від дійсності у світ сюрреалістичних перетворень, у світ гротеску й фантастики відрізняє А. Картер від О. Забужко, в творах якої збережений мімезис як наслідування об'єктивної дійсності, а сюжети мають певний реалістичний ґрунт, що цілком протилежне методу А. Картер, для якої мімезис є наслідуванням лише літературної дійсності (пратекстів). Широке застосування постмодерністської інтертекстуальності, гра з традиційними міфами та казками й підривання стереотипів відрізняє британську письменницю від української» [Стешин 2002 (б): 11]. Причину відмінностей у художніх моделях української та англійської авторок І. Стешин справедливо

вбачає у впливі на їхнє становлення різних історичних і культурних умов феміністичних ідеологій [Steshyn 2010: 155].

На особливу увагу заслуговують дисертаційні праці «Особливості репрезентації гендерної тематики в британській жіночій прозі останньої третини ХХ ст. (А. Картер, Ф. Велдон, Дж. Вінтерсон)» (Київ, 2008) Тетяни Кононенко та «Сучасні англійські версії «short story» у контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер, П. Фітцджеральд, А. Байєтт, Д. Лессінг» (Дніпропетровськ, 2013) Ольги Дерикоз. Названі дослідниці впритул підійшли до питання висвітлення особливостей жіночого письма А. Картер. Вони істотно розширили проблематику дослідження феміністичної естетики на матеріалі прози авторки роману «Герої та лиходії». Так, Т. Кононенко розглянула у порівняльному ключі специфіку організації авторських стратегій трансформації гендерного дуалізму та нові принципи формування гендерної ідентичності поза рамками патріархальних конвенцій у творах А. Картер («Чарівна крамниця іграшок», «Любов», «Пекельні машини бажань доктора Гоффмана», «Ночі в цирку», «Кривава кімната»), а також Фей Велдон («Життя і кохання дияволиці», «Клонування Джоанни Мей», «Розщеплення») і Дженет Вінтерсон («Апельсини не єдині в світі фрукти», «Пристрасть», «Викохуючи вишню», «Інтер.АктивнаКнига»). З-поміж ключових елементів конфігурації названих британських письменниць дослідниця виокремила такі: а) адаптація сюрреалістичного досвіду в інтелектуальній прозі (А. Картер); б) епатажна контroversійність фемінізму (Ф. Велдон); в) практика спіральної нарації і постмодерністський романтизм (Дж. Вінтерсон). Важко не погодитись з її твердженням щодо доцільності поділу творчості А. Картер на два етапи. Як наголосила Т. Кононенко, «у випадку Картер потрібно говорити про еволюційний процес, творчу переорієнтацію з досить різкої критики владного дискурсу (характерної для її ранніх творів) на перемодельовання міжгендерних стосунків» [Кононенко 2008: 10]. Суголосні акценти феміністичного дискурсу у новелістиці письменниці відзначила О. Дерикоз, порівнявши її зразки з короткими оповіданнями Пенелопи Фітцджеральд, Антонії Байєтт, Доріс Лессінг [Дерикоз 2013: 16].

Розширення уяви про дієвість дослідження художнього набутку А. Картер крізь призму гендерної парадигми спричинили в українській науці публікації у періодичних виданнях І. Стешин, Т. Кононенко, Л. Клепуц. Вони покликані оприявнити реципієнтові постмодерністські риси роману «Пекельні машини бажань доктора Гоффмана» [Стешин 2002 (а)], місце гротеску у широкому полотні «Пристрасть нової Ів» [Стешин 2001 (а)], феміністичне наповнення збірки «Кривава кімната» [Стешин 2001 (б)], освоєння урбаністичного простору в текстах А. Картер і Дж. Вінтерсон [Кононенко 2007 (а)], неоготичні тенденції у прозі А. Картер [Кононенко 2007 (б)], емансипаційні функції ненормативної лексики у творчості О. Забужко та А. Картер [Клепуц 2010]. Однак, доцільно констатувати: питання про місце А. Картер в англomовному літературному процесі ХХ ст. все ще не осмислене з боку українських літературознавців на достатньому рівні. Таким чином, в Україні досі не склалося підґрунтя для аргументованого й об'єктивного сприйняття творчого доробку А. Картер.

Проведений докладний аналіз наукових джерел засвідчує: низка культурологічних гендерних аспектів стала органічною складовою публікацій як у зарубіжному, так і в українському літературознавстві. Незважаючи на вагомість цих робіт, образно-стильові домінанти художнього досвіду А. Картеру контексті гендерного письма в англійській літературі фактично залишилися поза увагою науковців. У свою чергу, їхній аналіз дає можливість цілісно розкрити логіку втілення мистецького задуму А. Картер. Звідси – доцільність інтерпретації фактологічного матеріалу на рівні досліджуваної теми.

Література: Гладков 2007: Гладков С. А. «Готическая» деконструкция в романе Анджелы Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана» / С. А. Гладков // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. – Челябинск, 2007. – № 8. – С. 11–15; Гладков 2009: Гладков С. А. Готический интертекст в романе А. Картер «Адские машины желания доктора Хоффмана» / С. А. Гладков // Литература в диалоге культур: Сб. ст. – Ростов-на-Дону, 2009. – С. 42–43; Дерикоз 2013: Дерикоз О. Б. Сучасні англійські версії «short story» у контексті феміністичної ідеї: новелістика А. Картер,; // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. Б. Дерикоз. – Дніпропетровськ, 2013. – 20 с.; Егорова 2003: Егорова В. Игра в Шекспира : [о творчестве англ. писательницы

Анджелы Картер] / Виктория Егорова // *Women in Literature : Актуальные проблемы исследования литературы США и Великобритании : междунар. сб. науч. ст. ; [ред.: А. М. Бутырчик, Н. С. Поваляева, В. В. Халипов]. – Минск: РИВШ БГУ, 2003. – Вып. 3. – С. 115 – 123; Егорова 2006 (а):* Егорова В. Карнавализация как литературный прием в романах Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества» и А. Картер «Ночи в цирке» / Виктория Егорова // *Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур : междунар. сб. науч. ст.; [ред.: А. М. Бутырчик, Н. С. Поваляева, В. В. Халипов]. – Минск : РИВШ БГУ, 2006. – Вып. 5. – С. 52 – 63; Егорова 2006 (б):* Егорова В. Жанрово-стилевые особенности рассказа Анджелы Картер «Хозяйка Дома Любви» / Виктория Егорова // *Women in Literature : Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур: межвузовский сборник научных статей; [ред.: А. М. Бутырчик, Н. С. Поваляева, В. В. Халипов]. – Минск : РИВШ БГУ, 2006. – Вып. 6. – С. 105–116; Егорова 2008:* Егорова В. Семиотика зеркала в романе Анджелы Картер «Страсть новой Евы» / Виктория Егорова // *Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур : междунар. сб. науч. ст.; [ред.: А. М. Бутырчик]. – Минск: РИВШ БГУ, 2008. – Вып. 7. – С. 56–62; Зверькова 2004:* Зверькова С. В. Интертекстуальные связи и их специфика в произведениях Анджелы Картер: // Дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / С. В. Зверькова. – Новосибирск, 2004. – 180 с.; *Картер 1997:* Картер А. Адские машины желания доктора Хоффмана / А. Картер; [пер. с англ. В. Лапицкого]. – Москва : Терра, 1997. – 349 с.; *Картер 2000:* Картер А. Адские машины желания доктора Хоффмана / А. Картер ; [пер. с англ. В. Лапицкого; пред. Салмана Рушди]. – Санкт-Петербург : Амфора, 2000. – 444 с.; *Картер 2003 (а):* Картер А. Алиса в Праге, или странная комната / А. Картер ; [пер. с англ. Игоря Карича] // Митин журнал. – Тверь, 2003. – № 61. – С. 108–120; *Картер 2003 (б):* Картер А. Впечатления : Райтсменова Магдалина / А. Картер ; [пер. с англ. Игоря Карича] // Митин журнал. – Тверь, 2003. – № 61. – С. 104 – 107; *Картер 2003 (в):* Картер А. Золушка, или дух матери / А. Картер ; [пер. с англ. Игоря Карича] // Митин журнал. – Тверь, 2003. – № 61. – С. 97–103; *Картер 2004 (а):* Картер А. Кровавая комната / А. Картер; [пер. с англ. Ольги Акимовой]. – Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Домино, 2004. – 222 с.; *Картер 2004 (б):* Картер А. Любовь / Анджела Картер; [пер. Максима Немцова]. – Москва: ЭКСМО; Санкт-Петербург : Домино, 2004. – 219 с.; *Картер 2004 (в):* Картер А. Ночи в цирке / А. Картер; [пер. с англ. Д. Ежова]. – Санкт-Петербург : Амфора, 2004. – 477 с.; *Картер 2006 (а):* Картер А. Прекрасная дочь палача / А. Картер ; [пер. с англ. В. Лапицкого] // *Locus Solus. Антология литературного авангарда XX века. – Санкт-Петербург : Амфора, 2006. – С. 322 – 328; Картер 2006 (б):* Картер А. Хозяин / А. Картер; [пер. с англ. В. Лапицкого] // *Locus Solus. Антология литературного авангарда XX века. – Санкт-Петербург : Амфора, 2006. – С. 329–337; Картер 2010:* Картер А. Ночи в цирке / Анджела Картер; [пер. с англ. Аси Анистратенко]. – Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Домино, 2010. – 461 с.; *Клепуц 2010:* Клепуц Л. Особливості емансипаційної функції ненормативної лексики у творчості Оксани Забужко і Анжели Картер / Леся Клепуц // *Літературознавчі обрії: праці молодих учених. – Київ: Інститут літератури ім. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 16. – С. 247–252; Кононенко 2007 (а):* Кононенко Т. Місто як текст : освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон / Т. Кононенко // *Слово і час. – 2007. – № 7. – С. 34 – 41; Кононенко 2007 (б):* Кононенко Т. Неоготичні тенденції у прозі Анжели Картер / Т. Кононенко // *Мандрівець. – 2007. – № 3 (68). – С. 50–56; Кононенко 2008:* Кононенко Т. П. Особливості репрезентації гендерної тематики в британській жіночій прозі останньої третини XX ст. (А. Картер, Ф. Велдон, Дж. Вінтерсон): // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Т. П. Кононенко. – Київ, 2008. – 20 с.; *Кулага 2011:* Кулага О. А. Сказочные сюжеты в рассказах А. Картер / О. А. Кулага // *Чтение: рецепция и интерпретация : сборник научных статей: в 2 ч.; [отв. ред. : Т. Е. Автухович. – Минск, 2011. – Ч. 2. – С. 119–123; Матусевич 2005:* Матусевич А. Сказка о Синей Бороде в феминистской интерпретации Анджелы Картер / Анастасия Матусевич // *Women in Literature: Актуальные проблемы изучения англоязычной женской литературы. Международный сборник научных статей ; [ред.: А. М. Бутырчик, Н. С. Поваляева, В. В. Халипов]. – Минск: РИВШ БГУ, 2005. – Вып. 2. – С. 101 – 113; Родинова 2001:* Родинова Н. Г. Поэтика жанра романа в творчестве Анджелы Картер: // Дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Н. Г. Родинова. – Москва, 2001. – 188 с.; *Стешин 2001 (а):* Стешин І. О.

Спроби «удосконалення статі» або гротеск в романі Анжели Картер «Пристрасть нової Ів» / І. О. Стешин // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 2001. – Вип. IX. – С. 248-253; *Стешин 2001 (б)*: Стешин І. О. Феміністична спрямованість збірки Анжели Картер «Кривава кімната» / І. О. Стешин // Гендер і культура; [упоряд. В. Агеєва, С. Оксамитна]. – Київ: Факт, 2001. – С. 178 –184; *Стешин 2002 (а)*: Стешин І. О. Роман Анжели Картер «Пекельні машини бажань доктора Гоффмана» як приклад постмодерністської творчості / І. О. Стешин // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – Вип. XI. – С. 162–170; *Стешин 2002 (б)*: Стешин І. О. Художнє втілення феміністичної ідеї в найновішій британській і українській прозі (А. Картер, О. Забужко) : // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / І. О. Стешин. – Тернопіль, 2002. – 16 с.; *Циглер 1998*: Циглер Е. М. Шекспировские мотивы в романе Анджелы Картер «Мудрые дети» / Елена Михайловна Циглер. – Минск: МГЛУ, 1998. – 15 с.; *Циглер 1999*: Циглер Е. М. Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании: (Дж. Фаулз, Э. Берджесс, А. Картер): // Автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Сравнительное литературоведение» / Е. М. Циглер. – Минск, 1999. – 20 с.; *Шамсутдинова 2008*: Шамсутдинова Н. З. «Магический» реализм в современной британской литературе (А. Картер, С. Рушди): // Дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Н. З. Шамсутдинова. – Москва, 2008. – 199 с.; *Kamionowski 2000*: Kamionowski J. New wine in old bottles : Angela Carter's fiction / Jerzy Kamionowski. – Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2000. –164 p.; *Steshyn 2010*: Steshyn I. Other Sex: Oksana Zabuzhko's Novel «Field Work in Ukrainian Sex» in Relation to Angela Carter's Novel «The Passion of New Eve» and Collected Stories «The Bloody Chamber» / Inessa Steshyn // Studia anglica resoviensia 7. Zeszyty naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. – Rzeszów, 2010. – Nr 63. – S. 150–156.

Кіреєва О. В., асп. (Бердянськ)

УДК 821.161.2: 82-21

ББК 83.3 (4 Укр.)

Російськомовна п'єса українського письменника Є.Кротевича «Чехов і Чайка» (1936 – 1937)

У статті аналізується російськомовна п'єса-хроніка Є.Кротевича «Чехов і чайка» про Меліхівський період життя і творчості А.П.Чехова. На основі отриманих результатів робиться висновок, що, хоча п'єса і вражає точністю описуваних подій і висловлювань персонажів, вона є цікавим художнім твором, який відбиває яскраву творчу індивідуальність українського письменника.

Ключові слова: драматургія Є.Кротевича, А.П.Чехов, п'єса-хроніка.

Kireeva E. Ukrainian Writer E.Krotevych's Russian-language Play Chekhov and the Seagull (1936-1937).

Chekhov and the Seagull, E.Krotevych's Russian-language play-chronicle about Melikhovo period of A.Chekhov's life and creative work is analyzed in the article. In terms of the results gained it can be concluded that although the play impresses with its exactness of the events described and character's utterances, it is an interesting bells lettres which reflects a bright creative individuality of the Ukrainian writer.

Keywords: *E.Krotevych's drama, A. Chekhov, play-chronicle.*

Киреева Е. В. Русскоязычная пьеса украинского писателя Е.Кротевича «Чехов и чайка» (1936 – 1937).

В статье анализируется русскоязычная пьеса-хроника Е.Кротевича «Чехов и Чайка» о Мелиховском периоде жизни и творчества А.П.Чехова. На основе полученных результатов делается вывод о том, что, хотя пьеса и впечатляет точностью описываемых событий и высказываний персонажей, она является интересным художественным произведением, которое отражает яркую творческую индивидуальность украинского писателя.

Ключевые слова: *драматургия Е.Кротевича, А.П.Чехов, пьеса-хроника.*

Євген Максимович Кротевич (1884 – 1968) – яскравий представник українського радянського літературного процесу ХХ ст. Він є автором віршів, оповідань, новел, романів, байок, фейлетонів, спогадів про діячів культури його часу. Творчий доробок письменника – це також значна кількість п'єс українською та російською мовами, серед яких є ті, що свого часу ставились на сцені, але не видавались. Драматичні твори Є.Кротевича маловивчені, деякі з них були видані окремими книжками у 20 – 30 рр. ХХ ст., але більша частина п'єс автора, серед яких і російськомовна драма-хроніка «Чехов і чайка», залишилася в машинописах та автографах, що зберігаються в архівах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (м. Київ).

Серед дослідників деяку увагу творчості Є.Кротевича у своїх працях приділили Т.Свербілова, Н.Малютіна та Л.Скорина [Свербілова 2009], В.Працьовитий [Працьовитий 2004], Г.Семенюк [Семенюк 1993], Є.Старинкевич [Старинкевич 1957]. Але до цього часу літературознавці окремо не розглядали ні драматургію письменника, ні його творчий доробок взагалі. Тому проблема дослідження драматичних творів Є.Кротевича в системі літературного процесу його часу є актуальною не тільки на даний момент, але й залишається такою надалі. У зв'язку з цим завданням даної розвідки є аналіз російськомовної п'єси автора «Чехов і чайка», на матеріалі якої реалізується основна мета статті – показати яскраву творчу індивідуальність українського письменника, що, працюючи на літературній ниві в радянський період, створював цікаві самотутні п'єси не тільки українською, а й російською мовами.

Тематику і жанрову приналежність драматичного твору «Чехов і чайка» (1936 – 1937) Є.Кротевич вказав у ремарці: «П'єса-хроніка о Мелиховском периоде А.П.Чехова почти полностью основана на произведениях его, письмах и высказываниях, а также на воспоминаниях о нём его родственников, друзей и знакомых» [Кротевич 1937 – 1938]. Дія п'єси розпочинається в 1892 і завершується в 1896 році. Події твору обмежені хронологічно, що виражено в авторських ремарках: 1 дія – весна 1892 року, 2 – вересень 1893 року, 3 – зимовий сонячний день 28 грудня 1893 року, 4 дія складається з двох картин – пізня осінь 1894 року і 25 жовтня 1896 року. Тобто, викладаючи матеріал у чіткій хронологічній послідовності, автор не випадково назвав свій твір «хронікою», тим самим визначивши його близькість до історичної дійсності. Між окремими діями проходять роки, але місце дії залишається єдиним – у маєтку Чехових в Меліхово: 1 дія – ганок будинку в садибі Чехових, 2 – той самий майданчик перед будинком, 3 – кабінет Чехова в тій самій садибі, 4 – той самий кабінет. Тож вільно переміщуючи дію в часі, Є.Кротевич майже не переміщує її в просторі.

Назва «Чехов і чайка», як і більшість інших назв драматичних творів автора, є символічною. Безумовно, головним персонажем є А.П.Чехов «у віці 32 – 36 років». Чайкою Є.Кротевич називає одну з дійових осіб, приятельку родини – Лідію Стахіївну Мізінову. Крім них, головними дійовими особами твору є батьки Антона Павловича – Павло Єгорович і Євгенія Яківна; його старший брат Олександр – журналіст, письменник; молодший брат Михайло – податковий інспектор, юрист; сестра Марія – вчителька гімназії; а також приятелі цієї сім'ї, які свого часу гостювали в Меліхово: близька знайома Чехових Лінтварьова Наталя Михайлівна; поетеса, драматург Щепкіна-Куперник Тетяна Львівна; художник Левітан Ісаак Ілліч; прозаїк, драматург Потапенко Ігнатій Миколайович; поет, журналіст Гіляровський Володимир Олексійович; видавець газети «Новий час» Суворін та музикант Іваненко.

У своїх листах А.Чехов називав Лідію Стахіївну Лікою: «Золотая, перламутровая и फिल्декосовая Лика... Очаровательная, изумительная, златокудрая... Блондиночка... Ликиша... Адская красавица... Злодейка души моей...» [Мизинова 2005]. Так її стали називати і в оточенні Чехових. Портрет жінки описала згадана вище Т.Щепкіна-Куперник, приятелька і «кума» російського письменника: «Лика была девушка необыкновенной красоты. Настоящая "Царевна-Лебедь" из русских сказок. Ее пепельные вьющиеся волосы, чудесные серые глаза под "соболиными" бровями, необычайная женственность и мягкость и неуловимое очарование в соединении с полным отсутствием ломанья и почти суровой простотой – делали ее обаятельной <...> на нее оборачивались на улице и засматривались в театре» [Щепкіна-Куперник 1986: 227]. Працюючи викладачем російської мови в жіночій гімназії Л.Ржевської,

Лідія спочатку познайомилась з сестрою Антона Павловича Марією, яка стала її близькою подругою на довгі роки, а восени 1889 року була запрошена до будинку Чехових і представлена російському письменникові [Мизинова].

Коли вони познайомились, їй було дев'ятнадцять, йому – двадцять дев'ять. «Все на неї заглядувались, – пригадував брат Чехова Михайло. – Природа, крім красоти, нагородила її умом и веселым характером. Она была остроумна, ловко умела отпаривать удары, и с нею было приятно поговорить. Мы, все братья Чеховы, относились к ней как родные, хотя мне кажется, что брат Антон интересовался ею и как женщиной» [Мизинова 2005]. Марія Павлівна теж була впевнена, «що більше почуттів було з боку брата, ніж Ліки» [Мизинова 2005]. А ось думка І.Буніна, який часто гостював у Чехова в Ялті, є зовсім протилежною: «...никакого увлечения Ликой (Лидией Стахивной Мизиновой) у Антона Павловича не было. Она была влюблена в него. Он это видел. Ему же не нравился ее характер, о чем он писал сестре, писал, что у нее нет вкуса. При взаимной любви этого не бывает. А о том, что она была задета Чеховым, можно понять из ее письма, где она объясняет Чехову свое увлечение Потапенкой: «А причина этому Вы...» [Мизинова 2005]. Пізніше, коли розкрилася переписка Мізінової і Чехова, стало зрозумілим, що І.Бунін мав рацію. До речі, процитовані вище слова з листа Ліки мають місце у творі Є.Кротевича: «А я вот сама не в силах забыть! И, как думаю, всё-таки не могу не сказать, что виною всему – вы!» [Кротевич 1937 – 1938:71].

Відомо, що Ліка спробувала себе в багатьох професіях. Окрім викладання в гімназії, давала приватні уроки французької мови, служила в Московській міській думі, збиралася стати акторкою, займалася перекладами з німецької, пробувала стати модисткою – і не знайшла себе в жодному з них [Мизинова]. У п'єсі Є.Кротевича Чехову не подобається такий безладний спосіб життя Мізінової, у якої, за зауваженням головного персонажа, «совсем нет потребности к правильному труду» [Кротевич 1937 – 1938: 9]. Тому він не раз дорікає Ліці за це: «И это не только для того, чтобы напомнить вам о вашем слове – взять себя в руки, превозмочь всё и достичь, наконец, в пении своей цели» [Кротевич 1937 – 1938: 25]. Не подобається ця риса характеру й Марії Павлівні, яка наприкінці твору зауважує: «Ты мечешься от одного к другому. Ты вот, кажется, бросила и думать о сцене и начинаешь учиться то массажу, то ещё чему-то» [Кротевич 1937 – 1938: 70]. Саме це, можливо, і послужило причиною того, чому А.Чехов в реальному житті не відповів взаємністю на почуття Ліки, яка в 1902 році вийшла заміж за актора і режисера А.Саніна і в 1922 році поїхала разом з ним за кордон [Мизинова]. Відзначимо, що Лідія Мізінова була єдиною з усіх «чеховських жінок», яка не залишила спогадів про Антона Павловича [Мизинова 2005].

Ліка стала прототипом Ніни Заречної в п'єсі А.Чехова «Чайка», а її нетривалий роман з письменником Ігнатієм Потапенком – основою сюжету твору. «А главное, – згадує Т.Щепкіна-Куперник, – мне все время казалось, что судьба Нины совпадает с судьбой одной близкой мне девушки, близкой и А.П. [Антонові Павловичу. – О.К.], которая в то время переживала тяжелый и печальный роман с одним писателем, и меня больше всего смущала мысль: неужели судьба ее сложится так же печально, как у бедной Чайки?» [Щепкина-Куперник, 1986:248]. Сама Мізінова, закінчуючи в листопаді 1896 року черговий лист російському письменникові, зробила маленьку приписку: «Да, здесь все говорят, что и «Чайка» тоже заимствована из моей жизни» [Мизинова 2005]. Каже про це вона і в п'єсі Є.Кротевича: «К тому же мне все в Москве говорили, что «Чайка» заимствована из моей жизни и также, что в ней хорошо отделан ещё кто-то... Слышала даже больше, что «Чайка» – это я сама...» [Кротевич 1937-1938: 69]. Головний персонаж твору українського письменника теж пов'язує Ліку зі своєю п'єсою: «Нет, о Лике, как говорил уже вам, напишу кое-что более серьёзное и назову «Чайкой» [Кротевич 1937-1938: 67].

Є.Кротевич вибрав для свого твору Меліхівський період не випадково, адже саме в Меліхові Чехов написав вище згадану п'єсу. Також автор увів до змісту твору відомості щодо невдалої постановки «Чайки» в Петербурзі, про яку Маша розповідає матері наприкінці 4 дії, датованої 25.10.1896: «Артисты на первом представлении «Чайки» почти не знали ролей, путали всё. Вообще играли гнусно» [Кротевич 1937-1938: 69]. Як відомо, 17 жовтня 1896 року «Чайка» А.Чехова була поставлена в Петербурзі на сцені Олександрінського театру, і прем'єра закінчилася нечуваним в історії російського театру провалом [Бердников 1981: 131]. Саме про цей епізод і згадує Є.Кротевич у п'єсі.

Ліка з'являється у творі з самого початку: коли Левітан і Чехов повертаються з полювання, перший кладе до ніг жінки вбитого вальдшнепа, а потім відносить його на кухню. Ліка, залишившись із Чеховим наодинці, розповідає йому про подібний випадок з чайкою, яку Левітан поклав до ніг Софії Кувшиннікової, після чого персонажі цитують відомий романс:

Ч е х о в. О «девушка чудной, что чайкой прелестной над озером тихим спокойно жила».

М и з и н о в а. Знаю... «Но в душу вошел к ней чужой неизвестный, она ему сердце и жизнь отдала. Как чайку охотник, шутя и играя, он юное сердце навеки разбил, Навеки разбита вся жизнь молодая, нет жизни, нет веры, нет счастья, нет сил»... [Кротевич 1937-1938: 7-8].

Ліка впевнена, що Чехов неодмінно візьме цю історію як тему для свого нового оповідання. Та для нього «річ про вбиту чайку з маленькою мораллю співчуття до неї» є зовсім несуттєвою. «А вот если бы, – каже Чехов, – эта девушка... Вдумайтесь, Лика! Если бы она нашла в себе силы, уверовала в них да ради какой-либо большой благородной цели, ради искусства, науки, служения народу, превозмогла всё и совершила бы подвиг – вот это был бы сюжет!» [Кротевич 1937-1938: 8]. Ця розмова стає зав'язкою подієвої лінії, що сягне своєї кульмінації в першій картині четвертої дії, вилившись у невдалий роман Ліки-чайки з «простодушним мисливцем» Потапенком, який «скорее всего может ранить эту белую чайку Мизинову» [Кротевич 1937-1938: 40].

Як відомо, саме в описаний у п'єсі Є.Кротевичем час Мізінова «кинулась в скандальную связь с известным тогда беллетристом Игнатием Потапенко, приятелем Чехова, писателем небездарным и, что называется, интересным мужчиной. Он, человек женатый, повез Лику за границу и бросил на произвол судьбы. Она родила дочь Христину, которая умерла в ноябре 1896 года в двухлетнем возрасте от крупозного воспаления легких» [Мизинова 2005]. У 2 та 3 дії п'єси «Чехов і чайка» описаний початок роману Ліки та Потапенка, що, знову ж таки, пов'язаний із образом чайки. «Чайка – белоснежная птица, – каже Потапенко, – то взмывающая ввысь к небу, то падающая комком на волну. В её тревожном крике всегда слышится что-то ищущее, неудовлетворённое, стремящееся к тому, чего, быть может, и нет на свете. Да это, действительно, так похоже на вас!» [Кротевич 1937 – 1938:34]. Тут же з розмови Ігнатія і Ліки ми дізнаємось, що вони зібрались їхати до Парижа, залишивши хвору дружину Ігнатія: «Повторяю, я буду всеми силами стремиться к тому, чтобы она не поехала» [Кротевич 1937-1938: 49]. Пізніше, розмовляючи із Чеховим наодинці, Ліка повідомляє Антонові Павловичу про свої плани і почуття до Потапенка, але Чехов не вірить їй: «Простите и вы меня, Лика: я не совсем верю вашим словам... Слишком было бы это похоже... на тот романс о девушке-чайке...» [Кротевич 1937 – 1938: 55]. Про те, чим закінчився роман Ліки і Потапенка ми ретроспективно дізнаємося на початку 4 дії з розповіді головного персонажа: «Был у неё ребёнок. Ребёнок умер. А Потапенко оказался большой свиней. Он бросил её одну на чужбине и вернулся к своим прежним привязанностям, как и следовало ожидать» [Кротевич 1937 – 1938: 59]. Тож, сумна історія Ліки-чайки сягає своєї кульмінації.

Та не сягає кульмінації історія «чеховської чайки», яка заради поставленої мети «превозмогла всё и совершила подвиг». Саме такою головний персонаж п'єси Є.Кротевича хотів бачити Ліку, на чому він і наголошує жінці, що знову гостює в Меліхово, в останній репліці п'єси: «Надо не бояться жизни, а веровать в себя, в свои силы и работать, работать!» [Кротевич 1937 – 1938:73]. Такою кінцівкою Є.Кротевич знову звертає увагу на те, що найбільше не подобалося головному персонажеві в характері жінки: її небажання досягати поставленої мети. Свої здогадки з приводу цього виражає в п'єсі й сама Ліка: «Да, я знаю, вы хотели, чтобы я поднялась до вас; вернее – до ваших требований к той, которую вы могли бы полюбить» [Кротевич 1937 – 1938: 55]. На те, якою саме, можливо, хотів бачити Чехов Мізінову вказує й Маша в розмові про чеховську «Чайку»: «Он изобразил тебя такой, какою хотел, чтобы ты была» [Кротевич 1937 – 1938: 70].

Хоча описані в п'єсі події вражають своєю точністю, Є.Кротевич іноді все ж таки відходить від історичної правди і вільно поводить з фактами. Так, наприклад, в основу процитованого Чеховим і Лікою в першій дії романсу «Чайка» лягли строчки з вірша О.Буланіної, оригінальна назва якого – «Під враженням «Чайки» Чехова» – вперше з'явилася в авторській збірці «Роздум» тільки в 1901 році. До речі, на той момент, коли головний персонаж розповідає на початку четвертої дії про те, чим скінчився роман Ліки і Потапенка, їхня дитина

була ще жива. Як уже зазначалося, вона померла в листопаді 1896 року, тобто вже після описаних у п'єсі подій і після першої постановки «Чайки» на сцені. Та не забуваймо, що «Чехов і Чайка» – це художній твір, а не історичний, тому неспівпадіння фактичного матеріалу тут цілком може мати місце з метою зображення якнайправдивішої характеристики персонажів твору і всієї повноти подій, а також для вказівки на їхній зв'язок з п'єсою А.Чехова «Чайка».

Як бачимо, твір Є.Кротевича «Чехов і чайка» вражає точністю описуваних подій і висловлювань персонажів. Та, узявши за основу готовий матеріал, автор майстерно обробив його, створивши цікавий художній твір, що заслуговує на особливу увагу.

Проведений у статті аналіз російськомовної п'єси Є.Кротевича виявив особливості його авторської індивідуальності, відобразив творчу манеру письменника. Отримані результати можуть стати корисними при подальшому вивченні як драматичної, так і літературної творчості письменника.

Література: Бердников 1981: Бердников Г. П. Чехов-драматург : Традиции и новаторство в драматургии А.П.Чехова / Г. П. Бердников. – 3-е, доработ. и доп. изд. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.; Кротевич 1937 – 1938: Кротевич Е. М. Чехов и чайка. Пьеса в 4-х действиях. 1936 – 1937 гг. Машинопись / Е. М. Кротевич. – Институт рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ, Ф. 45, 1031 од. зб., спр. 43. – 73 лл.

1. **Мизинова:** Мизинова Лидия Стахивна // Материал из Википедии – свободной энциклопедии. – Режим доступа: www.ru.wikipedia.org. – 26.11.2013.; **Мизинова 2005:** Мизинова Лидия Стахивна // Обоймина Е. Н., Татькова О. В. Знаменитые женщины : биографический справочник : электронная книга / Е. Н. Обоймина, О. В. Татькова. – Электрон. дан. – М.: ИД «Равновесие», 2005. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).; **Працьовитий 2004:** Працьовитий В. С. Проблема національного характеру в українській драматургії 20 – початку 30-х років ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Володимир Степанович Працьовитий; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К.: [б. и.], 2004. – 35 с.; **Свербілова 2009:** **Свербілова Т.** Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Черкаси, 2009. – 598 с.; **Семенюк 1993:** Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років : посібник для вчителя / Г. Ф. Семенюк. – К.: РВЦ «Проза», 1993. – 203 с.; **Старинкевич 1957:** Старинкевич Є. І. Українська радянська драматургія за 40 років / Є. І. Старинкевич. – К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1957. – 116 с.; **Щепкина-Куперник 1986:** Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове / Т. Л. Щепкина-Куперник // А. П. Чехов в воспоминаниях современников / [авт. предисл. А. М. Турков; сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Гитович]. – Москва : Художественная литература, 1986. – 735 с. – С. 227 – 260.

Комінярський І.Б., асп. (Житомир)

УДК 82.0

ББК 83. 3(4 Укр)

Поетикальні особливості драматургії Джорджа Риги в контексті канадської літератури

Стаття присвячена вивченню принципів побудови п'єс у добу постмодернізму. Акцентується увага на творчості канадського письменника Джорджа Риги як новатора у канадській драматургії. З'ясовуються особливості художньої інтерпретації тексту та образів у п'єсах «Екстаз Ріти Дžo» і «Лист до мого сина».

Ключові слова: поетика драми, монтаж тексту, ретроспекція, драматизм дії, «ефект очуження», Джордж Рига, канадська драматургія.

Комінярський І.Б. Поэтикальные особенности драматургии Джорджа Рыги в контексте канадской литературы

Статья посвящена изучению принципов построения пьес во время постмодернизма. Акцентируется внимание на творчестве канадского писателя Джорджа Рыги как новатора в канадской

драматургії. Виясняються особливості художественної інтерпретації тексту і образів в п'єсах «Екстаз Рити Джо» і «Письмо к моему сыну».

Ключевые слова: поэтика драмы, монтаж текста, ретроспекция, драматизм действия, «эффект отчуждения», Джордж Рыга, канадская драматургия.

The article is devoted to the study of principles of construction of plays in the time of postmodernism. The attention is paid to the creation of the Canadian writer – George Ryga – as an innovator in Canadian playwriting. The features of artistic interpretation of text and appearances are established in plays «The Ecstasy of Rita Joe» and «A Letter to My Son».

Key words: poetics of the drama, montage of the text, retrospection, dramatism of the act, «effect of alienation», George Ryga, Canadian playwriting.

У другій половині ХХ століття світова література зазнала помітних трансформацій порівняно з попереднім періодом, тому її назвали постмодерністською. Постмодернізм як словесно-художнє явище є еkleктикою різноманітних світоглядних, естетичних жанрово-стилістичних тенденцій, механічним поєднанням різноманітних та протилежних поглядів, ідей, стилів та художніх форм. Він являє собою безперервний процес одночасного розкладу та перетворення в межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій. Цілісність, логічна впорядкованість, певна система критеріїв та естетичних цінностей не визначають постмодернізм як явище [Білоус 2013: 244]. Постмодернізм схильний до поєднання різних стилів та напрямів. Його література вдається до різноманітних прийомів (монтаж, колаж, інтертекстуальність тощо) та словесних форм вираження, які формують стилістичну палітру напряду. У постмодерністському літературному тексті існує безперервний зв'язок та неоднорідність елементів. Вони утворюють різноманітну множинність, текстуальні відгалуження, які певним чином структуруються паралельним принципом до інших частин тексту. Децентралізація та варіативність нових художніх значень являють собою суттєві характеристики постмодерністських текстів.

Взаємодія узвичаєного та нового – це один із універсальних законів розвитку літератури. Ця взаємодія завжди суперечлива, конфліктна, проявляє себе як єдність протилежностей. Нове неминуче виростає із існуючого і, відкидаючи, руйнуючи його, несе в собі модифіковані ознаки, переростає в нову якість. У літературі попереднє надбання є основою для нових пошуків та відкриттів [Білоус 2013: 246]. У літературному розвитку традиція тільки тоді продуктивна, коли реалізується у творчому переосмисленні. Спираючись на традиції, письменник здобуває енергію для творення якісно нових художніх цінностей, позиціонує себе як новатор. Новаторство – це оновлення літератури, яке проявляється у формуванні нових засобів зображення, виникненні жанрових та стильових різновидів, образів, нової концепції осмислення життя. Характерною особливістю новаторства є оригінальність. Будь-який письменник намагається написати твір так, щоб не було схоже на жоден інший, розповісти у своєрідній манері, яка не використовувалася до нього ніким.

Новаторство може стосуватися й окремих аспектів літературного життя, змін у жанротворенні, образотворенні, формальних засобів та ін. Зв'язок традицій та новаторства – це необхідна передумова літературного розвитку [Білоус 2013: 248].

Канадська література є досить молодою у своєму літературному та історичному розвитку. Незважаючи на це вона має широкий діапазон проблемного, тематичного та жанрового розмаїття художньої літератури. З поживанням соціальних та духовних процесів у Канаді її література збагатилася новими ідеями та жанрами, досягла художньої зрілості. Атмосфера канадської літератури сьогодні визначає прагнення до самоствердження, до втілення найгостріших тем сучасності, нових стереотипів канадської реальності в нових художніх формах, зокрема в драматургії [Овчаренко 1996].

Поетика – наука про систему зображувально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів. Сучасна інтерпретація поетики полягає у відокремленні її від теорії літератури, сприйнятті як частини літературознавства, що вивчає конкретні елементи твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація). З метою узгодження дефініцій Г. Клочек пропонує застосовувати щодо поетики як внутрішньо організованої цілісності такі основні «постійні смисли»: художність, система творчих принципів, художня форма, цілісність та

системність, а також майстерність письменника. Порівняно з теорією літератури поетика більш зосереджена на вивченні, крім конкретних сегментів твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація тощо), ще й системи художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного поета, стосується не лише об'єктивних властивостей певних текстів, а і його рецепції, постаючи водночас об'єктом та суб'єктом дослідження. Залежно від окресленої площини аналізу за основу дослідження може обиратися поетика стилю, жанру, діяльності певної школи чи угруповання, творчого доробку окремого автора тощо. Отже, йдеться про загальну поетику, що висвітлює можливі способи художнього задуму письменника та закони поєднання різних засобів залежно від жанру, виду чи роду літератури, які можуть бути класифіковані на різних рівнях творчої роботи між задумом та втіленням твору. Поетика ставить за мету розкриття творчої лабораторії письменника від задуму до остаточного втілення художнього твору відповідно до авторської волі, виявлення всіх можливих рівнів тексту, поєднане з використанням відповідних текстологічних, палеонтологічних, деконструктивістських методик та герменевтичних підходів [Ковалів 2007: 233]. *Мета статті* – показати новаторську побудову драм Джорджа Риги крізь призму естетики доби постмодернізму.

У канадській літературі, яка стрімко почала розвиватися в епоху постмодернізму, відбувається активна взаємодія словесних родів, пошук нових форм художнього мислення та відтворення, перегляд літературних канонів. Розмивання меж між родами, практикування міжродових форм, синтез властивостей епосу, лірики та драми – це лише невеликий перелік своєрідності та нововведення у літературі Канади.

Канадська драматургія є неоднозначним та цікавим явищем у сучасному літературознавстві. «Канадський драматург», у поєднанні ці слова звучать не логічно, неначе «панамський хокеїст або ліванський хутрянний мисливець» [Novick 1973]. Новаторство та оригінальність канадської драматургії полягає у виникненні нових тематичних, жанрових та стилістичних різновидів у порівнянні з драматургіями, які мають глибшу літературну історію.

Дія у драмах є водночас зовнішньою та внутрішньою. Усі події та вчинки героїв відбуваються завдяки психологічному напруженню та підтексту, які переростають у монологи та репліки: *«Р і т а (до судді). Одного разу я мала роботу...(Суддя не дивився на неї, це її стривожило. Вона почала говорити до аудиторії) Одного разу я працювала у магазині одягу... і я переживала о котрій годині мій бос прийде... він завжди запізнювався... і так робив кожного дня. Інколи я думала, що станеться, якщо він не прийде? Ніхто більше не приходив і я увесь день була у цій великій кімнаті без світла, дзвонив телефон і люди запитували інших людей, яких тут не було. Що ж могло трапитися?*

Коли вона висловила думку, то засміялася. В кінці свого діалогу вона виглядала збентежена через абсурдність того, що сказала» [Ryga 1970].

У драмах відбуваються зіткнення зовнішніх та внутрішніх сил героїв, які живуть у «власному світі» та байдуже ставляться до суспільства, яке їх оточує. На думку літературознавця У. Толмена, герой в канадських драмах зображений самотнім та відчуженим. Особистість не готова прийняти самотність, через це вона проявляє бунтівне почуття. Однак герой бунтує лише у вузькому, власному світі [Овчаренко 1983: 47]. Для драматурга герой не є узагальненим типом людини, він являє собою неординарну особистість. У центрі уваги драми знаходиться внутрішній психологізм героїв.

Популярними стають нові жанри – соціальна, політична, психологічна та інтелектуальна драми. Вони виявилися надзвичайно продуктивними та бажаними в канадській драматургії другої половини ХХ століття. Серед усіх канадських драматургів слід відзначити праці Джорджа Риги. Його п'єси мають дискусійно-політичний характер. Вони цілком відповідають духові сучасності – вічне протистояння привілейованих верст суспільства з менш привілейованими, робітників та керівників, простих людей та уряду. Сміливість, новаторство та оригінальність драматичних творчих ідей Джорджа Риги пояснюється тим, що він був реалістом свого часу, зумів показати помилкові ідеали тогочасного суспільства та деградацію норм моралі. Драматург тверезо оцінював дійсність та насичував свої п'єси реальним змістом. Таким чином, він намагався розкрити протиріччя суспільства та прагнув знайти шлях досконалих форм суспільного й приватного життя. Джордж Рига здійснив

невеличку реформу у канадській драматургії. Драматург був переконаний, що сучасна п'єса повинна ґрунтуватися не лише на зовнішній інтризі, а й на гострих ідейних протиріччях дійсності.

Ще однією із визначальних рис реформи драматургії Джорджа Риги була своєрідність побудови п'єс. У його драмах відбувається постійне наростання напруги дії, розв'язка відкладається до фінальної частини, так званої драматичної катастрофи. Наскрізна дія реалізується через загострення конфлікту, протистояння персонажів, непередбачуваної зміни обставин, протистояння внутрішніх та зовнішніх сил героя. Драма Джорджа Риги не є композиційно цілим та монолітним твором. Варто відмітити монтажний стиль тексту, тобто п'єса побудована із неоднорідних частин. Кожна частина характеризує певний відрізок життя героя, важливу роль у цьому відіграє прийом ретроспекції. Він створює хаотичний вимір спогадів (фрагментів), який руйнує цілісність часу та простору в творі. Ретроспективна форма драми Джорджа Риги служить для викриття таємниць минулого його героя. Воно викривається та аналізується в процесі безпосередньої дії. Це порушує спокійне життя героя. Події з теперішнього часу провокують викриття минулого героя. З'ясувавши минуле героя, читач розуміє причину, яка викликала драматичну катастрофу: *«Старий Лепа: Якби слова були такими почуттями – вільними та простими як дощ і вітер, як добре було б писати про те, що хочеш сказати! Але це... це ж яка клята праця!!! Я думаю ці слова Стефан зрозуміє легко. Він освічений чоловік... мій Стефан. Він добре говорить... якщо тільки він знає більше.*

Стефан (випливаючи з пам'яті): Я думаю ти повинен залишити свою ферму, батьку. Я можу знайти тобі квартиру в місті, з кимось будеш жити або...

Старий Лепа (злісно пишучи): Мій син легко зрозуміє ці слова... але ці думки дуже важкі для нього!

Стефан (нетерпляче): Тут нічого немає для тебе! Нічого, ти ж знаєш. Глянь – ти продав землю, чому ж ти тримаєшся за будинок та садок? Де зараз твої сусіди? В місті – в квартирах та домах для пристарілих!

Старий Лепа (все ще пишучи, але відхилившись від стола): Мій хлопчик завжди все розумів – особливо дурні речі! Я вже сказав, мені почуваюся вже краще!» [Ryga 2004].

Отже, варто зазначити, що прийом ретроспекції є одним із найважливіших способів новаторського творення драматургії у Джорджа Риги.

Драматург розкрив та наповнив новим змістом композицію драми. Використовуючи багатозначність деяких слів мова автора може трактуватися по-різному. Побудувавши драматичну дію на психологічних образах героїв, Джордж Рига відобразив цим їхню життєву позицію. Кожен з героїв – це підсистема із своїм конкретно поставленим завданням. Його мова має чітко виражений підтекст, який переконливо та правдиво вказує на його місце у художній побудові п'єси. Головні герої п'єси часто змінюють свій настрій у певних епізодах. Від цього їх мова стає різкою та агресивною, або ж ніжною та м'якою. Така функція не властива для другорядних або мимовільних діючих осіб. Цим Джордж Рига розподіляє героїв на інтровертних та екстравертних. Незважаючи на усі відмінності та протилежності у мові героїв усе це утворює єдиний емоційний фон, який є характерним лише для п'єс Джорджа Риги.

Ще однією особливою рисою драматургії Джорджа Риги є те, що йому вдалося за допомогою побутових дрібниць та несподіваних реплік сценічно відтворити та розкрити грандіозний драматизм у своїх п'єсах. Важливу роль у цьому відіграв образ співака у п'єсі «Екстаз Ріти Джо». Джордж Рига наділяв цей образ віддаленою «брехтівською» якістю. Драматург використовує особливість теоретичного обґрунтування Бертольда Брехта, який полягає не стільки в реалізації дії, скільки в розповіді про неї. Основний принцип епічного театру – «ефект очуження», за допомогою якого зображене явище відсторонюється. Те, що читачеві видається звичним, знайомим, очевидним, постає несподівано, непередбачувано, провокуюче на здивування та аналітично критичне ставлення до подій [Білоус 2013 : 151]. «Ефект очуження» у п'єсах Джорджа Риги досягається введенням в драму музичного супроводу: *«Співак сидить з правої сторони стола, лицем повернутий від залу. Її пісні і супровід з'являється майже випадково. Вона слідує за реакцією білого ліберального фольклориста з обмеженим розумінням та представленням етнічної дилеми, якої вона торкається в розгляді справи»* [Ryga 1970]. Співак сидів на невеличкій платформі, яка була поряд з кріслом судді. Дія

п'єси не була сфокусована на ньому. Важливим фактором є те, що співаком була жінка. Її пісні та вигук майже завжди були неочікувані та випадкові. Кожен читач або глядач по різному розумів функцію співака. Для одних він був віддаленим коментатором п'єси, а для інших – внутрішнім голосом головної героїні Ріти Джо. Образ співака слугував як реакція на обмежене сприйняття та розуміння цієї етнічної дилеми. Він також відігравав роль alter ego для Ріти Джо.

Додавання музики – це сміливий крок Джорджа Риги у побудові постмодерністської п'єси, який наситив її експресією, новизною та психологічним підтекстом: *«Старий Лена сидить за столом та пише листа в блокноті, який використовують школярі для виконання домашніх завдань. Під музику він старанно напише фразу, а потім зітре її. Намагається ще. Обдумує що написати і про що. Лунає український фольклорний танець, який схожий на «Завжди солідарні». Під кивання голови Лени, він переходить в «О, Канадо», згодом в «Земля надії та слави», і закінчується уривками гімну СРСР. Старий Лена стукає по блокноті і лунають уривки «Боже, королеву храни», які переходять в «The Internationale» в перемішку з «Бойовим гімном республіки»... Але все ж мелодія українського народного танцю заглушує всі інші і вся музика завмирає» [Ryga 2004].*

Поєднання різних національних пісень – це своєрідне новаторське бачення Джорджем Ригією побудови постмодерністської канадської п'єси.

Таким чином, модифіковані творчі здобутки Джорджа Риги знайшли власний постмодерний розвиток, заклавши підвалини сучасної канадської драматургії другої половини ХХ століття. Драматург, шукаючи власну ідентичність, наштовхується на ще більшу невизначеність. Усі свої переживання він підсвідомо зобразив у своїх п'єсах.

Оскільки будь-який етап історико-літературного процесу може бути актуалізованим як база подальших філософсько-естетичних пошуків, то цілком закономірно, що і літературна спадщина Джорджа Риги потребує більшої уваги. Це зокрема стосується літературознавчих студій, що вимагають більш ґрунтовнішого вивчення художнього слова представників канадської літератури українського походження.

Література: Білоус 2013: Білоус П. В. Теорія літератури: навч. посіб. // Академвидав. – Київ, 2013. – 328 с.; Ковалів 2007: Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів] // ВЦ Академія. – Київ, 2007. – С. 15, 316.; Овчаренко 1983 : Овчаренко Н. Ф. Англоязычная проза Канады // Наукова думка. – Киев, 1983. – 286 с.; Овчаренко 1996 : Овчаренко Н.Ф. Модель ідентичності в канадському літературно-художньому і літературно-критичному контексті: дис... д-ра філол. наук: 10.01.04; 10.01.01 / Овчаренко Наталія Федорівна; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1996. – 393 с.; Novick 1973: Julius Novick. Washington production of The Ecstasy of Rita Joe // New York Times. – New York, 1973.; Ryga 2004: George Ryga. The Other Plays. Edited by James Hoffman // Talonbooks. – Vancouver, 2004. – 409 p. (цитати подаються у власному перекладі); Ryga 1970: George Ryga. The Ecstasy of Rita Joe // Talonbooks. – Vancouver, 1970. – 127 p. (цитати подаються у власному перекладі).

Людмила Луценко, викл. (Кривий Ріг)

Стратегія наближеного інтрузивного наратора в романі Елізи Хейвуд "Історія міс Бетсі Тотлес"

В статье освещены особенности актуализации стратегии приближенного интрузивного наратора в романе Элизы Хейвуд "История мисс Бетси Тотлес"

Ключевые слова: феминистическая нарратология, интрузивный наратор, приближенный наратор, дистанцированный наратор.

У статті висвітлено особливості актуалізації стратегії наближеного інтрузивного наратора в романі Елізи Хейвуд "Історія міс Бетсі Тотлес"

Ключевые слова: феміністська наратологія, інтрузивний наратор, наближений наратор, дистанційований наратор

The article highlights peculiarities of 'engaging narrator' strategy used by Eliza Haywood in the novel "The History of Miss Betsy Thoughtless".

Key words: *feminist narratology, intrusive narrator, engaging narrator, distancing narrator.*

Публікацією свого дослідження "What can we learn from contextual narratology" у 1990 році Сеймур Четмен запроваджує у наратологічну практику "контекстуалістський підхід", який помітно відрізняється гнучкістю та ініціює науковий інтерес до вивчення властивостей наративу в певному соціальному контексті [Chatman 1990].

Одним із важливих контекстів, який, на наш погляд, набуває значного поширення на сучасному етапі розвитку гуманітарних знань, є гендер. Віддзеркалюючи асиметричні культурні оцінки та очікування, адресовані до індивідуумів в залежності від їх статі, гендерний стратифікаційний аспект виступає тим імпульсом, що зумовлює контамінацію двох окремих напрямків, наратологія та феміністська критика, у спільний науковий проект – феміністична наратологія, що репрезентується теоретичними положеннями і практичними дослідженнями таких літературознавців, як С. Лансер, Р. Уорхол, К.Мезі, Н.Міллер, Р. ДуПлезі та ін.

На думку К. Мезі, відповідь Ен Еліот, головної героїні роману Дж. Остін "Переконання" ("Persuasion", 1816), капітану Харвілу під час дискусії про "природу" чоловіка і жінки виявляє сутність феміністської нарратології: "І будь ласка, навіщо посилаєшся на приклади з книжок. Чоловіки завжди мали переваги над нами [жінками] у розповіді власної історії. Їх освіта була набагато кращою, і вони завжди займалися літературою. Я не дозволю, щоб книги слугували будь-яким доказом" [Austen J. 1997: 242]. Ці рядки акцентують увагу на осмисленні у творі проблеми особливостей наративу, його авторства та читацького сприйняття розповіді в контексті гендерного фактору [Mezei 1996: 3].

У роботі «Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel (1989)» Робін Уорхол вносить корективи у властивий попереднім стадіям розвитку наратології андроцентризм, звертаючи увагу на "гендерну незрячість" традиційної наукової версії оповіді, та пропонує вивчення тих відносин, що складаються у читача в процесі художнього спілкування з оповідачем, зокрема інтрузивним. Дослідниця розширює дефініцію Дж. Принса, який визначає останнього як "дистанційованого, співчутливого, іронічного або серйозного і такого, що коментує власним чоловічим або жіночим голосом ситуації або події, репрезентовані в історії, їх манеру подання або контекст, виявляє свою присутність засобом коментаторських екскурсів або вторгнень" [Prince 2003: 46 – 47]. Ґрунтуючись на таких критеріях, як форма звернення, частотність вживання займенників "ви", "ти" (you) та їх емоційна забарвленість у процесі апелювання до історичного читача, ступінь іронізації, репрезентованої в референціях до нього та ставленні наратора до героїв і наративного акту, літературознавець диференціює "наближеного" інтрузивного наратора ("engaging narrator"), притаманного жіночому стилю викладення історії, та "дистанційованого" ("distancing narrator"), який розташовується дещо осторонь основної оповіді у "чоловічих" текстах [Warhol 1989].

Яскравою і різнобарвною постає практика впровадження наближеного інтрузивного наратора в дискурсивній практиці Елізи Хейвуд (1693? –1756), чий скромний статус "попередниці Річардсона" ("the forerunner of Richardson") [Haywood 2000:7] і "романістки-двійника Дефо" ("the female Defoe") [Blouch 1991: 535] у наш час набуває нового літературознавчого осмислення. Серед фахівців утверджується думка, що Е. Хейвуд – видатний автор, чії твори раніше були недооцінені, поверхнево або некоректно витлумачені, тому вимагають глибокого наукового вивчення. Авторка, безперечно, грала одну з провідних ролей у житті письменницької богеми Лондона, брала участь в політичних протистояннях епохи, була першою жінкою-видавцем журналів, адресованих читачкам середнього класу ("Папуга" ("The Parrot", 1728), "Жіночий глядач" ("The Female Spectator", 1744 – 1746)). Письменниця тріумфально увійшла до англійської літератури в 1719 р., а її твір "Безмежне кохання" ("Love in Excess" (1719)) з успіхом конкурував з "Робінзоном Крузо" Дефо, "Подорожами Гулівера" Свіфта, і до появи "Памели" Річардсона був одним з найбільш популярних творів англійської літератури першої третини XVIII ст. [British Novelists, 1660 – 1800 1985: 255].

Постійно змінюючи горизонти очікування читача у текстуальному просторі власних художніх творів, Е.Хейвуд протягом більш як сорокарічної кар'єри сміливо експериментувала з технікою інтрузивного наративу, який варіювався від незначних вкраплень на ранньому етапі творчої діяльності автора до поширених коментарів у пізніших творах письменниці, наприклад, в романі виховання "Історія міс Бетсі Тотлес" ("The History of Miss Betsy Thoughtless" (1751)).

Слід зазначити, що у драматичної історії випробувань, пошуків і "моральної трансформації" молодій англійки Бетсі авторка майстерно переплітає гетеродієгетичну публічну оповідь [Lanser 1981] з доволі поширеними інтрузивними дігресіями, які "розширюють" оповідне полотно роману, повніше оприявлюють реальну дійсність, сприяють її взаємозв'язку з художнім світом в єдине ціле та свідчать про актуалізацію в наративному просторі роману жіночого стилю презентації історії.

Наближеність інтрузивної оповіді виявляється в її зверненні до широкої, невизначеної аудиторії "Whoever considers Miss Betsy Thoughtless in her maiden character, will not find it difficult to conceive what she now endured in that of Mrs. Munden" [Haywood 1986: 47]; "Any one may judge what a heart, possessed of so sincere and honorable a flame as that of Mr. Trueworth's, must feel..." [Haywood 1986: 78]. Цим підтверджується спрямованість авторської стратегії на скорочення дистанції з читачем і встановлення з ним доброзичливих відношень.

Незважаючи на поодинокі випадки прямого звернення інтрузивного наратора до читача образ останнього набуває виняткової значущості в романі "Історія міс Бетсі Тотлес" і окреслюється як ерудований, розумний, дотепний, проникливий, терплячий і співчутливий учасник комунікації ("I BELIEVE the reader will easily perceive..." [Haywood 1986: 450]; "It would be needless to tell the reader..." [Haywood 1986: 456]; "The reader will not be at a loss to guess..." [Haywood 1986: 433], засвідчуючи своє уважне ставлення й виключну повагу до нього: "IT MIGHT be justly reckoned a piece of impertinence to take up the reader's time with a repetition of the bill of fare of the entertainment made on the above occasion" [Haywood 1986: 500].

Зверненні до читача коментарі присвячені міркуванням про людські пристрасті, чесноти та пороки, вихованню почуттів, пошукам рішень моральних проблем. Подібно до Ф. де Ларошфуко Франсуа, який в "Максимах і моральних роздумах" репрезентував "на суд читачів зображення людського серця", наближений інтрузивний наратор "Історії міс Бетсі Тотлес" пропонує власну трактовку "людської природи". Доволі часто інтенсивність його абстрагування сягає максимуму, і граматично виявлений як виклад від першої особи (займенник "we") він позиціонує себе як невід'ємну частину громади, виконуючи функцію медіума, який говорить від її імені з метою артикуляції ставлення до універсальних екзистенційних питань: "THERE is an uncountable pride in human nature, which often gets the better of our justice, and makes us espouse what we know within ourselves is wrong, rather than appear to be set right by any reason, except our own" [Haywood 1986: 264].

Перебуваючи поза хронотопом континуумом, інтрузивний оповідач пропонує індивідуальну версію бачення жіночої особистості та підіймається до майже філософських висот її пізнання: "THOUGH it is certainly necessary to inculcate into young girls all imaginable precaution in regard to their behaviour towards those of another sex, yet I know not if it is not an error to dwell too much upon that topick" [Haywood 1986: 63]. Більшу значущість, авторитарність та естетичну цінність надають інтрузивній оповіді референції й цитування відомих філософів, поетів і письменників: "... as I remember to have somewhere read — 'After a tempest, when the winds are laid, The calm sea wonders at the wreck it made' " [Haywood 1986: 366].

Інтрузивний наратор репрезентує індивідуальне бачення основ взаємовідносин між жінкою та чоловіком, яке ґрунтується на думках відомих літературних авторитетів: "I THINK it is generally allowed that there are few emotions of the mind more uneasy than suspense...As the poet truly says - 'When puzzling doubts the anxious bosom seize, To know the worst, is some degree of ease.' This is a maxim which will hold good, even when the strongest and most violent passions operate" [Haywood 1986: 463]. Певна "дидактична" віддаленість інтрузивного наратора від читача збалансовується його інтенцією збагатити знання нарататора в аспекті дослідження понять пристрасті й кохання.

Потужний енергетичний потенціал інтрузивного наративу набуває самодостатності й демонструє абсолютну свободу у побудові сюжету роману, акцентуючи увагу читача на логічному ході подій, що описуються: "But enough of Mr. Munden for the present. It is now highly proper to give the reader some account of what Mr. Trueworth was doing while Miss Betsy was entertaining sentiments for him..." [Haywood 1986: 428].

Не менш значущим аспектом, що віддзеркалює домінування в романі "Історія міс Бетсі Тотлес" стратегії наближеного наратора, є окреслення емоціональних переживань головного жіночого персонажу з метою осмислення читачем прагнень жіночої душі та співчуття до її психологічному стану, зумовленого боротьбою з лихою долею: "What words can represent the horror, the confusion, of her guilt mind" [Haywood 1986: 476]. Наратор ініціює художнє спілкування з читачем, в якому інтродуються елементи деталізації головних персонажів роману: "This young lady, who though I have already have taken notice, was of too volatile and gay a desposition, hated any thing that had the least tincture of indecency" [Haywood 1986: 38].

Метанаративні зауваження інтрузивного оповідача, в яких він "...тематизує свій спосіб викладу, свою компетентність" [Шмид 1994: 148], постійно актуалізують інстанцію читача, генерують відчуття його причетності до творчого акту та проєктують рецептивну ілюзію діалогу ("Let us now see the sequel of the challenge sent by Mr. Staple to Mr. Trueworth" [Haywood 1986: 213]).

Інтригуючи читача доволі неочікуваними засобами, іноді співчуваючи йому та поділяючи його бажання якнайшвидше дізнатися про наступний перебіг подій, наближений інтрузивний оповідач апелює до його уяви й визнає рівні з ним права на конструювання сюжету ("What conversation after this passed between them, I shall leave to the reader's imagination; and only say that the voice of incognita being more distinguishable by button of her mask being removed" [Haywood 1986: 281]). У окремих випадках він спонукає читача переключити увагу з однієї сюжетної лінії на іншу, залучаючи його до активної участі у перебігу нових інтригуючих подій: "At these serious reflections let us leave her (miss Flora) for a time, to see in what situation Mr. Saving was after being denied access to his mistress" [Haywood 1986: 163].

Таким чином, різноманіття ознак інтрузивного наративу, виявлених у романі Елізи Хейвуд "Історія міс Бетсі Тотлес" – апелювання до різних прошарків читацької аудиторії, уникнення персоніфікованих звернень до екстрадієгетичного читача й активна динаміка взаємодії з ним, окреслення особистісного ставлення до нарататора, вираження співчутливого ставлення до головного персонажа роману як складова емоційного забарвлення інтрузивного голосу, відкриття для читача можливостей пізнання життєвого досвіду героїні, а також спроба створення реального світу, за який повинен нести відповідальність читач після прочитання книги, – уможлиблює ідентифікацію домінування оповідної стратегії наближеного наратора, яка притаманна жіночому стилю презентації історії.

Література: Шмид 2003: Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.; Austen 2004: Austen J. Persuasion. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 249 p.; Blouch 1991: Blouch C. Eliza Haywood and the Romance of Obscurity // Studies in English Literature. – 1991. – № 31. – P. 53.; British Novelists, 1660-1800 1985: British Novelists, 1660-1800 / ed. by Martin Battestin. – Detroit : Gale Research, 1985. – 700 p.; Haywood 1986: Haywood E. The History of Miss Betsy Thoughtless / ed. Dale Spender. – London, New York: Pandora, 1986. – 594 p.; Haywood 2000: Haywood E. Love in Excess, or the Fatal Enquiry / ed. David Oakleaf. – Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2000. – 296 p.; Lanser S. The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. – Princeton: Princeton University Press, 1981. – 308 p.; Mezei 1996: Mezei K. Introduction: Contextualizing Feminist Narratology // Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers / [ed. by K. Mezei]. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996. – P. 1-20.; Prince 2003: Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. – 138 p.; Warhol 1989: Warhol R. Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel. Columbus: Rutgers University Press, 1989. – 272 p.

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821. 161.2-1.91

Багатовимірна рецепція творчості Генріха Бьолля

У статті окреслено проблему літературної рецепції видатного німецького письменника – Генріха Бьолля. Особливий акцент зроблено на багатовимірному характері сприйняття його творів у різних літературознавчих дискурсах. У процесі дослідження аналізується конфлікт інтерпретацій щодо віх життєвого та творчого шляху письменника.

Ключові слова: рецепція, інтерпретація, сприйняття, рефлексія, екзистенціалізм, феноменологія.
Nazar Malaniy

The article deals with the problem of the literary reception of the prominent German writer – Heinrich Böll. The special attention is paid to the multidimensional character of the reception in different literary discourses. In the process of investigation the conflict of interpretations dealing with the life and literary work of the writer is analyzed.

Key words: reception, interpretation, cognition, reflection, existentialism, phenomenology.

Генріх Бьолль – один із багатьох представників німецького народу, удостоєний Нобелівської премії з літератури. Його творчість – незмірно велике та унікальне явище не тільки для німецької, а й для світової культури. Прозаїк, поет, публіцист, суспільний та громадський діяч, автор безлічі оповідань, новел, повістей, романів, статей та памфлетів. Особа надзвичайно багатогранна та скромна, проте стійка і незламна у своїх поглядах та переконаннях. Саме ця стійкість та безкомпромісність спричинилася до неоднозначних оцінок його життя та творчості, іноді абсолютно протилежних.

Життєвому і творчому шляху Генріха Бьолля присвячено чимало монографій та статей. Митець отримав широке визнання та авторитет ще за життя. Його діяльність досліджувалась багатьма літературознавцями у колишньому СРСР (А.Гугнін, В.Запєвалов, О.Карельський, Л.Копелев, І.Млечіна, Т.Мотильова, І.Роднянська, С.Рожновський, М.Рудницький, В.Стежєвський, П.Топер, І.Фрадкін та ін.), колишній Німецькій Демократичній Республіці (К.Батт, Г.Бернхард, Ф.Вагнер, Г.Вірс, Г.Гіртс, Г.Кант, Ю.Кучинський, Б.Кюглер, Р.Нагель, Х.Хасе, Г.Якель та ін.), тодішній Федеративній Республіці Німеччини (Т.Адорно, К.Амері, А.Бакель, Ф.Вагнер, Г.Гаус, Г.Гогоф, М.Дурцак, Ф.Зандер, Л.Лаушаус, Ф.Раддатц, М.Райх-Раніцкі, А.Фліппен, К.Хорст, Д.Ціммер та ін.), Великобританії та Сполучених Штатах Америки (Н.Бургер, Г.Вейдсон, Д.Інрайт, С.Кох, В.Курт, Т.Ласк, Р.Лей, З.Мандель, Б.Мердок, Ф.Мортон, Р.Плант, Д.Райд, Ф.Сандер, В.Соколь, Д.Стерн, Д.Фейцер, Т.Хінтон, Р.Цахау та ін.) і незалежній Україні (Л.Борецький, К.Вайло, В.Гладишев, О.Гузь, Д.Затонський, Т.Конева, О.Левченко, І.Мельничанин, Л.Ромашенко, С.Рудаківська, С.Таратута, К.Шахова та ін.).

Багато зі згаданих критиків дотримувались різних поглядів щодо тих чи інших моментів у житті та творчому доробку письменника. Виходячи із контроверсійного та подекуди конфліктного характеру рефлексії митця, ставимо собі за мету, спираючись на підходи рецептивної естетики В.Ізера та конфлікту інтерпретацій П.Рікера, дослідити діахронний та синхронний зрізи сприйняття Генріха Бьолля у різномовних літературознавчих дискурсах, а саме в колишньому Радянському Союзі, Сполучених Штатах Америки та сучасній Україні.

Генріх Бьолль як західнонімецький письменник здобув значну популярність у Радянському Союзі. Він був другим після американського романіста Е.Хемінгуея найбільш помітним прозаїком тодішнього «капіталістичного Заходу» в країні «процвітаючого соціалізму». Л.Копелев став першим радянським критиком, зі статей і праць якого почалась літературознавча та читацька рецепція митця в СРСР. У статті німецькомовної серії літературного журналу «Радянська Література» в 1957 критик вказував на низку причин зацікавленості Генріхом Бьоллем з боку радянського читача. Він акцентував особливу увагу на спільностях та відмінностях творчості Федора Достоєвського та письменника з Федеративної Республіки Німеччини. Таке припущення виявилось досить влучним. Генріху Бьоллю надзвичайно імпонували класики російської літератури Федір Достоєвський та Лев Толстой. Підтвердженням може слугувати той факт, що у 1967 році, перебуваючи у Радянському Союзі,

він збирав матеріали для фільму про Ф.Достоевського. Прем'єра фільму «Письменник і його місто: Достоевський і Петербург» відбулась два роки потому. І.Фрадкін у передмові до російськомовного п'ятитомного видання творів митця 1989 року наголошував на тісних зв'язках Генріха Бюлля з російськими культурою та менталітетом: «Бёлля изначально, еще задолго до того как он впервые оказался в Советском Союзе, многое связывало с Россией. Прежде всего, я думаю, главные черты его личности, столь созвучные некоторым свойствам русского национального характера. Естественность и человечность, идея справедливости, самокритичный голос совести, способность понимать человеческие слабости и относиться к ним без непримиримой требовательности и педантизма, дух вольности и неприятие всяческой казенщины, строгой официальности и регламентации — таковы были нравственные предпосылки, способствовавшие сближению Бёлля со (выражаясь словами Томаса Манна) "святой русской литературой". Эта духовная связь настолько очевидна, что можно без чрезмерного удивления отнести к словам западногерманского критика Петера Демеца, который назвал Бёлля "по существу русским писателем XIX века среди современных немецких авторов"» [Бёлль 1989 d: 27].

Політика відлиги Микити Хрущова 50-х та 60-х років минулого століття сприяла позитивному сприйняттю письменника серед авторитетних радянських літературознавчих кіл. Формуванню цього іміджу сприяли ранні твори автора, які були присвячені жайттям Другої світової війни (повість «Поїзд точно за розкладом», оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», «Тоді в Одесі», «По харчі», роман «Де ти був, Адаме?») та повоєнному життю розділеної Німеччини (романи «І не сказав жодного слова» та «Дім без господаря», повість «Хліб ранніх років»). Жанрове розмаїття, а це оповідання, новели, повісті і романи, особливо підкреслювало талант митця. Радянська літературознавча думка була двоїстою: консервативною, більш політично заангажованою та ліберальною. Ліберальне крило підтримувалось Л.Копелевим та Ірмою Роднянською, «яка запропонувала "міфічно-поетичну конструкцію" при розгляді романів Г.Бюлля, використовуючи техніку паралельних форм в просторі, які надають можливість читачеві досягнути текст в його позірній одночасності, а не як часову послідовність. І.Роднянська продемонструвала у своєму аналізі, що "творчість Г.Бюлля часто складається з герметично замкненої системи, подібної до музичної чи лірично-епічної композиції"» [Zachau 1994: 10].

Консерваторів підтримувала Л.Б.Черная, яка 1956 року опублікувала статтю у «Літературній газеті» під провокаційним заголовком «Маленький чоловік на роздоріжжі», де розглядала Г.Бюлля «як дезінформованого представника середнього класу, який був не в змозі подолати дрібнобуржуазні обмеження» [Zachau 1994: 10]. З відходом письменника від «літератури руїн» та перехід до зображення тогочасних реалій життя вже у новій Федеративній Республіці Німеччини ознаменувало новий виток суперечностей у трактуванні подальших робіт митця. Роман «Більярд о пів на десяту» отримав позитивні відгуки серед радянської критики, зокрема І.Фрадкін вважав цей роман одним з найбільших досягнень критичного реалізму та такий, що відображає тогочасну дійсність Федеративної Республіки в її прямому зв'язку з фашистським мілітаристським минулим [Zachau 1994: 11].

Негативно поставилась радянська критика до романів «Очима клоуна» та «Груповий портрет з дамою». Ці твори були піддані редагуванню, а «неугодні» уривки та сюжетні лінії були вилучені цензурою. Тому, хоч ці твори і були видані у Радянському Союзі, читач не мав реальної змоги адекватно оцінити ці романи. Загострення стосунків між письменником та чиновниками і критиками із СРСР почалось у 1974 році, коли Генріх Бюльль надав тимчасовий притулок російському дисиденту О.Солженіцину після його вигнання із Радянського Союзу. Через ці обставини подальші твори митця не друкувалися. Крига у стосунках скресла вже після смерті Генріха Бюлля у 1985 році. Ця подія збіглася з початком перебудови у Радянському Союзі. Були повторно видані колись відредаговані та заборонені твори. Почалось переосмислення творчості письменника, відхід від моделі критичного реалізму до екзистенціалістських та психоаналітичних підходів щодо оцінки його доробку, наголошення на використанні прозаїком потоку свідомості.

Проблема літературної рецепції творів Генріха Бюлля у Сполучених Штатах Америки пов'язана з багатьма труднощами, які були викликані історією непростих стосунків між США та

Німеччиною. Фолькмар Сандер вказує на егоцентричний характер американської літератури та літературознавчої критики. Він зазначає, що серед 21 тисячі книжок, які видавалися у Федеративній Республіці Німеччини, тільки 750 (3,5 відсотків) перекладалися англійською мовою, і лише 30 (0,1 відсотки) оглядалися у пресі та ставали популярними [Zachau 1994: 29-30].

На відміну від Радянського Союзу, рання творчість Генріха Бюлля мало імпонувала американському читачеві. Перенасичені жахіттями подій Другої світової війни та злочинами фашистів, американські пересічні читачі та літературознавці загалом не сприйняли «літератури руїн», яку пропонував німецький письменник. Повість «Поїзд точно за розкладом», присвячена подіям війни на Східному фронті, вважалась мало доступною у зв'язку із малою обізнаністю американців із війною у Східній Європі. Роман «Де ти був, Адаме?», події якого розгортаються у різних країнах наприкінці війни, був співвіднесений із твором Еріха Марії Ремарка «На Західному фронті без змін». Генріху Бюллю закидали брак новаторства та надмірний сентименталізм у порівнянні з Е.М.Ремарком. Можна констатувати майже цілковите ігнорування німецької літератури з боку американських критиків у перші повоєнні роки. Жоден німецький письменник не здобув широкої популярності в Сполучених Штатах. Ситуація змінилася 1954 року з виходом американського видання роману Генріха Бюлля «І не сказав жодного слова». Це був перший твір, який отримав позитивні відгуки серед широкої читацької аудиторії. Критики сприймали твір радше як документальний репортаж, а не художню прозу, проте це було проривом у стосунках прозаїка та США.

Наступний твір письменника – роман «Більярд о пів на десяту», став одним з найпопулярніших в Америці. Незважаючи на це, деякі дослідники, такі як Зігфрід Мандель, описували стиль Генріха Бюлля як старомодний та позбавлений експериментаторства. Його звинувачували у повторюваності нудних тем, образів та символів [Zachau 1994: 33]. Погіршилось становище після виходу у 1959 році роману «Бляшаний барабан» ще одного письменника із Федеративної Республіки Німеччини – Гюнтера Грасса. Інтелектуальна та дещо химерна манера твору надзвичайно припала до душі читачеві та критикам-германістам у США. Ця подія витіснила Генріха Бюлля на другий план. Подальші роботи письменника (романи «Очима клоуна», «Груповий портрет з дамою» та повість «Втрачена честь Катеріни Блум») були сприйняті прохолодно. Не змінило ситуації і присудження Генріху Бюллю Нобелівської премії з літератури у 1972 році. Його порівнювали з Е.Хемінгуєм, дорікали за моралізаторство, співчутливість та інтровертовану сентиментальну заглибленість у себе на зразок персонажів Франца Кафки. Після смерті письменника та об'єднання Німеччини його творчість стала уособленням сорокалітньої історії колишньої Федеративної Республіки для американських читачів та критики.

Українську літературознавчу критику стосовно Генріха Бюлля можна умовно поділити на періоди радянської доби та незалежної України. Цікавою, з нашого погляду, є передмова Дмитра Затонського «...Я просто-таки не міг вступити до Гітлерюгенду...» до двотомного видання творів письменника українською мовою 1989 року. Вступна стаття авторитетного українського критика позитивна, незаангажована та позбавлена надмірного пафосу. Дослідник акцентує увагу читача на внеску та особистих якостях митця: «Генріх Бюль — із тих, що здійснили «відкриття», хоч багато хто з літераторів-професіоналів і схильний бачити в ньому тільки першокласного белетриста. Він-бо не претендував на особливу філософську глибину і, всупереч надзвичайній начитаності, ніколи не хизувався перед розгубленим обивателем своїми знаннями й думками. Навпаки, прагнув не виказувати ніякої своєї вищості. І це була не гра чи поза: він справді був простою людиною. Тільки бачив далі, відчував глибше й умів небагатьма вдало розставленими словами створити звичайний і водночас бентежно новий образ, що дає змогу помітити несподіваний злам у буденному житті» [Бюль 1989 а: 5].

