

Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка  
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій  
Кафедра теорії літератури, порівняльного літературознавства  
і журналістики

**МІЖНАЦІОНАЛЬНІ  
ГОРИЗОНТИ  
І КОМПАРАТИВІСТИЧНИЙ  
ДИСКУРС  
СУЧАСНИХ  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ  
СТУДІЙ**

*Монографія*

Тернопіль  
2005

**Розділи книги написали автори:**

*Гром'як Роман Теодорович*, доктор філологічних наук, професор (*вступ, висновки*)

*Дзись Тарас Васильович*, викладач, аспірант (*Розділ 3*)

*Костецька Олена Ігорівна*, канд. філол. наук, ст. викладач (*Розділ 4*)

*Лановик Зоряна Богданівна*, канд. філол. наук, доцент, докторант (*Розділ 1*)

*Лановик Мар'яна Богданівна*, канд. філол. наук, доцент, докторант (*Розділ 8*)

*Луцак Наталія Миколаївна*, асистент, аспірант (*Розділ 5*)

*Назаревич Леся Тарасівна*, аспірант (*Розділ 2*)

*Осадко Ганна Володимирівна*, редактор, аспірант (*Розділ 6*)

*Семащук Наталія Павлівна*, асистент, аспірант (*Розділ 7*)

**Науковий редактор** – доктор філологічних наук, професор *Гром'як Р. Т.*

**Рецензенти:**

доктор філологічних наук, професор *Волкова Т. С.* (Тернопіль)

доктор філологічних наук, професор *Куца О. П.* (Тернопіль)

доктор філологічних наук, професор *Зимомря М. І.* (Дрогобич)

доктор філологічних наук, професор *Клочек Г. Д.* (Кіровоград)

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка  
(Протокол № 6 від 05.04.2005)*

**Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій.** Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – 320 с.

ISBN – 966-7425-55-X

*Колективна монографія присвячена VI Міжнародному Конгресові Україністів; у ній на матеріалі міжнародної рецепції літератури першої половини ХХ століття аналізуються теоретичні проблеми біблійної герменевтики, ролі перекладознавства в компаративістичному дискурсі; увага зосереджується на текстуалізованих генологічних відповідностях текстів українських «молодомузівців» крізь призму філософії екзистенціалізму, поетики символізму і синтезу мистецтва.*

*Розрахована на науковців, викладачів, аспірантів і магістрантів.*

ISBN – 966-7425-55-X

© Р. Т. Гром'як, наукове редагування, 2005.

© Авторський колектив, 2005.

# ЗМІСТ

## ВСТУП

<i>Міжнаціональні горизонти і текстуалізована свідомість українських письменників: постановка питань, початкова експлікація</i> .....	5
---	---

## *Розділ 1.*

<b>БІБЛІЯ І ЛІТЕРАТУРА: КОМПАРАТИВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	19
1.1. Біблія в герменевтичному універсумі світу.....	19
1.2. Біблія і художня література: проблема текстової інтерпретації.....	26
1.3. Weltgeschichte і Heilsgeschichte: проблеми історизму та міфологізму в Біблії.....	31
1.4. Мовні концепти Біблії.....	49
1.5. Поетика і риторика. Художня природа Біблійних текстів.....	54
1.6. Полісемантичність та діалогічна множинність Біблії.....	61

## *Розділ 2.*

<b>ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ЯК ДОМІНАНТНА РИСА ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ</b> .....	70
---	----

## *Розділ 3.*

<b>МІЖЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ, МОТИВИ REISELITERATUR, БОГДАН ЛЕПКИЙ І ЙОЗЕФ РОТ: СПРОБА ТИПОЛОГІЇ З УКРАЇНСЬКОЇ ПЕРСПЕКТИВИ</b> .....	93
3.1. Екзистенційне світовідчуття «втраченого покоління» і мотиви Reiseliteratur.....	93
3.2. Авторські і персонажні типологічні парадигми в екзистенційних ситуаціях.....	102

## *Розділ 4.*

<b>СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ БОГДАНА ЛЕПКОГО</b> .....	113
4.1. Текстуалізована генологічна свідомість Богдана Лепкого в рецепції літературної критики першої половини ХХ ст. ....	117
4.2. Домінанти жанрових систем у прозі Богдана Лепкого.....	140
4.3. Спроба функціональної моделі жанрової системи письменника.....	144

**Розділ 5.**

**РОЛЬ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ**

**І КОМПАРАТИВІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ**

**В ЛІТЕРАТУРНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ОБРАЗУ МАЗЕПИ.....157**

5.1. Дискурс синтезу мистецтв і його значення  
для онтології образу Мазепи.....159

5.2. Музичне буття як основа функціонування  
реінтерпретованого образу гетьмана Мазепи.....165

**Розділ 6.**

**ЗНАКОВІ СИМВОЛИ ЯК СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ**

**ТВОРЧОСТІ ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО.....174**

6.1. Головні знакові образи у поезії П. Карманського,  
їхня художня семантика та функції.....174

6.2. Знакові образи в прозі Петра Карманського.....203

**Розділ 7.**

**ПОЕТИКА КАРНАВАЛУ Ї ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА**

**ПРОЗА МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ЯК ПРОБЛЕМИ**

**ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

**(на матеріалі романів М. Йогансена і В. Гомбровича).....227**

7.1. Експериментальна модерністична проза у світлі  
теорії карнавалізації.....228

7.2. Теорія карнавалізації як інтерпретаційна модель  
експериментальної прози міжвоєнного періоду.....233

7.3. Авторська маска та іронічна містифікація.....247

**Розділ 8.**

**ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД І ПРОБЛЕМА**

**КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

**ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕКСТІВ.....271**

8.1. Категорія національного та роль колективної  
підсвідомості в перекладі.....271

8.2. Переклад та міфопоетика. Вплив архетипного  
мислення на процес художньої інтерпретації.....285

8.3. Сучасне осмислення проблеми національного  
як відкриття шляхів для розвитку перекладознавства.....296

**ВИСНОВКИ,**

**або прикінцеві підсумки на шляху до наступної книжки... ..308**

**БІБЛІОГРАФІЯ ТА СПИСОК ДИСЕРТАЦІЙ,**

**захищених у спецрадах з комплексної теми**

**«Проблеми рецептивної поетики, наратології**

**і транслаторики в українсько-зарубіжних**

**літературних зв'язках»**

**(№ державної реєстрації 0105U000748).....313**

## ВСТУП

### **Міжнаціональні горизонти і текстуалізована свідомість українських письменників: постановка питань, початкова експлікація концептів**

**Н**ова колективна монографія розгортає проблематику, заторкнуту в попередній нашій книжці «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» (Тернопіль, 2004). Методологічно зорієнтована свідомість авторів як постійних учасників міжкафедральної лабораторії славістично-методологічних студій дозволила, рухаючись у річищі комплексної теми кафедри, реагувати на мінливу соціокультурну ситуацію, на прагматичні зацікавлення дослідників, на запити і пропозиції наукового ландшафту в Україні і в регіонах.

Такі стимули надходили як від організаторів чергового – VI Міжнародного Конгресу Українознавців, так і від нових «поворотів» у компаративістиці, які на початку XXI століття надсилаються парадигмами перекладознавства. Про це свідчать не тільки праця П. М. Топера «Перевод в системе сравнительного литературоведения» (2000), статті Зоряни і Мар'яни Лановиків (2002), перекладознавчі та літературознавчі нариси Ольги Лучук («Діалогічна природа літератури», 2004), а й нові кандидатські дисертації Т. П. Остапчук «Компаративістська парадигма творчості Юрія Тарнавського (на матеріалі перекладів та прози) (2004)» і О. Б. Тетериної «Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX – початку XX ст. (компаративний дискурс) (2004)».

Переакцентація пріоритетів комплексної теми в актуальному контексті літературознавства зумовила дещо іншу формулу науководослідницької нашої програми у такому форматі: «*Проблеми рецептивної поетики, наратології і транслаторики в українсько-зарубіжних літературних зв'язках*» (№ державної реєстрації 0105U000748). А ювілеї Богдана Лепкого, Уласа Самчука, творчість яких по-своєму інтимізувала академічні і громадянсько-просвітницькі клопоти студентів і викладачів галицько-волинського земляцтва,

українсько-польсько-чеського порубіжжя, українсько-російські взаємини, діаспорно-автохтонні очікування – все це забезпечувало від формалізму і догматизму філологічних студій; утримувало живу сув'язь історико-літературних, теоретичних форм навчально-наукової діяльності й чисто читацької активності. Ми зайвий раз переконувались у доконечності оволодіння структурами літературознавчо-компаративістського дискурсу, як зазначалося у висновках попередньої монографії. Справді «вони всі живляться літературною рецепцією світової, регіональної, національних літератур у їх взаємозіставленнях», що закорінюється в «систему художньої культури (морфологію мистецтва) і засобів масової інформації, набуваючи нової якості» (С. 350).

За умов реально забезпеченої багатокультурності, яка здійснюється суверенними національними державами, паритетними стосунками поліетнічних спільнот, не доводиться чекати позірного «злиття» націй, побоюватися й остерегатися звинувачень у «буржуазному націоналізмі». Відторгнуті від рідної культури, часто з політично-імперських мотивацій, українські письменники-емігранти (В. Винниченко, Б. Лепкий, У. Самчук, І. Багряний, Є. Маланюк, Б. Кравців, Р. Купчинський та сотні інших) цілком природно «вписуються» в органічність своєї культури, збагачують її жанрово-стильове багатство, допомагаючи водночас знаходити оптимальне вирішення складних історично задаваних і нагальних, сучасних проблем. Достатньо для цього бодай дещо позбутися штучної авторської, нав'язаної ззовні замкнутості, поступово розширювати життєвий простір, культурно-історичний ландшафт, екзистенційно-буттєвий обрій, звичний горизонт, – аби проглядалися нові перспективи; увиразнилися несподівані ракурси, естетичні якості, світоглядні вартості. При цьому самоочевидне стає проблемним, принаймні – неоднозначним, проблематичним.

Кожен з нас, зміщуючи свої звичні маргінеси і центри, постійно переформатовує власні, крім зовнішньовізуальних, ще й сутнісно міжнаціональні горизонти, які набувають якогось о-мовлення, о-словлення, іншої артикуляції, що тягне за собою (чи водночас із собою) проблеми розуміння – перекладання – трансформації – зіставлення – відрізнювання. Ледь помітне чи ігнороване в консервативних середовищах, це явище – з динамічністю розвитку особистості, з її переміщенням у культурному просторі – набуває додаткового когнітивного, а то й епістемологічного значення. Тому згаданий феномен, фіксований у ряді природничих наук терміном «горизонт», набував додаткових семантичних сенсів у соціології, в психології, в естетиці, – що переконливо проілюстрував Г. Р. Яусс у праці «Естетичний до-

свід і літературна герменевтика» (1977), вслід за К. Поппером та К. Мангаймом обґрунтувавши і продемонструвавши евристичну роль поняття «горизонту сподіваного» чи очікування (по-нім. Erwartungshorizont).

Звісно, на термінологічно-поняттєвому рівні епістемологічно-когнітивна проблема навіть не проглядається. Все починається із спілкування людей в різномовних середовищах, впливаючи із сприйняття різномовних літературних текстів, які включаються в дискурсивні практики. Рецептний потенціал будь-якого фрагменту тексту як знаково-семіотичної системи поглиблюється й ускладнюється інтерпретаційно-герменевтичними вимірами-викликами. У таких ситуаціях сприймання-розуміння неможливе без впізнавання – ідентифікації – зіставлень – аналогій, тобто без таких чуттєво-інтелектуальних, інтуїтивно-логічних операцій, без яких (здійснюваних в будь-якій формі – підсвідомо-архетипних прозрінь чи досвідно-ентимемних передумов) ані літературна рецепція, ні літературознавчий дискурс, ні фахова компаративістична студія неможливі.

Зважаючи бодай на фіксацію подібних феноменів на підставі власного досвіду, можемо наголошувати на доконечній потребі зосередженого аналізу – систематизації, виділенні всіх аспектів – давньої традиції біблійної герменевтики і сучасних логічних висновків із проведеного аналізу (розділ Зоряни Лановик). Практичне значення логіко-пізнавального пафосу цієї теоретичної розвідки безсумнівне хоча б тому, що досвід інтертекстуального використання образів, мотивів, алюзій із Святого письма живив і продовжує жити перший-ліпший не тільки сакральний, а й світський текст (у нашій монографії промовистими є приклади з Б. Лепкого, П. Карманського, У. Самчука, М. Йогансена, Й. Рота тощо).

Однак без осмислення процесів трансляції духовного досвіду різними – співвідносними і релевантними – вербальними засобами в поліетнічних середовищах годі й збагнути відтінки, нюанси і глибини рецептивно-комунікативних міжнаціональних взаємин. Водночас аналіз питань перекладознавства, набутих, поставлених і розв'язаних лінгвістикою (лінгвостилістикою), традиційним і новітнім перекладознавством, без їх ширшої перспективи, яку відкривають літературознавчі теорії ХХ століття, – також годі випрозорити все те, що не вербалізується звичними засобами, з погляду традиційних підходів. Епістемологічно-когнітивні інструменти, з допомогою яких кожен філолог здатен заглиблюватися у власну інтроспекцію і через неї в прихо-

вані смисли чужих текстів і дискурсів, також *увиразнюють* роль пізнавально-методологічних студій.

Зокрема це стосується в українській літературі того історико-літературного матеріалу, який обговорюється в розділах Лесі Назаревич, Тараса Дзися, Олени Костецької, Наталії Лупак, Ганни Осадко, Наталії Семащук. На загал йдеться знову про модернізм в мистецько-культурному процесі на зламі XIX і XX століть, своєрідності модерністських течій в українській літературі у співвіднесенні з аналогічними явищами в Західній Європі, про їх часові межі. Починаючи з дискусій Івана Франка, Сергія Єфремова, Миколи Євшана через полеміку в Мистецькому Українському Русі (1945–1950 pp.) аж до пізніших виступів Богдана Рубчака, Миколи Ільницького, Соломії Павличко, Григорія Грабовича, Тамари Гундорової, Володимира Моренця, Юрія Коваліва та когорти молодших поколінь українських літераторів, дискурс модернізму триває як в історико-літературному, так і в теоретичному, естетико-культурологічному аспектах.

Із зміною точок зору, з урізноманітненням дослідницьких інструментів збагачуються знання літературознавців, не переростаючи в чисто абстрактні міркування чи в суціль есеїстичні ланцюги образних асоціацій. Закономірна рецептивно-чуттєва основа літературознавчої онтології, що не відривається від буттєвої природи Текстів, пов'язаних з цариною Слова/мови, повсякчас корелює з невичерпними гранями людської екзистенції. У зв'язку з цим не видається штучним, надуманим екскурс Л. Назаревич в екзистенц-філософію, і чергові спроби знаходження витоків цієї духовної парадигми в малій прозі В. Стефаніка, М. Яцківа, Ольги Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Плюща, Б. Лепкого, В. Винниченка та ряду інших письменників. Філософсько-естетичні обрії раннього екзистенціалізму відчитуються в тематиці, в образних мотивах, у поетиці тих, зрештою, відомих текстів, які вперто видавалися соціологічно орієнтованим літературознавством за традиційно реалістичні чи гостро критикувалися за декадентсько-індивідуалістичні експерименти.

Системний погляд на прозу Богдана Лепкого, проведений Оленою Костецькою крізь призму рецептивно-комунікативного підходу до мистецтва слова в контексті європейської культури першої половини XX століття, дозволив авторці продовжити оригінальні спостереження, запропонувати плідні знахідки в галузі генологічної свідомості, яка текстуалізується і функціонує в історико-літературному процесі через творчу активність все нових і нових поколінь, незважаючи на політичні, ідеологічні перешкоди (аж до кінця XX століття).



Закономірний характер та естетичну закоріненість в культурологічну тяглість означених процесів можна тепер додатково продемонструвати на зовнішніх контактах (здавалось би, геть випадкових!) і глибинних інтертекстуальних типологічних перетинах, відповідностях Б. Лепкого, У. Самчука, Й. Рота. І тут підставою зіставлення може виступити або постать видатної особи – гетьмана Івана Мазепи, або концепт синтезу мистецтв, зокрема музика (стаття Н. Лупак)

Представник старшого покоління літераторів-емігрантів чи вимушених скитальців недержавної нації, Богдан Лепкий (1872–1941), не тільки приваблює до себе молодшого прозаїка Уласа Самчука саме в момент сподіваного історичного шансу – вибуху німецько-радянської війни 1941 року, а й мимоволі передає йому естафету в творенні, в розбудові національної епопеї на ґрунті україноцентристської ідеології. Ставлення У. Самчука до еміграції увиразнюється аналогіями взаємин у польській культурі В. Гомбровича (розділ Н. Семащук).

Згаданий «факт» може слугувати, на мій погляд, яскравим «фактором», який актуалізує логіку теоретичної рефлексії з приводу жанрових амбітних намірів спершу публікою сприйнятих, возвеличених, а відтак відторгнутих і забутих прозаїків, чий здобутки і заслуги перед культурою досі адекватно не поціновані.

Як відомо, У. Самчук неодноразово писав про власний шлях в українську літературу: у передмовах, післямовах до художніх творів, у численних публічних виступах, у спогадах і в газетних інтерв'ю. Його наміри, успіхи оприлюднювалися в пресі довоєнних Львова, Праги, під час війни – в Рівному, Кременці, в щоденниках, які розгорталися в дискусії і статті «Мурівського» німецького періоду. А відтак письменник повертався до минулого в світлі нового досвіду, набутого в США і Канаді. І кожен раз при цих нагодах згадувалися чи мистецькі орієнтири, на які письменник не стільки «взорувався» скільки з ними суміряв шкалу своїх самооцінок. У таких ситуація поставали різнонаціональні горизонти, що проте, маючи стале ядро-призму, виразно виявляли різні обсяги і перспективи, оскільки їх координати залежали від все нових творів працьовитого прозаїка.

Наголосимо декілька різночасових «фактів», які мають виразний стосунок до української модерної прози. Вони, ці факти, запозичені з книги «На білому коні» (1965 року), мають прикметне тлумачення: «Ще бувши дома я згрішив новелькою в журналі «Наша бесіда», що виходив у Варшаві <...>, але що новелька... У моїй теці лежали грубі рукописи, а в моїй голові – ще грубіші плани. Десь з сімнадцятим ро-

ком мого життя посіла мене ця пропасниця, з якою я просто не міг дати ради. Я писав днями і ночами...» [8, 224]. Після невдалої спроби нелегально перейти польсько-український кордон, щоб навчатися в Києві, після втечі з польського війська У. Самчук – у Німеччині, де «вперше пізнав, як виглядають культурні люди», але навіть не думав там залишатися, бо юнака «тягнув Київ. Бажання «бути письменником» – основне бажання, а бути ним можна тільки в Києві». Це бажання-ідея полонили амбітного волиняка – «написати епопею у трьох частинах, з трьох різних періодів – княжого, козацького і сучасного, діятись це має обополи ріки Дніпра, а назва її – «Дід-Дніпро». Дніпро – вісь, на якій обертається наша планета від Перуна і до наших днів» [8, 225]. Заангажований такою інтенцією, У. Самчук «збирав матеріали, читав відповідні твори, *вичаровував* образи (курсив наш. – Ред.), підшукував типи». І що ж тут недосяжного для людини, відгородженої від Києва кількома кордонами, адже інші мандрують світами? То чому, думає запалений уявою селянський син, польський дезертир: «Чому б мені не бути таким Йозефом Конрадом чи Джеком Лондоном у моїй хохлацькій говірці. А чим вона гірше від всіх інших?» [8, 225]. Численні спроби впродовж 17 років потрапити до Києва «ганебно зникали» і всупереч усьому наполегливий юнак до початку війни в 1941 році мав низку різножанрових творів. Відомий вже автор самокритично констатує: «Дід-Дніпро відходить у безвість, а на його місце приходять скромніша «Волинь». А може в цьому була також «рука Бога», – міркує мемуарист, – бо всі мої товариші, які мали «більше щастя» прорватися туди, як правило, загинули» [8, 226].