У перші роки незалежної української держави продовжувалась робота по дослідженню творчості митця вже у вимірі нових реалій. Був перекладений «Лист моїм синам, чи чотири велосипеди», який вийшов у 1997 році та повістував про випробування письменника у перші повоєнні роки. Двома роками раніше вийшла стаття О.Левченка «Україна і нобелівські лауреати». Кінець ХХ-го та початок ХХІ-го століть ознаменувався виходом чималої кількості статей, присвячених творчості німецького автора. Однак дослідники в основному роблять

акцент на оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» та малій прозі про воєнні та повоєнні реалії, оминаючи велику прозу митця. Серед ґрунтовних досліджень – монографія К.Шахової «П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури», в якій використано новаторську та суб'єктивну (в позитивному значенні цього слова) манеру аналізу творів та життя Генріха Бюлля.

Особливе місце займає стаття Любомира Борецького «Україна в житті та творчості Генріха Бюлля». Автор зазначає, що літом 1943 року Генріх Бюль перебував на Східному фронті – в Одесі та Криму. Неодноразово був поранений та лежав у госпіталях у різних куточках нашої країни. У його творах зустрічаються художні топоси, які репрезентують географічні назви України: Галичина, Волинь, Запоріжжя, Львів, Черкаси, Одеса, Севастополь, Херсон, Коломия, Стрий, Калинівка та ін. Війна забрала життя у батьків хлопчиків Мартіна Баха та Генріха Брілаха з роману «Дім без господаря». Батько Генріха згорів у танку десь між Запоріжжям та Дніпропетровськом, а батька Мартіна вбили біля села Калинівка. Свою смерть знаходить недалеко Стрия і головний персонаж повісті «Поїзд точно за розкладом» – Андреас. Автор статті приводить цитати з твору, які покликані продемонструвати зв'язок відчаю героїв з місцем дії твору («У слові Галичина багато крові, крові, яка стікає з-під ножа», «Галичина, темне слово, страшне слово, і водночас воно вабить до себе. Щось в ньому є від ножа, який поволі ріже... Галичина», «Галичина... це слово, як ніж на невидимих зміїних лапах, ніж, який блукає неподалік, нечутно блукає...»). Л.Борецький наголошує на жорстокості війни, яка руйнує особистість. У зображенні буття маленької людини у межовій ситуації війни письменник і проявляє свій особливий гуманізм [Борецький 2000: 52-53].

Можемо констатувати певну міру конфліктності щодо інтерпретації життя та творчості Генріха Бюлля у різномовних літературознавчих рецептивних дискурсах. Проте незважаючи на різне тлумачення критиками його творів та неоднозначну рецепцію Генріха Бюлля у різних країнах та відтинках часу, він та його спадок залишаються неповторними, сповненими темами, актуальними і для сучасного покоління українських та не тільки українських читачів.

Література: Борецький 2000: Борецький Л. Україна у житті та творчості Г.Бюлля // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – № 4. – С. 52 – 53.; Вайло 2007: Вайло К. Антивоєнна тема у творчості Г.Бюлля // Зарубіжна література, 2007. – № 7 – 8. – С. 17 – 19.; Бюль 1989 а: Бюль Г. Твори: В 2 т. Т. 1 – Пер. з нім. / Пердм. Д.Затонського. – К.: Дніпро, 1989 – 798 с.; Бюль 1989 б: Бюль Г. Тоді в Одесі; По харчі; Діти також цивільні; Наша добра старенька Рене; Свічки для Марії: Оповідання (письменника ФРН) / Генріх Бюль; 3 нім. пер. А.Рибін; [Заставка О.Блащука] // Всесвіт. – 1989. – № 7. – С. 2 – 19.; Бюль 1989 с: Бюль Г. Каждый день умирает частица свободы: Пер. с нем. / Сост. Е.А.Кацева; Предисл. Т.Л.Мотылевой; Комментар. А.А.Гугнина и А.В.Карельского. – М.: Прогресс, 1989. – 368 с.; Бюль 1989 d: Бюль Г. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т. 1. Романы; Повесть; Рассказы; Эссе. 1947 – 1954: Пер. с нем. / Редкол.: А.Карельский, Н.Павлова, И.Фрадкин; Комментар. Г.Бергельсона. – М.: Худож. лит., 1989. – 703 с.; Гладишев 2000: Гладишев В. В те дни люди будут искать смерти... // Вікно у світ. – 2000. – № 3. – С. 18 – 25.; Затонський 1999: Затонський Д. Генріх Бюль – людина і письменник // Вікно в світ. – 1999. – № 2. – С. 110 – 132.; Зубрицька 2001: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької, 2-е видання доповнене – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.; Папуша 2002: Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 58 – 67.; Шахова 2001: Шахова К.Ю. 5 німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури: Посібник. – К.: Юніверс, 2001. – 208 с.; Böll 1966: Böll H. Frankfurter Vorlesungen. – Köln-Berlin : Kiepenheuer, 1966. – 110 s.; Zachau 1994: Reinhard K. Zachau Heinrich Böll: forty years of criticism. – Columbia: Camden House, 1994. – 155 p.

ББК Ш43(4ВЕЛ)(=432.11)58 Кітс 47
УДК 821.111' 255.4-1

«“Ode on a Grecian Urn” Дж.Кітса: досвід українських прочитань»

У статті розглядається поетика «Оди грецькій вазі» англійського романтика Джона Кітса та її українська рецепція. Проаналізовано поетичні інтерпретації, запропоновані вітчизняними перекладачами радянського періоду й сучасності, створені оригінальними поетами, фахівцями перекладу й аматорами; відзначено характерні прикмети національної школи митецького перекладу.

Ключові слова: художній/митецький переклад, поезія, лірика, ода, інтерпретація, інтермедіальність/екфрасис

О.В. Матвиенко «“Ode on a Grecian Urn” Дж.Кітса: опыт украинских прочтений»

В статье рассматривается поэтика «Оды греческой вазе» английского романтика Джона Китса и ее украинская рецепция. Проанализированы поэтические интерпретации, предложенные переводчиками советского периода и современности, созданные оригинальными поэтами, переводчиками-профессионалами и любителями; указаны характерные особенности национальной школы художественного перевода.

Ключевые слова: художественный перевод, поэзия, лирика, ода, интерпретация, интермедийность/экфрасис.

O.V. Matvienko ““Ode on a Grecian Urn” by John Keats: the experience of Ukrainian interpretations”

The article focuses upon the poetical features of “Ode on a Grecian Urn” by the English Romantic poet John Keats as well as its Ukrainian reception. There have been analyzed the poetical interpretations suggested by Ukrainian authors of the Soviet period and modernity, created by original poets, professional translators and amateurs. The peculiarities of the national school in the translation of poetry have been singled out.

Key words: artistic translation, (lyrical) poetry, ode, interpretation, intermediality/ecphrasis

Творча спадщина англійського романтика Джона Кітса (1795 – 1821) несправедливо обійдена увагою вітчизняного літературознавства. Мало не єдиними спеціальними розвідками досі залишаються роботи І.В. Вікторовської [Вікторовська 1958], домінуючі жанри – «іменні» кітсівські розділи в підручниках з історії зарубіжної літератури доби романтизму [Шахова 1997], передмови до окремих видань [Мусик 1968] тощо. Ситуація виглядає тим прикріше на тлі фундаментальних праць сучасних російських дослідників Н.Я.Дьяконової [Дьяконова 1973, 1978, 2006], Г.Г.Подольської [Подольская 1986, 1993], Д.М. Урнова [Урнов 1989] та інших. Дана стаття, присвячена українській рецепції однієї з найвідоміших поезій Кітса “Ode on a Grecian Urn” (1819), покликана бодай частково заповнити існуючу лакуну.

Програмна “Ода грецькій вазі” (1819), яка з часів есе Лео Шпітцера (1955) вважається класичним зразком екфрасиса, власне, являє собою яскравий приклад подвійної інтермедіальності: пастораль, вакхічна сцена і ритуал жертвоприношення, зображені на вазі, представлено далі у словеснім описі. «Наймовірніше, – зазначається в коментарях, – Кітса надихнула на створення цієї либонь найкращої його поезії антична мармурова ваза із барельєфним зображенням стародавньої релігійної процесії, поставлена в парку лондонського палацу Холланд-Хауз, котрий належить роду баронів Холланд» [Бычков 1998]. Донині зберігся малюнок вазы “Сосібіос”, виконаний з надрукованого в “останній прижиттєвій книзі” Кітса. В описі вазы, попри всю його поетичну вільність й умовність, наче поєднано прикмети двох найвизначніших еллінських шкіл – Пергама та Олександрії. Від першої взято «драматичність ситуації, динаміку дії, патетичність, ускладнену композиційну побудову, потужну пластичну форму, багату на гру світла й тіні» [Искусство...1979: 151]. З другої власне жанр декоративної садово-паркової скульптури, до якого належить ваза. Цікаво, що «Оду...», створену навесні 1819 р., було тоді ж оприлюднено в «Аналах красних мистецтв» (Annals of the Fine Arts), присвячених архітектурі, скульптурі, живопису, котрі лише вряди-годи друкували поезії й есе на мистецькі теми.

Система римунання у строфі «Оди грецькій вазі» ABABCDEDECE, близька до ямбічного десятивірша (пентаметра) оди класичної, риторичні питання й вигуки-оклики, повтори, переноси (анжабемани), по суті, являють собою спробу поета відтворити вербальними засобами враження від споглядання орнаментів, що оперізують вазу, візерунків-облямівок

сюжетних сцен. Античний ритуал, де особливу роль відіграє музика (гра на флейті, бубни й тимпани, хоровий спів), перетворюється під кітсовським пером, за Лессінгом, спочатку у пластичне, *просторове* мистецтво (уявний глядач ніби обходить вазу по колу, в подробицях описуючи побачене), проте вкарбовується в слові, повертаючись до *часового* виміру. Ці метаморфози, взаємоперетікання музики, скульптури (різьблення), поезії, які втілюють споконвічну романтичну мрію про синтез мистецтв, зумовлюють і парадоксальну оксюморонність у подробицях опису вази: завжди нові «*unheard melodies (нечутні мелодії)*», «*green altar (зелений вівтар)*» на білосніжному мармуровому рельєфі, містечко - «*peaceful citadel (мирна цитадель)*» тощо. Зачин (т.зв. приступ) оди позначений ключовим словом *still (доці)*, ліричний опис сюжетних сцен немовби зроблений на фоні вічності, що проглядає в рефренах-анафорах *nor ever, never, for ever* («ніколи, завжди, вічно»), – все це, повторимось, поетичні аналоги візерунків та оздоблень вази. Словесне ліплення образів, скульптурно-рельєфних, фактурних, з контрастами світлотіні, з експресивною динамікою, в 25-річного Кітса вражає митецькою довершеністю. Вихоплена з мороку минулого і вкарбована у слові миттєвість ніби оживає і рухається, що підкреслено розмаїттям у тексті дієслів та похідних віддієслівних форм, насамперед дієприкметників: *play on, winning, piping, panting, breathing, burning, parching, coming, lead'st, return*. І навіть іменники випромінюють енергію руху: «*mad pursuit (шалена гонитва)*», «*struggle to escape (супишка і втеча)*», «*wild ecstasy (нестямний захват)*». Мотивом мовчання відкривається й завершується ода – *Thou still unravished bride of quietness, Thou foster child of silence and slow time*, «цнотлива наречена спокою (ї тиші), названа дитина мовчання й неквапного часу» (1-а строфа) та «*silent form (мовчазна форма)*» (5-а строфа), мелодії флейтиста не чутні, нема кому розповісти (*not a soul to tell*) про долю залишеного містечка з тихими вуличками. Але мовчання контрастує з *багатоголоссям* життя, що колись тут було вирувало: флейтист грає наспіви, чутні духовному слухові, важно дихає юнак, женучись за подругою, мукає телиця, що її веде жрець на заклання. Зрештою, ода є спробою змусити промовляти саму вазу – «лісового історика», здатного повідати вигадливу історію, «облямовану листям легенду» виразніше, ніж поезія. Мова пластичного мистецтва, яке переживає безліч поколінь, тут виразно співвіднесена і з музикою, і зі словесністю. Ліричний герой Кітса, споглядач античної вази, витлумачує її красномовне мовчання як одкровення найвищої мудрості: "*Beauty is truth, truth beauty*"---that is all /*Ye know on earth, and all ye need to know*.

В «Оді...», цьому, за висловом дослідника Д.М. Урнова, «розгорнутому психологічному етюді» [Урнов 1989: 109], легко вловити ностальгійні, щемливі інтонації, а часом і неприхований трагізм. Щоправда, на рефлексії ліричного героя про недосконалість і несталість швидкоплинного життя лежить пом'якшувальний відблиск неоплатонізму. Так, земна любов, що спричиняє страждання, протиставляється ідеальній небесній, холод аттичної вази – втіленої доведеної ідеї – контрастує з любовною лихоманкою (3-я строфа), в'янучою природою та жіночою красою (2-а), смертю і спустошенням (4-а). Все це стає досконалим та непідвладним часові лише будучи увічненим у мистецтві, - саме воно дарує сущому безсмертя. В каскаді риторичних питань зачину Кітс сполучає назви двох античних місцин – Темпи (Темпей) й Аркадії. Перша асоціюється з мистецтвом, бо присвячена богу Аполлону, друга - з блаженством, що дозволяє досвідченому читачеві якщо не ототожнити концепти, що стоять за топонімами, то принаймні відчувати їх непорушний зв'язок.

«Очуженню» вази, увиразненню часової дистанції, з котрої її споглядає герой оди, служить лексична архаїка, поетизми, застарілі навіть для словника англійської лірики початку XIX століття: іменник *rhyme* у значенні «поетичне сказання» (пор. з легендою про Старого Мореплавця Кольріджа), слова *deities, mortals, dales, ditties, bliss, desolate, maidens, overwrought, woe* (перелік можна продовжити), не кажучи вже про архаїчні граматичні форми (займенники *thou, thy, ye*, дієслова *art, dost, doth, canst, shalt, wilt, lead'st, say'st*). Все це підтверджує книжний характер кітсівської освіти, кітсівської античності.

3-поміж контрастів, на яких створюється образ античної вази, привертає увагу ще один. За спостереженням Д.М. Урнова (а він посилається на численні критичні відгуки співвітчизників поета), це «хімерність віршів Кітса. У них вражали квітчастість, подекуди надмірна, якась надуманість і разом з тим помітна оригінальність. За його власними словами, Кітс осягав «поезію землі», він же тяжів до античності книжної, якої добре не знав, бо не здобув

класичної освіти. І свого роду незлитість цих двох стихій, вочевидь, давалась взнаки в його поезії, незлитість, котру сучасний слух, через посередництво перекладу й поготів, уже не вловлює» [Урнов 1989: 108].

Як бачимо, завдання, поставлене перед перекладачем кітсівської оди, - досягнути сполучення книжного знання та стихії життя, взаємного перетікання статичної в динаміку і навпаки, передачі органічної єдності різних видів мистецтва - пластики та словесності, діалектики життя і смерті, буття і творчості, - є непростим для розв'язання.

У вітчизнянім перекладі зафіксовано принаймні чотири поетичні інтерпретації «Оди...» (для порівняння: російська кітсіана нараховує близько двох десятків прочитань). Належать ці інтерпретації перекладачам, які представляють різні історичні епохи, культурні регіони, школи перекладу, зрештою, кардинально відмінні творчі особистості. Це, зокрема, переклад українського поета з канадської діаспори Григорія Жученка (Яра Славутича), талановитого перекладача харківської школи художнього перекладу (однієї з найстарших в Україні) Василя Мисика, сучасні переклади рівненського математика і обдарованого перекладача-аматора Віктора Марача і перекладача-початківця Романа Кисельова.

Різничитання українських та російських версій помітні вже не рівні назв. Жоден з численних російських перекладачів, починаючи з «першовідкривателя» оди, поета Срібного віку В.О. Комаровського, не використав прямий аналог кітсівського «urn» (урна), звертаючись до «грецької вази». І в той же час троє з чотирьох українських перекладачів дали тексту назву «Ода грецькій урні». Невже український переклад наближався до першотвору, зовсім не враховуючи російську перекладацьку традицію? Адже йдеться про період, коли чимало українських перекладів світової класики здійснювалось як переклади з російської, а не з оригіналу. Але відповідь на це питання з'являється сама по собі, коли звертаєш увагу на дати. Хронологічно перший російський переклад Комаровського був опублікований в його єдиній збірці ще 1913 р. і напевно чи був «на слуху». Другий, зроблений Г.М. Оболдуєвим у 1940-х рр., тривалий час (до появи монографії Г.Г. Подольської у 1993 р.) залишався в архівах, за сімома замками. Таким чином, обидва українські перекладачі виявились майже першопроходцями, вплив будь-яких російських поетичних прочитань на їхні інтерпретації «Оди...» був виключений наперед. Мисиківський переклад опубліковано 1968 р., початок роботи Яра Славутича над «Одою...» взагалі датований 1950 р., тоді як основний масив російських радянських перекладів - версії І. Ліхачова, О.Чухонцева, В.Потапової, В.Микушевича, О. Паріна, Г. Кружкова - припадає на кінець 1960-х - 70-ті - початок 80-х рр.

Англійське слово «urn» дійсно відповідає обом варіантам (ваза-урна). Уебстерівський енциклопедичний словник пояснює значення ключового слова в такий спосіб: «1) a large or decorative vase, esp. one with an ornamental foot or pedestal. 2) a vase for holding the ashes of the cremated dead...», виводячи його з латинського *L. urna earthen vessel for ashes, water, deriv. of urere (to burn)*», таким чином, унаочнюючи зв'язок з погребним ритуалом. «Ваза» асоціюється переважно зі святково-декоративним або музейним контекстом, а ось «урна» міцно пов'язана зі смертю, похоронним обрядом і прахом. Недивно, що величально-врочистий тон, яким оповідається історія кітсівської вази, різко контрастує з описом урни, де лейтмотивом лунає «temento mori (все йде, все минає...)». Проголошення безсмертя прекрасного - і нагадування про скороминущість і тлінність сущого обумовлюють оптимізм і якщо не життєстверджувальний, то «мистецтвославний» пафос російської назви - та елегійне, з прихованим драматизмом звучання українського заголовка.

Крім цього, на українські переклади вплинув і особистісний чинник, «тяжіння долі». Звичайно, серед російських перекладачів «Оди...» чимало людей воістину трагічних біографій (зламаний подіями Першої світової війни В.О. Комаровський, репресований у страшні 1930-і рр. Г.М. Оболдуєв, двічі засуджений і засланий до таборів, згодом амністований і реабілітований І.О. Ліхачов, Б.Н. Лейтін, котрий був на засланні), проте обоє старші українські перекладачі - Василь Мисик, заарештований помилково, який пройшов сталінські табори і дивом у них вцілів, так само як і поет та літературознавець української діаспори Яр Славутич, котрий звідав жахіття колективізації й Голодомору, поневіряння на чужині (Німеччина, США, Канада) - з надзвичайною гостротою відчули власну причетність до творчості й життя англійського романтика. Не випадково перу Мисика належить перша і досі єдина збірка «українського

Кітса», а в Григорія Жученка є низка кітсівських перекладів, поезій, присвячених Кітсові або пов'язаних з його ім'ям («До Ігоря Костецького («Надсилаючи "Вибрані поезії" Джона Кітса»), сонет «28 жовтня 1958 р. Пам'яті Джона Кітса»).

Поет і перекладач В.О. Мисик (1907 – 1983) на початку творчого шляху отримав благословення П.Г. Тичини, був визнаний київськими неокласиками (М.Т. Рильським, М. К. Зеровим, П. П. Филиповичем). Як відомо, головний здобуток школи неокласиків у царині художнього перекладу – принцип максимального, граничного наближення перекладу до першотвору, принципова відмова від «перелицьовування», «переспіву» оригіналу на український манір (практика, що бере початок від первістка національної словесності – «Енеїди» І.П. Котляревського), від замкненості перекладу в колі народно-пісенних форм, фольклорних інтонацій та лексики, тобто перехід від аматорства до фахового, професійного перекладу, від перекладу вільного до класичного.

Мисиківська версія «Оди до грецької урни» (1968) і донині зберігає репутацію класичної. В ній урівноважені й органічно поєднані дві живильні для українського письменства тенденції: внесена неокласиками в порядок денний необхідність літературного, науково вивіреного перекладу й опора на фольклорний ресурс. Ця подвійна настанова в дивний спосіб резонує із стилістичною суперечливістю самої кітсівської поезії, її одвічною роздвоєністю між книжним знанням та безпосереднім враженням. У тексті Мисика впадає в око загальне зниження стилю порівняно з усіма російськими перекладами «Оди...». Достатньо відтворити українсько-російські паралелі: *«осінь не оголить гаю»* – *«осень не обнажит рощи»*, *«божевілля»* – *«неистовство»*, *«боротьба шалена»* – *«неистовая схватка»*, *«муки гамувати»* – *«утоляют мученья»*, щоби збагнути: при перекладі українською зниження стильового градусу не уникнути. І це абсолютно об'єктивна складність, зумовлена стихією української мови, національною культурною традицією, яка своїми витокami завдячує низовому бароко і, власне, не має значущої класицистської літературної школи. *«Атмічний витворе!»*, *«безмовна форма»*, *«томити»*, *«позбутися суєти»*, *«пристрастям незнані»* та складений епітет *«телиця пишногобока»*, схожий на гомерівські, – хіба що ці нечисленні звороти, що виділяються на загальному фоні перекладу, заданім загальноновживаною та розмовною лексикою, можна віднести до «високого штилю». Проте, цитуючи сказане М.О. Новиковою про інші переклади Кітса (зокрема, про «Коника і цвіркуна»), зайвий раз переконуєшся, що це справедливо і стосовно «Оди грецькій вазі»: «ступенем «книжності» (слова в українському перекладі – О.М.) розмовніші (за російські – О.М.), а от емоційною напругою – набагато вищі» [Новикова 2005: 76].

Помітно, що стратегія В. Мисика принципово інакша, ніж у його російських колег. Для українського читача язичництво асоціюється не лише і не стільки з далекою античністю, скільки з живою народною традицією: фольклором, звичаями, обрядами, прикметами, віруваннями. Так народжується в Мисика чудесне звернення до вазі – *«коханко рясту»*, де ряст править за символ часу, довгожителства, нескінченності життя, викликаючи в пам'яті народний обряд «топання рясту» (ряст (рос. хохлатка), інше значення – земля, вкрита зеленню. Є напівзабутий звичай: напровесні, в березні, земля вивільнюється з-під снігу, вкриваючись рястом – широколистим зеллом, яке топчуть босоніж, особливо люди літні й недужі, примовляючи при цьому: «Топчу, топчу ряст, ряст, / Бог здоров'я дасть, дасть» або «Дай, Боже, ряст топтати / І того року діждати!») [див. Скуратівський 1996: 397].

Про лісового історика нема ані слова, ані натяку, але є і *«казочка квітчаста»*, і *«легенда натхненна»* (в іншій версії, адже існує декілька редакцій перекладу, – *«легенда зелена»*), що свідчить про значну міфологізованість української рецепції. В персональній збірці Кітса ця фраза звучить уже інакше: *«Літописать бувальщину квітчасту / Ніхто з поетів так би не зумів»*. Вибір назв музичних інструментів також докорінно відмінний від російського: не «свирели», «флейты», «тимпаны», «тамбурины», а *«сопілки й бубни»* – українські національні інструменти, що давно ввійшли в народний вжиток і слабо асоціюються з абстрагованою античністю. *«Квіти»*, *«зілля»* – теж звичні атрибути народних свят, на кшталт «кличання» – зелені для прикрашання храмів, вітарів, завітчання- закосичення хат на «зеленому тижні» перед Трійцею. А згадки про *«любі веснянки»*, *«жадані любові»*, *«юнок»* та *«хлопців з мармуру»*, *«музик»* забарвлені неповторним національним колоритом, міцно поєднані з живим

фольклорним першоджерелом. І ось уже не сцена античних діонісій/вакханалій перед українським читачем Кітса, а знайома з дитинства картина зустрічі весни (веснянки, гагілки), зелені свята, русалії, а то й видовище таємничої купальської ночі. Це вже не антична, а українська пастораль, зображена за допомогою соковитої, емоційної, виразної народної мови (тут Мисик застосовує прийом «доместикації»). Не просто відчуття слова, а найтонше мовне чуття дозволяє талановитому перекладачеві підібрати незатерті, «незаяложені» від багатократного вживання слова, що зберегли свою первісну свіжість: не «повільний, неквапний час», а «забарні віки», не «вихованка» чи «названа дочка», а «пестунка тиші», жартівливе протистояння закоханих найменоване «*серцем*», бо нагадує поєдинок сердець. Із запозичень у словнику перекладача «*офіра*» і скопійований з англійського оригіналу «*мелодист*», дещо чужорідний українському слухові. Мисик відкрите таїнство звукопису: «*ряса окрас*», «*густе гілля*», в дусі пісенно-фольклорної традиції він створює карбовані змістові та синтаксичні паралелізми: «*вогонь у скронях і пустиню в серці*», «*тобі любить, а їй цвісти без краю*».

І тільки в заключній строфі, вінчаючи цю язичницьки-пишну рясноту звуків, слів, ритмів, ліній, картин, несподівано для читателя проступить по-християнськи журне: «*Як зійне і мене часу коса*», ще контрастніше в порівнянні з новітнім російським перекладом Ш. Крола, який знайшов аналог з античної танатології: «Пройдут лета, / И Мойра перережет нашу нить». Поза сумнівом, перед читачем Кітс, котрий здобув завдяки Мисикові свій пізнаваний і неповторний український голос.

Для Яра Славутича (1918 – 2011) англійський романтик також не був випадковим автором. Чотири наскрізні дати під перекладом (від 1950 до 1992 р.) переконливо засвідчують наявність щонайменше чотирьох редакцій тексту. Вочевидь, поет неодноразово повертався до шліфування й огранювання перекладу, переробляючи і вдосконалюючи його.

Здавалось би, близькість Яра Славутича до неокласиків, перейняті й розвинені ним традиції майстрів перекладу практично гарантують йому успіх. Справді, Яр Славутич намагався поєднувати поетичну працю з перекладацькою і науковою діяльністю, був ґрунтовно обізнаний з іноземними мовами і світовою літературою, з акцентом на античності, володів технікою музичного фразування, ритміко-інтонаційної організації тексту. Проте відчутний брак «конгеніальності»: на відміну від споглядального, самозаглибленого, із тяжінням до філософсько-медитативної лірики, внутрішньо близького Кітсові В. Мисика, Яр Славутич відзначений іншим поетичним темпераментом. Його фірмові знаки, згідно спостережень Т.В. Полякової та інших дослідників, - мажорна тональність, гіперболічність, активне використання словотворчих мовних ресурсів (любов до неологізмів-слов'янізмів), масштабність мислення, ідейна громадсько-патріотична спрямованість і потужний публіцистичний заряд творів [див. Полякова 2010].

Між іншим дається взнаки й діаспорне походження перекладу, створеного в еміграції, багаторічна відірваність його автора від рідної мовної стихії. Тут і незвичні для Великої України, проте милі галицькому слуху форми закінчень родового відмінка «*любови*», «*вічності*», «*юности*», й іменник «*екстаза*» в жіночому роді, й авторські неологізми на кшталт «*зельний (вівтар)*», «*річані (низи)*», «*понова*» - ці слова або не зафіксовані в академічному «Словнику української мови В 11 тт.», або мають інше значення. У граматиці і правописі автор обирає орієнтиром «скрипниківку», в сучасній орфографічній практиці мало поширену, популярну в основному на західних теренах. Незвичні, химерні, а то і просто невдалі звороти «*ліпоту клеите*», «*гравці на флейтах*» (з виразним розмовним забарвленням), «*в шовках обличчя*» (про телицю), «*позою ставна*», так само як і образ замку, непомильної архітектурної прикмети середньовіччя, замість цитаделі в античному містечку, - все це не сприяє цілісності митецького враження, розмиває авторську образність. Незважаючи на довготривалу роботу українського поета над перекладом, останній навряд чи може бути зарахований до взірцевих. Неоковирність, натужність звучання, бравурний тон і патетика заважають Кітсу Яра Славутича стати пізнаваним, текст «гримить на повну міць перекладацьких динаміків». В результаті - явище культурної периферії, цікаве лише як факт історії вітчизняного перекладу. Парадоксально, але обоє порівнянні за мірою обдарованості перекладачі-учні неокласиків, починаючи у схожих, а розвиваючись у різних культурно-

історичних умовах (перший подеколи спирався на потужну сусідню – російськомовну перекладацьку традицію, частіше змагався й полемізував із нею, другий тривалий час перебував в ізоляції від живого українського письменства), створили переклади неоднакового митецького рівня. Один – повітряний, легкий, невимушений, зрідні стилю поета, чиє «ім'я написане на воді» (так сказано в епітафії на його могилі в Римі). Другий – пафосний, гучноголосий, підкреслено-мажорний, схожий на маніфест, проте далекий від Кітса.

Один із сучасних перекладів «Оди...» належить В.С. Марачу (нар. 1955). Це перекладач досить широкого спектра, в його активі прочитання поетів-романтиків Блейка, Байрона, Шеллі, По, а також сучасних авторів, і не лише, хоча й переважно, англомовних (є і С.Е. Лец, і О. Хайям). За фахом він не «лірик», а «фізик» – викладач вищої математики з Рівного. Тож симптоматично, що в хисткій рівновазі художності й точності поетичного перекладу, в нього спостерігається нахил до точності, подекуди на шкоду художності.

«Ревна вірність» першотворові реалізується в Марача у підвищеній увазі до форми. Зокрема, неухильно витримується кітсівська одична строфа з її непростотою для відтворення схемою римування. Як і в оригіналі, скрізь тільки чоловічі клаузули. І в цьому плані Марач відкидає досвід колег, котрі чергують чоловічі закінчення з жіночими. У питанні, чи слід іти за звичаєм рідної слов'янської мови, для якої природними є дво-, три-, а часто і багатоскладові слова, чи підпорядковуватись стандартам англійської з її принциповим моносилабізмом, Марач рішуче стає на бік мови першотвору. За спостереженням знаного чеського віршознавця Іржи Левого [Левий 1974], домінуюча чоловіча рима створює відчуття енергійності, динамічності, твердості, афористичної завершеності; відповідно, без жіночої рими віршам бракуватиме м'якості, елегійності, питально-очікувальних інтонацій. Окрім цього, подібне обмеження вимагає додаткових зусиль від перекладача, не завжди виправданих. Таким чином, Марач ускладнює й без цього непросте перекладацьке завдання, штучно звужуючи стилістичний ресурс рідної мови, адже справа не в свідомому виборі англійського поета-романтика, а в мовній системі. Через таку надмірну лояльність до мови оригіналу першість за необхідністю віддається скороченням (редукованим) дієслівним формам (*повідать, грать, не вмирать, не змовкнуть, зеленіть, не відмінить, не оголить, не казать, влить, быть, не знать, знать* – ці інфінітиви рясніють у тексті перекладу, мимоволі провокуючи плутанину з особовими словоформами поруч: *тішить, пашить, йдуть, ведуть*). В цілому схвальне прагнення перекладача звести до мінімуму змістові втрати призводить до знищення музикальності, тим сумнішого, що сама стихія української мови наскрізно просякнута мелодійністю: тут і вживання сполучника *Й* замість *І/ТА* (за математичними підрахунками, *Й* використовується аж 14 разів проти 4-кратного *І* та 3-кратного *ТА*), прийменник і префікс *В* витісняє свій аналог *У* з метою обмеження кількості складів. Необхідність жорсткої економії мовних засобів виливається в нелегковимовні нагромадження приголосних (*діл в цей раз, не змовкнуть й співу, юність вже, не оголить й прощай, кров й відчай, щоб всім, сердець вже, ось все*). Помітний «опір матеріалу», який щосили протестує проти нав'язаного йому моносилабізму. Фінальна фраза «Оди...» «*Ось все, що знать і слід лиш на землі*» ставить свого роду рекорд: із 9 слів речення 8 односкладових! Про безперспективність такого підходу попереджав іще К.І. Чуковський у книзі «Високе мистецтво», аналізуючи шекспірівські переклади А. Радлової [Чуковский 2001]. І як легко дихається тому самому рядку, коли його трохи переінакшити, вивільнивши з полону «куцих» слів: *Це все, що треба знати на землі*.

Так підтверджується марність зайвої відданості формальній стороні справи в художнім перекладі. Мав рацію Г. Гайне, кажучи, що «переклад подібний до жінки: якщо вона гарна, то невірна, якщо вірна, то негарна».

Поява аматорського перекладу Романа Кисельова (1976 р. н., з Броварів, перекладав В. Вордсворта і К. Тетмайєра, публікувався на сайті Гоголівської академії ГАК) вельми показова для нинішнього стану речей у царині художнього перекладу в цілому. Цей переклад демонструє щирий, живий, незгасаючий інтерес до класичного доробку – і разом з тим втрату традиції, культури поетичного перекладу, напрацьованої ще в радянську добу. Те, що завжди вважалось аксіоматичним для перекладача – необхідність у класичному жанрі поезії точно

відтворювати метр і довжину рядка, систему римування, дотримуватись ритмо-метричної схеми, – стає чимось факультативним, необов'язковим для перекладачів молодого покоління. Так, звичний безперешкодний плин п'ятистопного ямба в Кисельова раз-у-раз порушується, вірш спорадично то подовжується, то вкорочується на стопу (1 – 2 склади): *«Та пасербиця часу неспрудкого й тиші», «Заклякле серце, пересичене видінням», «Заступиш вічністю: Холодна Пастораль!», «І залишають вроду чисту», «І ти, окрилений музико, / Не відав наспіву журного», «Тут завжди трепетним було»*. Не виняток і афористичний фінал, прирощений на цілу стопу: *«Краса це Істина, це Правда», – на землі / Це все, що знаєш ти, і все, що треба знати»*.

Такі технічні деталі в сукупності створюють ефект метричної неузгодженості, недбалості, неохайності вірша. Серед похибок перекладача-початківця назовемо незрозумілий і неприродний синтаксис у фіналі 3-ої строфи, неточні, надто приблизні рими *ніжні-безгомінних, нечутні-неприсутніх, любов-діброві, зеленим-таємний, вийшов-залишив*. У заключній строфі рима з невідомої причини взагалі зникає: *пастораль-на землі*. Перебої словесного і ритмічного візерунка ставлять під сумнів компетентність перекладача і, в опосередкований спосіб, поетичну майстерність самого Кітса. Є в даному перекладі ще одна особливість, притаманна роботам новаків: стильова недбалість, невміння дослухатись до слова, відчувати породжувані ним асоціації і враження. Наприклад, у Кисельова ліричний герой звертається до вази, називаючи її *«пасербиця часу неспрудкого й тиші»* (в першотворі *«foster child»* – вихованка). Зрадлива неточність, варто зауважити. Образ пасербиці, лагідної, сумирної, яка мовчки зносить образи і кривди мачухи, завдяки Попелюшці міцно вкорінений у читацькій свідомості, нічого спільного з Кітсом не має: ваза – названа дитина лише тому, що і час, і тиша відносяться до вічних властивостей природи і світобудови, ваза ж є рукотворною, вона витвір мистецтва, і в цьому сенсі природа з вазою *«різні по крові»*, але зв'язок між ними є, і визначається він спільністю природи й культури.

Вдало знайдено слово на позначення настрою, неодноразово обігране Кисельовим, – *п'янкість* (*«п'янки (і ще п'янкіші) мелодії», «п'янка весна»*), яке напрочуд вірно передає хмільний дух буйних веселощів давнини. А от *«перегуки»* не узгоджуються з дієсловом *«заграти»*, адже в семантиці слова не проявлене музичне начало: перегукуватись можуть голоси, дзвінки, сигнали, сирени, а от мелодії – навряд чи. Добре, незатягане слівце *«пагілля»* творить місток до теми нових гілок-поколінь у кінці оди. Є напрочуд поетична *«габа»*, так невимушено вплетена в малюнок перекладу. Слово *«священик»* було б органічнішим у християнським контексті; там же, де йдеться про язичництво, *«поганство»*, доречніше побачити *«жерця»* або *«священнослужителя»*. Так само з *«жонами»*, скоріше біблійними, ніж античними персонажами. Вислів *«побожний люд»* теж несе в собі присмак перекладацької сваволі: в оригіналі просто *«ті, що разом із жерцем»*.

Відмітимо в роботі молодого перекладача сліди впливу В. Мисика: той самий вибір музичних інструментів – *«сопілки й бубни»*, дослівно відтворений образ *«юнака-коханця»*. Вслід за класиком українського перекладу Кисельов використовує алітераційні ресурси рідної мови: зачин *«Оди...»* позначений в нього переконливим звуковим аранжуванням на шипляче-свистячі *ц, с, ч, ш*, що нагадує тихий шелест листя над головою (*цнотлива, супокою, пасербиця, часу, тиші*), співучі вислови *«затихли крони і замовкли вірші»*, звороти *«легенда в листяній габі»*, *«мале містечко»* приємно тішать слух анафоричним сонорним та іншим звукописом, майже пісенним паралелізмом і контрастами; часом трапляється в кисельовських текстах внутрішня рима (*«юначе осяйний – цілунок запальний», «тонкі-чоловіки-жінки-гілки-думки»*). Втім, переклад справді якісний, лише коли ці знахідки присутні упродовж усього тексту, а не як випадкові краплі на загальному українському тлі. Стильова нерівність, чергування перекладацьких удач із провальними пасажами теж, на жаль, викривлює кітсівське обличчя. Неприпустимо в межах не те що одного вірша, а навіть одного рядка варіювати наголос (*«Чутні мелодії п'янки, але нечутні...»* – і це один зі славетних кітсівських афоризмів!) І в строфі далі: *«Завжди гаряча і безнадійна. / Тут завжди трепетним було...»*.

Наявні в перекладі і смислові неточності (*«зрадливі думки»*), й синтаксичні неохайності (*«заступити (вічністю)»*) звичайно вживається у знахідному відмінку: *заступити що? або заступити чим?*). Змазано заключний акорд – взаємне перетікання Істини і

Краси. Там, де в Кітса ці філософські категорії об'єднуються у подвійному одкровенні: «Прекрасне все існуюче, і сама Істина є прекрасною», в Кисельова має місце звичайний повтор, тавтологія, тим досадніша через необхідність умістити в українському рядку сконцентровану ідею англійського оригіналу: «Краса це Істина, це Правда». Ось така хистка рівновага перекладацьких «яскравинок» і прорахунків визначає специфіку кисельовського перекладу «Оди...».

Отже, незвичайне поєднання в тексті «Оди...» виразних засобів, притаманних різним видам мистецтва - пластиці та словесності, - спричиняється до складнощів у перекладі, потребуючи нестандартних рішень. Російські перекладачі орієнтуються переважно на класицистську традицію національної культури (а далі - і на традиції російських поетів Срібного віку, головним чином символістів), надаючи своїм перекладам естетичної споглядальності, відображаючи стан захвату від вічних витворів мистецтва, створюючи синтаксично ускладнені і стилістично вишукані тексти. Українські ж інтерпретатори Кітса спираються у своїх пошуках радше на барокову традицію, що помітно вже на рівні заголовків, і «Ода грецькій вазі (урні)» звучить не так гімном безсмертній еллінській красі (*ars longa*), як драматичним нагадуванням про марноту всього земного, швидкоплинність життя (*vita brevis*). Втілений у вазі гармонійний світ античності виявляє в українських перекладах глибинні зв'язки із слов'янською язичницькою стихією, фольклорним первнем (мотиви веснянок, русалій, купальських свят і т.д.), що «оживлює» текст і наближає його до читача (прийом доместикації, далеке відлуння жанру «переспіву»), хоча і дещо притлумлює виразний книжний характер першотвору. Перекладацький досвід унаочнює, наскільки продуктивними можуть бути контакти з літературною і перекладацькою традицією, навіть якщо вони реалізуються через полеміку і творче змагання, і чим небезпечне перебування поза силовим полем мови і національної культури. З-поміж наявних українських перекладів кітсівської оди за своїми художніми якостями, завдяки вдало реалізованому синтезові класичного та фольклорного начал, вмінню дослухатись, відчувати склад і стиль першотвору виділяється переклад В. Мисика, створений в рамках національної школи митецького перекладу радянського періоду. Сплеск зацікавленості широкого читацького загалу і перекладачів-аматорів Кітсом, що його останнім часом спостерігаємо в Україні й сусідній Росії, засвідчує неослабний інтерес до класичної спадщини, потребу в нових, свіжих її прочитаннях, однак численні новітні інтерпретації не завжди можуть скласти гідну конкуренцію створеному попередниками. Отже, справа за тим, щоб передусім якісними сучасними інтерпретаціями невмирущої класики спростувати скептичний висновок всесвітньо знаного поета, майстра художнього перекладу Іосифа Бродського: «Імперія породжує літературу, демократія - макулатуру». І відтак сягнути нових щаблів, відкрити нові обрії українського митецького перекладу.

Література: Бычков 1998: Бычков М.Н. // Джон Китс. Стихотворения. Поэмы. - М.: Рипол классик, 1998. Режим доступу: <http://e-lib.info/book.php?id=1120000602&p=62> ; Вікторовська 1958: Вікторовська І.В. Естетичний ідеал Кітса // Питання мови та літератури зарубіжних країн. Вип. 2. - Львів, 1958.; Дьяконова 1978: Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. - М.: Наука, 1978. - 208 с.; Дьяконова 2006: Дьяконова Н.Я. Вильям Вордсворт и Джон Китс (сонет «Созерцающая прекрасную картину...» и «Ода греческой вазе») // Известия РАН. Серия литературы и языка. - 2006, том 65, № 6. - с. 30-35.; Дьяконова 1973: Дьяконова Н.Я. Китс и его современники. - М.: Наука, 1973. - 199 с.; История...1979: История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, Античность. Под ред. М.В. Доброклонского и А.П. Чубовой. - М.: Изобразительное искусство, 1979. - 408 с.; Касаткина 1985: Касаткина Г.Г. «Ода греческой вазе» Джона Китса в России: Судьба эстетической идеи в процессе восприятия поэтического текста // Художественное произведение в литературном процессе. - М., 1985. - С. 56-76.; Левый 1974: Левый Иржи. Искусство перевода. - М.: Прогресс, 1974. - 394 с. Режим доступу: http://www.superlinguist.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=992:2011-03-18-09-50-49&catid=18:2009-11-23-13-42-17&Itemid=18 ; Мисик 1968: Мисик В. Джон Китс. 1795 - 1821 // Китс Дж. Поезії. - Київ: Дніпро, 1968. - С.5 - 19.; Новикова 2005: Новикова М.О. Коник та цвіркун: Китс українською // Новикова М.О. Міфи та місія. - К.: Дух і літера, 2005. - С.72 - 78;

Подольская 1993: Подольская Г.Г. Джон Китс в России: Новые переводы. - Изд-во Астрахан. ун-та, 1993. - 302 с.; *Подольская 1986*: Подольская Г.Г. Поэзия Джона Китса в России. Автореф. дис....к. филол. н. - М.: МГПИ, 1986. - 16 с.; *Полякова 2010*: Полякова Т.В. Языковые традиции неоклассиков в поэтическом наследии Яра Славутича. Автореф. дис....канд.филол.н. - Днепрпетровск, 2010. Режим доступа: <http://avtoreferati.ru/yazykovye-tradicii-neoklassikov-v-poeticheskom-nasledii-yara-slavuticha.html> ; *Скупратівський 1996*: Скупратівський В. Русалії. - Київ: Довіра, 1996. - 736 с.; *Урнов 1989*: Урнов Д.М. Романтизм...Китс // История всемирной литературы: в 9 т. - Т.6. - М.: Наука, 1989. - С.87 - 112.; *Чуковский 2001*: Чуковский К.И. Синтаксис - Интонация - К методике переводов Шекспира // Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. - С. 157 -189.; *Шахова 1997*: Шахова К.О. Джон Китс // Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму. - Київ: Заповіт, 1997. - С. 363 - 375.

<p>ODE ON A GRECIAN URN (1820) By John Keats</p> <p>Thou still unravished bride of quietness, Thou foster child of silence and slow time, Sylvan historian, who canst thus express A flowery tale more sweetly than our rhyme: What leaf-fringed legend haunts about thy shape Of deities or mortals, or of both, In Tempe or the dales of Arcady? What men or gods are these? What maidens loath? What mad pursuit? What struggle to escape? What pipes and timbrels? What wild ecstasy?</p> <p>Heard melodies are sweet, but those unheard Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on; Not to the sensual ear, but, more endeared, Pipe to the spirit ditties of no tone. Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave Thy song, nor ever can those trees be bare; Bold Lover, never, never canst thou kiss, Though winning near the goal---yet, do not grieve; She cannot fade, though thou hast not thy bliss Forever wilt thou love, and she be fair!</p>	<p>Ah, happy, happy boughs! that cannot shed Your leaves, nor ever bid the Spring adieu; And, happy melodist, unwearied, Forever piping songs forever new; More happy love! more happy, happy love! Forever warm and still to be enjoyed, Forever panting, and forever young; All breathing human passion far above, That leaves a heart high-sorrowful and cloyed, A burning forehead, and a parching tongue.</p> <p>Who are these coming to the sacrifice? To what green altar, O mysterious priest, Lead'st thou that heifer lowing at the skies, And all her silken flanks with garlands dressed? What little town by river or sea shore, Or mountain-built with peaceful citadel, Is emptied of this folk, this pious morn? And, little town, thy streets for evermore Will silent be; and not a soul to tell Why thou art desolate, can e'er return.</p> <p>O Attic shape! Fair attitude! with brede Of marble men and maidens overwrought, With forest branches and the trodden weed; Thou, silent form, dost tease us out of thought As doth eternity. Cold Pastoral! When old age shall this generation waste, Thou shalt remain, in midst of other woe Than ours, a friend to man, to whom thou say'st, "Beauty is truth, truth beauty"---that is all Ye know on earth, and all ye need to know.</p>
---	--

<p>Джон Китс. До грецької урни Іще незаймана коханко рясту, Пестунко тиші й забарних віків! Ніхто з поетів казочку квітчасту Розповісти так любо не зумів. Що за легенда на тобі натхненна? Про кого? Про людей чи про богів? На Темпі чи в Аркадії це зілля? Що то за купка неласкавих дів? Що за погоня, боротьба шалена, Сопілки й бубни? Що за божевілля?</p> <p>Чутна веснянка любя, нечутна ж - Іще любіша. Грайте ж, як і досі!</p>	<p>Дж. Китс. До грецької урни Пестунко тиші й лагідних часів, Ніким не взята, спокою кохана, Який митець тобі квітчастий спів Створив, мов рими, солодко й старанно? Яка легенда в камені звела Хвалу, на тлі Аркадської оази, Кому - живим чи смертним - їм обом? Богам чи людям? Цноті між зела? Що за погоня? Втеча напролом? І бубни й флейти? Поклики екстази?</p> <p>Мелодії, почуті серед нас, Солодші не почутих. Грайте, флейти!</p>
---	--

Не вухо, але дух чаруйте наш,
Музики дорогі, хоч безголосі!
Повік не стихне пісня юнака;
Ніколи осінь не оголить гаю;
Коханче сміливий, ніколи юнку
Не поцілуєш ти, хоч так близька
Твоя мета: дарма- й без поцілунку
Тобі любить, а їй цвісти без краю!

Щасливі квіти, ах, щасливі квіти!
Весна ніколи не покине вас.
Щасливий мелодист, не застаріти
Його пісням, вони живі весь час!
Щасливі любовці, весь час жадані,
Весь час у сподіванні, у бігу,
Весь час задихані у юнім герці!
Ви нашим пристрастям людським

незнані,

Що залишають нехоті смагу,
Вогонь у скронях і пустиню в серці.

Що то за натовп на офіру йде?
Куди то жрець телицю пишнобоку,
Гірляндами завітчану, веде,
Що мукає у небо, крок по кроку?
Яке містечко в березі морським
Чи в горах, де спокійно спить фортеця,
Людської позбулося суєти?
Містечку, вічно вулицям твоїм
Пустіти - і ніхто в них не озветься,
Не вернеться, щоб нам розповісти.

Аттичний витворе! Стрункі постави
Дів, хлопців з мармуру, ряса окрас,
Густе гілля дерев, прим'яті трави!
Безмовна формо! Ти чаруєш нас,
Томиш, як вічність. О холодна втіхо!
Як зітне і мене часу коса,
Ти муки інших будеш гамувати,
Людині друг, якій ти кажеш тихо:
Краса є правда, правда є краса -
Це все, що знаєш ти й що треба знати.

Переклад Василя Олександровича

Мурика (1907-1983, 1968)

<http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=204&bookid=0&sort=0>

Не тільки тим, що схильні до прикрас,
Усім замріяним ліпоту клеїте.
Нехай не буде співам голосним
Ніколи впишу, віт не тихнуть лови.
Коханче сміливий, якщо цілунок
Ще не відбувся, не переймайся тим,
Люби й без нього! Крізь віків відлунок
Вона поверне повноту любови.

Щасливі, красні віти! Не роніть
Своїх листків, не шліть весні прощання.
Гравці на флейтах, труд благословіть,
Новим пісням несіть гучне ширяння.
Нехай снажна, охмелена любов
Дарує жар міцної насолоди -
Незгасне, вічне юности радіння, -
Допоки, звідавши палкої вроди,
Високу тугу погамує знов
Вогонь чола і спрага піднебіння!

Хто ті, що тільки жертвою живуть?
На зельний вівтар, сило таємнича,
Якій телиці ти освятиш путь?
Боки в гірляндах і в шовках обличчя.
Які міста на річаних низах
Чи мирні замки на високих горах
Вони залишили в цю рань понови?
І буде вулиць непорушних порох
Лежати сонно; і, як давній страх,
Почнуть зіяти пустою будови.

Аттична формо, позою ставна!
Прилюбна пара, в мармурі відбита,
На тлі дерев, як вічності луна,
Полонить зимно пастораллю літа.
Людський потік відплине, як роса,
Ти ж непомеркно будеш простувати
У майбуття, скорботами безкрає.
Людей принадо, будеш повідати:
"Краса - це правда, правда - це краса!"
Ввесь світ нічого ліпшого не знає.

Переклад Яра Славутича (Григорія
Михайловича Жученка, 1918-2011, 1950,
1958, 1990, 1992)

http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=7315

Джон Кітс. Ода до грецької урни
Цнотлива наречена супокою
Та пасербиця часу неспрудкого і тиші,
Оповідачко ніжна, над тобою
Затихли крони і замовкли вірші:
Яка легенда в листяній габі
Тобі лишає блиски пологливі,
У Темпі чи в Аркадії оці
Боги і люди, жони норовливі,
Цей дикий запал і шалений біг,
Сопілки, бубни, щастя на лиці?

Джон Кітс. Ода грецькій вазі
Ти наречена, що зберіг нам час,
Дитя мовчання й туги за старим,
Історик, що б повідать міг для нас
Щось краще, ніж вся повинь наших рим.
Яку легенду ти таїш в собі?
Про смертних чи богів? Й усіх їх звів
Аркадський чи Темпійський діл в цей раз?
Прекрасних юнаків, цнотливих дів
Що за погоня? З ким у боротьбі?
Чом флейти й бубни тут? Що за екстаз?

II
Чутні мелодії п'янки, але нечутні
П'янкіші; через те, сопілки ніжні,
Коштовніших, для слуху неприступних
Заграйте перегуків безгомінних:
Юначе осяйний, твої пісні
Не сколихнуть цього німого листу,
Коханцю запальний, цілунок твій
Не досягне її, але минають дні
І залишають марево надій,
І залишають вроду чисту.

III
Таке щасливе пагілля! Довіку
П'янка весна шумітиме для нього,
І ти, окрилений музикою,
Не відав наспіву журного.
Ім так щастить! Ім так годить любов!
Завжди гаряча і не безнадійна.
Тут завжди трепетним було
Кохання юне, і в оцій діброві
Заклякне серце, пересичене видінням,
Сухий язик, розпалене чоло.

IV
Хто цей народ, що рушив із дарами?
І на яким жертovníку зеленім,
Оцю теличку, що реве без тям,
Ти покладеш, священику таємний?
Яке мале містечко прибережне,
Чи на горі беззмарна цитадель,
Що звідти люд оцей побожний вийшов,
Стоїть на видноколі небентежне?
І вже ніхто не верне до осель,
І не розкаже, чом тебе залишив.

V
Мовчать аттичні лінії тонкі:
Ставні чоловіки, жінки вродливі,
Трава прим'ята, лісові гілки;
Німотна формо, ти думки зрадливі
Заступиш вічності: Холодна Пастораль!
Це покоління швидко промине,
Скорбота у нові вбереться шати,
А ти комусь промовиш потайне
"Краса це Істина, це Правда", – на землі
Це все, що знаєш ти, і все, що треба

знати.

Переклад Романа Кисельова, 2005

<http://www.gak.com.ua/creatives/2/94>

Слух тішить музика. Нечутна ж, та,
Миліша, то ж цим флейтам вічно грать,
Та не для вуха -- вища є мета:
Для духу лиш цій пісні не вмирать.
Не змовкнуть й співу юнки й юнака,
Й деревам поряд вічно зеленить.
Коханцю, ти поцілуват не встиг,
Та не сумуй, хай ціль була близька:
Цвісти вам вічно, хоч не мавши втіх;
Любов і юність вже не відмінить.

Блаженні віти! Вас не оголить
Й "Прощай!" -- ніколи не казать весні.
Щасливий і співець, бо душу влить
Зміг в вічно нестаріючі пісні.
Блаженна більш, щасливіша любов!
Палка навечно, пристрасна завжди;
Їй будь лиш юною й не знать турбот;
Людській не рівня, де бунтує кров
Й відчай у серці -- спокою й не жди, --
Пашить чоло й пересихає рот.

Хто ці, які принести жертву йдуть?
До вітаря якого їхній шлях?
Куди телицю, жерче, цю ведуть,
Що мукає до неба вся в вінках?
Містечко це морське чи річкове,
Або ж гірське з фортецею у нім,
Що мешканців в цей ранок позбулось?
Воно вже гомоном не оживе
Й ніколи хтось не вернеться, щоб всім
Нам розказати, що ж там відбулось.

Аттична формо! Вічна пастораль!
Дерева й трави, діви, юнаки...
Яка висока й світла їх печаль!
Бентежиш, наче вічність, ти думки,
Вмістивши в мармур діл і небеса.
Як нас змарнує невмолимий час,
В сердець вже інших оживеш теплі
Й до них також промовиш, як до нас:
"Краса -- це правда, правда -- це краса!" --
Ось все, що знаті і слід лиш на землі.

Переклад Віктора Сільвестровича Марача
(народ.1955, 2007)

<http://maysterni.com/publication.php?id=110>
94

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2-1.09

Рональд Сет в системе координат английского шпионского романа периода второй мировой войны.

Данная работа посвящена анализу творчества Рональда Сета в контексте эволюции жанра английского шпионского романа. В исследовании предпринимается попытка проанализировать развитие жанра шпионского романа во второй трети XX века, в период Второй мировой войны, в контексте происходящих исторических событий, с учётом факта причастности автора тем или иным образом к деятельности британских спецслужб. Автор анализирует творчество Рональда Сета с точки зрения его жанровой идентификации и его дальнейшего влияния на развитие жанра английского шпионского романа в целом. Предлагается рассмотреть тематическое и сюжетно композиционное своеобразие романов на в контексте исторического фона.

Ключевые слова: шпионский роман, жанровая доминанта, жанровый код, сюжет, детектив, шпионская история.

Дана робота присвячена аналізу творчості Рональда Сета в контексті еволюції жанру англійського шпигунського роману. У дослідженні здійснюється спроба проаналізувати розвиток жанру шпигунського роману в другій третині XX століття, у період Другої світової війни, у контексті, історичних подій, що відбуваються, з урахуванням факту причетності автора тим або іншим чином до діяльності британських спецслужб. Автор аналізує творчість Рональда Сета з погляду його жанрової ідентифікації і його подальшого впливу на розвиток жанру англійського шпигунського роману в цілому. Пропонується розглянути тематичну й сюжетно композиційну своєрідність романів у контексті історичного фону.

Ключові слова: шпигунський роман, жанрова домінанта, жанровий код, сюжет, детектив, шпигунська історія.

The work is dedicated to the analysis of Ronald Sets' works in the context of English spy novel evolution. In the investigation presented the attempt to analyze the forming of the spy novel genre at the second third of the XX th century, during the period of the Second World War is made in the context of the historical events taking place at that period of time, taking into account the fact of belonging the author to the Great Britain State Intelligence service. The author analyzes Set's works from the point of view of its genre identification and its further influence on the development of the English spy novel genre in general. The thematic and plot peculiarities of the novel are analyzed in the context of the historical background.

Key words: spy novel, dominant genre, genre code, plot, detective, spy story

Роберт Чатэм (5 июня 1911, Англия – 1 Февраля 1985) – псевдоним Рональда Сиднея Сета, британского писателя, который использовал ник Чатэм для своих сексологических исследований и ник Сет для книг о путешествиях и шпионаже.

Автор книг в годы второй мировой войны был сотрудником английской разведки. После войны им написано несколько романов о разведке. Роман «Тайные слуги»[4] написан по японским архивным материалам. Автор кратко излагает историю японского шпионажа, приводит много интересных фактов о работе японских шпионов в различных странах.

Историческим фоном для написания романа выступала политическая ситуация, сложившаяся сразу после Второй Мировой войны. Американские спецслужбы, стремясь вновь превратить Японию в опасный очаг войны на Дальнем Востоке, начали возрождать японский милитаризм. США, навязав Японии неравноправные договоры и соглашения, толкают ее на путь агрессивной войны против стран социалистического лагеря, и прежде всего против Советского Союза и Китайской Народной Республики.

В июне 1960 года США, вопреки воле японского народа, вынудили Японию ратифицировать «договор безопасности», который фактически является военным договором, открыто закрепляющим японо-американский военный союз. Милитаризация Японии сопровождается усилением шовинистической пропаганды и возрождением реваншистских и фашистских организаций. По опубликованным в Японии данным, уже в 1960 году в стране насчитывалось 350 организаций фашистского толка, активно выступающих за политику

военных авантюр, террор и подавление демократического движения в стране.

Реакционная политика правящих кругов Японии встречает все более решительное сопротивление самых широких слоев населения. Японцы, испытавшие на себе ужасы атомных бомбардировок, понимают, что военный союз с США грозит стране национальной катастрофой.

В ноябре 1961 года в курортном японском городке Хаконе состоялись американо-японские переговоры. По сообщениям печати, представители США на переговорах преследовали цель в еще большей степени втянуть Японию в свои планы. Они стремились, в частности, организовать под американской эгидой новый агрессивный военный блок в составе Японии, Южной Кореи, чанкайшистской клики на Тайване и Южного Вьетнама.

Курс японских правителей, их военный союз с правительством США требуют от миролюбивых народов усиления бдительности. Исторический опыт свидетельствует о том, что японский милитаризм, используя политику агрессивного воздействия, всегда широко использовал разведку. И нет сомнения, что, встав на путь ремилитаризации и подготовки новой экспансии, Япония будет активизировать и расширять деятельность шпионской службы.

Роман Р. Сета «Тайные слуги» [4] описывает методы и принципы организации японского шпионажа. Р. Сет описывает деятельность японского шпионажа на фоне войн, которые подготавливало и реализовывало японское правительство в течение пятидесяти лет, начиная с конца XIX века и кончая нападением на Пирл-Харбор.

В первых главах книги автор делает попытку показать исторические корни современного японского шпионажа. По его утверждению, японский шпионаж является слепком с иностранного образца. А образцом Сет считает разведывательную службу Пруссии времен Бисмарка, возглавляемую Штибером. Действительно, с восьмидесятых годов прошлого века вооруженные силы Японии с помощью германских инструкторов начали реорганизовываться на прусский манер. И японская шпионская служба, несомненно, в какой-то мере заимствовала опыт прусского шпионажа. Но было бы ошибкой представлять японский шпионаж только как копию с прусского образца.

Японский шпионаж берет свое начало в феодальную эпоху Токугава (XVII век), когда в Японии был создан исключительно разветвленный и сильный полицейский аппарат. В его состав входили специальные чиновники – «мэцукэ» (буквально – «смотрящие»), осуществлявшие тайную и явную слежку за всеми должностными лицами и населением. Именно система мэцукэ является родоначальницей японского шпионажа. Однако подрывная деятельность Японии против других стран и народов особенно развернулась в более позднее время. Фактический материал, собранный в книге Р. Сета, позволяет сделать некоторые обобщения о характере деятельности, о приемах и методах шпионской службы Японии.

Прежде всего, надо отметить, что большое место в деятельности японских шпионов занимало добывание информации, необходимой военному руководству страны для подготовки и ведения агрессивных войн. В книге Р. Сета «Тайные слуги» [4] содержатся примеры того, что представляла собою эта информация. Все, что имело хоть малейшее отношение к военному потенциалу, и особенно вооруженным силам вероятного противника, собиралось и отправлялось в Токио. Японских агентов, действовавших в иностранных государствах, интересовал и калибр орудий на военных кораблях, и состояние дорог, и система водоснабжения крупных городов, и содержание тактических занятий войск, их дислокация и численность, а также характер оборонительных сооружений и т. п.

Немалое место в деятельности японской агентуры занимали диверсии. Шпионская служба Японии изучала, например, предприятия и учреждения на территории будущего противника, которые с началом войны должны были стать объектами диверсии, и готовила на месте, то есть на чужой территории, кадры диверсантов. Японская агентура вела работу по разложению и подрыву морального состояния населения страны вероятного противника. Делалось это путем создания на его территории домов терпимости, опиумокурилен, игорных домов и т. п. Автор приводит много таких фактов.

В ряде стран японская агентура создавала пятую колонну из числа предателей и изменников. В Китае в годы второй мировой войны японской разведке удалось завербовать к себе на службу целый ряд членов гоминьдановской партии и отдельных милитаристов.

Прояпонское марионеточное правительство Ван Цзи-вэя является тому примером.

Японская разведка создавала на территории стран, намечаемых к захвату, склады оружия, готовила посадочные площадки для самолетов, подбирала кадры проводников, изучала медико-санитарное состояние и т. п. В число задач японских шпионов входила также организация инцидентов, которые давали японским вооружённым силам основание для вооруженного вмешательства в дела других стран или для начала войны. Особенно богата такими провокационными актами история японской агрессии в Китае. Захвату Маньчжурии в 1931 году, попытке оккупировать Шанхай в 1932 году, началу военных действий в Китае в 1937 году предшествовали инциденты, спровоцированные японской разведкой. Японская шпионская служба, наконец, широко занималась террористической деятельностью, о чем также рассказывается в книге Р. Сета.

Образы героев романа Р. Сета, в сравнении с героями периода Первой Мировой войны выглядят гораздо более прагматичными. Часть агентуры была завербована из числа местных граждан той или иной страны. Так, Р. Сет рассказывает о двух американцах, платных агентах японской разведки, — писаре военно-морского флота Гарри Томпсоне и морском офицере Джоне Фарнсуорте, которых совершенно не мучали угрызения совести и патриотические страдания. Они были завербованы на основе шантажа, поэтому цинично выполняли свою работу без оглядки на совесть.

Значительную часть составляли сами японцы. Японская разведка старалась выбрать своему агенту такую профессию, которая давала бы ему возможность широко общаться с населением. Японские шпионы выступали в самых различных ролях: дипломатов, аккредитованных при японских представительствах за границей, торговцев всех калибров — от лоточников до владельцев крупных магазинов и фирм, промышленников, рестораторов, туристов, врачей, рыбаков, парикмахеров, слуг и т. п.

На страницах книги «Тайные слуги» автор также показывает какое значение в деле подготовки шпионской агентуры из японцев имела идеологическая обработка в духе крайнего шовинизма. Сет рассказывает о нескольких молодых японцах, которых одурачили шовинистической пропагандой и превратили в исполнительных, фанатичных агентов японской шпионской службы.

Р. Сет пытается представить японскую разведку настолько могущественной, вездесущей и всезнающей организацией, что создается впечатление, будто в ее деятельности он видит чуть ли не главную причину всех временных военных успехов японского правительства. Рассмотрим два примера, которым Р. Сет уделяет много внимания: 1. Деятельность японской агентуры в царской России в период русско-японской войны 1904 – 1905 годов [4, с. 230].; 2. Активность японского шпионажа в США в годы, предшествовавшие Пирл-Харбору [4, с. 268].; Несомненно, вследствие недостаточности опыта разведдеятельности русских офицеров в Сибири, и, возможно из-за недостатка образования, японцам удалось насадить на территории России, особенно в Сибири и на Дальнем Востоке, разветвленную шпионскую сеть. Японская агентура получала данные военного характера. Однако, несмотря на все это, японская разведка, вопреки утверждениям Р. Сета, не справилась с главной задачей, стоявшей перед ней. Она не смогла точно определить состав и численность русской армии.

В книге А.И. Сорокина «Русско-японская война 1904 – 1905 гг.» [5] по этому поводу говорится: «Но несмотря на благоприятные условия, японская разведка, коварная по методам своей работы, действовала все же плохо. Так, Ноги (японский генерал) вплоть до падения Порт-Артура считал, что его гарнизон в августе – сентябре не превышал 15 – 20 тыс. человек. Или, наоборот, во время первого полугодия войны японцы вдвое преувеличивали силы русских на Дальнем Востоке, в январе они считали, что русские имеют полевых войск 120 тыс., а фактически имелось немногим более 60 тыс.; в первой половине июля они предполагали, что русские войска насчитывают 300 тыс., когда в действительности было 150 тыс. Это, несомненно, отразилось на темпах их продвижения» [5, с. 256].

Английский военный писатель Лиддел Гарт следующим образом оценивает силы сторон к концу русско-японской войны: «Японцы были настолько истощены в результате последнего безуспешного сражения под Мукденом, что были рады заключить мир с русскими, которые вели войну без всякого воодушевления, не втянув в нее и одной десятой доли своих

наличных сил» [2, с. 184].

Таким образом, приведенные примеры показывают, что Р. Сет явно преувеличивает успехи японской разведки во время русско-японской войны. Обратимся ко второму примеру, к деятельности японской шпионской службы в США. С тридцатых годов нашего века японская разведка начала наводнять территорию США своей агентурой. В дополнение к фактам, изложенным Р. Сетом, небесполезно прибавить свидетельство американских журналистов М. Сейерса и А. Кана [3]. По их утверждению, член общества «Черный дракон» (кокурюкай) Иидзука, работник японского консульства, прибывший в США в 1937 году, организовал «Лигу японских военнослужащих», насчитывавшую к 1941 году 7200 членов, и «Императорскую лигу дружбы», в которую входило 4800 человек. Обе эти лиги стали центрами шпионских организаций, орудовавших на Западном побережье США и на Гавайских островах [3, с.220].

После начала военных действий на Тихом океане во время обысков, произведенных американской контрразведкой в домах японцев, проживающих в США, были обнаружены запасы оружия, боеприпасов, взрывчатых веществ, карты, схемы, мощные фотоаппараты, средства сигнализации, коротковолновые радиостанции. По свидетельству М. Сейерса и А. Кана, импортные и экспортные компании, принадлежавшие японцам и находившиеся в США, также занимались сбором информации для военной разведки Японии [3, с. 379]. О чем же свидетельствует столь широкий размах активности японской разведки на территории США? О больших достоинствах японской шпионской службы? Или, может быть, об искусстве японской агентуры?

Отнюдь нет. Японские шпионы действовали грубо, нагло, почти открыто. Их действия, как это отмечает и Р. Сет в романе, были замечены американскими властями [4, с. 367]. И, тем не менее, решительных мер к пресечению шпионской и подрывной деятельности японской разведки на территории США вплоть до начала военных действий на Тихом океане они не принимали. Как известно, американское правительство вело с японцами переговоры до дня нападения последних на Пирл-Харбор. США не теряли надежды в ходе этих переговоров договориться с японским правительством и натравить их на Советский Союз. США до самого Пирл-Харбора вооружали Японию и способствовали ее агрессивным действиям в Китае. А аресты разоблаченных японских агентов, по мнению определенных кругов, могли вызвать ненужные недоразумения в отношениях с Японией и отвлечь ее от подготовки нападения на СССР. Именно поэтому государственный департамент противился таким арестам. Примеры этого приводятся в книге Р. Сета.

Таким образом, принадлежность романа Р. Сета к жанру шпионского романа не вызывает сомнения. Жанровой доминантой этого романа выступают главные герои, осуществляющие шпионскую деятельность в пользу Японии. Сюжетная линия шпионского романа «Тайные слуги» построена на практически открытом противостоянии двух государств, где задействованы громоздкие системы шпионажа и контршпионажа. Особенностью сюжетной организации романа Р. Сета выступает тот факт, что противодействующее государство не очень усердно оказывает сопротивление, что, по нашему мнению, является частью Большой игры. В образах героев - шпионов романа «Тайные слуги» просматривается векторное смещение моральных принципов, обусловленное, с нашей точки зрения, военным положением в стране и тотальной безнаказанностью и безвластием. «Романтические» герои-шпионы остались в предыдущем историко-шпионском периоде, когда моральные принципы не были пустыми словами.

Литература: CharthamRobert [электронный ресурс] : на основе данных электронной библиотеки Википедия. – Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Chartham ; Гарт Л. Полковник Лоуренс. / Л. Гарт. – М.: Воениздат, 1939. – 296 с.; Сейерс М. Тайная война против Советской России. / М. Сейерс, А. Кан. – М.: Государственное издательство иностранной литературы, 1947. – 433 с.; Сет Р. Тайные слуги / Р. Сет. – М.: Воениздат, 1962. – 412 с.; Сорокин А.И. Русско-японская война 1904-1905 гг.: военно-исторический очерк / А.И. Сорокин. – М.: Воениздат, 1956. – 375 с.;

УДК: 929784.3 Вертинский

ББК 85.313 (2) – 8

Творчість О. М. Вертинського після повернення в Радянську Росію.

Розгляд періоду життя поета з повернення в Радянську Росію в процесі аналізу його творчості є важливим етапом його дослідження. Це обумовлює актуальність статті. Автор розглядає вплив історичних реалій на творчість поета періоду 1943 – 1957 рр. У цій статті автор спирається на роботи дослідників, а так само на поетичну творчість художника. Досліджується тематична своєрідність, характерну для заявленого періоду творчості поета. Спираючись на спогади поета, літературознавець проводить лінію аргументації. Автор робить висновок про характерні особливості творчості О. М. Вертинського 1943 – 1957 рр. в умовах ізоляції в Радянській Росії.

Ключові слова: О. М. Вертинський, автор-ізгой, ариетка, ізоляція, тематична своєрідність, мейнстрім.

Плотникова А. А. Творчество А. Н. Вертинского по возвращению в Советскую Россию.

Рассмотрение периода жизни поэта по возвращению в Советскую Россию в процессе анализа его творчества является немаловажным этапом его исследования. Это обуславливает актуальность статьи. Автор рассматривает влияние исторических реалий на творчество поэта периода 1943 – 1957 гг. В данной статье он опирается на работы исследователей, а так же на поэтическое творчество художника. Автор исследует тематическое своеобразие, характерное для заявленного периода творчества поэта. Опираясь на воспоминания поэта, автор проводит линию аргументации. Автор делает вывод о характерных особенностях творчества А. Н. Вертинского 1943 – 1957 гг. в условиях изоляции в Советской России.

Ключевые слова: А. Н. Вертинский, автор-изгой, ариетка, изоляция, тематическое своеобразие, мейнстрим.

Plotnikova A. A. Creativity A. N. Vertinsky after return to Soviet Russia. Consideration of the period for the return of the poet's life in Soviet Russia in the analysis of his work is an important step in his research. This leads to the relevance of the article. The author examines the impact of historical realities in the work of the poet period 1943 – 1957 years. In this article, the author relies on the work of researchers, as well as poetry by the artist. The author explores the thematic originality characteristic of the stated period of the poet. Based on the memoirs of the poet, the author draws a line of argumentation. The author concludes that the particular characteristics of creativity A. N. Vertinsky 1943 – 1957 in isolation in Soviet Russia.

Keywords: A. N. Vertinsky, author-outcast, arietka, insulation, thematic originality, mainstream.

В 1943 А. Н. Вертинский возвращается на Родину после многолетнего скитания. Однако его надежды не оправдались, и поэт был вынужден столкнуться с советской действительностью. «Обо мне не пишут и не говорят ни слова, как будто меня нет в стране. Газетчики и журналисты говорят: «Нет сигнала». Вероятно, его и не будет. А между тем, я есть! И очень «есть»! Меня любит народ! (Простите мне эту смелость.) 13 лет на меня нельзя достать билета! Все это мучает меня. Я не тщеславен. У меня мировое имя, и мне к нему никто и ничего добавить не может» [Вертинский 2009: 367], – писал А. Н. Вертинский об этом этапе его жизни.

Исследованием наследия художника в Советской России занимались В. Г. Бабенко, В. П. Бардарым, А. С. Макаров, Б. А. Савченко, В. Е. Ардов, М. Кравчинский и Н. Насонова, однако все они рассматривали его творчество начиная с конца 80-х, поскольку ранее все публикации о А. Н. Вертинском находились под негласным запретом. Только в 2000-е годы появляются и переиздаются книги о жизни и творчестве артиста, жемчужиной среди которых становится книга воспоминаний Л. В. Вертинской «Синяя птица любви» (2004), где впервые были опубликованы личные письма поэта, с помощью которых мы можем узнать о его жизни по возвращении на Родину. Сегодня творчество поэта привлекает особое внимание, как исследователей, так и читателей, поэтому *основной научной проблемой* данной статьи является адекватная трактовка произведений поэта в период 1943 – 1957 гг., что и обуславливает актуальность данной статьи, поскольку даёт широкие возможности интерпретации художественных текстов в условиях как историко-литературного контекста, так и в современном прочтении. Целью нашей работы является рассмотреть основные особенности творчества поэта по возвращению на Родину в условиях советской культуры. *Задачей*

исследования мы видим анализ творчества поэта периода 1943 – 1957 гг. на предмет влияния добровольной изоляции автора в условиях оппозиции официальной власти.

Вернувшись в Советскую Россию в 1943 году, поэт попадает в своеобразную публицистическую изоляцию – о нем либо не пишут, либо пишут негативные отзывы, называя «возвращенцем». Даже не смотря на правительственные награды. Л. Вертинская вспоминает: «Советская пресса, как всегда, молчала обо всем, что касалось Вертинского. Откликов на его блестящее участие в кинокартинах не было, так же, как и рецензий на концерты» [Вертинская 2004: 238]. Так же К. Рудницкий указывает на то, что при жизни в СССР о поэте не писали практически ничего. Хотя за рубежом его пластинки издавались (в Харбине, Нью-Йорке, Вашингтоне). А. Вертинский попадает в тоталитарное общество, где вернувшийся на Родину – изгой: его не печатают, о нем не пишут. В сложившихся условиях общепринятая идеология и творчество поэта образуют антитезу, ведь в условиях монументальной советской литературы малые формы произведений, к которым относятся *арии* А. Н. Вертинского, отходят на второй план. В литературе происходит смешение течений, а в эпоху сталинизма возникает шаблонность. Происходит уничтожение понятия элитарности, интеллигентности (как индивидуальности) в искусстве. А значит, был создан социально-исторический фон, необходимый для изгойничества, идущих вразрез с тоталитарным мышлением литераторов. Экзотические темы и образы, ресторанность и салонность, характерные для творчества поэта в Советской России утрачивают свою актуальность. С. Руссова пишет: «Поскольку социальная детерминированность личности проявляется в притяжении и отталкивании, поскольку возникают два потока в литературе (и других сферах искусства) – официальный, призванный укреплять государственный строй, и антитоталитарный, разрушающий государственную мифологию» [Руссова 2005: 190]. Все его творчество («мещанское», «эмигрантское») противоречило советскому искусству. Последний период творчества поэта (1943 – 1957) характеризуется отсутствием обилия песенных стихотворений, в полной мере являющихся таковыми – количество работ данного периода всего двадцать, хотя мы видим значительно количество личных писем, опубликованных в книгах «Дорогой длиною» и «Синяя птица любви» (Л. Вертинская), мемуаров и воспоминаний. Причиной такого малого количества стихотворений является изменение в жизни самого поэта – возвращение на Родину повлекло за собой череду гастролей, тяжёлые условия жизни, разочарование в действительности – при всех своих попытках ему так и не удалось стать полноправным советским артистом, возраст поэта играет немаловажную роль. Так, для того чтобы выполнять установленную ему норму в 24 ежемесячных концерта, Вертинский, которому уже было за шестьдесят лет, прошёл через все тяготы жизни в послевоенной России. О европейских залах и эмигрантской публике пришлось забыть, однако он был счастлив тем, что мог дарить искусство родным русским людям.

Кроме физических лишений, артист постоянно испытывал творческие страдания. Цензура неизменно урезала репертуар, что не могло не огорчать поэта. От исполнения некоторых песен пришлось отказаться вообще, а иные необходимо было переименовывать, дабы спасти их от удаления из программы. Так «Палестинское танго» артист переименовал в «Аравийскую песню», а стихи поэтов Серебряного века исполнял, не называя авторов, знакомя тем самым слушателей с творчеством Игоря Северянина и других «запрещённых» в то время поэтов. Любопытен инцидент с Анной Ахматовой. Ее оскорбляло то, что Вертинский «подправлял» тексты авторов, но только если это было необходимо для мелодии. Хотя, даже сама поэтесса приняла «поправку» артиста в «Сероглазом короле». А. Вертинский исполнял ее так: «Дочку свою я сейчас разбуду, / В серые глазки ее погляжу. / А за окном шелестят тополя, / Нет на земле твоего короля» [Вертинская 2004: 142], тогда как у А. Ахматовой: «Дочку свою я сейчас разбуду, / В серые глазки ее погляжу. / И покажу ей над башней дворца / Траурный флаг по кончине отца» [Вертинская 2004: 142].

Любопытно, что в сложившихся условиях А. Вертинский не уходит в себя, не пишет «в стол», при этом, не вступая в союз с системой. Он аккомодируется, чуть изменив тексты, но остаётся на своём уровне. Художник чувствует себя «чужим», непринятым. Мы читаем в письмах: «Только холодно – мёрзнут ноги, мёрзнет душа – подмерзает «искусство», – которого я являюсь «сеятелем». Нетопленные театры с полузамёрзлыми зрителями – все это немножко напоминает музей восковых фигур, который мне поручено растопить «глаголом» своего

«полупризнанного» искусства и превратить в людей! При напряженном труде, сверхдозволенной медициной затрате сил, я получаю сомнительное удовольствие от удовольствия зрителей или слушателей, которые мимоходом послушали какой-то наивный бред о «красивых чувствах» и разошлись под шумок, покачивая головами и добродушно улыбаясь: «Есть же, мол, ещё такие чудачки!» – чтобы приступить опять к своим примусам, авоськам и разговорам, завистливым, злобным и мелочным. А я... получаю взамен холод номера и холод одиночества. Таким образом, мне платят «продуктами из рефрижератора» – свежемороженой и потому безвкусной дрянью» [Вертинский 2009: 271]. Мы видим парадокс: с одной стороны поэт даёт массу концертов для русского зрителя, с другой стороны он не принят официальной властью, что значительно ограничивало его творчество. Несмотря на участие в кино и получение государственных премий, он чувствовал себя в блокаде, его тексты не воспринимались должным образом слушателем, о чем он неоднократно вспоминал в письмах.

Будучи в эмиграции, он всей душой стремился на Родину, за что неоднократно обвинялся эмигрантами в лояльности к советской власти. В его эмиграционном творчестве чётко прорисовывается оппозиция «Родина» – «Мир», автор приводит более 10 упоминаний Родины, а так же цветовые ассоциации – синий, белый – ментальные цвета России. Он осознанно писал: «И несём в чужие страны / Чувство русское тоски» [Вертинский 2009: 351]. Однако вернувшись, он так и не стал своим. По крайней мере, официально. Он был любим слушателем, но абсолютно не замечаем властями. Поэт принимает решение уйти в добровольную изоляцию по отношению к власти имущим. Это внутреннее изгойничество поэта проявляется на идейно-тематическом уровне, а так же в системе образов его произведений заявленного периода.

Например, в 30–50 гг. в противоположность всеобщему героизму в советской литературе героем А. Н. Вертинского остаётся «маленький человек». Лирический герой у поэта – исключение из правил. Сугубо личное художник противопоставляет общегосударственному. Необходимо уточнить, что, несмотря на традиции в изображении «маленького человека» как одного из тысяч, типичного непримечательного представителя общества, характерного для русской литературы, у поэта он не способен к борьбе за лучшее (в отличие от Блоковского), он принимает смиренно удары судьбы. Для детерминированной системы образов А. Вертинского характерно изображение «маленького человека», чужого для всех, незаметного, ненужного, оскорблённого, но поэт старается показать его значимость в собственном мире, пусть и вымышленном.

Кроме того, в творчестве А. Н. Вертинского мы можем выделить закрытые пространства – «Родина», «Театр», «Социум», «Детство», по отношению к которым он не оставался в стороне, исходя из тех или иных причин. Вернувшись на Родину, поэт в некотором роде меняет тематику своих произведений, пишет о дорогих ему вещах – о семье, родной земле, всем том, что беспокоит его в этот момент. Так одной из ведущих тем данного этапа творчества была тема семьи, поскольку на Родину он вернулся с женой и детьми и, в довольно преклонном возрасте прочувствовал, что значит быть отцом и семьянином. Наряду с образом артиста возникает образ отца и мужа. Особое внимание поэт уделяет созданию «семейной лирики»: «Доченьки», «У моих дочурок много есть игрушек», «Дочери Марианне», «Ворчливая песенка», «Жене Лиле». На первый план он выносит тему семьи, отцовства, в отличие от политики или задач режима. В этом тоже проявляется отстранённая позиция автора по отношению к властям. Так, в колыбельной автор выражает и своё умиление дочерьми и, в размышлении о собственном будущем, взывает к Богу с просьбой продлить ему жизнь. Возвращение в советскую Россию не привело к отвержению религии в угоду правящей партии, он так и остался глубоко религиозным человеком. А. Вертинский смиренно принимает подступающую старость, однако его беспокойство о жизни детей не даёт ему покоя. В одном из своих писем жене художник пишет: «Мне много лет. Как они вырастут? Доживу ли я до этого? Как их обеспечить? Все это мучает меня и терзает дни и ночи. А тут еще расхлябанный нервный аппарат актёра-одиночки... фактически не признаваемого страной, но юридически терпимого» [Вертинский 2009: 292]. «Юридически терпимый» – наиболее подходящее определение артиста А. Н. Вертинского в СССР.

Кроме темы семьи в данный период творчества поэт рассматривает философскую сторону смерти, что находит отражение в его произведениях. Бренность жизни вызывает умиротворение, светлую печаль. Смерть не вызывает страха, она есть лишь закономерность. Рассуждение о любви находят своё отражение в стихотворении «Любовью болеют все на свете», где автор использует идиоматическое определение любви как болезни, которая касается каждого, но которую каждый переносит по-своему. Любовь даёт надежду, но она обманчива – на попытку найти ее может уйти вся жизнь. Но в конце жизненного пути сил на пылкую любовь уже не хватает, правда, поэт не сожалеет об этом – он лишь вспоминает о былом пламени. Схожая атмосфера смирения перед необратимым присутствует в стихотворении «Как жаль, что с годами уходит». Герой устал от скитаний, от роли бродячего актёра, уже не приносят радость любовные приключения.

Но, несмотря на оппозицию по отношению к официальной власти, А. Вертинский оставался русским, и тема Родины занимает значимое место в художественном мире поэта. Всю свою любовь к родной стране и восхищение от возвращения вечного скитальца поэт выразил в стихотворении «Салют». Герой ощущает себя частью своего народа, своих братьев – он видит лишь салют, за кадром остаются невзгоды, ужасы войны, только восторг от возможности служить своей Родине. Ведь мечта сбылась – он дома, он может работать и дарить русским людям своё искусство на благо Отечества. И русский народ – народ победитель нашел свое отражение в творчестве поэта, все они «родные сероглазые», «драгоценные братья», все те, кто спас весь мир. Восторг от радостного события не омрачают бытовые неурядицы – квартиры разрушены, на окнах затемнения, они остаются на заднем плане кадра. Авторское восхищение их мужеством, усиливается оксюмороном «священный ужас», в едином порыве страна замирает, восхищаясь подвигом своих сынов, однако и здесь автор иронизирует: «Чтоб потом нам не пришлось доказывать, / Кто и как свою страну любил...» [Вертинский 2009: 374]. В стихотворении «Перед ликом Родины» художник раскрывает свою гражданскую позицию и говорит о роли поэта в обществе и степени его «полезности» для страны. О себе, как о слуге муз, он говорит: «Я бы хотел задумчивой лампадой / Пред ликом Родины торжественно светить» [Вертинский 2009: 376]. Хотя в сравнении с отчизной он всего лишь еле мерцающий огонек, преклонение его безгранично. Смягчая ее черты, он выполняет свой гражданский долг, долг поэта и гражданина. Неслучайно возникает церковная атрибутика – Родина всегда была окутана ореолом святости, образ ее ассоциируется с иконой, которой «Замученные горем человеки, / Опять в слезах поклонятся тебе» [Вертинский 2009: 376]. Характерные для творчества Вертинского христианские мотивы соединились с гражданской позицией художника в его гражданской лирике, посвящённой родной стране. В этом стихотворении стихотворец пишет о миссии поэта, которая состоит в ритуальном труде – быть лампадой Родины, служить (светить) ей. Испеть ее всю – вот задача стареющего поэта («По золотым степям, по голубым дорогам...»). Однако очень быстро поэт понял, что его грёзам не суждено сбыться: его положение оставалось неопределённым. С одной стороны, полные залы зрителей и невозможность достать билеты на концерт, а с другой – критика и восприятие его как символа белоэмиграции, нейтральная позиция со стороны официальной власти. Артист предвидел своё временное забвение в условиях сложившихся реалий: «...через 30 – 40 лет меня и мое творчество вытащат из подвалов забвения и начнут во мне копать...» [Вертинский 2009: 367]. Вернувшись из эмиграции, он вынужден петь о том, что важно его стране, даже если сам он вне этого режима. Сколько восторга мы находим в воспоминаниях: «Я удостоился высокой, до слез, чести – меня единственного из всей эмиграции Родина позвала к себе... я хожу наполненный до краёв высокой и гордой радостью» [Вертинский 2009: 406]. Хотя реалии не оказались столь восхитительными, артист старается быть полезным своему народу, его песня будет звучать несмотря ни на что – в строках стихотворения мы слышим оптимистические нотки. Совсем по-иному звучит «Отчизна». Поэт здесь – сеятель слова в души людей. Но мы слышим здесь нотки разочарования, ведь может он бросает «в снег ненужное зерно» [Вертинский 2009: 380]. А. Вертинский с горечью понимает, что труд его во многом тщетен.

В последний период творчества влияние кинематографа на композиционную и образную структуру стихотворных произведений усиливается. В СССР Вертинский занимался кино, это находит отражения в его письмах. На тот момент ему было тесно в рамках

ограниченного репертуара своих концертов. Свои роли он сам дорабатывал, а часто и переписывал. Заслуги Вертинского-актера значительны: «За роль кардинала в кинокартине «Заговор обреченных» Александр Николаевич получил в 1951 году Сталинскую премию, которой гордился. Также он сыграл роль князя в экранизации чеховской «Анны на шее». И окончательно увлёкся кино. Сыграл несколько ролей в Киеве на киностудии имени А. Довженко. В кинокартине «Пламя гнева» – польского пана Беневского, в фильме «Костер бессмертия» – кардинала Боргезе. Вертинский позже был утвержден на роль французского генерала Жобера в совместном советско-югославском фильме «Олеко Дундич», но смерть помешала ее сыграть. Советская пресса, как всегда, молчала обо всем, что касалось А. Вертинского. Откликов на его блестящее участие в кинокартинах не было, так же, как и рецензий на концерты» [Вертинская 2004: 238]. Для него кино – новая форма творчества. Будучи знакомым с Великим Немым и Голливудом, артист тщательно подбирает свои роли, взвешивает и принимает решение о том, играть или нет. Естественно, что под влиянием активной кинодеятельности, кинематографичность проявляется и в литературном творчестве автора, как в изображаемых им образах артистов, так и в приёме кинематографичности («Детский городок», «Салют» и др.). Поэт, знавший актёрскую судьбу не понаслышке, видит трагедию непризнанного гения, нереализованного в искусстве: «Мыши», «Маленькие актрисы». Особую роль играют стихотворения данного периода, выражающие отношение артиста к поэту, его роли в искусстве и обществе, и поэтическому труду, в которых он оценивает себя как поэта, подводит итог своей деятельности, делает вывод о собственной роли как поэта. Примерами могут послужить стихотворения «Птицы певчие», «Я всегда был за тех, кому горше и хуже...», «Хорошо в этой «собственной» даче...», «По золотым степям, по голубым дорогам...», «Как жаль, что с годами уходит...». Мы видим, что автор, переосмыслив свой жизненный и творческий опыт, делает попытку определить собственное место в искусстве.

Проанализировав жизненный и творческий путь артиста, можно сделать вывод, что, вернувшись в советскую Россию, поэт попадает в условия официальной блокировки, что заставило его уйти в добровольную творческую изоляцию по отношению к властям. Исходя из типа автора в художественном мире поэта, мы относим А. Н. Вертинского к типу «автора-изгоя»: он внешне отстранялся от зрителя, а внутренне от окружающей его советской действительности. Он концентрируется на темах семьи и отчизны, размышляет над философским смыслом жизни и смерти, а так же над собственной ролью поэта в сложившихся условиях. В своих произведениях артист говорит обо всех «обиженных, усталых, позабытых», им поёт он свою песнь. И снова трагедия одного незаметного, обычного человека получает масштаб всего народа. Принимая отстранённую позицию, оставаясь в стороне от мейнстрима, А. Вертинский старается выступать за тех, кто нуждается в поддержке, за таких же изгоев, как и он сам. Несомненно, рассмотрение влияния исторических реалий на творчество А. Н. Вертинского, играет немаловажную роль в исследовании художественного мира поэта.

Литература: Вертинская Л. В. 2004: Вертинская Л. В. Синяя птица любви. – М.: ЗАО «Вагриус», 2004. – 452 с.; Вертинский А. Н. 2009: Вертинский А. Н. Дорогой длиною... Мемуары, стихи и песни, рассказы и зарисовки, письма, фотографии / Сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского. – М.: Астрель, АСТ, 2009. – 607 с.; Руссова С. Н. 2005: Руссова С. Н. Автор и лирический текст. – М.: Знак, 2005. – 310 с.

ББК Ш 4/5 83

УДК 821.512.161-3

Турецька авторська драма в умовах тоталітаризму

У статті досліджуються питання існування турецької авторської драми в умовах тоталітаризму, звернено особливу увагу на періоди тоталітарного панування, починаючи від Османської імперії і до кінця XX ст. У статті розглянуто такі шляхи осмислення турецькими драматургами тоталітарних систем, як конформізм і дисидентство, визначено ідеологічні й естетичні трансформації в тематиці авторських драм, зосереджено увагу на періодизації і генезі турецької авторської драми.

Ключові слова: турецька драма, тоталітарність, заблокована культура, трансформації.

Прушковская И.В. Турецкая авторская драма в условиях тоталитаризма.

Статья посвящена исследованию турецкой авторской драмы в условиях тоталитаризма, обращено особое внимание на периоды тоталитарного господства, начиная с Османской империи и до конца XX в. В статье рассмотрены такие пути осмысления турецкими драматургами тоталитарных систем, как конформизм и дисидентство, определены идеологические и эстетические трансформации в тематике авторских драм, сосредоточено особое внимание на периодизации и генезисе турецкой авторской драмы.

Ключевые слова: турецкая драма, тоталитарность, заблокированная культура, трансформации.

This article is dedicated to the exploration of the Turkish drama in totalitarianism, paid particular attention to the period of totalitarian rules, from the Ottoman Empire until the end of the twentieth century. The article considers ways of understanding these Turkish playwrights totalitarian systems as conformism and dissent, defined ideological and aesthetic transformation in the subject of copyright dramas, focus on periodization and the genesis of the Turkish drama.

Keywords: Turkish drama, totalitarianism, locked culture, transformation.

Драма якнайповніше з усіх літературних жанрів віддзеркалює сучасний стан суспільства. Пануючий тоталітарний режим стримує й обмежує можливості драматургії, спричиняючи цим опір і протест з боку митців. Питання розвитку турецької авторської драматургії в умовах тоталітарності є порівняно новим, тому на сьогодні є лише незначна кількість спеціальних наукових розвідок у цій царині, що і зумовлює актуальність обраної теми. *Метою роботи* є ліквідувати лакуни у пізнанні літератур народів Сходу класичної та сучасної доби. Для цього дослідити першоджерела, навести в авторській інтерпретації цитати творів. *Об'єктом* дослідження є творчість турецьких драматургів від початку існування авторської драми до 1980-х років.

Вагоме значення для дослідження зазначеної проблематики мають праці таких турецьких і російських дослідників, як К. Ак'юз, З. Алдаг, М. Анд, А. Чалишлар, І. Енгінюн, М. Репенкова, О. Оганова та ін.

Історію розвитку турецької авторської драми в умовах тоталітарності можна співвіднести з такими історичними періодами: 1) Володарювання султана Абдульазіза (1861 – 1876); 2) Володарювання султана Абдульхаміда II (1876 – 1909); 3) Молодотурецька революція і становлення Турецької Республіки (1908 – 1923); 4) Військові перевороти 1970-го, 1980-го років.

Необхідно зазначити, що певна «культурна заблокованість» стала відчутною не водночас з появою нових, європеїзованих тенденцій у турецькій літературі, а лише згодом, коли могутність письменницького слова стала загрозою могутності правителів. Хвиля розвитку нової турецької літератури і, насамперед, драматургії, припадає на період володарювання Абдульмеджіда (1839-1861). Абдульмеджіт цікавився західними моделями театру, уважно слідкував за виставами західних акторів на сцені театру Бейоглу (на той час це були переважно опери), запрошував акторів до палацу. За його наказом у 1859 р. біля палацу Долмабахче було побудовано перший театр для правителів. П'єса Ібрагіма Шинасі «Одруження поета» (1859) була створена на спеціальне замовлення театру палацу Долмабахче і стала

першою п'єсою, написаною турецькою мовою місцевим автором, яка побачила сцену [Demiray 1971: 92].

Така зацікавленість театром і драматургією правителя надихала молодих драматургів на працю й удосконалення [Sevengül 1961: 4]. Досить успішними були перші комедії, написані Алі Беєм (1884-1899) – одним з провідних драматургів того часу. Його перу належать такі п'єси (комедії), як «Місафірі Істікаль», «Гевезе бербер», «Летафет», а також інтерпретації п'єс Мольєра, Едмонда Гондінета, Віктора Бернарда: «Аййар Хамза», «Тонус Ага», «Гаваут», «Коконаятийор».

Драматурги принципово дотримувалися думки про те, що замість чужих турецькому суспільству перекладів західних п'єс необхідно створювати свої п'єси, які торкатимуться насущних проблем турецького суспільства. Але на той час через посилену цензуру вони мали оминати такі близькі драматургії теми, як стосунки між чоловіком і жінкою, сім'я, негативне змалювання правителів Османської імперії. Після смерті Абдульмеджіда на престол зійшов його брат Абдульазіз. Його мистецькі смаки примітно відрізнялися від смаків брата, йому не подобалися веселощі на західний манер, він не цікавився театром, не підтримував його розвитку. Принаймні він не був проти осучаснення країни. З тогочасних газет відомо, що у перші роки правління Абдульазіза все ж відбувалися театральні події на сцені театру Долмабахче [Sevengül 1961: 7].

Абдульазіз боровся за єдність і непорушність Османської імперії, тому будь-які спроби порушити цю єдність каралися ним досить жорстоко [Akyüz 1995: 23]. У цей час активно перекладалися літературні твори, переважно з французької мови, більшість з яких, на його думку, могли негативно вплинути на інтереси і світобачення турків, що могло загрожувати цілісності імперії. У часи його правління негативно сприймалися переклади шекспірівських драм, в яких йшлося про вбивство членів сім'ї правителя через жадання влади; було заборонено комедію «Азіз Ага» через проседення певних паралелей з правителем; було змінено назву п'єси «Тосун Ага» також з певних політичних причин [And 1976: 171].

Перші репресії проти драматургів почалися у 1873 р. За «антидержавні» нотки драматичних творів Намика Кемаля, Ебюззію Тевфіка Бея та Агмета Мітхата Ефенді було відправлено у заслання. Після смерті Абдульазіза й сходження на престол Мурата V (30 травня 1876 р.) драматургів було амністовано. Вони повернулися на батьківщину і продовжили літературну діяльність. У той час сцена побачила кілька створених ними п'єс, щоправда, без розголосу імен авторів [Refik 1934: 40].

Але володарювання Мурата V тривало зовсім недовго, лише три місяці. На його місце прийшов Абдульхамід II, який за короткий час припинив діяльність і народного зібрання, і культурних діячів, придушив драматургію. У 1882 р. через підозри у підготовці замаху наказав зруйнувати театр Гедікпаша, у якому йшла небезпечна, на його думку, п'єса Агмета Мітхата Ефенді «Озденлер» [Refik 1934: 42].

Провокаційною видається тематика драматичних творів, написаних у період Молодотурецької революції. У п'єсах «Gasp ve nedamet ve yine ihanet» (1910) Агмета Бахрі, «Yıldız faciaları» (1911) Моралізаде Вассафа, «Hafiye Melanetleri» (1911) Юсуфа Ніязі, «Düzgün Yüz Yahut Hürriyet ordusu» (1912) Каміля Бея репрезентація подій історичного минулого негативно забарвлена, відчувається категорична ідеологічна пропаганда. Створюється сценічний образ султанів як пияк, розбишак, які полюбляють проводити час з дівчатами, пиячити й знущатися над народом, марять про гроші й багатства. На думку драматурга Каміль Бея, султана (Абдульхаміда) взагалі не можна назвати нормальною людиною, бо він насолоджувався насиллям над іншими:

«Він позіхає, починає дрімати, голова падає на документ, засинає. Раптом голосно промовляє: Помста! Помста! (сміється)» [Kırcı 2003: 62].

Каміль Бей заперечує релігійність і достойну поведінку султана Абдульхаміда, незважаючи на протилежні історичні факти: *«Абдульхамід (відкриваючи шампанське): Ох, собаки шаріату! (П'є). Де я, і де – шаріат!...Якби вони дізналися, що я жодного разу не робив намазу, що замість поклоніння я читаю журнали, іноді п'ю шампанське, раки, пиво, вони б давно вже зі мною розправилися!...»* [Kırcı 2003: 62].

У 1924 році після створення Республіки й Анкарської державної консерваторії поживалася діяльність державних і приватних театрів, зросла кількість якісних драм і талановитих драматургів, таких як Агмет Нурі, Мусахіпзаде Джеляль, Хюсейн Суат, Халіт Фахрі, Решат Нурі, Юсуф Зія, Ведат Недім, Ведат Орфі, Магмут Ёсарі. У літературних журналах «Ресімлі Ай», «Варлик», «Улькю», «Єні адам», «Агач», «Кюльтюр хафтаси» друкувалися статті про розвиток турецького театру, уривки п'єс, подекуди зустрічалась інформація про радянський, англійський, німецький театри. У художніх творах часто відображались історичні події, які передували становленню республіки, на зразок «погане критичне минуле» – «світле сучасне/майбутнє» [Butanrı 2009: 1770].

1970 – 1980 рр. деякі турецькі дослідники називають «періодом між двома революціями». На перший план літературних творів виходять реальні події життя. Однією з примітних подій згаданого періоду є поява й розвиток епічного театру під впливом ідей Бертольда Брехта. Драматурги помітили різницю схожості між традиційним турецьким народним театром і епічною драмою. На основі цієї схожості й шляхом гармонійного поєднання відмінностей у драматургів з'явилася нагода створити такі твори, які були б знайомі й близькі серцю турецького народу і які могли б привідкрити завісу дійсності. Найяскравішим представником епічного театру став Халдун Танер («Дестан Алі з Кешану», «Закрию очі й робитиму свою справу», «Хитра жінка поганого чоловіка» та ін.).

Необхідно зазначити, що п'єси, створені у період з 1960 по 1980 рр. відрізнялися своєю оригінальністю, не повторювали сюжетів західних драматичних творів, органічно поєднували в собі елементи турецького народного театру й нових елементів сучасної драматургії [Yeni 2004: 362].

Події 12 вересня 1980 р. суттєво вплинули на розвиток культури, мистецтва й літератури в Туреччині. Уранці 12 вересня Туреччина дізналася про новий військовий переворот, який був здійснений армійським керівництвом. Рада національної безпеки, до якого увійшли начальник генерального штабу Кенан Еврен і головнокомандувачі видами збройних сил, розпустили ВНСТ і уряд і ввели в країні військовий стан, вся політична діяльність була заморожена, партії – розпущені, найбільше постраждали економічна, соціальна й культурні сфери.

Через складну політичну ситуацію драматурги у своїх творах намагалися уникати важливих соціальних питань, почали зникати трагедії. Їхнє місце активно займали комедії з нецікавим, вигаданим сюжетом, розбавленим піснями й танцями. В атмосфері закритих на існуючі проблеми очей митці втрачали бажання творити. Лише приватні театри намагалися не здаватися, але й вони, враховуючи великі матеріальні збитки, надавали перевагу п'єсам одного актора. Незважаючи на театральну кризу і певну тоталітарність у літературі загалом, у 1980-1984 рр. активно продовжували писати турецькі драматурги, твори яких були відомі ще до 80-х років. Поряд із основним репертуаром, який складався з водевілів, комедій попередніх років, бульварних гуморесок/комедій, мали місце п'єси на неполітичну тематику Реджепа Більгінера, Октая Араїджи, Октая Ріфата, інтерпретація творів Шекспіра, Мольєра, Голдоні, Островського [Şener 1998: 245], історичні драми Турана Офлазоглу «Божевільний Ібрагім», «Селім III», Орхана Асени «Гюррем Султан», які, на відміну від драм, створених на початку ХХ ст., спиралися на реальні факти минулого і слугували прикладом молодому поколінню, зворушували і оспівували героїзм предків. Один з найпопулярніших драматургів того часу Туран Офлазоглу каже про бажання втілювати образи османських правителів наступне: *«Історія розповідає про правителів, навіть про не дуже важливі постаті так, як було, але якщо вдало використати всі літературні прийоми, то можна створити таку п'єсу, такий образ, на який будуть зважати всі покоління в усі часи»* [Kırcı 2003: 7]. Вже з перших рядків його п'єси «Візантію зруйновано: Фатіх» (драма на 3 дії) читач/глядач розпізнає позитивізм, силу, хоробрість, могутність і славетність султана Мегмета Фатіха, найбільшого полководця свого часу, який завоював Константинополь, поклавши кінець існуванню Візантійській імперії. Туран Офлазоглу майстерно відтворив події навколо імперії, сходження на престол султана, взяття Константинополя тощо. Ще з дитинства під час уроків географії маленький Мегмет вивчав кожну вулицю, кожний куточок Візантії: *«Візантія всередині мене, але я поки що не в середині Візантії»* [Kırcı 2003: 68]. Вже тоді Мегмет Фатіх мріяв про краще майбутнє для свого народу,

про захоплення Константинополя і зміну правління: «Або я заволодію Візантією, або Візантія заволодіє мною» [Kırcı 2003: 107]. Туран Офлазоглу експресивно передає досвід історії, боротьби, наполегливості у контексті суспільної ідеології історичної епохи.

Популярність історичних драм у той час можна охарактеризувати як особливий прийом, до якого змушені були вдаватися драматурги через «заблокованість» своїх інтелектуальних можливостей. Адже саме через змалювання образів султанів Османської держави робилася проекція на образи тоталітарних устроїв 80-х.

У великих державних театрах Туреччини помітною була тенденція зменшення кількості перекладних п'єс, надбань інших культур. З'явилися нові, молоді драматурги, такі як Муратхан Мунган, Мегмет Байдур, Ерхан Гьокгюджу, Адем Атар, Улькю Айваз, Тургай Нар, Ерман Джанатан, Йилдирай Шентюрк, Галюк Ишик, Джошкун Ирмак, Джошкун Бюктель, Гасан Еркек, Джіван Джанова, Мікаїль Бурак Учар, Бехіч Ак, Орхан Гюнер, основна тематика творів яких була спрямована на особисте життя людини, на проблеми урбанізації, проблеми молоді, статусу жінки у суспільстві, гендерні стереотипи, самотність людини у глобалізованому світі тощо. Турецька драматургія останніх десятиліть значно відрізняється у своєму підході до зображення подій тоталітарного минулого. Зміна політичних реалій призвела до змоги вільно втілювати всі свої задуми у творах.

Отже, спроба реконструкції цілісної картини тоталітарного періоду існування турецької авторської драми призвела до висновку, що в умовах тоталітарних режимів мистецтво турецької драми розвивалося із переконань її творців у необхідності вільного розвитку людини, опору моральному підкоренню тоталітарній владі, пошуку можливих шляхів для відстоювання своїх ідей, ствердження вселюдських цінностей та ідеалів. Використовувалась тактика замовчування і звернення до незначних тем, але ці кроки були об'єктивно зумовлені суворою необхідністю. Турецька авторська драма, драматичне мистецтво виконували місію сприяння нескореності суспільної думки антидемократичним державно-політичним режимам в усіх історичних періодах свого розвитку.

Література: Akyüz 1995: Akyüz K. Modern Türk edebiyatının ana çizgileri (1860-1923). – İstanbul: İnkılap yayınevi, 1995. – 270 s.; And 1976: And M. Osmanlı tiyatrosu kuruluşu gelişimine katkısı. – Ankara: Ankara üniversitesi yayınları, 1976. – 280 s.; Butanrı 2009: Butanrı M. Yeni Türk edebiyatı – tarih ilişkisi bağlamında tiyatro eserlerinde Genç Osman vak'ası // Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 4 /1-II Winter, 2009. – S. 1765 –1806.; Demiray 1971: Demiray K. Edebiyatta türler. – İstanbul: İnkılap ve alaka kitapevi, 1971. – 182 s.; Kırcı 2003: Kırcı M. A. Turan Ofazoğlu'nun tiyatrolarında oyun kişisi olarak Osmanlı padişahlar / Mustafa Kırcı. – Samsun: Deniz kültür yayınları, 2003. – 250 s.; Refik 1934: Refik A. Türk tiyatrosu tarihi. – İstanbul: Kanaat kütüphanesi, 1934. – 134 s.; Sevgül 1961: Sevgül R.A. Tanzimat tiyatrosu. – İstanbul: Milli eğitim basımevi, 1961. – 220 s.; Şener 1998: Şener S. Cumhuriyet'in 75 yılında Türk tiyatrosu. – Ankara: Türkiye iş bankası kültür yayınları, 1998. – 331 s.; Yeni 2004: Yeni Türk Edebiyatı el kitabı (1839-2000) / Editör: Ramazan Korkmaz. – Ankara: Grafiker yayıncılık, 2004. – 454 s.

Скрипник І. І., асп. (Київ)

УДК 821.161. 2-1 091

ББК 83. 3 (4УКР)

Міф як форма втечі: Б.І. Антонич та Б. Шульц

У статті розглядаються особливості занурення у міфологічний хронотоп Б.І. Антонича та Б. Шульца. У структурному компаративному аналізі висвітлені шляхи сходження письменників до міфу як форми втечі від цивілізаційно-мілітаристичних реалій ХХ століття. Міфологічний топос та локус виступають пристанищем поетів і їхньою бажаною реальністю. Шляхом створення власної структурної моделі міфу автори намагаються дійти до першопричин та першооснов світу й людини.

Ключові слова: міф, хронотоп, втеча, топос, локус, космогонія, дім, Б. І. Антонич, Б. Шульц.

Скрипник И. И. Миф как форма побега: Б.И.Антонич и Б.Шульц

В статье рассматриваются особенности погружения в мифологический хронотоп Б. И. Антонича и Б. Шульца. В структурном компаративном анализе обозреваются пути восхождения писателей к мифу как формы бегства от цивилизационно-милитаристских реалий XX века. Мифологический топос и локус выступают пристанищем поэтов и их желанной реальностью. Путем создания собственной структурной модели мифа авторы пытаются вернуться к первопричинам и первоначалам мира и человека.

Ключевые слова: миф, хронотоп, бегство, топос, локус, космогония, дом, Б. И. Антонич, Б. Шульц.

The article deals with the mythological time-space of B.I Antonych and B. Schulz. The writers's ways of ascent to the myth as a form of escape from civilization-Military realities of the 20th century are highlights in structural comparative analysis. Mythological topos and locus act are represented as poets "home" and their desired reality. With a help of own structural model of the myth analyzers try to get to the roots and the fundamental principles of the world and man.

Keywords: myth, myth-space, escape, topos, locus, cosmogony, home, B. I Antonych, B. Schultz.

Уже кілька століть поспіль дослідження міфу не набуває низхідних позицій. Вектори застосування його до гуманітарних галузей знань надзвичайно широкі. Вийшовши із лона німецької фольклористики, нині ані філософія, ані літературознавство, мистецтвознавство, психологія, психіатрія, культурологія, археологія, антропологія, соціологія й навіть журналістика та політологія не уявляють своїх категорій без міфу.

Ціле коло шанованих й добре знаних міфологів та міфокритиків, таких як М. Еліаде, Д. Кемпбел, З. Фрейд, К. Г. Юнг, Ф. Нойман, Н. Фрай, К. Леві-Строс, Е. Фромм, В. Соловйов, А. Лосев, В. Топоров та інші з інколи абсолютно відмінних наукових позицій розглядали фундаментальне поняття природи міфу. Та всіх їх об'єднувало розуміння міфу як глибинної, універсальної моделі світосприйняття шляхом абсолютизації загальнолюдських онтологічних категорій. Оскільки потреба в гармонізації буття є однією з фундаментальних людських потреб, то пошуки шляхів досягнення цієї гармонії становлять зміст етичних, психологічних, філософських систем. Одним із актуальних механізмів гармонізації уявлень людини про світ і місце в ньому виступає міф.

Насамперед варто сказати про особливості компаративного аналізу творчості таких на перший погляд різних авторів, як Б. І. Антонич та Б. Шульц. З перспективи структурної схеми, якою є замкнута в собі міфооповідь, ми виокремили тричленну парадигму, що і є будівним матеріалом цієї оповіді: космогонія, еротизм як розквіт, кульмінація циклу та есхатологія як занепад, рух по низхідній спіралеподібній будові міфу. Твори обох авторів утворюють саме таку схему (маючи при цьому інколи абсолютно відмінні шляхи прямування до результатів зазначених парадигм), що видається дуже цікавим й багато в чому новим для літературознавчої науки.

У структурі дослідження нами міфологічної канви письма Б.І. Антонича та Б. Шульца постало питання загального гатунку: у який спосіб вибудовувались вихідні матриці творення текстів. Розгляд надбудовного характеру міфу слугуватиме своєрідним пропедевтичним реверансом щодо власне текстуального аналізу. У результаті докладного дослідження текстів та позатекстового письма (есе, літературно-критичні твори, спогади, епістолярій), що залишили по собі автори, вималювалась своєрідна міфологічна (за особливостями внутрішніх імперативів) структурна модель. Першим кроком до створення Б. І. Антоничем та Б. Шульцем опозиційного за своєю суттю світу, міфопростору було суспільно-історичне тло, що стало чи не одним із поштовхів звернення до міфу як форми втечі, внутрішнього заперечення, сублімування в праісторію як більш окреслений топос на противагу міжвоєнній провінції тогочасної Галичини.

Європа 20-30 років XX ст. сповнена похмурих настроїв. Провідні тексти доби передають загальну атмосферу руїни, що постала в результаті економічної кризи й вимальювання вбивчої ідеології фашизму. «Тривожні події кінця 1920-тих і початку 1930-тих років в інтелектуальних і мистецьких колах викликали неспокій за майбутнє світу, утверджували відчуття драматичності ситуації та спонукали до песимістичних прогнозів» [Стефановська 2006 : 199]. До певної міри какофонічним на цьому тлі виокремлюється зовсім «інша» щодо «життєвої правди» література, яку можна назвати метафорою «література втечі». Заглиблення

в пласт первісного сприйняття, яким є міф – це бажання повернутися в материнське лоно, де тепло і затишно, це абсолютно адекватна реакція творчої особистості на антигуманний, багато в чому ненависний світ. Міф – топос і локус гармонії бінарних зв'язків людини з природою. Для підтримки цілісності, рівноваги суб'єктивної реальності міф вирішує найважливіші завдання адаптації, подолання болючості світосприйняття. Щоб створити сублімаційні «подушки безпеки», подолати конфлікт між об'єктивною і суб'єктивною реальністю, «відчуженням» (Е. Фромм), «корінними тривогами» (К. Хорні), «екзистенціальним вакуумом» (В. Франкл). «Втеча» здійснюється за допомогою компенсаторних механізмів, що створюють у нашому випадку міфологічну дійсність, де людина комфортно занурюється в топос чи локус, актуалізований «психологічним самозахистом».

Важливою ознакою міфу виступає його цілісність, нерозривність незмінних ланок-складових, що й спричиняє відчуття гармонії, де макрокосмос відповідає мікрокосмосу і навпаки, утворюючи ефект дзеркала первісного затишку, одвічного раю. «Цілісність при цьому розуміється як функціонуюча системна єдність. Міфологічні моделі Всесвіту репрезентують цю єдність усеєдиними зв'язками всіх елементів, які входять до названої системності. Інакше кажучи, цілісність небесного обумовлює цілісність земного, взаємопов'язаністю окремого з усім і всього з окремим, і у відповідності їх змістів утворює модель Всесвіту» [Зварич 2009 : 108].

Ми вирішили визначити загальну картину занурення в міф Б.І.Антоничем та Б.Шульцем (мова йде про текстуальний рівень та біографічний, що у випадку обох письменників багато в чому перегукуються, доповнюють один одного, витворюючи ще більш злютовану канву міфу) й виокремили такі штрихові особливості: Реконструкції первісних архетипальних за походженням подій народження Всесвіту та людини в ньому заради ритуалу відтворення, а отже народження заново такого ненависного для тонкої душі письменників часу другого і третього десятиліть ХХ століття, його реінкарнація, очищення. За визначенням самого ж Шульца, відтворення виявляється в змалюванні подій «дитинства» світу. Цьому пласту відповідають космогонічні мотиви в текстах. Зустрічаємо такі мотиви в збірці Б.І.Антонича «Три перстені» (1934 р.), де ландшафтом виступає «українська Атлантида» – Лемківщина. Локус батьківської землі виростає до вселенських масштабів Макрокосмосу: «Розсунулись, мов карти, стіни, / у гору стеля поплила, / і вікна згасли в синій тіні, / найближчі речі вкрила мла. / Так ява стала сном. / Уже не стеля, лиш глибінь, / уже не стіни – далечинь / і, наче іскри в тиші сплячій, / далекі, недосяжні в мряці, / дзвінки, мінливі та дрижачі, засяли зорі над столом» [Антонич 2003: 95 – 96]. У «ліричних інтермецо» «Зеленої Євангелії» (1938 р.) та «Книги Лева» (1936 р.) космогонія набуває дещо іншого підтексту й після занурення до кореня міфу, прокладання йому «дороги», спостерігається власне стадія творення. У вірші епічного характеру «Балада про пророка Йону» автор показує створення світу з первісного невідферментованого океану, що є архетипом світових вод: «життя колиска тут, стихій кубло / (коли ще дух святий ширяв понад водою) / й могола повсякчасна; це туди зійшло / в щоденній самозгубі, самостраті сонце!» [Антонич 2003 : 123].

У «Книзі Лева», як і в Б.Шульца, спостерігаємо образи біблійних пророків та святих (Йону, Даниїла, Юра). Перший уособлює прамодель першопророка, героя-медіума між катастрофою та космогонією, між профанним та сакральним. Плаваючи у світовому первісному океані на хребті кита, він несе «нове» життя. Даниїл, який в українській, а вужче – галицькій ономастичній традиції, виступає як Данило (тут отримуємо й додаткові конотаційні нашарування короля / князя Данила Романовича Галицького) за легендою рятується з ями, заповненої левами. Відтак відомо, що у геральдичній системі Львова та всієї Галичини інтенсивно культивується образ лева. Даниїл у автора опиняється на пласті катастрофізму й разом із іншими образами та ландшафтами зображає картину глобальних перетворень світу, що зужився, звироднів, але водночас пророк є й космогонічним героєм, оскільки усвідомлює кінець заради початку, є втаємниченим у марноту цивілізації: «Палюча ніч пророків. Кануть литі з золота хвилини. / Долоні пальм покірних до плеяд звелись в журливій просьбі, / щоб їх не мучив вічний вітру поспіх» чи «Поки черва й цвіль не сточать тіла миршавеньку грудку, / у вічнім колі пристрастей, у вічній тіні пальми смутку, / б'ючись за м'ясо, золото і владу, у хвилі кожній / за розкоші шматок віддати все готові, нужд вельможі, / несе свої дешеві лаври і свій

розум нестатечний» [Антонич 2003 : 121-122]. Таким чином, леви є ніби тлом Даниїла, супроводжуючи його іконографію» [Возняк 2009 : 43].

Б. І. Антонич окреслює своєрідне коло героїв своєї збірної міфологічної книги метаісторії й у такий спосіб реконструює та переосмислює метафорично усталені образи, заселяючи їх у сакральний топос біблійно-міфологічних подій, надаючи їм ролі первообразів. Б. Шульц та Б. І. Антонич задекларували свою внутрішню заміфологізовану «втечу» в лоно «дитинства» історії, тим самим абстрагувавшись до рівня метаісторії, надбудови. Якщо Б. І. Антонич пішов шляхом від конкретного до загального, від мікро- до макро- світу, то Б. Шульц навпаки – від загального міфологічного образу-прототипу первісного роду, який був закладений йому ще з молоком матері як євреєві, до зображення власного роду як моделі світотворення.

«Старий Заповіт» Біблії інтенсивно культивує інституцію роду, геносу, сакральним головою якого є Батько-пророк. У випадку текстів автора, пророком, «єресіархом» виступає батько ліричного героя Яків, син Ісаака, а якщо вписати сюди ім'я ліричного героя та наратора в одній особі – Йосипа, то вималюється родове дерево трьох найбільших родів Біблії, що стали основою для подальших народностей усього людства. До прикладу, на одній із гілок текстового дерева роду Б. Шульца є оповідання «Книга», яке уособлює архетипальну ідею первісної книги як рухомого тексту буття. У цьому творі знаходимо підтвердження зображальним реконструкціям міфу та заглибленню до праоснов: «Я угледів на її сторінках глобальне переселення тварин, яке пливло шляхами, розгалужене походами по краях далеких, угледів небо, всеньке в кучах та в лопотіннях, величезну обернену піраміду, далеких вершечок якої дотикав Ковчега» [Шульц 2004 : 112].

Загалом, панораму реконструкції міфічних образів відкривають перед нами оповідання письменника «Книга», «Геніальна епоха», «Ніч Великого Сезону», «Птахи», «Навіженство» тощо.

Б. Шульц апробував космогонічний міф та похідне від нього відтворення міфічного роду не тільки у текстах. Програмне есе «Мітологізація дійсності» (1936 р.) стало власне декларацією занурення в міф, своєрідною «пояснювальною запискою» читачеві. Основною проблемою людства, на думку автора, є втрата первинних сенсів. Одним із шляхів повернення їх є творчість, вужче – поезія (варто сказати, що автор вважав себе поетом, оскільки важливим для нього було донесення метафоричного змісту оповіді, що під силу лише поезії в широкому розумінні цього слова): «Поезія розвіває ті втрачені сенси, повертає словам їхнє місце, поєднує їх згідно з давніми значеннями. У поета слово ніби опам'ятовується, повертається до свого сутнісного сенсу, розквітає і спонтанно розвивається за своїми власними законами, віднаходить свою цілість» [Шульц 2012 : 20]. Дослідник творчості автора Є. Фіцовський з цього приводу пише: «Як творець, як письменник він збирав сюжети міфічних традицій, хотів бути дитям-спадкоємцем власної праісторії» [Фіцовський 2010: 36].

Б. І. Антонич і Б. Шульц конструюють власну, бічну текстову реальність, «втікають» в минуле, щоб прожити момент творення заново, щоб пройти цей шлях по-іншому, а отже винести із того «інші» висновки, глибше розуміння, глибинну суть «помилки» людства, що багато в чому відреклося від себе самого, заперечивши війнами закон творення. Такі занурення є результатом екзистенційного болю, що спричинився до великої глобальної пустки. Все це можна звести до моделі відновлення втраченого раю, до міфу вічного повернення.

Другим пунктом, на наш погляд, виступає окреслення міфологічного топосу та локусу, що стали місцем й часом, на які розповсюджувались створені текстуальні моделі. Топосами міфу у Шульца та Антонича є до крайнього ступеня зміфологізований Дрогобич для першого та шлях від патронімічної природи Лемківщини до катастрофічного Львова для другого. Однак, паралельно космогонічним та еротичним візіям перебування в гармонії з природою, постають катастрофічні настрої, що стають завершальним етапом міфологічного циклу, який неодмінно повинен повернути курс назад до космогонії. Тому, все, що не вписується в чітке розуміння гармонійного існування письменників, підпадає під гірку, але надзвичайно тонку іронію.

Катастрофічне місто в Антонича стає майже біблійною картиною суду Божого. Читаємо: «Тут люди, мури і бацилі / тим самим піддані законам / і тулуби печей похилі, / де розквітають іскор грона» [Антонич 2003 : 144], «Пустиня, мов левиця, у півсні й пів'яві / грудьми ста бур зітхає й попіл червоनावий, / мов хмари з сірки й крейди, вдихує, просохла. / На бурунах піску

качаються шакали, / їх очі, мов монети божевілья, впали / у гирла куряви і у безумства ями» [Антонич 2003 : 140-141]. Топос міста набуває обширу «тут і всюди», саме тому, ніби з-під міської бруківки, прокидаються прадавні цивілізації та культури, перед реципієнтом постають нетрадиційні для України ландшафти.

Найяскравішим топом та локусом катастрофізму в текстовій структурі Б. Шульца є оповідання «Санаторій «Під Клепсидрою» та серія оповідань «Манекени». Перше оповідання декларує метафору старіння часу та його смерті. Серія «Манекени» в іронічний спосіб представляє патологічність сучасного для поета покоління, манекенність, навіть технічність людини, що втратила свої одвічні функції. Важливим локусом міфозанурення є дім у текстово-біографічній парадигмі обох авторів. У Б. Шульца оповідання збірки «Цинамонові крамниці» сповнені образів, пов'язаних із домом, де жив автор і який він вирішив увіковічнити в такий спосіб. Так, наприклад, у «Віхолі» покинуті на зиму кімнати живуть своїм життям, там відбуваються дивні процеси розкладання грибків та інших одноклітинних. Ростуть дивні рослини-тварини. А кімната малого Шульца в «Геніальній епосі» переростає в локус, де твориться заново світ.

Зі спогадів про Б. Шульца та з його епістолярію й текстів дізнаємося дуже цікавий для психологічного портрета міфолога факт: ніколи не полишаючи малювати, автор найчастіше в механічному малюванні використовував образом будиночка. Він малював його на маргінесах зошитів, на рукописах текстів, всюди, де тільки міг. Хатинка для письменника була символом оборони, внутрішньої втечі та прагненням затишку й родинної ідилії водночас. Із цього приводу читаємо в «Регіонах великої ересі» Є. Фіцовського: «Він був по-своєму забобонним і намагався замовляти паралізуюче його відчуття загрози. Головним методом такого замовляння була для нього творчість. На щодень мав іще один метод, в ірраціональну дієвість якого вірив. То був знак хатинки: прямокутник зі стіжком даху і пагоном комина – як на простенькому дитячому малюнку. Він малював його пальцем на стіні, в повітрі, на столі – олівцем на шматку паперу» [Фіцовський 2010 : 181]. Архетип дому так і залишився ідеєю й мрією, оскільки злидні після смерті батька змушували автора та його родину тіснитись у маленькому будиночку, без такого важливого для творчої особистості власного топосу.

Мотив дому як втечі у внутрішній топос зустрічаємо неодноразово також у Б. І. Антонича. Ще у «Трьох перстнях» перед читачем постає зміфологізований образ сільської хати, де кожен предмет є збірним мікроархетипом українського дому. Але для міфологічного портрета цікавішою є пізніша рецепція дому письменником. Поетичне бачення землі поетом є настільки глобальним, що ліричний герой іде шляхом концентраційного наростання топосу від власного до загального, вселенського. Топос стає обжитим, тобто рідним. Поет вважає своїм домом всю Природу й своє ліричне «я», відповідно, неодмінною його частиною. Згадаймо часте позиціонування ліричного героя як якогось окремого виду «тварини чи рослини розумної»: «Росте Антонич і росте трава», «Антонич теж звіря сумне і кучеряве» тощо [Антонич 2003: 163]. У цьому контексті домом часто є ліс, галявина, сад та інші природні локації.

Іншого штибу концепт дому знаходимо вже в, умовно кажучи, останньому етапі творчості письменника. Ідеться про космічний дім, до якого готується вирушати ліричний герой. Цей образ космогонічний і есхатологічний водночас, оскільки є точкою переходу з одного реінкарнаційного етапу – в інший. Поезія з промовистою назвою: «Дім за зорею» є своєрідним прощанням й окреслює топос «іншості»: «Від'їду вже. Тут був я тільки принагідним гостем. До інших зір молитимусь і інших ждати ранків» [Антонич 2003 : 191], чи «Мій дім за третьою зорею. В ньому жде мене кохана» [Антонич 2003 : 190]. Саме в такому розумінні «Санаторій Під Клепсидрою» Б. Шульца та «Дім за зорею» Б. І. Антонича концептуально зображають одного плану топоси – топоси переходу в міжчасся, зону міфу вічного тривання та вічного повернення.

Б. Шульц та Б. І. Антонич окреслили у своїй творчості замкнутий за структурою хронотоп міфологічного циклу. Занурення в час творення всього сущого заради отримання одвічних питань суті буття, чим є міфологічні звернення, стало своєрідною втечею. Споглядання світу з ракурсу міфу, з перспективи власного топосу послугувало переоцінкою авторами загальнолюдських цінностей та існування як такого. Стаття носить вступний щодо аналізу структури міфологічного циклу характер, тому оглядово ми намагались виокремити

важливі точки відліку конструювання міфологічного світу творчості Антонича та Шульця й задекларували це як втечу заради збереження власного поетичного «я» в пошуках екзистенційної правди. Тема надзвичайно широка й потребує глибших звернень. У подальшому слід звернутись до аналізу концепту «втеча» із психологічного погляду, що слугуватиме кращому розумінню авторів та їхніх текстів.

Література: *Антонич 2003*: Антонич Б. І. Велика Гармонія: (Модерністична поезія ХХ ст.). – Київ, 2003. – 350 с.; *Возняк 2009*: Возняк Т. Феномен міста. – Львів, 2009. – С. 20 – 46.; *Зварич 2009*: Зварич І. М. Психологічні та структурно-семантичні аспекти міфологенної основи художньої традиції // Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2009. – С. 101 – 173.; *Стефановська 2006*: Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – Київ: Критика, 2006. – 312 с.; *Фіцовський 2010*: Фіцовський Є. Регіони великої ересі та околиці: Бруно Шульц і його міфологія. – Київ: Дух і Літера, 2010. – 544 с.; *Шульц 2004*: Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій Під Клепсидрою. – Львів: Форум видавців, 2004. – 360 с.; *Шульц 2012*: Шульц Б. Літературно-критичні нариси. – Київ: Дух і Літера, 2012. – 176 с.

Г.А. Улюра (Київ)

УДК 821.161.2-109

ББК 83.3(4УКР)

Вам і не снилося, російські 1990-і: стратегії повернення у «Велику літературу» Галини Щербакової

Улюра Ганна. Вам і не снилося, російські 1990-і: стратегії повернення у «Велику Літературу» Галини Щербакової.

На прикладі рецепції повісті Галини Щербакової «Вам і не снилося» у 1970-х та 1990-х рр. розглянуто один з механізмів канону: а саме, легітимація вибраного твору і замовчення всього доробку автора. Далі проаналізована одна з моделей адаптації радянського автора у пострадянському літературному просторі – гендерно орієнтована.

Ключові слова: авторська стратегія, канон, успіх, цензура, російська література жіноча проза.

Улюра Ганна. Вам и не снилось, российские 1990-е: стратегии возвращения в «Большую Литературу» Галины Щербаковой.

На примере рецепции повести Галины Щербаковой «Вам и не снилось» в 1970-х и 1990-х годах рассмотрен один из механизмов канона: а именно: легитимация одного текста из наследия автора и умолчание остальных. Также проанализирована одна из моделей адаптации советского автора в постсоветском литературном пространстве – гендерно ориентированная. Ключевые слова: авторская стратегия, канон, успех, цензура, русская литература, женская проза.

Uliura Ganna. You wouldnt even dream it, Russia 1990s: Galina Shcherbakova's strategies for the return of "Big Literature".

On the basis of the reception a popular novel of Russian writer Galina Shcherbakova "You wouldnt even dream it" in the 1970s and 1990s is analyzed one of the mechanisms of the canon: the legitimacy of the favorite text and the exclusion of others from the canon. Also is analyzed one of the models to adapt the Soviet writers in post-Soviet literary space – gender oriented model.

Key words: *author's strategy, canon, success, censorship, Russian literature, women's prose.*

Коли навесні 2010 року померла російська письменниця (українського походження) Галина Щербакова, зацікавлені інформаційні агенції оприлюднили однотипний некролог: «Померла авторка повісті "Вам і не снилося"». Окрім опублікованої 1979-го повісті «Роман та Юлька», яка згодом стала називатися «Вам і не снилося», Щербакова написала і видала не менше трьох десятків книжок великої і малої прози. Лише її авторська серія, яку розробляло московське «Ексмо» в 2000-х, нараховує більше двадцяти гасел. Далі, для «читача першого рівня» письменниця залишилася виключно авторкою історії про Ромео і Джульєтту з радянських 80-х. Зрештою, говорять про цей текст як про винятковий і почасти провіденційний в доробку Щербакової так само і професійні читачі. До прикладу, Наталія Лазарева переказала, що відбувалося на вечері пам'яті письменниці, детально зупиняючись на наступному епізоді: «По-доброму, трепетно розповіла про звернення Галини Щербакової

наприкінці 70-х у часопис «Юність» з повістю «Роман та Юлька» тодішня його співробітниця Тетяна Бобриніна (...). Саме вона посприяла появленню нової і добре відомої людям різних генерації назви для повісті «Вам і не снилося». Звичайно, значний успіх цієї назви повідомив однойменний фільм Ілі Фреза, але спочатку була проза, і проза не проста та, що вкрай важливого для тих часів, не така вже й прохідна. «Тоді це була маленька революція – говорити про любов між дітьми», – зауважила Бобриніна. Тим не менш революція відбулася, і Щербакову здебільшого запам'ятали саме як авторку цієї повісті» [Лазарева 2012]. Послідовне поєднання в одному висловлюванні категорій успіху/легітимності й категорій цензури/заборони має, щонайменш, привернути нашу увагу. Варто поміркувати, чому повість «Вам і не снилося» цілеспрямовано виокремлюється в літературній стратегії Щербакової і як це характеризує власне її авторську стратегію? Які тенденції пізньорадянського і пострадянського літературного процесу відбиваються у присвоєнні ліричній «шкільній» повісті революційного статусу? І нарешті, які функції з погляду механізмів канонотворення виконує подібний акцент не на всій спадщині автора, а на окремому його творі та чітке означення останнього в контексті ангажованого письма?

Повість «Роман і Юлька» було надруковано в вересневому числі журналу «Юність» за 1979 рік. Щодо престижності тогочасної публікації в «Юності» свідчить не лише значний тираж, який в тому році становив 2810000 примірників. Прогресивна «Юність» кінця 1970-х чітко визначала свого читача через тематику творів так само, як і через візуальний ряд видання: адресатом часопису була молода соціально-адекватна родина, мешканці новобудов великих міст. Твір Щербакової, як виходило уже з першого варіанту назви – парафраз шекспірівської «печальної повісті». До речі, саме тому назву сучасної прози й було змінено, аби «пом'якшити» вказівку на шекспірівський авантекст. Натомість безпосереднім вихідним текстом для «Вам і не снилося» є не «Ромео і Джульєтта», а «Вестсайдська історія» – театральна адаптація мюзиклу відкриває повість, вона ж постачає твору нову назву: «У нас така “Вестсайдська”, що вам тут і не снилося...» [Щербакова 1979: 22] (говорить акторка-гастролерка, чужинка за визначенням, яка в любовній історії, що її розповідає Щербакова, більше не з'явиться). Орієнтація на вторинний культурний міф важлива для прози Щербакової (зрештою, це сталий її конструкт), а крім того «Вам і не снилося» зсампочатку позиціонується як витвір популярної культури, котрий варто прочитувати саме у контексті масового/формульного мистецтва. Тут заглянемо наперед: у 1990-х Щербакова розповідала про найвідомішу свою повість виключно в термінах стратегічного видавничого проекту, її як серйозну письменницю не сприймали і вона свідомо звернулася до легкого жанру – такою була стратегія успіху: «Це був такий компроміс з самою собою. Я подумала – ну як не хочуть друкувати серйозні речі, напишу я котрусь віньєтку про любов. Безпрограшна позаяк тема!» [Последнее интервью 2010]. Відповідна інтенція твору була «правильно» репрезентованою і презентованою: шалений успіх повість розділила з однойменною екранізацією 1981 року. Кінострічку «Вам і не снилося», а Щербакова була одним з її сценаристів, подивилося 26,1 млн. глядачів, вона була визнаною кращим фільмом року за версією журналу «Советский экран» тощо. І тут варто згадати, що офіційні радянські інстанції звертали увагу – натомість непослідовно та вибірково – на соціальний резонанс декотрих явищ масової культури. Під пильне око потрапила, здається, й «Вам і не снилося».

Сюжет повісті складає любовна історія двох підлітків-однокласників – Романа та Юльки, на початку твору їм обом по п'ятнадцять років, вони мешкають у нових районах Москви. Їхні батьки пережили спільне минуле: мати дівчини і батько хлопця колись мали романтичні стосунки, що завершилися ворожнечею між родинами. Закоханих намагаються розлучити батьки і школа, але вони попри все лишаються разом. Фінал двозначний: хлопець стрибає з третього поверху практично в обійми дівчині й чи то помирає, чи то втрачає свідомість; у першій версії повісті Роман загинув. Щербакова згадувала (цей анекдот переповідають кожен раз, коли йдеться про «Вам і не снилося», ото ж наразі важлива не його достовірність, а його презентативність): «Коли повість готували до друку, мене викликав редактор журналу Борис Полевой і сказав: “Я не трус, але я боюся. Неможна такий кінець залишити: аж раптом хлопчики почнуть з вікон вистрибувати”. Я вийшла у коридор, поклала рукопис на коліна і переписала останні рядки, – розповідала Галина Миколаївна. Не дивлячись на зміни у фіналі, повість все одне критикували, а от молодіж її читала безупинно» [Сергиенко 2010]. У спробах виробити

цілісну та переконливу історію повісті розповідь про офіційний утиск та фінальна ремарка про високий читацький попит має зчитуватися як свого кшталту троп на позначення успіху: безупинно читаюча молодь вписується в реконструйовану історію публікації як вказівка/надія на подальшу «бездоганну» професійну реалізацію Щербакової.

Полемічні реакції, що їх викликало «Вам і не снилося», відбувалися чи не виключно в контексті наростання тривоги, пов'язаної з акселерацією. «Юність», в який дебютувала і з якою продовжувала у 80-х працювати письменниця, також долучилася до актуальної розмови про акселерацію, означивши її основні проблемні зони: взаємини батьків та раптово-дорослих дітей, впливи масової культури, централізовано-організаційна діяльність підліткових спілок: «Що це – нова генерація сердитих молодих людей? Ні, це нове покоління достатньо нормальних молодих людей, які, однак, не можуть жити по-вчорашньому, а їхні батьки ще не навчилися ними керувати за законами сучасного життя (...). Час неминуче штовхає підлітків сісти на сповнене романтичних перспектив колесо огляду. Але при недостатній з боку суспільства і батьків увазі воно впевнено перетвориться на колесо над прірвою» [Билецкий 1981: 87]. Зрештою, міркування про акселерацію складають автентичну установку тексту Щербакової. Її підлітків хвилюють виключно «дорослі» проблеми, вони самі та їхнє доросле оточення міркують про прискорений фізичний розвиток, в тому числі – і припустимий вік сексуального дебюту (Роман та Юлька займаються сексом, будучи десятикласниками, і такий стан речей з погляду юнацького досвіду їхніх батьків фізично та психічно немотивований). Кожна поява молодої людини на сторінках «Вам і не снилось» супроводжується коментарем того чи іншого розповідача: занадто високий, занадто кремезний, занадто дорослий; крихітна Юлька на цьому тлі «розписана» вельми детально, навіть вказаний «еквівалентний» для шістнадцятирічної дівчини розмір її спідньої білизни – трусики сорок другого розміру (що вони будуть згадані чи не у кожному свідченні про читацький успіх повісті). «Вам і не снилося» з погляду горизонтів очікування тексту зразка 1979 року – це аж ніяк не любовна історія, тим більше – не «дівоча» проза, це проблемна «шкільна» повість (з відчутними впливами стилю Володимира Тендрякова), що має означити дражливі зони вітчизняної педагогіки. В такому контексті й тривало її обговорення. Кінець-кінцем, надрукований твір Щербакової був у вересневому числі «Юності»: у радянській видавничій традиції вересень так само непохитно був закріплений за шкільною, як березень – за жіночою проблематикою.

В інтерв'ю письменниці 1990 – 2000 років тема «Вам і не снилося» виявляється більш-менш чітко розподіленою між двома рівнозначними траєкторіями: а) шалений читацький успіх, який приніс авторці визнання, але виключно як популярній письменниці, авторки масового роману; б) централізоване чітко організоване цькування прозаїка та її відвертого (з погляду критики суспільства) твору. Кілька взірцевих цитат: «Знаєте, я тільки зараз розумію, що насправді мала славу. Адже мішки листів приходили, до мене стукали у двері: “Я з Ухти, я прочитала вашу повість, звідки ви знаєте мою історію?”. В “Юність” писали: будь ласка, надрукуйте ще раз, а то в нашій бібліотеці вкрали журнал. Тепер я інколи думаю: Боже мій, яка ж ти була дурна, чому ти тоді не насолодилася всім цим, чому зовсім інші речі мали тоді для тебе значення і отруювали тебе!» [Щербакова 1999: 228], «Поки фільм знімався, монтувався, я була у легкій паніці, мені здавалося, що все не те і не так. Навіть не пішла на прем'єру, бо було чітке відчуття провалу (...). А кілька років тому (...) стрічку крутили по телевізору (...), стала дивитися і десь з середини фільму заплакала, як дитина. Але тільки після другого перегляду, ще кілька років потому, я відчула і зрозуміла його (...): в ньому є неймовірна відвертість. Тепер він вже пройшов випробування часом» [Інтерв'ю 2013], «З повісті зробили виставу, яка йшла з успіхом у ленінградському театрі не менше десяти років. П'єсу писала не я, а режисер. Я їздила на прем'єру. Мене все шокувало, здалося грубим, прямолінійним, “у лоба”. Але знову ж таки судити треба з результатів, і якщо вистава йде з аншлагом багато років, значить вона вдала. На цьому я й заспокоїлася» [Інтерв'ю 2013], «Була купа стусанів. Мене винищували педагоги: як я сміла написати, що у дівчинки були трусики сорок другого розміру. На одній з зустрічей дружна Черненко заявила: авторка молода і недосвідчена, наші батьки ніколи собі такого не дозволяли. А Олена Соловей сказала: “Я ненавиджу цю учительку!”. Хоча її героїня була позитивною. Вона просто хотіла сказати залу: “Ненавиджу!”. Були листи до Шукшиної: “Я та сама сволота Віра, яку ви зіграли”. Тоді країна була голодною, було мало відвертої любовної

літератури. От і трапився всезагальний всенародний схлип» [Шаньгіна 2000]. У виступах Щербакової під сумнів бралася насамперед безболісна канонізація «Вам і не снилося». Літераторка охоче і часто згадувала осудний лист учителів, який надрукувала газета «Московський комсомолец» на тлі неймовірної читацької популярності повісті: обурені педагоги вимагали лишити автора можливості подальших публікацій. Описує вона численні зустрічі з читачами, на яких, між тим, обговорюються не естетичні якості твору (як вона того очікувала), а те, що «от вона написала, що у героїні трусики сорок другого розміру, – чи можна дозволити так писати про жінку?!» [Щербакова 1999: 224]. Щербаковій важливо акцентувати, згадуючи про свою повість, також, що докори на адресу несвоєчасності подібного твору лунали і з боку неофіційної ідеологічної критики (інтелектуалів): кого може зацікавити романтична історія двох підлітків у то й час, коли весь літературний світ кипить через казус із «Метрополем»? Останній момент стає тим красномовнішим, що за означеною експертною позицією у відтермінованих на часі свідченнях авторки «Вам і не снилося» чітко проступають традиційні звинувачення на адресу гендерно маркованої прози, яка ангажована дослідженням «малих тем» і відповідно заохоченням «малого читача». Зрештою, обидві озвучені позиції – жертви влади та улюбленця пересічного читача – сходяться у надзавданні літературної стратегії Щербакової пострадянського періоду: напівзаборонена радянською владою письменниця з тріумфом повертається у «Велику Літературу»; отож повертається не на правах «непрестижної» авторки романтичного роману, а як жінка-прозаїк, чия творчість оприявлена динамікою гендерного порядку. Цитовані інтерв'ю, цикл великої прози Щербакової, що його друкував «Новый мир», наступні книжкові публікації (аж до оформлення авторських книжкових серій) та номінації на «журнальні» літературні премії – все це у 1990-х подавалося читачеві саме в контексті повернення в літературу напівзабороненого автора: «А щодо уваги – в принципі зараз мені гріх скаржитися. Було гірше. Сім років тому мене наче не існувало. А тут телефонують, кличуть» [Щербакова 1999: 228].

Подібний тип взаємодії з «Великою Літературою» ілюструє письменницька стратегія багатьох жінок-прозаїків з генерації «сорокарічних» [Оливье 1993], не лише Щербакової. У такому випадку жінка-прозаїк так чи інакше наголошує: при визнанні (часто за замовченням) за авторкою статусу «письменник» її тексти власне не були легітимними в межах офіційної культури. Скажімо, Людмилу Петрушевську в такій ситуації напівзабороненим автором [Улюра 2006] називає компліментарна письменниці літературна критика, Щербакова відтворює своє підцензурне минуле самотужки, за принципом подвійної ретроспекції мемуарного спогаду. Коли Щербакова неохоче (саме так!) пригадує успіх своєї дебютної повісті (який пов'язує з відвертістю обговорюваних проблем і запитаною формулою любовного роману) та її цькування (що корелює у спогадах авторки зі скеруванням твору на гендерно чітку групу читачів, молодих жінок та «мілкою тематикою» жіночого тексту) йдеться про явлені фактори побудови/сприйняття письменницького іміджу. Офіційно організовані переслідування повісті Щербакова 1990-х (а це часи жіночого буму в російській прозі) пов'язує з гендерно маркованою тематикою свого твору і гендерно чутливим авторським стилем та відповідністю його в своїй письменницькій стратегії – сентиментальністю. Перед нами перформативний соціальний і культурний акт: усвідомлене позиціонування жінки, що пише, в якості суб'єкту і об'єкту в колі проблем, актуалізованих «жіночим питанням». Наразі напівзабороненій радянській авторці така «процедура» дозволяє здійснити легітимний перехід від позиції «чи може пригноблене говорити?» до стратегії «говорити на правах пригнобленого». Культурна прагматика цього акту очевидна, наразі явна і його продуктивність в процесах канону.

Легітимацію в межах канону не всієї творчості авторки, а окремих її творів (найбільш «унесбезпечених» для канону жанрів – інтимної лірики, приватних щоденників, любовного роману) дослідники фемінної альтернативи зазначають в якості однієї з головних причин виключення жіночої творчості з узагальненого культурного масиву [Хайдебранд 2000]. Спираючись на це твердження, ситуацію з «Вам і не снилося» можна трактувати двояко. Так, найвідоміший твір Щербакової об'єктивно є безпрецедентною заявкою на входження у радянський літературний канон. Однак, як охоче згадує письменниця, творчу історію «Вам і не снилося» супроводжували офіційно організовані переслідування: відкриті листи розгніваних батьків та учителів, убивчі відкриті та закриті обговорення твору. І знову підкреслимо: такими

є міркування Щербакової 1990-х, яка свідомо і послідовно підкреслює в якості домінанти своєї літературної стратегії продукування і репрезентацію не культурного жіночого (а саме в такому контексті відбувається рецепція її текстів протягом останніх двадцяти років), а виключне загальнолюдського як загальнокультурного. При цьому буквально (але не формально) авторка знаходиться на позиціях ліберального фемінізму: «Мені здається, фемінізм – явище цивілізації, а не культури. Бандитів, війну, Чорнобиль – це треба пережити всім світом, тут нема де поділитися на чоловіче – жіноче. А ось коли все гаразд – виникає фемінізм. Я думаю, до фемінізму ми ще не доросли. Ми живемо в такій замученій країні, з таким жахливими порядками, історією, де всім так однаково погано: чоловікам, жінкам, людям різних національностей, – що ставати в цій “гидкості” ще й феміністкою, виокремлювати себе ще й за такою ознакою непорядно» [Щербакова 1999: 228]. Повернення в публічну сферу пострадянської літератури для авторської стратегії Щербакової, таким чином, виявляється можливим за посередництвом умовного (і вельми штучного) відкидання вузької спеціалізації «авторки гендерно маркованих текстів», а разом з тим і через радикальну відмову від гендерної репрезентації в якості складової письменницького іміджу. Акцент на фемінізмі і гендерній проблематиці у випадку «повернення до канону» творів Щербакової виникає не випадково. У такий спосіб поза межі змагального контексту канону потрапляє проблема протиріччя в непослідовних формаціях (таких як, скажімо, фемінізм), котра у свою чергу призводить до появи радикальних/нових репрезентацій. Щодо жіночого твору чи твору позначеного жіночий читанням (випадок Щербакової) тут йдеться про, процитуємо Ненсі Мілер, «вчитування гендеру» [Miller 1991] у культурні тексти, які раніше сприймалися як гендерно нейтральні.

Випадок із «Вам і не снилося» Щербакової – твором, який після стрімкого успіху у 1980-х потрапляє у 1990-х завдяки зусиллям «мемуарної» авторки до групи чи не заборонених – ілюструє, у який спосіб намагалися «модифікувати» свою літературну стратегію популярні радянські автори у літпроцесі пострадянських часів. Випадок Щербакової – це гендерно орієнтована модель адаптації, яка передбачає «забруднення» стратегіями сексуальної розбіжності як політичного акту «безгендерених» сфер мистецтва. Втім, наголошена у такий спосіб заява «стать є всюди!» запускає й відповідний механізм канону: запотребованою «Великою Літературою» стає тільки дана повість, єдиний твір автора, послідовно «репресований» і «реабілітований» канonom.

Література: Miller 1991: Miller N. Getting personal: feminist occasions and other autobiographical acts. – New York: Routledge, 1991. – 164 p.; Билецкий 1981: Билецкий Н. Акселерат: его тревоги и проблемы // Юность. – 1981. – № 7. – С. 87.; Интервью 2013: Интервью с Галиной Щербаковой: «Писать нужно о том, что в тебе кричит». Беседовала Алена Бондарева. – 2013. – 5 июля. – <http://www.liveinternet.ru/users/5326534/post282435342/>.; Лазарева 2012: Лазарева Н. Ее жизнь, тайные знаки и смыслы // НГ-ExLibris. – 2012. – 07 июня. – http://www.ng.ru/ng_exlibris/fakty/2012-06-07/3_shcherbakova.html.; Оливье 1993: Оливье С. Сорокалетние и тридцатилетние в русской советской литературе 80-х годов // Studia Rossica Poznaniensia. – 1993. – Vol. XXIII. – S. 91–101.; Последнее интервью 2010: Последнее интервью Галины Щербаковой: «У меня все еще впереди...». Беседовал Александр Нечаев // Комсомольская правда. – 2010. – 23 марта. – <http://www.kp.ru/daily/24460/622216/>.; С Галиной Щербаковой 2002: С Галиной Щербаковой беседует Александр Гушанский // Учительская газета. – 2002. – 23 декабря.; Сергиенко 2010: Сергиенко А. Галина Щербакова: В повести «Вам и не снилось» я переписала последние строки // Крымское время. – 2010. – 20 апреля. – [http://time4news.org/content/galina-shcherbakova-%C2%ABv-povesti-%C2%ABvam-i-ne-snilos%C2%BB-ya-perepisala-poslednie-stroki%C2%BB](http://time4news.org/content/galina-shcherbakova-%C2%ABv-povesti-%C2%ABvam-i-ne-snilos%C2%BB-ya-perepisala-poslednie-stroki%C2%BB;).; Улюра 2006: Улюра А. Автобиографические записки Л.С.Петрушевской: к проблеме формирования писательского имиджа женщины-автора // Dzenniki pisarzy rosyjskich. Kontekst literacki i historyczny. – Studia Rossica XVII / Red. naukowa A.Wolodzko-Butkewicz, Ludmiła Łucewicz. – Warszawa, 2006. – S. 529–551.; Хайдебранд 2000: Хайдебранд Р. фон, Винко С. Работа с литературным канонem // Пол. Гендер. Культура / Под ред. Э.Шоре, К.Хайдер. – М., 2000. – С. 56 – 57.; Шаньгина 2000: Шаньгина И. Галина Щербакова: «Любовь выше придуманного человеком правила» // Комсомольская правда. – 2000. – 11 декабря.; Щербакова 1979: Щербакова Г. Вам и не снилось // Юность. – 1979.

– № 9. – С. 22 – 54.; Щербакова 1999: Щербакова Г. «Люди столько не живут, сколько я хочу рассказать». Беседует Михаил Бутов // Новый мир. – 1999. – № 1. – С. 224 – 229.

У. О. Фарина, доц.(Тернопіль)

УДК 821.111.7-2.091:811.161

ББК 83.3(4Укр)6

Спотворення образу пуританина Ефраїма Кебота («Desire Under the Elms» Юджина О'Ніла) у перекладах, здійснених У радянську добу

Фарина У.О. Спотворення образу пуританина Ефраїма Кебота («Desire Under the Elms» Юджина О'Ніла) у перекладах, здійснених у радянську добу. У статті здійснено зіставний аналіз трьох, створених у радянські часи, перекладів драми американського класика Юджина О'Ніла «Desire Under the Elms». Простежено передачу пуританського тла оригінального твору в українському, російському та польському перекладах. Детально розглянуто різноміснї інтервенції перекладачів, що спричинили спотворення та спрощення образу головного персонажа Ефраїма Кебота, а також проаналізовано вплив такої стратегії перекладу на загальне ідейне спрямування драми. Аргументовано можливі причини перекладацьких неточностей та втручань.

Ключові слова: компаративістика перекладу, політика перекладу, інтервенція перекладача, пуританський контекст, перекладацька стратегія

U. Faryna. The distortion of Puritan Ephraim Cabot image (in Eugene O'Neill's «Desire Under the Elms») in translations made during the Soviet times. The article presents a comparable analysis of three (created in Soviet times) translations of American classic Eugene O'Neill's drama «Desire Under the Elms». It has been traced the transfer of the original work Puritan background in Ukrainian, Russian and Polish translations. It has also been closely considered different translators' interventions that led to simplification and distortion of Ephraim Cabot image, as well as the influence of this translating strategy on the overall ideological direction of the drama. It has been given the possible causes of translators' inaccuracies and interventions.