На цій довгій дорозі до Києва Улас Самчук відвідав у Кракові Катрю Гриневичеву і Богдана Лепкого. З погляду мемуариста візити двадцятирічної давності набули особливої вартості: «Це не емігранти і не люди кон'юнктури... Це старі законні громадяни цього древнього міста Ягеллонів. Відвідувати їх було для мене особливою процедурою. Я, хоча на генерацію від них молодший, ще належав до того покоління людей і письменників, для яких старші люди мали вартість не лише як люди творчості, але й певної родової, традиційної чи історичної сили і приваби» [8, 39]. Про враження-науку від розповідей К. Гриневичевої про В. Стефаніка, про І. Франка, У. Самчук патетично скаже: «Я був захоплений її захопленням і, що рідко бува зі мною, був добрим, щирим, справді зацікавленим і трохи притомленим слухачем» [8, 40]. А про «автора монументальної трилогії «Мазепа» та коротенького вірша «Чуєш, брате мій» <...>, автора багатьох творів насичених лірикою, смутком, тугою, щирістю й патріотизмом», мему-

арист додасть: «Аристократ виглядом і душею. Останній могікан людей цього роду культури, стилю і форми», і ще уточнить: «Приємно, що міг ще за життя бачити цю людину. Тоді ще не думалося, що це буде востаннє...» [8, 40].

Відомо, що саме тоді, в 1940–1944 роках, в річичі працьованої поетики, У.Самчук працював над *романом* (так він сам означив його жанр!) «Юність Василя Шеремети». Публікуючи твір, «темою далекий від наставлення та вимог <...> пекучого часу», коли поставав МУР, У. Самчук оприлюднив 21 березня 1946 року власне розуміння завдань письменника, яке і досі часто цитують: «Я ставив, і зараз ставлю, собі, – писав сорокарічний прозаїк, – досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю. Для цього маю свою вироблену концепцію, свою ідеологічну підмурівку, і виконую це завдання з послідовною черговістю». Не треба спеціально акцентувати тепер, що йшлося Самчукові не про т. зв. «міметичне відображення дійсності» – правдиві описи доквілля, захист і проповідь прийнятої ним однієї з конфронтуючих ідеологій. «Ідеологічна підмурівка» текстуалізувалася письменником в інший спосіб: «Мені, – уточнював і пояснював Самчук там же, – хотілося б в *художньому вислові* (курсив наш. – Ред.) передавати головні етапи нашої, багатой на драматичні моменти, доби. Нам судилось бачити, чути і переживати більше, ніж можна було сподіватися протягом одного життя людини. Ми були свідками подій виняткових... Виняткових не тільки для нашого часу, але й для часу писаної історії взагалі» [1, 5]. Серед причин, які письменник тоді називав, був і такий «простий факт», як поява на кону історичної сцени нас, українців. Нас, як окремої діючої духовості та всього, що з цим поняттям пов'язується» [1, 5–6]. Прозаїк своїх персонажів «хотів насвітлити такими, якими бачили їх мої очі, і якими чула їх моя душа. Без особливих окрас, без спеціальних «виховних тенденцій», без «за» і без «проти» [Там само]. Не варто на цьому місці обговорювати чи можливе взагалі подібне завдання і чи було воно тоді актуальним, бодай потенційно помисленим, але тодішній горизонт-обрій свідомості У. Самчука, як енергетичну спонуку до текстотворення, виокремлювати бодай теоретично можемо. За його інтенцією, він «хотів показати людям, які *пізніше* творили зміст того, що ми *недавно* пережили, в їх *первопочатку*» [Там само].

Динаміка і доміанти своєрідних горизонтів сподіваного автора щодо структури свого тексту і щодо бажаних читачів аж надто виразні! До того ж ще раз під кінець переднього слова наголошені – «Не

змушую читача і критика «бути вдоволеним». Мені імпонувало б більше «бути правдивим» [1, 6].

Від березня 1946 року до часу чергових підсумків самоосмислення себе в світлі міжнаціональної багатокультурності, яке У. Самчук подавав у книзі «На білому коні» (декілька видань – (1957, 1965, 1980 рр.), з'являлися протилежні інтерпретації отого принагідного – «бути правдивим». Але ж уже романи «Марія», «Морозів хутір», «Темнота» (1957), «Чого не гоїть огонь» (під його текстом стоять роки 1948–1958) і навіть «На твердій землі» (хронологічно означеним триріччям 1963–1966) засвідчили *різне розуміння* семантики «правдивості» і мистецького наповнення цього концепту. У критиків, сформованих в Україні й активізованих в «діаспорі» (О. Грицай, Б. Романенчук, В. Державін, Ю. Лавріненко, П. Одарченко, Г. Костюк, О. Тарнавський, Ю. Стефаник, І. Качуровський та ін.) складалося протилежне, контрверсійне тлумачення і «правдивості» У. Самчука, і його «великої літератури», і його ролі в контексті «мистецтва прози взагалі». Доходило до того, що він, неохоче вступаючи в публічну полеміку, вдавався до, здавалось би, зайвих для освіченої публіки застережень як-от при публікації тексту роману «На твердій землі» 1966 року: «Цей твір належить до жанру мистецької літератури, а тому всі описані тут події, як також всі виведені в нім людські постаті і характери є вислідом творчих вимог і уяви автора» [9, 4].

Безнастанна творча праця У. Самчука поєднувала різні форми – «мистецький вислів», «нотатки на бігу», регулярне листування, яке аж тепер стало доступним з його архівів [15, фонд 195]. Запізніла ретроспекція може увиразнюватися, зокрема, збереженими листами до Ю. В. Шевельова [15, фонд 195, од. зб. 810] і опублікованими в збірнику «Слово» відвертими роздумами письменника «Про прозу взагалі і прозу зокрема (До проблеми нашої літературної прози)» [7], «Творчість і стилі» [10]. З листів до Ю. Шереха, писаних уже з Канади, дізнаємось і таку важливу сповідальну тезу: «...мої думки і переконання були завжди не хвилимовим висловом мого настрою, а *імперативною вимогою мого інтелекту*» (курсив наш. – Ред.) [15, фонд 195, од. зб. 810, с. 1]. Дізнаємося і про те, що Самчук уже протягом 1952 «основно» редагував «Волинь», працюючи над другим томом «Ost». В результаті адресант подав самокритичну оцінку: «Волинь» – це не лише хроніка, це реабілітація сливе всієї нашої побутової літератури», бо подала наш побут у «площині явищ внутрішнього-духовного порядку» (лист від 1.10.1952).

З приводу поглиблення внутрішнього сенсу «зовнішнього зображення» маємо тепер текстуалізоване самозізнання: «Я ці річі і явища *вичув і усвідомив*, лише не міг достатньо надолужити недостач браком великої сили. Для цього потрібно дуже великої, високолетної, великою напругою сили. А ї мені часто бракує. Багато ще міг тут зробити Ю. Липа і дещо зробила Ольга Кобилянська» [Там само]. З приводу цієї трилогії Самчук інформує: «Я все ще при «Ості». По-четверте переписую його, все ще невдоволений цілком...» (Лист від 23.12.1952).

Невдовзі, 27.03.1953 року, ділиться з Шевельовим іншими секретами творчості: «З «Ост» я мучуся, як сто чортів, коли будували своє пекло і не можу від нього відчепитися, і не можу пустити в хід. Знов міняю, безліч разів міняю, списую купи паперу, борююся за всіх сил. І пишу на всі боки, і виступаю з промовами, щоб якось все-таки видати. Хочу видати! Мушу видати! Видам» [15, фонд 195, од. зб. 810, арк. 7], проте це не були чисто індивідуальні «муки творчості». У. Самчук споглядав зором своєї душі, кажучи його словами, «імперативи свого інтелекту» і надбання світової прози в доступних йому взірцях. У різний спосіб нагадували про себе творчо-рецептивні горизонти як стимули, орієнтири, спонуки, що надходили звідусіль. Наприклад, 18.03.1954 року, коли «Темнота» вже завершувалася, автор, пишучи, розглядавсь навсібіч: «Тепер пишуть переважно без сюжету. І не лише у нас. Чи це мода, чи страх перед штучністю? Перед війною був це репортаж, тепер скоріше есеї»; «сподіваюся атак за «Ост» від усіх «парадоксальних патріотів», але думаю вистояти» (лист від 22.07.1954 року).

Задумуючи відразу засісти за третій том «Осту», обстоюючи своє бачення «Темноти», яку редагували Ю. Дивнич (Лавріненко) і П. Одарченко, сперечаючись з Шевельовим про М. Хвильового, прозаїк признається, що йому «багато помогли Гоголь – Достоевський – Толстой» (лист від 2.12.1954 року), дивується із зауважень Ю. Дивнича, який «не пізнає стилю», скажімо, Бухаріна, стилізованого за працями героя («я запозичив просто з перводжерела»). Трохи згодом – 29.06.1955 року – У. Самчук, радіючи, що нарешті зрушилася справа «Ost» («Темноти»), інформував свого адресата: «Я перечитав тепер серію книг і все жорстокі <...> Все студіюю Росію і більшовизм і все не можу вийти з дива» [15, фонд 195, од. зб. 810, с. 9].

Знову і знову давалися взнаки (навіть на рівні глибинних, архетипних спонук) творчі первні жанрово-епопейного формату. Початок 1956 року позначився в епістолярному стилі скаргою («Я нещасний, бо не можу працювати над, нарешті, останнім томом «Ост»); осінь

1957 року повертала адресанта до надлюдського п'ятягу («Хотілось би докінчити том третій «Ост» і сказати «Аміль»... Колись ця річ виправдає і мене, і моїх друзів <...> Я непоправний. Дарма, що «Темнота» друкувалася рівно три і півроку... Одначе я хочу... Так! Хочу ще написати і останній том цієї *enonei*...») (Лист від 14.12.1957 року)). Реалізація задуму затягалася. Про глибинні причини свідчать роздуми У. Самчука, опубліковані на сторінках збірника ОУП «Слово» ще 1964 року. До пошуку відповіді входили і питання «не конче раціонального порядку. Наприклад, питання національного стилю, а може навіть питання самої біології <...>, бо ж кому невідомо, що національний стиль – це не лишень мистецтво чи література, а цілий комплекс життєвої поведінки народу у всіх його виявах – етичних, моральних, політичних, господарських, отже – *всієї культури*» [7, 199]. Від питань культурологічного плану У. Самчук своїм звичаєм переходив до конкретніших – власне фахових: хто у нас здебільшого писав прозу: «Пантелеймон Куліш, Борис Грінченко, Іван Франко, Богдан Лепкий... Додаймо – Юрій Липа, Леонід Мосендз, Роман Купчинський... Додаймо – Юрій Тарнавський, Віра Вовк, Василь Барка, Іван Багряний, Леонід Полтава, Ігор Качуровський, Тодось Осьмачка. Додаймо також, що такі прозаїки, як Юрій Яновський, Іван Сенченко, Олекса Слісаренко, чи навіть Микола Хвильовий не були прозаїками *чистої* води, а вже поготів не були ними Василь Стефаник, чи Михайло Коцюбинський. Все це є поезія за духом і стилем, висловлена, як сказано, формою прози» [7, 201]. Доходячи висновку, що «у нас нема, або майже нема прози», бо навіть наші класики від Марка Вовчка до Володимира Винниченка давали «дуже вартісні шматки прози», які тільки в потенції могли б стати «повновартісними і повнометражними авторами на зразок їх сучасників інших літератур – Золя, Бальзак, Тургенев, Діккенс» [Там само], Улас Самчук виходив з міркувань, що «загально у світі, особливо в засягу європейської цивілізації, з Америкою включно, прозова література давно переросла і майже заглушила поезії <...>». Він цим хотів тільки сказати, що «література поезії, або прозо-поезія, стала власністю лишень невеликого кола читачів. Натомість прозова література майже всевладно і безконкурентно опанувала весь простір земної кулі, де тільки є люди, що вміють читати. Властиво в наш час це і є література...» [7, 201]. Починаючи з ХІХ століття, думав прозаїк, «проза була висловником прагнення найширших мас людства планети, а в наш час її володіння сливе необмежені. Є це гігантський фільтр всіх вимірів, груба й сувора сила аналізу, залізо, з якого кують конструкції найскладніших будівель уяви,

логіки, психології і знання. А тим самим – це універсальний довідник минулого, сучасного і навіть майбутнього» [7, 202].

Часто вживані в роздумах У. Самчука про літературу, прозу лексеми «простір», «проекція» та похідні від них свідчили, очевидно, не про звичні вербальні стереотипи, а про якісь глибші світоглядні константи. «Мова не в словах, – читаємо в цитованій вже публікації 1964 року, – мова в ідеях, у змісті, у проекціях, у ситості, у багатстві... І, скажемо, у певній життєвій дерзкості, що її дає місто своїми обр'ями, закованими в лінію будівлі, і своїм zenітом провокує *уяву*, і тоді розум і логіка мусять діяти, родяться нові кола діяння, нові проекти, включно до Нью-Йорку, до атома, включно до стратосферних, до космічних...» [7, 204]. Безсумніву подібна геометрично-планіметрична термінологія продовжує заманіфестовану в передмові до роману «Юність Василя Шеремети» (1946) логіку світомислення У. Самчука як автора нових післявоєнних романів і нової епопеї «Ost».

Простежуючи таку логіку не тільки в жанрово-композиційних вимірах прозових текстів, а й в літературознавчій есеїстиці У. Самчука, фіксуємо цікаві аналогії, що стосуються літературних авторитетів як впізнаваних аксіологічних рядів. Письменник допитується: «Отже ж Марія Марковичева була в Парижі, приятелювала з Тургенєвим, перекладала російською Гюго, Жюль Верна, а в себе вдома воліла бути лишень при Марусі й сентиментальній козачці». І далі допускає іншу можливість: «Залиши вона нам по собі, з їх безсумнівними талантами, щось зі світу Вольтера, Жорж Занд, Бальзака, а хоча б Тургенєва, і ми сьогодні, можливо, не мусили б щойно починати свою прозу, а вона мала б за собою столітню традицію, а тим самим столітнє право на місце під сонцем в широкому світі» [Там само].

Філософсько-культурологічні асоціації У. Самчука, які живлять наші сьогоднішні компаративні (за суттю й обр'ями) роздуми, включають прізвища І. Канта, Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Драгоманова, П. Тичини. Він ще раз упродовж навіть однієї сторінки повертається до Канта, Ньютона, Колумба, сягає аж до Будди і пропонує парадоксальний висновок: «Традиція, стиль – стільки добродійних чеснот і спробуй їх лише порушити. Грубою, провокативною, червоною ниткою, через всю природу нашого письменства проходить все те, що нам властиве: і мудрість, і герої, і все інше...» [7, 205]. Якщо пам'ятати всі взаємозв'язки персонажів «Темноти», особливо наступні перипетії Івана Мороза в заключному романі нової трилогії «Втеча від себе», то отримаємо іншу систему розуміння поетики пізнього Уласа Самчука. Вийде «система, яка виросла на фан-

тазії, на емоціях, «божественному божевільню» і яка всіх буржуїв, читай, всю індустрію й економіку консеквентно спровадила «до д'ної ями», а всіх «куркулів-глітаїв», читай всю сільську господарку, випекла гарячим залізом до сьомого покоління» [7, 205–206]. У цьому випадку доводиться нам, сучасним нащадкам У. Самчука, задумуватися над літературознавчим питанням: «Як можна таку систему висловити реалізмом? Реалізм, це правда, те, що бачить око, це дійсність, а там вимагалася галюцинація. Там вимагалася окликів Маяковського, «філософії» Бедного, а не реалістичного ока Горького...» [7, 206]. Тому під кінець своїх роздумів У. Самчук ще раз (і вкотре!) виходить на свої улюблені міжнаціональні літературні обрії, кажучи мовою сучасної теорії, на інтертекстуальні релякції: «Маючи в літературі Гоголя, Хвильового, Яновського, можемо сподіватися й Едгара По і Джойса, і Кам'ю, але, мабуть, що довго доведеться чекати на прозу Достоевського, Бальзака і так далі до сучасних Роберта Рорка, Ейн Ренд, чи хоч би Маргарети Мічел. Весь біль цього нерва в тому, що царством прози відають не півпоети Гоголь чи Джойс, а такі незграби, як Толстой, Голсуорсі, Томас Манн і їм подібні» [7, 206].

Від доповіді, яку У. Самчук виголосив на І з'їзді МУР'у в грудні 1945 року, назвавши її «Велика література», через опубліковані в США роздуми про літературу і прозу зокрема 60-х років ХХ століття, аж до інтерв'ю російському журналові «Современник» (Торонто, 1977 рік), – постійно проведена ідея про «розширення і поглиблення фундаментів самого літературного процесу як повноцінної функції національної культури в течії світових закономірностей» [16, 79]. Водночас скрізь і з будь-якої нагоди вириваються конкретні приклади – прізвища і твори відомих письменників: серед них трійка – М. Гоголь, Ф. Достоевський, Л. Толстой – за його оцінками «наймогутніші представники російської мислі й російської художності... Три кити, на яких тримається вона у світі» [16, 81]. А головне в «анатомії» творчості для У. Самчука – це «трилогія «Волинь» як основа і праджерело, з якого витікає друга трилогія – «Ост (Схід...».)». Працюючи над завершенням другої трилогії, роману «Втеча від себе», письменник її значення і сенс пояснював так: «Це бажання зрозуміти багато що у житті незрозумілого нашого Сходу, над розумінням чого б'ються численні письменники (з Солженіциним включно)» [16, 81]. Мріючи про «велику літературу» в її динамічно-рецептивному тлумаченні, виходець із волинського села, потрапивши в післявоєнну ситуацію багатокультурності, з висоти іншого досвіду ще тоді говорив, по суті випереджуючи свій час: «Ми знаємо, що сьогоднішній обмін культур, дифу-



зія думки і почувань так само, як і до цього часу (1945 року! – Ред.) відіграє велетенську роль в житті чи в співжитті народу і народів» [16, 20].

У. Самчук, як бачимо, спеціально і зумисне не експлікував питань, що цікавлять нас сьогодні, – про співвідношення міжнаціональних літературних взаємин, їх текстуалізації і увиразнення засобами компаративістичного дискурсу. Проте, вдаючись до аналогій, зіставлень, враховуючи міркування психологів про ступінь таланту, про відмінність талантів у різних соціокультурних умовах, він начебто ненароком артикулював тези, що потребують докладнішого логічного розгортання. Однією з таких думок є висновок-застереження, яким можна завершити ці попередні вступні міркування до наступних розділів монографії: «... було б дещо спрощено так якраз порівнювати ці по суті різні поняття, однак треба ствердити, що якась видима і намацальна тотожність може і тут спостерігатися. Суспільство – це живий організм. Наше суспільство Шевченко називає просто переломом – убогою нивою. Рости на такому перелозі, зріти і приносити плід – для цього треба більше перемогти перешкод, ніж це спостерігається там, де ґрунт вироблений і буйний» [16, 22].