Keywords: comparative translation, translation policy, translator's intervention, Puritan context, translation strategy

Фарина У.О. Искажение образа пуританина Эфраима Кебота («Desire Under the Elms» Юджина О'Нила) в переводах, осуществленных в советское время. В статье осуществлен сопоставительный анализ трех, созданных в советское время, переводов драмы американского классика Юджина О'Нила «Desire Under the Elms». Прослежена передача пуританского фона оригинального произведения в украинском, русском и польском переводах. Подробно рассмотрены различные интервенции переводчиков, повлекшие искажение и упрощение образа главного персонажа Эфраима Кебота, а также проанализировано влияние такой стратегии перевода на общее идейное направление драмы. Аргументировано возможные причины переводческих неточностей и вмешательства.

Ключевые слова: компаративистика перевода, политика перевода, интервенция переводчика, пуританский контекст, переводческая стратегия

Драму «Desire Under the Elms» [O'Neill 1988: 318 – 378] американський класик Юджин О'Ніл написав у січні-червні 1924 року. Барретт Кларк, відомий американський драматург, перекладач і критик, згодом назве її «найвищою точкою в розвитку О'Ніла як письменника-трагіка» [Clark 1947: 96]. Попри величезну кількість досліджень у світовій науці, в українському літературознавстві згадки про творчість О'Ніла та його українські переклади — поодинокі [Висоцька 1997]; [Зорницький 2007].

Зіставлення українського, російського та польського перекладів твору «Desire Under the Elms» відкриває широку перспективу для дослідження того, наскільки вдалося перекладачам «прочитати» в оригіналі та передати у перекладах пуританські елементи, істотні для інтерпретації образу Ефраїма Кебота та ідеї твору в цілому. Подаємо також власні міркування щодо чинників, які зумовлювали інтервенції тлумачів. Для аналізу використовуємо польський текст «Pożądanie w cieniu wiązków» Казімежа Пйотровського 1973 р. [O'Neill 1973: 145 – 224], український варіант Василя Довжика «Кохання під берестками» 1970-х рр. [O'Ніл 2008: 70 – 118] та російський переклад «Любовь под вязами» М. Г. Шахбазового та Ф. М. Кримко 1971 р. [O'Нил 1971: 385-461].

Драма «*Desire Under the Elms*» витримана в дусі пуританської релігійності. Показуючи життя ірландських іммігрантів на прикладі стосунків у родині фермера Ефраїма Кебота, драматург зав'язує виняткову гру пристрастей та почуттів, внутрішню психологічну боротьбу. Як свідчать автори «*The Oxford companion to Irish history*» саме різниця у християнському обряді (католицизм/пуританство) стала важливим чинником розрізнення поміж загарбником (англіїцями) та колонізованим народом (ірландцями) [Connolly 1998: 156]. Отож, для створення цілісного правдивого образу ірландської емігрантської общини драматург наділив її представників пуританським світоглядом, а сам текст драми наситив біблійними алюзіями, образністю, цитатами.

Для пуритан були і є характерними набожність, релігійний педантизм, суворість, жорстке самозречення, самообмеження та аскетизм, а також схильність до власних обмежених тлумачень Біблії [Pye 1994: 287]. Усіма цими характеристиками в гіпертрофованому й подекуди трансформованому вигляді наділений Кебот. Він засліплений власною педантичною побожністю, прагне всім довкола нав'язати власне бачення Всевишнього, змушує усіх рідних до жорсткого аскетизму, трактуючи біблійні істини у власний перекручений спосіб. Кебот спрямовує своє життя й зусилля на виконання придуманої ним самим життєвої місії (розширення границь ферми, збільшення її «плодів»). Саме через біблійні підтексти драматург розкриває характер головного персонажа як людини жорстокої, мстивої, безапеляційно рішучої, котра виправдовує свою черствість виконанням наказів та волі Бога.

Жорстка радянська цензура, припускаємо, стала причиною вилучення численних біблійних образів та християнських алюзій з російського та створеного під його впливом українського текстів. Фрази Кебота «*I'm gittin' old, Abbie. I'm gittin' ripe on the bough*» [O'Neill 1988: 344] – (укр. підр. «Я старію, Аббі. Я дозріваю плодом на гілці»)¹; «*Growin'. Growin' ripe on the bough*» [O'Neill 1988: 350] – (укр. підр. «Дозріваю. Дозріваю на гілці») «*I'm too old a bird – growin' ripe on the bough*» [O'Neill 1988: 373] — (укр. підр. «Я вже занадто стара птаха — стаю дозрілим на гілці») чітко нав'язують до новозавітної притчі про фігове дерево, біблійної ідеї плоду. Саме так Кебот натякає дружині на необхідність якнайшвидше народити ще одного потомка – спадкоємця ферми, релігійної свідомості, твердого характеру батька. Усі ці згадки про плід відсутні [O'Нил 1971: 420], [O'Нил 2008: 92], [O'Нил 1971: 428] або адаптовані в російському та українському текстах, пор.: рос. «Слишком я стреляная птица!» [O'Нил 1971: 456], укр. «надто я стріляний горобець!» [O'Нил 2008: 115].

У другій картині другої дії в уста Кебота автор вкладає розлогий монолог, в якому викладено історію життя та узагальнено світогляд старого [O'Neill 1988: 348 – 349]. Своєрідна «сповідь» заснована на опозиції лексем «easy» («легкий, неважкий; зручний; невимушений» [Романов 2007: 94]) – «hard» («твердий, жорсткий; тяжкий (про працю); суворий; старанний» [Романов 2007: 124]). Використовуючи ці означення, Кебот описує два типи людей і, відповідно, два типи сприйняття Бога. Вживаючи слово «easy» для характеристики тих, хто ласий до каліфорнійського золота й родючих полів Заходу, Ефраїм вважає, що вони (Аббі, молодший син Евін, його мати) придумали собі занадто лагідного, поблажливого Бога. На противагу їм Бог у сприйнятті Кебота – «жорсткий», «суворий», він вимагає тяжкої праці й постійних непосильних жертв. Ефраїм сам став жорстким під проводом такого Бога. Навіть отримавши можливість обробляти родючу землю на заході, він повертається до своєї кам'янистої ферми. Легка праця на доброму ґрунті для нього – недостойна, не є виконанням волі Бога.

У перекладі нелегко зберегти семантику опозиції «easy»/«hard». Наприклад, російські тлумачі передають її лексемами «слабый»/«жестокий» [O'Нил 1971: 426 – 427]. Першу з них вважаємо прийнятною, щодо другої – вона володіє занадто вузьким семантичним навантаженням, виражає лише одну з багатьох полісем слова «hard». Можливими варіантами тут могли би бути «жесткий», «суровый». Український перекладач використовує лексичне багатство мови: знаходить різні синоніми, що в сукупності передають глибину задуму автора: «м'який», «слабкий», «малодушний»/«суворий», «могутній», «дужий», «жорстокий» [O'Нил 2008: 95 – 96].

Промовистим прикладом втручання у зміст тексту є переклад уривку, в якому Ефраїм розповідає про жорстоку розправу з індіанським населенням. Він перекручує старозавітний закон «око за око» (тобто не роби іншому більшої шкоди, ніж він зробив тобі на «десять очей за одне око»: «*An' I tuk vengeance on 'em. Ten eyes fur an eye, that was my motter*» [O'Neill 1988: 361] – (укр. підр. «І я здійснив помсту над ними. Десять очей за одне око, таким був мій принцип»). Польському

¹ виділення та переклад наші – У. Ф.

перекладачеві вдалося чітко передати зміст цієї фрази, яка розкриває усю жорстокість і фанатизм цього персонажа: «*Dziesięć oczu za jedno!*» [O'Neill 1973: 204]. Російський перекладач грубо втрутився у вихідний текст: «Но я им отомстил! Око за око, зуб за зуб – вот мой закон!» [О'Нил 1971: 442].

У своїй «сповіді» Ефраїм зізнається в тому, що його життя — підвладне поклику Бога, Його голосу – «*the voice o' God*» [O'Neill 1988: 320]. У російському тексті зміщено арену цієї боротьби в людську площину, сферу психіки персонажа – «*какой-то внутренний голос*» [О'Нил 1971: 426]. У цьому перекладі далі по тексту багато й інших релігійних елементів трансформовано з «небесної» сфери в «земну». Наприклад, після зради Аббі Ефраїм пропонує їй народити від нього сина як спосіб покаяння за гріх розпусти — мається на увазі саме християнська покута, що здійсниться перед Богом [O'Neill 1988: 350]. У перекладі читаємо «откупиться» [О'Нил 1971: 428], що не зберігає християнського підтексту розмови.

Урочисте, як мова Біблії, пересипане цитатами з неї мовлення Кебота також виявилось адаптованим до атеїстичної ідеології радянського часу, що вплинуло на загальний зміст перекладів. Наприклад, пафосне метафоричне зізнання «*I kin feel I be in the palm o' His hand, His fingers guidin' me*» [O'Neill 1988: 377] — (укр. підр. «Я відчуваю, що я неначе в долоні Його руки. Його пальці проводять / супроводжують мене») спрощено до «Здесь – я под защитой его» [О'Нил 1971: 460].

Інтервенції у мовлення інших персонажів також вплинули на образ Ефраїма Кебота у перекладах. Для прикладу, коли сільський скрипаль захоплюється здатністю старого Кебота до запальних танців у такому поважному віці, драматург вкладає у його уста фразу: «*Ye got the devil's strength in ye*» [O'Neill 1988: 362] — (укр. підр. «Ви маєте диявольську силу в собі»). Вважаємо саме так через слова хлопчини автор виявляє Кебота як уособлення сил зла, нелюбові, показує його одержимість нечистими думками й переконаннями. К. Пйотровському вдалося зберегти цей підтекст: «*Piekielna siła w tobie siedzi*» [O'Neill 1973: 204]. У російському та українському варіантах констатуємо нівелювання християнського контексту: «Ну и силищи в вас!» [О'Нил 1971: 442], «Ох и силища у вас сидить!» [О'Нил 2008: 106].

Текст оригіналу насичений поняттями, які вже втратили свій релігійний смисл, але за походженням їхня семантика — суто християнська. Ці деталі не несуть важливого образного навантаження, проте посилюють загальний релігійний тон тексту. Також вони свідчать про ступінь проникнення релігійних елементів у свідомість (аж до найглибших підсвідомих рівнів) жителів ферми, що й позначається на їхньому мовленні. Наприклад, вперше Кебот постає перед читачем у вихідному, святковому одязі — «*dismal black Sunday suit*» [O'Neill 1988: 335] – (укр. підр. «похмурий чорний недільний костюм»). «Недільним» такий убір назвали через те, що саме в своєму найкращому одязі ходили на недільне богослужіння до храму. В часі описаних подій так вже позначали просто вихідний костюм. Варіанти перекладу цієї фрази — «чорний вихідний костюм» [О'Нил 2008: 84], «*czarny odświętny garnitur*» [O'Neill 1973: 169] та «глухой черный выходной костюм» [О'Нил 1971: 408] — уже не нав'язують до релігійних коренів.

У польському тексті присутні адаптації до католицької традиції, в російському ж – до православ'я. У ньому перекладачі послідовно використовують застарілу церковну лексику (як, наприклад, «обрящешь» [О'Нил 1971: 427], «зачала Рахиль» [О'Нил 1971: 424] тощо). При таких трансформаціях значно втрачався оригінальний американський колорит першотвору.

Значно адаптованими в російському перекладі стали останні сцени драми. Саме у них автор підсумовує раніше поставлені проблеми, остаточно роз'яснює власний ідейний задум. Неточний переклад цих фрагментів кардинально впливає на розуміння цілого твору. Для прикладу, коли Кебот дізнається про зраду дружини з власним сином, то приймає рішення бути непохитним, суворим суддею, як і його Бог: «*I got t' be — like a stone — a rock o' jedgment!*» [O'Neill 1988: 373] – (укр. підр. «Я мушу бути – як камінь – скелею правосуддя!>). Згадки про камінь, скелю чітко відсилають до біблійної ідеї скелі як уособлення могутності Бога, опори, на якій заснована Його Церква. У перекладі вся кульмінаційна внутрішня боротьба персонажа зміщена в людську площину емоцій: «Мне надо превратиться в камень, чтоб не сойти с ума» [О'Нил 1971: 456]. Така ж стратегія застосована й далі, часто вона спостерігається в українському тексті [О'Нил 2008: 115].

Отож, майстерність Ю. О'Ніла в порушенні глибинних загальнолюдських проблем життєвого вибору, милосердя, любові, у створенні глибоких масштабних характерів тощо вимагає

важкої клопіткої праці перекладача драми, також і особливої уваги до пуританських аспектів твору як тла всього ідейного змісту. Втручання цензури, стратегія адаптації тексту до атеїстичного радянського читача спричинили відсутність послідовного перекладу християнських деталей в російському, а також, позначеному його сильним впливом, українському тексті. Створені в часи радянської цензури й критики, ці тексти є свідченнями того тиску, який чинила влада на літературне й духовне життя країни.

Тлумачі не зберігають загального пуританського контексту, перекладають релігійні елементи хаотично, вилучають їх або адаптують до власної релігійної традиції, переносять арену внутрішніх страждань та боротьби із площини віри у сферу психіки та емоцій. Заміна пуританських елементів православними внесла ще більшу дисгармонію в змістове та ідеологічне спрямування російського тексту. Відповідно неповним, суперечливим, часто незрозумілим постає й образ головного персонажа — Ефраїма Кебота – в російському та українському перекладах драми.

Польський варіант значно більш послідовний і точний щодо передачі релігійних елементів, проте дещо адаптований до римо-католицької польської традиції. Однак такі перекладацькі рішення не призвели до кардинального спотворення характерів та змісту драми в цілому.

Література: Висоцька 1997: Висоцька Н. О. Афро-американська драматургія як мультикультурний феномен: проблеми історії та поетики: дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 / Висоцька Наталія Олександрівна. — К., 1997. — 417 с.; Зорницький 2007: Зорницький А. В. Драматургія в історико-культурному контексті (на матеріалі творів Теннессі Уільямса): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Зорницький Андрій Володимирович. — Донецьк, 2007. — 221 с.; О'Ніл 1971: О'Ніл Ю. Пьесы: В 2 т. : [пер. с англ.] / Юджин О'Ніл ; [сост. и автор вс. ст. Аникст А.; ред. В. Маликов]. — М.: Искусство, 1971. — Т. 1. — 1971. С. 385 – 461.; О'Ніл 2008: О'Ніл Ю. Вибрані твори / Юджин О'Ніл. — Тернопіль: Мандрівець, 2008. — С. 70 – 118; Романов 2007: Сучасний англо-український українсько-англійський словник-довідник: 42 000 слів та виразів сучасної англійської та української мови / [укл. Романов Д. О.]. — Донецьк: БАО, 2007. ; 576 с. Clark 1947: Clark B. H. Eugene O'Neill. The man and his plays / Barrett H. Clark. — New York : Dover Publications, Inc., 1947. — 185 p.; Connolly 1998: The Oxford companion to Irish history / [ed. by S. J. Connolly]. — Oxford; New York : Oxford University Press, 1998. — 618 p.; O'Neill 1988: O'Neill E. Desire under the Elms / Eugene O'Neill // Complete plays : [1920–1931] / Eugene O'Neill. — New York, 1988. — P. 318 – 378.; O'Neill 1973: O'Neill E. Teatr / Eugene O'Neill ; [wybór: Kazimierz Piotrowski; przeł. K. Piotrowski, Maciej Słomczyński, Bronisław Zieliński]. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973. — S.145 – 224.; Pye 1994: Pye M. Macmillan dictionary of religion / Michael Pye. — London ; Basingstoke: Macmillan, 1994. — 319 p.

О.Д. Харлан, проф. (Бердянськ)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2 (477) + 821.162.1

Катастрофічні тенденції в українській і польській літературі міжвоєнного двадцятиліття

Харлан О.Д. Катастрофічні тенденції в українській і польській літературі міжвоєнного двадцятиліття.

У статті пропонується компаративне дослідження розвитку української і польської прози міжвоєнного двадцятиліття в аспекті функціонування катастрофізму; узагальнено й систематизовано філософські засади формування катастрофічного світогляду; комплексно і системно проаналізовано дискурс катастрофізму і тенденції його художнього втілення; катастрофічна парадигма вивчається у співвідношенні з жанровими особливостями тогочасної прози та авторськими ідейно-естетичними інтенціями.

Ключові слова: українська і польська літератури, літературний процес, міжвоєнне двадцятиліття, періодизація, катастрофізм.

Харлан О.Д. Катастрофические тенденции в украинской и польской прозе межвоенного двадцатилетия.

В статье предлагается компаративное исследование развития украинской и польской прозы межвоенного двадцатилетия в аспекте функционирования катастрофизма; обобщены и систематизированы философские основы формирования катастрофического мировоззрения; комплексно и системно проанализирован дискурс катастрофизма и тенденции его художественного воплощения; катастрофическая парадигма изучается в соотношении с жанровыми особенностями прозы рассматриваемого периода и авторскими идейно-эстетическими интенциями.

Ключевые слова: украинская и польская литературы, литературный процесс, межвоенное десятилетие, периодизация, катастрофизм.

Kharlan O.D. Catastrophic trends in the Ukrainian and Polish literature of betweenwar period of twenty years.

In the article the comparative research of the development of Ukrainian and Polish prose betweenwar period of twenty years in the aspect of functioning of catastrophism is suggested; philosophical basis of forming of catastrophism ideology have been generalized and systematized; there have been analyzed the discourse of catastrophism and tendencies of its artistic realization; catastrophical paradigm is studied in correlation with genre peculiarities of prose of considering period and author aesthetic intentions.

Key words: Ukrainian and Polish literature, literary process, betweenwar period of twenty years, periodization, catastrophism.

Українська і польська літератури в період між двома світовими війнами в силу історичної ситуації розвивалися неоднозначно. Переживши Першу світову війну, яка для обох націй стала жакливим випробуванням і приводом для осмислення свого майбутнього існування, літератури вписалися в рамки обставин, що склалися: Польща здобула незалежність, а Україна, пройшовши через численні битви і повстання, залишилася розмежованою і псевдонезалежною в рамках СРСР. Не можна, звісно, робити висновок про більшу чи меншу від цього активність літературного процесу, але, безумовно, таке становище мало свій вплив на літературу, детермінуючи її функціонування. Отже, метою статті є аналіз суспільно-політичного та культурного становища української та польської літератур крізь призму формування катастрофічної свідомості. Серед завдань основними визначимо: введення в активний літературознавчий обіг терміну «міжвоєнне двадцятиліття»; проблема докладної періодизації літератури цього часу; окреслення основних елементів катастрофізму в національному письменстві.

Відразу обумовимо використання дефініції «міжвоєнна література», оскільки в українському літературознавстві, на відміну від польського, де вона узвичаєна на термінологічному рівні [Див.: Balcerzan 1984; Kwiatkowski 2002], до неї звертаються час від часу. Вже в 20-х роках літературознавці усвідомлювали, що мистецтво початку ХХ ст. стало окремим періодом, а перед ними розвиваються нові, ще не окреслені й не осмислені течії, приходять люди зі своїми поглядами на життя, об'єктом осмислення стають цілком відмінні суспільні процеси. Післявоєнна Європа отримала на своїй території кілька таборів: переможців і переможених, крім цього, трансформовану в СРСР Російську імперію зі своїми інтересами та агресивним зовнішньополітичним спрямуванням. Зрозуміло, що політична ситуація визначала й специфіку літературного процесу.

Країни Центрально-Східної Європи пережили трагедію Першої світової війни найважче, але й наслідки її були найрадикальнішими, тому що на мапі цієї частини континенту замість імперій появилися нові держави, і література кожної з них мала свою специфіку. Не до кінця можна погодитися з думкою А. Вонторського, який вважає, що на характер літературної творчості цього регіону вплинули два чинники: «занепад модерністського мистецтва з його декадентизмом і відірваністю від суспільного життя та створення самостійних держав, які дозволяли письменникам творити без обмежень з боку окупаційної цензури (австро-угорської, німецької або російської). Звідси – сміливі експерименти 1920-х рр., розвиток футуризму, неокласицизму, сюрреалізму тощо» [Вонторський 2004: 222]. Вслід за С. Павличко вважаємо, що «модернізмом, як правило, називають літературу періоду між двома світовими війнами» [Павличко 1997: 17], тому й про занепад мови йти не може, а щодо цензури в межах новоутворених держав, то все-таки більшою мірою вони вийшли із Австро-Угорської імперії, де

цензурні утиски не були такими сильними, як на території Росії, а там вони, особливо в 30-і рр., перейшли у відкрите цькування, а потім і фізичне знищення митців.

Підходи до проблеми періодизації української та польської літератури часто визначалися ідеологічними чинниками. Так, в дусі вульгарного марксизму подається періодизація польської літератури в статті Я. З. Якубовського [*Jakubowski 1950*], назви літературних періодів у якій перегукуються із прийнятою термінологією в УРСР: «Література першого імперіалістичного періоду, період натуралізму та Молодого Польщі», «Література міжвоєнних років (1918 – 1939) – другий імперіалістичний період» тощо, а в «Історії української літератури: У 2 т.» (1959): «Література періоду Жовтневої революції та громадянської війни (1917 – 1920)», «Література періоду відбудови народного господарства і соціалістичної індустріалізації країни (1921–1929)», «Література періоду довоєнних п'ятирічок (1930–1941)» [*ІУЛ 1959*]. Свої погляди на виокремленість літературного періоду міжвоєнного двадцятиліття висловлювали Г. Маркевич [*Markiewicz 1967*], Т. Бурек [*Burek 1972*], Е. Бальцежан [*Balcerzan 1984*] та ін. Так, Т. Бурек точкою відліку нового періоду бере 1905 р., вважаючи, що Перша світова війна була результатом суспільних процесів, які почалися в цей час; Г. Маркевич у праці «*Przekroje i zbliżenia*» (1967) висловлює думку, що основними аргументами на користь виокремлення періоду міжвоєнного двадцятиліття є історичні обставини та генераційний принцип, а Е. Бальцежан вказує на винятковість епохи: «Польське міжвоєнне двадцятиліття усвідомлювало собі власну своєрідність. Або може слід було б сказати: воно творило міф власної своєрідності» [*Balcerzan 1984: 265*].

Думка про виокремлення в українському літературному процесі періоду міжвоєнного двадцятиліття зафіксована в «Історії української літератури ХХ ст.» [*ІУЛ 1993*], але обмежена вона хронологічним підходом: це 1910 – 1930-і рр. Використання вищезазначеного терміну можна аргументувати, по-перше, суспільно-історичними умовами, які виокремлюють цей період, позаяк саме тоді Україна мала несправджену змогу вирішити питання своєї незалежності, і за ці два десятиліття майже всі етнічні українські землі були підпорядковані Москві; входження українських земель, крім УРСР, до різних держав (Польща, Чехословаччина, Румунія) дало можливість митцям бути включеними в інонаціональне літературне життя, що сприяло його оновленню та визначенню як окремого. По-друге – історико-літературними чинниками, адже, як зауважує І. Дзюба, «наприкінці першого – на початку другого десятиліття ХХ ст. в українській літературі відбувається зміна літературних поколінь. Відхід з життя М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, еміграція О. Олеса, С. Черкасенка, М. Шаповала, В. Винниченка, М. Вороного, В. Самійленка (незабаром останні повернулися), розстріл Г. Чупринки (1921) позначили кінець раннього етапу українського модернізму з його потужним національно-культурним міфотворенням, із програмою гуманізації та універсалізації світу, духовною утопією гармонійного індивідуального, національного і соціального життя» [*ІУЛ 1993: 21*], а отже, приходить нова генерація, з моральним тягарем перемог і поразок боротьби за національну незалежність, з розумінням свого шляху України у світовій історії, незалежних у судженнях, з розмаїтими ідеями щодо розвитку української літератури, коли, за висловом С. Павличко, література «дістала значно ширшу, ніж будь-коли, аудиторію. Зростає рівень освіти цієї аудиторії. Вперше в літературі працювала велика кількість письменників та інтелектуалів. Уперше українські науковці говорили з кафедр національних університетів. Уперше бурхливо диференціювалися окремі мистецькі напрями, групи, школи» [*Павличко 1997: 170*]. Тому можна говорити, що нові явища в історичному житті, культурі, політиці, побуті визначають 1918 – 1939 рр. як окремий період у розвитку письменства, хід якого був перерваний початком Другої світової війни.

Водночас у цьому періоді слід виділити підперіоди, які увиразнюють особливості історичного та суспільно-культурного життя. На сьогодні в польському літературознавстві виділяють такі: 1918–1932 (щодо прози поділяючи ще на дві частини: 1918 – 1926 та 1926 – 1932) і 1932 – 1939 роки [*Kwiatkowski 2002*], а в українському, в цілому виокремлюючи 20-і й 30-і роки [*ІУЛ 1993*], інколи роблять певні уточнення. Так, Ю. Лавріненко у відомій антології говорить про 1917 – 1933 роки, асоціюючи саме цей час із символічною назвою «Розстріляне відродження», та період після 1933 року, коли «сучасні глуповці з якоюсь убивчою послідовністю, з непомильністю якогось протикультурного інстинкту відкинули насамперед

усе мистецьки ліпше й сильніше, залишивши собі лише халтуру і слабину» [Лавріненко 2004: 12]. Вірогідно, логічнішим буде виділення в даному підперіоді ще двох (як і в польській прозі): 1917 – 1927 (до приглушення літературної дискусії) та 1927–1933 роки, після чого українське письменство вже безповоротно на той час розділилося на два потоки: підрадянське й еміграційне, характеризуючи які С. Павличко говорила про два умовні дискурси: Києва – Харкова і Львова – Праги. «Другий, – відзначала вона, – у політичному сенсі до великої міри був реакцією і відповіддю на перший. Хоча Західна Україна мала вільний вихід до Європи й відносну політичну свободу, її культура стала жертвою тих подій, які відбувалися на Сході» [Павличко 1997: 171]. При цьому слід пам'ятати, що дискурс Львова був і дискурсом Варшави, отже вкраїнська і польська літератури функціонували в одному обширі, будучи наближеними в силу державної приналежності, але переживаючи роз'єднання внаслідок значною мірою недалекоглядної політики польського уряду щодо українства. Цікаво, що багато письменників з одного та іншого боку мали досвід Першої світової війни в одних окопах (Ю. Віттлін та О. Турянський), переживали події більшовицького перевороту на «чужій» території, як, наприклад, С. І. Віткевич, що пробув певний період у Києві, чи набували знань і досвіду в польських навчальних закладах, як Ю. Липа, закінчивши медичний факультет Познанського університету (1929) і деякий час виконуючи обов'язки асистента на медичній кафедрі Варшавського університету.

Таким чином, можна говорити про майже повну хронологічну синхронність періодів української та польської літератури міжвоєнного двадцятиліття, але дещо різне їх змістове наповнення. Коли польське письменство мало можливість протягом всього цього часу розвиватися в рамках індивідуальної свободи, вільного вибору тем і стилів, незалежної критики, активного ознайомлення зі здобутками світового мистецтва, то українське, особливо після 1933 р., в підрадянській Україні переживало повну уніфікацію, нівелювання творчої специфіки й переведення на «єдино правильні» соцреалістичні рейки, а та література, що існувала в Західній Україні та на еміграції, не могла повністю замінити весь пласт фізично й морально знищених авторів. «1930 року друкувалися 259 українських письменників. Після 1938 року з них друкувалися тільки 36. Просимо в'яснити МГБ, де і чому зникли з української літератури 223 письменники?» [Лавріненко 2004: 12] – запитували в телеграмі, відісланій з Нью-Йорка 20 грудня 1954 р., представники Об'єднання Українських Письменників «Слово» учасників другого Всесоюзного з'їзду в Москві, даючи таке своє пояснення: «розстріляно 17; покінчили самогубством – 8; арештовані, заслані в табори і іншими поліційними заходами вилучені з літератури (серед них можуть бути розстріляні і померлі в концтаборах) – 175; зникли безвісти – 16; померли своєю смертю – 7» [Лавріненко 2004: 13]. Тому загальноприйнятою є думка про жорстоке придушення розвою літератури в Україні, внаслідок чого українське письменство втратило кращих своїх представників, не виконавши свого призначення.

Коли в Україні на руїнах суспільного й культурного життя у 30-х роках звучали псевдощасливі голоси соцреалістичного наповнення, то в Польщі саме тоді з найбільшою силою лунали апокаліптичні застереження щодо майбутньої катастрофи. Слід зазначити, що катастрофічні настрої були притаманні всій світовій літературі міжвоєнного двадцятиліття, позаяк під «впливом наукових відкриттів, нових філософських гіпотез, і, звичайно, самого життя модерна людина поступово втрачала певність у цінностях попередньої епохи, скепсис ставав виразником духу часу, пізнання бачилося як процес суб'єктивний, а його результати – як відносні» [Павличко 1997: 17].

Добре відомо, що найвиразніше дух епохи виразився в комплексі ідей та уявлень, в яких концептуалізувалися відчуття про раніше невідомі могутні сили, що підкоряли все життя людини. Через них вона пов'язана із загальним ірраціональним космічним процесом, залучена до неосягнених катастроф. Великого значення для людини набуває невідоме, сфера якого безмежніша, як знання, що завжди є неповним, поверховим і по суті фіктивним, задовольняючи тільки утилітарну мету. На всьому, з чим має справу людина, лежить відбиток кінця, безсенсовості, незакоріненості й безґрунтіства. Швидкоплинне життя не розкриває буття, а тільки прикриває і натякає на його бездонні таємниці. Філософи, письменники, художники, які висловлювали песимістично-катастрофічні думки ще в середині XIX ст., на той час випадали з

поля зору суспільної свідомості, захопленої прогресистськими ідеями позитивізму, природничого оптимізму й соціального реформаторства.

Якщо польська література завжди досліджувалася як частина великого модерністського континенту, то щодо української існували окремі спостереження. На сьогодні вже відійшла в минуле широко розповсюджена протягом десятиліть радянського літературознавства думка про «немодерність» українського письменства, а підтвердженням про його віднайдення свого місця на світовій естетичній мапі є праці С. Павличко, Т. Гундорової, М. Ільницького, Я. Поліщука, М. Моклиці, Ю. Коваліва, О. Астаф'єва, Р. Мовчан та багатьох інших. Втім, як зауважувала С. Павличко, «пошук модерності був іманентним процесом, по суті підґрунтям усього літературного руху, але він ніколи не увінчувався успішним завершенням, не в сенсі створення окремих шедеврів, а в сенсі визнання всією художньою культурою як самого потягу до модерності, так і легітимізації художніх стилів та творів модернізму» [Павличко 1997: 347].

Говорячи про польську літературу, дослідник Л. Евстахевич відзначав: «Літературний синтез міжвоєнного двадцятиліття можна сконструювати, послуговуючись виключно естетичними та історичними передумовами. Однак відбиття явищ не тільки на тлі історії, але й філософії, психології, соціології, естетики вказує на повне охоплення інтелектуальної та естетичної співзалежності, яке в сумі складає стиль епохи» [Eustachiewicz 1983: 7]. Отже, нова епоха в літературі прив'язана як до історичних подій (Перша світова війна, соціальні революції в Росії та Європі), так і, в першу чергу, інтелектуальних.

Усі дослідники відзначають кардинальний перелом, що стався на межі XIX–XX ст. Він проявився у формі величезного культурного вибуху, котрий обновили літературу, музику, живопис, театр, хореографію. Екстрафакторами культурного вибуху російський дослідник Н. Лейдерман називає: переворот про уявлення Всесвіту та його закони, що визначив скепсис науки щодо позитивістських підходів, висловив сумнів у всесильній каузальності та пошук нових пояснень для зв'язків між явищами; історичний досвід XIX ст., знаменного соціальними революціями, війнами, переділом кордонів, що проявилось в кризі демократичних утопій, які ґрунтувалися на вірі в народ як носія морального закону і бачили порятунок для особистості через розчинення в народі. «Можна зробити припущення, що на межі XIX – XX століть з величезної кількості різнорідних факторів, які відкидали чи ставили під сумнів фундаментальні уявлення і цінності, що вважалися вічними, утворилася критична маса, яка й призвела до ментального вибуху, – результатом його і став той апокаліптичний розлом у свідомості цивілізованого людства, про який відчайдушно проголосив Ніцше: “Бог помер!”» [Лейдерман 2002].

Які б не були хаотичними процеси, що відбувалися на початку XX ст., вони, на думку Н. Лейдермана, «мали своє емоційне забарвлення і в своєму броунівському русі тяжіли до двох полярних силових центрів» [Лейдерман 2002]. Вслід за російським літературознавцем визначаємо ці два центри як апокаліптичність та революціонізм. Не до кінця можна погодитися з твердженням, що ці центри – полярні, тому що все-таки бачимо, як вони проектується один на одного, накладаються, стаючи взаємозамінними, позаяк свідомість, що презентувала перший центр, передбачала докорінні зміни внаслідок апокаліптичної катастрофи, а друга призводила до цих катастроф. Світовідчуття, яке розповсюдилось в кінці XIX ст., а в силу історичних причин найповніше проявилось в перші десятиріччя XX, особливо в епоху між двома світовими війнами, можна назвати катастрофічним [Дув.: Werner 1992; STL 2002].

Одночасно, на противагу відчаю, XX століття породило й ряд утопічних проектів, що обіцяли «золотий вік» у майбутньому, й дало ряд революційних досягнень у науці й техніці, які, щоправда, призвели до мільйонних жертв внаслідок війн, тоталітарних режимів, техногенних катастроф. Отже, глибинні ментальні зсуви, що відбулися на межі століть, призвели до виникнення нового типу культури – модерністського, позначеного глибоким розчаруванням і сумнівами в реальності й можливості досягнення світової гармонії. Модернізм, а потім авангард і постмодернізм дали художні твори, орієнтовані не на подолання Хаосу Космосом, а на поетизацію й осягнення Хаосу як універсальної й нездоланної форми людського буття [Лейдерман 2002].

Модернізм здійснив ревізію всієї системи духовних цінностей, відкинувши усталені уявлення про світ. Але, відмовившись від надії знайти гармонію в предметному світі, він не відмовився від пошуків гармонії, втіливши своє прагнення в світообразі Хаосу як мінус-гармонії. «Колосальним завоюванням саме модернізму стало те, що, романтично відштовхуючись від низької емпіричної практики повсякденного існування, він надав світу людського духу статус самоцінної вищої буттєвої реальності – ввійшов у цю реальність, обжився в ній, зайнявся підкоренням її просторів, її висот і низин, став шукати джерела її внутрішнього світла й занурюватися в її «чорні діри». Власне, саме різноманітність «модернізмів» свідчить про небувалу широту й глибину художнього пориву, яким знаменувалося утвердження світу душі як цілісного й самодостатнього Всесвіту» [Лейдерман 2002].

У ХХ ст. можемо говорити про співіснування модерністських, авангардистських, реалістичних елементів у художніх творах міжвоєнного двадцятиліття, змінність історико-літературних систем. Так, реалістичний напрям пережив на початку 20-х років кризовий період; символізм, виникнувши в 90-х рр. ХІХ ст., вже через два десятиліття став сходити з кону; відносно недовгою була інтенсивність експресіонізму (10 – 20-і рр. ХХ ст.) тощо.

На думку дослідників, одна із суттєвих особливостей літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття полягає в тому, що тут поряд із відносно цілісними літературними напрямками діяли художні тенденції, які тяжіли до створення напрямів, але з тих чи інших причин не кристалізувалися в історико-літературну систему. Вони, творячи певний час щось подібне до літературного напрямку, ставали ґрунтом для естетичних пошуків наступних літературних напрямів, течій, шкіл. Таким, на нашу думку, став катастрофізм – ідейно-естетична тенденція в літературі міжвоєнного двадцятиліття, який не виробився в окремий літературний напрям, але проявився на різних рівнях і в різних моделях художніх пошуках того часу.

Трагічний песимізм письменників міжвоєнного двадцятиліття для кожного з них був окремим випадком наростаючої тривоги, яка ґрунтувалася не тільки на факторах суспільного й культурного порядку життя, з яким відчуттям порогу епохи й невизначеності майбутнього, але й на думках, які йшли зі світу великої науки, наповнюючи світ новими уявленнями про кінечність світу, його катастрофічних процесах та енергетичному фіналізмі, які не вкладалися в традиційні детерміністичні схеми традиційного мислення. Відповіддю на цей духовний катаклізм було становлення нових форм культурно-моральних ідентифікацій і культурно-історичних орієнтацій людини. В них помітне місце посідає катастрофічне світовідчуття, метафізика кінця та естетизація смерті як фундаментальної людської і культурної позитивної цінності.

Література: Вонторський 2004: Вонторський А. Бути чи не бути? Методологічні питання міжвоєнного періоду в історії літератури // Вісник Львівського університету. – 2004. – С. 219 – 226.; ІУЛ 1993: Історія української літератури ХХ ст.: підруч. / за ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1993. – 789 с.; ІУЛ 1959: Історія української літератури : [В 2 т]. – К. : Наукова думка, 1959. – Т. 2. – 879 с.; Лавріненко 2004: Лавріненко Ю. Від упорядника // Розстріляне відродження [антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей / упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка]. – К.: Смолоскип, 2004. – С. 7 – 13.; Лейдерман 2002: Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» [Електронний ресурс] // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – Режим доступу: // <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html> ; Павличко 1997: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія]. – К.: Либідь, 1997. – 357 с.; Balcerzan 1984: Balcerzan E. Dialektyka polskiego dwudziestolecia międzywojennego // Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi: [pod red. T. Weiss]. – Kraków; Wrocław, 1984. – S. 265 – 279.; Burek 1972: Burek T. 1905, nie 1918 // Problemy literatury polskiej lat 1890–1939. – Wrocław, 1972. – Seria I. – S. 77 – 105.; Eustachiewicz 1983: Eustachiewicz L. Dwudziestolecie 1919–1939. – Warszawa: Wyd-wa szkolne i pedagogiczne, 1983. – 428 s.; Jakubowski 1950: Jakubowski J. Z. Sprawa periodyzacji historii literatury polskiej XIX i XX wieku (Propozycje do dyskusji) // Polonistyka. – 1950. – № 1. – S. 1–7.; STL 2002: Katastrofizm // Słownik terminów literackich: [Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. / pod red. J. Sławińskiego]. – Wrocław –

Warszawa – Kraków, 2002. – S. 238.; Kwiatkowski 2002: Kwiatkowski J. Dwudziestowiecie międzywojenne. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. – 595 s.; Markiewicz 1967: Markiewicz H. Przekroje i zbliżenia. – Warszawa, 1967. – S. 5 – 19.; Werner 1992: Werner A. Katastrofizm // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. – S. 445 – 453.

Ольга Царик, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821. 161.2-31.09

Сюжетно-композиційні особливості роману Германа Кестена «Шарлатан»

У статті розглядаються сюжетно-композиційні особливості, багатоплановість сюжетних ліній роману «Шарлатан» німецького письменника XX століття Германа Кестена. Аналізується діагностика часу та моральних цінностей головних героїв роману.

Ключові слова: Герман Кестен, німецька література, сюжет, композиційні особливості, літературна епоха, Нова об'єктивність.

В статье рассматриваются сюжетно-композиционные особенности, многоплановость сюжетных линий романа «Шарлатан» немецкого писателя XX века Германа Кестена. Анализируется диагностика времени и моральных ценностей главных героев романа.

Ключевые слова: Герман Кестен, немецкая литература, сюжет, композиционные особенности, литературная эпоха, Новая объективность.

The article discusses compositional features and multifaceted storylines of the novel "Charlatan" of the German writer twentieth century Hermann Kesten. Diagnosis of the time and moral values of the main characters of the novel are analyzed.

Keywords: Hermann Kesten, German literature, story, compositional characteristics, literary era, new objectivity.

Німецький письменник Герман Кестен прожив довге життя і був свідком історичних подій впродовж століття, які відображені у його творчому доробку, що недостатньо досліджений літературознавцями як у Німеччині, так і в Україні. Оскільки Герман Кестен народився 28 січня 1900 року в Підволочиську Тернопільської області у Східній Галичині у єврейській родині Ізидора та Іди Кестен. А у 1904 році родина переїхала до Нюрнберга, де Герман відвідував спершу народну школу, а згодом гімназію. В університеті вивчав спочатку юриспруденцію та національну економіку в Ерланген, пізніше історію, германістику та філософію у Франкфурті-на-Майні. Перші свої новели Кестен опублікував 1926 року у „Frankfurter Zeitung“. Перший роман Германа Кестена „Josef sucht Freiheit“ опубліковано 1927 року у Нюрнбергу. Переїхавши до Берліна, Кестен зустрів майбутню дружину Тоні та одружився, познайомився із Еріхом Кестнером, Йозефом Ротом та Ернстом Толлером. 1928 року отримав першу нагороду за роман „Josef sucht Freiheit“. У 1929 році з'явився другий роман Кестена „Ein ausschweifender Mensch“, опубліковано збірку новел „Die Liebes-Ehe“ та драму „Babel oder der Weg zur Macht“, проте найважливішою подією стала публікація антології „24 neue deutsche Erzähler“, що принесла Кестену ранню славу засновника Нової об'єктивності. У 1930 році Кестен написав драматичну версію першого роману про Йозефа „Wohnungsnot oder die Heilige Familie“, до того опублікував антологію „Neue französische Erzähler“. У наступні роки з'явилися „Die glückliche Menschen“ (1931) та „Der Scharlatan“ (1932).

Роман «Шарлатан» з різних точок зору «найбільш претензійний роман» [Wagener 1995: 53], про що свідчать змістова складність, особливості композиції роману, багатоплановість і обґрунтована вірулентність діагностики часу у романі, що і буде метою дослідження.

Діагностика часу у романі Германа Кестена «Шарлатан» простежується переважно у двох аспектах. Один націлений на негативне зображення Кестеном суспільства Ваймарської республіки, інший аналізує людей як носіїв власної відповідальності за стан, який критикує Кестен. У «Шарлатані» Кестен змалював п'ятирічний період від 1927 до 1933 року. На

передньому плані простежується фікційний сюжет, який Кестен ілюструє розвитком подій та дискусіями, що відповідають подіям часів Ваймарської республіки.

Події Першої світової війни характеризують епоху, описану з точки зору Карла Баллона, 1918 року, який також названо придушеною революцією німецького пролетаріату чи інфляції 1923 року у характеристиці групи жінок: *„Frauen von kleinen Ladenbesitzern oder Kassenärzten, die noch nie im Leben einen Tausendmarkschein in Händen gehalten hatten, außer in jenen revolutionären Jahren der Inflation“* [Scharlatan: 362]. (Жінки малих власників магазинів чи лікарів лікарняних кас, які ще ніколи в житті не тримали в руках купюри у тисячу марок, хіба що у ті революційні роки інфляції). Про період 1927 – 1932 рр. свідчать описи політичного становища, згадки про партії та політичних діячів, переплетені політичними, суспільними та культурними дискусіями, що влучно описують дійсність Ваймарської республіки.

Таким чином впродовж роману читач дізнається про успішне становлення «нової народної партії», яка однозначно ідентифікується із NSDAP (Nationalsozialistische deutsche Arbeitspartei – Націонал-соціалістична робітничка партія Німеччини, офіційна назва гітлерівської партії), що спершу згадується лише побіжно, проте далі її вплив стає все чіткішим. Кестен виявляє зв'язок між загрозою провалу республіки та фашистизацією політики та суспільства націонал-соціалістично орієнтованими угрупованнями, які критикує за політичні ідеали та корупцію у політичній структурі країни.

Стефан Рос член центральної партії, проте він готовий прийняти ідеали іншої, вигідної течії, про що свідчить розмова Баллона із Росом *„Ihre politische Überzeugungen verbieten es Ihnen doch nicht, unsere Ideale zu unterstützen? – Ich unterstütze, ... ich unterstütze alles“* [Scharlatan: 236]. (Але ж Ваші політичні переконання не забороняють Вам підтримувати наші ідеали? – Я підтримую, ... я підтримую все). Сприйняття політичної системи епохи Кестеном відображається у характеристиці Карла Баллона, що складається із ключових слів, прізвищ, понять: *„Er war aufgewachsen in Krieg, Umsturz, Inflation und dem Elend der Nachkriegsjahre eines besiegten und betrogenen Landes, zwischen Disputen über Arbeitslosigkeit, Nationalismus, Ende des Kapitalismus, Kommunismus, Untergang des Abendlandes, Ende des Humanismus, Segen und Fluch der Demokratie, Barbarei, Folgen der Technik, Amerikanisierung, Gestaltwandel der Kulturen, Sinnlosigkeit der Geschichte, Idealismus, Materialismus, Relativitätstheorie, Nietzsche, Freud, Wilson, Lenin, Hitler, Mussolini...“* [Scharlatan: 278]. (Він зростав у часи війни, розрухи, інфляції та біди післявоєнних років переможеної та обдуреної країни, між суперечками про безробіття, націоналізм, кінець капіталізму, комунізм, занепад заходу, кінець гуманізму, благословення і прокляття демократії, варварство, наслідки техніки, американізацію, зміну образів культури, беззмістовність історії, Ніцше, Фройда, Вільсона, Леніна, Гітлера, Муссоліні...). У центрі критики суспільства – буржуазія (юристи, журналісти, лікарі, торговці, навіть службовці), в різний спосіб вказується на загрозу втрати класової приналежності. Кестен характеризує це угруповання з негативним відтінком вже при першому знайомстві – на зустрічі однокласників. Ганс Вальд розпочинає зібрання вітальною промовою і репрезентує свої досягнення та заслуги, закликаючи однокласників прозвітувати про соціальний статус. Їхнє життя заплановане як економіка, успіх можна вирахувати. Ця капіталізація життя відбувається через реакційне сприйняття іншого стилю життя.

Серед проблемних питань спостерігаємо і освітні ідеали гімназійного виховання. З одного боку, Кестен зазначає, що освіта необхідна передумова для суспільного визнання, в такий спосіб був «приручений» Карл Баллон, який виріс як «дитина природи»: *„In Nürnberg kaufte der alte Ballon seinem Sohn Schuhe, Kleider, Wäsche, eine ganze Bibliothek, einen Hauslehrer, einen Musiklehrer, einen Tanzlehrer. ... Karl in seinen fünfzehn Jahr sah elegant und vornehm aus. Er hatte Tanzen gelernt, etwas Französisch und Englisch, ein bisschen Latein. Er hatte vierzig Romane gelesen. ... alles in allem keine schlechte Leistung für ein halbes Jahr“* [Scharlatan: 110]. (У Нюрнберзі старий Баллон купив своєму синові взуття, одяг, білизну, цілу бібліотеку, приватного вчителя, вчителя музики, вчителя танців. ... Карл у своїх п'ятнадцять років виглядав елегантно та аристократично. Він прочитав сорок романів. ... загалом непогані успіхи за півроку).

З іншого боку, освіта виявляється лише маскуванням, про її можливий гуманістичний вплив на людей читач не дізнається нічого. Для тих, кому загрожує економічна поразка, бідність та втрата класової приналежності наприкінці Ваймарської республіки, остаточно

знецінились залишки освітніх ідеалів генерації батьків і стали неважливими для забезпечення щоденного існування [Weber 2001: 17]. У рамках порівняння кар'єри вартує уваги читача розповідь службовця Ніколаса Пфефера, він заробляє двісті двадцять марок на місяць, через п'ять років сподівається на зарплатню вищу на сорок або і шістдесят марок, проте його дружина незадоволена таким життям і погрожує відкрити газову конфорку, оскільки звикла до кращого життя у домі батька-судді. Пфефер сподівається на революцію, хоча не вірить у чудо.

Освіта у романі Германа Кестена «Шарлатан» подається як іррелевантний пережиток часу, основні цінності якої та моральні правила поведінки гуманістичного виховання виявилися повністю непотрібними через економічні та суспільні чинники. Колишні однокласники пов'язані спільними шкільними роками, їхній зв'язок підсилений набутим досвідом у роки війни. Марна присяга спільних шкільних років, цинічний заклик до честі та обов'язку щодо гуманістичних освітніх ідеалів вільгельмської шкільної системи теж потрапляють у ситуацію, в якій холод та корисливість стали визначальною рушійною силою для нещадних процесів проти так званих «шкільних друзів».

Таким чином прокурор Георг Обермайєр захоче свою нещадність та сумнівне ставлення до права стосовно Карла Баллона за порожніми фразами. Карл повинен визнати провину в доведенні до самогубства, для того щоб врятувати свого батька від ув'язнення: *„Ihr Vater ist ein Greis. Bedenken Sie das, lieber Ballon. Schließlich, wir waren Schulkamerade.“* [Scharlatan: 79]. (Ваш батько старий. Обдумайте це, любий Баллоне. Зрештою, ми шкільні друзі). Незрозумілість фактичних відносин та цінностей проявляється після того, як прокурор Обермайєр був змушений під тиском Штіфтера звільнити ув'язнених.

Психологічний стан покоління Кестен доповнює аспектами воєнного досвіду. Хоча у романі «Шарлатан» читач не зустрічає явного опису подій війни, проте помітно простежується вплив тих подій на колишніх однокласників. У процесі суперечки про неповноту «списку мертвих із класу» колишні учні демонструють домінуючі позиції матеріалізації та прийняття об'єктивності.

Колишніх абітурієнтів більше цікавить статистика смерті, вони намагаються доповнити перелік жертв, так як, здається, когось забули.

Витіснення емпатійності, не зважаючи на пов'язані з війною страждання, та прийняття матеріалізації та соціальних конвенцій відбувається на вимогу виконання цинічної статистики. Війна не виглядає більше трагедією. Вплив війни, зображений Кестеном, бачимо у кульмінаційному зверненні Зігфріда Блау до Альберта Штіфтера: *«Du hast den letzten Krieg als moralisches Praktikum betrieben»* [Scharlatan: 39]. (Ти використав останню війну в якості моральної практики). Війна у романі розглядається як причина аморальності та безсовісності генерації.

Провідна роль у «Шарлатані» належить генерації «тридцятилітніх» у соціальному середовищі. Йдеться про представників капіталу та політики, бізнес-лідерів та мільйонерів, угруповання, що збираються довкола них з метою отримання впливу та влади. Цьому угрупованню Кестен надає важливе значення для характеристики економіки і політики у Німеччині і представляє його нечесним, корумпованим та декадентським.

У цьому контексті варто назвати Стефана Роса, «дядька» Роса, в його оточенні сходиться багато розгалужень сюжетних ліній. У описі Ніколаса Пфефера товариства, що запрошене до Роса на вечерю для ухвалення важливих рішень: *„Hier sind Beamte, die nichts verstehen, Künstler, die vom Markt reden, eine Familie, die verbuhlt ist, ein Greis, der würdig aussieht und ein lüsterner Schurke ist, Freunde, die einander für das Lächeln eines Vorgesetzten verkaufen, Mädchen, die ihre Liebe beziffern, Diplomaten, die ihr Volk verkaufen, Journalisten, die für ein Abendessen bestechlich sind und verbittert herumgehen, weil nur solche Schieber wie dieser Roß sie eines Abendessens wert verachten, da hast du die Nichtstuer, die der Untergang der Gesellschaft prophezeien, Spekulanten, die Kirchen bauen und Prälaten, deren Mätressen von Lenin schwärmen, Gatten, die homosexuell sind, Töchter, die lesbisch, Großväter, die revolutionär und Enkel, die reaktionär sind, hier wimmelt es von Glückjägern und Kokotten, von feilen Müttern, verkauften Kindern und garantiert impotenten Vätern. Das ist die Gesellschaft in Frack und Seide“* [Scharlatan: 193]. (Тут чиновники, які нічого не розуміють, митці, які говорять про ринок, хтиві сім'я, старий, який гідно виглядає та насправді розпусний лиходій, друзі, які продають один одного за посмішку начальника, дівчата, які свою любов

виражають у цифрах, дипломати, які продають свій народ, журналісти, які продалися за вечерю і снують озлоблено туди-сюди, тому що лише такий спекулянт як Рос принижує їх вечерею, тут ти маєш і нероб, що пророкують занепад суспільства, спекулянтів, які будують церкви і прелати, чії коханки мріють про Леніна, чоловіки гомосексуальні, доньки лесбійки, революційні діди та реакційні внуки, тут кишить мисливцями за щастям та кокетками, продажними матерями, проданими дітьми і гарантовано безсилими батьками. Це товариство у фраках і шовках).

На цьому вечірньому зібранні у присутності бургомістра Берліна вирішено створити акціонерне товариство, за допомогою якого Рос та Крумгольц мали постачати у Берлін товари поганої якості та за завищеними цінами, для прибутку мільйон марок. Бургомістр вбачає у цій справі теж власну вигоду, аналізуючи ситуацію, він відмічає, що Крумгольц «сидить» у міській раді і належить до «правильної партії», підтримка якої конче необхідна мерові, – тому не відмовляє Росові. Рос причетний ще посередництва створення німецько-французького сталевого тресту із сумнівними методами та цілями, проте його наміри замасковані під жєстами європейського примирення – заплановане об'єднання важкої індустрії з метою збереження миру в Європі – проте Баллон зловживає своїм службовим становищем, прикриваючись політичним ідеалізмом.

У «клубі 1918» відбувається злиття політики та економіки, що стає символом зображеного Кестеном періоду часу. Очевидно, що такі методи та регулювання необхідні були для досягнення економічного успіху, проте Кестен саркастично їх висміює: *„Man brauchte neue Branchen, in neuen Branchen ist alles möglich, jeder Schwindel erlaubt, jede Korruption gang und gäbe, jede Gemeinheit regulär. In neuen Branchen wimmelt es um Halunken“*. *„Wozu brauchst du Halunken und Gemeinheit, Schwindel und Betrügereien?“ – fragte besorgt Cohn. „Ohne die wird man nicht reich“, – entgegnete Stifter, ärgerlich über die Naivität eines Mannes, der seine Millionen geerbt hatte“* [Scharlatan: 65] („Потрібні нові галузі промисловості, у нових галузях все можливе, будь-яка махінація дозволяється, будь-яка корупція стає звичною справою, підлість регулярною. У нових галузях кишить мерзотниками“. „Для чого тобі потрібні мерзотники і підлість, махінації та шахрайство?“ – запитав стурбовано Кон. „Без них не станеш багатим“, – заперечив Штіфтер, роздратований безпосередністю чоловіка, який успадкував свої мільйони).

Ця констатація звучить як відповідь на запитання Штіфтера до Марії Турн, як людина без грошей повинна робити кар'єру у цьому столітті. Про те йдеться і у висновку Йозефа Бара: *„Im Übrigen hätten sich die Usancen im wirtschaftlichen Leben allzusehr gewandelt. Wen man früher einen Betrüger genannt hätte, der heiße Generaldirektor, zuweilen wenigstens“* [Scharlatan: 245]. (До речі, в економічному житті надто змінилися звичаї. Кого раніше називали шахраєм, той зветься генеральним директором, іноді щонайменше).

Критика Кестена в особливий спосіб зачіпає тісне поєднання капіталістичних методів з політичними силами. Суспільство, в якому політика, зокрема націонал-соціалізму, визначається інтересами економіки, привело Кестена до такої оцінки: *„Noch nie war es so schön zu regieren, zur regierenden Schicht in der Welt zu gehören, wie heute, da ein Mensch mit Millionen tun kann wie er will. Noch nie war alles so käuflich wie heute“* [Scharlatan: 63]. (Ще ніколи не було так добре керувати, належати до пануючого класу у світі як сьогодні, так як людина з мільйонами може діяти як хоче. Ще ніколи не було все таким продажним як сьогодні).

Критика Кестена не закінчується Ваймерською республікою, ще гостріше він критикує альянс політики та економіки у світовому масштабі у описі поїздки Карла Баллона через Францію та перебування у Женеві. Йдеться про те, що в Женеві Баллон познайомився із вищою школою цинізму, Ліга націй пропонувала безкоштовні заняття, де були дипломати, які говорили про мир та роззброєння, та акціонери фабрик з виготовлення зброї. Загалом мова йде про процвітання пієтизму, лицемірства, бізнесу, красномовства, розпусти.

Лігу націй Кестен називає вищою школою Європи, де предмет вивчення – жажлива зрада, яку людство може практикувати. Суворий капіталізм, нерозривний зв'язок між економікою та політикою простежується у характеристиці високого товариства. Наступним дестабілізуючим фактором Ваймарської республіки зображена юстиція, структура якої так само корупційна. Доведене до абсурду правове розуміння демократичної юрисдикції символізує ще одну слабку сторону Ваймарської республіки. Головний представник судової влади, прокурор Обермайєр,

показаний як фігура сумнівної моралі. Ще студентом він зачав дитину із сестрою свого друга і покинув її, порадивши зробити аборт. Зрештою він закінчує життя самогубством нібито через шантажування цим звинуваченням, проте основна причина полягала у зруйнуванні кар'єри.

У переплетених сюжетних лініях домінуючою константою міжособистісних стосунків простежуємо матеріалізацію почуттів та емоцій. Тенденція суспільства до капіталізації життєвих інтересів зображена і у любовних та сексуальних стосунках. Сексуальність у романі продажна, а любов непрактична емоція, яка заважає при зосередженні на досягненні поставленої мети і принагідно придушується. У більшості описаних Кестеном любовних стосунків виявляється спільна риса – нерівність: один із закоханих підтримує стосунки через різноманітні стратегічні очікування.

Найяскравішим героєм у цьому аспекті виступає Марія Турн, яка у «стані втраченої невинності душі» закохується у Альберта Штіфтера, ігнорує його байдужість, навіть покриває скоєне вбивство. З іншого боку Марія уникає

З іншого боку Марія уникає любові Карла Баллона, який щирої любить і різними способами добивається її любові. Зрештою на зло Штіфтеру Марія вирішує вийти заміж за дядька Роса, який теж її любить. Мотиви для одруження дуже романтичні: „*Sie dachte, sie habe drei Gründe. Erstens war er der Geliebte ihrer Mutter, der Gräfin Thurn, die sie hasste, ...Zweitens war Onkel Roß ein Original, ... Drittens hasste sie Stifter. Sie brannte nach Rache*“ [Scharlatan: 321]. (Вона думала, що має три причини. По-перше, від був коханцем її матері, графині Турн, яку вона ненавиділа, по-друге, дядько Рос був оригіналом, ... По-третє, вона ненавиділа Штіфтера. Вона згорала від помсти).

Відокремлення поняття любові від почуття любові симптоматичне: любов у «Шарлатані» не має моральної цінності, вона функціональна як предмет побутового вжитку, носить товарний характер, зокрема у сюжетній лінії про трагічно-комічну історію батька Карла Баллона і його дружини. „*Der Gatte hatte seine Frau ihrer Schönheit wegen ihrem ersten Mann, einem bankrotten Apotheker, nach langem Feilschen für siebenunddreißigtausend Mark abgekauft, welche Summe dieser zum Kauf einer Gurkenkonservenfabrik verwandte*“ [Scharlatan: 91]. (Чоловік викупив свою дружину через її красу у першого чоловіка, збанкрутілого аптекаря, після довгого торгування за тридцять сім тисяч марок, така сума йому була потрібна для купівлі фабрики консервування огірків).

Далі Кестен наводить наступний промовистий приклад афери між Карлом Баллоном та молодою французенкою Цецілією, яка його «щиро» любила, проте покинула, дізнавшись про його фінансову неспроможність, через що вона не змогла допомогти батькові у фінансовій скруті. Цецілія заявила Баллону, що вона його «розлюбила і сьогодні закохалася у Олександра Мортеля, він сенатор і допоможе батькові».

Таке розуміння любові характеризує час, в який жив Герман Кестен. У стосунках людей здебільшого проявляються розчарування та холод. Хто щиро любить – терпить поразку, всі інші спрямовують інтенсивність своєї любові на думки про прибуток. Домінує матеріалізація міжособистісних стосунків і серед генерації батьків, які зображені у романі морально нестійкими або повністю розгубленими фігурами, для яких нормальним вважається відсутність емоційності до своїх дітей. Батько Карла Баллона віддає його на виховання сімейній парі Штайнфуртнерів, яких він регулярно фінансує, навіть обіцяє грошову винагороду у випадку, якщо його син не доживе до чотирнадцяти років. Після перебування у в'язниці підштовхнув свого сина до конфлікту зі своєю совістю, у якому батько вимагав, щоб син став шахраєм. Пізніше батько не спілкувався з ним, відмовився від нього, заявляючи, що в нього немає сина. Навіть коли Карл намагався поговорити з ним під час богослужіння, наштотхнув лише на холодність: „*Der Alte sah ihn mit glänzenden Augen an. Sie glänzen wie die Augen eines Raubvogels, wie die Augen einer irrsinnigen alten Saatkrähe, er ist gar kein Mensch mehr, er ist verzaubert, sein Blick eisig und starr, er lähmt, ...* [Scharlatan: 367]. (Старий глянув на нього блискучими очима. Вони блищали як очі хижого птаха, як очі скаженого старого гайворона, він більше не людина, він зачаклований, його погляд льодяний та застиглий, він паралізований ...).

Розгублені, егоїстичні, черстві чоловіки, для яких їхні діти нічого не означають, не поступаються їм і матері. Для прикладу Луїза Турн, яка віддала свою дочку до сирітського притулку лиш через те, що її дитина жіночої статі. „*Es ist ein falsches Kind, vorzeitig geboren, ein Mädchen statt eines Knaben*“ [Scharlatan: 153]. (Це фальшива дитина, передчасно народжена,

дівчинка замість хлопчика). На основі таких прикладів можна зробити висновок – у суспільстві, описаному у романі Германа Кестена «Шарлатан», інститут сім'ї руйнується так само як і любов, втрачаються моральні цінності та освітні ідеали.

Література: Fährnders 2005: Fährnders, Walter/Weber, Hendrik (Hg.): Dichter – Literat – Emigrant. Über Hermann Kesten. Bielefeld: Aisthesis, 2005; Jäger 2005: Jäger, Christian: Hermann Kesten und die Neue Sachlichkeit. Bielefeld: Aisthesis, 2005. S. 45-68; Kesten 2006: Hermann Kesten: Meine Freunde, die Poeten. Literarische Porträts. – Zürich: Atrium Verlag, 2006, – S. 150; Scharlatan: Hermann Kesten. Der Scharlatan. Verlag: Steidl Tb 159, 2000, – 507 S; Wagener 1995: Wagener Hans. Mit Vernunft und Humanität. Hermann Kestens sachliche Denkspiele in seinen „Josef-Romanen“. In: Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Hg. Sabina Becker/ Christoph Weiss. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 49 – 68; Weber 2001: Weber Hendrik. Zeitdiagnostik in Hermann Kestens Roman Der Scharlatan. Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien. <http://www.lili.uni-osnabrueck.de>.

Елліна Циховська, проф. (Київ)

УДК 007: 304: 070

Американська «целюлозна» періодика як комерційний проект

У статті розглядається історія виникнення американських pulp-журналів. Автор акцентує увагу на основних фактах розвитку цієї індустрії, іменах, які сприяли зростанню популярності так званих «целюлозних» видань.

Ключові слова: pulp-журнали, видавець, наукова фантастика, «крутий детектив», нуар.

Ellina Tsykhovska. American pulp-magazines: the origins and reasons of the popularity

The article deals with a history of the origin of American pulp-magazines. The author focuses on the basic facts of the industry, on the names that have contributed to the popularity rising of so called «pulp» magazines.

Keywords: pulp-magazines, publisher, science fiction, hard-boiled fiction, noir.

Будучи частиною культури США, тема целюлозних журналів достатньо висвітлена американськими дослідниками П. Хейнінгом («The classic era of American pulp magazines», 2001), Ф.-М. Робінсоном та Л. Девідсоном («Pulp culture: the art of fiction magazines», 1998), Р. Лессером («Pulp art: original cover paintings for the great American pulp magazines», 2005), Л. Сервером («Encyclopedia of pulp fiction writers», 2009), М. Ешлі («The time machines: the story of the science-fiction pulp magazines from the beginning to 1950», 2000), Д. Дайноном («Sports in the pulp magazines», 2006), Д. Хатчісоном («The great pulp heroes», 1998) тощо. Проте в українському літературознавстві цим питанням майже не займалися.

Поява pulp-літератури наприкінці XIX століття вирішила одразу кілька суттєвих проблем як для видавців та авторів, так і для читачів. Для видавців це був справжній комерційний успіх: книги продавалися чисельними тиражами, до чого заохочувала приваблива ціна в кілька центів. Для багатьох авторів публікація в pulp-журналах став неоціненним стартом у їх кар'єрі.

Для читача pulp-література стала ескапізмом від буденності, а в роки Великої депресії в США (1929 – 1940) вона виконувала месіанську роль можливості відходу від економічної кризи. Відомим фактом є, що саме на 20–30-ті роки припадає пік популярності pulps. Не на останньому місці й вирішення проблеми читабельності, що є вельми актуальним і в наш час, на чому акцентують книжкові видання та нарікають соціологи, критики, літературознавці та ін. Як зазначають Е. Грінспен та Д. Роуз, «Pulp-журнали виконували місію налагодження нелегких стосунків між рештками кустарної та споживацької культури, що тільки-но зароджувалася» [Greenspan, Rose 2000 : 206].

Своєю назвою pulpжурнали завдячують матеріалу, з якого вони були надруковані. Низькоякісний папір – грубий і негладкий – представляв целюлозну масу з вторинної сировини, а самі журнали розміром у 7×10 дюймів з крикливою кольоровою обкладинкою та

обсягом біля 120 сторінок презентували не менш спірної якості літературу, призначену для масового читача, що насправді й була масовою з усіма її функціями.

Поняття «pulp» застосовувалося як зневажливий термін для певного сорту белетристики та її авторів, продукцію яких нерідко характеризували як «халтуру», «треш» («макулатура») і яка містила елементи легкого порно, кіча, низькопробного любовного роману, детективу, вестерну, третьосортного сентиментального роману. Як пише С. Бережної, «pulp-журнали були виданнями для «Джона Доу» – середнього в усіх відношеннях американця, який читання розумів тільки як приємне проведення часу і від літератури очікував лише розваги» [Бережної].

Найбільший обсяг продаж pulp-літератури припадав на середній захід США, і за результатами одного з соціальних опитувань щодо популярних видань такий середньозахідний американець – типовий читач pulp-журналів – визначався як «молода, одружена людина, що заробляла на життя фізичною працею, мала обмежені можливості й мешкала в індустріальному місті» [Bold 1987: 7–8].

Головні герої pulp-журналів занурювали читача у світ-утопію, якою б вони хотіли бачити свою повсякденність, і, на відміну від їх власного життя, не герой обертався навколо світу, а світ обертався за бажанням героя, який невдовзі знайшов втілення як супергерой у коміксах (див. Misiroglu Gina. *The Superhero Book: The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes*, 2012). Як пишуть Пол та Лорі Пауерс: «Pulp-герої мали бездоганні манери, демонстрували порушення всіх законів заради праведної мети, коли ситуація того вимагала. А випадків було багато. Їх очі спалахували від обурення через знехтувану справедливість, і вони незворушно знищували своїх ворогів, не моргнувши оком» [Powers 2007 : 22].

У pulp-журналах друкувалися детективні, фантастичні, пригодницькі, готичні оповідання, вестерни, містика, уривки романів з цих жанрів. Починаючи з 90-х років XIX ст., ці журнали були напрочуд популярними протягом шістдесяти років, після чого естафету перейняло телебачення. Символічною датою завершення епохи pulp-журналів прийнято вважати 1957 рік, коли було ліквідовано American New Company, найбільшого дистриб'ютора pulps. Серед спадкоємців pulps називають комікси, так звані «harlekin» (від однойменної назви видавництва) [Potrykus-Woźniak 2010: 213].

У 40-х роках, на схилі популярності pulps на противагу їм з'явився інший мас-маркетинговий продукт – так звані «paperbacks» («література в м'якій обкладинці»), які з 1938 року містили приблизно таку саму кількість слів, як і «целюлозні» журнали, але «характеризувалися довготривалим наративом одного автора або командою співавторів» [Landrum 1999: 13]. Ранні paperbacks були перевиданнями класики з «Pulpdom»¹ і включали праці Ерла Стенлі Гарднера та Фредеріка Фауста разом з популярними британськими авторами, зокрема Агатою Крісті.

Заслугою «целюлозних» журналів є те, що вони дали світові таких відомих авторів, як Едгар Райс Берроуз, Макс Бренд, Зейн Грей, Дешіл Хемметт, Реймонд Чендлер, Ерл Стенлі Гарднер, Говард Філліпс Лавкрафт, Кларк Ештон Сміт, Абрахам Меррітт, Роберт Е. Говард, Роберт Е. Хайнлайн, Джон Д. Макдональд, Ісак Азімов, Рей Бредбери. Прикметно, що британські pulp-журнали менш відомі, ніж їх американські колеги, можливо, через те, на думку М. Ешлі, що «вони були менш сенсаційні й їхня справжня цінність повинна ще визначитись, незважаючи навіть на те, що на них приходить основна маса оповідань, опублікована в Британії в перші 40 років XX ст.» [Ashley 2000: 10].

Перший pulp-журнал з'явився в 1882 році, коли американський видавець Френк Мансі запустив дешевий щотижневик для дітей під назвою «The Golden Argosy», який невдовзі еволюціонував у періодичне видання для дорослих «Argosy» обсягом у 200 сторінок. Між іншим, перший британський pulp-журнал з'явився у 1905 році під назвою «The Grand Magazine» і проіснував до квітня 1940 р.

¹ Pulpdom – це маленький журнал (в середньому 28 сторінок) про pulp-журнали та їх учасників, з багатьма кольоровими репродукціями. Виник з журналу «ERB-dom», присвяченому Едгару Райсу Берроузу.

Створення pulp-журналів для Френка Мансі було лише одним з багатьох прибуткових новацій, серед яких – друк дорогих рекламних оголошень у підвладних йому виданнях, злиття споріднених журналів та газет для економії виробництва, нейтральні теми на шпальтах видань заради уникнення будь-яких конфліктів, які могли б коштувати редакції чисельних судових позовів. Ф. Мансі належали відомі газети («Washington Times», «Baltimore News», «Sun», «Globe», «Mail», «Telegram», «Herald»), які, за оцінкою деяких критиків, своєю комерційною діяльністю й політикою невтручання він зробив безликими.

На час появи pulp-журналів цей сектор масової літератури був представлений так званими «dime novels» – «десятицентовими романами», видавництво яких Beadle & Co (пізніше Beadle & Adams) розпочалося в 60-ті роки XIX століття [Cox 2000: 13]. «Beadle's Dime Novels» (1860 – 1874) – серія паперових брошур, кожна з яких нараховувала близько ста сторінок. Варто зазначити, що ціна на pulp-журнали варіювалася від п'яти до двадцяти п'яти центів за номер, а це складало половину ціни будь-якого типового періодичного видання.

Спостерігаючи популярність заснованого ним нового формату, Френк Мансі в січні 1905 заснував другий журнал цього жанру «All-story». Хоча «All-story» [Vaughn] представляв більшість видів белетристики – містику, саспенс, вестерн, жіночі оповідання, але слави набув завдяки пригодницьким оповіданням. Американський новеліст і творець історій про Тарзана Едгар Райс Берроуз прибув у pulps Мансі в 1911 р. розгубленим бізнесменом, який пробував зробити кар'єру у віці тридцяти шести років на написанні белетристики. За допомогою редактора «All-story» Томаса Ньюелла Мейткальфа Е. Берроуз відкоригував рукопис оповідання «Під місяцями Марса», яке вийшло в 1912 році в серіальній формі під псевдонімом Норман Бін. Успіх твору спонукав Е. Берроуза почати серйозну письменницьку діяльність. Так, того ж року з'явилася перша історія про Тарзана – сина англійських аристократів, загубленого в африканських джунглях у дитинстві та вихованого мавпами, що переросла в 1914 р. у цілий роман з 25 книг «Тарзан – приймак мавп». Більшість своїх ранніх праць в «All-story» друкував Рекс Стаут і Джонстон Маккаллі, чий герой Зорро з'явився в серпні 1919 року на сторінках журналу.

Варто зазначити, що саме одному з видавців pulp-журналу світ наукової фантастики завдячує винаходом терміну. Хьюго Гернсбек, засновник першого журналу «Amazing stories» (видавався з 1926 року), по праву був названий Семом Московіцем «батьком наукової фантастики», оскільки до нього наукова фантастика існувала як явище, окреслюючись як історії про винаходи, міжпланетні мандри, про майбутнє, зруйнування Землі, безсмертних людей, але вони потребували терміна, який і дав Х. Гернсбек, «scientifiction» [Everett 1998 : 11]. Він «переконав читачів, інших видавців, і врешті-решт взагалі світ повірити в існування «science fiction» як окремої категорії літератури» [Westfahl 2007: 17].

Сам Х. Гернсбек писав у «Science Wonder Stories» у 1929 році: «Я заснував рух наукової фантастики в Америці в 1908 завдяки своєму першому журналові «Modern Electrics» [цит. за: Westfahl 2007: 5]. Між 1926 та 1936 роками Гернсбек запустив шість журналів наукової фантастики й написав дві дюжини редакторських статей, а також одну власну, присвячену актуальним питанням наукової фантастики. Перший номер «Amazing stories» (квітень 1926 р.) був представлений Жюль Верном, Едгаром По, Гербертом Веллсом – класиками жанру, чії твори й уособлювали для Х. Гернсбека «scientifiction».

Pulp-журнали для багатьох письменників були стартовим майданчиком на шляху до слави, якої вони досягали або натхненні чужим прикладом, або друкуючись спочатку в цих виданнях. Так, англійський футуролог Артур Ч. Кларк почав своє знайомство з науковою фантастикою зі сторінок «Amazing stories» Х. Гернсбека. Ептон Сінклер у студентські роки публікував жартівливі та бульварні історії в пригодницьких та dime-журналах для того, щоб прогодувати свою родину.

Уже в 1930 році видавнича група «Clayton publishing Co», натхненна успіхом «Amazing stories», створила власний аналог під титулом «Astounding Stories», який згодом перетягнув більшість авторів свого попередника «Amazing stories» переважно завдяки малим гонорарам, на які, як відомо, скупився Х. Гернсбек. У травні 1938 р. редактором «Astounding stories» став Джон В. Кемпбелл, який того ж року змінив назву журналу на «Astounding science fiction», у 1960 р. – на «Analog Science Fact & Fiction», а в листопаді 1992 назва була відкоректована на «Fiction

and fact» замість «Fact & Fiction». Проте на сьогодні журнал більше відомий під назвою «Analog» [Madison].

Внесок pulp-журналів в історію літератури неоціненний, оскільки саме в ній зародилася американська детективна новела [Cuddon 1999 : 710], представлена в таких журналах, як «Black mask», «Dime detective», «Thrilling detective», «Detective story magazine».

Журнал «Black mask» дав старт кар'єрі Дешіла Хемметта та Реймонда Чендлера, які разом з Джеймсом М. Кейном вважаються засновниками так званого «крутого детективного роману» і разом з Корнеллом Вулрічем, Девідом Гудсом стоять біля витоків жанру нуар – гібридного жанру, який вважають різновидом крутого детектива, популяризованого в pulp-журналах [Shaffer 2011: 739]. Pulp-детективні оповідання трансформуються Голівудом у шедеври 40-х років фільму – нуар, найкращими сценаристами яких стали Р.Чендлер і Д. Хемметт.

Успішним маркетинговим ходом «Adventure» стало те, що журнал увів в обіг щось на зразок «членства», забезпечуючи кожного зі своїх читачів ідентифікаційною картою. Згідно з політикою журналу в разі нещасного випадку або вбивства власника карти та людина, яка випадково натрапила на тіло, могла зв'язатися з редакцією, остання після цього повідомляла найближчих родичів постраждалого члена свого журналу [Drowne, Huber 2004 : 180]. Подібне ноу-хау спричинило справжній бум щодо членства в журналі: деякі власники карток «Adventure» врешті-решт навіть сформували Клуб шукачів пригод Нью-Йорка.

Окрема сторінка в історії розвитку pulp-журналів належить ілюстраціям як невід'ємної частини pulp-культури. Деякі художники зробили собі ім'я на яскравих кричущих обкладинках, причому за кожним журналом був закріплений свій митець: Вотсон зробив більшість ультрасучасних обкладинок для «Argosy», Стар – зробив вестерн і пригодницькі обкладинки, Крефу належить більшість обкладинок наукової фантастики. Привабливі кольори обкладинок сприяли ефективності продажів, більш того, як зазначають Робер Лессер і Роджер Рід: «мистецтво обкладинок продавало pulp-журнали набагато частіше, ніж голосне ім'я автора» [Lesser, Reed 1997: 14].

Ініціатива Ф. Мансі, підхоплена багатьма іншими видавцями, призвела до того, що фабрика pulp-журналів нараховує велику кількість найменувань, серед яких як різножанрові видання, так і вузько тематичні: «Basketball stories», «The blue book magazine», «Breezy stories», «The cavalier», «Dynamic science stories», «Famous fantastic mysteries», «Fight stories», «Flying stories», «Frontier stories», «Ghost stories», «Ginger stories», «Hutchinson's story magazine», «The green book magazine», «Jungle stories», «New story magazine», «Out of this world adventures», «Railroad man's magazine», «Sea stories magazine», «Sweetheart stories», «Thrilling adventures», «Wonder stories», «World fiction» тощо.

Популярність pulps пояснювалася тим, що цей жанр став інновацією на ринку друкованих видань, враховуючи і той факт, що ця інновація пропонувалася за доступною ціною, а «целюлозні» журнали були розраховані на середньостатистичного американця, який представляв найбільшу за кількістю аудиторію. Будучи одним з найбільш вдалих проєктів масової літератури, pulp-журнали подарували світові основоположника терміна «наукова фантастика» Хьюго Гернсбека з журналом «Amazing stories», засновників «крутого детективного роману» Дешіла Хемметта та Реймонда Чендлера, відкрило імена Ісака Азімова, Едга Берроуза, Рея Бредбері, Кліффорда Саймака. Деяких письменників-початківців надихала свого часу на творчість pulp-преса, для деяких вона була перехідним періодом на шляху до більших досягнень. У «целюлозних» журналах отримали життя відомі сьогодні всім герої – Джон Картер, Тарзан, Конан-варвар, Зорро, Доктор Лють, Капітан Майбутнє, Павук, Тінь та ін.

Pulp-література та її pulp-автори перетворили для читачів реальність, так само, як колись це зробили письменники-романтики зі своїм героєм-бунтарем у центрі світобудови, з утечею до вигаданих світів, екзотичних країн, із зображенням ситуацій на межі життя й смерті тощо. Отже, pulp-журнали є невід'ємною складовою не стільки американської літератури, як культури, розгляд контекстів якої необхідний при аналізі певних літературних процесів та явищ, що завдяки подібному розглядові набувають цілісності.

Література: *Бережной*: Бережной С. Баллада о карьере (жизнь и деяния Фрэнка Манси) / Сергей Бережной [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://barros.rusf.ru/article017.html>; *Ashley 2000*: Ashley Michael. The time machines : the story of the science-fiction pulp magazines from the beginning to 1950 / Michael Ashley. – Liverpool: Liverpool University Press, 2000. – 300 p.; *Bold 1987*: Bold Christine. Selling the wild west: popular western fiction, 1860 to 1960 / Christine Bold. – Bloomington: Indiana University Press, 1987. – 215 p.; *Cox 2000*: Cox J. Randolph. The dime novel companion : a source book / J. Randolph Cox. – Westport: Greenwood publishing group, 2000. – 333 p.; *Cuddon 1999*: Cuddon J.A. The Penguin dictionary of literary terms and literary theory. – London : Penguin books, 1999. – 991 p.; *Bleiler 1998*: Everett F. Bleiler. Science-fiction : the Gernsback years: a complete coverage of the genre magazines ... from 1926 through 1936 / Everett Franklin Bleiler. – Kent: Kent State University Press, 1998. – 730 p.; *Greenspan, Rose 2000*: Greenspan Ezra, Rose Jonathan. Book history / Ezra Greenspan, Jonathan Rose. – V.3. – Pennsylvania : Penn State Press, 2000. – 317 p.; *Larry 1999*: Landrum N. Larry. Paperback novels // Landrum N. Larry. American mystery and detective novels: a reference guide / Larry N. Landrum. – Greenwood publishing group, 1999. – P.13–14; *Lesser, Reed 1997*: Lesser Robert, Reed Roger. Pulp art : original cover paintings for the great American pulp magazines / Robert Lesser, Roger Reed. – New-York: Gramercy Books, 1997. – 182 p.; *Madison*: Madison Nathan V. Astounding stories [Электронный ресурс] / Nathan Vernon Madison. Режим доступа: http://www.pulpmags.org/database_pages/astounding_stories.html; *Potrykus-Woźniak 2010*: Potrykus-Woźniak P. Pulp fiction // Potrykus-Woźniak P. Słownik nowych gatunków i zjawisk / Paulina Potrykus-Woźniak. – Warszawa–Bielsko-Biała : Park Edukacja, 2010. – S.212–214; *Powers 2007*: Powers Paul S., Powers Laurie. Pulp writer : twenty years in the American grub Street Paul S. Powers, Laurie Powers. – U of Nebraska press, 2007 – 274 p.; *Shaffer 2011*: The encyclopedia of twentieth-century fiction / general editor Brian W. Shaffer. – Chichester, West Sussex : Wiley-Blackwell, 2011. – 1584 p.; *Vaughn*: Vaughn Matt. The all-story magazine / Matt Vaughn [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pulpmags.org/database_pages/all_story.html; *Westfahl 2007*: Westfahl Gary. Hugo Gernsback and the century of science fiction / Gary Westfahl. – Jefferson: McFarland, 2007. – 273 p.

М. М. Чобанюк, доц. (Дрогобич)

ББК 83.3(7 США)

УДК 821. 111(73): 82.0

Джон Гарднер: нравственная литература и критика

В статье сосредоточено внимание на литературоведческих исследованиях известного американского писателя и критика Джона Гарднера. Анализируется работа «О нравственности литературы», в которой автор трактует понятие нравственности литературы как призыв писателя к ответственности за написанное.

Ключевые слова: нравственная литература, творчество, литературные проблемы, искусство.

Чобанюк М.М. Джон Гарднер: моральна література і критика

У статті зосереджено увагу на літературознавчих дослідженнях відомого американського письменника та критика Джона Гарднера. Здійснюється аналіз праці «Про моральність літератури», в якій автор трактує поняття моральності літератури як заклик письменника до відповідальності за написане.

Ключові слова: моральна література, творчість, літературні проблеми, мистецтво.

Chobanyuk M.M. John Gardner: Moral Literature and Criticism

The article focuses on a study of literary famous American writer and critic John Gardner. Analyzing the work «On the morality of literature», in which the author treats the notion of literature as a moral appeal to the writer responsible for the writing.

Keywords: moral literature, art, literary problems, and art.

Художественная многогранность и психологическая глубина литературы, как культурного явления, является ключом к решению философских, нравственных, этических, духовных, эстетических и психологических проблем в жизни человека. Ее философские и гуманистические мотивы создают особый нравственный фундамент для общества в целом, именно при помощи слова люди стараются передать свои глубокие, философские мысли и психологически помочь другим людям. Литература помогает людям осознать преимущества и недостатки их личности, оценить свои желания и стремления, отыскать свое жизненное предназначение, а не то, что навязывается общественным мнением.

Актуальность исследования. Американский писатель, литературовед и критик Джон Чэмплин Гарднер (1933-1982) не был обделен вниманием ни при жизни, ни впоследствии. Впрочем, реакцию на его творчество трудно назвать однозначной: «от скандальной славы до неприятия, от репутации живого классика до попыток забыть» [Липинская 2003: 5]. В результате положение Гарднера в истории американской литературы едва ли можно считать определенным, а его творчество, хотя о нем писали многие, тщательно изученным. Цель нашей статьи заключается в осмыслении критического наследия Джона Гарднера.

В конце прошлого века многие литературоведы и писатели начали серьезно задумываться о положении дел в американской литературе сегодняшнего дня, о роли художника и задачах литературы, о значении и содержании литературной критики, формирующей у читателя разноплановое и в то же время целостное восприятие художественных произведений. Появились работы, которые по терминологии Дж. Гарднера могли бы быть названы «моральными», прежде всего, это книги Альфреда Казина «Яркая книга жизни», Хью Кеннера «Самодельный мир», Ирвинга Хау «Критический момент» и упадок новых». «Гарднеровский парадокс» заключается в том, что писатель старался за свою жизнь служить категориям якобы вечным, призывая литературу к нравственности, хотя и был крепко «вмонтирован» в свое время. Сам он приписывал себя к тому крылу в литературе, к которому принадлежали Дж. Барт, Дж. Бартельм, Гес – New or Experimental Fiction.

Гарднер писал критические статьи и глубоко интересовался литературными проблемами на протяжении всей творческой жизни. В них он постоянно обращался к законам литературного творчества, к значению литературы как таковой. В работе «Писательская точка зрения на литературное творчество он объяснял свое понимание понятия «нравственность литературы»: «Таким образом, моральная литература должна представлять полезные примеры, модели творческого процесса. Такого типа художественная литература передает свое моральное значение, свою готовность через процесс, который есть вообще – и специфично – честным и строгим способом мышления, исследованием быстрее из области конкретной, чем абстрактной философии, но также вместе с тем – и в этом весь смысл – предлагает, прежде всего, культурный и положительный, чем отрицательный, пример. Это, конечно, перечеркивает, подвергает анафеме, если хотите, работы, которые представляют стереотипы, облегченные и сентиментальные модусы, которые насаждают незначительные предрассудки и фальшивую правильность. Такие работы могут быть морализаторскими, но не моральными: ведь эти работы настолько по-доктринному решены, что скрупулезная аргументация лишит значение их открытия и сведет на нет возможность изменений. Произведение моральной литературы всегда приветствовалось, в них что-то апробируется и исследуется, а не утверждается и приходится... Художественная литература, которая является моральной, зависит от многоуровневого диалога между автором – текстом – писателем» [Денисова 2005: 431].

В изучении гарднеровского наследия можно выделить две основные фазы. Первая – активный отклик в прессе, довольно многочисленные рецензии в различных журналах. Вторая – серьезные научные статьи и монографии; характерно, что они стали появляться довольно рано, начиная с середины 1970-х, но особенно активно – с 1978 года, когда публикация трактата «О нравственной литературе» привлекла повышенное внимание к писателю. Этот поток, однако, пошел на убыль вскоре после гибели Гарднера, когда утихли бурные дискуссии вокруг его книг, но новые работы все же время от времени появляются; вышло в свет кое-что из ранее не опубликованного, с 1998 года проходят гарднеровские конференции в Батавии (США).

Интересной, значимой и получившей наибольший общественный резонанс среди книг, представляющих новую тенденцию в американской литературной критике, стала книга Джона Гарднера «О нравственной литературе» (*On Moral Fiction*, 1978). В этом эссе автор демонстрирует свою эмоционально-оценочную позицию, выступив против современной ему литературы и субъективистских философско-эстетических концепций. Рассуждая о роли искусства в жизни общества, Гарднер анализирует взгляды Аристотеля, Гомера, Платона, Данте, Льва Толстого (трактат «Что такое искусство»). Во многом взгляды писателей на нравственное отношение художника к жизни совпадают.

Эссе состоит из двух частей: «Предварительные замечания об искусстве и нравственности» (*Premises on Art and Morality*) и «Принципы искусства и критики» (*Principles of Art and Criticism*). Во второй части выделяются несколько разделов: «Нравственная литература» (*Moral Fiction*), «Нравственная критика» (*Moral Criticism*), «Художник как критик» (*The Artist as Critic*), «Искусство и безумие» (*Art and Insanity*).

В первой части Гарднер определяет задачу своей книги: «Эта книга является попыткой разработать систему предписаний и одновременно анализом неверной ситуации, сложившейся в последние годы в различных видах искусств – особенно в литературе – и в критике» [*Gardner 1978: 4*]. Гарднер пишет о том, что за нескончаемым теоретизированием критики забывают об истинном предназначении искусства. Главный тезис его книги неоригинален: «Моя основная мысль в этой книге стара как мир, идет о Гомера, Платона, Аристотеля, Данте и стандартна для западной цивилизации с XVIII века» [*Gardner 1978: 5*]. Настоящее искусство, по мысли Гарднера, морально: «С традиционной точки зрения истинное искусство нравственно: оно стремится сделать жизнь лучше, а не разрушать ее» [*Gardner 1978: 5*]. Оно способно противостоять хаосу и смерти: «Искусство в своей сущности серьезно и благотворно, это игра против хаоса и смерти, против энтропии» [*Gardner 1978: 6*]. Истинное искусство обращается к идеалам Добра, Правды и Красоты: «Истинное искусство имеет дело с идеалами, утверждая и разъясняя, что такое Добро, Правда и Красота» [*Gardner 1978: 144*]. Далее Гарднер рассуждает о природе этих понятий, называя их «относительными абсолютными ценностями». Автор разграничивает понятие морали, заданной социальными институтами, общественными нормами, и морали личной. В то же время он считает, что Добро для человека – это Добро для общества, в котором он существует.

Анализируя понятие нравственности, Гарднер подчеркивает его сложность. Вопросы морали, которые нельзя познать аналитическим способом, ставятся именно в литературе: «Мораль слишком сложное понятие, чтобы быть познаваемым и сведенным к единому коду, именно поэтому она является идеальным предметом изображения в литературе, которая имеет дело с пониманием, а не знанием» [*Gardner 1978: 135*]. Моральное, по Гарднеру, это «двигатель» Добра, функция, формой которой является Добро. Добро понимается как относительная категория, создаваемая в процессе осмысления большого количества конкретных жизненных ситуаций. Сложный процесс нахождения связей между ними приводит к жизнеутверждению. Конечным итогом изучения ситуации может быть только Правда, необходимое, но недостаточное условие выявления сути вещей. Правду дополняет Красота, которая понимается как правда чувства, не сводимая в искусстве только к технике.

Большое внимание Гарднер уделяет вопросу о писателе как личности, пытающейся осмыслить свое особенное, определяемое спецификой профессии положение в обществе. Художник – человек, честный по профессии. Гарднер обвиняет современную западную литературу в потере интереса к человеческому характеру. По мнению Гарднера, писатели «бесцельно тратят наше время, ничего не говоря и ничего не делая, либо превозносят убожество и пустоту, насмехаясь над добром» [*Gardner 1978: 16*]. Перечень имен писателей, которых Гарднер обвиняет, очень длинный, и в него входят основные представители «литературного истеблишмента» 60-70-х годов. Он критикует мастеров пера в разной форме, но всякий раз все сводится к их неумению писать «нравственные художественные произведения». Некоторые, например, Джон Барт, повинны в том, что «восхищаются уродливым, отвратительным, интересуются только литературным построением сюжета» [*Gardner 1978: 94*]. Другие же, как Уильям Гэсс, слишком увлечены структурой и пытаются создать «лингвистические скульптуры». Джозеф Хеллер и Курт Воннегут, по мнению Гарднера,

равнодушны к создаваемым характерам, поэтому тоже не способны «занять явную и потенциально крепкую моральную позицию» [Gardner 1978: 96].

Н. Сержант считает, что «Гарднер больше выиграл в глазах читателей, если бы использовал менее резкий тон» [Сержант 2010: 87]. Венедиктова Т.М. в статье о книге Гарднера в журнале «Литературная учеба» пишет: «... в известной степени Гарднер, предвидел, наверное, даже и рассчитывал на такую – парадоксальную – реакцию как на средство расшевелить в литераторах ослабевшее, на его взгляд, нравственное чувство» [Венедиктова 1987: 190]. Исследовательница делает вывод, что в «яростном» тоне «скорее слабость его книги, а бесспорная ее сила – в честности и последовательности, с какими писатель стремится дойти до корня проблем: чего ждем мы, современные люди, от литературы и что мешает ей встать в рост с насущными нашими потребностями» [Венедиктова 1987: 191].

В широком плане книга посвящена проблемам современной прозы, и в ней Гарднер отчетливо подчеркнул необходимость философского подхода современной литературы к проблемам реальности. Философичность, под которой писатель понимает, прежде всего, нравственно-этическую направленность, рассматривается им как неотъемлемая часть серьезной литературы. Одновременно в размышлениях Гарднера остро чувствуется явное недоверие писателя к современным философским концепциям, популярность которых определяется всего лишь их злободневностью.

Джон Гарднер, провозглашая необходимость «философического осмысления действительности», никогда не стремился совместить функции философии и искусства. «Философы, – писал он, – занимаются познанием неизведанного, а писатели, художники, поэты в своих художественных интерпретациях, на судьбах своих героев как бы проверяют жизненность предлагаемых философами видений бытия и человека. Искусство – это не философия, но, как сказал Коллингвуд, «составная часть философии» [Gardner 1978: 10]. В стремлении писателя понять современные общественные процессы, найти возможный позитивный выход из создавшегося нравственного безвременья проявилась диалектичность его мышления, и она имеет определяющее значение в его художественном творчестве. Гарднер призывал современную литературу, как единственную, по его мнению, духовную силу современности, «понять и выразить человеческую натуру, место человека в универсуме, значение человека» [Gardner 1978: 142]. Именно этот аспект находится в центре внимания автора столь важной и актуальной для литературы США 70-х годов книги «О нравственной литературе», книги, в которой изложена эстетическая программа писателя, представлены взгляды о роли и природе искусства.

Настроения скепсиса по отношению к современным философским системам и течениям закономерны, как и закономерны стремления современных писателей разобраться в проблемах личности, живущей в обществе, но отделяющей себя от него – отпавшим, и не нашедшем решения пункте современного философствования. Этим объясняется повышение интереса писателей на рубеже 60-70-х годов к философской проблематике в своем творчестве: осмысление прошлого, раздумья о настоящем. Но это вовсе не означает замену философии литературой. Надо сказать, что литература никогда не претендовала на место философии, хотя бы потому, что она постигает мир другим способом, нежели философия, а с другой стороны, перед литературой никогда не стояла такая задача, чтобы дублировать философию ее же собственными средствами. Совершенно ясно, что между этими двумя областями нет непреодолимой грани, но вместе с тем они и не тождественны. И перед философией и перед литературой мир встает как внутреннее единство, постижение которого и является целью обоих. В этой точке, стремлении осознать мир как целое, и соприкасаются философия и литература, только решают они эту задачу разными способами.

Существует самая непосредственная связь между рассуждениями Гарднера о теории литературы и его художественной практикой. Отчетливые очертания программы Гарднера как художника можно легко проследить, так как наиболее характерные положения его тезисов неоднократно повторяются на протяжении всего повествования: «искусство обучает», «нравственное искусство утверждает жизнь» и предлагает «образцы для подражания»; «нравственность написания художественных произведений заключается в правдивости, с которой писатель включается в созидательный процесс».

Литература: Венедиктова 1987: Венедиктова Т.М. Как писать сегодня: размышляет романист Гарднер // Литературная учеба. – 1987. – №2. – С. 12 – 22; Денисова 2005: Денисова Т. Гарднер, Джон Чемплін // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 1: А-К / За ред. Н.Михальської та Б.Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – С. 431.; Липинская 2003: Липинская А.А. Роман Джона Гарднера «Грендель» в контексте филологических исследований автора: автореф. Дис. На соискание науч. степени к. филол. наук: спец. 10.01.03 «Американская литература» / Ростов-на-Дону, 2003. – 37 с.; Сержант 2010: Сержант Л.Н. Этика литературы в критике Джона Гарднера // Вісник СевНТУ. Вип. 102: Філологія: зб. Наук. Пр. – Севастополь: Вид-во СевНТУ, 2010. – С. 87 – 90.; Gardner 1978: Gardner J. On Moral Fiction / J. Gardner. — N.Y.: Basic Books, 1978. – 154 с.

Якимович В.А., вик. (Кременець)

УДК 821.2

ББК 83.3 (4УКР)

Імагологічний дискурс роману Марії Матіос «Солодка Даруся та повісті Діни Рубіної» «Камера наезжает!»

Якимович В.А. Імагологічний дискурс роману Марії Матіос «Солодка Даруся» та повісті Діни Рубіної «Камера наезжает!»

У статті аналізуються особливості імагологічного дискурсу творів Марії Матіос та Діни Рубіної. Акцентується на інонаціональній проблематиці роману «Солодка Даруся» української та повісті «Камера наезжает!» російської письменниць. Наголошується, що особливий інтерес для авторів статті становить візуалізація письменницями образів «свого» та «чужого», адже для імагології концепт «свої-чужі» є основоположним.

Ключові слова: Марія Матіос, роман «Солодка Даруся», Діна Рубіна, повість «Камера наезжает!..», імагологічний дискурс, «свій», «чужий».

Якимович В.А. Имагологический дискурс романа Марии Матиос «Солодка Даруся» и повести Дины Рубиной «Камера наезжает!..»

В статье анализируются особенности имагологического дискурса произведений Марии Матиос и Дины Рубиной. Акцентируется на инонациональной проблематике романа «Солодка Даруся» украинской и повести «Камера наезжает!..» русской писательниц. Подчеркивается, что особенный интерес для авторов статьи представляет визуализация писательницами образов «своего» и «чужого», потому что для имагологии концепт «свои-чужие» – основополагающий.

Ключевые слова: Мария Матиос, роман «Солодка Даруся», Дина Рубина, повесть «Камера наезжает!..», имагологический дискурс, «свой», «чужой»

Victoria Yakymovych. Imagological discourse of the novel «Solodka Darusya» by Maria Matios and the story «Kamera naiezhaet!..» by Dina Rubina.

The peculiarities of imagological discourse of the novel «Solodka Darusya» by Maria Matios and the story «Kamera naiezhaet!..» by Dina Rubina are analyzed. Problems of other nations constitute the core of the works of both Ukrainian and Russian writers. The authors of the article are peculiarly interested in the visualization of «own» and «other» images since the concept «own-other» is fundamental for of imagology.

Keywords: Maria Matios, novel «Solodka Darusya», Dina Rubina, imagological discourse, «own», «other».

Вивченням образу іншого, «чужого» (чужої країни, народу і т. ін.) у суспільній, культурній і літературній свідомості тієї чи іншої країни, епохи займається імагологія. Саме це поняття використовується порівняно недавно.

У своїй статті «Літературознавча імагологія: предмет і стратегії» провідний вітчизняний компаративіст Д. Наливайко підкреслює, що «за своїм характером вона (імагологія) є галуззю міждисциплінарною, поряд з літературознавцями нею займаються антропологи і етнологи, соціологи і культурологи, історики ментальностей та історики ідей та інші» [Наливайко 2005: 27].

На сьогодні залишається проблема відсутності остаточного формулювання наукового визначення поняття «чужий». Якщо скористуватися тлумачним словником, то можна виділити такі основні значення цього поняття: не свій, незвичний за виявом, не рідний, незнайомий, чужорідний, іноземний, дивний [Білодід 1980: 377]. Також у підручнику Т. Грушевицької і В. Попкова «Основы межкультурной коммуникации» ми зустріли таке тлумачення терміну «чужий», як зловісний, той, що несе загрозу для життя [Грушевицкая 2002].

Отже, досліджуючи особливості імагологічного дискурсу роману Марії Матіос «Солодка Даруся», ми будемо використовувати, в першу чергу, значення поняття «чужий» як чужорідний, іноземний. Аналізуючи інонаціональну проблематику повісті Діни Рубіної «Камера наезжает!..», ми будемо враховувати дефініцію Л. Виноградової, яка зазначає, що «оппозиция своего и чужого осмысливается в категориях разноуровневых связей человека: кровно-родственных (свой-чужой род, семья), этнических (своя-чужая тема, народность, нация), языковых (родной-чужой язык, диалект, говор), конфессиональных (своя-чужая вера), социальных (свое-чужое общество, сословие, коллектив)» [Виноградова 1995: 17].

У другій половині ХХ століття імагологія як галузь компаративістики вивчає літературні образи інших держав та народів, що знайшло відображення у працях українських та зарубіжних літературознавців, а саме: М. Алексєєва, М. Буянова, А. Виноградова, М.Ф. Гійяра, Л. Гроссмана, С. Дуриліна, М. Кадо, Ж.-М. Карре, М. Клемана, Ш. Корбе, В. Кулешова, Т. Мюллер-Кочеткової, Д. Наливайка, Д.-А. Пажо, Ф. Прийми, Б. Реізова, В. Січинського, Е. Тарле, Д. Дюришина, Ж. Фрестье та інших. Інонаціональна проблематика становить інтерес і для двох відомих сучасних письменниць – Марії Матіос та Діни Рубіної.

Дослідники життя і творчості М. Матіос підкреслюють її оригінальність та самотність, що максимально відповідає ідейно-стильовим параметрам української літератури порогу тисячоліть. Окремі її твори проаналізовано у статтях і напрацюваннях І. Андрусика, Є. Барана, А. Богуславської, Я. Голобородька, Т. Дзюби, А. Дімарова, Д. Дроздовського, П. Осадчука, Д. Павличка, І. Римарука, Р. Семківа, В. Соболя, Т. Тебешевської, С. Філоненко, Б. Червака, М. Якубовської та ін.

На думку Ю. Крохіна, «лучший прозаик сегодня – Дина Рубина. <...> Глубокие, но без назидательности наблюдения над человеческой природой, драматические столкновения характеров, немыслимые ситуации, в которые попадают персонажи Рубиной, превосходно уживаются с легкостью и изяществом повествования, занимательностью и мастерством стилиста» [Крохин]. Життєпис і творчість цієї сучасної авторки досліджували П. Басинський, Д. Биков, В. Воронцова, Л. Гомберг, М. Крутіков, Р. Нудельман, Е. Шафранська та інші. Про неї написані дві монографії, багато дипломів, дисертації, статей і т. ін. Проте сама Діна Рубіна підкреслює, що вона абстрагується і намагається це не читати. На жаль, в Україні життєпис і творчість цієї письменниці залишаються малодослідженими.

Мета статті – проаналізувати особливості імагологічного дискурсу творів Марії Матіос «Солодка Даруся» та Діни Рубіної «Камера наезжает!..»

На сьогодні існує думка, що не так багато сучасних українських письменників пишуть і друкуються не заради меркантильних інтересів, власного іміджу або премій та винагород, а для читача і престижу нашої української літератури. Саме такою письменницею і є Марія Матіос.

Художнє надбання Марії Матіос літературознавці відносять до вісімдесятиків й традиційної літературної школи, а Роман Іваничук назвав її «Стефаником у спідниці». Відомий український письменник Павло Загребельний висловився про твір авторки «Солодка Даруся», що своїм романом письменниця Марія Матіос «сміливо і рішуче відкинула правила політичної обережності й суспільних табу – і на свій страх і ризик здійснила жорстоку мандрівку в наше криваве, й не менш жорстоке історичне пекло, в безодню, куди лячно зазирати». А на думку Дмитра Павличка, «...ця річ уже сьогодні належить до видатних непроминальних творів» [Солодка Даруся].

Сьогодні в Росії Діна Рубіна – прозаїк, котра продовжує традиції класичної російської літератури та «переробляє» у своїх творах духовний досвід модернізму. Письменниця працює досить продуктивно і залишається найбільш тиражною серед некомерційних письменників Росії.

Марію Матіос і Діну Рубіну як представників сучасної художньої прози об'єднує зацікавлення національною темою, проблемою національних образів світу. Особливий інтерес становить візуалізація письменницями образів «свого» та «чужого», адже для імагології концепт «свої-чужі» є основоположним. Цей концепт Ю. Степанов визначає як «противопоставление, которое, в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения, в том числе, конечно, и русского... Принцип «Свои» – «Чужие» разделяет семьи – нас и наших соседей, роды и кланы более архаичных обществ, религиозные секты... И уже вполне концептуально... отличает «свой народ» от «не своего», «другого», «чужого» [Степанов 1997: 472].

Перед читачем «Солодкої Дарусі» постає українська історія 30–70-х років минулого століття. Вона пов'язана з тими, хто мешкає у буковинському та галицькому «ареалах». Твір Марії Матіос складається з трьох частин, а саме: «Драма щоденна. Даруся», «Драма попередня. Іван Цвичок», «Драма найголовніша. Михайлове чудо». Дмитро Павличко вважає, що це – «повість, за сюжетом – новела, за шириною охоплення історичних подій – роман, за насиченням оповіді діалогами, прямою мовою – п'єса» [«Солодка Даруся»].

Сама письменниця визначила жанр роману як «драма на три життя». У творі «Солодка Даруся» вона розповідає правду про нашу історію, яка довгий час залишалася під забороною. На нашу думку, Марія Матіос для сприйняття та оцінки всіх інших, тобто іноземців використовує бінарну опозицію «свій», український – «чужий», чужорідний. У романі «Солодка Даруся» авторка розповідає про перехід «своєї» української території до рук «чужих», прихід на Буковину і Галичину радянської влади, яку, в першу чергу, асоціювали з іноземцями, насильницьку колективізацію земель на цій території, події Другої світової війни, відкрити і підпільну боротьбу вояків УПА з «советами».

Події, зображені у третій частині твору, пов'язані з селом Черемошним та його мешканцями, які постійно потерпали від зміни влади. Село було розташоване на кордоні двох держав – Польщі і Румунії. Марія Матіос, дотримуючись історичної правди, стверджує, що поляки, хоча і принижували гідність українців, ставилися до них більш-менш лояльно, на відміну від румунів: «Коли по той бік ріки панували поляки, бували часи, що на шварцівників-гешефтарів вони дивилися дещо крізь пальці. Іноді ті могли собі навіть посеред дня дістатися з крамом на румунський бік» [Matioc, 2010: 149].

Невипадково герої твору навіть шкодують за тими часами, коли були під владою Польщі, адже «кажи що кажи, а за Польщі таки було по-іншому» [Matioc, 2010: 149]. Період Другої світової війни – один із найбільш складних і трагічних в історичній долі Буковини, як і всієї України. На цій території тільки в 1940 – 1944 рр. відбулася трикратна зміна влади. При чому у всіх випадках вона була чужою, окупаційною. Влада менше всього турбувалася про щастя і добробут місцевого населення, хоча кожна з них намагалася виставити себе «благодійницею-визволителькою» із-під чужинського ярма.

Як румунська окупаційна влада, так і радянська, не рахувалися з інтересами корінного населення, застосовували жорстокий терор, в якому значне місце займали арешти, виселення і навіть фізичне винищення людей. Значно гірша ситуація склалася з румунами, молдаванами, євреями та українцями, які не встигли виїхати з Північної Буковини і Бессарабії до приходу Червоної армії. Тепер, не одержуючи вчасно дозволу на виїзд, вдавалися до нелегального переходу кордону і гинули від куль прикордонників, або потрапляли до в'язниць.

Розповідаючи про події 40-х років минулого століття, Марія Матіос підкреслює, що німецькі солдати, або «німчуки», перебували в Черемошному недовго і поводити себе мирно. Німці стверджували, «що велика Німеччина і великий фірер Адольф Гітлер почали війну з більшовиками заради визволення окупованих людей з-під страху і безчинств...» [Matioc, 2010: 165].

Марія Матіос звертає увагу читача навіть на зовнішній вигляд вояків-окупантів, підкреслюючи набагато вищий рівень культури німців та поляків: «Німецький офіцер у наваксованих до блиску чоботах, високому чорному кашкеті з високою кокардою і добре випрасуваному чорному мундирі...» [Matioc, 2010: 165].

Що стосується «советів», то ми відчуваємо у цьому описі зневагу і ненависть до них наратора: «А подивися на їх онучі! А на оті постолі, з березової кори сплетені. Видиш, ти щодень ходиш у добріських свинських постолах. А на пролюдень маєш телячі вироб'єки. Так чи не так? – сама питала і сама собі відповідала Василина. – То подумай собі у своїй голові, що у них може бути на пролюди, про неділю чи свято, якщо вони перший раз ступили межі такі гречні, як ми, газди, голодранцями?!» [Matioc, 2010: 154].

Ми вважаємо, що на відміну від Марії Матіос, Діну Рубіну більше цікавить, що відрізняє «свій народ» (для неї росіян і євреїв) від «не свого», іншого, чужого. Для візуалізації таких відмінностей письменниця використовує, в першу чергу, автобіографічний матеріал. З цього приводу у своєму дисертаційному дослідженні Е. Шафранська зазначає: «Писатели Д. Рубина, Т. Пулатов, Сухбат Афлатуни, Ч. Айтматов принадлежат по происхождению, домашнему воспитанию не только к русской культуре, но и к иной, нерусской. Находясь в поле фольклорных и мифологических семейных преданий, воспоминаний, обычаев, кухни, аксиологии, религиозных мифологем, персоналии этого феномена – русской иноэтнической литературы – по-русски создают «иноэтнотекст», выступая комментаторами, толкователями, посредниками между двумя ментальностями: «своей» и «иной», выступая референтами нерусской этнической культуры» [Шафранская].

Таким референтом в першу чергу узбецької культури Діна Рубіна виступає у повісті «Камера наезжает!...». Особливість прози цієї авторки – присутність оповідача, і вона же героїня. Перед читачем постає Узбекистан, його столиця Ташкент, мешканці цієї колишньої радянської республіки, більшість з яких сповідають іслам і мають особливу ментальність. Оповідач пояснює нам: «Строгая пастушеская мораль предков и священное отношение узбеков к девичьей чести абсолютно не касаются их отношения к женщине европейского происхождения – независимо от ее возраста, профессии, положения в обществе и группы инвалидности. По внутреннему убеждению восточного мужчины – и мои мальчики не являлись тут исключением – все женщины-неузбечки тайно или открыто подпадали под определение «джальяб» – проститутка, блудница, продажная тварь. Возможно, тут играло роль подсознательное отвращение Востока к прилюдно открытому женскому лицу.

И хотя к тому времени, о котором идет речь, уже три десятилетия красавицы узбечки разгуливали без паранджи, в народе прекрасно помнили – кто принес на Восток эту заразу» [Рубина 2005: 52].

І хоча в деякій мірі ми прослідковуємо іронічний підтекст розповіді про узбеків (особливо це стосується епізодів зйомки фільму за режисерським сценарієм оповідача), читач відчуває повагу і приязнь до місцевого населення з боку головної героїні (читай Діни Рубіної).

Не оминає письменниця у повісті «Камера наезжает!...» і таку актуальну для радянських часів «єврейську тему»: «– Неплохо, неплохо, – повторила она. – Только вот герой на «Узбекфильме» не должен быть евреем... Это был абсолютно неожиданный для меня точный удар в тыл. <...> – С чего вы взяли, что он еврей? – дружелюбно спросила я наконец. Любопытно, что мы с ней одинаково произносили это слово, это имя, это табу, – смягчая произнесение, приблизительно так – ивре... – словно это могло каким-то образом укрыть суть понятия, защитит, смягчить и даже слегка его ненавязчиво ассимилировать. <...> – Еврей! – воскликнула Анжелла радостно, как ребенок, угадавший разгадку. Она произнесла это слово твердо и хрустко, как огурец откусывала: «яврей». – Ну конечно, яврей, то-то я чувствую – чего-то такое...<...> – Напрасно вы обиделись! – приветливо воскликнула Фаня Моисеевна. – Мы почти ничего не тронем в сценарии. Надо только верно расставить национальные акценты. – Фанька, молчи! – вскрикнула Анжелла в странном радостном возбуждении. – Я вижу теперь – что она хотела устроить из моего фильма! Она синагогу хотела устроить! Все яврей!!» [Рубина 2005: 32-34].

Сама письменниця ніколи не робила проблеми зі своєї національності і підкреслювала, що виховувалась у бікультурному середовищі. Діна Рубіна, як і Марія Матіос, також звертає увагу читача на зовнішній вигляд представників «інших», «чужих» народів. При тому зникає повага і толерантність, коли мова йде про представників африканського континенту. Мало того, ми можемо навіть стверджувати про прояви шовінізму з боку Діни Рубіної по відношенню до представників негроїдної раси: «У гостиничной стойки прохаживались три молодых негра.

Двое – высокие, поджарые, с неестественно выпуклыми грудными клетками и столь же неестественно крутыми задами; третий обладал устрашающей бизоньей внешностью: налитые кровью глаза, мощный торс, обтянутый хлопчатобумажной дико-оранжевой майкой производства ташкентской трикотажной фабрики. По вестибюлю носился навязчивый запах спиртного. Негры на ломаном русском препирались с администратором Машей» [Рубина 2005: 98]. Адміністратор готелю, де зупинилися три молодих негри, також не приховує свого негативного ставлення до них, вживаючи відповідну лексику. Негативні емоції оповідач викликає і у читача, особливо після спроби з боку афроамериканців зґвалтувати дівчину-сценариста.

Отже, для української письменниці Марії Матіос чужорідними, в першу чергу, були представники радянської влади. Ось чому так актуально звучали наступні слова у вустах героїні твору і як влучно підсумовує сама Марія Матіос роки, коли в Україні, зокрема в Буковині, правили «совети»: «Скажи, мені, Міську срібний, що вони нам можуть зробити доброго і що можуть дати доброго, коли самі мало не голими сраками світять?! <...> Тяжкі часи нас чекають, Міську. Згадаєш мої слова» [Matios 2010: 154].

Для сприйняття та оцінки представників окупаційної влади, Марія Матіос використала бінарну опозицію «свій», тобто український, та «чужий», а саме чужорідний, іноземний. На відміну від української письменниці, Діна Рубіна не ставить за мету критикувати радянську владу, колишній радянський устрій. Її більше цікавить культура «інших», «чужих» народів, до яких вона ставиться з певною повагою і толерантністю: « – Но послушайте, – начала я осторожно, – существует ведь еще правда жизни и правда искусства. Превращая семью главного героя в узбекскую, вы идете против реальности. В узбекских семьях принято почтительное отношение к старшим, а наш герой то и дело говорит дедушке: «Ты что, дед, спятил?!». [Рубина 2002: 38].

Література: *Виноградова 1995:* Виноградова Л. Н. Человек – не человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры / Л. Н. Виноградова // – Славянский мир. – М.: 1995. – С. 17 – 26.; *Грушевицкая 2002:* Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов / под ред. А.П. Садохина, Грушевицкой Т. Г., Попкова В. Д., – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 352с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://www.countries.ru/library/intercult/svch.htm> ; *Крохин:* Крохин Ю. «О прозе Дины Рубиной» [Електронний ресурс] / Юрий Крохин. – Режим доступа к статье: <http://yurikroh47.narod/krohin-rubina.html> ; *Matios:* Матіос М. Вибране / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 424 с.; *Наливайко 2005:* Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії / Наливайко Д. С. // Літературна компаративістика. – 2005. – Вип.1 – С. 27 – 44.; *Рубина 2005:* Рубина Д. Камера наезжает!.. / Дина Рубина. – Москва : «Эксмо», 2005. – 256 с.; *Білодід 1980:* Словник української мови: В 11 томах / за ред. І. К. Білодіда – Том 11. – К.: Наукова думка, 1980. – 377 с.; *Солодка Даруся* [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті: http://uk.wikipedia.org/wiki/solodka_darucia; *Степанов 1997:* Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.; *Шафранская:* Шафранская Е.Ф. «Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской литературе XX-XXI вв.» [Електронний ресурс] / Элеонора Шафранская. – Режим доступу к автореферату диссертации: <http://www.dissercat.com/content/mifopoetika-inoetnokulturnogo-teksta-v-russkoi-proze-xx-xxi-vv>

Зиновій Бичко, проф. (Львів)

У блокованій культурі виживає діалект

У часи стагнації, коли культура блокується, найбільшого лиха зазнає мова народу. Мається на увазі насамперед літературна мова, а також мова художньої літератури та публіцистики. Проте як би не пригнічувалася літературна мова, однак непорушним bastionом залишається народна мова – діалекти. Типологічне дослідження діалектної лексики є одним із найбільш актуальних завдань сучасного мовознавства. Назви посуду і кухонного начиння як тематична група лексики у наддністрянських говірках становлять певну кількість лексико-семантичних груп чи парадигм. Розглядалась аналізована тематична група у працях українських учених, таких як: Ф. Бабій, Я. Вакалюк, Г. Чорноморець. Ця тематична група в наддністрянських говірках ще не знайшла свого спеціального вивчення.

Посуд і кухонне начиння як у міському, так і в сільському побуті в основному засвідчені загальноновживаними назвами, а саме: *ли(о)жка*, *вилка*, *тар'іл*, *тар'ілка*, *ш(с)кл'анка*, *миска*, *гор'н'а*, *сковор'ідка* тощо. Крім загальноновживаних слів вказаної тематичної групи, в наддністрянських говірках трапляється чимало суто діалектних форм. Тут чітко розрізняється кілька принципів номінації:

1) слова, утворені від назв харчових продуктів (*с'іл'ничка* – ‘посуд для солі’, *цукер'ничка* – ‘посуд для цукру’, *чай'ник* – ‘посуд для чаю’, *хл'іб'ниц'і(а)* – ‘посуд для хліба’;

2) назви, утворені від виду матеріалу, з якого виготовлена реалія (*шкл'анка* – ‘склянка’); 3) лексеми, утворені від дієслівних основ (*покришка* – ‘накривка’, *ц'їдилко* – ‘тканина для проціджування молока’, *д'їй'ниц'і(а)* – ‘відерце для доїння’.

Серед говіркових назв посуду трапляються іншомовні нашарування:

брит'ванк (німецьке *Bratpfanne*) – ‘лист для випікання’;

рондел (польське *rondel*), *шен'декл'а* (німецьке *schenkel*), *пател'н'і* (італійське *patella*) – ‘сковорода’;

гал'ба (німецьке *Halb*) – ‘кухоль’, *ф'іл'іжанка* (польське *filizanka*) – ‘чашка’.

Деякі з них, як свідчать діалектні словники й атласи, поширені в інших південно-західних українських говорах.

Щодо мотивації, аналізована лексика поділяється на дві групи: 1) лексика, що має прозору мотивацію; 2) лексика демотивована чи із затертою мотивацією. До типових мотиваційних ознак належать: 1) дія; 2) інша реалія; 3) ознака; 4) властивість; 5) якість виробу.

Лексеми із непрозорою мотивацією поділяються на генетично питомі українські та запозичені. Більша частина назв посуду етимологічно прозора. Проте деякі назви з непрозорою мотивацією вимагають детального спеціального дослідження:

пат'луба, *к'р'іглик* – ‘посуд для сиру’; *гендз'ер* – ‘посуд для перцю’; *д'агл'іў* – ‘посуд для спецій’; *к'їблик* – ‘горнятко’; *ск'їбец* – ‘відро’ тощо.

У назвах посуду в наддністрянських говірках чітко виявляються системні гіперогіпонімічні відношення, що на наддіалектному рівні характеризуються структурним набором лексико-семантичних груп, наприклад:

“посуд для води”	“посуд для молока”	“посуд для чаю”	“посуд для страв”
“посуд для приготування їжі на одну сім'ю”	“посуд” (родова назва)		“посуд для випікання”
“посуд для приготування їжі на кілька сімей”			“спеціальний посуд”
“металевий посуд”	“дерев'яний посуд”	“глиняний посуд”	“скляний посуд”

Така семемна парадигма в досліджуваних говірках репрезентується, відповідно, набором лексем, включаючи семну дистрибуцію, а також субституцію. Як і в попередніх тематичних групах, бувають випадки чіткої симетризації та ізоморфізму структур суміжних лексичних мікрогруп.

Родова (загальна) назва посуду в наддністрянському діалекті передається лексемами */начин'а (i)* (весь ареал), рідше */посуд, по/суда* (східна частина говору). Це ще раз свідчить про те, що наддністрянський говір умовною лінією р. Свіча – м. Золочів диференціюється на західно-наддністрянські та східнонаддністрянські говірки.

Ізогласа лексеми *на/чин'а* продовжується в бойківський, а також подільський говори. Із семемою 'різний посуд' лексема */начин'е* побутує у волинських говірках. У низці говірок фіксуються номени */посуд, /посуда*.

Чітко виділяються наддністрянсько-бойківська, наддністрянсько-волинська, наддністрянсько-подільська, наддністрянсько-буковинська, наддністрянсько – покутська ізогласи *к/варта* – 'кухоль для води'. Існує така ж наддністрянсько – степова ізогласа.

Номен */к'їблик* виражає диференційну ознаку 'із глини'. Лексема *гор/н'а*, що займає цілий регіон, також поширена в інших говорах південно-західного наріччя.

Деякі з наведених назв демонструють омонімічні відношення. Наприклад, лексема *гор/н'а* в досліджуваних говірках виражає різні значення: 'кухоль для води' (весь ареал); 'чашка'; 'маленький горщик'; 'глиняний посуд для молока'.

У наддністрянських говірках глиняний посуд для молока має назви: *гла/дунчик* (південно-східна частина діалекту); *гла/душчик* (східні говірки); *глек/лечик*; *гор/нець* (південно-західні говірки); */горщик* (мозаїчний ареал); *з/банок* (весь ареал); *з/баночок* (усі говірки); *мо/лоч(ш)ник*; *молоч/н'ета*; *ц'їдил'ник*; *ц'їдиўник* (західні говірки).

Форма *гор/нець* продовжується чіткою ізогласою в бойківських говірках із семемою 'горщик для молока'.

Існує наддністрянсько-бойківська ізогласа *з/банок, з/баночок* — *збан, зба/нок, зба/н'а* – 'гличик'. Лексема *зба/нок* — 'гличик' відома подільським говіркам, а також волинським *зба/н'* — 'маленький гличик'.

Увиразнюється наддністрянсько-покутсько-буковинська ізогласа *з/банок* — *зба/нок* — 'гличик для свіжого молока'.

Отже, наддністрянська лексема *зба/нок* маніфестує семему 'глиняний посуд для молока'. В інших говорах південно-західного наріччя семантична амплітуда цієї лексеми збільшується за рахунок інших семем: 1) 'гличик для свіжого молока'; 2) 'посуд для води, яка береться в поле' – покутсько-буковинські говірки; 3) 'маленький гличик' — волинські говірки; 4) 'гличик' — подільські говірки; 5) 'бідон для молока' — бойківські говірки.

Як домінанта слово *горщик* присутнє в семантичній структурі таких лексем: *вори/на* — 'нічний горщик'; *г/лин'еник* — 'горщик для глини'; *дир/бак* — 'розбитий залізний горщик'. У значенні 'металевий посуд зі сферичним дном' маніфестуються слова: *ба/н'ек* (весь ареал); *бл'а/хар*; *дзв'ін*; */к'їбел'*; *ко/тел*; *чу/гун*. Слово *ба/н'ек* поширюється в сусідні контактні говори. Поодинокі трапляється номен */к'їбел* — 'мідний казан'. У говірках Тернопільщини лексеми */к'їбел*, *дзв'ін*, *бл'а/хар* ще можуть виражати значення 'посуд для варіння корму худобі'. Отже, наведеним номенам властиво розширювати семантичну амплітуду.

Для номінації каструлі в говірках Наддністрянщини побутують такі назви: *ба/н'ек*; */ринка*; */рин'чина*; */рондел*. Усі ці лексеми суцільно займають досліджуваний ареал і часто містять у семантичній структурі диференційні ознаки 'форма', 'величина', 'кількість ручок' і т.д.

У сусідніх говорах наведені назви мають дещо інше значення. Так, номени */рондел'*, *рон/дел'ок* відомі подільським і волинським діалектам зі значенням – 'каструля з довгою ручкою'. Лексема */ринкака* в бойківському говорі функціонує з диференційною ознакою 'низька каструля', а в подільському – 'глиняний горщик для вазонів'. Як видно, номени */ринка*, */рондел* у південно-західних говорах виявляють полісемантичні відношення.

Аналізована тематична група особливо наочно показує поділ наддністрянського діалекту на західнонаддністрянські та східнонаддністрянські говірки. Можна побачити тут ще лексеми, які маркуються ареалогічною віднесеністю за типом: північна частина говору —

південна частина говору. Крім того, існує чимало ізоглос, що продовжуються із наддністрянського діалекту в сусідніх говорах.

Л. А. Свиридюк, асист. (Кременець)

УДК 82.091

ББК 83.3(4)

Мовні аспекти сучасного молодіжного роману в українській та німецькій літературах (на матеріалі романів Л. Дереша, С.Ушкалова, Б.Леберта)

Стаття присвячена засобам мовного вираження в сучасному українському та німецькому молодіжному романі, зокрема досліджується ненормативна лексика (сленг, вульгаризми, суржик, обценна лексика). Визначаються та порівнюються характерні особливості цих засобів та їх роль у мові художнього твору.

Ключові слова: молодіжний роман, ненормативна лексика, сленг, вульгаризми, суржик, обценна лексика, іншомовні слова.

Liubov Svyrydiuk. Language aspects of modern youth novel in Ukrainian and German literature (based on the novels by L. Deresh, S. Ushkalov, B. Lebert)

The article analyzes the linguistic means of expression in the modern Ukrainian and German youth novel, in particular examined bad language (slang, vulgarism, dialect). The typical of these means and their role in language work of art are determined and compared.

Key words: youth novel, bad language, slang, vulgarism, dialect, foreign words.

Любовь Свиридюк. Языковые аспекты современного молодежного романа в украинской и немецкой литературах (на материале романов Л. Дереша, С. Ушкалова, Б. Леберта)

Статья посвящена средствам языкового выражения в современном украинском и немецком молодежном романе, в частности исследуется ненормативная лексика (сленг, вульгаризмы, суржик, обценная лексика). Определяются и сравниваются характерные особенности этих средств и их роль в языке художественного произведения.

Ключевые слова: молодежный роман, ненормативная лексика, сленг, вульгаризмы, суржик, обценная лексика, иноязычные слова.

Творчість сучасних молодих українських письменників Любка Дереша, Сашка Ушкалова та німецького автора Беньяміна Леберта є неоднозначною та провокативною. Своєю появою кожен новий твір спонукає критиків та літераторів до палких обговорень у періодичних виданнях і в інтернет-мережі. У дискусіях із приводу творів з'являються цілком різні діаметрально протилежні оцінки, які викликані нестандартним антикласичним зображенням сучасного соціокультурного простору. Романи, які є популярними не тільки на батьківщині авторів, а й за кордоном та становлять беззаперечний інтерес з погляду лінгвістики потребують наукового дослідження та теоретичного осмислення.

Метою статті є визначення засобів мовного вираження в сучасному молодіжному романі, їх функції й загальні особливості художніх творів «Трохи п'їтьми» Л. Дереша, «БЖД» С. Ушкалова, «Сгазу» Б. Леберта. З мети дослідження впливають основні завдання роботи: з'ясувати та охарактеризувати основні засоби мовного вираження в зазначених романах і встановити їх функцію у відображенні мовної картини творів; порівняти мовні особливості романів Л. Дереша, С. Ушкалова, Б. Леберта.

Поняття «молодіжний роман», як і «молодіжна література» виникло відносно недавно, наприкінці ХХ століття. Специфікою цієї течії є те, що це не стільки твори про молодь, скільки твори, які вона створювала і сама ж їх читала.

Молодіжна література має суперечливий характер й існують декілька причин її виникнення [Коваленко]: неправдоподібність, буржуазність і незрозумілість літератури дорослих; нав'язливість молоді літератури, яка є нецікавою і нудною для неї; байдужість

дорослих до того, що подобається молоді; протиставлення загальноприйнятій літературі для утвердження свого статусу тощо.

Основоположником цього жанру вважають Дж. Селінджера зі своєю культовою повістю «Над прірвою у житті», у якій читач проникає у свідомість підлітка, який розуміє світ дорослих інакше, ніж самі дорослі, адже не належить до нього й належати не хоче. Йому добре у своєму світі.

Явище «молодіжного роману» (нім. *Jugendroman*) широко досліджують німецькі літературознавці. Серед теоретиків цього поняття Клаус Додерер, Ганс-Гайно Еверс, Ернст Зайберт, Карстен Гансель, Вольфганг Вангерін та ін., які заклали професійні основи вивчення молодіжної літератури в цілому.

В Україні ж спроби наукового обґрунтування поняття «молодіжного роману» носять поодинокий характер, а сам термін ще не увійшов до складу тлумачних словників з літературознавства.

Так, К. Додерер зараховує до молодіжної літератури 1) усі тексти, які продукуються виключно для молоді та 2) усі тексти, які молодь обирає для прочитання самостійно [*Doderer 1984: 161*].

Український літературознавець О. Стусенко зазначає, що «твори, написані молодими, не конче будуть молодіжною літературою, бо ж той-таки «молодіжний роман» має відповідати принаймні кільком параметрам. При цьому автором такого роману може бути не обов'язково людина до 30 років, так само як писати для дітей і про дітей не конче мають діти» [*Стусенко 2007: 145*]. Він вважає, що характерні особливості більшості сучасних молодіжних романів можна вивести з простих питань: «Про що?» та «Як?». З огляду цього О. Стусенко виділяє ряд ознак, які є притаманні молодіжному роману: об'єктом і адресатом зображення в романі є молоді люди як пубертатного, так і постпубертатного віку; «просебеписання»; система координат сучасного українського молодіжного роману обмежується алкоголем, наркотиками, сексом і мандрами; макароніка; вживання ненормативної лексики; національна безликість, ідейна порожнечність і морально-етична нестійкість письма; відсутність вічних мотивів [*Стусенко 2007: 145 – 149*].

На думку німецьких дослідників, жанр молодіжного роману поєднує в собі різноманіття тем, форм і функцій. Поняття «молодіжний роман» є загальним поняттям, яке враховує специфіку адресата і структуру тексту. Науковці наділяють молодіжний роман наступними ознаками: зображення підліткового віку протагоніста у віці між 11–12 до завершення двадцятирічного віку; процес пошуку ідентичності та сенсу життя персонажем; відокремлення від сім'ї, розвиток власної системи цінностей, перший сексуальний досвід, створення самотніх соціальних контактів у групі однолітків; процес пошуку ідентичності часто зазнає невдачі або ж залишається відкритим у кінці роману; чітка орієнтація на характерні особливості протагоніста; роздвоєність між внутрішнім і зовнішнім світом; зображення психічних процесів (внутрішній монолог, мрійливість, галюциногенний стан) [*Was*].

Як бачимо, науковці дають переважно психологічну характеристику персонажів молодіжного роману та відображають його зміст. Ми ж спробуємо дослідити мовні аспекти сучасного молодіжного роману, якими, за вище наведеними ознаками, є романи «Трохи п'ятьми» Л. Дереша, «БЖД» С. Ушкалова та «Crazy» Б. Леберта.

Отже, стосовно мови романів українських авторів, то перше, що ми помічаємо – це живу українську мову персонажів та використання стилістично зниженої лексики: сленг, жаргон, діалекти, розмовні слова та конструкції, вульгаризми з лайкою, що шокує багатьох читачів вихованих на класичній літературі. Сміливе застосування нетрадиційного типу письма слугує найвдалішою спробою «самореклами» сучасної літератури, а злам канонів завжди супроводжував надмірний епатаж. Так, у загальному літературному дискурсі в останні десятиліття зросла тенденція до перенасичення мови художньої літератури офенсивними лексичними зворотами, «брутальністю та лайками сучасна українська література таки з неофітською насолодою зловживає» [*Агеєва 2003: 293*].

Зокрема, в одному з інтерв'ю львівський письменник Л. Дереш вживання величезної кількості ненормативної лексики пояснює наявністю негативного травматичного досвіду своїх персонажів, у «яких всередині багато болю, вони його дуже грубими штуками виражають»

[Дереш 2007]. Говорячи про лексику роману «Трохи п'їтьми», можна зауважити досить багато особливостей. По-перше, для емоційно-експресивного забарвлення (зазвичай негативного) автор використовує сленг, який мовознавці найчастіше пов'язують з мовленням молоді, бо саме молодь у своєму спілкуванні найчастіше використовує сленгові слова, основними ознаками яких є протиставлення лексиці літературної мови та групове маркування слів: «сленгова одиниця у свідомості носія мови несе на собі відбиток певної субкультури та зазвичай співвідноситься з певною соціальною групою» [Дурманенко 2012: 401].

На думку А. С. Букалова, вживання сленгу – це «свідомий процес, спрямований на те, щоб зробити виклад матеріалу жвавішим, наочнішим, емоційнішим, наближеним до ситуації невимушеного спілкування» [Букалов 2009: 18]. Не даремно у романі Л. Дереша «Трохи п'їтьми» ми знаходимо таке «різнобарв'я» і молодіжного сленгу (*побазарити, глючити, припертися, пертися/іржати (сміятися), сфоткатися, зависати на сайті, тусуватися, хавати, лупати, приколотися (посміятися з когось), віддубасити (побити когось), зматуватися, приторчати, вдуплити (зрозуміти), валити/смалити (говорити), попускатися, кумарити, дрихнути, гонити (обманювати), доколупуватися (допитуватися), бухати, засцати, чувак, друган, пацан, поц, братуха, кайф, хавчик, травка (наркотики), тьолка, ляля, мудак, бодун, башка, бодяга, лахи, шкарбани, шкари, клешні (руки), штин, шухер, приколот, жлоб'яра, мейло, ржачка, офігілий, прикольний, кайфовий, чокнутий, сімпотний, крейзанутий, торчовий, класні друзяки, пудово, на приколі, заткнути пельку/рило, дати під дих/в кишку*) і вульгаризмів з лайкою (*придурок, довбойоб, сука, курва, ублюдок, лайно, срань, жопа, срака, гівно мале, гівнюк, гандон, блядун, каз'ол, хуйово, піздец, блядувати, пиздити, заїбатися, виїбуватися, на всіх насрати, гамноїдський, фігвам,*) і сексуального сленгу (*подрочити, трахатися, вжикатися, хуй, прутень, пиндюр, яйця*) і обценної лексики (*блядь, нахріна, їби його мати, іди нахер, похуй*), і суржику (*афігенний, стрьомний, мимольотний, стройка, дівчонка, тєма, безпредел, папіроси, дрож, молодьож, тоска, апасний штріх, вкалувати, курити, спорити, изнасілувати, стрьомно*), і вигуків на кшталт *ну ладно, короче, тіпа, бляха, блін, вобще, бля, ніхуя, ні хріна собі*. Окрім того, автор не обмежується вживанням ненормативної лексики поодинокими випадками, а насичує нею цілі речення і навіть окремі сторінки роману: «Ніхуя не пам'ятаю. Пам'ятаю лиш, прийшов Омар... Каже: «Мудак, блядь. Водяру п'єш?» А я йому: «Пішов нахуй, блядь. Хіпаблуд ванючій». А потім кажу: «Ладно. Давай, – кажу, – давай сюда свою водяру. Давай вип'ємо. По чуть-чуть»... І піздец. Канец фільма» [Дереш 2007: 51]; «Суки, блядь, кажуть, ви тут шо, блядь, залізли, гопота йобана? А я кажу, ти, блядь, жопа недороблена, ходи сюда, блядь, я тобі зараз башку розхуючу, будеш знати! Гопота, блядь» [Дереш 2007: 144]; «І нам, блін, такого, я тобі атвечаю, такого нарозказували про Шипіт, шо ну його нафіг. Я приходжу до Вітьки й кажу: «Старік, давай, беремо пацанів і махнем на Шипіт. Там таке-е, шо ну його нафіг» [Дереш 2007: 148].

З приводу використання ненормативної лексики можна сперечатися, але де правду діти, коли автор пише, що «особливо матюкаються наймолодші – ті неформали, що приїхали на Шипіт уперше, матюкаються крутіше за старих кочегарів. Це різновид катартичних психотехнік. В Карпатах матюки звучать, як намолені мантри. Кажеш «нахуй» – і в ефірному тілі відкриваються пори. Кажеш «похуй» – і пересохлі меридіани освіжає життєдайна енергія. Так гори заповнюють душу, а матюки, як дренажні стоки, виносять увесь негатив назовні. Земля поглинає їх без сліду, а люди стають спокійнішими й трішечки ближчими до неба» [Дереш 2007: 81–82]. Цим самим Л. Дереш виправдовує перенасиченість тексту нецензурними словами, посилаючись на очищення душі персонажів від накопиченого негативу завдяки виплескам лайливих слів.

У зазначеному романі наявна також невелика кількість іншомовних слів, які автор транслітерує (*бойфренд, адюльтер, мон амі, сіль ву пле, мейд ін чайна*), або ж подає в оригіналі (*peace, industrial, cigar, cognac, chocolate, coffee with milk, buffalo soldiers, Shipit bonfires by night*). Судячи з цього, письменник орієнтується на читача з певними знаннями з іноземних мов, оскільки переклад цих слів і словосполучень у тексті відсутній. Та все ж це не є негативною ознакою, так як читач, не втратить ані змісту роману, ані інтересу до нього у зв'язку з відсутністю знань елементарної лексики з англійської чи французької мов.

Схожі мовні особливості спостерігаємо і в харківського письменника С. Ушкалова. Про наявність нецензурної лексики у своєму романі «БЖД» він попереджає читача заздалегідь

словами «Увага! Ненормативна лексика!» на титульній сторінці, що у свою чергу, одних читачів відразу спонукає до прочитання художнього твору, а інших, навпаки, відштовхує.

У романі «БЖД» С. Ушкалов, як і Л. Дереш, намагається максимально відтворити сучасну живу українську мову у мовленні персонажів. Нехтуючи класичними канонами, він також не зловживає молодіжним сленгом (*довбаний, галімиий, ідіотський, забуханий, крейзонутий, кумарити, штиняти, пасти (стежити), втирати (пояснювати), фігачити, офігіти, петрати, роздупляти, пофіг, лох, мудак, муділа, чувак, братуха, пацан, дезик, сифак, манатки, шмотки, понти, пика, башка, бабки, бабло, штукатурка (макіяж), соска (дівчина), мобіла, колимага, повна дупа, повний піпек, фігня, по цимбалах, ні/до фіга, пофіг, тіпа*), діалектизмами (*флєжка, кумпл, файний, шляк би тя трафив*), вульгаризмами з лайкою (*придурок, сволоч, сука, жополиз, підер, пиздобол, жопа, хуйня, пиздец, сраний, пизжений, насрати, розхуячити, хріновий, на біса*), сексуальним сленгом (*трахати, дровичи, обценною лексикою (курва мат, блядь, херзнакуди, охуїти, йти нахер, йоб же вашу мат)*), суржи́ком (*родіна, границя, ребята, общага, панятно, свабоден, кури́ти, панімати*), вигуками (*йокелемене, бляха, бля, ні хріна, ладно*), іноземними словами (*зольдат, вонмобіль, перфектно, нігер, йор мазер факін кук, лузер, лайф, клозет, бейбісітер, бойсбэнд, паркінг, маза фака, гей ю, харе рама, never give up, йо big daddy*).

Відмінною ознакою роману С. Ушкалова є власна інтерпретація автором окремих речень. Тобто читач, який володіє німецькою мовою зрозуміє речення «Іхь габе алле генде фолль цу тун» [Ушкалов 2008: 118] буквально: «В мене багато роботи». С. Ушкалов, який у житті вільно володіє німецькою мовою, подає читачеві власний переклад цього ж речення: «Робити мені більше нічого, як страждати фігнею з такою дурепою!», або ж англійське «Зе субскрайбер кен нот зе річ оф зе момент, пліз трей егейн лейтер» [Ушкалов 2008: 112] (Абонент на даний момент недосяжний. Будь ласка, передзвоніть пізніше) за Ушкаловим перекладаємо як «Чуєш, придурку, мене ламає з тобою говорити, будь ласка, відвали»; «Scheiße!» [Ушкалов 2008: 91] (Лайно) – «Мамо, ну чого я такий дебіл?!»; «Das ist fantastisch» [Ушкалов 2008: 113] (Ти фантастична/чарівна) – «Ти така гарна, я тебе дуже хочу!»; «Тшюсс, майне лііібе!» [Ушкалов 2008: 117] (Бувай, моя люба) – «Бувай, засранко ти малолітня!»; «Bitte schoen!» [Ушкалов 2008: 118] (Будь ласка) – «Чуєш, дурепо, кричи, кричи, скільки влізе!». На нашу думку, такий переклад автора служить для передачі душевного стану персонажа та особливостей його стосунків з оточуючими.

Щодо мови роману німецького автора Б. Леберта, то перше, що ми помічаємо, починаючи читати твір – це текст, який побудований з невеликих коротких речень (довгих речень взагалі немає): «Nun ist es also amtlich. Ich bleibe hier. Wenn möglich bis zum Abitur. Meine Eltern gehen. Wir verabschieden uns. Ich sehe sie den Gang zurücklaufen. Höre das Knarzen der Türe. Die Schritte auf dem Holzbelag. Die Treppe. Herr Richter begleitet sie» [Lebert 2001: 15], «Müde richte ich mich auf. Eine anstrengende Nacht liegt hinter mir. Wenig Schlaf. Ewiges Sitzen und Warten» [Lebert 2001: 18]. Попри це роман «Crazy» здобув величезну популярність не тільки в Німеччині, а й за кордоном. Твір екранізований і перекладений 33 мовами світу. За гранично щирою інтонацією «Crazy» нагадує такі класичні твори про підлітків, як славетний «Над прірвою у житті» («Catcher in the rye»). Так само, як Дж. Д. Селінджер, Б. Леберт звертається не тільки до підлітків. Він звертається до підлітка, який живе в кожній дорослій людині. Певне, саме в тому таємниця популярності цього не просто молодіжного тексту, а доброго роману з життя сучасної Німеччини.

Оскільки роман був написаний автором у шістнадцятирічному віці, то, відповідно, він з неймовірною щирістю відображає проблеми і потреби підлітка в стилістиці сучасної цинічної доби.

На відміну від українських письменників, німецький автор намагається дотримуватися німецької літературної мови. У творі можна знайти лише поодинокі випадки вживання ненормативної лексики (*Scheiße!, scheißegal, in die Hosen scheißen, in der Scheiße schwimmen, in der Arsch stecken*), іншомовних слів, переважно англіцизмів (*crazy, love, accident, Handicap, Sex and so, Canapé*), і речень (*When the going gets tough, the tough gets going; Love is a razor; I can't get no satisfaction; Is this the way life's meant to be?; We will always succeed!; We don't need no education*) без перекладу. Варто погодитися з думкою М. Рудської, яка вважає, що слово «crazy» зустрічається

ледве не на кожній сторінці і має таку багатозначність у цьому тексті, що втрачає будь-який сенс взагалі [Рудська].

Розглядаючи мовну картину творів українських письменників Л. Дереша, С. Ушкалова і німецького автора Б. Леберта крізь призму ненормативного дискурсу можна зробити такі висновки. Спільною рисою для трьох письменників є намагання відобразити душевний стан персонажів, у яких всередині дисгармонія, а в суспільстві соціальна нестабільність і невизначеність. Відмінною ознакою є те, якими мовними засобами автори романів цей стан відтворюють. Так, персонажі роману Л. Дереша позбуваються негативної енергії та душевного болю в досхочу матюкаючись на лоні природи Карпат. Автор, орієнтуючись на молодіжну читацьку аудиторію, максимально реалістично зображує живу сучасну українську мову насичену сленгом, суржилом, вульгаризмами, іншомовними словами. На нашу думку, наявність означеного явища в сучасній літературі не стільки впливає на розмовну лексику читача в його житті, скільки формує різнобарвну картину того, що відбувається у книжці, вдало передає стан персонажів, зацікавлюючи людину (переважно молодь) безпосередньо читанням літератури.

Схожої тенденції дотримується і С. Ушкалов, але ненормативна лексика в його романі носить іронічний, гумористичний характер з метою доповнення портретних деталей персонажів, їх комічного становища. Роман Б. Леберта відрізняється надто короткими реченнями, в яких головний персонаж, він же і оповідач, ділиться своїм душевним болем і смутком. Окрім того, Б. Леберт, на відміну від українських письменників, зводить до мінімуму вживання лайливої лексики.

Отже, мовні аспекти персонажів сучасного молодіжного роману служать для реалістичного відображення дійсності сучасного молодіжного середовища, які, завдяки авторській позиції, набирають специфічного художнього, психоемоційного, соціально-побутового та містичного забарвлення.

Література: Агеєва 2003: Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.; Букалов 2009: Букалов А. С. Общий сленг и городское просторечие: проблема дифференциации / Русская филология. – Харьков, 2009. – №1. – С. 18 – 20.; Дереш 2007: Дереш Л. Я починав як плагіатор [Електронний ресурс] / ШО. – 2007. – 1 липня. – Режим доступу: <http://sho.kiev.ua/article/464>. — 30.09.2013 р. Дереш 2007: Дереш Л. Трохи п'їтьми, або На краю світу. – Х.: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2007. – 288 с.; Дурманенко 2012: Дурманенко А. М. Особливості перекладу українського молодіжного сленгу французькою мовою (на прикладі роману Любка Дереша «Культ») / Мовні і концептуальні картини світу. – Ч. 1. – Вип. 41. — Київський національний університет імені Тараса Шевченка: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. – С. 398 – 409.; Коваленко: Коваленко І. О. Особливості сучасного молодіжного роману [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/25563/1/Kovalenko.pdf>. 19.09.2013 р.; Рудська: Рудська М. Німецькому «Крейзі» до Дереша далеко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sumno.com/article/nimetskomu-krejzi-do-deresha-daleko/>. – 30.04.2013 р.; Стусенко 2007: Стусенко О. Нові аспекти молодіжного роману // Київ. – 2007. – № 2. – С. 144 – 149.; Ушкалов 2008: Ушкалов С. БЖД: Crazynovel. – Видання друге. – К.: Факт, 2008. – 240 с.; Doderer 1984: Doderer K. Lexikon der Kinder und Jugendliteratur: Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur: in drei Bänden. – Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 1984. – Band 2. — 705 S.; Lebert 2001: Lebert B. Crazy. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001. – 176 S.; Was: Was ist ein Adoleszenzroman? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.vormbaum.net/index.php/component/docman/doc_view/17-adoleszenzroman-merkmale-folie?Itemid=186. — 19.09.2013 р.

УДК 821. 161. 09 Липа
ББК 83.3(4Укр)6

Мовні ознаки авторського стилю поезії Івана Липи

Шестель О.Г. Мовні ознаки авторського стилю поезії І. Липи.

У статті проаналізовано особливості мовного стилю І. Липи на прикладі поетичної творчості. У поезіях автора представлені різноманітні засоби вираження мови на фонетичному, лексичному та синтаксичному рівнях. Використання письменником широкого спектру засобів вираження художнього мовлення допомогло йому створити свій неповторний індивідуально-авторський стиль.

Ключові слова: поезія, лінгвістичний аналіз, мовний рівень, жанр, стилістична фігура, троп.

Шестель Е.Г. Языковые признаки авторского стиля И. Липы

В статье проанализированы особенности языкового стиля И. Липы на примере поэтического творчества. В поэзиях автора представлены разнообразные выразительные средства на фонетическом, лексическом, и синтаксическом языковых уровнях. Использование автором широкого спектра выразительных средств помогло ему создать свой неповторимый индивидуально-авторский стиль.

Ключевые слова: поэзия, лингвистический анализ, языковой уровень, жанр, стилистическая фигура, троп.

Shestel O.G. Language features of I. Lypa's author style

The article makes an attempt to provide lexical analyses of I. Lypa poetry. The works, examined by the author, prove the artist's mastery in this genre. Different expressive means on the phonetic, lexical and syntactical linguistic levels are offered in the poetry of author. The author's use of the wide spectrum of expressive means helped him to create his unique individual author's style.

Key-words: poetry, linguistic analysis, linguistic level, genre, stylistic figure, trope.

Однією з важливих проблем сучасного українського літературознавства і мовознавства є дослідження творчого доробку несправедливо забутих письменників, художня спадщина яких з огляду на яскраве національне забарвлення приховувалася й почасти була заборонена за радянських часів. До таких письменників з повним правом можна віднести Івана Липу.

І. Липа – помітна постать в українській літературі, культурі, політиці кінця XIX – початку XX ст., але його творча спадщина ще недостатньо оцінена. Проте, неабиякий науковий інтерес викликає його прозова та поетична творчість, яка органічно вписується в контекст української літератури. На початку XX століття літературний хист письменника визнавався класиками української літератури, а його участь у політичному житті України мала історичне значення.

Дослідження є спробою аналізу поетичної творчості І. Липи на всіх мовних рівнях для визначення індивідуально-авторських рис стилю письменника. Мета дослідження полягає в з'ясуванні особливостей застосування засобів вираження художнього мовлення, що мають значення для творення індивідуального стилю письменника. Творчість І. Липи ще не оцінена належним чином літературознавцями, однак у нашому дослідженні використовувалися роботи Івана Огієнка, Лідії Глиняної, Ярослава Середницького, Олеся Янчука.

Як свідчать історичні факти, XIX століття було досить складним для української нації, воно позначене впливом російського царату на етнічну спільноту українців з метою деформації та руйнування української національної свідомості.

Першою організацією, яка заявляла про необхідність самостійності України, було „Братерство Тарасівців”. Одним з ініціаторів створення цього руху був І. Липа, він же написав програму „Братерства” під назвою „Символ віри молодих українців”, з якою погодилися всі інші члени громади. У своїй програмі „тарасівці” пропонували орієнтуватись українським письменникам на творчість європейських митців, претендуючи називатися українською інтелігенцією. „Тарасівці” наголошували на тому, що українська література має розвиватися окремо від російської, зберігаючи всі національні традиції красного письменства. Ідеологічна основа „Братерства Тарасівців” знайшла своє втілення у творчості І. Липи, стала його життєвим і естетично-художнім кредо.

Члени „Братерства Тарасівців” добре перевіряли кожну нову людину, яка хотіла вступити до товариства. Завдяки цьому вона так і не була розкрита. Кожен учасник товариства повинен був прилучити до нього дві людини, а також навчити двох української грамоти. Проводилася нова практична робота, зокрема, наприклад, поширення української нелегальної літератури серед молоді, вистави по невеликих містечках, гуртки самоосвіти.

Коли І. Липа навчався на п'ятому курсі, навесні 1893 року, було затримано заборонену українську літературу, яку нелегально переправляли зі Львова до Харкова. Його як учасника таємної української організації було заарештовано. У тюрмі він провів 13 місяців: 10 місяців до суду і 3 місяці по судовому присуду. Після тюрми письменник був три роки під наглядом поліції, і тільки після цього він зміг закінчити навчання.

І. Липа відомий не лише як прозаїк, а й як поет. Окрім казок, притч, оповідань, новел і повістей, його перу належить низка поетичних творів. Чимало його поезій залишаються ненадрукованими й на сьогоднішній день. Окремої збірки віршів І. Липи не існує, деякі твори були надруковані в періодичних виданнях початку ХХ століття, таких, як „Зоря”, „Правда”, „Літературно-науковий вісник”, „Досвітні огні”, альманах „За красою”. Творчість автора значною мірою відображає його світоглядні позиції і дух тогочасної непростой епохи.

Актуальність роботи полягає в тому, що чимало поезій І. Липи залишаються ненадрукованими й недослідженими й сьогодні, тому неможливо скласти цілісне уявлення про особливості індивідуального стилю письменника. Зауважимо, що аналізовані в нашому дослідженні поезії належать до рукописних фондів Національної бібліотеки імені В.І. Вернадського.

Основна тематика поетичних творів І. Липи пов'язана з проблемами національного відродження. Вона відкрито звучить у громадянській, філософській, почасти і в інтимній ліриці. Вагомою складовою частиною творення індивідуального стилю письменника є мовне оформлення творів. У поезіях І. Липи представлені різноманітні засоби увиразнення мовлення на фонетичному, лексичному та синтаксичному рівнях мови. Звернімося до аналізу таких поезій митця: „Мій край”, „Люблю людей”, „Суд визволеного краю”, „До братнього слова”, „Море”, а також віршів з епістолярної спадщини письменника.