Другою з подібних тез видається інша думка У. Самчука (також з 1945 року). «Сьогодні, – говорив наш скиталець тоді, – ми вступили в нову епоху історії. Людина Фауст вникнула у найглибші таємниці нашої природи. Вона пробує визволити і опанувати ту енергію, силою якої панує вічний рух. Людина не вдовольняється тим, що бачить її око фізично. Вона йде невидими стежками, на яких провідником їй могла бути тільки *логіка її розумного думання* (курсив наш. – Ред.). Те думання, ті висновки, вникнення *поза обрії намацального* (курсив наш. – Ред.) можуть поставати у людей розбуджених і зворохоблених великим творчим словом. Бо на початку всього «бї слово, і слово бї Бог». Не цураймося і не лякаймося цих понять і не зловживаймо нашим незнанням багатьох істин, з котрих першою є культура» [16, 27]. І в такому цілісному культурологічному контексті вражає ще одне зіставлення літературних рядів із статті «Творчість і стилі»: «Коли ж у певній добі поруч себе діють представники тих чи інших темпераментів, скажемо, поруч Джойса – Томас Манн, поруч Хемінгуей – Джосемін Вест або Роберт Рорк, то це ніяк не означає, що Джойс «модерний», а Томас Манн «традиційний», Хемінгуей «новий», а Роберт Рорк «старий». Це лиш означає, що різниця між нами не в їх часовості, а в їх темах, жанрах, темпераментах» [10, 487].

Актуальним досі є такий різновид дискурсу з приводу «творчості і стилів», який собі в «науку» знаходимо в «традиційного» Уласа Самоука, що відчував «величезну життєдайність культури»: «Мати свою думку і займати своє становище – ще не значить заперечувати думку і становище найпротилежнішого екстрему, бо в остаточному рішати-муть не екстремі і не поміркованість, а той найвищий трибунал, що носить оклепану назву Талант» [10, 491–492].

### Література

1. Самчук Улас. Юність Василя Шеремети. Роман. – Мюнхен: Прометей, 1946. – 156 с.
2. Самчук Улас. Юність Василя Шеремети. Роман. – Мюнхен: Прометей, 1947. – 165 с.
3. Самчук Улас. *Ost*. Роман у 3 томах. – Т. 1. – Морозів хутір. – Регенсбург: Вид. М.Борецького, 1948. – 534 с.
4. Самчук Улас. П'ять по дванадцятій. Записки на бігу // Літературно-науковий збірник. 1. – Нью-Йорк: УВАН, 1952. – С. 107–127.
5. Самчук Улас. Темнота. Роман у 2-х частинах. – Нью-Йорк: УВАН, 1957. – 494 с.
6. Самчук Улас. Чого не гоїть огонь. Роман. Нью-Йорк – Мюнхен: Бібліотека «Сучасности», 1965. – 234 с.
7. Самчук Улас. Про прозу взагалі і прозу зокрема (До проблеми нашої літературної прози) // Слово. Збірник українських письменників. – Нью-Йорк: ОУП «Слово», 1964. – С. 198–207.
8. Самчук Улас. На білому коні. – Нью-Йорк – Мюнхен: Бібліотека «Сучасности», 1965. – 234 с.
9. Самчук Улас. На твердій землі. Роман. – Торонто: Укр. Кредитова Спілка, 1966. – 390 с.
10. Самчук Улас. Творчість і стилі // Слово. Збірник українських письменників. – Нью-Йорк: ОУП «Слово», 1968. – С. 485–492.
11. Самчук Улас. На коні вороному. Спомини. – Вінніпег: Т-во «Волинь», 1975.
12. Самчук Улас. Планета Ді Пі. Нотатки й листи. – Вінніпег: Т-во «Волинь», 1979.
13. Самчук Улас. Втеча від себе. Роман. – Вінніпег: Т-во «Волинь», 1982. – 429 с.
14. Самчук Улас. Щоденник (1941–1943) // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 124–148.
15. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Фонд 195.
16. Самчук Улас. Роздуми про літературу / Упор. М. Я. Гона. – Рівне: РДГУ, 2005. – 103 с.
17. Мариненко Ю. В. Концепція «Osty» Уласа Самоука (трилогія «Ost») // Юрій Мариненко. Місія. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50 років ХХ століття. – Кіровоград: Імекс – ЛГД, 2004. – С. 245–263.
18. Фарина І. Пекуча чужина: повість-есе про Уласа Самчука. – Тернопіль: Рада, 2005. – 35 с.

## Розділ 1.

# БІБЛІЯ І ЛІТЕРАТУРА: КОМПАРАТИВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Біблія в герменевтичному універсумі світу

У сучасному науковому світі відбуваються складні процеси, пов'язані з реконструкцією традиційних наукових дискурсів і тотальним оновленням методологічних підходів і схем. Постмодерністська епоха, позначена крахом позитивізму, раціоналізму, рафінованої епістемології, світоглядним розчаруванням, недовірою до усталених наукових способів дослідження, висунула нові вимоги перед наукою. Перша з них зажадала відмови від усталених наукових догм і, відповідно, пошук нових нетрадиційних форм осмислення явищ і процесів буття.

Філософська опозиція епістемологія – герменевтика, потужний філологічний поворот у науковій сфері, герменевтизація когнітивних практик сучасної науки спричинили підвищений інтерес до філології, зміщення епіцентру досліджень до гуманітарної сфери – від науки про природу до науки про людину у напрямку релятивістських концепцій стосовно нинішньої екзистенційної ситуації.

Одночасно відбувається пошук надійних констант, які могли би стати відправними точками й основою нових теорій, звернення до забутих цінностей та ідеалів.

У пострадянському просторі цей складний світовий процес оновлення науки ще більше ускладнений переосмисленням наукової спадщини радянської епохи, реабілітацією заборонених і забутих теорій та концепцій або й цілих наукових галузей, а водночас паралельним осягненням недоступних раніше досягнень зарубіжних учених різних сфер знання.

Філологічна наука опинилась у чи не найскладнішій ситуації, оскільки, будучи дотичною до сфери ідеології, була поставлена у вузькі рамки, тому зараз потребує кардинальної трансформації, переосмис-

лення і засвоєння світового досвіду. Годі вичерпно окреслити коло проблем, які вимагають нагального вирішення чи бодай залучення до наукового обігу з метою вивчення, дискутування, ґрунтового аналізу. З-поміж них виділяються надзвичайно пріоритетні галузі світового літературознавства, які тривалий час залишалися terra incognita для вітчизняних вчених. Такою, зокрема, є біблійна герменевтика [13, 3], що була власне предтечею і стала науковою основою для загальної герменевтики (Ф. Д. Шляєрмахер перший запропонував використовувати поширений в біблеїстиці герменевтичний метод для аналізу секулярної літератури, що і стало початком герменевтичного вибуху в світовій науці).

Заборона Біблії в радянські часи перервала існуючу традицію вивчення біблійних текстів українськими вченими (переважно медієвістами). Провалля, що утворилося внаслідок вилучення біблійного матеріалу з культурологічного дискурсу намагалися заповнити різноманітними штучними теоріями, що зводилися до трактування духовних явищ як «примітивного міфологічного мислення, релігійної обмеженості»; історичні постаті та події, описані в Біблії, прирівнювались до античних міфів. Таким чином, майже увесь світовий та український зокрема культурний спадок залишався непотракованим або ж спотворено інтерпретованим.

У світовій практиці теорія інтерпретації сакральних текстів пройшла довгий час становлення і розвитку від давньоєврейської традиції, Августина і Орігена до найсучасніших теорій К. Коннера, К. Мелміна, Н. Фрая, Ф. Кермоуда та ін. Вона зазнавала значних трансформацій в епохи Середньовіччя, Реформації і Модерну, але залишалась серцевиною на лише літературознавчих, а й загально культурологічних філософських шукань. Місце цієї галузі визначається специфікою єдиного об'єкта її дослідження – Біблії. Бо які б погляди стосовно Біблії не існували, вона залишається Книгою Книг, яка упродовж віків справляла найбільший вплив на літературу зокрема, і на мистецтво загалом. Незаперечним залишається факт, що без знання і розуміння Біблії неможливо повною мірою осягнути переважну більшість шедеврів світової культури. Саме Біблія є першоджерелом основних «світових» сюжетів, універсальних архетипів, образів, символів.

У секулярному дискурсі першими серйозно перейняли біблійну традицію романтики, почавши вивчати художньо-поетичні аспекти Біблії у їх стосунках до літератури. Особливо це помітно в англійській літературі, де Самуель Джонсон утвердив побудовані на цій осно-

ві канони критики. Другим таким етапом зацікавлення Книгою Книг у світовій гуманітарній науці став екзистенціалізм, у руслі якого сформувалася релігійна (християнська) екзистенц-філософія. Найпоказовішим її представником, який найбільше уваги приділив вивченню Біблії як явища культури, був Карл Ясперс. «Звичайно, основоположник найбільш ліберального і гуманістично орієнтованого варіанту екзистенц-філософії не може обійти увагою духовної кризи, яку переживає сучасне західне суспільство. Його хвилює доля людини, вірніше – західноєвропейської людини. А «західноєвропейець» означає для Ясперса «християнин». Він не уявляє собі освіченого західноєвропейця без знання Біблії; західноєвропейська цивілізація – це перш за все «Біблія і античність»» [29, 37].

Ясперс дуже високо оцінив значення Біблії для європейської культури в цілому і для філософії зокрема: «Історичні джерела західноєвропейського філософствування закорінені не лише в грецькому, а й в біблейському мисленні... Вивчення Біблії дійсно було однією з основ усієї західноєвропейської філософії аж до сьогодняшнього дня» [42, 32–33]. «Біблія – це депозит релігійного, міфологічного, історичного, екзистенційного досвіду тисячоліть» [42, 489]. Таким чином, «Ясперс в Біблії знаходить мотиви екзистенційної філософії та її особливу вартість убачає в тому, що вона є берегинею екзистенційного досвіду, показує «крах» людини, подолання цього краху і здійснення справжнього буття: «Сьогодні більше, ніж будь-коли, вирішальним буде, що люди, котрі вміють читати і писати (а без цього вони є не більше, ніж сонні бездіяльні маси), дійсно читають. Довгий час Біблія була настільною книгою кожної читаючої людини з дитячих років до глибокої старості. У наші дні цей вид традиції і виховання ніби втрачає своє значення для широких кіл населення і замінюється випадковим читанням. Газети, дійсно необхідні сучасним людям, в тому числі і такі, що вирізняються високим духовним рівнем і у яких друкуються найрозумніші люди нашого часу, можуть справити поганій вплив там, де вони є єдиним, швидко забутим читанням. Важко передбачити, яке значення буде мати у майбутньому для виховання людини читання, що наповнює її життя» [34, 235]. Тому філософ повинен незаперечно звертатися до Біблії... Якщо ж філософія, заявляє Ясперс, базується лише на розумі, то вона не висвітлює основ людського буття і перстає бути філософією» [29, 42]. Таке ж розуміння переноситься і на сферу літературної критики.

Сьогодні повсюдно відчувається велике зацікавлення зв'язками Біблійної критики та секулярної літератури (Гадамер, Рікер, Вальтер

Онг). Фрай зазначає у передмові до книги «Words With Power» (1990), що у час написання «The Great Code» (1982) літературних критиків, що цікавились Біблійними дослідженнями, було дуже мало, а за кілька років їх стало набагато більше, і ця кількість зростає у геометричній прогресії. Усі сучасні дослідники сходяться на думці, що сьогодні літературна критика не може замикатись у собі, а повинна виходити за межі суміжних сфер дослідження, до яких у першу чергу належать міфокритика, теорія символів, семіотика, культурологія: «Я помітив, що постійно збільшується кількість літературних критиків, які виходять за межі літературної сфери і розвивають свої зацікавлення у рамках інших словесних дисциплін. Дехто, включаючи і мене, є послідовниками Кеннета Бурка (Kenneth Burke), який став піонером у дослідженні «Риторики релігії». З багатьох причин, чому зростає моє захоплення Біблією, я назву дві. Перша – літературна критика у вивченні метафор прив'язана до гіпотетичної літературної метафори, яка є твердженням тотожності, що залишається чисто вербальним, і одночасно заперечує те, що стверджує. Біблія розширює метафору до розуміння того, що можна назвати екзистенційною метафорою, дійсним ототоженням усвідомленого суб'єкта з чимось, що є об'єктивним в собі... Інша причина – подвійна перспектива, яку розгортає Біблія: з однієї точки зору це повністю уніфікована цілість метафоричності й образності, з іншої – вона є абсолютно децентралізована. Іншими словами, вона постійно конструює і деконструює себе» [38, 84–85]. Є значно більше причин, чому Біблія викликає особливий інтерес літературознавців, мистецтвознавців, філософів. Водночас існує ряд причин, чому для дослідження Біблії неприйнятні традиційні підходи до аналізу тексту, що робить її об'єктом окремої наукової дисципліни – біблійної герменевтики.

Дискусія стосовно того, як розглядати Біблію, як художній твір чи з інших концептуальних позицій, велася давно. Найвагомим аргументом для аналізу Біблії як явища літератури, безперечно, є її текстова форма. Але і розуміння феномену тексту дедалі більше змінюється, ускладнюється, універсалізується. Постає необхідність уявити цей текст як історично зумовлений феномен людства, через посередництво якого реалізується єдність епох і поколінь, де визначальним стало не прочитання, а розуміння, ускладнене проблемою інтерпретації тексту як такого, усвідомлення його в контексті історії духовної культури людства.

Сучасні межі герменевтики як науки доволі розмиті і не визначені. В епоху філологічного повороту в філософії її розглядають не тільки як науку (або й мистецтво) інтерпретації текстів, але й як форму історичного осмислення, методологію гуманітарного освоєння дійсності чи філософську онтологію: «Скрізь дійсний чи можливий текст і його розуміння» [5, 309]. Але ми повинні пам'ятати і враховувати, що герменевтика виникла внаслідок необхідності інтерпретації священних текстів і їх перекладу іншими мовами, інспірована труднощами проникнення в глибинну сутність древніх писань.

Значно пізніше еволюціонувала герменевтична ідея філософської рефлексії, яка від своїх витоків співвідносилась з проблемою тлумачення текстів. Хайдеггер і Бетті у своїх інтерпретаціях проблеми розуміння рухалися у площині рефлексії, де усвідомлюється процес реконструкції смислів. Е. Бетті окреслює ідею герменевтики як всезагальну методику наук про дух. Він ставить питання, за якими правилами досягається адекватне розуміння смислонаповнюючої форми, і пробує сконструювати подібні правила. Тут мова йде про відомі чотири «герменевтичні канони» 1) іманентності герменевтичного масштабу; 2) тотальності і смислонаповнюючого зв'язку; 3) герменевтичний огляд актуальності розуміння і 4) смислової адекватності розуміння. Але зміст праць Бетті у всіх відношеннях (до речі, як й інших учених у сфері герменевтичних досліджень, чи то герменевтика філософії, чи герменевтика космосу) витримано в модальності методичного опису «розуміючої» діяльності дослідника **тексту**.

Рефлексія і розуміння – це, очевидно, різні речі. Рефлексія забезпечує певні уявлення про феномен, у той час як розуміння передбачає оволодіння чітко сформульованими знаннями про річ чи знак, яким властиві певні сутнісні характеристики. І дехто вважає, що тільки розуміння, а не рефлексія дає можливість адекватно оперувати текстом чи знаком культури. Але Біблія – особливий текстовий феномен і феномен культури, проблема її інтерпретації є частиною або й вираженням філософської інтерпретації реальності: акценти зміщаються з суто лінгвістичного аспекту у філософсько-герменевтичний. «Найважливішою характеристикою філософського знання є його рефлексивність. Цим воно радикально відрізняється від науки як форми суспільної свідомості. Філософія є пошуком і описом шляхом рефлексії граничних основ людського буття, властивих людині способів освоєння дійсності. З цієї точки зору, коли обговорюється проблема тексту, мова повинна йти про основи людської комунікації. Таким чином ми приходимо до уявлення про герменевтичний універсум» [4, 16].

Герменевтичний універсум – це вся сукупність текстів, аналізованих з точки зору їх смислів, тобто розглянутих в аспекті їх розуміння. Він безконечний, як Всесвіт, оскільки не може охопити усіх сфер існування текстів, не може вичерпати їх можливих інтерпретацій. Окрім цього безперервно творяться нові тексти, які можна розглядати з точок зору лінгвістики, мовної семантики, культурного кодування, семіотики, інтертекстуальності, позатекстової реальності та ін. «Життя герменевтичного універсуму – це функціонування усієї сукупності соціальних комунікацій саме як людських комунікацій... Текст – це фрагмент комунікації, її засіб. Люди чи покоління людей, які виступають в якості комунікативних систем, теж є «світами», часто далекими один від одного... Можливість всякого роду непорозумінь тут непомірно зростає, оскільки вся система соціальних комунікацій не будується за єдиним планом. Між окремими фрагментами (текстами) даного універсуму встановлюється велика кількість безпосередніх і опосередкованих зв'язків, які піддаються постійним змінам внаслідок безперервного продукування нових текстів. Кожний новий текст створює якісь «збурення», «коливання», «хвилювання» в універсумі соціальних комунікацій» [4, 22].

Біблія займає особливе місце у герменевтичному універсумі світу: «Якщо Біблію поставити у центр космосу Західного світу, ми побачимо, що цей міфічно-метафоричний космос має всеохоплюючу структуру, і ця структура – це не якийсь хаос чи безконечні невпорядковані відлуння і співпадіння. Наступний крок буде в утвердженні сфери, яку можна назвати літературною космологією» [41, 150]. Н. Фрай наполягає на думці, що Біблія є кодом буття, кодом мистецтва і літератури зокрема. «Якщо розглянути теорію критики як всеохоплюючу теорію, то це допоможе зрозуміти роль Біблії у моїй критиці. Теорія жанрів, представлена в «Анатомії критики» привела мене до священної книги, яка разом з секулярними аналогіями чи пародіями на неї є найбільш всеохоплююча форма з усіх, що можна докладно дослідити у межах літературної орбіти. І тоді я зрозумів, що перспективу потрібно повернути у зворотному напрямі: починати з сакральної книги і працювати в напрямі секулярної літератури... А оскільки Біблія написана поетичною мовою, її також можна розглядати як особливий мікрокосм чи епітом єдності літературного досвіду Заходу» [41, XX]. Фрай наголошує, що донедавна Біблію виключали з літературної дискусії, «однак, це єдина книга, яка об'єднує більшість проблем літературної критики у єдиному фокусі» [41, XXI].



Він не єдиний, хто пропонує вивчати художньо-образну структуру Біблії як метамову буття. Знаходимо подібну думку у М. Фуко: «У скарбі, заповіданому нам древністю, мова має цінність як знак речей. Між видимими знаками, якими Бог розмітив поверхню Землі, щоби ми могли пізнати її внутрішні таємниці, і розбірливими словами, які Писання чи мудреці древності, просвітлені божественним світлом, накреслили у цих спасених традицією книгах, нема різниці. Співвідношення з текстами і співвідношення з речами – однієї природи: і тут, і там люди знаходять знаки. Однак Бог, щоби розвинути нашу мудрість, усіяв природу лиш тими фігурами, які вимагають тлумачення (саме у цьому сенсі пізнання повинно бути *передріканням* – *divination*), в той час як древні вже дали витлумачення, які нам залишається тільки сприйняти. Ми могли би задовольнитися цим сприйняттям, якби не було необхідно вивчити їхню мову, навчитися читати їхні тексти, розуміти те, що вони сказали. Спадок древності, подібно як і сама природа, – обширний простір, що закликає до витлумачення; і тут, і там необхідно виявити знаки і мало-помалу примусити їх говорити. Іншими словами *Divinatio* та *Eruditio* – це та сама герменевтика. Однак розгортається вона на двох різних рівнях, хоч і згідно з однаковими фігурами: у першому випадку вона рухається від німої відмітини до самої речі (і примушує говорити природу); у другому випадку вона рухається від нерухомого накреслення до ясного слова (повертає життя бездіяльним мовам)... Велика метафора книги, яку відкривають, розбирають по складах і читають, щоби пізнати природу, є лише видимою зворотною стороною іншого, значно глибшого перенесення, що примушує мову існувати у рамках світобудови, серед рослин, трав, каменів і тварин» [31, 71].