І. Липа писав вірші не для широкого загалу читачів, він не визнавав себе поетом. Чимало поезій містить його епістолярна спадщина, вони відрізняються від інших творів особливою емоційністю. Заслугує на увагу вірш-лист, написаний до М. Загірньої, у якому прочитуються найщиріші та найінтимніші думки письменника. Зазначимо, що листи-вірші І. Липи до М. Загірньої можна назвати найбільш поетичними, довірливими й щирими в епістолярній спадщині письменника. Він звертається до адресата, нарікаючи на долю, на неможливість утілення в життя своїх мрій, просить її скоріше відповісти: «Ой то не громи на небі загуркотали, / То не моря заревіли, застогнали, – / То з вуст мої крилаті слова вилетали, / То мої рученьки папір біленький хапали / Листи до сестри у город Чернігів писали / Долю свою проклинали: „Ой доле ж моя, доле вередлива, / Без міри неправдива! / Чом ти, доле неправдива, ти дала / Мені всього три талани? / Що один талан – моє чуле серденько, / Ще другий талан – мій розум ясенький, / А ще й третій талан – то нічому забуття не маю” [Липа].

Тут виразно відчутний вплив народних пісень і фольклорної поезії на поетичну творчість автора. Уживання вигук *ой* на початку строфи, магічне число три, суфікси емоційної оцінки із значенням здрібнілості, пестливості, негативної оцінки, плеоназм і тавтологія – це риси, притаманні народній творчості: «Аж там гори-скелі невилазими... / ...Аж там ліси-терни непроходими... / ...Аж там болота-багнища непроїзди...» [Липа].

У листі І. Липа підкреслює таку рису українського національного характеру, як пасивність. Варто зауважити, що персоніфікація долі відповідає міфологічним, ще дохристиянським уявленням українців: „І доля, гірка чи щаслива. І спізнання щастя-долі, і воля як запорука „щербатої” долі – всі ці уособлення (до них ще додамо пестливі форми доленька, щастячко, воленька) є відгомонам віри народу та його сподівань, що втілилися в тій чи іншій мовній формі, а головне, в кров і плоть світоглядної етнокультури” [Жайворонок 2007: 82]. У листі-вірші, адресованому М. Загірній, образ долі виступає ключовим образом.

Поезія емоційна, близька до народнопоетичної творчості, акцентує на рисах національного характеру українців: „Всі дослідники української духовності прийшли одно

згідно до висновку, що українці відзначаються емоційною вдачею, себто, що в їхньому житті емоції відіграють велику роль і часто навіть переважають над інтелектом і волею" [Онацький 2001: 43].

Аналізований лист-вірш вражає багатством та яскравістю тропів і стилістичних фігур, за допомогою яких мова письменника стає чіткою, художньо виразною та емоційно піднесеною.

Серед численних стилістичних фігур І. Липа широко використовує антитезу. На протиставленні талан – нещастя побудовано весь лист. За допомогою цієї антонімічної пари автор підкреслює минущість і змінність життя. Цим досягається контрастність у художньому осмисленні.

Своєрідною є синтаксична побудова листа. Емоційність мови значною мірою досягається за допомогою інверсії: «...Що приходе ніч – то забуття не маю... / ... Що приходе день – то до роботи важкої беруся...[Липа]. / Інверсовані слова письменник ставить на початку речення, тобто в інтонаційно сильні місця фрази, за рахунок чого реципієнт мимоволі звертає увагу на ці місця.

У поезії „Мій край” виразно окреслюється релігійність ліричного героя. Кілька разів повторюється риторичне звертання, яке варіюється (всесильний боже, розум дай; правдивий боже, помагай). Автор підкреслює зв'язок релігії з українською культурою: „З української традиції та вдачі походить синтез національного та релігійного ідеалів, оскільки релігійність була осердям українського ідеалу людини впродовж усієї нашої історії” [Гринів 2000: 118]. Волелюбство теж виділяють як характерну ознаку ментальності українців.

Автор вдається до такого різновиду тропів, як постійні означення: вільне життя; правдивий боже тощо. За допомогою вживання метафор мова поезії стає яскравішою: святі створіння споконвіків свій хрест несуть; і на руїнах життя вільне уже встає. Контрастною робить поезію антитеза, на якій побудовано весь вірш: «Не люди там – пани та хами... / Не люди там – святі створіння... [Липа].

Експресивність вірша посилюють такі стилістичні фігури, як риторичні звертання та оклики: *всесильний боже, розум дай!* Дати реципієнту самому додумати, включити фантазію та створити самостійні картини сприйняття твору допомагає така стилістична фігура, як замовчування. Поет використовує її, коли йдеться про рідний край: *бо то мій край...* Для того, щоб акцентувати увагу на цій думці, слова повторюються кілька разів і саме в тій частині, де йдеться вже про вільне й щасливе життя. Бажання автора покращити життя свого народу відчувається в таких рядках: «Там сила, правда, там терпіння, / Там в кожній хаті волі ждуть...» [Липа].

Поезія „Люблю людей” присвячена усьому людству, є своєрідним закликом до нього. Ліричний герой ставиться з повагою до народу, проте не знаходить у нього розуміння й почувається самотньо: «Люблю людей і без людей нужуся, / А з ними жити – сил нема! / Невже-ж повік самотнім залишуся? / Невже весь світ мені тюрма?» [Липа].

Цій поезії, як і взагалі всій поетичній творчості Івана Липи, притаманні риторичні фігури: *невже весь світ мені тюрма?..* У вірші „Суд визволеного краю” край виступає в ролі живої істоти, він звертається до тих, хто не став на його захист і допомагав ворогам. Край уже визволений, проте він приймає лише тих, хто його не зрадив. Звучить засторога, що потрібно жити й працювати, віддаючи даний Богом талант рідній землі. Від цього залежить добробут нації. На синтаксичному рівні автор широко використовує анафору, антитезу, риторичні фігури й замовчування. Кожна строфа починається зі слів „тепер і ви прийшли”: «Тепер і ви прийшли, єхидні й лукаві, / Що працювали лиш для власної пихи, / І ролю грали скрізь, або придбали слави, – / Не діти ви мені, ви вороги лихі / Тепер і ви прийшли, що вам талант від Бога / На те призначено, щоб край свій рятувати, / А ви з рабів раби, лінивці до всього / Зуміли той алмаз в багнюці затоптати» [Липа].

У поезії „До братнього слова” персоніфікованим образом виступає мова.

На лексичному рівні автор тяжіє до використання старослов'янізмів (*томило ся; дождавши ся*), на граматичному – повних нестягнених форм прикметників (*пшеничнеє, покривдженая*). Поет порівнює рідну мову з пшеничним зерном, яке потрапило в землю й чекає весни, щоб пустити коріння. Пшеничне зерно – символ родючості. На фонетичному рівні І. Липа

послугується алітерацією, що робить поезію акустично виразною: *дзвони, греми в серцях, зв'яжи братерством нас [Луна]*.

Письменник прагнув писати свої твори відповідно до вимог того історичного періоду, виражати основні тенденції українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття. Орієнтація на народнопоетичні жанри робить схожими деякі поезії І. Липи з народними піснями. Спираючись на першооснови української культури, етносимволи, міфологеми й архетипи, І. Липа відтворював українські національні традиції в красному письменстві. Осмислення європейської філософії, культури та літератури дало змогу письменнику вміло поєднувати у своїх творах народництво та новітні модерні тенденції. Це дозволило І. Липі створити неповторний індивідуально-авторський стиль.

Таким чином, використання письменником широкого спектру засобів увиразнення художнього мовлення допомогло йому створити свій стиль, що дозволяє реципієнтам упізнати його поезії й виділити з-поміж інших. Творчість І. Липи, наповнена народною культурою, філософією, релігією та етикою, справедливо заслуговує на повернення.

Література Гринів 2000: Гринів Олег. Співвідношення християнського і національного ідеалів української людини в дослідженнях В. Янева // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 4. – С. 117–122. Жайворонок 2007: Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: Нариси : навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. – К. : Довіра, 2007. – 262 с.; *Луна*: Липа І. Вірші. Національна бібліотека імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, ф. 128, №128 (Липа І. Поезії рукою Сабо). Збережено правопис автора. *Луна*: Липа І. Листи до Марії Грінченко. Національна бібліотека імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, ф. 3, № 43048 – 43243.; *Онацький 2001*: Онацький Євген. Особливості етнопсихології українців // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 3. – С. 43 – 47.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Оксана Лабашук, доц. (Тернопіль)

УДК 821.2

ББК 83.3 (4УКР) 398.21 народні оповідання

Народження надзвичайного немовляти в розповідях матерів

У сучасному суспільстві уявлення про матір, немовля, народження передаються за допомогою ряду символів, котрі частково корелюють з традиційною фольклорною символікою, а також зазнають впливу міфологічної та християнської ідеологій. З особливим трепетом жінки розповідають про свою дитину. Народжується таке незвичайне немовля в особливий час, день, пору року, його появу супроводжують знакові для матері природні явища: особливо яскраве сонце, сильний дощ, гроза, синє небо. Новонароджений одразу проявляє риси богатиря або ж «низького» героя, який, за законами фольклорної оповіді, трохи згодом демонструє свої «високі» риси.

Ключові слова: материнство, натальний наратив, фольклорний символ, усна традиція, герой.

В современном обществе представления о матери, младенце, рождении передаются при помощи ряда символов, которые частично коррелируют с традиционной фольклорной символикой, а также подвержены влиянию мифологической и христианской идеологий. С особым трепетом женщины рассказывают о своем ребенке. Рождается такой необычный младенец в особое время, день, время года, его появление в этом мире сопровождают знаковые для матери природные явления: особенно яркое солнце, сильный дождь, гроза, синее небо. Новорожденный сразу же проявляет черты

богатыря или же «низкого» героя, который, по законам фольклорного рассказа, немного спустя демонстрирует свои «высокие» черты.

Ключевые слова: материнство, натальный нарратив, фольклорный символ, устная традиция, герой.

The images of mother, infant, and birth-giving are passed through a series of symbols partially related to the traditional folk symbols, and influenced by mythological and Christian ideologies of contemporary society. Women talk about their child quiveringly. Such an unusual baby is born at a particular time, day, time of a year, his appearance in this world is accompanied by the sign of natural phenomena to the mother: especially the bright sun, rain, storm, blue sky, etc. The newborn immediately manifests traits of a hero or "low" character, who, under the laws of the folk tale, later on, demonstrates his "high" features.

Key words: motherhood, natal narrative, folk symbols, oral tradition, hero.

Об'єктом дослідження у цій статті є усні розповіді жінок про їх досвід очікування та народження дитини, зафіксовані у формі наративного інтерв'ю. Одиницею аналізу виступатиме текст запису наративного інтерв'ю. Таку розповідь ми називатимемо натальним наративом (від лат. *natalis* — народжений, пов'язаний з народженням).

Завданням цієї статті є показати, якої семантики набуває немовля у розповідях матерів про досвід вагітності та пологів та за допомогою яких семантичних кодів це відбувається. Дитина в натальному наративі є об'єктом бажань і очікувань жінки, відповідно, зображується абсолютно позитивно, навіть ідеалізовано. Увесь матеріал, який є в нашому розпорядженні, засвідчує, що жінка ніколи не звинувачує дитину в усіх тих труднощах, які їй довелося пережити, навпаки, вона завжди сприймає своє новонароджене дитя як джерело радості, найбільшого щастя і здійснення мрій. Для точнішої термінологічної характеристики семантичного комплексу, який у натальному наративі пов'язаний з новонародженою дитиною, доцільно вжити термін ієрофанія в тому значенні, якого йому надає Мірча Еліаде: «щоб позначити акт прояву священного» [2, с. 216]. Усвідомлення жінкою власної місії дітнародження як процесу творіння відкриває перед нею шлях до пошуків ієрофанії як найвищої духовної цінності. Саме таку вищу цінність має в розповідях наших співрозмовниць немовля для матері.

Народження надзвичайного немовляти – майбутнього бога, героя, засновника правлячої династії – відомий мотив у багатьох міфологічних текстах, що був детально проаналізований Джозефом Кемпбелом [4, с. 188 – 195]. У цьому контексті нас цікавлять розповіді про особливих дітей, народження яких супроводжувалося незвичайними явищами.

Особливі, або «магічні», немовлята, на думку Єви Новіни-Срочинської, – це діти надзвичайні: вони народжені за незвичних обставин, поводяться не так, як їх ровесники. Польська дослідниця вважає, що перелічені мотиви стосуються не звичайних, а лише «магічних немовлят». Ось що вона пише: «Чи в такому разі топос святої дитини і святого дитинства має самоцільний характер? Чи зацікавлення міфічними дітьми — це дійсно зацікавлення дитиною? Думаю, інакше. Міфи (також казки і легенди) говорять мовою символу, алегорії, метафори. Свята дитина і святе дитинство — це швидше алегорія початку, символічний образ, що вказує на героя в майбутньому... Топос святого дитинства трактує дитину дещо предметно, незвичність народження чи небуденність дитинства – це передусім символічний наказ реалізації майбутніх дорослих і героїчних діянь. Найважливішим тут є "час початку", з якого усе виникає і визначає майбутнє. Дорослість святих дітей – це метафоричний спосіб переходу від несвідомості і безпорадності, що характеризує звичайну дитину» [9, с. 59]. Однак аналіз семантики натального наративу, а саме мотивів, пов'язаних з народженням і першими днями життя немовляти, засвідчує наявність не лише традиції розповідати про свою дитину як про унікальну, а й те, що тексти про «міфічних немовлят» безпосередньо вплинули на формування сучасної усної традиції.

Звернемо увагу на той факт, що в текстах, які репрезентують різноманітні міфологічні традиції та традиційну культуру, «знаком незвичайності новонароджених дітей були надприродні і як вважали і явища, що знаменували їх появу на світ» [9, с. 52]. Такі народини супроводжують бурі, землетруси, виверження вулканів [9]. Звісно, буря чи землетрус не супроводжують народження кожної дитини, однак цікаво, що стійким мотивом натального

наративу є розповідь матерів про те, яка погода була за вікном у той момент, коли народилася їхня дитина.

Пам'ятаю: так лежу і дивлюсі в вікно. Дивлюсі: такий сильний, сильний дощ і вітер, погода була така не дуже добра, а я собі така лежу щаслива і мені так легко, легко і так добре, добре було [Рутка: 2012, РОП, 42 роки, троє дітей].

Я лежала в післяпологовій палаті, і, незважаючи на серпень місяць, був страшенний холод. За вікном шуміла гроза [Старко: 2011, СОГ, 44 роки, двоє дітей]. Інші ж жінки пригадують, що в момент народження їх дитини була дуже гарна погода, суголосна їхньому піднесеному настрою: Після того, як вже народила, подивилась у вікно. І там дуже ясно світило сонечко. А перше відчуття якесь дивне і дуже-дуже приємне. Мабуть, я тоді була найщасливішою людиною на світі [Бабак: 2011, ГВІ, 28 років, одна дитина]. Лежала я в роддомі на столі і дивилася через вікно, там вже закінчувався дощик, так, пам'ятаю, золоте листячко з крапельками дощу виблискувало на сонці, погода надворі чудова [Майданюк: 2011, МОА, 37 років, четверо дітей].

Ну й лежу, а вже так гарно-гарно світліє, бо то червень місяць, вже такий гарний-гарний ранок червневий, сонце таке, ну так аж-аж, такий приємний-приємний такий ранок [Шміло: 2011, ШГП, 41 рік, двоє дітей].

Власне, погляд людини на небо у значущі моменти свого життя може бути тим, про що пише Мірча Еліаде: «Небо залишається присутнім у релігійному житті через символізм» [2, с. 68]. Цікаво, що, за свідченням однієї жінки, погода під час народження її дочки вплинула на всі дні доччиних іменин:

І от день народження весь час випадає от в дощ, в Лариси мої. Завжди в дощ, я не знаю, може, того, що родилася в дощ... [Колеснік: 2012, ВОС, 40 років, двоє дітей]. Інша оповідачка пов'язує веселу вдачу доньки з погодою та порою дня в час її народження: Чудовий погожий ранок. Пологи були легкі — я народжувала, і в очі мені світило сонечко, яке якраз прокидалося. Я тоді собі подумала, що моя дитинка буде такою ж радісною і світлою, як цей день... І так воно і є! [Старко: 2011, СОГ, 44 роки, двоє дітей].

Важливим мотивом натального наративу є те, що час появи дитини на світ є найкращим. Серед сучасних жінок побутує уявлення, що кожна дитина сама вибирає час свого народження: Ну, не знаю, <...> дитина принесе собі ім'я: родиться саме в той час, коли їй треба [Федірко: 2011, ГНМ, 46 років, двоє дітей].

Єва Новіна-Срочинська пише, що для «святих дітей» властиво з'являтися на світ в особливий, сакральний відзначений час, зокрема опівночі або на світанку, або ж під час великих свят [9]. У нашому матеріалі знаходимо суголосні мотиви. Жінка, світогляд якої зорієнтований на традиційну культуру, підкреслює особливий час народження своїх дітей у великі релігійні свята:

Мої діти породилися обидвоє в великі свята. Маєш, Юля на Зелену суботу, а Тарас в другий, в Світлий понеділок [Гавриляк: 2012, СОВ, 46 років, двоє дітей].

Жінки, які є носіями модерної культури, знаходять іншу символіку для того, щоб підкреслити унікальність часу народження своєї дитини: Прекрасна пора, лі-і-і-то. Я бажаю щоб всі влітку родили, бо м-м-м... ми за два тижня похрестили і з дитиною вийшли на вулицю і гуля-а-али <піднесено> [Зимницька: 2011, ЗАС, 44 роки, двоє дітей].

Але сама, сама радість в тому, що моя дочка родилася в саму мою улюблену пору року, осінню <...>. Тоді якось так було, якась погода така холодна, дощ падав, але багато листя було, і от, я і так люблю осінь. Щось мені, ну так на душі радісно стало, що іменно осінню, що саме в цю пору року мою улюблену і, не знаю, дуже радісно від того стало, що гарна погода, хоть падав дощ, від того, що багато листків... [Кришук: 2011, СНВ, 25 років, двоє дітей].

...Моя Настя народилася в шостій годині дня. Головне, що не вночі... Я чогось дуже боялася родити вночі. Сама не знаю, чого. Певно, боялася, чи зможуть лікарі зорієнтуватися, ну, чи взагалі захочуть вставати, якщо що. Може б, я й сама зрозуміла, що вже почалося. Але мене лякав сам факт ночі. Я взагалі боюсь темноти... [Лошнів: 2012, ШЛВ, 24 роки, одна дитина].

Зрештою, для традиційної культури також властива семіотизація календарних періодів, у які «знайшлася» дитина. Ось яку інформацію подає Інна Щербак: «Окремі назви дітей пов'язували з порою року, в яку народилася дитина: "зимак", "осінчук"; з календарним святом і

“петрівчена”, місяцем року ї “марчук” (дитина, яка народилася в березні)» [8, с. 57]. Для розповідей про народження характерна надзвичайна увага жінок до часу появи на світ своїх дітей. Одна з наших співрозмовниць при будь-якому запитанні стосовно вагітності та пологів насамперед підкреслювала знакову для неї тотожність дня місяця і часу народження дітей: То так було. Двоє 15 числа народились. Тільки малий в четвертій дня, а мала в четвертій ночі [Лабашук: 2012, ССГ, 36 років, двоє дітей]. Я, певне, через десять хвилин вродила. Рівно в сім сорок п'ять. Тебе, до речі, теж в сім сорок п'ять [Когут: 2011, КМІ, 46 років, двоє дітей].

Наприклад, малий родився третього квітня. Так? От для мене число 3, ну не знаю, якесь знакове число, от в мене самої день народження третього так самого числа, тільки, правда, вересня, і от число 3 вселяє якусь впевненість, надію, якийсь оптимізм, що от те число має якось допомагати по життю [Соляк: 2011, ШНЛ 32 роки, одна дитина].

Дата і час народження дитини в розповідях жінок зазнають символізації, стають значущими числами і мають вплив на подальшу долю їх дітей: Я не знаю, мені здається, через те, що я народжувала в такий великий день (а це була Великодня п'ятниця), в переддень надзвичайного і найбільшого в світі свята – Великодня, тому так все легко склалося <...>

І ось 13 квітня, в 14 годині 20 хвилин, я народила дівчинку. <...>

Оскільки моя друга дитина народилася в Великодню п'ятницю, ще 13-го числа, я вірю, що для неї число 13 має приносити тільки везіння і добро [Олійник: 2011, ООЮ, 49 років, двоє дітей].

Сучасні дослідники неодноразово підкреслюють, що в традиційній культурі також важливим був час народження дитини. Маркованими елементами тут є: пора доби, день тижня, фаза місяця, святковий чи буденний день тощо. Усе це має неабиякий вплив на майбутню долю немовляти [1, с. 48; 6, с. 253–272; 8, с. 51–52]. Окрім добової та календарної символіки народження, звернемо увагу, що в традиційних українських уявленнях саме мати була дарувальницею долі для дитини. Доля дається в момент народження, і саме від матері залежало, якою вона буде ї доброю чи лихою [3, с. 344]. Вірування, що саме в момент народження дитина отримує свою долю, було поширеним у гуцулів [7].

«Магічних дітей», на думку Є. Новіни-Срочинської, у традиційній культурі трактували передусім як «інакших», не таких, як звичайні людські діти. Однак справа в тому, що в сучасному світі для кожної матері народження саме її дитини є справою надзвичайною, а її дитина є унікальною, зовсім не схожою на інших дітей. Частково цей мотив реалізується, коли мати розповідає про свою «особливу» вагітність, «особливі» пологи і дитину, яка ще в утробі поводить так, що «ще такого не бачили». Для кожної матері її дитина — наділена унікальними здібностями, вона поводить не так, як інша, проявляє риси, що виразно засвідчують її відмінність від інших дітей. Серед сучасних натальних наративів маємо спогади матерів про особливий крик, особливий погляд, особливий розум, особливу красу її дитини одразу після народження.

І ти знаєш, Оксана, він потім ніколи так не плакав, як дитина. Діти ж плачуть, а він просто: о, е, о, и, а потім — ме, бе. <...> Ну він так кричав, що я вже все пам'ятаю. І поки він там кричав, він ото словами тими, вони всі коло нього стояли, короче, вродився, зразу публіку зібрав коло себе [Лабашук: 2009, ТНЮ, 50 років, двоє дітей]. Як народилася, то мені показали. Мені здавалося, що то в мене народилася не дитина, а якась дуже гарна лялька. Бо часом, як дивишся на чуже, то думаєш – таке паскудне, зморщене... А моє таке було слічне, таке найфайніше на цілий ріддом [Новосад: 2012, НММ, 50 років, троє дітей].

Однак, як зауважує Єва Новіна-Срочинська, найбільш експонованим мотивом при народженні «святої дитини», є мотив дорослих реакцій і дорослої поведінки [Nowina-Sroczyńska 1997, s. 59]. Сучасні матері часто розповідають про те, що їх новонароджене немовля, на відміну від інших дітей, виглядало значно старшим: «В перший день, коли чоловік прийшов вже вечером, десь в вісім чи в дев'ять годин її сфотографував, порозсилав своїм родичам фотографію з Вікусі, що в нього вже народилася така дочка. Але її тоді, вона тоді показала якось така, ніби їй вже десь тиждень дитині» [Мостова: 2011, ЦІМ, 24 роки, одна дитина].

Три чотириста ваги мала, 51 сантиметр росту, але вона була дуже велика! Дуже велика голова, дуже широкі плечі, десь такі, як трьохмісячна дитина [Бачун: 2011, ЧТА, 28 років, двоє

дітей]. «...Дитина родилася велика: вага дитини була 4 кілограми, а зріст був 50 сантиметри. Це була досить така велика дитина. І вона так, десь, можна сказати, тижнева виглядала так, як діти виглядають десь в місяць-півтора <...>. Така була дуже велика, гарна дитина. Здавалося, що ніби йому вже десь біля двох місяців» [Смакоус: 2012, СТІ, 42 роки, двоє дітей].

Перша зустріч матері з недоношеною дитиною також описується із використанням мотиву особливих здібностей, які з'являються в немовляти одразу після народження: «Там я побачила свою дитинку, він лежав під ковпаком, я тоді зрозуміла, чому мені його не віддають, нікого біля нього не було, я підійшла, він такий був гарненький, як ангелочок: волоссячко в нього було чорненьке, личка такі маленькі і він згорнувши ручки в кулачки поклав під голову і так спав, він так завжди спав, ще й лікарі дивувались, що такий маленький і вже знає, що так треба спати» [Головатюк: 2012, ФІВ, 24 роки, одна дитина]. Однак, судячи з нашого матеріалу, найбільш експонованим мотивом, який використовують матері, розповідаючи про свою першу зустріч з дитиною, є мотив дитини-богатиря. Але вже Владіка привезли, він, канешно, в мене богатир. В мене в палаті дві жіночки родили дівочок, вони такі малюсечки були, такі мініатюрні, мама могла її під пашку взяти і лежати. А мені Владіка привезли, він такий... щоким аж тако звисали <показує> і пам'ятаю, що так лежав посередині, дві дівчинки і він посередині кавалер. Медсестра заходить і каже: «О, бач, як, три чотири кілограма родити, то хоч видно його» [Муляр: 2011, АТО, 27 років, одна дитина].

На нашу думку, мотив немовляти-богатиря — це приклад безпосереднього впливу богатирського епосу на традицію розповідати про народження власної дитини, яку ми спостерігаємо в сучасних матерів. Одним з клішованих виразів, які досі вживаються для характеристики новонародженого хлопчика, є називання його майбутнім «головою колгоспу». Така назва, хоча є відлунням радянської епохи, однак свідчить про прагнення вирізнити свою дитину з-поміж інших новонароджених, показати її силу, фізичне здоров'я та високий соціальний статус в майбутньому.

Ну, а про сина <сміється>, то в нас: «Народила голову колгоспу», народився 4 кілограми 200 грам. «Приймай голову колгоспу», — в тому розумінні, що він такий великий [Страшнюк: 2011, СОО, 43 роки, двоє дітей].

Іще цікавішим, з точки зору фольклориста, є приклади розповіді про свою новонароджену дитину як про «низького» героя. Детально це питання вивчав Є. М. Мелетинський, який зазначав, що чарівна казка знає два типи героя: «богатир» і «низький» герой [5]. Образ «низького» героя широко розповсюджений у світовому казковому фольклорі, однак він характерний для міфологічних оповідей, християнських легенд. Образ героя, «що не подає надій», характеризується фізичною непривабливістю, неестетичністю: він малий на зріст, брудний, лисий, запаршивлений або вкритий коростою [5, с. 191–193]. Однак сенс перетворень у чарівній казці полягає в тому, що «в ході розвитку сюжету все “низьке”, непривабливе навколо героя і в ньому самому перетворюється у високе...» [5, с. 211]. Порівняймо ці висновки з нашими записами:

Ой, Боже, скажу вам чесно, коли я побачила свою першу дитину, я перелякалася. Яке воно страшне, синє, нещасне! Ну коли я його, її помила, перебрала, коли запеленала, притиснула коло себе і побачила, які в неї гарні мої карі очка, я обалділа, яка вона красива просто є [Савчук: 2011, ДММ, 40 років, троє дітей]. «Він такий страшний був, ви не можете собі представити. В нього були такі пухлі губи на всьому лицю, в нього були підпухлі очі, він був схожий на мого чоловіка, коли він напідпитку. Ну коли на рано я до нього придивилася, він був красавець» [Савчук: 2011, ДММ, 40 років, троє дітей].

То така дитина родилася з такою довгою головою, як кабачок <сміється>. Я думала, то що буде, така голова, а потім почали стискувати, сплескувати, як купали вдома <сміється>. І так кругла стала [Дмитришин: 2011, ДОМ, 65 років, одна дитина].

У монографії Є. М. Мелетинського знаходимо цілком слушне судження про естетику таких розповідей: «Тимчасове добровільне перебування героя в низькому статусі <...> цілком зрозуміле з естетичної точки зору: воно дає можливість виразити відносність, тимчасовий, зовнішній характер низького стану героя, підкреслити “високу” сутність героя, показати контраст між “низькою” видимістю та “високою” сутністю» [5, с. 212].

Отже, визначаючи характер зображення немовляти в розповідях матерів, можемо зазначити, що кожна мати розповідає про свою дитину як про унікальну, не схожу на інших дітей. «Незвичайне» немовля народжується в особливий час, наприклад на релігійне свято, вибираючи найкращу пору року, найвдаліший час доби, особливо дощову або сонячну погоду. Звертає на себе увагу присутність у натальному наративі сталого мотиву опису неба, особливостей погоди одразу після народження дитини. «Незвичайне» немовля зразу проявляє свої унікальні риси: особливий плач, погляд, розум, красу тощо. Часто новонароджений виглядає значно старше свого віку і як місячна або й двомісячна дитина. Для натального наративу властиво описувати дітей як богатирів або «низьких» героїв, що потім проявляють свої особливі «високі» властивості.

Література: Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / Марко Грушевський. К.: Либідь, 2006. – 256 с.; Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Еліаде Мірча; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьоран, В. Сахно. – К.: Основи, 2001. – 591 с.; Иванов П. В. Народные рассказы о доле / П. В. Иванов // Украинці: народні вірування, повір'я, демонологія / упор., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косміної, О. О. Боряк; вст. ст. А. П. Пономарьова. – К.: Либідь, 1991. – С. 342 – 374. Кемпбел Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кемпбел; пер. А. П. Хомик; отв. ред. С. Н. Иващенко. – К.: Рефл-бук, 1997. – 379 с.; Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки: Происхождение образа / Е. М. Мелетинский; АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Ин-т востоковедения. – М.: Изд-во вост. лит., 1958. – 264 с.; Седакова И. А. Балканские мотивы в языке и культуре болгар. Родинный текст / Седакова И. А. – М.: Индрик, 2007. – 432 с.; Шекерик-Доників П. Родини і хрестини на Гуцульщині (в с. Головах і Красноїлі Косівського повіту) / Петро Шекерик-Доників // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1918. – Т. XVIII. – С. 86 – 122.; Щербак І. Діти у народній термінології: лексика і символіка / Інна Щербак // Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнографічне дослідження: У 5 т. / наук. ред. М. Гримич. – К.: Дуліби, 2008. – Т. 1: Діти, дитинство. Дитяча субкультура. – С. 50 – 59.; Nowina-Sroczyńska E. Przezroczyste ramiona ojca: Studium etnologiczne o magicznych dzieciach / Ewa Nowina-Sroczyńska. — Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997. – 212 s.

Мельник Н.Г., доц. (Київ).

УДК - 821.161.2-343

ББК 83.3 (4УКР) 6

Соціально-побутовий фольклор ХХ століття як спротив системі тоталітаризму

Н. Г. Мельник. Соціально-побутовий фольклор ХХ століття як спротив системі тоталітаризму

У статті досліджуються проблеми відображення у соціально-побутовому фольклорі ХХ століття народних оцінок радянського тоталітарного режиму, зокрема подій колективізації та голодомору 1932 – 1933 років. Народні твори осмислюються як вияв протесту проти геноциду українського народу в часи ідеологічного тиску на все національне.

Ключові слова: соціально-побутовий фольклор, оповідання, переказ, анекдот.

Н. Г. Мельник. Социально-бытовой фольклор XX века как сопротивление системе тоталитаризма

В статье исследуются проблемы отображения в социально-бытовом фольклоре XX века народных оценок советского тоталитарного режима, а именно событий коллективизации и голодомора 1932 – 1933 годов. Народные произведения осмысливаются как способ протеста против геноцида украинского народа во времена идеологического давления на все национальное.

Ключевые слова: социально-бытовой фольклор, рассказ, предание, анекдот.

N. G. Melnik. Social and domestic folklore of the twentieth century as the resistance system of totalitarianism

This article investigates the problem of mapping in Welfare folklore twentieth century folk estimates of Soviet totalitarian regime, namely events collectivization and famine of 1932-1933. People work conceptualized as a way to protest against the genocide of the Ukrainian people in times of ideological pressure on all national.

Сьогодні українське суспільство потребує чітких концептуальних засад подальшого розвитку з урахуванням традиційних суспільно-історичних умов життя народу, його ідеалів, сформованих у процесі розвитку. Останні десятиліття свідчать про активізацію інтересу до етнокультурної спадщини українського народу та характеризуються прагненням українців зрозуміти свою національну вдачу, зберегти та розвинути в руслі традицій матеріальний та духовний досвід народу. Усна народна творчість завжди була неписаним підручником життя, виховуючи покоління українців у межах національної культурної стихії, системи традиційних цінностей, зберігала в закодованій формі історичний досвід.

У розгалуженій системі фольклору твори соціально-побутового змісту займають чільне місце, адже вони є результатом постійного розвитку національно-суспільної свідомості, відображенням культури соціально-побутових відносин. Народ століттями зберігає традиційні зразки, а виникнення нових соціальних груп у процесі розвитку суспільних відносин спричиняє появу нових творів, що відображають явища суспільного життя та народне ставлення до них.

Соціально-побутовий фольклор – пласт народної творчості, який відображає результати осмислення народом різних явищ, подій чи обставин суспільного життя, пропонує цілісне, узагальнене, типове ставлення до них. Аналіз змісту соціально-побутових творів дозволяє зробити висновок про те, що народний геній виходить на рівень філософського осмислення проблем буття людини, її місця в світі, переваги духовних цінностей над матеріальними, свободи вибору, гармонійної побудови суспільства, в якому кожна особистість зуміла б реалізувати свої потреби.

Трагічна історія українців рясніє фактами, що свідчать про намагання чужинців зламати волю народу, підкорити його дух, навіки поховати будь-які спроби самостійності та незалежності. XX століття – яскравий тому приклад.

Дослідники фольклору свідчать, що в пам'яті народу відкладаються найтрагічніші події, найгостріші переживання. Через покоління проніс він біль за вимореними голодом 1932 – 1933 років та прокляттям нелюдам, що залишили вмирати голодно смертю хліборобів-трудівників на багатій урожайній землі.

Над тим, щоб стерти з пам'яті народу події колективізації та голодоморів, установивши натомість штучно створені ідеалізовані образи керівників комуністичної партії, працювали цілі "наукові" інститути. Але справжнє істинне слово людини з народу пододало всі перешкоди.

90-ті роки XX століття стали рушійними в справі висвітлення теми голодомору в історичній, фольклористичній науках, публіцистиці. Найвідомішими в цьому сенсі є праці Д. Федоренка, Р. Кирчіва, В. Скрипки, В. Пахаренка, Олеся Волі, В. Сокола, Т. Конончук, О. Гончаренко та інших дослідників. Науковці вивчають жанрову природу, особливості тематики, проблематики творів про голодомор, видають збірки, осмислюють історичні, психологічні, соціальні та етичні витоки фольклорних зразків. Так в одній із праць, відповідаючи на закиди щодо покірності українців у часи геноциду В. Пахаренко зазначає: «Насправді ж не плазував наш народ перед катами ні раніше, ні в часи апокаліпсису тридцятих років. І ні в якому разі не можна називати народною творчістю оті сумнозвісні раболіпні словеса, псевдонародні пісні і пісеньки, що були породжені чийось жахом, прагненням за всяку ціну вижити, чийось тупим фанатизмом, та найперше – продажними борзописцями, холуйською запопадливістю каїнів, котрих, на жаль, вистачає у всякому краї. Насправді існував зовсім інший фольклор. Трощений вершителями «великого перелому» сталіністами, народ все-таки сказав, точніше, прохрипів скрізь зведені передсмертною судомою зуби своє слово, слово моторошної, проте щирої правди, болю і нескореності. Скільки попрацювали професійні фарисеї від науки й ідеології, аби не допустити цього слова до нас, нащадків, аби знищити його в людській пам'яті, але це їм не вдалося» [Пахаренко 1991: 51].

Сьогодні тривають наукові дискусії з приводу того, чи доречно трактувати народні твори про голодомор як традиційні фольклорні зразки.

Скажімо, Р. Кирчів схиляється до думки, що такі твори, відносно невеликої часової дистанції побутування народної прози про голодомори, позбавлені ознак «фольклорності чи фольклоризації» й залишаються «на рівні звичайних свідчень, спогадів, повідомлень –

одноразових текстів» [Курчів 2003:41 – 64]. Натомість В. Сокіл, спираючись на кількарічні власні польові дослідження, вважає, що в названих творах подаються типові ситуації, стереотипні картини. Вчений зазначає: «Більше того, усна проза засвідчує стійкість певних життєвих норм, пріоритетів українці в, повідомляючи про конкретні факти, втілені в ту чи іншу форму...Оповідна проза про голодомор стала надбанням, не окремої людини (оповідача, слухача), а перетворилась на масову творчість»[Сокіл 2007: 89 – 90]. Аналіз фольклористичних праць з названої проблематики та особисті спостереження збирача дозволяють зробити висновки щодо жанрової специфіки творів про голодомор. Це переважно оповідання, перекази, анекдоти, прислів'я, приказки, частівки.

На думку Т. Конончук, народні оповідання як жанр народної прози, найближче стоїть до конкретно-історичних реалій життя у порівнянні з іншими жанрами фольклорної прози та є кількісно найбільшою частиною народної прози про голодомор та виявляють високий рівень узагальнення та типізації [Конончук 1996:12, 16].; Мотиви забирання усього їстівного з хати (не лише зерна), голодування, спроби врятуватися за допомогою збирання колосків, трави, виловлювання тварин, які раніше ніколи не вживалися, покарання на місці "злочину", канібалізму, самогубств – наскрізні в усіх названих жанрах. Наведемо приклади (зі збереженням фонетичних особливостей викладу):

Народні перекази

1) «... Село наше засноване у 21 годі. Коли прийшла Радянська влада, Бутович (пан – Н.М.) утік. Прийшли люди з Бежбарак і тут стали жити. Тут було віками неоране поле, й пан не брав. Тут випасали вівці, ще й досі ями, де були кошари..., рішили що будуть Вільні Луки... 33-й був самий страшний... у 32-гому в людей все одібрали, на трудовні нічого не давали. «Буксера» ходили і все одбирали – де який качан. Ходили попід хатами, в кого що було, те й одбирали...но 33-й год...– то поголовна голодовка, і це не тільки в нас, і в Ровному. Ходили люди і просили: «Дайте що – нібудь». Голова колгоспу (Мостовий) казав: «Шо мені люди! Мені авторитет!»

На Оренді голови були хороші, там не одна людина не вмерла. А в нас – Лапи, Міщенки, Сірики, Стаценки. Сім'ями вимирали. Мені було 12 год. Я ходила на роботу, бо там варили обід. Пололи...Під самою Ладіміровкою. Зайшли в хату – лежить хлопчик, помирає, 7 років йому. А мати ходє. Каже: «Оставайся. А я піду в совхоз робити». А в неї в хаті тільки окаційовий цвіт... Ми як вижили? В нашої мами було плаття і швейна машинка. Сидить вона, а кицька підійшла і за руки гризе – і кицька голодна!...у 33-ому крали коні, корови. Якшо спіймають – самосуд: і вбивали, і голови звертали назад... у батька вкрали коня, а мати продала тряпки і купила корову, і батько довго робив биком і коровою. У 33-му, коли дозрів урожай, верхові їздили з батогами. Федоренчиха взяла снопа, зловили її. Питають: « Фамілія!» – «Федоренко». «Звать?» «Іван, як мене звать?».

Дали по 200 грамів на трудовень. Зразу як умолотили, зразу чи по 5 чи по 6 кілограмів дали, а потом по 200 грамів на трудовень. У нас тоді головою колгоспу був Артюх, подла людина. Гуляв, була в нього ухажорка... Десь у 34-му його вигнали і прислали Квашу Василя. Прийшов, найшов трохи насіння, зарізав бугая та й каже: «Одроби, завтра прийди – оддамо. А мати каже: «Не ходи, там тебе коти і касяни з'їдять». Оляна була та й питає «Чи оддадуть нам те, що зараз забирають?» а бригадир Котович каже: «Оддадуть, але буде верно, коли не дадуть» (записано Мельник Н. Г. від Косенко Фені Павлівни, 1921 року народження.Кіровоградська область, Новоукраїнський район, с. Вільні Луки, липень 2001 року).

2) Мій дід по матері, Павло Йосипович, одержав землю в березні 1922 року. Було ще дуже холодно. Накосив полиню, зробив курінь і вивіз сім'ю з трьома дітьми з Бежбайрак на свою землю на Луки і почав хазяйнувать. Тут родилося ще двоє дітей. Построїв хату. Виростив пару коней, корову, держав вівці і свині. І все це нажите непосильним трудом забрали в колгосп, а сам він умер від голоду в 1933-тім році, і його найменший син Володя (6 років). Переліз через дорогу (Володя – Н.М.), наївся зеленого зерна з недозрілих колосків і вмер від завороту кишок.

У 1933 році був дуже великий урожай, пшениця стояла, як ліс, а щоб голодні, вмираючі люди не рвали колоски, з усіх сторін біля поля ставили вишки і там сидів охоронець. Бабушка Меланка (розповідала дочці, тому й назвала «бабушка Меланка», а насправді Меланка і Лізка – сестри) і тітка Лізка були старшими в сім'ї і в 33-му були вже в Одесі – вчилися у ФЗО.

Получили письмо від бабушки Олени (своєї матері). Вона писала, що ми всі попухли з голоду (а дома оставалися дядько Льонька (1927 р.н.), тітка Фенька (1921 р.н.), Володя, дід Павло і баба Олена), якщо з вас хто не приїде, то ми всі помremo. Тітка Лізка прочитала письмо і сказала, що я не поїду. А мати (їй було 16 років) сказала: «А я поїду. Якщо умирать, то умру з ними». Приїхала – стала ходити на роботу в колгосп, а там давали похльобку. Вона носила додому і розділяла між усіма. Батька спасти не змогла, а мати, дядько Льонька, тітка Фенька – вижили. Мій батько – Азза Петро Євгенович, 1910 року народження. В 33-м йому було 23 , ходив в колгосп на роботу, за похльобку. Ту похльобку приносив додому і ділив міжду батьком, матір'ю і меншими братами і сестрами, поки опухли ноги, і він зліг. Його сестра старша Настя була замужем і жила на другому кінці села, у них була корова. Коли побачили, що Петро вже не встане – рішили прибігти до хитрості, щоб мобілізувати організм. Її чоловік – Гриць Лагода, прийшов і сказав: «Петро, візьми оцей ключ і віднеси Насті, бо я случайно захватив, і вона не зможе щось там відкрити». Батько був безвідказний, взяв ключ і поніс. Ішов пів дня – відстань 3 кілометри. Туди дійшов і назад уже не зміг. І там його відпоїли молоком – так він остався живий. Батько розказував – люди падали на дорозі. З народу виділяли людей, тих, що ще могли двигатися, запрягали воза і збирали цих людей, звозили на кладовище, хоронили в одній могилі. Ніхто не плакав, всі були вже не здатні відчувати що-нибудь, крім голоду.

Для збору продуктів організовували «буксирні бригади». Був там член партії і виконавці. Він приказував, а виконавці – виконували. Робили так: в основному, «буксирна бригада» була з другого села, щоб не дрогоуло серце, як забирали останній хліб у дітей. На горіщі батькової хати в углу було трохи зерна. Приїхали «буксирні бригади» з Дмитрівки (сусіднє село – Н.М.). Вискочив один на горіще і побачив зерно (а це був колишній сусід по Рівному) і сказав: «Тут нічого немає». Другий, чужий, вискочив і побачив зерно. І закричав: « Сюди підводу, тут зерно». І тоді сім'я батька стала голодать. Люди задавали запитання: « Що це ви робите?». Відповідали: « Зараз все соберуть, а потім будуть видавать порівно». Та видавать ніхто не збирався. *(Записано Мельник Н.Г. від Настич Поліни Петрівни, 1946 р.н., яка знає про ці події в селі Вільні Луки на Кіровоградщині від своїх батьків Аззи Меланії Павлівни та Аззи Петра Євгенійовича, 2006 року).*

Приказки і прислів'я: «Кремлівська звіддар забрала й квочку із гнізда / Ні корови, ні свині, зате Сталін на стіні. / В колгоспі косять, а собі хліба просять. / Серп і молот – смерть і голод» [Пахаренко 1993: 71]. Частівки: «Коли Ленін помирав, / Сталіну наказував, / Щоб він хліба не давав, / Сала й не показував» [Пахаренко 1993: 72] «Колосочки я збирала / На колгоспнім полі / І за це мені давали / Десять літ неволі» [Пахаренко 1993: 72]. «Ой ти Сталін, шкуродер, / Що ти з нас зробив тепер, / Бандити стали панувати, / А на Сибір – батько й мати» [Пахаренко 1993: 72].

Анекдоти: В СРСР всюди портрети вождів. Особливо повно їх у вітринах крамниць. Один аптекар виставив портрет Сталіна й Хрущова в вікні аптеки, але не додивився до аптечних об'яв. А прохожі побачили з вулиці під портретами напис – «Свіжі п'явки» [Пахаренко 1993: 73]. Колгоспник гризе сіно. Це зауважує урядовець і обурено кричить: «Але ж товаришу, а що ж робитимеш зимою? Тепер, літом, їдять траву!» [Пахаренко 1993: 74]. / При вступі до компартії запитують кандидата: «Чи брали раніше участь у бандах?; Ні, ні! Це я вперше...» [Пахаренко 1993: 74] « Як ся маєте, як живете? / Як Ленін. ?? І не закопують, і їсти не дають» [Пахаренко 1993: 74]. На думку Т. Конончук, «...в роки голодомору особливо характерною з-поміж інших була функція духовного захисту нації, коли усне народне слово залишалося чи не єдиним засобом протесту геноцидові; ця функція разом з функцією історичної пам'яті закладали основу для відродження нації в майбутньому» [Конончук 1996: 19].

Таким чином, спроби духовно протистояти тотальному винищенню, намагання зберегти національну та особисту ідентичність призвели до появи такої гілки народної словесності як соціально-побутові твори про голодомор. У них збережено історична пам'ять про трагічні часи. Ідеологічно незаангажовані оцінки , об'єктивні факти, образне, іноді гумористичне осмислення власної долі – провідні ознаки цих фольклорних текстів.

Література: Білоус 1993: Білоус Д. Голодомор і колективізація в Україні та їх відображення в народній творчості // Найбільший злочин імперії: Матеріали наук.-практ. конференції «Слобожанщина. Голодомор 1932-1933 років». – К., 1993. – С. 72 – 75.; Гончаренко

2011: Народні твори про голодомор 1921 – 1923рр, 1932 – 1933рр, 1946 – 1947рр. в Україні, зібрані студентами-філологами Криворізького державного педагогічного університету в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. / Вступна стаття, упорядкування та примітки О. М. Гончаренко. – Кривий: Діоніс (ФОП Чернявський Д.О.), 2011. – 240 с.); *Дубравін 1993*: Дубравін В. Народна пам'ять про голодомор // Народна творчість та етнографія. –1993. – №5 – 6. – С. 35 – 37.; *Конончук 1996*: Конончук Т.І. Трагедія голодомору 1932 – 1933 рр. у фольклорі України. Проблема художньої трансформації історичної правди: атореф. дис.на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.07 "Фольклористика". – К.,1996. – 21с.; *Кирчів 2003*: Кирчів Р. Голодомор у фольклорному відображенні (штрихи до дослідження проблеми) // Вісник НТШ. – 2003. –Число 29.; *Кирчів 2003*: Кирчів Р. Трагедія голодомору у фольклорному відображенні // Відлуння голодомору і геноциду 1932 – 1933: Етнокультурні наслідки голодомору в Україні. . – Л., 2005. –С.41 – 64.; *Конквест 1993*: Конквест Р. Жнива скорботи: Радянська колективізація і голодомор. – К.: Либідь, 1993. –384 с.; *Охріменко 1993*: Охріменко П. "Дума про голод" кобзаря зі Слобожанщини Єгора Мовчана // Найбільший злочин імперії: Матеріали наук.-практ. конференції "Слобожанщина. Голодомор 1932 – 1933 років" – К., 1993. – С. 68 – 71.; *Пахаренко 1991*: Пахаренко В. Слово, що здолало смерть: Записи народної поетичної творчості про насильницьку колективізацію та штучний голод 1933 року // Народна творчість та етнографія. –1991. – №6. – С.51 – 54.; *Пахаренко 1993*: Маловідомі публікації фольклору, спрямованого проти режиму тоталітаризму/ Вступне слово В. Пахаренка // Народна творчість та етнографія. –1993. – №1. – С. 70 – 75; *Пахаренко 1993*: Пахаренко В. Народ супроти більшовизму: (Ознайомлення учнів з українським фольклором про голодомор) // Українська мова та література в школі. – 1993. –№5 – 6. – С.31 – 35.; *Сокіл 2003*: Сокіл В. Українці про голод 1932–1933. Фольклорні записи Василя Сокола. – Львів, 2003. –231с.; *Сокіл 2007*: Сокіл В. Народна проза про голодомор: питання традиції // Народна творчість та етнографія.-№6. – 2007 . – С. 87– 91.;*Скрипка 1993*: Скрипка В. Виморення голодом. Документальні свідчення очевидців голоду // Березіль. –1993. – №9 – 12,С. 18 – 23.

Н. М. Миколаєнко, асп. (Житомир)

УДК 378: 070.4+82-93

Особливості дитячої літератури в радянський період

Статтю присвячено розвитку дитячої літератури в радянський період. Подано характеристику дитячих видань цього періоду. Досліджено особливості дитячої літератури в радянський період.

Ключові слова: дитяча література, дитячі видання, книги, журнали, газети, радянський період.

Н. Н. Миколаєнко. ОСОБЕННОСТИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Статья посвящена развитию детской литературы в советский период. Подана характеристика детских изданий советского периода. Исследованы особенности детской литературы в советский период.

Ключевые слова: детская литература, детские издания, книги, журналы, газеты, советский период.

N. M. Mykolaïenko. FEATURES OF CHILD'S LITERATURE ARE IN A SOVIET PERIOD

The article is devoted development of child's literature in a soviet period. Description of child's editions of soviet period is given. The features of child's literature are investigational in a soviet period.

Keywords: child's literature, child's editions, books, magazines, newspapers, soviet period.

Кінець ХХ ст. характеризувався піднесенням інтересу дослідників до проблеми дитячих видань. Якщо раніше ці питання обговорювали тільки письменники і фахівці, то нині тема стала дослідженням науковців. Можна визначити рівень розвитку будь-якого суспільства за ступенем розвитку видань для дітей, адже дитяча література – це своєрідне дзеркало, в якому відображається еволюція держави.

Окреслена проблема визначена у полі наукового пошуку сучасних дослідників, які вивчали різнобічні аспекти дитячої літератури в радянський період: С. Антонова, Н. Вернигора, В. Дзядевич, А. Капралова, Г. Литвинова, Е. Огар та інші. З огляду на зазначене, метою статті є характеристика дитячої літератури в радянський період та визначення її особливостей.

Жовтнева революція обумовила глобальні зміни в усіх сферах суспільного життя. Політика молодшої радянської влади була спрямована на поширення ідеології цієї влади, боротьбою з неграмотністю та інше. Останнє зумовило необхідність у створенні великої кількості друкованої продукції: листівки, плакати, газети, журнали, книги, підручники, зокрема і дитячих видань. Посилення культурно-освітньої роботи зумовило зростання попиту на книгу. З кожним роком збільшувались обсяги видання книг та їх тиражі. Якщо в 1921 році було видано 987 назв книг загальним тиражем понад 4,3 млн примірників, то в 1927 р. – 4 937 назв книг і брошур загальним тиражем понад 28 млн примірників. Здійснення загального обов'язкового початкового навчання, швидкий розвиток освіти загострили потребу різкого збільшення обсягів випуску підручників. Лише в 1928 році було видано 136 назв підручників тиражем понад 6,2 млн примірників [1, с. 171-172].

Зауважимо, створення у 1922 році піонерської організації спричинило виникнення піонерських журналів: «*Барабан*» (1923–1926 рр., потім поєднався з «*Піонером*»), «*Юні будівельники*» (1923–1925 рр.), «*Юні товариші*» (1922), «*Піонер*» (з 1924 р.); спеціальні журнали для сільських дітей: «*Іскорка*» (1924–1933 рр.), «*Дружні діти*» (1927–1953 рр., у 1933–1937 рр. виходив під назвою «*Колгоспні діти*»).

Серед великої кількості різноманітних дитячих і юнацьких видань за часи Радянського Союзу варто зазначити про популярність дитячої газети «*Піонерська правда*». Її перший номер вийшов 6 березня 1925 року під редакцією Миколи Бухарева. До заснування і розвитку «*Піонерської правди*» долучались суспільно-політичні діячі та письменники: Н. Крупська, М. Ульянова, Е. Ярославський, М. Горький, В. Маяковський, А. Гайдар, С. Маршак та інші. Газета дала поштовх для розвитку багатьом письменникам, які дебютували на її сторінках зі своїми творами. Також часопис відігравав значну роль у висвітленні важливих подій країни та світу. На сторінках «*Піонерської правди*» друкувались виступи державних та суспільних діячів, учених, письменників, спортсменів і вчителів з усіх куточків Союзу [3].

Щомісячний журнал для дітей «*Світ дитини*» виходив у Львові (1919–1939) під редакцією М. Таранько. Проте у 1923 – 1925 рр. його можна було придбати як двотижневий додаток до журналу «*Молода Україна*». Видання «*Світ дитини*» гуртувало навколо себе кращих педагогів, дитячих письменників й ілюстраторів Західної України, виходячи накладом у 4–5 тисяч примірників. Видання часопису відновлено у Львові у 1994 році під редакцією Л. Лемик. Спрямованість видання була визначена у передмові до першого видання (1. 11. 1919): «Полюби усею силою твоєю, усім умом і серцем твоїм світ твій, дитино! А світом твоїм – країна рідна і народ твій» [6]. У журналі «*Світ дитини*» висвітлювалися теми: «релігійна, історико-патріотична, тема духовності, питання сім'ї, культу дитини, взаємостосунків батьків і дітей, проблеми моралі, етики, виховання, дитячої праці, природничо-пізнавальна тема, географічно-етнографічна, музична, воєнно-політична, спортивна, тема відпочинку, побуту, гігієни тощо» [6]. Серед найбільше видрукованих жанрів – поезії, байки, казки, легенди, сценарії свят, пісні з нотами, дитячі забавки, ювілейні статті.

У 20-х рр. ХХ ст. кількість постанов і декретів діяльності державних видавництв збільшується. Так, у червні 1925 року виходить декрет Раднаркому СРСР про заходи щодо впливу на формування книговидавничої політики в радянській державі. Відповідно до цього документа, головними критеріями, якими зобов'язувалися керуватися видавництва при складанні планів випуску літератури, були такі: для художньої літератури: лише ті твори, де не було найменшого натяку проти радянського будівництва.; для дитячої та юнацької аудиторії: лише ті твори, які сприяють комуністичному вихованню.; для наукової, природознавчої літератури: лише твори матеріалістичного характеру та марксистського змісту [7, с. 323 – 324].

У 30-ті рр. ХХ ст. держава докладала великих зусиль для ліквідації неписьменності, піднесення загальноосвітнього рівня населення. Особливо гостро стояло питання про залучення всіх дітей до навчання. Так восени 1930 року розпочалося впровадження всеобучу.

Одночасно вирішувались проблеми створення підручників, будівництва шкільних приміщень, підготовки вчительських кадрів [1, с. 175].

Найбільшого розмаху серед власне українських видань у радянський час набув журнал для дітей *«Жовтень»*, нині відомий як *«Барвінок»*. Так, у 1928 році в Харкові розпочалося видавництво щомісячного літературно-художнього журналу для дітей молодшого та середнього віку *«Барвінок»*. Називався він тоді *«Жовтень»*. У журналі друкували твори М. Трублаїні, О. Кобилянської, О. Донченка, А. Малишка, В. Сосюри, Н. Забіли, О. Іваненко.

Особливої уваги заслуговує наступне видання. У липні 1937 року почав виходити журнал для сліпих дітей та дітей із вадами зору *«Радянський школяр»*, у якому друкували літературні твори для дітей молодшого та середнього віку, короткі повідомлення пізнавального характеру (*«Коротко про все»*), ноти, статті про композиторів та відомі музичні твори, переписку дітей. Журнал видавався до 1992 року, а його продовжувачем стало українське видання *«Школяр»* [5, с. 382 – 393].

У листопаді 1931 року починає друкуватися дитячий журнал *«Дзвіночок»*, головним редактором, видавцем і засновником став відомий на той час український письменник Юрій Шкрумеляк. Часопис уміщував публікації виховного, пізнавального та розважально-пізнавального характеру. Продуманий підбір матеріалів у випусках робив видання цікавим для дітей різного рівня розвитку. Зауважимо, що часопис *«Дзвіночок»* виходив щотижня. Як стверджує науковець У. Лешко, редакція надавала важливого значення вихованню у дітей патріотичних почуттів, друкуючи твори героїчної тематики. Ця тема у змісті журналу розгорталася у двох напрямках: публікація творів про дітей-героїв і ознайомлення дітей з героїчними постатями української історії та недавніх визвольних змагань [4].

Не зовсім звичним для дитячого видання було те, що у *«Дзвіночку»* вміщувалась рекламна інформація на товари і послуги для дітей (цукерки, спортивне спорядження, шкільне приладдя тощо). Проте рекламувались також дитячі книжки та власне сам часопис – *«Кожен розумний школяр і кожна розумна школярка читає пильно «Дзвіночок»* [2, с. 255]. При виданні виходила книжкова серія *«Ранок»*. Дитячий журнал *«Дзвіночка»* демонстрував високу культуру видання, проте 17 вересня 1939 року його було закрито.

Зазначимо, що у 1933–50-ті роки ХХ ст. значно зменшилося видавництво нових словників. Це було спричинено репресіями проти української інтелігенції, боротьбою з українським буржуазним націоналізмом та уніфікацією української лексики. Для виправлення попередніх українських термінів виникали спеціальні термінологічні бюлетені. Одночасно виходили термінологічні словники для середньої школи, наприклад, *«Російсько-український словник математичної термінології для початкової школи»* (1934).

Наголосимо, що у 60–70-х рр. ХІХ ст. із значним зростання кількості показників поліграфічної продукції, активно розвивається процес формування типології видань, які з певними змінами набували нинішніх форм. Тому різні види видань, розраховані на значно широкі коло читачів, протягом досить короткого часу набувають досконалого вигляду за змістом та конструкцією.

У період кінця 50-х – кінець 80-х років ХХ ст. оновлюються лексикографічні роботи, на що впливало послаблення ідеологічного тиску. Укладання термінологічних словників здійснювалося під керівництвом Словникової комісії та пізніше Комітету наукової термінології АН УРСР. Так надруковано значну кількість словників різних типів: *«Українсько-російський словник»* (1953–1963); *«Польсько-український словник»* (1958), *«Французько-український словник»* (1955), *«Болгарсько-український словник»* (1983), *«Чесько-український словник»* (1988–1989) та інші.

Зазначимо, що попит на періодику для дітей у радянський період постійно зростає. Саме у 50 – 80-х рр. ХХ ст. в Україні, найбільш поширеними були журнали для дошкільнят та молодших школярів *«Мурзилка»*, *«Веселі картинки»*, а для дітей середнього віку – *«Піонер»* та *«Вогнище»*. У цей же час у нашій державі видаються журнали *«Малютко»*, *«Піонерія»*, *«Барвінок»*, *«Зірка»*. А у сфері дитячої газети монополію захопила *«Піонерська правда»*. Наприклад, журнал *«Веселі картинки»* – популярне дитяче періодичне видання у 1956–1980 рр. На сторінках журналу можна побачити у яскравих зображеннях казки, цікаві пригоди, загадки, ігри та інші цікаві матеріали. Постійні рубрики видання мають корисну для дітей інформацію: *«Школа*

Олівця» вчить дітей малювати, «Школа Саморобкіна» – створювати іграшки власними руками, «Весела абетка» знайомить дітей із літерами.

Фактично журнал «Веселі картинки» став першим офіційним виданням, у якому публікувався радянський варіант коміксів. Особливо цьому посприяло створення у 1979 році В. Пивоваровим відомого логотипу журналу, який складався з «букв-чоловічків» [5].

Науковий пошук дає підстави визнати, що дослідження дитячої літератури радянського періоду тривають і сьогодні. Зрозуміло, що вони мають свою класифікацію, жанрові особливості, тематику, технічне оформлення, відповідають рівневі дитячих знань і психологічному розвитку. Охарактеризувавши дитячі видання радянського періоду виділимо такі особливості: впровадження декрету Раднаркому СРСР про заходи щодо впливу на формування книговидавничої політики; збільшення обсягу дитячих видань: навчальної літератури; поширення попиту на періодику для дошкільнят та школярів; питома вага книжок українською мовою за назвами зменшувалась, а за тиражами збільшувалась; із розвитком науково-технічного прогресу відбувається процес активного формування типології дитячої літератури.

Резюмуємо: дитячі видання є важливим елементом виховання, формування та соціалізації юної особистості. Створюють поле активної взаємодії із різними інституціями в освіті, науці та культурі. Процес дослідження дитячої літератури є складним та багатограним й обумовлений багатьма факторами: історичного, соціально-економічного, політичного і культурного характеру.

Література: Бокань В., Польовий Л. Історія культури України. Навч. посібник / В. Бокань, Л. Польовий. – Київ : МАУП, 1998. – С. 171 – 172.; Видавнича справа та редагування в Україні: постаті і джерела (XIX – перша тр. XX ст.): Навч. посіб. / За ред. Н. Зелінської. – Львів: Світ, 2003. – С. 255.; Колосова Е. Когда появилась и о чем писала «Пионерская правда»? // Школа жизни. – 19 мая 2007. [Електронний ресурс] – Електронні дані. – Режим доступу: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-5781/> – 05.05.2013. – Заголовок з екрану.; Лешко У. О. Відродження «Дзвіночка» – журналу українських дітей. Електронна бібліотека Інституту журналістики [Електронний ресурс] – Електронні дані. – Режим доступу: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?Act=article&article=1457> – 05.05.2013. – Заголовок з екрану.; Ретроспективний аналіз становлення і розвитку дитячої періодичної преси в Україні (з кінця XIX ст. до 1991 року) / О. М. Нагорна // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – 2009. – Вип. XX. – С. 382 – 393.; Середяк А. Світ дитини // Підкова І. З., Шуст Р. М. Довідник з історії України. – Т. 3. – [Електронний ресурс] – Електронні дані. – Режим доступу: http://history.franko.lviv.ua/III_1.htm – 05.05.2013. – Заголовок з екрану.; Тимошик М. С. Історія видавничої справи: Підручник. – 2-ге вид., виправлене. / М. С. Тимошик – Київ : Наша культура і наука, 2007. – С. 323-324.

Стефанія Панцьо, проф. (Тернопіль)
Наталія Лісняк, доц. (Київ)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 81'367.4

Символічний потенціал лемківських пастуших пісень

У статті демонструється символічний потенціал у лемківських пастуших піснях. Простежуються особливості вживання. Характеризується словник пастуших пісень.

Ключові слова: звертання, пастуші пісні, символ, словник.

Панцьо С. Е., Лисняк Н. И. Символический потенциал лемковских пастушьих песен.

В статье демонстрируется символический потенциал в лемковских пастушьих песнях. Прослеживаются особенности употребления. Характеризуется словарь пастушьих песен.

Ключевые слова: обращение, пастушьи песни, символ, словарь.

Stephaniia Pantsyo, Nataliia Lisnyak. Symbolic potential of Lemko's shepherd's songs.

The article demonstrates symbolic potential of Lemko's shepherd's songs. The special aspects of their using are overlooked; the vocabulary of shepherd's songs is characterized.

Key words: addressing, shepherd's songs, symbol, vocabulary.

Мова народної пісні приваблює мовознавців, літературознавців, фольклористів, кожен із них має свою сферу, свій напрямок аналізу поетичного фольклору. Народнопісенна мова привернула увагу багатьох українських лінгвістів. Глибоко й всебічно проаналізували образи, символіку, лексичну базу й синтаксичні конструкції пісенного фольклору відомі науковці, як-от: Л. Мацько, С. Єрмоленко, Н. Данилюк та ін. Мовну картину лемківської пісні, культурологічну значущість певних груп лексики та образно-символічний потенціал цих пісень висвітлили в окремих розвідках Л. Вакарюк [Вакарюк 2009], Н. Лісник [Лісник 2013], С. Панцьо [Панцьо 2013].

Зважаючи на важливість вивчення лінгвалізації образів, символів народнопоетичної творчості етнографічних груп українського народу, об'єктом спостережень ми обрали лемківський пісенний фольклор. Такий вибір зумовлений насамперед розумінням природи і сутності самої людності – лемків. Також йдеться й про те, що лемки постійно зазнають асиміляції. Тому вивчення їх діалекту, мовного багатства, образів, символів тощо залишається не лише актуальним, а й необхідним. Адже, як зазначає С. Єрмоленко, «народна пісня допомагає відчувати організм мови як культурного надбання нації в усій повноті його життя, відчувати його», як те, що вкладається в зміст поняття «мовна діяльність» [Єрмоленко 2007: 123]. Звичайно, у пісенному фольклорі українців з усіх територій багато спільного як у символіці, так і в народнопоетичному словнику, в стилі. Однак той чи інший мовний образ, символ, передача емоцій тощо кожного регіону має свої особливості, які увиразнюють, збагачують загальнонаціональне надбання у цій галузі.

Різновиди народних пісень наповнені реаліями, характерними як для різновиду, так і для регіону. Вони також нерідко виконують роль символів.

У цій розвідці ми простежимо лінгвалізацію символів, образів та народнопоетичний словник пастуших пісень лемків.

Джерелом дослідження послужив збірник «Антологія лемківської пісні» [Антологія 2005]. Ініціатором та упорядником видання була народна артистка України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор Марія Байко. Лемкиня за походженням, вона виконала нелегку працю і донесла до нас доволі велику за обсягом добірку пісень. Пастуші пісні становлять незначну кількість – усього біля 10 текстів та деяких варіантів, у яких важливим є мовний матеріал і, безперечно, мистецька якість.

У пастуших піснях звучить виховний момент, адже народна пісня виховує передусім естетичною природою свого слова [Єрмоленко 2007: 123]. Так, у пісні «Ой пігнала дівчинонька» через мовний образ *ягняточок* передається народний символ невинності, покірності, безоборонності [Жайворонок 2006: 90]. Однак дівчина (у тексті *голубонька*) знаходить у собі силу відмовити зустрічному «пану молодому» (*голубоньку*) і залишитися вірною своєму коханому. Пор.: *Не чіпай ня ти, паноньку, не чіпай ня, голубоньку, / Бо я маю свого хлопця молодого. // Він роботу добре знає – в лісі древко там стинає* [Антологія 2005: 423].

У цих піснях трапляються й інші тварини, птахи, які створюють мовні образи та символи. Символом молодості, працьовитості виступає *віл* (*Як я воли напасала, / І так собі заспівала* [Антологія 2005: 424]); символом невідступності, гордості парубка – *олень* (*Кед би ти, мій Яничку, / Поімав мі оленя* [Антологія 2005: 425]); віщункою кількості літ життя виступає *зозуля* (*Я сам бача барз юж старий, / Не дожию до яри. // Не буде мі зозуленька кукац / На тім моім кошарі* [Антологія 2005: 124]). У пастуших піснях знаходимо реалії *кожух*, *камізелька*, *загортка* (верхній одяг), які передають таку символіку: *кожух* – статки чи їх втрату (*Малам няня заверуху, / Скрутив мя до кожуха, / Мама ся з ним посварила, / З кожуха мя викрутила* [Антологія 2005: 424]); *камізелька* – молодого парубка (*Ой на луці зеленій / Пасутся там елені. // Проходиться Яничок / В камізельці зеленій* [Антологія 2005: 425]); *загортка* – бідність (*На поле вигнали, / загортки не дали* [Антологія 2005: 426]).

Назви простору передано лексемами *гора, долина, лука, поле*. З них символізує волю і щастя [Жайворонок 2006: 464] *поле* (*Ой пігнала дівчинонька ягнятонька в поле* [Антологія 2005: 423]). Відсутність волі і щастя особливо яскраво звучить у пісні «Не лій, дойджик», у якій тричі повторюється словосполучення «на поле вигнали». Пор.: *Бо мене, сироту, на поле вигнали... / На поле вигнали, маринді (обіду, їжі) не дали. // На поле вигнали, / загортки не дали* [Антологія 2005: 426]. Ці повтори підсилюють стан і бідне життя сироти.

Молодість молодого парубка символізує *лука* (*Ой на луці зеленій...* [Антологія 2005: 425]). Прикметник *зелений* підсилює символічне значення луки.

Гори, долини позначають життєві труднощі, перешкоди до здійснення задумів, недосяжність, розлуку. В. Жайворонок зазначає, що «гора передає асоціативні зв'язки через паралелізми *гора – долина, гора – горе*» [Жайворонок 2006: 144]. Сум, тривога відчувається у пісні про старого пастуха овець (*Горе сут овечки, горе долинами, / Я сой бача старий / Не піду за вами* [Антологія 2005: 424]). *Труднощі, перешкоди* читаються у таких рядках: *Моя хижка за тов горов, а твоя за друзей; / Ой, болит мя моє серце, мій милий, за тобов* [Антологія 2005: 426], а в інших – розлука: *Банувала, а тепер не буду, / Ти за горов – я за друзей, я тебе забуду* [Антологія 2005: 426].

Прикметно використано слово дощ (*дойдж*) у пісні «Не лій, дойджику». Звертання до дощу відомі в народнопісенній обрядовій творчості. Проте частіше його прикликають. У цьому вбачається відгомін сакралізації природного явища [Жайворонок 2006: 198], а у цій пісні відвертають. У чотирьох строфах повторюється звертання «Не лій, дойджик, не лій». Так з любов'ю висловлює своє прохання сирота, якого господарі вигнали на поле, вигнали до роботи у дощову днину. Голодний, легко одягнений сирота вмовляє дощик вернутися до неба. Пор.: «*Не лій, дойджик, не лій, / Бо тя ту не треба, / Обийд поза гори, / Вернийся до неба*» [Антологія 2005: 426].

Зазначимо, що після кожної просьби подається мотивація, чому хай не падає дощ: *бо мене сироту на поле вигнали; маринді не дали, загортки не дали; бо тя ту не треба*. Зрештою, сирота, розмовляючи з дощем як з істотою, називає причину, чому йому не треба лити: *Бо ти не казали*. Уособлення дощу в мові пісні – це традиція у народній творчості. Виявлене уособлення у названій пісні увиразнює життя бідного сироти, для якого розмова з дощем, очевидно, є відрадою, чи не єдиним співрозмовником у складній ситуації.

В аналізованих піснях трапляються інші лексеми-символи, але вони рідковживані, хоч і доволі виразні: *хижа* (хата) – символ родинного вогнища чи його відсутності, руйнування (*Моя хижка за тов горов, а твоя за друзей* [Антологія 2005: 426]); *двір* – садиба, господа (*Пожену я овечки на гору, / Стану, гляну, обернуся до милого двору* [Антологія 2005: 426]); *вітер* – вістивник, який приносить зміни (*Вітер дує, трава зеленіє, / А в милого чорни брови, моє серце мліє*); *трава*, – як зазначає В. Жайворонок, – символізує покору [Жайворонок 2006: 602]. І справді, трава зеленіє, у дівчини серце мліє, але вона кориться розлуці з коханим і запевняє, що його забуде (*Я тебе забуду*). У лемківських піснях *яр* (значення зелені взагалі) вживається як синонім до слова *весна*. Слово *яр* із такою семантикою вжито лише один раз у пісні «Я сой бача барз юж старий». *Бача* (пастух овець) журиться, що не доживе до яру, тобто до весни.

У пастуших піснях звучить мотив кохання, який увиразнюють дієслова *пригорнув, полюбив*, сполуки слів *мій Яничку, серце мліє, серце болит, мій милий*.

Словниковий склад аналізованих пісень наповнений зменшено-пестливими формами: *дойджик, овечки, Яничок, зозуленька, волки (волики), ягняточка, ягнятонька, дівчинонька, голубонька, рученька, древко* та деякі ін. Вони створюють ліричність, передають почуття ніжності, приязні, любові.

Пісенний текст загальним колоритом ліризму забарвлюють характерні просторово-пейзажні поняття, наприклад, *ліс, поточок, лука, гори, трава*. Тому в оспіваних подіях (зустріч дівчини з молодим паном, робота в полі, пастух з вівцями на пасовищі та ін.) не лише виникають словесно-образні картини, а відчувається уподобання народу-творця, народу-художника. У досліджуваних піснях наявні формули-підсилення *Не лій, дойджик, не лій, / Бо ти не казали; Я сой бача барз юж старий* та частіше зі звертанням *ой не видів, дівчинонько, ой не видів, голубонько* відбивають особливості пісенної мови – передати почуття людини.

Вжиті слова *хижа*, а не *хата*, *загортка*, а не верхній одяг, свідчать назагал про бідність лемків.

Дослідники зазначають, що в українській народній пісні переважають картини весни і літа, звідси стилістична і змістова вага прикметника *зелений* [Єрмоленко 2007: 180]. Відомо, що *зелений* колір – це колір радості, щастя. В аналізованих піснях – *камізелька зелена*, що символізує молодість парубка, *лука зелена*, *трава зеленіє*, що символізує радість життя. *Зеленіти* – це динамічний процес, який означає свіжість, молодість. У лемківських піснях цього циклу використано протиставлення зеленого кольору – чорному. Наприклад, *трава зеленіє*, а в *милого чорні брови* [Антологія 2005: 426]. У такому протиставленні відчувається стан безнадійно закоханої дівчини, яка не радіє зеленій траві, а сумує за втраченим коханням, страждає від розлуки (*серце мліє, болит*).

В аналізованих піснях наявні діалектні, архаїчні слова та словоформи, як-от: *бача*, *банувати*, *няньо*, *барз*, *сой*, *дожюю*, *юж*, *єлені*, *кед*, *мі ся*, *дойджик*, *не лій* та деякі ін. Вони відтворюють місцевий колорит.

Отже, пастуші пісні лемків насичені звертаннями, які функціонують не лише як засіб заохочення персонажа до дії, співпереживання, а як засіб характеристики. У пісні «Не лій, дойджик, не лій» звертання містить основний зміст пісні. Звертання до дощу на його відвернення є оказіональним утворенням. Пастуші пісні розкривають словесно-образний потенціал горян. Світ стосунків між людьми, картини буденного життя, людські почуття – все те, що відображено в словнику аналізованих пісень. Серед використаних слів значне місце займає емоційно-забарвлена лексика, значення якої відтінюється зменшено-пестливими суфіксами. Семантика мовних образів, символів доволі різноманітна. Тут і *голубонька* як уособлення дівчини, і *голубонько* як уособлення хлопця, що є найпоширенішими в українських народних піснях. Крім того, нами виявлено слово *ягняточко* як уособлення незайманої дівчини, слово *олень* – як уособлення гордого і вільного молодого парубка.

У пастуших піснях засвідчено загальнонаціональні символи, мовні образи, однак вони зберігають особливості народнопоетичної творчості лемків.

Література: Антологія 2005: Антологія лемківської пісні / [упорядник М. Байко]. – Львів, 2005. – 496 с.; Вакарюк 2009: Вакарюк Л. О. Образно-символічний потенціал лемківської пісні про кохання / Л. О. Вакарюк // Лемківський діалект у загальноукраїнському контексті // *Studia methodologica*. – Вип. 27. – Тернопіль: Ред.-видав. відділ ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2009. – С. 43–49; Єрмоленко 2007: Єрмоленко С. Мова і українознавчий світогляд / С. Єрмоленко. – К., 2007. – 443 с.; Жайворонок 2006: Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.; Лісняк 2013, Панцьо 2013: Панцьо С. Є. Мовні образи світу, небесних світил у лемківській пісні / Стефанія Панцьо, Наталія Лісняк // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: «Філологічна». – Вип. 34. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. – С. 193–195.

РЕЦЕНЗІЇ

Лариса Горболіс

Студія про наративні стратегії прозописьма українського модерніста

(Ткачук О. *Наративні принципи прози Михайла Яцківа. Монографія*. – Тернопіль: Медобори, 2013. – 276 с.)

Питання модернізму в сучасному українському і зарубіжному літературознавстві останнім часом досліджується в різних парадигмальних дискурсах. Пояснюється це, найперше, самою сутністю модернізму як літературно-мистецького напрямку, який доволі успішно утверджував запитаного часом героя, оновлював проблематику, осучаснював тематику й зображально-виражальні можливості творів, видозмінював мовлення наратора, розширював

сферу змалювання життя і проникнення в суб'єктивний світ особи. З огляду на таку різногранність та різновекторність явища низка його аспектів ще вповні не вивчена. Інша обставина, що пояснює активне зацікавлення проблемами модернізму, – завжди актуальні й подосі не вивчені питання творчої лабораторії письменників-модерністів.

Звернення до постаті Михайла Яцківа у монографії Олександра Ткачука (попри зацікавлення творчістю цього письменника літературознавцями М. Ільницьким, О. Мельник, А. Матусяк та ін.) пояснюється не лише зазначеними вище чинниками – у рецензованій праці до осмислення доробку українського модерніста залучені нові методологічні підходи.

Олександр Ткачук обрав для вивчення творчості митця наративний аспект дослідження тематично, жанрово й стильово різноманітної прози М. Яцківа – важливої складової вітчизняного і світового літературного процесу. Прикметною є багатоплощинність висвітлення обраної проблеми. Так, скажімо, визначальною ознакою рецензованої монографії є широке *контекстуальне тло*: порівняльні аспекти з творами українських (В. Стефаник, Леся Українка, Б. Лепкий, Т. Бордуляк, А. Тесленко, Л. Яновська, М. Левицький та ін.) і зарубіжних (Ш. Бодлер, Е. По, М. Метерлінк та ін.) письменників. Такий блок опрацьованого матеріалу не лише сприяє виявленню спільного, відмінного й своєрідного у творах, але й конкретизує закономірності українського літературного процесу кінця XIX – початку XX ст., увиразнює самобутність модерного письма М. Яцківа, виявляє прикметні риси прозописма новеліста в річищі модерністської наративної поетики, а також сприяє формулюванню висновків і узагальнень про наративні принципи прози М. Яцківа.

Наративний аспект творчості українського письменника порубіжжя О. Ткачук досліджує й у широкому *філософсько-психологічному контексті*, апелюючи до праць С. К'єркегора, П. Тілліх, М. Шеллера, А. Камю, К. Леві-Строса, П. Рікера, Н. Хамітова, Я. Лінтвельта. Скажімо, дослідник наголошує, що у тексті М. Яцківа наявний особливий тип наративу, що еволюціонує від трагедії, проповідованої А. Шопенгауером, де наратором є чистий суб'єкт, який фіксує трагізм та беззмістовність буття, до трагедії у трактуванні Ф. Ніцше, де наратор, обравши смисл у небутті, сам стає трагічним персонажем свого наративу. А на с. 69 додає: «Аби зрозуміти абсурд як естетичну категорію, варто подивитися на екзистенцію людини через призму релігійно-антропологічної діалектики С. К'єркегора». Такі акценти допомагають бачити закономірне в моделях поведінки героїв, заглибитися в іманентні глибини твору.

Теоретико-літературознавчу площину осмислення наративних моделей прози М. Яцківа складають праці О. Буреніної, О. Білецького, С. Єфремова, Ж. Женетт, В. Жирмунського, Миколи Євшана, Ц. Тодорова та інших. Праці учених, що представляють різні напрямки, створюють важливе підґрунтя для формування і розгортання ключових ідей монографії, означення напрямків дослідження наративних аспектів прози М. Яцківа: наративна стратегія небуття у прозі М. Яцкова, символістський абсурд у новелах та оповіданнях М. Яцківа; моделювання наративу в тексті абсурдного світу. Залучені О. Ткачуком ідеї, цитати з праць літературознавців є своєрідними міні-розвідками, що органічно проектується на твори М. Яцківа. Наприклад, запропонована Р. Бартом ідея про асоціативні поля-коди та підкоди стала не лише теоретичним обґрунтуванням окремих аспектів творів М. Яцківа, але й основою для потлумачення їхніх «секретів». Ідеї Р. Барта дозволили О. Ткачуку стверджувати, що підкод, заявлений, скажімо, у творі «Доля молоденької музи», спирається «на античну міфологію й охоплює частину міфологічних знаків, які зустрічаємо у новелах митця» (с. 79).

Монографія засвідчує компетентність її автора у формулюванні критичної оцінки, його вміння поєднати узагальнені знання з конкретикою художнього образу і слова. О. Ткачук осмислює твори М. Яцківа як невід'ємну складову тогочасних реалій, наголошуючи, наприклад, що наприкінці XIX століття актуальним стало питання про цінність життя, а отже, письменник вдався до зображення у своїх творах деструктивної сили, що панувала в людському світі.

Рецензована монографія містить цікаві спостереження про незаперечний зв'язок усіх складових триєдиної структури «доба-письменник-стиль». О. Ткачук акцентує на багатстві й різноманітності архітекτονіки творів М. Яцківа, зокрема «новели долі», поетика якої характеризується складною наративною та семантичною природою. Письменник здійснював художні пошуки у запитаних часом жанрових формах (новела, поезія в прозі). У процесі аналізу численних творів М. Яцківа автор монографії висновує: стислість творів, лаконізм деталі,

ущільненість хронотопу, переважання ліричного струменя, акцентування на складних екзистенціальних питаннях буття людини – прикметні ознаки прози М. Яцківа.

Олександр Ткачук зауважує експериментаторство М. Яцківа. У своїй прозі письменник відтворював негативний вплив соціальних інститутів, виявив розпусти, деградації характерів молодих людей. Митця цікавило не так правдоподібне змалювання явищ життя, як натуралістична увага до низів суспільства, умов їхнього життя, переживання людиною пристрастей, інстинктивних потягів, вплив нового індустріального світу на мікрокосмос людини. Експериментував М. Яцків і в жанрових формах, наприклад, ліричній мініатюрі. Тут слухними є спостереження О. Ткачука: збільшення розміру твору автоматично не веде до збільшення його ясності, зрозумілості; це пояснюється модерністськими пошуками письменника, який тяжів до амбівалентності й недовомленості; тому мала кількість елементів наративу набуває великого смислового навантаження, як, наприклад, у мініатюрі «Пегас». Через очевидні речі О. Ткачук уміє побачити суттєве, важливе для дослідження обраної ним проблеми.

На матеріалі широкодоступної й маловідомої прози М. Яцківа у монографії визначено внутрішньо текстові засади вираження авторської суб'єктивності, взаємодію точок зору персонажів й оповідача, наративного темпу, осмислено специфіку модифікації наративних ситуацій із гетеродієгетичним і гомодієтичним наратором. У творах М. Яцківа переважає аукторіальний тип, коли дискурс наратора визначає рецепцію читачем твору, оскільки в центрі уваги – прагнення до свободи, що впливає з перспективи автора. Наратор змішує дискурси персонажа та розповідача. З цим прийомом тісно пов'язане використання новелістом алітерації, зміни кута зору тощо. Спостереження літературознавця над наративними принципами прози М. Яцківа посутньо увиразнюють специфіку літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. й утверджують думку про письменника як активного й перспективного практика модерністського спрямування.

Твори М. Яцківа містять аналіз внутрішнього й інтелектуального життя героїв, відтворення неповторності людської індивідуальності, естетизацію «я» особи, її силу й волю. У прозі цього письменника, констатує О. Ткачук, постає герой витонченої натури, який гостро відчув розлад між зовнішнім і внутрішнім життям людини, став виразником тривоги й жаху, відчуваючи безсилля перед антигуманною дійсністю. Літературознавець доводить, що творчість М. Яцківа розгортається в руслі модерного мистецтва початку XX ст., яке відійшло від принципів лінійного розгортання подій сюжету, послідовного зображення вчинків героя, логіка характеру якого визначається логікою дійсності. Натомість відбувається сюжетно-композиційне експериментування, митець вдається до фрагментарного моделювання подій, порушення часової площини. Модерний наратив уже не має підтверджувати вірогідність подій, він лише показує одну з можливих точок зору на них, суб'єктивне сприйняття їх наратором чи героєм. Досліджуючи наративні моделі прози М. Яцківа, О. Ткачук ретельно працює над усуненням двох важливих конструктивів: «творчість М. Яцківа у модернізмі» і «модернізм у творчості М. Яцкова».

Автор монографії підкреслює, що гомодієгетичний наратив відповідає такій визначальній тенденції у прозі цього часу, як психологізація. За допомогою гетеродієгетичного наративу засобами фокалізації у творах М. Яцківа передається мовлення, рефлексії, почуття героя, відтворюються його потаємні думки, настрої, переживання, внутрішній світ. Нові наративні прийоми, підсумовує О. Ткачук, що складають персонажну розповідну модель, широко застосовували українські прозаїки кінця XIX – початку XX ст. Вони посутньо розширювали виражальні можливості прози. Так, у повісті «Блискавиці» застосовано наративні принципи, що дали змогу реалізувати нові естетичні ідеї, відтворюючи внутрішній світ героя і виражаючи своє уявлення про те, якою людиною є і якою має бути.

Шанувальникам творчості М. Яцківа відомо, що прозописьмо цього безсумнівно колоритного прозаїка порубіжжя захоплює й почасти виповнене таємницями, відкрити і зрозуміти які слушно через концептуальні образи, поетику, наративні конструкції, композиційні прийоми тощо. Чи не до таких творів належить і «Діточа грудь у скрипці» – за влучним висловом М. Ільницького, «всуціль загадкова, закодована» річ. Про цю новелу в монографії М. Ткачука хотілося прочитати більше, з огляду на наративну специфіку твору.

Читаючи монографію, чекала Ткачукових спостережень над секретами цього неперевершеного художнього зразка. Залишилося не задіяти в монографії і питання сюрреалістичних укралень у творчості М. Яцківа.

Хотілося б окремо зауважити на оформленні книжки – обкладинці, тлом якої стала репродукція картини К. Моне «Бульвар Капуцинів у Парижі», що, декларуючи тенденції світового модернізму, ніби ілюструє загальну концепцію монографії про наративні принципи художнього українського письменника-модерніста М. Яцківа.

Іван Зимомря

Мала проза Андрія Дурунди: образки новелістичного жанру

Сучасна література постає своєрідним віддзеркаленням глобалізованого інформаційного світу. Її кращі новинки сповнені справжніх інтелектуальних головоломок. Тому пошук ключів-розгадок до творів, приміром, Юрія Андруховича, Анатолія Дністрового, Дмитра Кешелі, Мирослава Дочинця – вагома спонукка для зацікавленого реципієнта пізнавати ігрові моделі стосовно художнього простору постмодернізму. Звісно, зацікавлення у читачів викликають передусім тексти, автори яких віддають перевагу традиційному наративу. З-поміж багатьох його носіїв слід виокремити ім'я знаного майстра слова з міста над Ужем Андрія Дурунди. Його літературний дебют припав на 1988 рік, коли світ побачила збірка малої прози з промовистою назвою «Не карай самотністю». Відтоді А. Дурунда випробував своє перо у різних жанрах. Доробок лауреата Закарпатської обласної літературної премії імені Федора Потушняка (1999) охоплює повість «Невидимі пута» (1993), «Сльозинка на зеленій листку» (1994), «Вікторія регіа» (2011), романи «Сльози Святої Марії» (1999), «Дерево на вітрах» (2005, 2011), нариси «Замах на Паганіні» (2002), художньо-документальні оповіді під узагальненим заголовком «Роде наш красний». Тут важливий акцент на деталі, коли образна структура творів задається авторськими жанровими визначеннями на кшталт «повість у новелах», «дорожні нотатки», «художньо-документальний роман», «документальна повість-монолог». Таке жанрове маркування подає читачеві сигнал стосовно очікуваного сприйняття змісту й форми тексту, активізуючи його асоціативну пам'ять. Високу оцінку здобули художні зразки Андрія Дурунди з боку як побратимів по перу, так і критиків, зокрема, Петра Скунця, Івана Яцканина, Михайла Ряшка, Василя Попа, Миколи Зимомрі, Івана Хланти.

Наприкінці 2013 року А. Дурунда запропонував на розгляд широкого читацького загалу збірку новел та оповідань «Сім янголів затрубили...» (Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2013, 252 с.). Важлива деталь: книжка вийшла друком за сприяння управління інформаційної діяльності та комунікацій з громадськістю Закарпатської обласної державної адміністрації у рамках програми, що передбачає підтримку видання творів закарпатських авторів.

Малі епічні форми художньої літератури нерідко виказують логіку творчого поступу того чи іншого письменника. Адже у короткій прозі чітко проступає вміння автора переказати реципієнтові найбільш посутнє, не вдаючись допанорамних тлумачень і побічних сюжетних відгалужень. У цьому плані провісними стали слова літературознавця, критика, педагога і громадсько-культурного діяча Василя Попа (1933 – 2008), який у передмові до дебютної книжки «Не карай самотністю» А. Дурунди підкреслив: «Пошуки прозаїка багатообіцяючі. Його художні оповідання позначені живими рисами реальної дійсності. Націленість автора на зображення народного побуту, морально-етичних сфер, безпосередність оповіді не залишають нас байдужими». На це твердження можна опиратись і через чверть століття, аналізуючи збірку новел та оповідань «Сім янголів затрубили...». Зіставлення названих видань А. Дурунди дає підстави однозначного висновку щодо його майстерності досягати глибини художнього узагальнення.

Оповіді А. Дурунди приваблюють своєю приземленістю, близькістю до реалій. При цьому вони відтінюють особливе сприйняття дійсності й оригінальне світобачення митця. Йдеться не про вигадані епізоди, а бувальщини про складні життєві перипетії, про потужність

сили кохання і ненависть, підлість і зраду, продажність і безкультур'я. У цьому зв'язку заслуговує на увагу, у першу чергу, титульна новела «Сім янголів затрубили...». Вибір заголовку видається вдалим ще й через те, що тут окреслюється альянс до тритомника «І засурмив янгол...» (1993) Володимира Яворівського. Таким чином, назва книжки дає можливість читачеві наповнити свій досвід новим сенсом на основі вже відомих асоціацій. Як зізнається А. Дурунда, описану ним моторошну історію він почув ще два десятиліття тому на Рахівщині, де закарпатські гуцули завше охоче зверталися до різних форм ворожбитства. Ось – короткий перебіг сюжету. Після одруження молодята пізнали неблаганне лихо – смерть первістка. Така ж доля спіткала і наступних шістьох синочків-ангеликів. Втручання фатуму у долю персонажів втрачає свою невідворотність, коли після нестерпних мук за вчинені земні гріхи померла сусідка – літня одинока жінка. Саме після її кончини і передсмертної сповіді у згорьованій матері «в пору листопадову справді народилася... дочка. Хоч хворобливою росла, але, Богу дякувати, росла, тішачи до краю змучені душі батька-матері». Виклад художнього матеріалу засвідчує, що у малій епічній формі А. Дурунда відчувається органічно й комфортно. Стилість і лаконічність жанру новели та оповідання дала можливість творцеві оприятити стрижневі особливості авторського стилю: щільність спостережень, метафоричність, проникливість.

Збірка малої прози «Сім янголів затрубили...» А. Дурунди увібрала 62 новели та оповідання, які досі не публікувалися в окремих виданнях. Найбільший за обсягом твір має одинадцять сторінок, найменший – одну сторінку. Впадає в око певна неоднорідність текстів, коли вести мову про довершеність художніх ходів, підступів до будови сюжетних ліній. Це пояснюється тим, що на осуд реципієнта винесені твори, які автор писав упродовж останніх двадцяти літ. До речі, А. Дурунда прагне відкритого діалогу з читачем. Відтак під усіма текстами зазначена дата їхньої появи на папері – від 1995 до 2013 рр.

В інтерв'ю з автором цих рядків А. Дурунда акцентував свою авторську позицію. Її сутність проступає у необхідності пізнати добрі й лихі аспекти життя для того, щоб стати справжнім письменником. «Я щасливий хоча б тому, – зізнається він, – що мені не треба видумовувати сюжети. Бо реальність докіль така прецікава і така багатогамна і різноманітна, що тільки бери, як золоте зерно, людські долі, стосунки, біди, пропускай через свою небайдужу й болючу душу, мов крізь горнило – і сій на біле паперове поле, себто пиши, пиши. Бо хіба щось може бути краще для творчої особи, аніж людина? Кожна окремо взята особистість – це нерозгаданий Всесвіт, космос, вічна таїна...». У рецензованій книжці А. Дурунди героями є персонажі з сьогодення – складного, розбурханого, суєтного. Ілюстрацією може послужити оповідання «Любов і хрест Микули». Його лейтмотивом є кохання, яке автор змальовує як найвеличніше диво і найбільшу таїну людської душі. Старий одинокий Микула володіє рідкісним даром розганяти грозові хмари. На схилі віку він залишився самотнім. Йому не судилося поєднати свою долю з першим коханням і цей незагоєний біль підточував Микулу упродовж усього життя. Проте він не забув перше кохання, носив у своєму серці, власне, як животворний вогонь, що став для нього найціннішим скарбом. Перед смертю Микула задумав покласти хрест на тому косогорі, де вперше поцілував свою першу любов, відчув ні з чим незрівнянний аромат кучерявого волосся коханої. І, звісно, освятити, як годиться, хрест, аби все було по-божому. Бо ж любов – це дарунок Всевишнього... У такому трактуванні феномена любові можна також простежити перегук з творами дебютної книжки «Не карай самотністю» А. Дурунди. В оповіданні «Щастя у квадраті» письменник тверджує: «Бо це – любов, про яку лише мріють і яка буває тільки раз на віку. Її не відкидають, не гублять просто так. Вона – вершина людства і така ж непереможна, як саме життя...». Як і в багатьох інших творах А. Дурунди, в аналізованій оповідці тісно переплетені мотиви любові та смерті. Тож Микула і дерево підшукав, і ту святу місцину віднайшов, де його кохану вбила блискавка... Однак він не встигає здійснити свою мрію: встановити хрест. Звідси – акцент на моральній настанові: слід поспішати творити добро, не відкладати на потім богоугодні вчинки... Така ідея є наскрізною для збірки «Сім янголів затрубили...» загалом. До того ж, мотив кохання домінує у таких її зразках, як «І лице у пісні біле», «Гріх з кохання насміхатися», «Люба-згуба, ясне сонечко», «Смерть на порозі раю», «Історія-придибенція».

На різних етапах життєвого шляху А. Дурунди довелося працювати державним службовцем на різних посадах. Тому природно, що в його малій прозі чимало характерних

персонажів-чиновників, як-от у творах «Нача-альник», «Згоріла хата», «Чиста робота», «Пан з Івана», «Куди докотимося?». Як не згадати тут і його резонансний роман «Сльози Святої Марії», в якому письменник критично змалював діяльність чиновництва радянської доби.

Ще одна окраса книжки – високопрофесійне художнє оформлення, яке належить відомому в Закарпатті художнику-графіку Миколі Дем'яну. До речі, він оформлював уже кілька видань А. Дурунди. Тож має місце факт плідної творчої співпраці.

Своїми кращими новелами та оповіданнями А. Дурунда разом зі своїми побратимами по перу Дмитром Кешелею, Мирославом Дочинцем, Петром Ходаничем, Михайлом Рошком продовжує традиції новелістики Срібної Землі, позначені іменами Івана Чендея, Федора Потушняка, Юрія Мейгеша, Юрія Керекеша. Що ж, варто привітати А. Дурунду з творчою перемогою й побажати йому нових звершень на обраній літературній ниві.

Іван Зимомря, проф. (Дрогобич)

Конфігурація характеру тексту: вимір розкодування

(Михайло Рошко. Розкодування: літературознавчі розвідки. – Ужгород: В-во Олександри Гаркуші, 2010. – 124 с.)

Одна зі злободенних проблем сучасного літературознавства пов'язана з теорією конкретного пізнання жанрового факту. Останній постає – передусім на рівні типології часопросторової організації текстових структур – вагомим чинником ідентифікації означеного мотиву. Про цей аспект цінні спостереження містяться в працях таких сучасних дослідників, як Іван Дзюба, Дмитро Наливайко, Олександр Астаф'єв, Людмила Грицик, Роман Гром'як, Тамара Гундорова, Микола Жулинський, Ростислав Радишевський, Микола Ільницький, Микола Ткачук, Олександр Ткачук, Любомир Сенік, Тарас Салига, Степан Хороб, Євген Нахлік, Ігор Набитович. Йдеться про осмислення універсальних параметрів текстового інструментарію, що номінується як визначальна парадигма практики художньої творчості загалом. Адже мова мистецтва і, в першу чергу, художнього твору, позначена, за аргументованим твердженням французького мислителя Ролана Барта (1915 – 1980), особливою множинністю. Сутність її полівимірності проступає у структурі кодів, які надають мовленнєвим поняттям розмаїтих смислових відтінків. Відтак перед вдумливим і допитливим реципієнтом постає завдання реконструювати й розшифрувати культурний код, закладений творцем у тексті. Така потреба набула загостреного звучання на зламі ХХ – початку ХХІ століть. Адже глобалізаційні зрушення зумовили виникнення ситуації, за якої не тільки близькі, але й протилежні соціально-культурні чинники трансформуються у взаємопов'язані складові певної універсальної системи. Цей ефект посилюється завдяки прискореному поширенню інформації. У свою чергу, підґрунтя естетичного універсуму творить архетипний зв'язок між образами й мотивами, епохами й культурами. Подібність або ж несхожість у зображенні художнього малюнку можна розглядати у світлі «перекодування», що простежується у суб'єктивності оціночних суджень і спостережень критиків. Прояви такого перепрочитання зримі і в українському літературознавстві. Переконалим свідченням цьому є ціла низка студій, автори яких поклали собі за мету по-новому розтлумачити відомі або маловідомі художні явища шляхом осягнення мистецьких моделей того чи іншого письменника. З-поміж таких публікацій, що побачили світ в останнє десятиріччя, варто виокремити монографічні видання Ніли Зборовської («Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури», 2006), Тимофія Гаврилів («Маска і метафора: (Де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті», 2006), Миколи Зимомрі («Виміри духовних змагань», 2006), Ганни Мережинської та Тетяни Комінарець («Російська постмодерністська література кінця ХХ – початку ХХІ ст.: стильові модифікації та стратегії художнього пошуку (на матеріалі прози й драматургії», 2007), Олени Переломової («Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект», 2008), Світлани Кочерги («Культурософія Лесі Українки: семіотичний аналіз текстів», 2010), Леоніда Рудницького («Світовий код українського письменства», 2010), Ярослава Поліщука («Ревізії пам'яті», 2011),

Ігоря Лімборського («Світова література і глобалізація», 2011), Олександра Астаф'єва («Орнаменти слова», 2012).

Праця «Розкодування: літературознавчі розвідки» Михайла Рошка органічно вписується у цей контекст. Важливо наголосити: в особі уродженця Закарпаття зійшлися іпостасі літературознавця, педагога вищої школи, журналіста, письменника. Творчий доробок лауреата літературної премії ім. Федора Потушняка охоплює, зокрема, збірки малої прози «Коли шепоче дощ» (1991), «Там, де немає жінок» (1993), «Кривавий місяць над Мінчелом» (1999), містичну повість «Ревнощі з того світу» (2004). Відрадно, що за роман «Потойбічна суперниця» його удостоєно дипломом «Вибір видавців» конкурсу «Коронація слова 2009»).

На наше переконання, усі грані самореалізації М. Рошка гармонійно взаємодоповнюються. У своїй сукупності вони дали змогу науковцеві запропонувати читачеві у рецензованому дослідженні адекватну інтерпретацію змістових показників світобачення носіїв художнього слова різних епох та національних літературних систем. Йдеться про такі імена, як Олександр Пушкін (1799 – 1837), Федір Достоевський (1821 – 1881), Антон Чехов (1860 – 1904), Леонід Андреев (1871 – 1919), Марія Кореллі (1855 – 1924), Вільям Голдінг (1911 – 1993), Вільям Фолкнер (1897 – 1962), Кен Кізі (1935 – 2001), Антуан де Сент-Екзюпері (1900 – 1944), а також Юрій Керекеш (1921 – 2007), Іван Чендей (1922 – 2005), Ласло Балла (1927 – 2010), Мирослав Дочинець, Оксана Забужко, Дмитро Кешеля, Сергій Федака.

Між закодованими реаліями та образами, мистецькими уявленнями названих представників російської, української, англійської й американської літератур пролягає вододіл. Однак, у реципієнта не виникає враження певної асиметричності залучених до розгляду творів письменників, на еволюцію яких мали вплив нерідко кардинально протилежні суспільно-історичні умови. Попри те, що праця не пронизана єдиним первинним задумом, цілісність та зв'язність аналізу М. Рошка забезпечується вдалою перекодифікацією або ж адаптацією традиційних культурних профілів у нову суспільну практику. До речі, містке визначення виокремленого поняття належить визначному українському літературознавцеві й досліднику текстових структур В. Марку. «Код, – наголосив він у монографії «Стежки до таїни слова» (2007), – це знак, зміст якого формувався, закріплювався в різних умовах і в різний час, він активізується й щоразу оновлюється в системі художнього тексту; це також позиція автора, яка втілюється в художньому світі твору і з якої автор пропонує читачеві сприймати створений ним світ; це умови, котрі прийняв/витворив читач, сприймаючи образи людей та обставин, відображені в художньому тексті; це, зрештою, ключ, яким дослідник відкриває сутність твору, інтерпретує його. Код слід шукати на перехресті тенденцій, які виникають унаслідок складної динамічної взаємодії акцентованих концептуально-стильових і жанротвірних чинників» (Марко В. Стежки до таїни слова. – Кіровоград: Степ, 2007. – С. 241). Така рецепція різножанрових літературних зразків спричиняє розширення сфери можливих варіантів тлумачення тексту.

Книжка «Розкодування» репрезентує добірку літературознавчих розвідок М. Рошка. Вона містить тринадцять матеріалів, з яких п'ять присвячено висвітленню розмаїтих аспектів визначального у доробку американського прозаїка Кена Кізі роману «Політ над гніздом зозулі» («One Flew Over the Cuckoo's Nest», 1962). Проблема гендерних стереотипів у літературі показана на прикладі прози К. Кізі та О. Забужко (с. 33 – 43). У зіставному плані розкрита також тема божевільня та божевільні у повісті «Палата № 6» А. Чехова та панорамному полотні «Політ над гніздом зозулі» К. Кізі (с. 44 – 56). Крім цього, М. Рошко детально розглянув а) функції оповідача (с. 57 – 66), б) поетику масової та народно-сміхової культур (с. 67 – 74), в) месіанські риси образу Макмерфі у згаданому романі (с. 75–81). Підвищена увага до творчості культового для покоління хіпі автора – не випадкова. Адже 2001 року М. Рошко захистив кандидатську дисертацію на тему «Особистість і «система» в романах Кена Кізі». До того ж, він отримав від митця кілька цінних листів, в яких К. Кізі поділився з дослідником секретами своєї творчої лабораторії. Доводиться пошкодувати, що письменник, хоч і позитивно відгукнувся на запрошення М. Рошка відвідати Україну, не встиг з нього скористатися. У цьому зв'язку важливо, що вчений без надмірного пієтету спромігся зосередитися на увиразненні самотності художньої світобудови К. Кізі у нерозривному поєднанні з декодуванням її мотивів та образів. При цьому обмеження одним твором американського митця не видається

хибою. Адже мова йде про репрезентативний текст, в якому виразно заявлені позиції автора. За півстолітню історію сприйняття цей роман, екранізований 1975 року чеським кінорежисером Мілошем Форманом, засвідчив вироблення низки рецептивних кодів, нерідко контрверсійних. «Не в тім справа, – зауважив М. Рошко, – наскільки розповідь відповідає фактам, а в тім, наскільки вона впливає на читача (слухача). Таким чином, Кізі стверджує право автора на будь-яку вигадку, тільки б ця вигадка художньо виконувала свою функцію» (с. 66).

У статтях «Проблема «вбивства за переконанням» у прозі Л. Андреева як продовження традицій О. Пушкіна та Ф. Достоевського» (с. 3–14), «Лючіо Ріманець з роману М. Кореллі «Скорбота Сатани» як найближчий літературний посередник образу Воланда з роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита» (с. 15 – 26) М. Рошку переконливо вдалося осмислити у порівняльному зрізі морально-етичні концепції митців (О. Пушкін – Ф. Достоевський – Л. Андреев; М. Кореллі – М. Булгаков), їхніх світоглядних уявлень і позицій, а відтак – розкодувати ключові концепти і міфологеми з проекцією на специфічні риси споріднених і неспоріднених літератур. Такі «коефіцієнти заломлення» (Е. Кассіпер) покладені і в основу студій «Релігійні мотиви в романі В. Голдінга «Володар мух» (с. 27–32) і «Неоміфологізм казки Антуана де сент Екзюпері «Маленький принц» (с. 82 – 95). Вони провокують читача розширити межі сприйняття національної традиції з урахуванням вічних тем і мандрівних сюжетів.

Видатний канадський учений Нортроп Фрай (1912 – 1991) у праці «Великий код. Біблія та література» (1982) влучно спостеріг: «Міфологія – це не datum, а fatum людського існування: вона належить до світу культури і цивілізації, які людина створила і успадковує...» (Frye N. The Great Code. The Bible and Literature. – New York-London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982. – Р. 37). Суголосні акценти можна віднайти і на сторінках рецензованої книжки. Так, М. Рошко стверджує: «Важливою рисою сучасного інтелектуального роману є його здатність адресувати читача до інших художніх, філософських та релігійних творів, розширюючи таким чином своє семантичне поле. Таку здатність слід назвати семантичною валентністю художнього тексту, яка залежить від кількох факторів, серед яких чи не найважливішим є полісемантичність твору на всіх рівнях: лексичному, символічному, ситуаційному та рівні художніх образів» (с. 27). Твердження подібного типу постають спонукуючим для пошуку реципієнтом закодованих інформативних нашарувань у текстовій структурі: письменник вибудовує висловлювання з множинною смисловою основою, а читач, у свою чергу, її розшифровує.

Окремий блок книжки складають чотири статті під промовистими назвами: «Велика ріка, сповнена любові («Прирічанські характери» Дмитра Кешелі)» (с. 96–102), «Достоїнства і недоліки «Антології закарпатського оповідання ХХ століття» (с. 103–111), «Матрьошка, яблуко і плин свідомості: Постмодерністська проза Сергія Федаки» (с. 111–118), «Літературний супермен від Мирослава Дочинця» (с. 119–121). Тут зроблена спроба явити реципієнтові коди, стереотипи й образи, що властиві творчості знакових закарпатських майстрів слова. Йдеться про представників краю, який, «будучи невід'ємною частиною України, все-таки відчуває специфіку своєї історії та своїх традицій» (с. 98). Свого часу Рене Жюль Дубос (1901 – 1982) сформулював наступну тезу: кожна місцина має певну сукупність атрибутів, які визначають унікальність характеру її ландшафту і мешканців. Такою колоритністю позначені, зокрема, твори Д. Кешелі: «Колиска сонця» (1982), «А земля таки крутиться» (1985), «Пора грибної печалі» (1988), «Державна копоня, або Листи до pana Президента» (1993), «Госундрагоші» (1994), «Жіванський світ» (1997), «Збийвіч або ж кіна не буде» (1999), «Чим би не бавились пани, лем би не було війни» (2003), «...І в смерті були твої очі» (2004), «Осінь великих небес, або ж прирічанські характери» (2005), «Сяйвооке звірятко» (2010), «Пацаловська республіка, авадь Гойте, люди, кониць світа! роман из народного жытя 1990-х годів» (2011). Самобутнього звучання цим текстам епічної форми надають стилістично забарвлене мовлення персонажів. Воно збагачене чисельними запозиченнями з угорської, словацької, чеської мов. Власне, цей засіб широко використовується сучасними закарпатськими прозаїками (А. Дурунда, Р. Солило, В. Вовчок, П. Ходанич, В. Басараб, М. Дочинець, М. Рошко). Дослідник переконливо розкриває іронічно-підтекстовий код, що творить ще одну стильову ознаку письма Д. Кешелі. «Велику роль, – робить акцент М. Рошко, – у художній системі «Прирічанських характерів» відіграє народний анекдот. Повість майже всі із сміховинок: історичних, соціальних, побутових та ін.

Правда, зводити твір до жанру «Повість в анекдотах» було б спрощенням – не менш важливу функцію у ньому відіграють епічне та ліричне начала» (с. 98). Саме ця іронічність служить імпульсом для пошуку в кожному образі повісті Д. Кешелі прихований сенс.

Увагу М. Рошка привернула увага закованість мистецької манери Сергія Федаки, його побратима по літературному гуртку «Тризуб». У матеріалі, присвяченого інтерпретації моделей постмодернізму у збірці оповідань «Яблуко від Єви» (2005) С. Федаки, М. Рошко слушно виокремлює компонент ігрової стратегії: «Усе це – постмодерністська гра автора зі свідомістю як текстом, з текстом, як свідомістю, де дійсність і уява віддзеркалюють одне одного, вже не розберешся, що є віддзеркаленням, а що дійсністю, і всюди – дзеркало, гра, перевернутість, усе навиворіт...» (с. 113). Загалом висновується думка: С. Федака виступив письменником-новатором, а його майстерність виявилася в оновленні змістових і формальних чинників малої прози.

За законами «карнавальної свободи» (М. Бахтін) М. Рошко охарактеризував «перший закарпатський бойовик» – роман «Лис у винограднику» (2010) М. Дочинця. Йдеться про гумористичну націленість, що підтверджує, приміром, наступна розлога цитата: «Автор також нашпигував роман енциклопедичними знаннями, яких у його авторській голові не бракує: герої розповідають один одному відомості про князя Корятовича, неандертальців, євреїв Мукачева, рецепти випічки тортів, приготування горців, оздоровлення травами, фруктами, джерельною водою, вирощування винограду, смакування вина, пограбування ювелірного магазину, торгівлі дитячими органами, виживання у в'язниці, на війні в Афгані, і дуже багато чого ще. Тобто усім, що носить у голові мудрий автор. Тих мудростей так багато, що іноді в читача виникає бажання, щоб автор менше знав. Отже, хто хоче подобатися жінкам, бути здоровим і сильним, довго жити і багато знати – читайте роман Мирослава Дочинця «Лис у винограднику». Не пожалкуєте» (с. 120–121). Доцільно наголосити: гумор М. Рошка не має їдкого наповнення. Такий прийом радше постає поштовхом до усвідомлення реально існуючих істин на тлі образів-знаків, які М. Дочинець з винятковою художньою силою перекодує крізь призму масової культури.

Дещо порушує структурний лад книжки М. Рошка розвідка «Достоїнства і недоліки «Антології закарпатського оповідання ХХ століття», оскільки має характер рецензії. Йдеться про оцінку ошатного видання, що побачило світ в Ужгороді 2002 року. Воно укладене Петром Ходаничем, тогочасним головою Закарпатської обласної організації НСПУ. Антологія ознайомлює шанувальника малої прози з творами 39 письменників, головно уродженців Срібної Землі. Таким чином, вона забезпечує ширшу поінформаність про літературну діяльність членів Товариства українських письменників і журналістів Підкарпатської Русі (1919 – 1944) та Національної спілки письменників України (1945 – 2000). До слова, М. Рошко також має досвід в упорядкуванні книжок аналогічного типу: «Джинсове покоління: пострадянська література Закарпаття» (2007), «КОРЗО: альманах сучасної літератури Закарпаття» (2008), «Поетичні шедеври ХХ століття: суб'єктивна антологія добірної зарубіжної поезії: погляд з центру Європи» (2011). Слід увиразнити ще один факт: науковець з міста над Ужем у зазначеному огляді не зупинився виключно на задокументуванні розмаїття художніх явищ у малих епічних жанрах з-під пера закарпатських творців, але й, зокрема, з'ясував особливості оповідань «Чайки летять на Схід» та «Березневий сніг» І. Чендея.

Завдання перекодування художніх концептів – злободенне. Тому слід вітати появу праці «Розкодування». Вона сприяє відкриванню нових смислів, верифікацію яких запропонував реципієнтові М. Рошко. Тому вірю, що видання віднайде свого зацікавленого читача. А його автору напередодні досягнення полудня віку прагну побажати й надалі успішно утримувати баланс між потягом до написання художнього твору, з одного боку, та літературознавчої студії – з іншого. До того ж слід наголосити: рецензована монографія буде незамінною у навчально-освітній практиці, а саме з проекцією на вивчення репрезентативних текстів.

Творчість Шекспіра і Сервантеса: феномен художньої модальності

(Кириї В. Під масками Шекспіра і Сервантеса / Віктор Кириї. – Дрогобич: Коло, 2012. – 388 с.)

Широкий читацький загал України, усвідомлюючи генетичну та етнокультурну єдність із Центральною та Західною Європою, тяжіє до загальноєвропейської культури та її трансцендентних вартостей. Отож, український реципієнт прагне сприймати творчі змагання авторів різних епох, у тім числі Вільяма Шекспіра (1564 – 1616).

У літературі про автора трагедії «Гамлет» впадає в око антистратфордизм на рівні дослідницького пошуку. Його носії намагаються заперечити авторство В. Шекспіра. Проте було б помилкою розглядати антистратфордизм в цілому як низку виявів симптому активного негативізму, оскільки в його основі нерідко лежать об'єктивні підходи. Йдеться про відсутність відповідей на численні принципові питання, що дотичні шекспірознавства, а саме відповідей, які, за браком достовірної історичної інформації, досі не спромоглася надати наука.

Поділ шекспірознавства в залежності від позиції того чи іншого літературознавця стосовно визнання/невизнання В. Шекспіра автором мистецьких шедеврів («Ромео та Джульєтта», «Юлій Цезар», «Макбет», «Король Лір», «Антоній і Клеопатра», «Отелло», «Гамлет») надто спрощений. Адже наукові реалії не можуть бути предметом чиєїсь особистої віри. У свою чергу, тяжіння до антистратфордизму не завжди постає запорукою поверхневого висвітлення складних питань. Саме тому варто відкидати спокусу упередженого ставлення в оцінці кожної нової праці з шекспірознавства, зокрема, рецензованої монографії «Під масками Шекспіра і Сервантеса» Віктора Кирія. Власне, видається, що назва книжки не є вдалою. Чому? Бо у цій праці закроєна бесіда про таку розмаїту палітру, що подібне формулювання звужує сутність досліджуваного масиву. Вкажу одразу і на те, що у процесі викладу матеріалу громіздкі синтаксичні конструкції не сприяють чіткому сприйняттю тексту, у першу чергу, там, де сам автор послуговується у розділах неоднозначними твердженнями запитального характеру: «Чи міг Френсіс Бекон бути Шекспіром?»; «Чи міг бути Шекспіром Вільям Шакспер?»; «Хто написав «Дон Кіхота?»; «Образ Лабео – «козир» беконіанців?»; «Чи мав Ретланд співавтора?». Вагомим недоліком є й те, що автор, замість посилок на друковані англомовні видання, неодноразово робить посилання на окремі англомовні сайти. Тут, як відомо, біографічні дані певних історичних осіб почасти наводяться в довільній формі, а не як прямі цитати із наукових джерел. Втім, ці недоліки не настільки суттєві, щоб зримо позначились на якості дослідження В. Кирія.

За усталеною позицією, що прийнята в шекспірознавстві, монографія В. Кирія належить до антистратфордівської течії. Примітно, що 2003 року в Україні побачила світ праця «Хто вигадав Шекспіра?» Валентини Новомирової. Авторка переконує читача, що твори, які фігурують за ім'ям В. Шекспіра, насправді написали брати Пембрук. Щоправда, ця публікація не викликала резонансу, оскільки навіть старший із двох братів – Вільям Пембрук (1580 р.н.) – був занадто молодим для написання хроніки «Генріх VI», що демонструвалася зі сцени у 1591 році. Це стосується також поеми «Венера та Адоніс» (1593), художній рівень якої викликає подив. Основна позиція В. Новомирової не є оригінальною. Ще у XIX столітті бельгійський дослідник Селестин Дамблон дійшов висновку: автором шекспірівських творів міг бути лише Роджер Меннерс граф Ретланд (1576 – 1612), який навчався в університеті Падуї одночасно із Розенкранцом та Гільдестерном. До речі, українські читачі знають відповідну працю Дамблона, головним чином, із вільного переказу Ф. Шипулінського (Ф. Шипулинский, Шекспир – Ретлэнд. Трехвековая конспиративная тайна истории, М., 1924). Згодом згадані імена з'являються у трагедії «Гамлет» В. Шекспіра, де Розенкранц та Гільдестерн разом із основним героєм навчаються в університеті міста Віттенберґ, заснованого 1502 року. Відтак образ Гамлета мав би проектуватися на історичну постать Роджера Ретланда.

Спостереження В. Кирія охоплюють аналогічні питання. Біографічні дані Роджера Ретланда можуть перегукуватися із долею Гамлета. Його батько – Джон Ретланд – помер у молодому віці за загадкових обставин. Його смерть могла бути спричиненою замовленням

керівника англійської розвідки Вільяма Сесіля лорда Бейлі. Батько Гамлета в однойменній трагедії В. Шекспіра також був отруєний. Аналізуючи драматичні та поетичні твори англійського митця, В. Кирій слушно підкреслює: мотиви та образи текстів перегукуються зі сторінками життєпису Роджера Ретланда. Крім того, ціла низка героїв цих творів має свої прообрази серед сучасників автора зі середовища англійської аристократії. Так, наприклад, напружені стосунки між Роджером та його братом Френсісом знаходять свою рефлексію у взаємовідносинах персонажів (Орlando та його брат Олівер) комедії «Як вам це сподобається». Дружина Роджера Ретланда – Елізабет Сідні – у низці творів Шекспіра змальована під образом героїнь, які носять імена, що етимологізуються від апелювання *троянда*: *Розаліна/Розалінда* («Сон літньої ночі»; «Як вам це сподобається»). У старому слугі Орlando – шляхетному Адамі – проглядається образ старого слуги Роджера Ретланда на ймення Джон. У Коріолані («Коріолан») та у графі Кенті («Король Лір») – образ графа Джона Ретланда, батька драматурга. Звісно, всі ці моменти містять часом дискусійний аспект. Однак і він суголосний темі стосовно версій авторства названих звично хрестоматійних творів. Приміром, прообраз Смаглявої Леді шекспірівських сонетів В. Кирій знаходить в Люсі Гарінгтон (в заміжжі графиня Берфорд), чії життєві шляхи, за свідченням історичних джерел, нерідко перетиналися з Роджеровими. До останнього часу Смаглявою Леді вважали Емілію Ланьєер – близький образ для Генріха Кері барона Хандсона (1526 – 1596). На цьому факті наполягав наприкінці 80-х років XX ст. англійський медієвіст Альфред Роуз (1903 – 1997). Відповідна версія стала основою для гіпотези про те, що барон Гандсон і був автором творів Шекспіра. Варто підкреслити: вже після смерті Гандсона виходять у світ всі кращі твори В. Шекспіра, а окремі з них містять цілком однозначні натяки на події, що сталися вже після 1597 року. Так, у комедії «Віндзорські жартівниці» наявна алюзія стосовно праці «Гвіана...» Вальтера Релі, відомого поета, пірата і авантюриста елизаветинської доби.

У хроніці «Річард III» історичну особу Річарда Глостера показано як горбаня. Але це не відповідає реаліям. Тут мова йде радше про алюзію на засвідчену історичними джерелами фізичну ваду Роберта Сесіля, сина та політичного наступника згадуваного Вільяма Сесіля. У літературознавчих студіях шекспірівський Річард III постає своєрідним символом зворотного боку ренесансного титанізму. Адже Річард III та Яго («Отелло») – це промовисті антигерої у літературі відповідної доби. Вони перевершують межі макіавеллізму у певному наближенні з ніцшеанством, що прийде за майбутніх епох. У тогочасній Англії відповідна безпринципність була зведена в ранг єдиного дієвого принципу, власне, як основної риси політичної діяльності двох Сесілів. Молодший із них, тобто Роберт, очевидно, був змальованим в образі короля Річарда.

Цікавою видається версія автора монографії «Під масками Шекспіра і Сервантеса» стосовно паралелі між шекспірівським Фальстафом та історичною постаттю В. Релі. Щоправда, традиційне шекспірознавство давно вже визнало наявність у творі «Віндзорські жартівниці» окремих комічних за своїм характером алюзій, що мають безпосередній зв'язок із окремими ознаками біографії В. Релі. Їхній перелік значно розширюється у монографії В. Кирія, що підкріплюється виваженими аргументами. У рецензованій праці достатня увага відведена переконливому спростуванню альтернативних антистратфордівських течій, а саме *оксфордизму, марловіанства, беконіанства, «напів-ретлендизму»*. Сатиричне змалювання Френсіса Бекона в образі Освальда – улесливого злочинного прислужника королеви Гонерілії, яка нагадує королеву Єлизавету I («Король Лір»), не викликає сумніву. І справа не стільки в тому, що Бекон так само догоджав своїй королеві. Один із позитивних героїв трагедії, граф Кент, звертаючись до Освальда, погрожує йому наступним чином: *«приготую із тебе бекон із яєчнею»*, що кореспондується із прізвиськом Френсіса Бекона. І це не єдина алюзія відповідного спостереження. Це – з одного боку. А з іншого – іспанська тематика. Вона розпочинається у дослідженні В. Кирія зі встановлення низки паралелей між деталями картин Тиціана («Тарквіній і Лукреція», «Венера і Адоніс») та змістом поем Шекспіра («Лукреція», «Венера і Адоніс»). Оскільки названі полотна створені Тиціаном (1488 – 1576) задовго до початку творчості В. Шекспіра, то можна дійти висновку: поеми написані під їхнім опосередкованим впливом.

Окремої розмови заслуговує розгляд проблеми встановлення авторства «Дон Кіхота». Свого часу вона була порушена окремими антистратфордівцями марловіанського напрямку. Проте – з огляду на відсутність переконливих аргументів – не набула достатньої ваги у наукових колах. Твердження Мігеля де Сервантеса (1547 – 1616) про те, що він є лише «вітчимом» своєї книги, написаної Сідом Гаметом Бен-енгелі (*Cide Hamete Ben-engeli*), прийнято розглядати як умовний літературний засіб. Водночас арабською мовою «Cide» відповідає англійському апелятиву «лорд», «engeli» вказує на Англію, а «Hamete» зримо кореспондується з власним йменням «Hamlet». Інакше кажучи, творця роману «Дон Кіхот» Сервантес називає «Лордом Гамлетом, сином Англії». У марловіанській версії титул «лорд» звучить дещо незрозуміло, оскільки Крістофер Марло (1564 – 1593) належав до простолюду. Отже, навіть у тому випадку, якби марловіанцям вдалося знайти переконливі докази своєї суб'єктивної інтерпретації, за якою смерть К. Марло була вигадкою англійських юридичних служб, авторство «Дон Кіхота» не може бути ототожненим саме з творцем п'єси «Трагічне життя доктора Фауста» (1587). Інша справа – лорд Роджер Ретланд. Тому на сторінках рецензованої монографії звучать факти на користь такої версії. Вона до появи книжки «Під масками Шекспіра і Сервантеса» не розглядалася так предметно. Тут наведено низку органічно поєднаних доказів герменевтичного та фактологічного характеру. При цьому В. Кирій подає концептуально новаторську інтерпретаційну концепцію роману «Дон Кіхот», власне, як геніальну сатиру Р. Ретланда. Вона була скерована, за твердженням В. Кирія, на адресу 17-го графа Оксфорда де Вера, змальованого в образі Дон Кіхота. Герб Оксфорда, на якому зображено лева зі зламаним списом у лапах, у зазначеному романі може мати травестійну версію щодо походження свого змісту. Йдеться про два епізоди на початку книги, де Дон Кіхот ламає свого списа, воюючи із вітряком, а згодом оголошує себе переможцем над левами зі звіринця та привласнює собі титул «Рицар левів».

В. Кирій порівнює художньо-стилістичний рівень роману «Дон Кіхот», в основі якого лежить тонка іронія, з іншими текстовими структурами М. де Сервантеса і виявляє між ними значні розбіжності. У свою чергу, він віднайшов паралелі згаданого роману з окремими творами В. Шекспіра. Особливу вагу має фактологічний доказ на користь версії про єдиного автора творів «Дон Кіхот» та текстів, що фігурують під ім'ям В. Шекспіра. Так, збереглися документальні свідчення того, що у 1613 році трупа «Слуги короля» ставила на сцені драму «Історія Карденію» В. Шекспіра. 1653 року відповідна п'єса була занесена видавцем Гемфрі Мослі в «Реєстр Гільдії книгодрукарів та видавців» зі зазначенням авторів: В. Шекспір та Дж. Флетчер. При цьому слід враховувати, що новела М. де Сервантеса про кохання Карденьйо та Люсінди, яка входить до роману «Дон Кіхот», має спільний сюжет з комедією «Сон у літню ніч» В. Шекспіра. Відтак висновок В. Кирія звучить доволі вірогідно, бо має правомірне підґрунтя: «Якщо врахувати, що сюжет «Сну літньої ночі» не має свого літературного прообразу, шекспірологам, які не поділяють нашої думки про спільне авторство творів Шекспіра та роману «Дон Кіхот», важко буде пояснити, яким саме чином Сервантес міг запозичити у згаданих комедій Шекспіра сюжет для своєї новели про Карденьйо і Люсінду, адже «Сон літньої ночі» не було перекладено на іспанську за життя Сервантеса. Тим більше, шекспірологам-стратфордівцям неможливо буде дати відповідь на наступне питання: як могло статися, що Шекспір, у якого Сервантес запозичив сюжет для своєї історії про Карденьйо, в свою чергу запозичує цю ж новелу у Сервантеса, не міняючи імен основних героїв, для створення своєї нової п'єси «Історія Карденію»? Подібний ланцюг взаємних запозичень не має і не може мати прецедента в історії, оскільки він вступає в суперечність із очевидними для всіх загальнолюдськими психологічними особливостями.... Працюючи над романом «Дон Кіхот», Роджер Ретланд включив в сюжет відповідного роману переказ чорнового варіанту своєї ранньої п'єси, закінчувати яку не мав наміру, оскільки вона перегувалася зі «Сном літньої ночі». Проте після його смерті (влітку 1612 р.) всі незакінчені рукописи його драматичних творів Мері Пембрук передала Джону Флетчеру для їхнього доопрацювання». Як слушно зауважує автор, образ герцога Армадо – дивака-іспанця – в комедії «Марні зусилля кохання» містить безпосередні проєкції до історичної постаті графа Оксфорда де Вера. І йдеться не лише про збіг у характерах та окремі алюзії. У фіналі комедії ймення де Вера озвучується прямим тестом, його отримує персонаж імпровізованого театру, що уособлює весну.

Чи не найбільш змістовною у даному дослідженні є інтерпретація твору «Витівки Коріета». Традиційно вважається, що відповідне видання шляхових нотаток мандрівника було написане Коріетом, блазнем принца Генрі (сина Джеймса I). Тут ідеться про пригоди Коріета в Італії, де автор, від якого ведеться розповідь, зображений не без дошкульної іронії. Російський шекспірознавець Ілля Гілілов вважав, що Коріет – це, мовляв, сам Роджер Ретланд, який у такий спосіб увіковічнив обставини власної подорожі Італією. Це була перша спроба заперечити авторство Коріета. В. Кири́й не заперечує І. Гілілову, коли підкреслює, що «Витівки Коріета» написав Р. Ретланд. Проте він вважає, що в сатиричному образі Коріета зображено іншого мандрівника Італією – графа Оксфорда. Така позиція видається логічною. Написані численними англійськими поетами на замовлення принца Генрі панегірики на честь Коріета містять безліч алюзій щодо комічних пригод графа Оксфорда в Італії та за її межами.

Теза В. Кири́я про художньо-стилістичну єдність творів «Витівки Коріета» та «Дон Кіхот» не викликає заперечень. Адже в обох випадках інвектива ґрунтується на іронії, завдяки чому її сатиричний аспект не впадає в око поверхневому читачеві. Тут не буде зайвим нагадати, що внаслідок опитування, проведеного Нобелівським комітетом 2002 року, найбільш досконалим літературним твором всіх часів визнано роман «Дон Кіхот», а за ним – драматичні твори В. Шекспіра. Зрозуміло, впадає в око факт: два кращі літератори були сучасниками і навіть померли в один рік і в одне й те ж християнське свято – у день пам'яті Георгія Переможця. Містичний збіг? В. Кири́й обстоює іншу думку. Він вважає, що нічого випадкового, а тим паче містичного, тут немає.

Аналізуючи працю В. Кири́я на предмет давньої історії («Етногенеза арійських та доіндоевропейських народів», Львів, 2012), написану в співпраці із головою Всеукраїнського громадського об'єднання «Бойківське етнологічне товариство» Любомиром Сікорою, доктор філософських наук Богдан Завідняк зауважує: «Дослідження «Етногенеза...» за формою нагадує розслідування» («Філософія етногенезу: чому «Етногенез доіндоевропейців та українців» українською?» // Науковий збірник Бойківщина, т. 4, Дрогобич, 2013, с. 137). Що ж? Про рецензовану монографію «Під масками Шекспіра і Сервантеса» також можна вести мову на рівні форми літературознавчого розслідування. Як наслідок – кілька змістовних акцентів. Так, наприклад, автором виявлена значна подібність між скульптурним зображенням Роджера Ретланда на його надгрібку та портретом невідомого із колекції Кобба. На основі антропологічної подібності обличчя невідомої леді, зображеної на портреті, пензля англійського живописця елизаветинської доби Вільяма Ларкіна, із обличчям відомого поета Філіпа Сідні, В. Кири́й дійшов висновку: ця леді була донькою поета – Елізабет Сідні. Вона ж – дружина Р. Ретланда. Також на підставі тотожності будови та виразу обличчя була висунута версія про близькі родинні стосунки між королем Джеймсом I, сином Марії Стюарт, та другом Роджера Ретланда – Генрі Різлі Саутгемптоном. Останнє припущення пояснює нам витoki загадковості, серпанок якої оповиває особливе соціальне становище, що його мав Саутгемптон в тіні англійського трону.

Строкате «антистратфордівство», окрім давно відомих постулатів, спрямованих проти традиційної позиції шекспірознавства, тривалий час не могло запропонувати концепт на рівні достатньої конструктивності. У даній праці конструктивність помітно переважає критику стратфордівських позицій. Аргументоване заперечення застарілого наукового бачення та його обґрунтована альтернатива знаходять свою рівновагу не лише стосовно своєї кількісної присутності, але й щодо якісної наповненості.

В. Кири́й природно поєднує факти й події навколо того, що сховане «під масками Шекспіра і Сервантеса». А головне – він розвиває конкретні ідеї, які нерідко викликають питання про шляхи їхнього з'ясування. До речі, визначальні позиції праці розкриті у післямові «Просторове бачення художнього світу Шекспіра» Івана Зимомрі та Миколи Зимомрі. Позитивна риса книжки – переклад трагедії «Тіберій» Р. Ретланда в інтерпретації В. Кири́я, якою завершується рецензоване видання.

Міць об'єднувального символу

(Олександр Ткачук. *Наративні принципи прози Михайла Яцківа. Монографія. – Тернопіль, 2013. – 275 с.)*

Все частіше на шпальтах вітчизняних видань з'являються імена дещо вже призабутих славних діячів, будителів національної ідеї, подвижників пера і пензля, театрального мистецтва. Тих, чий талант зміцнів у променях генія Івана Франка, під впливом видатних вчених, художників, української професури європейського рівня, таких, як Михайло Рудницький, Ольга Кобилянська, Олександр Олесь, Микола Вороний, Тимофій Бордуляк, Уляна Кравченко, Андрій Чайковський, Василь Щурат, Антін Крушельницький, Петро Карманський, Степан Чарницький, Василь Бобинський й інші. У колі їхніх імен зустрічаємо й ім'я Михайла Яцківа.

А ще скільки їх із діаспорного гурту, про який з теплою посмішкою пише І. Смолій: «Тут Лужецький, Коровицький / І Тарнавський, і Карницький, / І Рудницький, Качуровський, / І Костецький, і Гошовський, / І Зуєвський, Нижанківський, / Ще Ізарський, Гайдарівський, / І Блавацький, і Купчинський, / Маяковський, і Заклинський, / І Пеленський, і Гординський, / І Скорупський, Любомирський, / Ярославська, Лятуринська, / Бурачинська, Струтинська, / Голубченко, і Глобенко, / Одарченко, і Повстенко, / Степаненко, Коваленко, / Лащенко, Онуфрієнко, / І Карпенко, і Майстренко.

Є про кого писати, є ким гордитися. Та вернімося до Михайла Яцківа, до іманентних наративних структур його прози. Монографія Олександра Ткачука – серйозне наукове дослідження, у якому в світлі естетичного феномена свободи розглянуто природу негативного трактування реальності як абсурдної дійсності. Екстатичність, злет духу і душі наратора автор розглядає як структуротвірний принцип творчого доробку М. Яцківа-прозаїка (зізнаюся, що я б воліла краще сказати Яцкова. Так і Мих. Рудницький пише, ось, наприклад: «Пачовський хоче потішити Яцкова та Твердохліба і звертається до Яцкова...» (М. Рудницький. Письменники зблизька. Книга третя. – Львів, 1964. – С. 111).

Олександр Такчук досліджує жанрові форми малої прози письменника, «поезій у прозі», «новел долі», їхні трансцендентні витоки. Як відомий теоретик наратології, автор «Наратологічного словника» (2002), О.Ткачук ґрунтовно простежує внутрішньотекстові засади вираження письменницької суб'єктивності, взаємодію точок зору персонажів і наратора, інтенції вибору фокалізації, наративного темпу, осмислює своєрідність модифікації оповідних ситуацій з гетеродієгетичним і гомодієгетичним наратором.

Оскільки цю цінну і потрібну монографію адресовано студентам-філологам, учителям-словесникам і загалом – широкому колу читачів, я б додала в кінці дослідження або безпосередньо в тексті тлумачення деяких термінів (фокалізація, аукторіальний наратив, ітеративний тощо).

О.Ткачук володіє даром філологічного дослідження, інтерпретаційним хистом, вміло поєднуючи в гармонійну цілісність тонкощі художньої форми та інтригуючий зміст тексту. Звичайно, успіх таких мікроінтерпретацій залежить від суб'єктивної або об'єктивної основи, підґрунтя об'єкту дослідження. А сам М. Яцків-прозаїк-новеліст мав замилювання до обох світів, хоча інколи стверджував домінуюче значення інтимного. Автор монографії стверджує: «наратив українського письменника побудований за принципами суб'єктивного синтезу, де об'єктний світ – це або «втрачений рай», або пекельна дійсність, а суб'єктивний світ – індивідуально виплекана та естетично виражена трансцендентність» (с. 141).

Не можна оминати й об'єкт зображення, тему, концепт тексту. М. Яцків пильно вдивляється в навколишній його світ, в екзистанс, об'єкт його уваги вимагає інших, специфічних підходів до зображення. Це – згущена метафоризація, іронія, елементи натуралістичного зображення. Серед численних звивів буття письменника приваблює життя війська, військовиків («Дитяча забавка», «На діброві», «У казармі»). Дослідник звертає увагу на афористичну мову, характер військової терміносистеми, сюжетно-композиційну організацію,

широке використання суто військових фразем. («кадітана піврала скаженість», «Він вже при рапорті...»).

Стрижневим за значенням серед наративних принципів прози М. Яцківа можна вважати розділ «Екстатична функція символів у новелах». Е.Кассіерер зробив поняття символу гранично широким, все, що оточує людину, набуває символічних форм, і людина, у нашому випадку – сам митець, письменник Михайло Яцків – є символом своєї доби, суперечливої і складної. Як слушно зауважує автор дослідження О.Ткачук, це була доба переходова, яка знаменувалася складним виразом психологічної зневіри та скепсису, що у психології та філософії зветься *ніщо* (с. 6). До того ж і Яцків, дитя цієї доби, її літописець і сучасник, за словами Мих. Рудницького, мав «майже трагічну біографію». Отже, був символом свого часу, своєї епохи, чужий до зображення гармонійної дійсності та занурений в екзистенційне *ніщо*.

Проте кожен розділ монографії О.Ткачука має свою привабливість і літературно-теоретичну значущість у царині наратології. Але майже усі вони так чи інакше тяжіють до центрального, стрижневого, домінуючого багатшарового центру – *символу*. Це може бути «символістський абсурд», «символічний дискурс», «структуротвірний чинник» тощо. У метакритичному дискурсі українського літературознавства кінця ХІХ – початку ХХ століть *об'єднуючим символом* був ідеал свободи з різними шарами змісту в різних митців слова. О.Ткачук фіксує вияви цього символу-ідеалу в різних письменників. У М. Яцківа це – трагедія людської екзистенції, яка овіяна постійним відчуттям тривоги.

Літературознавець повертає читачам цікаву самотню особистість письменника франкової епохи з його оригінальним баченням світу, модерністським його осмисленням, новаторськими підходами до об'єктів оточення. Звертає нашу увагу як знавець і професіонал в галузі засад і таємниць наратології, її мовного термінорепертуару, збуджує дослідницьку увагу до тексту як такого. Робота ця не повинна залежуватися на полицях. Її слід читати без поспіху, уважно, формуючи свій студентський, магістерський, аспірантський, філологічний метод дослідження, розуміння, осмислення художнього тексту, слова з його вибуховою силою.

Наталія Науменко, проф. (Київ)

Окраса українського малишкознавця

(Ткачук М.П. Художній дискурс лірики Андрія Малишка: монографія / Микола Ткачук. -- Тернопіль: Медобори, 2013. – 310 с.

Поезія постає виразником стосунків між людиною та природою, й це – одна з правічних істин, таємниць художньої творчості. Тому з каштановим листям та кетягами достиглого бузку – з цими дарами Київського ботанічного саду зустрічає і молодих, і вельми досвідчених віршознавців завідувач кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка, доктор філологічних наук, професор Микола Платонович Ткачук.

Великий інтерес дослідників до його ґрунтовних книг «Жанрова структура романів Івана Франка», «Поетика балад Левка Боровиковського», «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси», «Лірика Івана Франка», «Наратологічні моделі українського письменства», «Інтерпретації: Літературно-критичні статті, творчі портрети українських письменників», «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого» і багатьох інших зумовив появу рецензованої праці, у якій органічно синтезувалися всі вищезгадані концепти – поетична майстерність, наративістика, інтерпретація, дискурсивна практика, інтертекстуальність.

Про поезію А. Малишка – про її жанрово-стильову специфіку, особливості художньої мови, способи інтерпретування фольклорних мотивів і концептів – говорили майже всі дослідники його творчості (В.Базилевський, Надія Гаєвська, Людмила Дем'янівська, А.Ткаченко), однак від початку 1990-х років ґрунтовних монографічних праць про творчість Малишка бракує.

Виняток донедавна становили лише історико-літературні розвідки А.Ткаченка, зокрема розділи до посібників «Історія української літератури ХХ століття» (1995, 1998); присвячений

А.Малишкові підрозділ докторської дисертації «Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія, динаміка / статика» (1997) та окремі статті.

Тому монографія Миколи Ткачука «Художній дискурс лірики Андрія Малишка», опублікована у березні 2013 року у тернопільському видавництві з символічною, навіть поетичною назвою «Медобори» – своєчасна, актуальна праця, у якій сполучено наукові та художні концепти осягнення об'єкта студій. Відомий вислів природознавця М.Вавилова «Кожен учений повинен мати потужний ген неспокою» можна й потрібно пристосовувати до роботи як самого письменника, так і дослідника його творчості, адже вони перебувають у цьому стані завжди – навіть коли просто обдумують майбутній поетичний твір або літературно-критичний нарис.

Дані Інтернет-енциклопедії свідчать: М.Ткачук «досліджує історію українського письменства, його наративну стратегію та дискурсивну практику, відбиття в мистецтві слова національних, етичних й естетичних змін, моделювання назрілих потреб у цих змінах і доконечної необхідності їх, вивчає естетичні концепції митців, їх ідеали й поетику, проблеми простору й часу, структурну організацію текстів». Усе це відбилося й у рецензованій праці.

У першому розділі «Творча особистість Андрія Малишка» М.Ткачук створює якісно новий образ поета, значно – а подеколи й різче – відмінний від відомого зі шкільної лави хрестоматійного опису. А був він не лише поет, а й діяч, який уболював за долю української мови, культури – й унаслідок того потерпав від репресій (аж саме собою спливає в уяві обличчя Андрія Скаби: «Ми таких Павличків і Малишків наробимо стільки, скільки нам треба», с. 15).

А нині, коли, керуючись хибною настановою «дитячого ревізіонізму» (як влучно висловився доброї пам'яті Леонід Талалай), новомодні філологи кинулися в іншу крайність і тяжіють до скинення А. Малишка з «пароплава сучасності» – чи то за силу-силенну ідеологічно забарвлених віршів, чи то за гнівні виступи проти колег-поетів, – слід порадити їм: уважно зважити усі «за» та «проти», для глибшого проникнення в сутність події уявити себе її учасником і зрозуміти, що історія допустового способу не знає.

Таку мету ставить перед собою й Микола Ткачук. Пройшовши – разом із аналізованим письменником – усі віхи його життя та творчості, наш сучасник робить справедливий висновок: «А. Малишко прагнув розв'язати завдання внутрішнього звільнення й опору немислимо зростаючим силам безлико́сті, з болем відчув знелюднення особи в умовах радянського тоталітарного суспільства, драматизм буття людини і митця. В таких суспільних обставинах *дегуманізації* він зумів знайти себе, самовизначитися, творити в насильницькому світі думу про свій народ, осмислюючи його минуле, сучасне й майбутнє, в якому він бачив шлях до відродження нації» (с. 27 – 28).

У другому розділі – «Віталістична концепція світу лірики поета» – предметом вивчення стали риси характеру Малишка, які й зумовили специфіку його поетики та стилю. Виводячи віталізм Малишка із рецепції «романтики вітаїзму» М.Хвильового, із притаманних йому від народження пантеїзму та «антеїзму» – відчуття кривної спорідненості з землею та її природою, Микола Ткачук розгортає перед читачем образ Малишка, вписаний у величну панораму української поезії, для якої ХХ століття – «час складного зростання та пошуку».

Цікаву для дослідження з дискурсивних позицій поезію «Бабуня-трава...» зі збірки «Весняна книга» (1949) деякі дослідники (наприклад, А.Ткаченко) визначають як твір для дітей: «Бабуня-трава, жовтокоса й тиха, / Глянула з-під снігу – а в небі сонце, / Глянула вдруге – жайворон в'ється, / Молоточками дзвонить в синю тарілку: / – Еге ж, виходьте, мої травеньята, / Березень!..»

Близькість цього вірша до творів дитячої літератури засвідчує його фольклорна інтонація, певною мірою казковість. Головними прийомами її творення є уособлення (бабуня-трава, яка закликає «травеньят» вийти на сонце, або жайворон, який «молоточками дзвонить в синю тарілку»), повтори («глянула з-під снігу..., глянула вдруге...»), а головне – намагання ліричного персонажа проникнути в світ природи, побачити її весняне пробудження: «*І висипали малі травеньята / Рястом, проліско́м, білим роменом / В луг, на подвір'я, попід ворота, / А чотири травки в глиняний горщик / Вскочили на підвіконня / І заглядають в хату*».

Формозміст цього вірша свідчить про розгортання у Малишковому індивідуальному стилі провідної змістової домінанти – «натурфіло-софізму, [або ж] художнього осягнення й

переживання світу, людського буття через образи видимої природи" (за висловом А. Ткаченка). Кожним словом поезія Малишка говорить про переосмислення традицій українського фольклору, наприклад: *«Да весна, весна, днем красна, / Да що ти нам, весна, принесла? / Да принесла я вам літечко, / Зеленеє житечко; / Да хрещатенький барвінок, / Да запашненький васильок...»* та творів класичної літератури, серед яких – новела «Intermezzo» М. Коцюбинського. Нагадаймо хрестоматійний уривок: *«...Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін – ку-ку! ку-ку! – і сіє тишу по травах»*. Усе це дає підстави М. Ткачукові, а надалі – й кожному читачеві говорити про «неоімпресіонізм» вільного віршування А. Малишка: намагаючись «зупинити мить», автор бере образи природного і людського світу в русі, показуючи їх через «неопантеїстичне» обожнення й «неоантропоморфічне» олюднення.

У парадигмі віталізму Микола Ткачук досліджує поетику Малишкових балад. Оскільки, за Й.В. Гете, балада стоїть на перехресті всіх трьох родів літератури, то вона – відкритий твір, здатний сприймати та перетворювати мотиви, алюзії, ремінісценції з інших культур і літератур. Світогляд поета, спроможний надати звичним речам небачених раніше властивостей, прозирає в творах, головними «героями» яких є персоніфіковані неживі предмети.

А. Малишко саме в баладах опрацьовував теми сучасного йому життя, відгукувався на злободенні соціально-політичні події («Балада про сина», «Балада про астурийця», «Балада про Поета», «Балада про колосок» тощо). Об'єктом його творів стало небуденне в долі людини. Їх характеризує драматизм ситуації, рухливість думки, напруженість переживань людини, енергійність ритму. Вони не цураються прози життя («Бронепоезд», «Балада про астурийця»), вдаються до філософських узагальнень («Балада про серце»), символізації («Любов»).

Цікаво, що до дослідження поезії Малишка 1939 – 1945 років (розділ третій, «Патріотичний пафос лірики в роки Другої світової війни») М. Ткачук умотивовано застосовує новітню літературознавчу термінологію. В одному місці дослідник зазначає наступне. «А. Малишко вдається до метатексту: оповідач представляє прозове роз'яснення: «За Коломийським ще гуляли гармати, наче велетенські барабани били зорю... Що ж було далі, читайте самі». Така стратегія з читачем, а також діалог між дівчиною-галичанкою і бійцями висвітлює людяність вояків із-за Збруча і бідність дівчини-наймички...» (с. 63 – 64). В іншому місці, аналізуючи вірш «Багнет, казанок і скатка...», М. Ткачук робить висновок: «Ліричний герой застосував колективну фокалізацію, тобто події змальовано з погляду множинного наратора – героя та бійців» (с. 79). За допомогою іншомовних термінів, супроводжуваних ґрунтовними коментарями, пунктирно окреслюється погляд на художній твір із позицій наратології. Тому рецензована праця не виглядає ускладненою й цим вигідно відрізняється від робіт деяких сучасних літературознавців, що хибують надміром подібної лексики, за якою втрачається сам твір.

Крім цього, науковець наголошує на натурфілософському наснаженні воєнних віршів Малишка: «Я сорочку знайду вишиванку...», «Барвінок», «Слався, весно яра...», та й знакового циклу «Україно моя», підсумовуючи: «У ліриці поет осмислює події війни крізь оптику свого серця, як і почуття та переживання, що ліризують духовний дискурс митця» (с. 113). Таку саму концепцію має й розділ четвертий – «Філософія кордоцентризму в ліриці поета». Ще П. Юркевич, говорячи про сприйняття зовнішнього світу та відображення його в художніх образах, підкреслював велич серця порівняно з арсеналом мистецьких засобів передачі вражень: *«Коли ми одержуємо насолоду від споглядання краси в природі чи мистецтві, коли нас зачіпають душевні звуки музики, коли ми дивуємося величі подвигу, то всі ці стани більшого чи меншого натхнення вмиль відбиваються в нашому серці, причому з такою самотністю й незалежністю від нашого звичного потоку душевних станів, що мистецтво, мабуть, вічно повторюватиме справдешні нарікання на недостатність засобів виразу й зображення цих душевних станів»*.

Тому в канву цього розділу органічно вплітається пісня. Славнозвісний Малишків «Рушник...» й досі лишаються знаковим явищем, символом українського пісенного жанру: *«Рідна мати моя, ти ночей не доспала, / ти водила мене у поля край села, / і в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала, / і рушник вишиваний на щастя, на долю дала...»*

Невигадливі рими (доспала – проводжала, села – дала, доріжка – усмішка, долю – болю), спокійний за інтонацією анапест зумовили ліричність та милозвучність вірша, які й надихнули П. Майбороду на пісню. Поезія має глибинний підтекст: вирушаючи у самотійне життя, ліричний герой отримує від матері рушник, вишитий образами рідної землі, – вони символізують переплетіння радощів і горя в житті людини. Суперечливість життя, мотиви дороги й повернення до одвічних моральних цінностей, материнська вірність і синівська любов – ці складники людської долі й зумів показати поет у творі: */ Я візьму той рушник, простелю, наче долю, / В тихім шелесті трав, в щебетанні дібров. / І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю: / І дитинство, й розлука, і вірна любов. / І на тім рушничкові оживе все знайоме до болю: / І дитинство, й розлука, й твоя материнська любов...»*

Емоційне осягнення двоїстості внутрішнього світу та триєдності часу, людини й довкілля – чинник витворення завершеної філософської споруди, яку можна було б образно назвати храмом природи і працюючої людини (розділ шостий «Художній світ лірики Андрія Малишка»). Пейзажні деталі стають складниками душі Малишкового ліричного героя, постать якого набуває по-вітменівському «вселенських» масштабів: *«Корінь кленовий на стежці моїй / Вигнав три парості в піднебесся: / На одній – пташини зерна клюють, / А на другій парості / Сині хмари ночують, / А на третій – сонце випікає хліби / І сідає спочити».*

Як засвідчував іще С. Шаховський, оригінальність віршованих пейзажів Андрія Малишка – в тому, що поет «не розмальовує [природу] в усі кольори райдуги... Гаму кольорів домальовує уява читача. Поетові ж треба наголосити на тому, що все це в природі міцне, пружне, плодоносне». Такою митець любив природу Батьківщини, привносячи в її образ нові риси. Культурологічне наснаження теоретичної праці «Думки про поезію» також можна сприймати як чинник творення філософської споруди – храму Творчості. Варто згадати, що у «Думках...» Малишко занепокоєно висловлювався: *«Дехто з молодих думає, що писати образно йому ще рано. Ось, мовляв, зміцнію трохи, тоді вже й за образи візьмусь»* [Малишко 1959, 119 – 120]. Із нинішніх позицій віртуальний вислів «молодого» викликає неабиякий подив. «Писати образно нікому не рано й ніколи не пізно», тому що мистецтво саме собою є образним, і навіть перші віршувальні спроби містять бодай начатки образного осмислення дійсності. Як би сказав Д. Павличко, сьогодні можна римувати навіть кров-любов, аби то були справжня кров і справжня любов... У Малишка вони були справжніми – від першого до останнього рядка.

М. Ткачук зауважує, що своєю творчістю Малишко втілював принцип: світ крізь оптику мого серця, тобто – поєднання епох, часів, фактів і емоцій. Саме тим поет досягав великої внутрішньої свободи, неперевершеного ліризму українській поезії доби (с. 205). Тому цілком закономірно, що цю тему наш сучасник розкриває на матеріалі сонетів (розділ сьомий «Сонетарій Андрія Малишка»). Як відомо, з моменту виникнення сонета склалися його жанрові обмеження: *піднесена лексика та інтонація; точні й рідкісні рими; заборона на анжамбемани та на повторення повнозначних слів* (унаслідок смислоутворювальної ролі службових слів в італійській, французькій або англійській мові на них заборона повторення не поширювалася). Усе це утверджувало сонет як жанр інтелектуальної поезії. Саме у сонеті, завдяки його формальній стійкості та стрункості, митець реалізує прагнення до досконалості, естетичної викінченості.

Загалом класичний сонет можна розглядати як філософський твір, оскільки в його композиції очевидно є гегелівська тріада: *теза (перший катрен) – антитеза (другий катрен) – синтез (терцети)*. Саме тому Й.Р. Бехер наголошував на особливій драматургічності сонета. Він же утвердив «вічність» сонета як поетичного жанру: «Сонет з його прозорістю і світлосилою є антиподом усякої напівтемряви і всякого туману в поезії». Цієї думки притримувався й А. Малишко.