Таким чином, «знання полягає у співвіднесенні мови з мовою, у відтворенні великого однорідного простору слів і речей, в умінні примусити заговорити все, тобто над усіма знаками викликати появу другого шару – коментуючої мови. Особливість знання полягає не в тому, щоби бачити або доказувати, а в тому, щоби витлумачувати. Коли мова йде про тлумачення Святого Письма, древніх авторів, повідомлень мандрівників, легенд і сказань, від кожного з цих видів мови вимагається не вияснення права на висловлювання істини, а лише можливість говорити про неї» [31, 71]. Це і є суттю герменевтики як науки і способу філософської рефлексії.

Біблійна герменевтика виконує функцію коментаря сакральних текстів. Маючи свою історію і виробивши власну методику вона все ж залишається складним і неоднорідним феноменом людської думки,

який не можна обмежити якимись рамками, оскільки предмет її дослідження – Святе Письмо – є проміжною ланкою між матеріальним і трансцендентним світом.

«Завдання коментаря, по суті, ніколи не може бути виконане до кінця. І все-таки коментар цілком повернутий до загадкової, неясно висловленої частини, прихованої у мові: під існуючою мовою він відкриває іншу мову, глибшу і ніби більш «споконвічну»; саме її коментар і повинен відновити. Коментар виникає лише як прагнення виявити за прочитаною і потлумаченою мовою щонайглибінніше значення першопочаткового Тексту. І саме цей Текст, обгрутовуючи сам коментар, обіцяє в нагороду в кінцевому підсумку відкриття; внаслідок цього необхідне розширення екзегетики має певну міру, ідеальним чином обмежене, але тим не менше безмірно одухотворене цим безмовним царством...» [31, 77].

Упродовж століть відбувається безконечна гра між первинним Текстом і безконечністю його Тлумачення. І хоча в епоху раціоналізму вчені намагалися відмежувати знання від об'явлення чи провіщення (*divinatio*), потужний герменевтичний поворот у науці ХХ ст. ще раз доводить, що таке розмежування навряд чи можливе. «Провіщення завжди передбачало знаки, які передували пізнанню: так що пізнання цілковито вміщалося у проломі відкритого чи ушкодженого чи таємно переданого знака. В його завдання входило виявлення мови, попередньо введеної Богом в світ; саме в цьому сенсі завдяки суттєвій імплікації воно провіщало, і воно провіщало про божественне (*divin*). Сьогодні знак починає щось означати лише всередині пізнання; саме з нього знак запозичує тепер свою достовірність чи свою ймовірність» [31, 94]. Учені-філологи залишаються обмеженими у можливостях вивчення біблійних впливів у літературі, допоки вони не звернуться і не оволодіють вповні Біблією як основним джерелом інтертекстуальності, літературного діалогізму, алегоризації, архетипного мислення, символізму, метамовної семіотики і т. д.

## 1.2. Біблія і художня література: проблема текстової інтерпретації

**П**ри вивченні та перекладі Біблії лінгвісти і літературознавці стикаються з рядом проблем, які не виникають при дослідженні інших джерел. Причина цього – специфіка побудови і образної структури Святого Письма. Біблія склада-

ється з 66 книг, які об'єднані у дві частини (Старий та Новий Заповіти) і поділені на 8 основних тематичних розділів (4 у кожній частині). У Старому Заповіті це 1) книги закону (П'ятикнижжя Мойсея), 2) історичні книги (книга Ісуса Навина, Суддів, Рут, Книги Самуїла, Царів, Хронік, Ездри, Неємії, Естер), 3) поетичні книги (Йова, Псалми, Приповісті, Екклезіаста, Пісня Пісень), 4) пророчі книги (від Ісаї до Малахії). До кожного з цих розділів створена паралель у Новому Заповіті: 1) Євангелії – основні законодавчі книги Нового Заповіту; 2) Дії святих апостолів – історична книга; 3) Послання – поетичні авторські роздуми; 4) Об'явлення Івана – пророча книга. При всій багатогранності змісту уся Біблія має виразну Христоцентричну структуру, тобто у центрі кожної книги знаходиться постать Ісуса Христа у її пророчому, поетичному чи історичному освітленні.

У плані творення та функціонування Біблія є унікальною книгою, яку писали біля 40 авторів упродовж 1600 років (від Мойсея, який жив близько 1500 р. до Р. Х. до авторів книг Нового Завіту, які писали у рамках 1 ст. по Р. Х.) у трьох частинах світу (Азії, Африці, Європі), трьома мовами (давньоєврейською, арамейською і грецькою койне). У Біблії міститься таке багатство літературних жанрів, якого немає у жодній іншій книзі. Серед основних жанрів тут можна виділити історичну хроніку (наприклад книги Царів), сімейну хроніку (1 Хронік 3), біографію (книга Неємії), автобіографію (книга Ездри), пророчу промову (книги великих та малих пророків), проповідь (промови Ісуса, проповіді у книзі Дій), драму (Йов), драматичну поему (Пісня Пісень), сільську ідилію (Рут), дидактичні настанови та повчання (Послання до Римлян, Колосян та ін.), опис сну чи видіння (книга Об'явлення), щоденник (книга Дій святих апостолів), притча (книга Суддів, Євангелії), епістолярії (Послання); поетичні жанри – поезія (Псалми), гімн (Псалми, Послання до Колосян), плачі та голосіння (Плач Єремії, Псалми), військова пісня (переможні пісні Міріам, Дебори, Самсона), елегійна поезія, молитва; у Біблії представлені майже усі жанри пареміографії: прислів'я і приказки (книга Приповістей Соломона), філософські афоризми (книга Екклесіаста), парадокси, загадки, прокляття та благословіння та ін. Окрім того у Біблії зустрічаються статті громадянського, судового, морального, ритуального законодавств, елементи диспуту, описи слухання судових справ і судові вироки та ін.

У жодній іншій книзі не зустрічається такої багатой палітри художніх засобів, причому поряд з найбільш вживаними формами знаходимо численні специфічні мовленнєві форми: феноменологічна мо-

ва, ідіоматичні звороти, евфемізми, іносказання, еліптичні фігури, художньо-образне шифрування, наукова термінологія стосовно світотворення, світобудови, астрономічних та природничих процесів тощо.

Біблія торкається усіх сфер особистого та суспільного буття: народження та виховання дитини, шлюб, сімейне життя; державний устрій та управління, життя і діяльність священства, духовні сфери та ритуали, військова справа (стратегія і тактика, зброя), грошообмін, різноманітні сфери науки (астрономія, географія, геодезія, біологія, медицина, фізика, історія, логіка, філософія), політика, дипломатія, міждержавні стосунки, мистецтво та архітектура, різноманітні ремесла (ткацтво, гончарство, ювелірство та ін.), мореплавання та подорожування, тваринництво, землеробство та садівництво та ін. Це вимагає неабиякої обізнаності перекладача із реаліями тогочасної дійсності, тобто знання багатьох позатекстових елементів.

Отже, процес її інтерпретації на зводиться лише до мовних та образних особливостей, а передбачає вирішення складних світоглядних (специфіка орієнтального мислення та його зіткнення з раціональним європейським), жанрово-стильових, культурно-історичних (тут стикаються риси шумеро-акадської, симітсько-єврейської, вавилонської, фінікійської, єгипетської, грецької, римської та ін. культур різних історичних епох, отже, цілого ряду історичних практик, не завжди у їх хронологічній послідовності), суспільних (державний устрій, судочинство), релігійних та ін. проблем.

Не дивлячись на таку складну структуру та ідейно-сміслову навантаженість, Біблія є першою книгою, яка перекладалась багатьма іноземними мовами (від першого повного перекладу Старого Завіту грецькою мовою, відомого під назвою Септуагінта бл. 250 р. до Р. Х. до сучасних перекладів усіма мовами світу).

За час існування Біблія здобула визнання не тільки як релігійна книга християнства, а й як складний духовно-культурний феномен людства. Незважаючи на її текстову природу, ніхто з світових літературознавців не вважає її художнім твором і не прирівнює до зразків літератури, беручи до уваги ряд особливостей, не властивих для літературних творів. Стосовно цього Н. Фрай висловлювався так: «Ось книга, яка безперервно здійснює плідний вплив на англійську літературу, починаючи від англосакських письменників до поетів, молодших від мене, і при цьому ніхто не скаже, що Біблія «є» літературним твором. Навіть Блейк, що значно далі своїх сучасників зайшов в отождоженні релігії з творчою діяльністю людини, так Біблію не називав. Він говорив: «Старий і Новий Заповіти – це Великий Код Мистецт-

ва» [40, XVI]. На думку Фрая, вивчення Біблії є необхідним для усіх гуманітаріїв, і в першу чергу для філологів, оскільки вивчення Біблії дає ширше розуміння соціальної функції слів, відкриває більший вербальний контекст, частиною якого є література, дає розуміння великої частини художніх образів і символів мистецтва загалом. «Людина живе не так, як тварини в природі, а в оточенні міфологічного універсуму, структурі уявлень і вірувань, розвинутих у процесі її екзистенційної діяльності. Більшість з них сприймається підсвідомо, і це означає, що наша уява може сприймати деякі елементи, представлені в мистецтві чи літературі без усвідомленого розуміння того, що ми сприймаємо. Практично все, що ми бачимо у цій структурі взаємозв'язків, є соціально обумовлене і культурологічно успадковане. Окрім культурного спадку повинен бути і спільний психологічний спадок, в іншому випадку форми культури і уявлення поза межами наших власних традицій будуть незрозумілими для нас... Одна з практичних функцій критики, шляхом якої можна свідомо організувати культурну традицію, на мою думку, – більше усвідомити наше міфологічне середовище. А Біблія є безперечно є найголовнішим елементом у нашій імагінативній традиції, не залежно від того, віримо ми в неї, чи ні» [40, XVIII]. І продовжує: «Можливо, і були якісь зрозумілі причини, але сьогодні нема жодного оправдання вченим, які обговорюють різні культурологічні проблеми, що беруть свій початок з Біблії і великою мірою окреслені у ній, і при цьому роблять вигляд, ніби Біблії взагалі не існує» [40, XIX].

Не заперечуючи літературних достоїнств Книги Книг, Фрай доходить висновку: «Літературний підхід до Біблії сам по собі не є неправомірним: жодна книга не може здійснювати такого надзвичайного літературного впливу, якщо їй не властиві літературні характеристики. Але Біблія абсолютно очевидно є щось «більше», ніж просто літературний твір, – і що би це «більше» не означало, я не думаю, що тут прийнятна кількісна метафора» [40, XVI].

Тут вважаємо за доцільне детальніше розглянути проблему співвіднесення Біблійних текстів з текстами художньої літератури.

Дискусія стосовно того, як розглядати Біблію, як художній твір чи з інших концептуальних позицій, велася давно. У першу чергу з'ясуємо, що дає підстави відносити Біблію до явищ літератури. Найвагомим аргументом, безперечно, є її текстова форма. Але і розуміння феномену тексту дедалі більше змінюється, ускладнюється, універсалізується. Першопочатково як текст сприймалися зафіксовані знаки на папірусі та глиняних табличках, вигравірувані на стінах

кам'яних печер, написані на древніх звоях священні письмена, послання древніх цивілізацій, що зберегли для майбутнього духовну культуру своїх творців. Вони несли у собі дуже багато з духовного досвіду, але потрібно було навчитися їх розуміти і тлумачити. Постає необхідність уявити текст як історично зумовлений феномен людства, через посередництво якого реалізується єдність епох і поколінь, де визначальним стало не прочитання, а розуміння, ускладнене проблемою інтерпретації тексту як такого, усвідомлення його в контексті історії духовної культури людства, і проблемою сприйняття тексту, особливо коли мова йде про рецепцію тексту однієї культури представниками іншої історичної чи національної культури.

Хоча відбуваються складні процеси переосмислення «тексту», в літературознавстві, навіть за умови ускладнення визначення поняття тексту, мова все-таки йде про феномен словесної структури, до якого ми можемо віднести усі літературні зразки. Коли ми окреслюємо художній літературний текст, ми можемо говорити про його структуру, словесно-образну природу, полісемію значень та інші характеристики, які сконцентровані навколо матеріального вияву – книги.

Філософія виводить нас на інший рівень розуміння категорії тексту. «Текст – це дискурсивна єдність багатосмислової структури, яка сприяє виникненню нових смислів. Текст являє собою соціальний простір у модусі знакового спілкування» [28, 530]. Сьогодні «поняття тексту розширилось до границь культури, і виявилось можливим і необхідним читати не тільки книги і звої, але й картини, кінофільми, ритуали і спосіб життя. Виявилось, все, що ми можемо розуміти, тобто все, що несе на собі печать людської думки, – своєрідні тексти. Причому, якщо ми хочемо хоч якось серйозно зрозуміти словесний текст, ми повинні побачити його як прояв, відображення усієї культури його творця» [4, 3]. Таке розуміння не є абсолютно новим і у філософії має багатовікову традицію. У першу чергу це стосується розуміння світу як тексту та інтерпретації історії як тексту. Розглянемо ці концепції, оскільки вони важливі для розуміння Біблії як тексту.

Розуміння світу як тексту сягає коренями в епоху античності, де гносеологічні питання нерідко зводились до «прочитання Книги Природи». Подібне формулювання знаходимо у працях Ф. Бекона, Г. Галілея, Р. Бойля та інших мислителів Нового часу. Метафора Книги Природи виявилась не тільки метафорою, але й важливою пізнавальною моделлю для виникнення природознавства, для формування природознавчих теорій. Розуміння природи як книги, як тексту дозволяло шукати в об'єктах і явищах природи якість інтелектуальне нача-

ло, сенс, який в принципі може бути досягнутий розумом. Звідси виходило, що об'єкти і явища природи, будучи породженням інтелекту, можна зрозуміти так само, як ми розуміємо продукти інтелектуальної діяльності. Завдання пізнання природних об'єктів було визначене як розшифрування плану їх творення, тобто замислу Творця, Закону, в якому виражені Його розум і воля. Однак, навряд чи хтось ототожнить «текст світу» з текстом будь-якої книги. Попри розуміння законів мімезису, рефлексії, художньої правди, художній твір не може містити повноти світу.

Один із перших представників німецького романтизму Вільгельм Гайнріх Вакенродер зізнається: «З часів моєї ранньої молодості, коли я вперше пізнав Бога із стародавніх святих книг нашої релігії, природа завжди була для мене най ґрунтовнішою і найзрозумілішою книгою, що пояснювала Його сутність і властивості. Шелестіння верхівок дерев у лісі і звук грому розказали мені про Нього багато таємничих речей, які мені важко передати словами... Всі ці речі спричинили більше чудових поривів у моїй душі, наповнили її благодаттю і всесильністю Господньою, очистили її всю і облагородили набагато краще, ніж це може зробити словесна мова. Мені здається, що вона надто земне, буденне і грубе знаряддя, щоб застосовувати її до не тілесного так само, як і до тілесного» [10, 345].

Це – перша визначальна риса, якою різниться Біблія від творів художньої літератури. Текст літературного твору є втіленням художнього світу митця, що створив його. Текст Біблії – втіленням екзистенційного світу.

### **1.3. Weltgeschichte i Heilsgeschichte: проблеми історизму та міфологізму в Біблії**

**П**роблема історизму Біблії значно виходить за рамки проблеми історичності описаних в ній подій. Археологічні розкопки, новітні досягнення текстологій та історіографії у зіставленні Біблійних хронік з єгипетськими, сірійськими, вавилонськими письменами документально підтверджують достовірність описаних у Біблії подій та історичних осіб. Отже, ця проблема заторкує філософські пласти буття, історизм Біблії не можна прирівнювати до звичайного викладу історичних подій: «Як показують дані біблійної археології, автори Святого Письма в цілому оперують дійсними подіями. Але достовірність усіх історичних деталей не має суттєвого

значення для сприйняття Біблії як Слова Божого. Писання не є наукове повідомлення про те, що було в минулому... Основне історичне провіщення Біблії – у вузлових реальностях (Творіння, створення Старо- і Новозавітньої церкви, Боготілення, Воскресіння)... Крім того деякі аспекти Священної історії виходять за рамки історичної історіографії, розкривають метаісторію, глибинний смисл історичного процесу з допомогою наглядних образів і символів, властивих поетичній мові Древнього Сходу» [24, 576]. О. Мень наголошує, що історизм Святого Письма не можна прирівнювати до історичного еволюціонізму.

Біблійні тексти не є ні власне історичними, ні антиісторичними. Н. Фрай вдається до терміну «контраісторизм»: «Я використовую його у значенні, в якому біблійні вчені використовують термін *Heilsgeschichte*: воно відкриває світ, чий закони зовсім інші, ніж ті, які діють у цьому світі розходжень і взаємних поступок» [38, 8]. Такої ж думки дотримуються й інші дослідники: «Зображення тих чи інших подій у біблійній історії відповідає радше не вимогам достовірності, які висуває світська історична наука, а виявленню їх релігійно-морального та історичного смислу. Тому безліч конкретних подробиць максимально узагальнені, опоетизовані, символізовані» [15, 338].

За визначенням Бердяєва є два погляди на світ: для першого – світ є космос, для другого – історія. Для древніх греків світ був космосом, для древніх євреїв – історією. Перший погляд на світ – космоцентричний, другий – антропоцентричний, його утверджує Біблія. «Біблійне слово «світ», «всесвіт» (євр. ОЛАМ) означає не «космос» в античному розумінні, а щось рухоме *в часі*. Бог відкрився богонатхненим пророкам не стільки в природі, скільки у подіях людської історії. Саме в ній здійснюється Божий Задум, в ній відкривається Його воля. Історія є незворотний потік, скерований до вищої цілі. З самого початку Ветхий Заповіт звернений до грядущого, він сприймає історію як шлях, як становлення, як поступове вдосконалення Божого Домострою. Уже Авраам отримав обітницю, яка повинна виконатися в далекому майбутньому. Потім заповітною ціллю стає Земля Обітована, а епоху царів відкривається таємниця месіанства і Царства Божого. Ветхий Заповіт не розглядає світ і життя людини як щось дане раз і назавжди, принципово незмінне» [23, 20].

Деякі дослідники Біблії і теологи чітко розмежовують поняття світової історії і священної історії (*Weltgeschichte* і *Heilsgeschichte*). Хоча важко знайти чітке формулювання священної історії, оскільки у



сучасний вік раціоналізму переважають намагання усе звести до світової історії у розумінні об'єктивних раціональних процесів. Однак, з цієї концепції безнадійно випадає значна частина Писання, що стосується неймовірних з людської точки зору подій та явищ. Події, описані в Біблії, «подаються з перспективи, що тільки Бог здатний досягнути повністю: стурбованість за тривалість людського життя в часі, яка виходить далеко за межі простої уяви, і водночас погляд на людську ситуацію, який так само далеко виходить за межі чистого історизму. Ми повинні усвідомлювати і розмежовувати ці імагінативні і метаісторичні елементи з точки зору *Heilsgeschichte*. «Однак питання, що ж в історії є власне історичного у його завершенні волею Вічного, примушує нас звернути на нього увагу, але винести про історичне явище своє повне і завершене судження ми не можемо. Бо ми – не божество, що творить суд, а люди, які користуються своїм мисленням, щоби доторкнутися до історичності» [34, 243]. Таким чином, за К. Ясперсом, історія – це одночасно і події, що відбуваються, і їх самоусвідомлення. Така історія межує з безоднею і оточена безоднею природи, космосу і суцього взагалі. Це – внутрішня структура єдності загального і одиничного, що формується шляхом перетворення реальності, приреченої на неминучу загибель. І її не можливо досягнути, не відповівши на питання про єдність історії. Ми не можемо досягнути історії, не вийшовши до основних пластів історичності, тобто історичності світотворення: «Історія стає шляхом до надісторичного. У спогляданні величі – у створеному, звершеному, мислимому – історія висвітлюється як вічне теперішнє... Велич історії... зв'яже нас зі сферою, що піднімається над історією» [34, 279].

Поняття «священної історії» (як і «всесвітньої історії») – це не модерна соціально-філософська гіпотеза. Вона закладена у фундаментальних концепціях світових релігій, особливо у християнстві. У цьому контексті діяльність людей як втілення Божого задуму розглядає Августин у трактаті «Про Град Божий». Град Божий, за Августином, не допускає випадковості історії, не має меж існування в історичному часі, бо його виникнення і існування наперед визначене згори, і його доля визначена наперед. Услід за Августином у філософській герменевтиці світ розглядається як створений Абсолютом, що обумовлює хід і результат історії. Ідея цілісності і завершеності історії присутня в Віко. Модель об'єктивного ідеалізму Гердера пройнята ідеєю есхатологічності світу. «Феноменологія Духа» Гегеля, де розглядаються стадії розвитку людської історії, теж не позбавлена есхатологізму. У історизмі «філософії тотожності» Шеллінга утверджується ідея єднос-

ті історичного буття та історичного пізнання. Модель циклічного розвитку планетарного соціуму в рамках універсального циклу присутня у Шпенглера і у Тойнбі. Особливо чітко принцип історизму сформульований у неогегеліанській філософії, представленій «теорією тотожності історичного буття та історичної свідомості». Зокрема найвідоміший її представник Б. Кроче висловлює думку, що єдиною реальністю є розгортання у безконечному історичному процесі безконечної сутності Духа. Приймаючи ідею Бога у християнському розумінні, він висловлює думку, що Бог «розчиняється в історії», іманентний для неї, бо вона сама є «історичним творінням» у теоретичних і практичних аспектах (як думка і дія, які послідовно змінюють одна одну, породжуючи цим рух історії).

«Ясперс також, по суті, повертається від «язичництва» у тлумаченні історії як Гераклітового «вічного вогню, який часами розгоряється і часами загасає», до християнського розуміння історії як єдиної лінії, що має початок і кінець, тобто своє смислове завершення. Європейська філософія історії від Августина до Гегеля розглядала історичний процес з цієї точки зору і бачила – хоча із суттєвими змінами – відправний пункт історичного розвитку у з'явленні Христа. Навіть Гегель, який намагався намалювати картину історії таким чином, щоб християнство виступало лише як один її момент, не став винятком, оскільки цей момент виявився у нього найвищим кульмінаційним пунктом світового історичного процесу, а явлення Сина Божого він назвав «віссю світової історії» [11, 22]. Оригінальну всеохоплюючу картину історичного розвитку дав у нашу епоху – окрім Шпенглера і Тойнбі – Альфред Вебер. Його концепція універсальної історії відображає структуру світової історії, зберігаючи її безумовну єдність.

Отже, якщо проаналізувати розвиток історичної науки, не залишається сумніву, що на Заході філософія історії виникла на основі християнського віровчення: «У грандіозних творіннях від Августина до Гегеля ця віра бачила поступ Бога в історії. Моменти Божественного одкровення знаменують собою рішучі повороти у потоці подій. Так, ще Гегель говорив: увесь історичний процес рухається до Христа і йде від нього. Явлення Сина Божого є віссю світової історії. Щоденним підтвердженням цієї християнської структури світової історії слугує наше літочислення» [34, 32]. Ясперс, один з найавторитетніших філософів історії неодноразово підкреслює цю думку: «Поступ Бога в історії став для людей Заходу зримим у послідовності актів створення світу, вигнання з раю, виявлення Божественної волі устами пророків, спасіння, з'явлення Бога людям на рубежі часів, майбутньо-

го Страшного Суду. Усе те, що вперше стверджували юдейські пророки, що далі було опрацьовано в душі християнського вчення Августином, повторялось і змінювалось від Єгоякіма Флорського до Босюе, секуляризувалось Лессінгом і Гердером, а потім Гегелем; це завжди – уявлення про єдину цілісність історії, у якій все має своє місце. Тут виступає послідовність основних принципів людського існування, які, будучи пізнані в усій глибині, вчать, що є насправді, і що відбувається» [34, 265]. Тому, на думку Ясперса, тільки Біблійне трактування дає цілісне розуміння історії. «Ми намагаємось зрозуміти історію як щось цілісне, щоби тим самим зрозуміти й себе. Історія є для нас спомином, який ми не лише знаємо, а й у якому є корені нашого життя. Історія – основа, закладена колись, ми зберігаємо з нею зв'язок, якщо хочемо не зникнути безслідно, а внести свій вклад у буття людини» [34, 240].

Цю концепцію Ясперса, як загалом й інші подібні концепції (наприклад, Вебера і Тойнбі), випередив Бердяєв, вказавши, що Біблія на відміну від інших вчень, містить ідею історії як становлення, процесу, що прямує до есхатологічного завершення. У праці «Смисл історії» він писав: «Історія – воістину є драма, що має свої акти від першого до останнього, має свій початок, свій внутрішній розвиток, свій кінець, свій катарсис, своє звершення. Це розуміння історії як трагедії було чуже еллінській свідомості; свідомість історичного звершення слід шукати не в еллінському світі, а в свідомості і душі древнього Ізраїля. Ідея історичного привнесена в світову історію євреями, і я думаю, що основна місія єврейського народу була внести в історію людського духу це усвідомлення історичного звершення, на відміну від того коловороту, яким цей процес уявлявся у еллінській свідомості».

Дещо іншу думку стосовно співвідношення юдейської та еллінської історичних систем висловлює Поль Рікер. Він підкреслює, що не було принципових протиріч між «християнським смислом історії» і його розумінням у грецькій філософії. Але «християнське Одкровення ввергало греків у стан шоку тим, як воно висвітлювало «священні» події: творіння, падіння, заповіти, провіщення, і тим більше, «християнські» події, пов'язані з втіленням, розп'яттям на хресті, пустою гробницею... У світлі цих виняткових подій людина почала виявляти інтерес до тих аспектів свого досвіду, які вона не мала можливості спостерігати безпосередньо; її власний людський час був зітканий із подій і рішень і позначений вибором: прийняти іншу віру чи противитись їй, зробити вибір між смертю і життям. Тим самим історія набувала значення, причому мова йде про історію конкретну, в

якій щось відбувається, де людям притаманні певні якості, які можна набути або втратити» [26, 101].

У своїй історичній концепції П. Рікер виділяє два смислові шари історії – те, що можна досягнути розумом, і те, що не піддається логічному поясненню. Основне питання виявляється в тому, як подолати цю подвійність і віднайти якийсь цілісний смисл. Відповідь на це питання він знаходить лише у Біблії: «У християнина в його розумінні історії домінує віра у Милість Божу; якщо Бог є Господом індивідуальних життів, то він також є Господом історії: цю невизначену, величну і гріховну історію Бог обертає до Себе... І ця Милість творить «смисл», а не є «абсурдом з абсурдів», оскільки великі події, котрі, як я вважаю, є Одкровенням, залишають свої сліди і великі провіщення, а не являють якісь непов'язані між собою моменти; у Одкровення є свій шлях, і він для нас не абсурдний» [26, 111]. Він узагальнює: «Що дозволяє християнину подолати роздрібненість і позірну абсурдність історії, яка часто видається «історією божевільного, розказаною безумцем», – це те, що цю історію пронизує інша історія, смисл якої можна зрозуміти» [26, 111].

У такому випадку християнський смисл історії – це віра в те, що світська історія є частиною смислу, втіленого у священній історії, а тому в кінцевому рахунку існує лише *одна* історія і всяка історія священна. Такий смисл історії залишається об'єктом віри; якщо прогрес є тим, що раціональне в історії, а її подвійна природа свідчить про те, що в ній є ірраціональне, то для надії смисл історії є смислом надраціональним, тобто сюрреалістичним. Християнин говорить, що цей смисл есхатологічний, маючи на увазі, що його життя проходить у часі прогресу і подвійності, і він не бачить цього вищого смислу, не може досягнути зв'язку між цими двома історіями – світською і священною – або, користуючись словами Св. Августина, зв'язку між двома Градами» [26, 112]. Рікер продовжує: «Ми не можемо підвести підсумок всієї історії; нам необхідно вийти з гри, щоби до неї щось додати, необхідно, щоб для стороннього спостерігача ця гра велась без нього» [26, 113]. У своїй концепції історизації Рікер доходить висновку: «Історія, яку ми описуємо, – ретроспективна історія (die Historie), можлива лише завдяки історії, яка сама себе здійснює (die Geschichte). Якщо існує кілька можливих прочитань історії, то це, очевидно, тому, що існує кілька переплєтених між собою рухів «історизації». Ми маємо одночасно кілька історій, періоди, кризи, застої, які не співпадають у часі. Ми послідовно вибудовуємо і поновлюємо кілька історій, то включаючись в них, то виключаючись з них, і в цьому подібні на ша-

хіста, який грає одночасно на кількох шахових дошках – то на одній, то на іншій» [26, 209]. На думку П. Рікера, жодне наукове вчення про часові нашарування не спроможні підірвати постулат про єдність ходу історії чи порушити гармонію у великій «симфонії історії», про яку говорив Св. Августин.

У всіх цих випадках метаісторичний аналіз орієнтується на роботу з текстом: історичне пізнання виступає як літературний жанр («історичний наратив»). І (за Р. Інгарденом) сам історик центрує цей текст, вносячи фабулу в аморфний матеріал історичних подій. О. Лосєв, поділяючи історичний процес на шари, найвищим вважає «самосвідомість історії», що виражається у мові і в слові, через які історія стає образом особистості, або міфом. Основоположником такого підходу у сучасній науці можна вважати В. Дильтея, який перший висунув проєкт створення «Критики історичного розуму». Розуміння історичного буття за Дильтеєм досягається шляхом пізнавальної інтроспекції (поглядом зсередини), що передбачає повну ідентифікацію суб'єкта з об'єктом. У цьому процесі є два фундаментальні вектори розуміння: *історичний*, як розуміння подій минулого, і *комунікативний*, як розуміння теперішнього. Зрозуміти іншого як в історичному, так і в комунікативному аспектах чи контекстах означає побачити ситуацію його очима, мислити, як він. У цій концепції особливе місце займає проблема розуміння тексту як письмово зафіксованого прояву життя. Саме завдяки цьому Дильтей відіграв значну роль у становленні сучасної філософської герменевтики і розгортанні герменевтичної традиції в цілому.

Постдильтеївський розвиток історизму реалізується у чотирьох напрямках: 1) неокантіанський напрям, представлений гносеолого-методологічним аналізом специфіки пізнавальних процедур історичного пізнання у рамках Баденської школи (Віндельбанд, Ріккерт); 2) культурно-герменевтичний напрям («культурно-історична монадологія» Шпенглера і Тойнбі), 3) неогегеліанський напрям, представлений філософією «тотожністю історичного буття і історичної свідомості» (Кроче, Джентіле, Коллінгвуд); 4) сучасний лінгво-аналітичний напрям «метаісторичного аналізу» Інгардена. Не будемо зупинятися на них детально, оскільки вони не стосуються прямо нашого об'єкта дослідження, а проаналізуємо центральні концепти цих теорій стосовно розуміння Біблії – історичного часу і міфу.

**Концепція міфу** в Біблійній герменевтиці надзвичайно складна і має довгу історію розвитку. Дехто розглядав міф як вигадку чи примітивну свідомість, дехто намагався «деміфологізувати» міфологію,

знайти в міфі глибинний внутрішній смисл. У грецькій філософії софістів і стоїків переважає алегоричне трактування міфу. Платон перший перейшов до розуміння міфу як міфологеми чи особливої художньої форми вираження того, що не може бути передане на мові абстрактного мислення. Пізніше алегоричну екзегезу міфів відродив Френсіс Бекон, а ідея міфологеми була розгорнута у численних працях 19–20 ст. У сучасній науці поступово змінюється визначення категорії міфу: «Міф – не казка, як привчали нас думати в часи панування марксистського світогляду. Міф може деградувати до рівня казки, якщо рушиться його сакральний зміст, як це добре було показано В. Проппом в його класичному дослідженні» [2, 149].

Основоположником сучасної науки про міф вважається італійський мислитель Джамбаттиста Віко (1668–1744). Він розглядає історію як процес провидіння, в якому міф є необхідним способом вираження, а не вигадкою жерців. Від Віко беруть початок численні теорії новітнього часу, які розглядають міф як особливий спосіб сприйняття реальності. Для Гердера міф мав передусім естетичну вартість, для Шеллінга він сприймався як символ, в якому поєднані релігія, наука і мистецтво. Еміль Дюркгейм утвердив розуміння міфу як проекцію самосвідомості суспільства, а Ернест Кассірер ототожнив його з символічною картиною світу, притаманною усім народам. Мірча Еліаде вбачав у міфі закодовані прагнення людини вирватися із тиску невблаганного часу, і з цим він пов'язував поняття позачасового «міфічного часу», у рамках якого відбуваються цикли міфологічних подій. Необхідно наголосити, що в атеїстичній культурології, фольклористиці та етнографії (Тайлор, Леві-Брюль, Леві-Стросс, Фрезер та ін.) утвердилось розуміння міфу як «історії про богів, в яких відображені культові вірування народів на початковому етапі розвитку». У сучасній філософії термін «міф» набуває зовсім іншого значення.

О. Лосев наполягає, що «міф – не вигадка чи фікція, не фантастичний вимисел. Це заблудження майже всіх наукових методів дослідження міфології повинно бути відкинуто... Міф – це найвища по своїй конкретності, максимально інтенсивна і в найбільшій мірі напружена реальність. Це не вигадка, а – найбільш яскрава і справжня дійсність. Це – абсолютно необхідна категорія думки і життя, далека від всякої випадковості і свавільства» [20, 35–36]. «Міф – не ідеальне поняття, і також не ідея і не поняття. Це є саме життя... Міф не є поняття ідеальне, але – життєво відчутна матеріальна реальність і тілесна дійсність» [20, 40–41]. Неоднозначне ставлення до міфу, на думку Лосева, породжене скептичним ставленням науки до міфічного мис-

лення: «Міф завжди синтетично життєвий і твориться з живих людей, доля яких висвітлюється емоційно і інтимно відчутно; наука завжди перетворює життя у формулу, подаючи замість живих людей їх абстрактні схеми і формули» [20, 42]. Водночас, на його думку, саме наукове мислення теж не відрізняється від міфічного: «Закони фізики і хімії абсолютно однакові і за умови реальності матерії, і за умови її нереальності і чистої суб'єктивності... Є ряд сфер знання, які, не зважаючи на свою повну емпіричну значимість, виводяться виключно дедуктивно, як, напр., математика чи теоретична механіка... Отже, наука не зацікавлена в реальності свого об'єкту... Міф у цьому відношенні абсолютно протилежний науковій формулі. Міф повністю реальний і об'єктивний; у ньому навіть не ставиться питання, чи реальні певні міфічні явища. Міфічна свідомість оперує тільки реальними об'єктами, максимально конкретними і сутнісними явищами... Все це – факти різної напруги буття, факти різного ступеня реальності. Але тут саме не позабуттєвість, а доля самої буттєвості, гра різних ступенів реальності самого буття. Нічого подібного немає в науці. Навіть якщо вона і починає говорити про різні напруження простору (як, напр., в сучасній теорії відносності), то її все ж цікавить не ця напруга і не саме буття, а *теорія* цього буття, *формули* і *закони* такого неоднорідного простору. Міф же є саме буття, сама реальність, сама конкретність буття» [20, 51–52].

І оскільки міф є конкретний і фактичний, то він і є історизацією буття, бо говорить не про ідеї, а про події, і то конкретні події. Визначаючи історію як сукупність фактів зрозумілих і не зрозумілих, Лосев виділяє в історичному процесі три шари: 1) оскільки історія – це факти, то першим є природно-речовий шар, який охоплює поняття матеріального світу, 2) оскільки історія складається з розуміння фактів, вона передбачає модус свідомості, бо історики оперують не самими фактами, а їх розумінням, 3) оскільки історія для себе самої є і об'єктом, і суб'єктом, предметом не чужої свідомості, а власної самосвідомості, яка творчо може виражатися тільки в слові. «У слові свідомість досягає рівня самосвідомості... Слово є не тільки зрозуміла, а й розуміюча себе природа. Слово, значить, є орган самоорганізації особистості, форма історичного буття особистості. Ось чому тільки тут історичний процес сягає своєї структурної зрілості. Без слова історія глуха і німа... Вона повинна народжувати не просто образи і картини фактів, а й *слова* про факти. І тут ми знаходимо справжню арену для функціонування міфічної свідомості. Міфічна свідомість повинна дати слова про історичні факти, оповідь про життя особистостей,

а не просто їх німу картину... Тому міф не є історична подія як така, але завжди є слово. А у слові історична подія возведена до рівня самосвідомості» [20, 170–171]. У такому аспекті слід розглядати і Біблійні тексти.

Таку ж думку утворює Нортроп Фрай у праці «Великий Код»: «У Західній Європі Біблійні історії мають центральне міфічне значення... «Міфічне» у цьому сенсі не означає «те, що не є правдою»: це означає щось, до чого ставляться з особливою серйозністю і важливістю. Священні історії ілюструють особливе соціальне значення; профанні історії мають набагато віддаленіше соціальне значення, а часом не мають його зовсім» [40, 33].

Ряд факторів свідчить на користь того, що Біблійні сакральні історії не слід прирівнювати до культових міфів. По-перше, здебільшого вони стосуються не походження богів, а життя людей (наприклад, історії про Авраама, Мойсея, Самсона, Гедеона та ін.), які доволі точно співвідносяться з відомими історичними постатями і подіями: «...року царя Кіра... Артаксеркса... Навуходоносора», переважна більшість описаних у Біблії подій на сьогодні підтверджені археологічними та текстологічними дослідженнями. Отже, якщо і правомірно вживати стосовно Біблії термін «міфи» чи «міфічний», то лише у такому другорядному сенсі, на який вказує Фрай чи Лосєв. На цьому наголошує і сучасний дослідник С. Абрамович: «Застосування поняття «легендарний» до Біблії і її сюжетів за суттю своєю принизливе і неінформативне, так само як і поняття «міф» у значенні «неправда», «казка». Це літературознавче просторіччя, якого грамотний дослідник повинен уникати» [2, 151]. Аналізуючи Біблійні тексти з жанрово-стилістичної точки зору, він доходить висновку: «Жанри Біблійних книг – не художні, а утилітарні... Це вже зовсім не «міфологія» у тому змісті, в якому застосовується категорія міфу до характеристики релігій Стародавнього світу. Це – література, у якій міфу належить не більше, ніж у нашій повсякденній духовній діяльності взагалі. У Біблії практично немає прикмет «дологічного мислення», властивого доісторичній людині, що сприймає світ як «чарівну гру». Отож і можливості міфологічного методу, який можна вільно вживати при аналізі міфу як такого чи його літературної рецепції, у даному випадку виразно обмежені» [2, 155]. Водночас дослідник наполягає на тому, що Біблійній свідомості притаманний сакральний міфологізм, який є невід'ємною частиною Священних текстів, і кожна спроба позбавити Біблію цієї риси, як це робили представники біблійного лібералізму, є деструктивною і антинауковою: «Спроба деміфологізації Біблії, яку



здійснила протестантська теологія ХХ ст., яка, здається, від початку свого існування найбільш заклопотана тим, аби не відстати від духу «віку цього» (Р. Бульман та ін.), призвела, наприклад, лише до того, що з грандіозної життєподавчої та літературно-сюжетно закінченої історії Христа лишилися самі мертві уламки: безперечним лишилося тільки те, що Ісус колись народився, був туртурований за Понтія Пілата і помер на хресті, а учні вірили, що він воскрес. Міф є іманентна нашій свідомості категорія мислення. Оскільки раціональна картина світу завжди буде подібна до того скелету, який лишив Р. Бульман від історії Христа, то важко визначити, що людина у своєму екзистенційному самоствердженні може успішно керуватися лише тим, що І. Кант визначив як чистий розум. Світ ноуменів уявлявся і завжди буде уявлятися людиною лише у міфологічній формі» [2, 150].