Українська сонетна практика знає випадки як суворого *дотримання* цих жанрових формозмістових обмежень (ранній сонетарій Б.-І. Антонича, доробок неокласиків, Д. Павличка, І. Качуровського), так і сміливого їх *порушення*: «Тюремні сонети» І. Франка; «Білі сонети» Д. Павличка, «сонетино» І. Світличного, І. Калинця; паліндромний сонет А. Мойсієнка «А коло тіні – толока...», сонети-акростиhi («Буря» А. Казки, з початкових літер якого утворено напис «Хай живе Україна») та буриме («Анахорет» М. Фішбейна), усічені та «хвостаті» сонети...

Цікаво, що опосередковані характеристики сонета містяться часто і в самих його образах; не раз згадується сонет у творах цього самого жанру, як уподібнення до певного явища. Наприклад, у Рильського: *«Цей вечір, замкнений в холодному спокої, Ясний, докінчений нагадує сонет»* або у Зерова: *«Книжки, як дзвін сонетного катрена»*, *«А нині – як сонетна антитеза – Тепло і радість день новий веде»*. Однак раз у раз виникало питання: чи застарів сонет? Чи потрібен цей твердий канонічний жанр в умовах невпинного пошуку нових форм віршування? На цьому ґрунті вів полеміку з Малишком Максим Рильський, відповідаючи на «інвективу» Андрія Самійловича, де були такі слова: «сонети куці – ні к чому». Врешті-решт і сам Малишко зі зневагою ставився до думки пролеткультівців 1920 – 1930-х років, за якою сонет – суто «буржуазний» гатунок поезії. І в пізньому періоді своєї творчості він усвідомлював, що лірична структура сонета не тісна для змісту: вона спроможна вмістити будь-яку картину світу, має великий ліричний і епічний потенціал (с. 257 – 258).

У монографії М. Ткачук аналізує три цикли Малишкових сонетів: «Сонети обухівської дороги», «Сонети синього квітня» та «Пісня Остапа Вишні». Розлога палітра почуттів і думок, явлена у них, дозволила науковцеві стверджувати: сонети Андрія Малишка не мають відтінку книжності (на відміну від, скажімо, неокласиків), вони – суб'єктивні й глибоко особистісні, виткані на фольклорній поетиці (вдало синтезованій із твердою жанрострофою західноєвропейського походження. – Н.Н.). І характерні ознаки дискурсу його сонетів – національна колоритність образного світу, сконденсована метафоричність, експериментування з ритмомелодійним розмаїттям, філософічність та щирий ліризм (с. 307).

Загальний висновок із усього вищесказаного: гуманізм – основний пафос творчості Андрія Малишка. Він абсолютно логічно впливає з послідовного студіювання лірики митця за періодами, – умовно кажучи – з вивчення кардіограми його творчості, ритму підйомів та спадів налаштованості на писання.

У медичній практиці кардіограма складається з зубців (графічного зображення ударів серця) та інтервалів між ними. Її можна назвати «схроном», але зберігає вона не всю інформацію про серце людини, а лише її окрему частину – частоту серцевих скорочень, стан серцевого м'яза, загальний стан серця. Це, звісно, не все, про що може «сказати» кардіограма. Однак ці три пункти є найголовнішими. Короткі / довгі інтервали між зубцями свідчать про підвищення / зниження пульсу, нерівномірна амплітуда самих зубців – про аритмію різної етіології. А от «кардіограма творчості» навіть у нормі рівномірною навряд чи буде, адже творчі акти та паузи між ними можуть бути різної тривалості, а хвилювання («аритмія») є характерним і необхідним для творчого акту відчуттям.

Про Миколу Ткачука його соратник Олександр Астаф'єв говорить: це – «не лише талановитий науковець, він володіє рідкісним багатством душі, здатністю «інтимно» переживати всі художні твори, уболівати за їх авторів і персонажів, – тут, коли хочете, таємниця його особистості, якщо може бути названо «таємницею» його глибокий і цілісний народний характер і його уміння сіяти «красу і розум». Усе це – завдяки творчому діалогові нашого сучасника з аналізованим автором та винесеним із глибин Малишкова макрокосмосу «дивних перлів», із яких зроблено витончене намисто.

І, на мою думку, нова монографія Миколи Ткачука «Художній дискурс лірики Андрія Малишка» стане надійним орієнтиром для фахівців різних поколінь та стилів наукового мислення, які стануть до важливої справи – створення ґрунтового літературного портрета знакового митця своєї доби.

Повне видання творів Маркіяна Шашкевича

(Маркіян Шашкевич. Повне зібрання творів. Упорядник і редактор Михайло Шалата. – Дрогобич: Коло, 2012. – 559.)

Вихід у світ «Повного видання творів Маркіяна Шашкевича» (Дрогобич: Коло, 2012. – 559 с.), упорядник і редактор проф. Михайло Шалата – помітна подія в культурному просторі України. Вона поглиблює розуміння ролі і значення Маркіяна Шашкевича в духовному бутті народу, загалом місця поета в письменстві світу. Склалося так у Шашкевичезнавстві, що по смерті поета його твори не були зібрані, систематизовані й оприлюднені. Скажімо, збірник «Син Русі» у 1995 році видав Євген Нахлік, те саме з «Читанкою», якій пощастило більше, її опублікував Яків Головацький у 1850 році, а згодом Михайло Возняк (1912), 1997 році сучасною українською літературною мовою її оприлюднив Євген Нахлік та О. Веремкович, передмова Оксани Нахлік, а редактор Іван Лучук. Звичайно, були спроби й у ХІХ столітті зібрати в одну книгу твори М.Шашкевича, найбільш відомі з «Русалки Дністрової». Проте саме проф. М.Шалата видав твори Маркіяна Шашкевича та його побратимів 1982 році. Цим виданням користувалися всі науковці до сьогодні, як найавторитетнішим виданням, що наближалось до академічного видання.

У цьому форматі академізму побачило світ «Повне зібрання творів Маркіяна Шашкевича».

Відкривається книга творів Маркіяна Шашкевича фундаментальною передмовою Михайла Шалати «Перший соборник України», яка розрахована на читача, який має збагнути історичні умови, в яких творив перший діяч соборної України, а це були несприятливі обставини для творення нової української літератури і буття народу. Галичани називали себе «русинами», бо хотіли цим підкреслити, що їхньою матір'ю є давня Русь-Україна. Звідси, ще з Київської Русі, – коріння етносу, їх віри й державності. Цією самоназвою вони мужньо протистояли твердженням польської шляхти, що цей край – «споконвічна Польща, німецьким колонізаторам, що ці землі – «споконвічна Німеччина». Пам'ятаймо, що формування національної свідомості західних українців ускладнювалося їх недержавним статусом: у межах Австрійської імперії вони були неповною нацією, тобто становили собою частину українського народу, який у цей час перебував у складі Російської імперії. Отож такі історичні умови зумовили розвиток суспільно-громадського, просвітницького життя, стан культури, освіти, письменства і книгодрукування. За словами Михайла Шалати, польські чиновники всілякими силами прагнули не впроваджувати у школах навчання українською, лякаючи австрійців, що вона є «діалект московської мови», а росіяни у свою чергу «одурманювали легковірів, твердили, що то – «зіпсован польщизма, а для українців» (малоросів) єдина панацея – «великорусській язык».

Перший розділ «Поезія», відкривається віршем «Слово до читателей руского языка»: «Дайте, руки, юні други, / Серце к сердцю най припаде, / Най щезають тяжкі туги, / Ум, охота най засяде». // «Разом, разом, хто сил має, / Гонит з Русі мраки тьмаві; / Завист най нас не спиняє, – / Разом к світлу, други жваві!» (1833). Наступний вірш «До*** Мисль піднебесну двигчи в самому собі...» сонет, три зірочки *** означають до невідомої, тобто адресується на широке коло читачів. В елегії «Син любимому Отцю» адресат – батько поета. Вперше оприлюднено у творах Шашкевича вірш «Споминайте, браття милі». До речі, упорядник дає розлогі коментарі, що свідчить про велику пошукову, дослідницьку роботу Михайла Шалати, який вважає, що вірш був написаний 1834 року. Поезії «Згадка», «Голос Галичан» (це за жанром ода), «Сумрак вечірній» (сонет), балада «Погоня». Доречно упорядник подав два варіанти твору; перша редакція надрукована у «Русалці Дністровій», друга у «Син Русі», заголовок «Дума». Перлинами української лірики є наступні твори Маркіяна Шашкевича: «Поза тихий за Дунай», «Розпука», «Веснівка», «Туга за милою», «Лиха доля», «До милої», «Думка», «Ластівка-щебетушка». Новаторське явище в тодішній українській літературі поезії у прозі «Псалми Русланові». Елегія «Підлисе» (1837 – 1838), вірш польською мовою «Чи знаєш? (До юлі...)», представлено в оригіналі, а також у перекладі Романа Лубківського. Був переклад і Степана Крижанівського,

який представлений у попередньому виданні творів. Читачеві цікаво було б зіставляти обидві версії твору.

Заголовки творів – надзвичайно складна річ, часто у XIX столітті видавці давали свої назви деяким творам М.Шашкевича. Так, вірш «По́за тихий за Дунай» на початку XX століття Юліан Романчук найменував «Братові на чужину». Проф. Шалата уточнив, що йдеться у творі про Брата Антіна, згодом капітана в австрійському війську в Будапешті. Упорядник провів текстологічну роботу, аби встановити про якого брата (а їх було четверо) йдеться у вірші. Позитивної оцінки заслуговує прагнення коментатора розширити, так би мовити, інтертекстуальне поле віршів Шашкевича, а також їх музичне життя. На сторінці 421 йдеться про елегію «Розпука», яка вперше оприлюднена в «Русалці Дністровій», музику до неї написав Станіслав Людкевич (солоспів для високого голосу).

Висвітлює М.Шалата переклади і переспіви М.Шашкевича. Особливу увагу він приділяє перекладу, здійсненому з Євангелії від Св.Івана і частини Євангелії від святого Матея..., адже поет дбав, щоб народ молився своєю рідною мовою. Літературознавець зауважує: «Відомо ж: престиж тієї чи іншої мови особливою мірою визначається тим, чи перекладено тією мовою Святе Письмо. Шашкевич і цим – радикальним – способом уповноважив рідну мову, – жаль тільки, що ці переклади, як і його «Читанка», не побачили світ вчасно». Водночас М.Шалата акцентує у праці поета спостерігається «примат духовності в українській нації», якій він присвятив своє життя. Захоплення і нині викликає переспів «Плач Ярославни» зі «Слова о полку Ігоревім». Маркіян Шашкевич повністю переспівав безсмертну пам'ятку, проте його рукопис загубився. Цікаво, чи проступають «сліди» Маркіянового перекладу у наступників? Потребують докладних студій інші переклади письменника: «Короледвірський рукопис» (майстерна містифікація В.Ганки), вірші з чеської мови. Цікавими є переклади з польської мови. Словом, багатогранна дискурсивна практика Маркіяна Шашкевича відкриває нові горизонти для досліджень його спадщини. Адже у сучасному українському духовному світі він по-справжньому живий класик. Вектор часу в художньому світі М.Шашкевича сягає візії «предвіцьких часів», які романтикові уявлялись «золотим віком», і прекрасного майбутнього, яке у оптиці Шашкевича так само постає як «золотий вік» України, як її воскресіння. Це була свята віра у відродження Вітчизни, він писав: «Може спомин спосіб дасть / Воскресити в новій силі / Руську славу, руську власть!»

Наталія Науменко, проф. (Київ)
Олена Юрош, доц. (Ужгород)
Руслана Жовтані, доц. (Ужгород)

Цінний ужинок: контекст практики художнього перекладу

(Мойсієнко Анатолій. *Поезії. Стихотворения. Gedichte.* – Київ – Дрогобич: Посвіт, 2013. – 216 с.)

Щойно побачила книжка трьома мовами – українською, російською та німецькою мовами. Йдеться про поетичну збірку Анатолія Мойсієнка «Поезії. Стихотворения. Gedichte» (К.: Дрогобич: Коло, 2013. – 216 с.) Її упорядкував Іван Зимомря, доктор філологічних наук, завідувач кафедри теорії та практики перекладу Ужгородського національного університету.

Відомо, що в поглядах на художній переклад від давнини до сьогодення простежується протиставлення двох тенденцій: орієнтації на текст оригіналу та орієнтації на сприйняття сучасного читача. Правильне розуміння діалектичної природи художнього перекладу лежить саме на перетині цих тенденцій. Для новітніх поглядів на художній переклад визначальною є вимога максимально ретельного ставлення до об'єкту перекладу й відтворення його як мистецького витвору в єдності змісту й форми, в національній та індивідуальній своєрідності.

Поетичний текст складніший для перекладу, ніж прозовий, адже важливим завданням перекладача є передати не лише проблемний зміст, не лише дух твору, а й особливості його побудови, ритмомелодіку, стилістичну своєрідність, мовний та історичний колорит. Цікавою є

думка Умберто Еко про поетичний текст як «відкритий твір», який дає змогу інтерпретувати його багатьма шляхами, в тому числі й засобами художнього перекладу¹. На вищому рівні можливо здійснити й інтерпретацію через порівняльне дослідження оригіналу та наявних варіантів його перекладу.

Порівняльне дослідження в перекладознавстві – явище доволі нове. Ще в 50-х роках ХХ століття до сфери інтересів компаративістики перекладознавча проблематика не входила, оскільки, як вважалося, могла ускладнити вивчення літературних явищ, які виникали одночасно². Проте з 80-х рр. ставлення до перекладу в порівнянні змінилося. Адже методологія порівняльного літературознавства перспективна тому, що дозволяє зіставляти досвід різноманітних національних культур. А це є важливим для нинішнього етапу українського літературознавства, відкритого до засвоєння та творчого переосмислення нових тенденцій зарубіжної науки про літературу.

Ґрунтом для актуалізації зазначених концептів у порівняльному дослідженні першотвору та перекладів стала нова віршова збірка Анатолія Мойсієнка «Поезії. Стихотворения. Gedichte». «Пошук потужності оригінальних метафор, заглиблення у джерела змісту художніх начал – одна із прикметних ознак Мойсієнкової поезії. Вона містить достовірність гармонії, мистецького узагальнення, потверджуючи в уяві читача сенс «строф з мечів» крізь призму животворної ідеї єдності часу й простору», – так характеризує Микола Зимомря творчість поета. Справді, індивідуальний стиль лірика не пізнати, якщо не вслухатися в ритмомелодику його поезій, не виявити таїну звукових повторів і римових перегуків. А також – якщо не вчитатися в ті численні алюзії до художніх творів різних родів і видів мистецтва, різних жанрів, часів та країн, образи яких постають утіленими в Слові мовленому, Слові писаному та Слові перекладеному.

Харизматичною силою свого доробку Анатолій Мойсієнко сугестує перекладачам – інтерпретаторам та співтворцям «світу світів» імпульс до осмислення поетики не лише мови, а й цілого універсуму. Усе наше життя, з його слів, – водночас і поезія, і шахова партія, і вінок (сонетів), і рух по колу (зокрема, паліндромному – і це дуже потужний імпульс до співпраці з поетом: адже справедливо вважається, що перекладним на інші мови є поодинокі число паліндромів, і перекладач може потвердити чи спростувати це положення своєю творчістю), і синтез різних мистецтв.

По-своєму ці концепти втілюють перекладачі в інтерпретаціях поетичних текстів російською мовою (Олександр Бригінець, Леонід Вишеславський, Василь Дробот, Олександр Рудяков, В'ячеслав Шевченко, Веле Штильвелд). Це співвідноситься також з адекватними німецькомовними рішеннями з-під пера таких досвідчених перекладачів, як Анна-Галія Горбач, Ельке Ерб, Іван Зимомря та Микола Зимомря.

Наприклад, нову, нерозроблену в українській літературі течію *поетичного хамрійяту* представляє в тримовній збірці сонет «Вино із вишень молоде бродило...», на російську мову перекладений В. Дроботом. За твердженнями технологів-виноробів, вино не можна назвати неживим: воно народжується, дозріває, старіє, помирає й народжується знову. Цей спіральний розвиток накладається на хід історії, про що й говорить зазначений вірш: *«Вино із вишень молоде бродило, / І молодими ми були при тім вині. / Ще й опівденно не цвіло вітрило, / Не те щоб призахідно... В стреміні / Жили галопно ми і не стрижені, / Жили як вміли і як знали ми – / Від зим сибірських, на світанку сходжених, / Аж до хурдиг єжовської зими...»* Тут кожним образом та словом – і українським, і російським – утверджується неподоланність української нації: *Роздерті і розп'яті круговертями, Уперто, понад хруст німий анкет, Ми – вірою, й сибірами не стертою, І пам'яттю крутою в цей сонет* (16)*. *«...Растерзаны, распяты круговертями, / Упрямо, несмотря на хруст анкет, / Мы – тропами, на снеги-вьюги щедрыми, / И верою – в грядущих дней сонет*» (17).

¹ Eco, U. Opera aperta / Umberto Eco. Milano : Bompiani Ragazzi, 1962. P.147.

² Топер П. Перевод в системе сравнительного литературоведения / Павел Топер. – М. : Наследие, 2000. – С. 25.

* Тут і далі в круглих дужках зазначено сторінку рецензованої збірки.

У техніці керамічного панно виконано ярмарковий пейзаж (уперше надрукований у збірці «Сонети і верлібри», 1996, 1998): *З Ловині горщики, з Ловині. / Й свистульки із Ловині теж. / Левині гриви й голубий манеж – / З розгону все на кахлі із Ловині...*».

Співзвуччя «з Ловині – левині», а далі – й «дві сливи», наче відбивають принципи декорування керамічного виробу, що йдуть із часів Давньої Русі: основними його елементами були стилізовані квіти, гірлянди, княжі знаки, птахи, грифони тощо – мотиви, які побутують і в кераміці сучасної Чернігівщини¹. Мальовничості цитованій поезії А. Мойсієнка надає своєрідний каталог гончарних виробів: *горщики, свистульки, кахлі, гладьки, глечики*; і жовто-блакитні кольори, подані у вигляді явних або прихованих метафор.

У перших рядках сонета – піднесена ярмаркова атмосфера, про яку П. Ганжа свого часу говорив: «Яке ж бо то свято, коли гончар-горшковіз складає на хурі, обплетений хмизом, ... глечики, макітри, горщики, горнята,ринки, миски, покоришки, свищики, монетки!.. Здається, святкує вся земля, вся природа переливається незбагненою веселкою»².

Цю, без сумніву, «гоголівську» атмосферу святкового ярмарку вдало відтворює В. Дробот: *«Горшки и крынки из Ловини. / Кувшины, пищики-свистки. / Волшебным мановением руки – / Манеж и львы... Всё кафель из Ловини...»* Неможливо не звернути увагу на фонетичний концепт, який став окрасою першої строфи сонета: «волшебным мановением руки». У самому цьому слові наче відчувається вуаль, яку сколихнув вітер, або рух чарівної палички, або просто помах руки диригента, за яким усі природні ритми упорядковуються в гармонічній світобудові.

У ролі цього «диригента» виступає гончар-горшковіз: з'явившись у середині вірша, він творить внутрішній світ ліричного героя як єдність минулого, теперішнього й майбутнього, малює образ його дитинства, закодованого деталлю керамічного витвору: *«Вже й відкотилось з возом-перевозом / За праліс, за перелісок, за ліс... / Як мама глечик насипала просом*

Й старий гончар свистульки далі віз... / Лиш хриплий голос той мені й понині: / «З Ловині горщики і глечики з Ловині...» (28). */ И откотилось возом-перевозом / За пралес, перелесок-лес и плёс, / Как мама в крынку насыпала просо / И как гончар свистульки дальше вёз. / Но голос хриплый слышу я поныне: / «Кувшины и свистульки из Ловини!»* (29).

Несподівана в цьому ракурсі ще одна фонетична знахідка – «перелесок-лес и плёс», образна сполука, в якій до семантики священного, навіть містичного (за висловом Марини Новикової) часопростору – лісу³ додається ще й семантика води (плесо).

У компонуванні цього неоромантичного двосвіття реалізується індивідуальний стиль не лише Мойсієнка, а й перекладача його метричних поезій, здебільшого сонетів, – Василя Дробота. Саме про нього журналістка Наталія Веселицька говорила: *«Навіщо Сізіфу було нести такий тягар до верхів'я гори? І нарешті відчула та зрозуміла, що перед тим як закласти наріжний камінь ХРАМУ ДУХУ, треба щоб люди про нього дізналися і усвідомили це. Ось навіщо потрібен той Сізіфів труд!.. Якщо ми це зрозуміли серцем, маємо можливість цінувати людину, яка і для кожного з нас це зробила»*⁴.

Тому цікаво простежити, як відбувається творчий діалог між автором першотвору та автором перекладу. Є така версія розгадки явища Бермудського трикутника: географічно він розташований у місцях зіткнення теплих північних та холодних південних течій, що мають різний напрямок. Відтак у ньому утворюються своєрідні магнітні сили, співудари яких здатні навіть переносити об'єкти в інші часові виміри. Такі співудари й водночас унісони української / російської течій спостерігаються у мікросвіті першої частини «Поезій. Стихотворений...». Можна твердити, що чільним компонентом непростого «тріумвірату» поета, перекладача і твору постає Існування – «найдивніше явище»: за висловом Богдана-Ігоря Антонича, магнітна сила, здатна переносити і людей, і речі в декілька часових вимірів одночасно.

У перекладі з української мови на російську повсякчас виникає спокуса вживати співзвучні в обох мовах слова. Із такою проблемою стикалися найвизначніші наші перекладачі; хрестоматійними стали приклади добору найбільш доцільної та місткої лексики (зокрема, в

¹ Крутенко Н. Розповіді про кераміку / Наталія Крутенко. – К. : Мистецтво, 2002. – С. 113-114.

² Ганжа П. Таємниці українського рукомета / Петро Ганжа. – К. : Мистецтво, 1996. – С. 62.

³ Новикова М. Міфи і місія / Марина Новикова. – К. : Дух і Літера, 2005. – С. 205.

⁴ Веселицька Н. Сізіф, що досягнув верхів'я гори Доль [Електронний ресурс] / Наталія Веселицька. – Режим доступу : <http://drobot-poet.blogspot.com/2012/12/blog-post.html>

роботі М. Рильського над лірикою, поемами та казками Пушкіна тощо). Василь Дробот, перекладаючи сонети А. Мойсієнка, зважає й на можливу стилістичну багатогранність образу – синонімію, омонімію, евфонію: «Вино із вишень молоде бродило, / І молодими ми були при тім вині... (16) / Вино из вишен молодо бродило, / Мы были молоды, и наша в том вина... (17) / А ми поетами лишались просто, / І ще людьми, за будь-яких умов...» (Поети 1825 року. 20). А мы в поэтах оставались просто, / Презревши лавры в отблесках лучей... (Поэты 1825 года. 21); І станемо ми птахами в траві. / І цей достиглий сад, де гнуться віти, / Коханням нашим довго буде снити, / Аж поки серпень не обтрусить віти / І молоді, немов вино, громи / Не бризнуть соком у гаряче літо (На вітах вітру... 32) / И, словно птиц, укроет нас трава, / И этот спелый сад, где столько песен, / Любовью нашей долго будет грезить, / Покамест август не обтрусит веток / И молодые, как вино, грома / Не брызнут соком прямо в лоно лета (На ветках ветра... 33).

Ще 1996 року вийшла збірка А. Мойсієнка, назва якої, з точки зору ортодоксального віршознавства, видається вельми провокаційною, – «Сонети і верлібри». Поєднання на перший погляд несполучних явищ – «твердої» (сонета) та вільних віршових форм – дозволяє показати предмет поезії із різних точок зору. До цього спричинюється й експериментування з сонетною формою – окрім канонічних, у збірці наявні сонети індивідуально-авторських гатунків¹, що значною мірою свідчить про деканонізацію, а внаслідок цього – «продовження» сонета верлібром, проявлене надалі в перекладах.

Головна проблема дослідження семантики вільного вірша та його перекладів – у тому, що кожен літературознавець по-своєму бачить особливості цієї системи віршування, визначаючи згідно з цим арсенал зображально-виражальних засобів вільного вірша у будь-якому жанровому різновиді. Олександр Жовтіс пояснює будову такого вірша «повторюваністю фонетичних сутностей різних рівнів, що змінюють одна одну, причому компонентами повтору... можуть бути фонема, склад, стопа, наголос, клаузула, слово, група слів і фраза»². Звідси вчений робить важливий висновок про те, що верлібр природно реалізується в будь-якій мові завдяки *змінюваності одиниць повтору*. Щодо наведеної тези О. Жовтіса дещо суперечливим видається твердження Ольги Овчаренко, згідно з яким «*вільному віршеві властива нерегламентована, непрогнозована зміна одиниць повтору, чим і викликані труднощі при його читанні*»³.

Проте, на думку автора цієї статті, одиниці повтору, змінюючись, упорядковують текст вірша, виконуючи ритмотворчу функцію, а тому відчуття читачем (і науковцем) цих змін полегшує сприйняття верлібру. Важливим тут є й «момент душевного потрясіння» (В. Базилевський), наслідком якого виявляється читабельність подібного виду поезії та відкритість його до інтерпретацій.

Зокрема, концептуальним прикладом для порівняльного дослідження у даному контексті є п'ятирядковий вірш Анатолія Мойсієнка «Три джмелі у тієї весни...» з «Нових поезій» (2000): «Три джмелі у тієї весни, / Один розкошує на квітах, / Другий – на людській лагоді, / А третій / На власну вроду задивляється (115).

Переклад цієї мініатюри на німецьку виконали троє різних за менталітетом поетів – Ельке Ерб (автохтонний носій мови), Анна-Галя Горбач (представниця діаспори) та Іван Зимомря (український філолог). За висловом С. Гординського, «хоча німецька мова віддавна спроможна передавати адекватно всі тонкощі чужих творів, ...існують справи важливіші від зовсім точної передачі оригіналу; важливо передусім створити еквівалент оригіналу в іншій мові»⁴.

Слід придивитися до інтерпретацій зазначеного вірша уважніше. Перший варіант **Ельке Ерб** – автора «творів вільного перекладу» – за синтаксисом та лексикою вельми близький до оригіналу: «Drei Hummeln hat dieser Frühling, / die eine genießt den Luxus der Blüten, / die zweite – den der menschlichen Friedfertigkeit, / und die dritte / weidet sich an der eigenen Schönheit» (116).

¹ Наumenко Н. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія / Наталія Наumenко. – К.: Видавництво «Сталь», 2010. – С. 151.

² Жовтіс А.Л. Стихи нужны...: сб. статей / Александр Жовтіс. – Алма-Ата: Жазушы, 1968. – С. 8.

³ Овчаренко О.А. Русский свободный стих / Ольга Овчаренко. – М.: Современник, 1982. – С. 29.

⁴ Гординський С. На переломі епох / Святослав Гординський. – Л.: Світ, 2004. – С. 429.

При уважнішому погляді виявляються концепти стилю перекладача – схильність до поетизмів: *die eine genießt den Luxus der Blüten* (дослівно – один насолоджується розкішшю квітів); *die dritte weidet sich an der eigenen Schönheit* (дослівно – третій утішається своєю красою). Але загалом таку варіацію заявленої теми здатен зрозуміти і реципієнт, який не володіє німецькою, але знає англійську.

Практично такою ж за образністю є й друга варіація пера **Анни-Галі Горбач**. Як відомо, її перекладацьку діяльність «надихали не останньою чергою ідеї вільної української культури та вільного суспільства. Частиною цих зусиль була її праця в царині літературної критики... До того ж вона спорядила чимало статей про твори українських письменників для шанованого в німецькомовному світі багатотомового видання про світову літературу, «Нового Кіндлерівського літературного лексикону» («Kindlers Neues Literatur Lexikon»)¹.

Саме тому концептосфера **волі** зумовлює формозмістові риси перекладу Анни-Галі Горбач. Тут зникають плеонастичні конструкції першого варіанта, посилюється компонента звукопису, а також постає виразнішим протиставлення третього члена градації першим двом – через прислівник *während* (дослівно – *тоді як*): */ Drei Hummeln nennt dieser Frühling sein, / die eine genießt die Blüten, / die zweite – der Menschen Friedfertigkeit, / während die dritte sich ihrer eigenen Schönheit erfreut* (117).

Нарешті, **Іван Зимомря** надає синтаксисові свого перекладу несподіваної інверсійності та зміщує лексичні акценти: «*In jenem Frühjahr sind drei Hummeln. / An einer Blume ergötzt die eine, / die zweite – an der menschlichen Gutmütigkeit* (добродушність. – Н.Н.), */ und die dritte / bewundert ihre eigene Gestalt* (образ. – Н.Н.) (118). Без сумніву, І. Зимомря, однаково добре володіючи німецькою мовою та секретами творчої лабораторії Анатолія Мойсієнка, передає навіть на такому короткому відтинку тексту – лише п'ять рядків – тембр голосу перекладеного поета, тобто «те, що в поезії творить найбільш притягальну силу»². Таку притягальну силу, помножену на особливий німецькомовний фонетичний узор у перекладі Івана Зимомрі, має увиразнена градацією троїстість, і найближчим прототипом у часі до цього вірша можна було б назвати Малишків верлібр: «*На молодому місяці хата світиться. / На молодому місяці ходять сні: / Один – про кров, другий – про сонце, / А третій – про білу квітку мого життя*»³.

Цікаво, що всі троє перекладачів, користуючись аналогічними іменними частинами мови, вдаються до різних дієслів на позначення тієї самої дії (розкошує – *ergötzt, genießt, ergötzt*; заглядається, милується – *weidet sich, erfreut, bewundert*).

Однотумцем автора постає в інтерпретаціях **Микола Зимомря**, у перекладацькому доробку якого адекватне прочитання творів Дмитра Павличка німецькою мовою («Київ у травні»; Кошалін, 2001), а також поетеси з Польщі Олександри Шевелло («Гармонія псалму»; Дрогобич, 2003) – українською. Йому вдалося передати філософську сутність роздумів Анатолія Мойсієнка про гармонійну сполуку людини й природи, власне, такої, що мала б щоденно бути на землі («Кажуть осінь дорожчою стала». «Вітер на клапті порвав знамено», «Напередодні радості», «Не говори, що твоє сонце...», «Вечірні ліхтарі», «Ці хвильки на воді...», «Ці хатки попід Дніпровими кручами». Усі його переклади передають настрій того чи іншого верлібру. Ось, приміром, одна із ілюстрацій: «*Die Abendlaternen – / Sind wie Herbstvögel, / Die einen lauten Zug zum Gesichtskreis / Ziehen... / Doch sie können diese Erde / Nie verlassen, / Denn sie sind mit eigenem Licht an sie angeknüpft* (200).

Без сумніву, з цієї інтерпретації Миколи Зимомрі добре проступає лаконічний акцент, що дає можливість німецькому реципієнтові усебічно збагнути особливості оригіналу («Вечірні ліхтарі – мовби осінні птахи...» тощо. Експериментування у галузі вільного вірша приводить будь-якого автора до формування якісно нових його різновидів на базі дифузії ліричних, ліро-епічних, епічних, драматичних, жанрів сатири й гумору в межах одного твору.

Зокрема, таким є унікальний різновид вірша А. Мойсієнка, в якому синтезовано елементи мистецтва, спорту та науки, – «Шахопоезія» (1997). У творах, які на перший погляд

¹ Кратохвіль А. Надзвичайний і повноважний перекладач [Електронний ресурс] / Александр Кратохвіль // Критика. – Ч. 7/8. – 2011. – Режим доступу : http://krytyka.com/cms/front_content.php?idart=1119

² Гординський С. Знач. праця.

³ Малишко А.С. Зібрання творів: у 10-ти т. – Т. 6 / Андрій Малишко. – К. : Рад. письменник, 1974. – С.

видаються філософськими роздумами, батальними сценами й навіть пейзажними замальовками, виразно проглядається підтекст – «красивий розв'язок» шахової задачі. Переклад віршів *першого циклу* належить Леонідові Вишеславському, стиль письма якого вирізняється лаконічністю, тяжінням до притчовості, «новелістичності» вірша будь-якого жанру.

Ґрунтуючись на вираженні архетипного сюжету через шахову партію, твори зі згаданої збірки А. Мойсієнка в інтерпретаціях Л. Вишеславського прилучають домінанти інших словесних і образотворчих жанрів. Наприклад, заголовний вірш «Шахопоезій» – верліброїд «Біг... Біг... Біг...», за образно-композиційним ладом подібний до казки: «Біг... / Біг... / Біг... / Навмання / І навздогін... / Останній мисливець / Меткий і влучний. / І навздогін... / Хвиля пірнула – / На тому боці / Лебідкою стала. / Лебідка пірнула / З того берега / До цього берега / Хвилю дістала. / Біг... / Біг... / Біг... (60)».

До вірша додається також діаграма двоходової задачі, завдяки якій читач може самостійно розіграти заявлений у вірші сюжет. Навіть відокремлена від візуального оформлення, розповідь перетворюється на символічний шаховий етюд, атрибутивним для якого є сполучення в одній площині кількох варіацій розігрування: «Бег... / Бег... / Бег... / Наугад и вслед... / Последний охотник / Хитрый и точный. / И вслед... / Волна нырнула – / На другом берегу / Чайкой всплыла. / Чайка нырнула / С того берега – / До этого берега / Волной докатилась. / Бег... / Бег... / Бег... (91)»

Закономірно у перекладі з'являється образ чайки (замість лебідки), адже ця птаха привернула увагу російського поета тим, що в неї «одне крило довше за інше, що неминуче повертає її до рідних берегів», і сам Л. Вишеславський писав про це: «Вот, кажется, нету спасенья – / и чайка забьётся в волнах, / но мудрый закон возвращенья / заложен / в неравных крылах. / Не может она не вернуться! / Такой уж она создана! / К своим – / её ждут не дождутся – / летит бумерангом она¹».

Другий цикл переклав на російську Олександр Бригинець – автор однієї з перших програмних статей про український верлібр, опублікованої 1990 року. Попри вельми полемічні твердження щодо співвіднесення вільного вірша з неспорідненими видами й жанрами літератури, фольклору, навіть із науковими текстами та позамовними знаковими системами, беззаперечний інтерес викликає думка: «усі... формули, теореми, прислів'я, афоризми і безліч усього іншого – то є верлібри»².

Такими «верлібрами-формулами» для Бригинця стали твори Мойсієнкової шахопоезії другого циклу, які від першого відрізняються нотуванням шахових ходів безпосередньо в канві ліричної розповіді. Образності першотвору інтерпретатор дотримав чітко, увиразнюючи динамізм ліричної оповіді в цитованому вірші активним дієприкметником, ужитим замість прикметника.

Першотвір: Метелик блакитний / гоїдається / на **шумкім** потічкові.

1. Фb3? / 1. Фb5! Хтось греблю загатить / в одному місці / (1. ...d5, d3) –

У другому / хвилю / знесе загату / (2. Ф : e2, Фc4x) / І лиш / метелик блакитний / буде гоїдатися / на **шумкім** потічкові (87). Переклад: Мотылек лазурный / качается / на **пенящемся** потоке. 1. Фb3? / 1. Фb5! / Кто-то / плотину поставит / в одном месте (1d5, d3) – В другом / волнами / снесет запруду (2. Ф : e2, Фc4x). / И лишь / мотылек лазурный / будет качаться / на **пенящемся** потоке (108).

Відтворення занотованих ходів на заверстаній у текст поезії діаграмі дозволить глибше усвідомити зміст самого вірша, головна ідея якого (а також закодованої ним комбінації) – неминучість поразки за будь-якої тактики захисту. Значна частина «шахопоезій» Мойсієнка – зашифровані афоризми, в яких суміщення фразеологічних зворотів та прислів'їв дозволяє тлумачити кожне з них по-новому, створюючи нову образну сув'язь. А вкупі із перекладами вони перетворюються на багатозначні семантичні поля: «І троянському коневі в зуби / не дивляться... / Бо лише потім / дізнаються, / що він – троянський (70). И троянскому коню / В

¹ Вышеславский Л. Чайка [Электронный ресурс] / Леонид Вышеславский. – Режим доступа : <http://poezosfera.ru/?p=3427>

² Бригинець О. Увага: верлібр! / Олександр Бригинець // Дніпро. – 1990. – №7. – С. 107-111.

зубы / Не заглядывают... / Потому что лишь со временем / Узнают, Что он – / Троянский (96, пер. Л. Вышеславского).

Осібнo у книзі стоїть поема «Чорне дерево на білім піску» – мало не єдиний твір великої форми у доробку Анатолія Мойсієнка. Доволі цікавою є й особа інтерпретатора цієї поеми Веле Штилвелда (справжнє ім'я – Віктор Шкідченко). Розпочавши публікуватися у мережі Інтернет як поет, «НФ-оповідач» та мережевий журналіст, він дійшов до філософських рефлексій на теми прадавньої української культури.

Органічним у контексті цієї статті видається уривок із його есе «Асури повертаються»: «Сури й асури, прибульці, мутанти і боги, нарешті, нинішні нащадки рабів древніх асурів, і от що ще: фрагментарні зведення збереглися на території Індії й у міфах древньої Еллади, літературні міфи і псевдонаукові гіпотези + містечкові забобони... І все-таки асури були, напевно, не такі, якими ми їх уявляємо сьогодні і навіть уявлятимемо завтра. Вони були, і щось промовляють нам з вічності: богорівні, могутні, шляхетні древні захисники Геї, які надто пишалися тією роллю, що їм відвела Історія, перш ніж скинути в забуття...

Асури – з пантеону предків. Вони як і раніше тримають на собі несучі консолі нашого світу, і прийдуть до нас на допомогу ще не раз, коли ми зовсім безпомічно раптом відступимо перед величчю Космосу, у який вони одного разу пішли рівними сурам – неземним богоподібним братам своїм, пішли прощеними, зміцнювати світ Розуму у Всесвіті...»¹

Можна твердити, що «Чорне дерево...» суголосне до концепції автора «Асурів...», що й спонукало його до перекладу цієї поеми. Адже повалене дерево, яке «не пам'ятає свого зеленого листя, своєї зеленої кори, зеленої оази, що напувала його соком...» (44) – символічний аналог сучасного людства, охопленого глобалізацією; фігури, які проходять повз нього – «боксер», «не-Бодлер» (у перекладі – «не-Верлен»), «Майстер» – іпостасі «сурів» та «асурів», іншими словами – архетипи, що виражають кожен своє ставлення до поваленого дерева та його долі.

Якщо мова оригіналу А. Мойсієнка вбачається «вітменівською», тобто позбавленою лексичного орнаментування, надміру слів-поетизмів, то російський переклад Веле Штилвелда прикметний подеколи билинним складом вислову, доречними українізмами, внутрішніми й кінцевими римами. Варто навести для порівняння декілька строф: «Дістав тоді / Майстер / Різець / Із третьої торбини / Та й заходився / Довкола дерева / Вивільняти / У світ / Разом із піснями / І птиць. // Спочатку тих, / Яким Зміїще-Тугарище / Колись звелів покрутити крила. / Потім тих, / Яким Зміїще-Тугарище / Звелів колись потрощити дзьоби. / Нарешті тих, / Яким Зміїще-Тугарище / Звелів порубати горла. // Уже / Ліс голосів / Стояв довкола...» (49 – 50).

Остановился Мастер. / Достал из третьего меха / Резец / И принялся / Подле Дерева колдовать – / Песни птичьи / И вольных птиц / Из Дерева выпускает. // Сначала тех, / Которым когда-то / Змей Тугарище / Велел крылья переломать. / Затем тех, / Которым когда-то / Змей Тугарище / Велел клювья переломать. / И наконец тех, / Которым когда-то / Змей Тугарище / Велел горло порассекать. // Уже / Лес голосов / Разрастался...» (57 – 58).

Коли слова стоять за алфавітом у словнику, вони – мов спокійні клавіші рояля. Та варто їх пов'язати одне з одним – і вони, мов гармонія звуків, мов музична мелодія, поллються в поетичній мові. Знання, які отримує розум літературознавця, сприяють виникненню власного літературного твору. Іншими словами: «Пізнання чару творчості можливе тоді, коли Учитель і Учень виступають Майстрами у своїй царині – викладанні і сприйнятті наукового й літературного матеріалу». І плодом цієї співтворчості стало рецензоване видання: не просто пересічна віршова збірка, але троїстий макрокосмос почуттів і думок, образів і концептів, культур і мов².

¹ Веле Штилвелд (Шкідченко В.М.). Асури повертаються... [Електронний ресурс] / Віктор Шкідченко. – Режим доступу: <http://ruthenia.info/txt/shtylveldw/asury.html>.

² Анатолій Мойсієнко. Поезії. Стихотворения. Gedichte / упоряд., ред. І. Зимомря. – К., Дрогобич: Коло, 2013. – 216 с.

Старе вино у нових бурдюках

[Розмисли над романом Василя Слапчука «Книга забуття». –
К.: Ярославів Вал, 2013. – 368 с.]

*Слов'янська ніч,
афганською покрита паранджею,
і знову мстить мені...
Так і живу – навиворіт душею.*
Василь Слапчук

Коли роздумуєш про роман Василя Слапчука, перше питання, яке зринає у свідомості: хто має право говорити про цей твір, давати йому оцінки чи висловлювати власні судження? Корінь цього питання значно глибший: Хто має право говорити про війну? Ті, хто там був, – «про це» – не хочуть, або говорять тихо, з недомовками, упівголоса. Ті, хто причетні до війни, також виявляються у різному статусі; а непричетні – чи хіба такі є в українській історії, де кілька століть майже не було перерв між воєнними подіями? І навіть наше покоління, народжене у здавалося б, мирний час, безпосередньо чи опосередковано відчуло на собі прокляття війни. «Тобі не пощастило...», «вам не пощастило...», «нам не пощастило...», – каже героїня роману про це пропадає покоління брежнєвського застою, якому судилося стати сучасниками Афганської війни.

Ця війна проникала у нашу свідомість уже з дитсадка, де одна вихователька завжди ходила в траурі і хоч ніхто «про це» не говорив, – всі знали – «син... в Афганістані». Таких матерів було багато в нашому західноукраїнському регіоні (за статистикою, більше, ніж в інших, що, вочевидь, було ще одним способом розправи з «непокірними»). Пригадується і бібліотекарка зі шкільної бібліотеки, що не оминала можливості розповісти учням-старшокласникам, що її син «відбуває інтернаціональний обов'язок»; і приглушені розмови сусідок про тих, кого «привезли... і не дозволили відкрити», і про тих, хто сам повернувся, але щоразу, коли за вікном цвірінькне горобець чи вдарить об шибку крапля дощу, падають на підлогу, закриваючи голову руками.

Реальність цього досвіду була ще страшнішою від того мовчання і фактично табу на цю тему. Тобто тема війни загалом була дуже популярна, коли йшлося про «великую отечественную». Розмови про неї завжди віталися і нагніталися, хоча, здається, саме через таке ідеологічне нагнітання не сприймалися глибинно. Дуже показовим у цьому сенсі є один епізод зі шкільного життя. В нас щороку проводилися загальноміські конкурси інсценізованої антивоєнної пісні. Оскільки для інсценізації таких пісень простору не так багато, переважали «композиції», які відтворювали солдатський привал (імітація вогнища, кілька «медсестер» бинтують «поранених бійців» у солдатській формі) – дуже підходящий антураж для виконання «Въется в тесной печурке огонь» чи «Эх, дороги, пыль да туман». Наш клас, який вирізнявся «бунтарським» духом, вирішив зламати цю традицію. Ми підготували пісню Булата Окуджави «До свидания, мальчики». Виконання першої строфи на тлі сцени «прощання» нікого особливо не зворушило (глядачі, як і члени журі, однаково байдуже дивилися на поплямовані червоною фарбою бинти, і на «прощальні сльози девочек»): «Ах война, что ж ты сделала, подлая: / Стали тихими наши дворы. / Наши мальчики головы подняли – / Повзрослели они до поры. / На пороге едва помаячили / И ушли за солдатом солдат... / До свидания, мальчики, / Мальчики, / Постарайтесь вернуться назад...»

Атмосфера в залі змінилася, коли відразу після цих рядків прозвучав фрагмент запису «Чёрного тюльпана» О.Рознебаума: «В Афганистане, в черном тюльпане, / С водкой в стакане мы молча плывем над землей / Скорбная птица через границу / К русским зарницам несет ребятишек домой. / В черном тюльпане те, кто с заданий, / Едут на родину милую в землю залечь. / В отпуск бессрочный, рваные в клочья, / Им никогда, никогда не обнять теплых плеч. / Когда в оазисы Джеллалабада, / Свалившись на крыло, тюльпан наш падал, / Мы проклинали все свою работу: / Опять бача подвел потерей роту. / В Шинданде, Кандагаре и Баграме / Опять

на душу класть тяжкий камінь / Опять нести на родину героїв, / Которим в 20 лет могили роют. / Которим в 20 лет могили роют...

Ця зміна значення викликала шок в залі: на тлі загальної напруги деякі вчителі плакали, дехто сидів в заціплені. Ми усвідомлювали, що кожної секунди наш виступ можуть перервати, зупинити. Але в той момент цього не сталося (очевидно завдяки присутності директора, який був «на доброму рахунку» на всіх рівнях, але вирізнявся унікальною мудрістю). Вже потім, звичайно, були застосовані якісь «міри виховання», але найбільше вони стосувалися класного керівника (вчителя історика), який «недогледів» і «допустив» такий «зухвалий» виступ. На той час для нас, випускників, ця тема була дуже актуальною: через кілька місяців наші однокласники ставали призовниками і їх могла чекати доля воїнів-інтернаціоналістів. Але вже тоді ми усвідомлювали, що конкурс інсценізованої антивоєнної пісні передбачає всі війни, крім тої, яка триває.

Я зупинилася на цьому епізоді не випадково. Проблема осмислення і переосмислення досвіду Афганської війни полягає в тому, що до цього часу, фактично, у ставленні до неї нічого не змінилося. Першу реальну спробу перервати мовчанку і назвати речі своїми іменами зробив у 1992 році одеський історик, учасник афганських подій Г.Гончарук у книзі «Афганістан, прости». Без ідеологічної ретуші, без масок і прикрас, ця книга викликала вкрай неоднозначні оцінки і звинувачення автора. З того часу (можливо, я помиляюся), не було сказано відвертого владного слова про цю сторінку радянської і зокрема української історії. Табу не зняті, стереотипи не розвінчані, ніхто не знає правди, – але про це не прийнято говорити. Старше покоління, можливо, втомлене цими подіями і не хоче повертатися до них; молодше – яке «вибирає пепсі» – просто не готове до серйозної розмови про війну, яка досі відлунує в нашому суспільстві.

Саме тому вихід книги Василя Слапчука є подією знаковою не тільки в літературній площині, а в площині історичній, політичній, моральній. Хтось мусив підняти цю тему, якою затавроване наше покоління. Хтось мусив передати наступним поколінням, якщо не факел пам'яті (бо хто ж пам'ятає те, чого сам не пережив?), то хоча б здобутий досвід, який міг би допомогти молодим розставити акценти у власному житті, визначитися з цінностями, ідейними настановами, пріоритетами. Хтось мусить нагадувати тим, хто ностальгічно озирається в минуле, яка була справжня суть тієї імперської системи, як низько цінилося в ній людське життя, будь-які людські цінності. Тим більше, що мову веде автор, який має право говорити про війну, про те, що він пережив, і робить це відверто і сміливо, без зайвого пафосу, але й без нарікань, без відчаю, без скорботи. Більше того, він говорить про війну спокійно, як про буденну річ, як про ще один життєвий досвід. І в цьому особлива унікальність «Книги забуття». Звичайно, такий позірний «спокійний тон» – це той «метод айсберга», яким славився Е.Хемінгвей: за сказаним словом, фразою, думкою криється глибинний підтекст, ескізні зарисовки складаються в багатоплощинні панорами життя і побуту солдата-афганця, до, під час і після війни, його проблеми сьогодні.

Не маю наміру зупинятися на літературознавчих аспектах роману. Їх може бути багато, але це – не головне. Єдиний аспект, який варто згадати у цьому контексті – рідкісна інтертекстуальність твору. Натяками, алюзіями, прямими цитуваннями, автор залучає в канву свого тексту всі існуючі філософії війни – від древніх китайських мудреців, античних філософів, до сучасних політиків, письменників, військових; від відвертих апологетів, які бачать у війні прогрес, можливість людського поступу, до радикальних противників, які засуджують війну як найганебніший досвід людства. Взагалі книга може сприйматися як найсучасніша антологія афоризмів про війну. Десятки імен, висловлювань, цитат калейдоскопічно змінюють хід думки, утворюючи стрижневий парадокс ідеї твору.

Від початку В.Слапчук дає зрозуміти читачеві, що це не є просто ще один його твір, – він виламується за рамки звичної творчості: «Цю річ я мушу написати від руки». І це «написати від руки» стає майже метафорою, знаком особливого статусу всього сказаного неквапливо, виважено, що створює атмосферу інтимності спілкування: читач розуміє, що мова піде про сокровенне, вистраждане, переболіле. Інша настанова автора – «будемо вливати старе вино в нові бурдюки» – відразу налаштовує на парадоксальність мислення (що загалом характерно для всіх творів В.Слапчука). Спершу можна подумати, що йдеться про стару, як світ, тему війни,

яка набуває якихось нових обрисів і форм. Але проникливий читач зрозуміє, що тут головне інше: перед ним твір «вистояний» і «витриманий», перевірений часом, пересіяний пам'яттю, уже колись майже забутий. І тепер, пройшовши всі ці «фільтри», Книга повертається із забуття, стихлий постріл через багато років відлунює у закутках пам'яті. Переконані психоаналітики, можливо, вичитають у цій назві й інші сенси (за Фройдом): ослонити власне підсвідоме, щоби звільнитися від тягара пам'яті, ще раз згадати забуте, щоби його забути назавжди.

І це є унікальний феномен вершинних творів про війну, написаних авторами-солдатами. Понад десять років пройшло після Першої світової війни, поки з'явилися її художні осмислення. Майже одночасно у 1929 році вийшли друком три наріжні романи: Е.Хемінгвея «Прощавай, зброе!», Е.М.Ремарка «На Західному фронті без змін» і Р.Олдінгтона «Смерть героя». Ці автори з різних причин були на фронті, більше того – по різні його боки. Але їх об'єднує одна спільна риса: вони є вираженням особистого глибинного досвіду війни, коли, балансуючи на межі між життям і смертю, автор долає межу реальності і входить у трансцендентні виміри буття, сягає екзистенційних прозрінь. Знаково, що всі ці автори зізнаються (у передмовях, мемуарах, листах), що задум твору виник відразу ж після повернення з фронту у військовому госпіталі, але якимось чином ніби пригас, щоби через десять років вибухнути з новою силою і вирватися назовні нестримним потоком письма, що стало квінтесенцією творчості кожного з них.

Цей самий шлях, всі ті ж етапи проходить роман В.Слапчука. Задуманий як «Вершники» Ю.Яновського, структурно-композиційно від нагадує «Фальшивомонетників» А.Жіда (маємо на увазі, що це є роман про процес написання роману, результатом якого і є сам твір). Така літературна гра дає можливість автору створити певну дистанцію між подіями твору і читачем; начебто автор не хоче надто травмувати читача, не дозволяє сильно зануритися в глибину пекельної оповіді, щоразу повертаючи до сучасного процесу написання твору ненав'язливими діалогами між письменником (персонажем твору) і його дружиною. Цей Брехтівський прийом відсторонення додає твору іронічних ноток, стереоскопічності бачення подій. Водночас це переводить твір у дещо іншу ідейну площину. Звичайно, домінантою залишається тема війни, але не в класичному поєднанні «війна і мир», «війна і світ», «війна і людина», «людина і зброя» і т.п., а «війна і поет». Як і в більшості творів воєнної тематики кут проблеми звужується на питанні смерті (вбивати чи бути вбитим), але зовсім по-іншому ця проблема постає, коли на війну посилають людину з тонкою ліричною душею, людину, яка в дитинстві радіє з того, що врятувала життя дідовій бджілці, яку хотів убити сусідський хлопчик. Загалом ці новелістичні зарисовки дитинства майбутнього воїна дуже ускладнюють спектр проблематики твору, а зсуви і накладання часових пластів піднімають її до рівня загальноуніверсального.

Таке висвітлення теми війни, як і багато інших аспектів, найбільше наближають твір В.Слапчука до роману Р.Олдінгтона «Смерть героя». Перш за все це стосується внутрішньої організації самого ества автора. Тут однозначно можна погодитися з Ю.Лотманом, що «у всіх була різна війна». Скажімо, Е.Хемінгвей – військовий кореспондент, і в художній творчості він не може позбавитися журналістського письма (фіксації фактів і оцінки їх зовнішніх проявів). Його «філософія війни» доволі спрощена. У війні він навіть убачає певний азарт (не випадково він відправлявся на кожен війну, яка розпочиналася в світі – чи то Першу світову, чи Іспанську громадянську, – а в момент «затишшя» їхав в Африку полювати левів). Він ніколи в житті до останньої його хвилини не сказав «Прощавай, зброе!». Ця радянська версія назви твору деформує авторську концепцію твору «A Farewell to Arms». Про це вже сказали своє слово сучасні авторитетні перекладачі, пропонуючи перекладати назву твору як «Прощайте, обійми» (хоча навряд чи після кількох десятиліть засвоєння можна зламати цей стереотип назви). Е.М.Ремарка теж не назвеш «поетичною душею». Він – прозаїк. Талановитий, сильний, глибокий, але прозаїк. Його творчість не сприйняли співвітчизники тому що він показав їм оголену правду про війну, яка в їхній свідомості була огорнута різними міфами і ореолами. Романтична німецька нація, вихована на творах Вагнера, була не готова побачити війну без романтики, по-ремарківськи, надто прямолінійно і прозаїчно. Але ще більше несприйняття і осуд відчув після виходу свого роману Р.Олдінгтон. Йому закидали, що він говорив про війну надто цинічно. Можливо, його манера письма і справді виглядала би цинічною, якби він не був на війні і сам не пережив всього, про що писав. Глибинна причина різкого саркастично тону полягала в тій цілковитій несумісності війни і поетичної душі, яка опинилася в її лещатах.

Нестандартність авторського вирішення композиції роману починається з назви твору як кульмінації: Олдінгтон не тримає увагу читача в напрузі, інтригуючи питанням, чи залишиться живим герой (як це робить, скажімо, Ремарк). Основний конфлікт полягає в іншому: чи можна цю смерть вважати смертю «героя»: «Смерть героя! Який глум, яке паскудне лицемірство! Яке гниле, нудотне лицемірство! Джорджова смерть стала для мене символом усієї отієї проклятої, безглуздої, нікому не потрібної мерзоти. Ви вже знаєте, як сприйняли цю смерть найближчі йому люди – ті, хто його породив, і жінки, що обнімали його. Армія своє зробила, та чи може армія оплакати особисто кожного з мільйона «героїв»?...»¹... Щоразу «герой» в мові оповідача береться в лапки, бо чим більше він заглиблюється в життя Джорджа, тим більше переконується, що «смерть героя» насправді була свідомим самогубством. Чи не найкраще шокуючу риторику роману демонструє фраза «рудого сержантика» про загибель «героїв війни»: «Попадали, мов ціла орава Чарлі Чаплінів». Не випадково у передслові автор виправдовувався, що він «не знає, чи винен в експресіонізмі чи сюрреалізмі», – його твір справді не можна втиснути в жодні рамки.

Усі риси, притаманні художньому світу і манері письма Р.Олдінгтона, проглядаються в романі В.Слапчука: фрагментарна композиція, особливий ліризм, наголос на внутрішньому світі/психології персонажів; стирання межі між добром і злом, руйнування моральних канонів, проблеми стосунків між статями, філософські грані буття. Через внутрішні монологи, потоки, чи властиві для письма «втраченого покоління» спалахи свідомості Олдінгтон відтворює розколоту свідомість митця у чужому для нього егоїстичному світі. Окремі фрагменти місцями межують із поезіями в прозі: це гімни справжнім почуттям, філософські роздуми про сенс життя і смерті, пошуки свого місця у світі. Він опоетизовує найтонші порухи душі чутливої натури епохи модернізму, показує, що позірна огрублість Джорджа на війні (що стала причиною відречення від нього обох коханих жінок) насправді ще більше підкреслювала хисткість його життєвих сил і душевну ранимість. Олдінгтон, який увійшов у літературу як поет, завершує поезією і свій перший прозовий твір. Це, за його словами, – «надгробний плач, недолуга спроба створити пам'ятник поколінню, яке багато на що надіялось, чесно боролось і глибоко страждало»².

Роман Слапчука теж фактично завершується віршем Юрія Левітанського «Ну, что с того, что я там был», і можна стверджувати, що пафос фінального вірша абсолютно суголосний із поетичним епілогом роману Олдінгтона. Непідготовлений читач чи критик може звинуватити українського автора у всіх тих «гріхах», за які критикували його англійського «побратима»: цинічно, брутально, надто відверто... Але й він теж міг би підписатися під кожним словом Олдінгтонового звернення до читачів: «Я не описував нічого такого, чого не бачив у житті, не казав нічого такого, чого б не вважав за щирю правду. Я не мав ані найменшого наміру лоскотати чийсь підозріливу уяву; якби я хотів це робити, то обрав би менш поважну і трагічну тему...»³. Проблема як раз і полягає в тому, що обидва твори наскрізь автобіографічні. Сила і трагедія роману Слапчука в тому, що це «автокоментар». Усі страшні сцени, вчинки і слова – це пропущена крізь художню свідомість реальна дійсність, в якій ми живемо. Можливо, автор не хотів цього підкреслювати, але, долучаючи до свого тексту картини численних воєн, він демонструє, що абсурдність війни за всю історію людства не сягала такого апогею, як в Афганській війні. Він розвінчує усталені стереотипи про перебування радянських військ в Афганістані. Замість картин продуманих військових дій армії і солдатської дружби – жорстока дідівщина, майже цілковита відсутність медичної допомоги, антисанітарія, непідготовленість і беззахисність військових, у переважній більшості, фактично, дітей.

Пробуючи знайти аналогію до цієї війни у світовій історії, автор накладає на неї матриці різних військових конфліктів. Але всі паралелі виявляються неспіввідносними, хоча би на рівні іронії: «Цікаво, чи знали американські солдати у В'єтнамі, що таке воші?». І єдиною співмірною картиною бачаться автору дитячі хрестові походи. Хоча в Російській імперії посилати на війну дітей було звичною практикою. Найвідомішою антивоєнною піснею ХХ ст. в Росії був романс

¹ Олдінгтон Р. Смерть героя / Перекл. з англ. Ю.Лісняк. – К.: Дніпро, 1988. – С.43.

² Олдінгтон Р. Смерть героя / Перекл. з англ. Ю.Лісняк. – К.: Дніпро, 1988. – С.20.

³ Олдінгтон Р. Смерть героя / Перекл. з англ. Ю.Лісняк. – К.: Дніпро, 1988. – С.18.

О.Вертинського «То, что я должен сказать», і не випадково Б.Гребенщев виконував його уже в час перебудови, проектуючи на Афганські події: Я не знаю, зачем и кому это нужно, / Кто послал их на смерть недрожавшей рукой? Только так беспощадно, так зло и ненужно Опустили их в Вечный Покой!.. / ...И никто не додумался просто стать на колени И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране Даже светлые подвиги – это только ступени / В бесконечные пропасти, к недоступной Весне!

Юрій Лотман, згадуючи свій фронтовий досвід, стверджував: «Воювати можна тільки коли знаєш, за що воюєш, і віриш в цю справу»¹. Чи знали ті хлопці, яких зі шкільної парти кинули на фронт, за що вони воювали? І якщо когось шокують якісь речі, описані в романі, не зайве пам'ятати, скільки років цим солдатам, і нагадати ту дійсність, в якій вони виростили, і в якій вони опинилися, ще будучи дітьми. І в що могли вірити молоді солдати після того, коли буквально «розігрували» бій для приїжджих московських гостей, щоби потім не їм, хто місяцями перебував на передовій, а цим заїжджим гастролерам (естрадным співакам чи іменитим журналістам) після кількох днів перебування «в гарячій точці» давали військові нагороди?

У що вони вірили? – це окреме питання. Вказавши на очевидні паралелі роману В.Слапчука з літературою «втраченого покоління», важливо наголосити і на основній розбіжності з нею. Окреслюючи духовну атмосферу своєї доби, Ф.С.Фіцджеральд писав: «усі боги померли, усі війни відгриміли, усяка віра знецінилась». Настрої пропащого покоління Брежнєвського застою були подібними, окрім останнього: живучість та витривалість українського народу пояснюється одним-єдиним фактором – навіть за найгірших умов войовничого атеїзму віра ніколи не знецінювалась. І цим докорінно відрізняється «філософія війни» В.Слапчука від його попередників. Він бачить цю війну (як і всі інші війни) як вселенське протистояння сил добра і зла в метафізичній площині. В художньому просторі ця ідея реалізується через образи Ангела-хоронителя і чорного ангела, демона. Так тема війни набуває трансцендентних вимірів: війна ведеться споконвіку, але справжнє поле битви – людська душа, яка розколюється між добром і злом. Це і є та шахівниця, на якій грають Янек і Цезар. Епізод гри в шахи становить кульмінацію твору: яким би безсилим та немічним не виглядало добро, – воно все-таки перемагає. І не випадково первісна назва фікційного твору – «Поразка». Йдеться не лише про поразку радянської експансії в Афганістані. Поразки зазнають сили зла, коли покалічений воїн чи його мати знаходять в собі духовні сили не вчинити самогубства, коли обпалена війною поетична душа віднаходить втрачену рівновагу і, частково звільнившись від спогадів минулого, повертається до звичного життя. В кожному епізоді ці демонічні сили зазнають поразки, у фіналі – остаточно програють цю шахову партію. В цьому – переможний пафос твору. І не тільки новелістичною композицією, але й цим метафізичним поглядом на проблему автор досягнув свого наміру написати твір, подібний до «Вершників» Ю.Яновського. Адже і в Яновського, окрім військової кінноти у підтексті фігурують вершники із «Апокаліпсису» Іоана Богослова – кінь білий, кінь червоний, кінь вороний, кінь чалий, на яких їдуть світом війна, голод, смерть. Але все-таки перемагають любов, віра, життя.

В.Слапчук далекий від давання оцінок, навішування ярликів, моралізаторства. Але кожен читач, опанувавши цей «підручник» війни, прочитавши десятки цитат із різних часів і народів, може сформулювати власне ставлення до війни загалом і до Афганської війни зокрема. Відповідаючи собі на це питання, він має визначитися, по який бік фронту він перебуває у цьому протистоянні між Добром і Злом, Духом і бездуховністю, Вірою у вищий сенс всього, що відбувається у світі і нігілізмом. Багато що може подобатися чи не подобатися в цій книзі, але вона не залишить нікого байдужим і буде спонукати ще раз і ще раз задуматися над тими питаннями, на які людство досі не знайшло однозначної відповіді.

¹ Лотман Ю. У всех была разная война // Лотман Ю. Воспитание души. – СПб.: Искусство-СПб., 2005. –

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	3
Н.Ю. Акулова	
Творчість Михайла Івченка в ідеологічному об'єктиві літературної критики 20 – 80-х років ХХ століття	3
Н.П. Анісімова	
«... Історія – вмочення корогов у кров посполитих»: художня трансформація історіософських мотивів у ліриці Тараса Федюка	9
О.Р. Баган	
Роль Павла Тичини у творенні естетичної парадигми соцреалізму. (До проблеми: «Митець і тоталітаризм»).	17
І.А. Бестюк	
Мистецькі маркери «червоного терору» в повісті «Смерть» Бориса Антоненка-Давидовича	24
Бондарєва Т. П.	
Оповідання «Легенда» Миколи Хвильового: жанрова фальсифікація в парадигмі інтертекстуальності	30
Н.В. Букіна	
Готична інакшість у романі Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа»	33
О.В. Васишлишин	
Борис Харчук в умовах тоталітарного режиму	39
Венгрінюк Х. Ю.	
Віра як «інакший світ» Наталени Королевої в умовах заблокованої культури	44
Вівчарик Н. М.	
Жанрові особливості великої прози Григора Лужицького	47
Гандзюк О.М.	
Невербальні маркери в романі Івана Багряного «Тигролови»	52
Ю. В. Должанська	
Літературна ситуація в Україні 1940-1980-х років: стратегія зображення Другої світової війни	55
Донченко Л. О.	
Духовне протистояння тоталітарній системі у літературно-естетичному дискурсі Валерія Шевчука	60
Р. О. Дубровський	
У двох світах: громадянська лірика Галини Гордасевич періоду «застою»	65
Людмила Дядченко	
Міфопоетичний образ будинку в текстах «київського періоду» Тараса Федюка	70

Спроба реконструкції задуму новели Григорія Косинки «Серце»	74
--	-----------

Журавльова С.С.

Українська панегірична поезія доби Бароко в умовах російського колоніалізму	78
--	-----------

О.А. Загороднюк

«Все, що видиме, мертве»: Оманливість мови та правдивість мовчання у творчості Григорія Чубая	82
--	-----------

Зінченко Н.І.

Погляди І.Нечуя-Левицького на національну справу в умовах цензурного режиму 60 – 70-х років ХІХ століття	86
---	-----------

С.С.Кіраль

Роман Р.Андріяшика «Люди зі страху» у дзеркалі доби та архівних знахідок	91
---	-----------

Клімачова В. А.

Діяльність Клима Поліщука як письменника в умовах розгортання тоталітаризму	97
--	-----------

Л.П. Король

Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання прози В.Чимириса	101
--	------------

М. А. Крупка

Художні візії тоталітарного минулого у повісті Євгенії Кононенко «Ностальгія»	108
--	------------

Кудрявцев М. Г.

Трагедія Миколи Руденка «На дні морському»: антитоталітарний дискурс	113
---	------------

Кудряшова О.В.

Ідеї кордоцентризму в збірці А.Дністрового «На смерть Клію»	117
--	------------

Мар'яна Лановик

Митець в умовах тоталітарної системи (інкрустації на матеріалі творів Ігоря Калинця)	122
---	------------

Москвич Ю.В.

Українська література Донеччини: радянський вимір	129
--	------------

Музика Т. Є.

Психологізм художнього зображення преставників тотальної влади у романі Василя Барки «Жовтий князь»	135
--	------------

Л. К. Оляндер

Роман М.Слабошпицького «Що записано в книгу життя»: Михайло Коцюбинський та інші голоси письменників	141
---	------------

І.М.Онікієнко

«Самособоюнаповнення» як інтелектуальна модель спротиву тоталітаризму	146
--	------------

М.Б. Пангелова

Приватне листування Уласа Самчука 50 – 70-х років ХХ століття як індикатор літературної доби	150
---	------------

В.А. Папіш

Гіпертимна акцентуація характеру в персонажному дискурсі В.Винниченка (на матеріалі новели «Момент») 153

Пастух Т.В.

Модерне експериментаторство Василя Голобородька в умовах заблокованої культури 158

Піскунова О.Б.

Парадокс містичного шляху до свободи в «Арабесках» Миколи Хвильового 165

Володимир Працьовитий

Утвердження морально-етичних ідеалів українців у драмі «Наталка Полтавка» Івана Котляревського 169

Л. Б. Процюк

Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської як інтелектуальний спротив поневоленню нації 177

Радзієвський В.А.

Критика псевдонаціональної естетики у статті Леоніда Мосендза "Микола Хвильовий: легенда і дійсність" 181

Тетяна Скуратко

Художній наратив ліричних поем Івана Драча 185

В.Д.Слапчук

Проблема вибору письменницької ідеології (на матеріалі листування Вал. Шевчука та В.Дрозда) 192

Л.Г. Стороженко

Жанрова специфіка епосу Бориса Тенети 199

Томченко М. А.

Художній статус автора в творчості Ніли Зборовської 203

Микола Ткачук

Художній наратив новел Ольги Кобилянської 209

Людмила Дядченко

Міфопоетичний образ будинку в текстах «київського періоду» Тараса Федюка 70

Надія Писко

Поезія Олени Теліги як художнє середовище націоцентричного сенсу 218

Наталя Швець

Поема "Сон" Олекси Гай-Головка: особливості інвективної стратегії 222

Федосій О.О.

Семантика новели настрою (на прикладі малої прози Людмили Тарнашинської) 227

Н.А. Хомеча

Постколоніальний суб'єкт у поезії Юрія Андруховича 231

Повістевий цикл Федора Дудка «В заграві»: наративна організація тексту як портрет епохи	236
Хороб С. С.	
Фантастика як утопія: творчість Олеся Бердника (на матеріалі повісті «Серце Всесвіту»)	247
Т.О.Чепурняк	
Епістолярій Павла Тичини як форма вияву авторського буття	253
Т. Ю. Черкашина	
Шляхи розвитку української мемуарної автобіографіки 1930 – 1970-х років	258
А. Є. Черниш	
Мотив свободи як акт подолання тоталітарної заблокованості у творах М.Слабошпицького	264
Н.В. Янусь, С.С. Канівець	
Патріотичні мотиви в поезії Олександра Неприцького-Грановського в контексті діалогу культур	268
ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	272
О.А.Барабанова	
Вияв релігійної екзистенції в умовах літератури соціалістичного реалізму	272
<i>В.П. Бедрик</i>	
Соціальна заангажованість візуальної поезії	276
<i>Г.О.Випасняк</i>	
Агіографічний дискурс репрезентації митця заблокованої культури	282
І.Р. Голодюк	
Наративні модальності як основні детермінанти дій героя зрілого українського модернізму	287
Демченко С.А.	
Особливості функціонування літературної цензури в Україні від давнини до 90-х років ХХ століття	293
Р.Є. Жаркова	
Жіноче письмо: інтелектуально-чуттєвий бунт проти уніфікації літературної творчості (теоретичний аспект)	297
Журавська О.В.	
Хронотоп «хімерного роману» як спосіб конструювання нової реальності й екзистенційного відходу від тоталітарної дійсності	301
Іванишин П. В.	
Літератор в умовах перехідного періоду: між заблокованістю і невизначеністю	305
Кирильчук О.М.	

	553
Літературне картографування простору: колоніальні та антиколоніальні проекти	311
О.П. Колінько	
Системний аналіз міжлітературних взаємин: теоретичні аспекти дискурсу	316
Оксана Кравченко	
Культурно-естетична своєрідність трактату Псевдо-Лонгіна «Про піднесене»	320
М. М. Куценко	
Інтелектуальна проза Миколи Хвильового: трансформація реальності / реконструкція реального	326
Н.В.Мафтин	
Пасіонарна енергетика стилю західноукраїнської прози 20 – 30-х років ХХ століття	331
Поліщук Я. О.	
Мілітарна риторика в сучасному українському романі	339
О. Я. Пухонська	
Посттоталітарний вимір сучасної української літератури	346
Сивак Л.М.	
Соцреалізм як напрям ідеократичної естетики: здобутки і втрати	350
Федорів У.М.	
Цензура як чинник формування літературного канону	356
Філоненко С. О.	
Українське кримінальне читиво: між СРСР і Євросоюзом	361
В. П. Хархун	
Соцреалістичний іконостас в українській репродукції	367
ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	372
Р. З. Біляшевич	
Гіпостазування сміху в теорії роману Михайла Бахтіна	372
Т. М. Біляшевич	
Наративна організація роману Альберта Камю «Чума»	377
О.А. Бончик	
Рецепція тоталітаризму в малій прозі Володимира Винниченка та Стефана Цвейга: погляд ззовні та зсередини	383
Н.А. Глушковецька	
Творчість М.Цветаєвої та Б.Пастернака в епістолярній літературознавчій рецепції В.Стуса	386
Тарас Дзись	
Теоретико-методологічна база літературної взаємодії (на матеріалах творчої спадщини австрійських та українських письменників)	392
Ємчук Т.Б.	

Постмодерністська модель тоталітарного хронотопу у романі Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття»	396
Жила Н.В.	
Художній світ пізньої прози Е.Штрітматтера	403
Калініченко М.М.	
Феномен громадської цензури та американська сенсаційна література XIX сторіччя	406
Олександра Кемінь	
Англійська література у світлі рецепції творчості Анджели Картер	411
Кіреєва О. В.	
Російськомовна п'єса українського письменника Є.Кротевича «Чехов і Чайка» (1936 – 1937)	416
Комінярський І.Б.	
Поетикальні особливості драматургії Джорджа Риги в контексті канадської літератури	420
Луценко Людмила	
Стратегія наближеного інтрузивного наратора в романі Елізи Хейвуд «Історія міс Бетсі Тотлес»	424
Назар Маланій	
Багатовимірна рецепція творчості Генріха Бюлля	428
Матвієнко О.В.	
«“Ode on a Grecian Urn” Дж.Кітса: досвід українських прочитань»	432
Максим Норец	
Рональд Сет в системі координат англійського шпionського роману періоду другої світової війни.	443
Плотникова А. А.	
Творчість О. М. Вертинського після повернення в Радянську Росію	447
Прушковська І.В.	
Турецька авторська драма в умовах тоталітаризму	452
Скрипник І. І.	
Міф як форма втечі: Б.І. Антонич та Б. Шульц	455
Г.А. Улюра	
Вам і не снилося, російські 1990-і: стратегії повернення у «Велику літературу» Галини Щербакової	460
У. О. Фарина	
Спотворення образу пуританина Ефраїма Кебота («Desire Under the Elms» Юджина О'Ніла) у перекладах, здійснених у радянську добу	465
О.Д. Харлан	

Катастрофічні тенденції в українській і польській літературі міжвоєнного двадцятиліття	468
Ольга Царик	
Сюжетно-композиційні особливості роману Германа Кестена «Шарлатан»	474
Елліна Циховська	
Американська «целюозна» періодика як комерційний проект	479
М. М. Чобанюк	
Джон Гарднер: нравственная литература и критика	483
Якимович В.А.	
Імагологічний дискурс роману Марії Матіос «Солодка Даруся та повісті Діни Рубіної» «Камера наезжает!»	487
МОВОЗНАВСТВО	492
Зиновій Бичко	
У блокованій культурі виживає діалект	492
Л. А. Свиридюк	
Мовні аспекти сучасного молодіжного роману в українській та німецькій літературах (на матеріалі романів Л. Дереша, С.Ушкалова, Б.Леберта)	494
Шестель О.Г.	
Мовні ознаки авторського стилю поезії Івана Липи	499
ФОЛЬКЛОРИСТИКА	502
Оксана Лабашук	
Народження надзвичайного немовляти в розповідях матерів	502
Мельник Н.Г.	
Соціально-побутовий фольклор ХХ століття як спротив системі тоталітаризму	507
Н. М. Миколаєнко	
Особливості дитячої літератури в радянський період	511
Стефанія Панцьо, Наталія Лісняк	
Символічний потенціал лемківських пастуших пісень	514
РЕЦЕНЗІЇ	517
Лариса Горболіс	
Студія про наративні стратегії прозописьма українського модерніста	517
Іван Зимомря	
Мала проза Андрія Дурунди: образки новелістичного жанру	520
Іван Зимомря	
Конфігурація характеру тексту: вимір розкодування	522
Олена Зимомря	

556	
Творчість Шекспіра і Сервантеса: феномен художньої модальності	526
Людмила Краснова	
Міць об'єднувального символу	530
Наталія Науменко	
Окраса українського малишкознавця	531
Микола Ткачук	
Повне видання творів Маркіяна Шашкевича	536
Наталія Науменко, Олена Юрош, Руслана Жовтані	
Цінний ужинок: контекст практики художнього перекладу	537
Зоряна Лановик	
Старе вино у нових бурдюках	544

ББК 83.3

Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія літературознавство / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука – Вип. 39. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2014. – 556 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук

Технічний редактор – О.Ткачук

Здано до складання 25.12.2013. Підписано до друку 4.02.2014 Формат 70х100 /16
Папір офсетний. Гарнітура Cambria. Ум. друк. арк. 50. Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2