Використання ідеї міфу стосовно Біблійних текстів не є проблемою Нового часу. Такі тенденції виявилися уже в часи Середньовіччя у процесі засвоєння античного спадку і спробах представити грецьку метафізику і міфо-логіку у рамках християнської онто-теологіки. «В «Теології «Вищого блага» Абельяр звертається до юдейських і грецьких пророцтв і філософії не просто як до свідоцтва першопочаткової природної віри, але з метою перетворити ідею міфу в ідею покрову чи завіси, для чого вводиться термін *involutum*. Ідея покрову, що виводить потаємне до відкритості і відводить відкрите в потаємність повністю відповідає Абельяровим ідеям творення і породження. Слово «творити», як написано в «Теології», можна вживати тільки стосовно того, «що було переведено від небуття до буття», а породження – навпаки – переводить в часі від буття до небуття. «Покров-*involutum*» – це місце зустрічі перехідних вверх-вниз суб'єкт-субстанцій, місце зустрічі Божого і людського слова, тобто місце, де справді здійснюються іно-сказання (тропи) про несказанне. Це місце, де, як говорить Абельяр у «Так і Ні», де належить змінювати самі слова стосовно одного і того ж предмета і не оголювати все засобом загальнозживаних і звичайних слів, бо, як говорить блаженний Августин, все прикривається, щоби не знецінитися» [25, 35]. І хоча *involutum* став одним із центральних термінів Абельяра, і він вважав, що ритуали християнства (хрещення, причастя, сповідь та ін.) використовують ту ж, що і в міфі, систему аналогій, однак теологія, на його думку, повністю виключає міф [1, 141–149]. На доказ цього приводиться ряд аргументів: міф – це тільки передання, а теологія будується на Писанні; міф одиничне виражає через всезагальне, а теологія – загальне через одиничне; міф перетворює історію у позаісторичне, а теологія навіть у поза-

історичному (Бозі) вбачає історію і час у надрах вічності; у християнстві інше, ніж у міфі, розуміння досвіду: у загальних подіях церковного життя (літургії, проповіді) досягається особистий містичний досвід пережиття християнином конкретної події, наприклад, розп'яття чи воскресіння.

Такої ж думки притримуються більшість вчених ХХ ст., дослідження яких були дотичними до вивчення Біблійних текстів. Зокрема, Карл Ясперс наголошував: «Постійний зв'язок Біблійної істини з матерією міфів, соціальною реальністю, нецілісними картинами світу, з примітивним донауковим знанням, як наслідок, перетворює саму біблійну істину просто в історію... У Біблії відсутнє, за винятком деяких ледве помітних початків, філософська самосвідомість. Звідси сила промовляючої екзистенції, виток одкровення істини... Біблія – скарбниця тисячолітніх граничних досвідів людства. Вони освітили людину, і вона увірувала в Бога, а разом з тим і в саму себе... Бог говорить до людини устами багатьох людей, в Біблії – через пророків, останнім в ряду яких виступає Ісус; нема людини, яка могла би бути Богом; Бог не говорить устами тільки однієї людини, а багатозначно через кожного» [34, 469–470]. Свої міркування він підсумовує так: «Найбільш глибокодумний міф залишається міфом і є грою; об'єктивною гарантією він стає лише шляхом посередництва релігійної істини (яку філософствування не здатне розгледіти)» [34, 471].

Цю думку продовжує Нортроп Фрай: «Міфологія – це не *datum*, а *fatum* людського існування: вона належить до світу культури і цивілізації, які людина створила і успадковує. Якщо бог є метафорою, за допомогою якої ідентифікуються і персоніфікуються елементи природи, наприклад, солярні чи планетарні міфи, вегетативні міфи, – їх можна розглядати як примітивну форму знання. Але справжній інтерес викликає міф, який змальовує обставини людського суспільства і проникає всередину цього суспільства безвідносно до явищ природи... Міфологія – це не прямий відгомін на природне оточення, а швидше частина образної ізоляції, яка відокремлює нас від цього оточення» [40, 37]. Він неодноразово наголошує, що «Біблія вся побудована на внутрішньому стержні міфічної і метафоричної структури: міфічна – це історія відкуплення людини, що продовжується від початку до кінця часів; метафорична – це є тип образності, що співвідноситься з формою апокаліптичної картини космосу, сконструйованої відповідно до законів людської творчої енергії. Ця поетична єдність присутня завжди, але як вона досягається, безсумнівно, завжди буде таємницею... Ми можемо назвати її містерією канонізації, і так це за-

лишити, зберігаючи центральний принцип: Біблія не є твором літератури, але її літературне значення у міфічному та метафоричному значенні» [41, 102].

Пікок у свій час намагався ототожнити поезію з міфами, переконуючи, що поезія дуже наближена до первісної реакції людини на природу, використовує ті ж засоби метафоризації та персоніфікації, що й міф, і є такою ж давньою, як міф. Але ніхто з критиків всерйоз не сприйняв цю тезу Пікока, і ніхто не вважає, що таке ототожнення правомірне. Ідея ототожнення Біблійних текстів з міфічними виникла, на нашу думку, у період фольклорних та антропологічних досліджень (принаймні, до 18 ст. навряд, чи таке ототожнення було можливе), зокрема «Золотої галузки» Дж. Фрезера, який чи не перший почав ставити Біблійні тексти в один ряд з міфічними текстами малорозвинених народів. Вона одразу викликала супротивну реакцію біблеїстів і теологів, які твердо стояли на позиції необхідності абсолютного відмежування Біблійних текстів від первісних культових міфів.

Аналізуючи природу міфу в праці «Свет не вечерний», С. Булгаков пише: «Можна сказати (використовуючи Кантівський термін), що *міф є синтетичне релігійне судження a priori*, із якого далі вже аналітично виводяться апостеріорні судження... Міфу притаманна своя особлива достовірність, яка спирається не на докази, а на силу і переконливість безпосереднього переживання. У міфі констатується зустріч світу іманентного – людської свідомості – і світу трансцендентного, божественного, причому трансцендентне, зберігаючи свою власну природу, у той же час стає іманентним, а іманентне розкривається, відчуваючи в собі втілене трансцендентне... Він є подією, яка відбувається на межі двох світів, що в ньому дотикаються» [9, 72].

Гносеологічне значення міфу, за Булгаковим, таке: паралельно з дискурсивним мисленням і науковою діяльністю, художньою творчістю стоїть релігійна міфотворчість як особлива самозаконна область людського духу. Суть міфу відноситься до сфери божественного буття на лінії зіткнення з людським буттям. «Можливе прозріння в божественний світ і через оболонку емпіричного зсередини. У такому випадку людська історія, не перестаючи бути історією, у той же час міфологізується, бо осягається не тільки у своєму емпіричному часовому вираженні, але й в науменальній надчасовій сутності, так звана священна історія, тобто історія вибраного народу Божого, і є такою міфологізованою історією: події життя єврейського народу розкриваються тут у своєму релігійному значенні, історія, не перестаючи бути історією, стає міфом. Та єдиним у своєму роді прикладом такого по-

єднання ноуменального та історичного, міфу та історії, безсумнівно, є євангельські події, центром яких є втілений Бог – Слово, Він же є разом з тим народжений при Тіберії і постраждалий при Понтії Пілаті людина Ісус: історія стає тут безпосередньою і найбільшою містерією зримою очима віри, історія і міф співпадають, зливаються через акт боговтілення» [9, 76].

Розглядаючи поняття історизму і міфу, ми не можемо також обійти увагою **концепції часу** і часовості в Біблії. Поняття «конкретного часу», «об'єктивного часу», «історичного часу», «соціального часу», «часової вісі» невід'ємно пов'язані з розумінням біблійного історизму і є центральним у його осягненні. Проекція часу є ключем до історичного шифру кожної наукової, релігійної чи художньої, віртуальної системи. Розуміння об'єктивного часу є найсуттєвішою складовою усіх цих систем, бо воно залежить від того, наприклад, чи ми приймаємо вчення про перевтілення душ і неодноразове повторення життя одних і тих же істот, чи ні, чи вбачаємо вісь світової історії у Боговтіленні, чи в чомусь іншому. Космічний та історичний час в Біблії існує паралельно з вічністю. У вічності перебуває Бог, який є Творцем часу. Одкровення є точкою пересічення вічного і часового. «Вже Старий Заповіт цілком пориває з філософією давнього світу... Концепція часу в євреїв визначалася не зміною циклу, а неминучим кінцем його, тобто, була есхатологічною. Характер храмового ритуалу не був ані космічним, ані магічним, він ґрунтувався на понятті спокути. Їхнє уявлення про світ, що їх оточував «у просторі й часі», не обмежувалося світом первісним, але начебто «продовжувалось» у світ майбутнього, тобто «здійснювалось в історії» [2, 148].

Біблійне розуміння історизму і часовості детально проаналізоване Сергієм Булгаковим у праці «Свет невечерний»: «Історія є передусім народження людства, об'єктивний час, наповнений народженнями, а пому і смертями, і внутрішньою єдністю їх послідовності. Зміна поколінь, в образі якої тепер тільки й існує єдине людство, є свого роду *dance macabre*, танець смерті, але саме у чергуванні поколінь і виникає історія як конкретний час» [9, 303].

Час, на його думку, також сумірний із простором: «Подібно як в Америку не можна проїхати з Європи, оминувши океан, так і в XIX вік дорога лежить тільки через XVIII, і саме конкретна наповненість часу і створює «історичну закономірність» [9, 304]... Але ми з достатньою достовірністю можемо лише постулювати цей зв'язок, оскільки ми самі охоплені потоком часу, для нас не закінчився ні наш

власний час, ні загальноісторичний час, а тому ми не можемо бачити його в цілому.

У підсумку свого дослідження, Булгаков доходить висновку: «Об'єктивний час має достатньо основ для послідовності поколінь і зміни історичних народів, чим і визначається скелет історії... Історія зв'язана «часами і строками», що закорінені в духовній організації людства. Тому вона не є «дурна безконечність», а має межі, передбачає початок і кінець, які абсолютно відсутні в абстрактному часі. «Трансцендентний» час Канта, абстрактна форма часу, невідворотно мислиться як потенційна безконечність, що не має ні початку, ні кінця; тому його ідея і приводить розум до антиномії, виявленої самим же Кантом, Навпаки, конкретний час, яким є історія, має початок і кінець; говорячи іншими словами, він являє собою еон, певну завершеність, що послідовно розкривається в часі» [9, 304].

Такої ж думки дотримувались усі філософи історії, що їхні вчення базувались на Біблійному розумінні історії людства. Коллінгвуд в «Ідеї історії» говорить: «Усяка історія, написана на основі християнських принципів, неминуче буде загально, наперед визначеною, апокаліптичною та періодизованою... Якщо попросити середньовічного історика пояснити, як він дізнався, що історії взагалі властивий якийсь об'єктивний план, той відповів би, що знає про це з одкровення; це частина того, що Христос відкрив людині про Бога. Це одкровення не тільки дало ключ до всього, що Бог зробив у минулому, а й показало, що Бог наміряється зробити в майбутньому. Тож християнське одкровення збагатило нас баченням усієї історії світу – від його створення в минулому до його кінця в майбутньому, – баченням таким самим позачасовим і вічним, яке властиве і Богові. Отже, середньовічна історіографія дивилась вперед на кінець історії як на щось задалегідь визначене Богом і через одкровення наперед відоме людині. Таким чином вона містила в собі есхатологію» [30, 244].

«Час і вічність співвідносні: час не відчувався би у своєму потоці, не сумувався би із окремих розірваних моментів, якби цього не здійснював надчасовий суб'єкт часу. Час співрозмірний з вічністю, і є не що інше, як вічність, протягнута в бутті... Руйнівна сила часовості, тлінність, може не тільки отримувати розвиток, але і долатися в часі, зводячись до потенційності, і тоді час стає тим, чим його вважав Платон (в «Тімеї»), а саме «якимсь рухомим образом вічності» [9, 184].

Цю проблему неодноразово піднімає Хорхе Луїс Борхес. У трактаті «Історія вічності» він говорить: «Де ставиться питання про час і його природу, спочатку необхідно знати, що таке вічність, бо вона, як

відомо, є модель і праобраз часу» [7, 455]. Відштовхуючись від ідеї Платона, що час – це рухомий образ вічності і вічність зіткана з часу, він аналізує усі основні філософські концепції співвідношення часу і вічності. Борхес доходить висновку, що вічність незмінно залишається атрибутом Божественного розуму, і, хоча людина не здатна її досягнути, «без вічності, без цього сокровеного і крихкого дзеркала, у якому відображається те, що пройшло через душі людей, всезагальна історія, – це втрачений час, в якому втрачена і наша особиста історія, і все це перетворює життя у якусь дивну химеру» [7, 469]. Однак, і усвідомлення існування вічності не спрощує розуміння людської історії. У «Сфері Паскаля» він висуває поетичну гіпотезу: «Можливо, всевітня історія – це історія кількох метафор», а у висновку переформулює це твердження: «Можливо, всевітня історія – це історія різної інтонації при озвученні кількох метафор» [7, 497]. Як бачимо, тут історія не виходить за межі міфу і слова, які незмінно присутні у всіх ірраціональних концепціях історизму.

Таким чином ми виходимо до ще однієї проблеми – співвідношення світу і книги. Борхес висвітлює історичний розвиток цієї ідеї у праці «Про культ книг» [7, 516–520]. Згідно до Малларме, «Світ існує, щоби увійти в книгу». Ідея, що Бог є Автором Книги, спонукала до уявлення, що Він є Автором двох книг, одна з яких – Всесвіт. На початку XVII ст. Френсіс Бекон у праці «*Advancement of Learning*» заявив, що Бог, щоби ми уникли заблуджень, дає нам дві книги: перша – згорток Писання, що відкриває нам Його волю, друга – згорток творіння, що відкриває нам його могутність, і друга являє собою ключ до першої. На думку Борхеса, «Бекон мав на увазі щось значно більше, ніж яскраву метафору: він вважав, що світ можна звести до основних форм, обмежене число яких творить *abecedarium naturae* (азбуку природи), або ряд букв, якими записаний універсальний текст Всесвіту». Ідея Всесвіту як книги теж часто зустрічається у працях Галілео Галілея, найпоказовішою з яких є трактат «Книга Природи»: «Філософія записана у грандіозній книзі, постійно відкритій перед нашими очима (я маю на увазі Всесвіт), але яку не можна зрозуміти, не вивчивши її мови і букв, якими вона написана». Томас Браун в 1642 р. писав: «Є дві книги, за якими я вивчаю теологію: Святе Письмо і той універсальний і всім доступний манускрипт, який завжди у всіх перед очима. Хто не побачив Його в першому, ті виявили Його в другому».

В епоху Модерну, коли раціоналізм утвердив концепцію історичного мислення, утверджується розуміння історії як тексту чи книги, яку необхідно прочитати. Шотландець Карлейль у різних місцях своїх

творів, зокрема у своєму есе про Каліостро, перевищив здогадку Бекона: він проголосив, що всесвітня історія – Святе Письмо, яке ми розшифруємо і пишемо навпомацки, і у якому також пишуть нас. Пізніше Леон Блуа сказав: «Нема на землі жодної людської істоти, здатної сказати, хто вона. Ніхто не знає, для чого з'явився на цей світ, чому відповідають його вчинки, його почуття, його думки, і яке його істинне ім'я, його не минуше Ім'я у списку Світу... Історія – це величезний літургійний текст, де йоти і крапки мають не менше значення, ніж рядки чи цілі глави, але важливість тих та інших для нас нездоланна і глибоко прихована». Згідно з Малларме, світ існує завдяки книзі; згідно Блуа, ми – рядки, чи слова, чи букви магічної книги, і ця у вічному процесі написання книга – єдине, що є у світі, точніше, вона і є світ [7, 520].

Рафаель Кансінос-Ассенс (1883–1964), який мав визначальний вплив на творчість Х. Л. Борхеса, в оповіданні «Спасіння пересічного поета» чітко сформулював зв'язок ідеї Бога і творчого письма, де називає Бога «найбільшим Поетом, Автором тої досконалої рими, що називається світом». Від нього Борхес перейняв ідею про Бога, Який пише Книгу, що називається Світом. Тобто, у екзистенц-філософії (як і в теології) існує думка, що світова історія розгортається згідно до «сценарію», записаного в Біблії: «Уявлення, що в Святому Письмі закладений (окрім буквального) якийсь символічний зміст, не таке вже абсурдне і має давню історію... Якщо істинність викладених в Писанні подій не підлягає сумніву, ми вимушені визнати, що люди, здійснюючи їх, мимохіть беруть участь в п'єсі, написаній наперед таємно і призначеній для них Богом. Звідси і припущення, що історія світотворення, а отже і наші життя, аж до найменших дрібниць, пронизана якимось абсолютним символічним сенсом» [7, 521].

Оскільки Біблія охоплює історію від початку творення світу до кінця часів, то це – єдиний текст, який може ототожнюватись з «текстом історії». «Християнська Біблія, – на думку Н. Фрая, – це книга, яку необхідно читати послідовно; вона є логоцентричним, постійно триваючим дискурсом, який традиційно розуміється як те, що Бог говорить через Своїх пророків і писарів, що досягає кульмінації в Інкарнації, яка, хоч і була видимою, залишилась невидимою практично для кожного. Але що найважливіше, – це є апокаліпсис, безпосередня візія творення, світова книга, з якої зняті її печаті» [38, 10]. Тому він вважає, що «було б абсурдним розглядати Біблію як художній твір, а також як твір історичний... Євангелії подають життя Ісуса Христа у формі міфу: «Ось що стається, коли Месія приходить у світ»... Міф

не є ні історичний, ні антиісторичний. Він є контраісторичний. Ісус не представлений як історична особа, а як особа, яка проникає в історію з іншого виміру реальності, і таким чином показує, наскільки обмеженою є історична перспектива» [39, 16].

На завершення хочемо підкреслити, що жоден з дослідників цієї проблеми не давав однозначних відповідей на поставлені питання стосовно реалізації категорії історизму Біблії. Не можна не погодитися з думкою Поля Рікера, що «було би нескромно пропонувати сьогодні вичерпну відповідь на питання про смисл історії; тут необхідна компетентність історика, соціолога і теолога... Існує кілька рівнів прочитання історії, відповідно, існує кілька рівнів відповіді на питання про смисл історії; християнське прочитання таїнства історії, можливо, покликане послужити певного роду основою для інших прочитань, правильних для свого рівня» [26, 97].

Однак, незаперечним залишається постулат, що, коли мова йде про дослідження Біблії як тексту, що знаходиться на межі з трансценденцією, відповіді необхідно шукати у площині екзистенційній, а не раціонально-матеріалістичній. На думку Карла Ясперса, «реальність історичного світу – це зникаюче буття між Богом і екзистенцією. Багато філософських систем мали на меті пояснити сутність світу... але цьому протистойть впевненість у безконечності і бездонності світу, а тим самим і готовність постійно вслухатися у всі способи буття світу», у той час як найважливішим є досягнення світу як мови Божої – «буття світу не є саме по собі, у ньому реалізується в постійній багатозначності Слово Боже, яке лише у зникаючій миті може стати історично однозначним для екзистенції» [34, 437]. Вчений наголошує, що лише в Біблії вперше реалізується свідомість історичності. Пізніше вона виникає в епоху політичних катастроф як універсальне історичне усвідомлення твореної Богом історії. І «це стає основою створення релігійного центру життя, який втягує в «тут і тепер» цілісність усього світу. Не розсіяність і випадковість безконечного, а створена Богом сучасність надає життю його ваги» [34, 439].

Ці концепції – співвідношення Біблійних текстів і світової історії (за Ясперсом, Бердяєвим, Рікером); співвідношення міфу і слова (за Лосевим); співвідношення світу і книги (за Борхесом) в сукупності творять своєрідний вихід на розуміння Біблії, яка є і Книгою, і Словом Божим. Ми повинні визнати, що в Біблії реалізована особлива форма історизму (*Heilsgeschichte*), яка може розглядатись як міф чи розгорнута метафора, що є відображенням певних філософських ідей та трансцендентних категорій. Цим Біблійні книги, велика частина



яких є історичними хроніками, відрізняються від власне історичних наративів.

#### 1.4. Мовні концепти Біблії

**О**скільки ми маємо справу з мовним текстом, у цьому контексті не можна обійти увагою категорії мови. Юдейські коментарі і дослідження, чи Талмудичного, чи Кабалістичного спрямування, завжди незмінно мали справу лише з чистими лінгвістичними дослідженнями гебрійських текстів Старого Заповіту. Християнські дослідники не менше усвідомлювали важливість мови, але, як і саме християнство, завжди були залежні від перекладів. Навіть ті, які звертались до Септуагінти чи інших грецьких перекладів, невдовзі доходили думки, що їм не обійтись без гебрійських оригіналів.

Навіть якщо звести дослідження мови Біблії до суто лінгвістичних, виникає ряд проблем: три оригінальні мови Біблії належать до різних етнічних мовних груп, відповідно – відрізняються художньо-образною структурою, мовно-виражальними засобами, більше того – на сьогодні усі вони є мертвими.

Коли ми говоримо про ключові концепти культури в Біблії, на перший план виступає дихотомія Схід–Захід, яка концептуально відображається передовсім у структурі Старий Заповіт – Новий Заповіт і закладена у їх мовних кодах. Як відомо, основна мова Старого Заповіту – гебрійська (давньоєврейська), а також частина текстів (книги після Вавилонського полону) написана арамейською (давньосирійською) мовою. Ці дві мови належать до симітської сім'ї, є аналітичними і відзначаються особливою образністю і метафоричністю. Новий Заповіт написаний грецькою мовою, яка є синтетичною, інтелектуальною, мовою філософії. Також у сучасних дослідженнях все частіше простежується думка про доцільність розглядати Новий Заповіт у системі двох мовних координат – окрім грецької долучається латинська мова (з огляду на те, що вона була пануюча у Римській імперії у час написання Нового Заповіту, а тому новозавітні тексти наповнені латинізмами, особливо що стосується військово-політичної лексики у Палестині часів правління Іродів). Ці дві мови належать до індоєвропейської групи і є раціональними мовами античної філософії.

Отже, у Біблії поєднані дві основні універсальні світоглядні системи – орієнтальна та західна у їх чітко вираженому дуалізмі

intuitio/ratio, ірраціональність/раціональність, почуття/мислення, відповідно – мова серця/мова розуму. Однак, це поєднання жодним чином не сприймається як протиставлення, а навпаки – як взаємодоповнення. «Як і сам Захід, Схід – це ідея, що має історію і традицію думки, свою образність та лексику, які надають йому реальності та присутності на Заході і для Заходу. Таким чином ці дві географічні сутності підтримують і, до певної міри, віддзеркалюють одна одну» [27, 15]. Тут ми маємо справу не з географічними сутностями, а із способами мислення, світоглядами, «образами світу» (Г. Гачев).

Окреслюючи національні образи світу, Г. Гачев у своєму дослідженні осмислює відмінності національних культур як не випадкове, а органічне явище, зумовлене глибокими матеріальними і духовними причинами. З-поміж цих причин чітко виділяється три основні: 1) природа (Космос), в яку поміщений народ; 2) душа народу (Психея); 3) логіка його розуму (Логос). Національний склад мислення, на думку дослідника, матеріально закріплений у словесності народу. При передачі тої чи іншої ідеї чи художнього твору в цілому неминуче буде відбуватись деформація. В даному випадку, за словами Г. Гачева, «...Відбувається, так би мовити, інтерференція, накладання національних образів світу» [12, 53]. Дослідник вважає, що «при зіткненні мов виражається найбільш гостро зіткнення способів життя і матеріальних, і духовних культур» [12, 36]. Це зіткнення відбувається не просто в житті, а на рівні свідомості, осмислення життя. У Біблії ми можемо розглядати велику кількість національних образів світу, оскільки в ній розглядається проблема націєтворення та співіснування більшості відомих на той час народів.

Не можна оминати увагою і явища складного нашарування культурно-історичних практик (М. Фуко) – Біблійні тексти творилися не лише на різних етнічних територіях, але й у різні історичні епохи, що позначалося і на їх мові, й на етнокультурному осмисленні явищ буття (найпромовистішим прикладом може бути зміна етно-лінгвального мислення після вавилонського полону, коли увесь єврейський народ перейняв сирійську мову – мову колонізаторів, що і спричинило появу арамейської частини Старого Заповіту); подібні, менш помітні зміни відбувалися внаслідок зіткнення з єгипетською, асирійською, мідно-перською, грецькою, римською та ін. культурами. Тобто навіть без зовнішнього втручання чи виходу поза межі Біблії у ній реалізується діалог між кількома десятками етнокультурних систем.

Окрім цього, кут зору, під яким ми розглядаємо Біблійні тексти, заломлюється також крізь призму того факту, що в більшості Біблія

сприймається людьми через посередництво її перекладів на національні мови, а відтак шляхом трансформації і адаптації її мовленнєвих структур у національне лінгвокультурне середовище, тобто в іншомовних варіантах відбувається нашарування іншокультурних систем мислення, образи «пересіюються» крізь сито іншомовної лексико-семантичної структури та ін. Художній переклад стає діалогом світоглядів, систем світу, трансформацією думки з одного національного поля в інше. Г. Гачев називає цей процес роботою «думками-образами», яка є особливим видом духовної діяльності, де поєднується розум і уява, логіка і здатність до художнього мислення. І при цьому «кожна думка тут – не однозначна теза, а багатозначний образ, що свій смисл має лише в контексті» [12, 178].

Оскільки історія перекладу Біблії нараховує уже два тисячоліття, звичайно, і у цій точці дослідження теж виникає потреба зважати на культурно-історичні національні дискурсивні практики – це чи не найскладніша діалогічна площина Біблійних текстів. Від 250 р. до Р. Х., коли був здійснений повний переклад Старого Заповіту грецькою мовою, відомий під назвою Септуагінта, до сучасного процесу перекладу Біблії на всі існуючі у світі мови вона стала найпоширенішою книгою світової літератури. Саме у цій точці множинності перекладів діалогічна множинність, закладена в оригіналі, помножується у безмежну кількість разів, бо з появою Біблії кожною національною мовою починається «діалог» з культурними, філософськими, релігійними, науковими, моральними, етичними, естетичними моделями націй. У цьому двосторонньому процесі і Біблійні тексти зазнають певних трансформацій, але ще більшою мірою трансформують національні філософсько-світоглядні, мовні коди (передовсім маємо на увазі такі вагомні перекладні версії як, наприклад, латинська Біблія Єроніма, англomовна версія короля Джеймса, німецький переклад Лютера та ін.). Бо хоч «латинський переклад Біблії Св. Єроніма, чи Вульгата, хоч і не став насправді новим текстом, але безперечно утвердив нову перспективу існуючого тексту» [40, 3].

Чому ж, не зважаючи на складну структуру, смислову поліфонічність, етнокультурне забарвлення, Біблія стала універсальною книгою, сприйнятою і прийнятою усіма етносами?

Постановка питання вимагає розширення меж нашого дослідження і виходу із етнолінгвістичного бачення проблеми до загальної семіотичної концепції культури. «Існує два напрями семіотики: семіотика мови і семіотика знака, лінгвістичний і логічний. Семіотика мови йде від Соссюра, а семіотика знака – від Пірса і Морріса. У пер-

шому випадку у центрі уваги стоїть мова як механізм породження і передання інформації, що є набором певних знаків: фонем, морфем, синтаксем тощо у природній мові, подій, фактів, історій окремих людей, взаємин між ними, історії життя соціуму, його реакцій на події, на поведінку того чи іншого соціуму або окремих людей у мові історії. У другому – у центрі знак – відношення знака до значення, до інших знаків, до адресата, семантика, синтаксис та парадигматика знака, його структура» [3, 53]. Безперечно, першорядним у цій концепції буде розуміння мови як універсального коду: «Мова дає світу точні знаки і чудовий надмір для всього, що мислиться і відчувається у світовому дусі...» [32, 312]. З одного боку, це спонукає до роздумів про протомову – «першу еденську мову, існування якої ніколи не дебатовалося, хоча визнається, що таку мову ніколи не вдається відновити, а тільки реконструювати її в процесі філологічного дослідження» [27, 181]. З іншого боку, ми вимушені відмовитись від традиційного розуміння мови як системи знаків і розглядати мову як систему символів чи метамову (за Бартом), універсальну для всіх національних культур різних історичних епох: «Мова – це геральдика людського розуму; і вона водночас містить у собі здобутки свого минулого та зброю своїх майбутніх завоювань» (Колеридж) [27, 181].

М. Фуко називає цю мову мовою «другого ступеня»: «як природні знаки глибинним відношенням подібності пов'язані з тим, на що вони вказують, так і мова древніх відповідає тому, що вона виражає; якщо ж вона має для нас значення найважливішого знака, то це тому, що самою своєю суттю і завдяки світлу, що постійно пронизує її з самого її з'явлення, ця мова приборкана до самих речей, будучи їх дзеркалом і суперником; вона співвідноситься з вічною істиною так, як знаки – з таємницями природи (вона є відмітиною того слова, що необхідно дешифрувати), з речами, які розкриваються в ній, вона знаходиться у споконвічній спорідненості. Марно, таким чином, вимагати в неї мотивації її ролі означення; мова – це скарбниця знаків, пов'язаних подібністю з тим, що вони можуть означати. Єдина відмінність полягає в тому, що тут мається на увазі скарбниця знаків другого ступеня, які відсилають до знаків самої природи, що власне і містять смутні вказівки на чисте золото самих речей. Істинність усіх цих відмітин, і тих, що пронизують природу, і тих, що вибудовуються в рядна пергаментів і в бібліотеках, скрізь одна і та ж, така ж одвічна, як утвердження буття і Бога... Скрізь розгортається одна і та ж взаємодія знака і подібного, і тому природа і слово можуть перехреснувати

тися до безконечності, ніби утворюючи для того, хто вміє читати, великий єдиний текст» [31, 71].

Геральдичність мови, закладена у протомові, тобто її символічність і є тим всезагальним об'єднуючим началом, що уможливило сприйняття сакральних текстів представниками різних етносів і культур. На думку Кассіра, «Принцип символізму з його універсальністю, значимістю і загальнозживаністю – чарівне слово, те саме «Сезам, відкрийся!», яке дозволяє ввійти у специфічно людський світ, у світ людської культури» [18, 481].

Культурологічна антропологія використовує семіотичний підхід до аналізу культурних явищ як єдиний метод, що відкриває доступ до концептуального світу уявлень та ідей. Саму культуру нерідко визначають, як способи організації сталих значень, смислів і символів. Цей метод повинен стати центральним при аналізі міжнаціональних культурних явищ, особливо таких універсальних, як Біблія. «Священні символи, – зазначає Кліфорд Гірц, – пов'язують онтологію та космологію з естетикою та моральністю: їх особлива сила походить від їх гаданої здатності ототожнювати факт із цінністю на найглибшому рівні, надавати тому, що за інших обставин є лише проявом реальності, всеосяжного нормативного змісту. Кількість таких синтезуючих символів є обмеженою в будь-якій культурі, і хоч теоретично ми можемо уявити собі, що якийсь народ може вибудувати цілком автономну систему цінностей, незалежну від метафізичного денотата, – етику без онтології, – насправді ми навряд чи відшукаємо такий народ. Тенденція до синтезування світогляду й етосу на певному рівні якщо не логічно зумовлена, то принаймні емпірично вмотивована; якщо не філософськи виправдана, то принаймні прагматично універсальна» [14, 152].

І хоча різні мови є різними системами лінгвального кодування, більше того, – «різними системами культурного кодування, різними способами та напрямками сенсоутворювання та організації сенсів, різними системами «сегментування» та осмислювання світу» [19, 11], «прагматично універсальна» система символів і є абеткою метамови, якою створена Біблія. Такої точки зору дотримувались перші відомі інтерпретатори Біблії (Августин, Оріген, Аквінський та ін.), вона послідовно розгортається у концепції Григорія Сковороди, який виділяв три основні виміри людського буття – макросвіт, мікросвіт і світ символів, яким є Біблія.

Грецьке слово «символ» означає «співпадіння». У символі співпадають не лише два плани зображення, ідея і образ, ідеальне і реаль-

не, – у символі «співпадає» природа людського мислення безвідносно до етнокультурних особливостей. Власне, символізм і є її першоосновою: «Не вдаючись до символів, можна було би говорити тільки про предмети чистої думки, тому що навіть звичайна чуттєва річ уже завжди є тим чи іншим символом... ми на кожному кроці будемо переконуватися, що найменший порух думки можливий тільки завдяки символічній природі розуму, яка примушує все «співпадати» у тих чи інших логічних структурах» [21, 335].

Визнаючи Біблію як Великий Код Мистецтва, Код Історії та Культури, Код Буття, ми усвідомлюємо необхідність осмислення, аналізу та дослідження її семіосфери, без розуміння якої неможливе розуміння більшості світових мистецьких шедеврів, надбань багатьох національних культур. Саме у таких аспектах виявляється принциповий зв'язок мови і світу (матеріального світу природи, ідеального світу ідей, національних образів світу та ін.), онтологічна сутність мови та розкривається специфіка національних культур як різних форм «індивідуалізації людського духу зі своїм мовленнєвим статусом» [16, 9].

### 1.5. Поетика і риторика. Художня природа Біблійних текстів

**Б**ільшість учених сходяться на думці, що Біблія у більшій частині текстів послуговується поетичною мовою, тобто такою, яка властива художній поезії. Оскільки поетична мова дуже наближена до риторичної (у першу чергу інтенсивним вживанням мовних фігур) і Біблія використовує цю поетичну мову, але при цьому не перетворюється на поему чи інший художній твір, то її стиль можна назвати риторичним.

При аналізі цього питання цікавою є концепція Віко, який перший в епоху Модерну серйозно задумався над проблемою мовного різноголосся, і чия теорія мови до сьогодні викликає значний інтерес сучасних дослідників. Згідно до теорії Віко, існує три ери у циклі історії: міфічна ера чи епоха богів, героїчна ера чи епоха аристократії, і ера народу, після якої відбувається поворот (*ricorso*), і весь цей процес повторюється знову і знову. Кожна з цих епох виробляє свій власний тип мови, і таким чином, існує (за Віко) три різні моделі мовного вираження: відносно – поетична, героїчна чи благородна, і вульгарна (Фрай ці три моделі називає фазами розвитку мови – ієрогліфічна, ієратична (священна) і демотична (простонародна) [40, 5]). Ієрогліфічна

фаза співвідноситься з поетичним використанням мови, ієратична – з алегоричним, демотична – з дискриптивним. Ця теорія для багатьох дослідників була відправною точкою у дослідженні місця Біблії в історії мови, але майже усі розгорнуті ними положення уже заторкнуті і дослідженні у Віко. Уся грецька література до Платона, в тому числі і Гомер, і всі добіблійні тексти Близького Сходу і частково Старий Заповіт відносяться до ієрогліфічної мови, тобто пряме використання слів як знаків, без конкретної вербальної абстракції. Тільки для передачі духовних категорій чи енергії використовуються метафори (основним метафоричним центром є «Бог», що асоціюється з явищами природи).

З Платоном починається інша фаза мови – ієратична, тобто мова інтелектуальної еліти. Звичайно, це не стосується мови щоденного вжитку, а мови, яка через розвиток культури починає захоплювати владу в розвиненому суспільстві. На цій фазі мови більше інтелектуалізована, вона стає зовнішнім висловом внутрішніх думок чи ідей; послідовно відбувається розмежування між суб'єктом і об'єктом, центральною категорією мислення стає «рефлексія» (з наголосом на її співвіднесенні з дзеркальним відображенням); виникають абстрактні поняття, формулюються закони логіки. Оскільки такий тип мислення з проникненням в духовні сфери і внутрішні емоційні стани вказує на існування трансцендентного порядку «згори», мова набуває рис метонімічності й алегоричності (щоби на основі аналогії висловити нематеріальну реальність): «Мова аналогії стає сакраментальною мовою, вербальним відгуком на Божі вербальні об'явлення. Деякі форми аналогії були надзвичайно важливими, в іншому випадку вони не могли б означати те, заміником чого є людська мова, і ніхто б не допустив, що звичайна людська мова повністю адекватна для розкриття цієї реальності» [40, 12]. Дехто з дослідників вважає що ця метонімічна фаза мови збереглася аж до часів Канта і Гегеля, бо тільки така мовна організація містить критерії для передачі неекзистенційних категорій (хоча подекуди ця здатність називається звичайною мовною ілюзією).

Третя фаза починається в епоху Ренесансу, утверджується з теоретичними раціоналістичними концепціями, особливо Бекона і Локка: рефлексія замінюється досвідом, виникає проза як наслідок процесу збирання і передачі фактів. Такий підхід вимагає від мови описовості стосовно об'єктивного природного порядку, а тому найбільш відповідною мовною фігурою стає порівняння. «У цій фазі ми повертаємося до прямого зв'язку між порядком природи і порядком слів, як в метафоричній фазі, але на відміну від неї, тут існує чітке і постійне роз-

межування між цими двома сферами. Вона передбачає також супротивну реакцію проти трансцендентальної перспективи другої фази, і екстремі мислення третьої фази демонструють «неможливість метафізики», чи проголошують, що усі релігійні питання позбавлені сенсу» [40, 13]. Хоча такий тип мовної організації побутує і в наукових колах, згідно з концепцією Віко це «вульгарна» чи «демотична» мова.

Ми детально зупинилися на цій концепції, оскільки для нас важливо підійти до мовної проблеми, яка стала центральною у третій фазі розвитку мови – проблеми співвідношення реальності та ілюзії (як це розуміється з точки зору раціоналізму) чи матеріального (екзистенційного) та нематеріального (трансцендентного) з точки зору ієратичної фази мови.

У першій фазі центральним є поняття «богів», що ототожнюються з силами природи; у другій виникає концепція трансцендентного Бога, яка стає центральною в мові і мисленні; третя фаза будує реальність, що базується на відчуттях і матеріальному досвіді, де немає місця для богів чи Бога, міфологічний універсум остаточно відділяється від наукової сфери, проголошуються гасла на зразок Ніцшеанського «Бог мертвий» і т. п. Але «стає очевидним, що дискриптивна фаза виявляє ще більші обмеження у світі, де дуже часто розмежування між суб'єктом і об'єктом не спрацьовує» [40, 17].

«Часто у сучасній критиці та філософії висловлюється думка, що існує відчуття, ніби насправді мова використовує людину, а не людина використовує мову. Це не означає, що людина стала жертвою свого власного винаходу, як в науковій фантастиці стає жертвою злих комп'ютерів і самокерованих роботів. Це радше означає, що людина є дитям слова, так само, як і дитям природи, і так само, як, опиняючись серед природи, вона відчуває потребу в ній, так само, опиняючись в оточенні слова, перше, що вона відчуває – свободу в ньому» [40, 22].

Якщо аналізувати Біблію з точки зору мовної концепції Віко, на перший погляд може видатись, що її слід віднести до другої фази. Проте детальніший аналіз показує, що Біблія виявляє риси усіх трьох фаз, і при цьому остаточно не узгоджується із жодною з них: використовуючи метафори, вона не настільки метафорична, щоби її можна було віднести до поезії, торкаючись трансцендентних явищ, вона не вдається до абстрактних категорій мови, також не використовує логічних аналогій, і тим більше, дуже рідко вдається до елементів дискриптивної мови чи мовного об'єктивізму.

Отже, ми доходимо до думки, сформульованої Рудольфом Бульманом [35], що мовна організація Біблії – це зовсім інша (скажімо,



четверта) форма вербальної структури. Для неї Бульгман та інші біблеїсти використовують термін «керигма» (kerigma) або прокламація. Керигма – це тип риторики або риторика особливого типу, де шляхом використання мовних фігур (як і в інших типах риторики) поєднується метафоричне й екзистенційне мислення, що сягає рівня об'явлення. Людина як суб'єкт стає реципієнтом об'єктивного Божественного джерела інформації.

У цьому випадку «поетику необхідно розмістити між риторикою і керигматикою, враховуючи, що вона розглядає характеристики і тої, і іншої» [41, 111]. Тобто, коли ми аналізуємо твори художньої літератури, ми розглядаємо художньо-поетичну риторика, коли аналізуємо Біблію – керигматичну риторика. «Описова мова, окрім історії, стосується в основному природного довкілля; концептуальна – природного і соціального довкілля; риторична – соціального довкілля. Всі три стосуються природи і висловлюють взаємозв'язки фізичного світу у контексті часу і простору. Починаючи з поезії чи образності, ми рухаємось до духовної сфери, і тут виділяється два фактори. Перший – у керигматичному Слові Біблії зв'язок з природою – другорядний, а першорядний – зв'язок з духом, творчою силою людства. Другий – є духовні аспекти описової, концептуальної і риторичної мови, які не існують самі по собі, а лише як елементи поетичної структури. Поетична (і керигматична) структури є таким чином полісемантичними в особливому інтегруючому сенсі» [41, 119].

Основна риса літературних текстів – художність. Ніхто не може заперечити, що Біблійним текстам притаманна ця риса. У жодній книзі нема такої палітри художніх засобів, як у Біблії. Однак, традиційний погляд на Біблію, як ми знаємо, утверджує думку, що вона є «художня» правда. Ця точка зору стосовно буквального значення припускає, що Біблія є невидимим зв'язком між словами, які містять «істинні» картини історичних подій, та концептуальними доктринами. Вона є «засобом об'явлення», і це об'явлення означає щось об'єктивне, що приховане за словами і відкривається безпосередньо читачеві. Це також «натхнена» книга, і це натхнення означає, що її автори виконували функцію, так би мовити, святих магнітофонів, які записували під диктовку зовнішньої духовної сили...» [38, 229].

За визначенням критики, якщо текст передбачає конкретні зовнішні паралелі до вербальної структури, то такий текст є не художнім, а описовим. Але «Біблія навіть на перший погляд дуже відрізняється від описового письма. Письменник, описуючи щось з метою розкрити певні істини засобом вербальних структур, уникає мовних фігур,

оскільки всі фігури наголошують на тому відцентровому аспекті слів, що відноситься або до сфери поезії, або до категорій риторики. А Біблія наповнена експліцитними метафорами, гіперболами, різноманітною етимологією, грою слів, практично усіма можливими художніми засобами, деякі з яких у лінгвістичних словниках розглядаються як граматичні невідповідності чи логічні помилки. Але засоби граматики і логіки є достоїнствами поезії, у той час як ніхто не може назвати Біблію поетичною структурою, хоча їй притаманні усі характеристики поезії, які зараховуються до її особливих засобів літературного впливу» [38, 231]. Тому ми вимушені погодитись із висновком, до якого у процесі дослідження Біблії доходить Н. Фрай: «Біблію ми не можемо назвати ні художньою, ні нехудожньою. Вона має літературне значення, але все ж ми не можемо з нею робити те, що ми робимо з Гомером чи Данте... В Біблії ми маємо справу із значно складнішою теорією значення і істинності, ніж в інших книгах... Концентричний контекст Біблії розширюється до величини, що зазвичай називається «Свята Біблія», і навіть може виходити значно далі за ці межі, якщо ми не зупинимось на них. Але де б ми не зупинилися, єдність Біблії як єдиного цілого – це концепція, яка підкреслюється для розуміння будь-якої її частини. У першу чергу, ця єдність, підкреслимо, – не метонімічне утвердження доктрини, спрямоване на нашу віру: це є єдність нарративу і образності, яку ми абсолютно правомірно можемо назвати імпліцитною метафорою» [40, 62].

Художня природа тексту також означається часово-просторовими категоріями, закладеними в нього. Хронотоп Біблії є ще однією характеристикою, яка відрізняє її від творів літератури. «Кожен акт уяви, кожна єдність екзистенції і осягнення, це часово-просторовий комплекс, але не час плюс простір, а час помножений на простір, так би мовити, в якому час і простір, якими вони є в нашому розумінні, зникають, як зникають водень і кисень, коли вони стають водою. Таке значення вкладає Блейк у поняття «вічний» (eternal) і «безмежний» (infinite). Вічність – це не безконечний час, а безмежність – це не безконечний простір: це зовсім інші ментальні категорії, якими ми сприймаємо божественний світ. Духовний світ, який візуалізується як світ незмінного порядку, символізується неваріативними математичними відношеннями, це не вічний світ, а духовний, в якому просто усунено категорію часу. І, для повного протиставлення, духовний світ візуалізується як незмінно триваючий світ абстрактного часу, позбавлений обмежуючих рамок чи лімітів екзистенції» [37, 46].

Таким чином, розуміння часо-простору в літературі, навіть за умови вживання слів «вічність» і «безмежність» не має нічого спільного з істинним розумінням цих категорій, яке передбачено Біблією.

Цікавим є також погляд Блейка на Біблію з точки зору рецепції (у її співвіднесені з мистецтвом). Сприйняття чи тим більше рефлексія, як правило, завжди спрямовані на *ego*. У осягненні Божого Слова, крім звичайних у нашому розуміння процесів сприйняття долучається усвідомлення Творця як Реципієнта: «Архетипове Слово Боже розглядає часово-просторовий світ як єдине творіння у вічності і безмежності, зіпсуте і відкуплене. Воно є візією Бога (суб'єктивною і генетивною: візією, яку Бог має в нас)... візією створення, падіння, відкуплення і апокаліпсису... Біблія – це найбільший витвір мистецтва, який осягає одночасно весь світовий досвід від створення до фінального видіння Міста Божого, охоплює героїчні саги, пророчі видіння, легенди, символи, Євангелії Христа, поезію і ораторське мистецтво... З певних причин юдеям вдалося зберегти імагінативну традицію, яку греки та інші нації втратили і пізніше сприйняли лише у замаскованій чи алегоричній формі» [37, 108].

Як відомо, у процесі читання тексту, одна з основних функцій відводиться уяві. Під час читання художнього твору кульмінаційними з точки зору уяви є прочитання кульмінаційних епізодів чи особливо образних уривків. Біблія, на думку Н. Фрая, є єдиним текстом, де роль уяви має більше значення не в час читання, а після завершення читання тексту: «Біблія завершується видінням кінця часів і історії, і є надзвичайно відкритим завершенням. Вона завершується запрошенням прийти чи увійти в образ пиття живої води. Тут мається на увазі, що її реальність починає діяти в уяві читача як тільки він завершує читати» [38, 235].

Окрім того, стосовно уяви у процесі читання Біблії, ми можемо сказати, що це дещо відмінний тип уяви, оскільки література в осягненні процесів буття коливається у межах між сном і мрією, незрозумілим минулим і незраним майбутнім, де центральними є категорії долі і випадку, в той час як Біблійні тексти підпорядковані Богові як Першопричині, що повністю визначає сенс, послідовність і передбачення/розуміння подій буття – від створення і гріхопадіння до апокаліптичного кінця. Отже, тут ми маємо справу з гіпотетично-творчим/розуміючо-творчим типами уяви і мислення.

Тут не можна обійти увагою і проблеми Біблійної **наратології**. Історичний наратив, як правило, апелює до законів діалектики: послідовність подій, причинно-наслідковий зв'язок і т. п. (не зачіпаємо по-

няття достовірності, оскільки погоджуємось з думкою, що усі історичні книги тенденційні, а тому лише відносно об'єктивні). У художній літературі навряд чи можна говорити про власне історичний наратив, – він тим більше суб'єктивний, художньо-романтичний, а не історичний. У Біблії історичний наратив тяжіє до філософського, тобто важливо не послідовність подій, а паралельна духовна структура, яка є свого роду космологією, процесом творення світу в часопросторі, ота Священна Історія, «написана на небесах». І, якщо в усіх інших релігіях міф створення є завершеним початком міфологічної системи вірувань, то в Біблії картина Створення світу в Книзі Буття є незавершеним початком творення світової історії, яка знаходить своє завершення у Книзі Апокаліпсису. І вже картина Творення, описана в книзі Буття є не просто історією встановлення природного порядку в матеріальному світі, а відноситься до розряду знакових систем.

Як ми знаємо, уже Арістотель вказав на розмежування поетичного універсального та історичного типів нарації. Біблію не можна віднести до жодного з них. Вона також не є поєднанням тільки цих двох типів, позаяк їй властивий ще один тип нарації – філософський, тобто такий, що заторкує універсальні категорії буття. Філософія, як відомо, часто використовує поетичне мислення для ілюстрацій теоретичних доктрин. Історія ж навпаки, уникає цього, але, з свого боку, історія часто творить міфи, які закріплює в суспільній свідомості. Філософія, як правило, позбавлена міфологічного мислення, закріпила за собою теоретичний спосіб мислення. У метафоричній теорії Н. Фрая категорії філософський та історичний наративи розмежовуються на основі принципу Praxis-Theoria. Історія визначається як першорядна вербальна імітація дії: робить конкретні твердження, які оцінюються з точки зору відношення до правди. Філософія – першорядна вербальна імітація думки: робить конкретні припущення, що підпорядковані критеріям логіки. Поетичне мислення, відповідно, є вторинною вербальною імітацією. Стосовно історизму – це вторинна вербальна імітація дії, що робить конкретні твердження, що жодним чином не підпорядковуються критеріям правдивості; стосовно філософії – це вторинна імітація думки, що виражає універсальні форми мислення, та не підпорядковується законам логіки.

У Біблії органічно поєднані ці три структури і їх синтез – це зовсім інше утворення, відмінне від кожної з цих структур. «Біблія містить історичний міф, який обходить загальноприйняті історичні критерії: це ні не чисто історична, ні не чисто поетична візія, де представлена історія Ізраїля, минуле і майбутнє, таким чином, що дозволяє історії здійсню-

вати відповідну їй частину роботи. Одночасно вона *має*, чи навіть *є* структурою універсального поетичного значення, що може утверджувати ряд дискурсивних теологічних інтерпретацій» [40, 65].

### 1.6. Полісемантичність та діалогічна множинність Біблії

**М**и переходимо до ще одного аспекту, на якому необхідно зупинитись детальніше – полісемантичній структурі значення тексту. Починаючи від Августина, через Данте [17, 387], у літературній критиці утвердилась концепція «чотирьох значень»: буквального, алегоричного, морального і анагогічного [33, 606]. Очевидно, нема потреби детально з'ясовувати, що твори художньої літератури не виходять за рамки перших трьох значень (за винятком, можливо, окремих творів, таких як «Божественна комедія» Данте, де можна виявити й анагогічний сенс). Тому анагогічна критика зазвичай асоціюється з теологією чи релігійною доктриною і дуже рідко застосовується до власне літературних творів. Однак, «анагогічна точка зору в критиці веде до концепції існування літератури у її власному універсумі, яка вже є не коментарем життя чи реальності, а сама містить життя та реальність у системі вербальних взаємозв'язків» [36, 122].

Анагогічне значення Біблійних текстів вирізняє їх з-поміж літературних творів. Літературі властивий міметичний спосіб осягнення дійсності, що базується на віддзеркаленні явищ буття (природи). Але «коли ми переходимо до анагогії, то природа стає не вмістилищем, а вмістом, і архетипні універсальні символи, такі як місто, сад, пошук, шлюб уже не бажані форми людської внутрішньої природи, а самі стають формами природи. Природа тепер стає внутрішнім елементом розуму безмежної людини...Це вже не реальність, а мисленнєві чи уявні межі бажання, яке є безмежним, вічним, і тому апокаліптичним» [36, 119] (апокаліптизм у концепції Н. Фрая набуває сенсу надприродного об'явлення, божественного пророцтва, трансцендентного осягнення буття). Усі види літератури зазнали глибокого впливу анагогічного значення Писання чи апокаліптичного об'явлення. У той час, коли зміст літератури полягає у «чистій образності» чи імагінативності, Писання, будучи також релігійними документами, є поєднанням імагінативного та екзистенційного змістів.

Літературний світ, навіть якщо й можна його назвати літературним універсумом, це все-таки тільки художня реальність, а не окремий екзистенційний універсум. «Апокаліпсис означає об'явлення, і коли мистецтво стає апокаліптичним, – воно об'являє. Але воно об'являє тільки у своїх власних термінах і у своїх власних формах: воно не описує і не відкриває окремого змісту об'явлення. Тільки коли поет чи критик переходить від архетипної до анагогічної фази, вони входять у фазу, в якій лише релігія, – чи щось, що у категоріях вічності може дорівнятись до релігії, – може досягнути зовнішню мету» [36, 125].

Таким чином, тут ми маємо справу з двома різними типами мислення: в літературі – імагінативне, художньо-образне мислення, у сакральних текстах – трансцендентне апокаліптичне мислення. Тому вивчення літератури спрямоване на розуміння художнього світу уяви у безмежній кількості проявів людської думки, пропущеної через творчий процес, що в результаті є хоч і творчою, можливо, дуже індивідуальною, але все-таки рефлексією реального світу. Сакральні тексти, хоч їх теж можна розглядати з точки зору їхньої художньо-образної природи, мають зовсім іншу природу, де образи чи художні фігури є лише зовнішнім оформленням внутрішньої структури апокаліптично-трансцендентного змісту, а тому їх вивчення повинно в першу чергу передбачати досягнення їх анагогічного значення. «Звичайно, Біблія настільки ж образна, як і будь-який інший літературний твір. Але на відміну від нього, ця образність повинна сприйматися як сокровенна і поглинатися у мовчазному слуханні, яке є випробуваною реакцією на Слово Боже» [38, 187].

Біблія – металітературний текст. Звичайно, дуже важко провести чітку межу між літературою і Біблією. Однак, коли ми ретельно проаналізуємо всі ці аргументи, у нас не залишиться жодного сумніву щодо того, що це не є тотожні речі, і, хоча в них є багато спільних рис, до Біблії необхідно застосовувати зовсім інші методи та підходи аналізу, а Біблійну герменевтику розглядати як окрему сферу герменевтичних досліджень. «Біблія є повністю літературною, не будучи фактично літературним твором, і звідси ставлення до літератури повинно у певній мірі бути моделлю ставлення до Біблії. Я не заперечую, що тут можуть бути й інші моделі, в тому числі ті, що є прийнятними для теологів, пасторів чи істориків. Але імагінативній моделі, яка є унікальною і релевантною, надто мало приділяється уваги і з боку літераторів, і вчених-теологів, принаймні до недавнього часу. Якщо ми перейдемо від літератури до обширів теорії критики, то

з'ясуємо, що Біблія незаперечно стосується чи не усіх основних положень, з якими має справу критика, і вона кидає випробувальне світло на її сучасні модні доктрини, в тому числі і на доктрину, що нема і не повинно бути жодних доктрин» [38, 93].

Погляд на Біблію як на «щось більше», ніж літературний твір, виводить нас із суто літературного бачення до філософського. Інакшість біблійних текстів від власне літературних полягає у їх сакральності, що робить їх Святим Письмом. «Біблія – це сконденсована і уніфікована епітома поетичного універсуму і проголошення Божого послання до людини одночасно» [41, 121]. «Біблія є одночасно і Слово Боже, і слово людське. Об'явлення переломлювалося в ній через призму особистості її авторів – живих людей, що належали до певних епох, відчували на собі вплив навколишнього середовища, мислення і поглядів сучасників» [23, 24].

Розуміння Біблія одночасно як «слова людського» і «Слова Божого» змушує нас зупинитись детальніше ще на одному аспекті сакрального тексту Святого Письма, без розуміння якого неможливо з'ясувати специфіку Біблійної герменевтики – його діалогізму.

Отже Біблія – це складне словесне ціле, в якому реалізована складна і багатопланова система відносин. З точки зору концепції Бахтіна – текст, у якому реалізована розгорнута множина діалогів. Але уже при першому поверховому аналізі Біблії виникає проблема чіткого означення її діалогізму, яке ускладнюється рядом факторів і особливостей, не властивих для інших текстів. Спробуємо вказати основні з них.

Коли ми говоримо про діалогічну природу будь-якого твору мистецтва, можемо розглядати її у синхронному та діахронному виявах: маємо на увазі діалог автора з читачами (його сучасниками та попередниками або наступниками), діалог твору з іншими творами того ж автора, інших авторів у межах однієї епохи, однієї національної літератури чи інших епох, інших національних літератур і т. д.

У Біблії навіть ці першорядні діалогічні зв'язки надзвичайно ускладнені. Назва Біблія, вжита у множині, вказує на цю ускладнену структуру: «Біблія швидше подібна на маленьку бібліотеку, ніж на звичайну книгу: навіть інколи здається, ніби її стали називати книгою тільки тому, що задля зручності обидві частини переплели в одній палітурці. І насправді саме слово Біблія (ta biblia) першопочатково означає «малі книги». Можливо, тоді нема такої речі як Біблія, і те, що ми називаємо Біблією є просто мішаниною і погано впорядкованою сумішшю різних текстів» [40, xii].

Тоді постає питання, чи варто її розглядати як єдине ціле. Відповідь знаходимо у багатьох філософів, теологів, культурологів – висловлена у різний спосіб вона зводиться до думки, сформульованої Н. Фраєм: «Біблія традиційно сприймається як єдине ціле, і у цій цілісності вона здійснює суттєвий вплив на Західне мислення... Той, хто зміг прочитати Біблію від початку до кінця, виявить, що у ній, в кожному разі, є початок і кінець, а також очевидні певні ознаки єдиної структури. Вона починається початком буття, моментом створення світу, і завершується кінцем буття, Апокаліпсисом, а у проміжку між ними простежується уся історія людства... Існує також наскрізна система конкретних образів: міста, гори, річки, саду, дерева, олії, джерела, хліба, вина, невісти, овець та багатьох інших, які зустрічаються так часто, що є чіткою ознакою певного об'єднуючого принципу...» [40, XIII].

Розглядаючи таким чином Біблію як єдину художньо-образну текстову структуру, ми можемо з'ясувати природу її діалогізму як будь-якого іншого тексту. Очевидною і незаперечною є множинність Біблійного поліфонізму, який умовно можна звести до кількох площин.

По-перше, це діалогізм у рамках внутрішньої структури тексту (який розвивався діахронно у процесі виникнення частин Біблії і остаточно усталився у час кінцевої його канонізації). Тобто, навіть без зовнішнього виходу чи втручання у Біблії реалізується діалог між ерами («Старою» і «Новою»), культурами (акадсько-шумерською, симітсько-єврейською, єгипетською, вавилонською, римською, грецькою та ін.), історичними епохами, авторами, релігіями (юдаїзмом, християнством, великою кількістю язичницьких культів) та ін.

По-друге, це діалогізм Біблійних текстів з іншими текстами, написаними в історичну добу, коли творилась Біблія, особливо рукописними пам'ятками Близького Сходу, документами, де є перехресні зіткнення з описаними чи згаданими у Біблії подіями, особами, реаліями життя.

Третя, найскладніша діалогічна площина Біблії як тексту літератури виявляється у надзвичайно великій кількості її перекладних версій іншими мовами, створеними у різні історичні епохи (від 250 р. до Р. Х., коли був здійснений повний переклад Старого Заповіту грецькою мовою, відомий під назвою Септуагінта, до сучасного процесу перекладу Біблії на всі існуючі у світі мови). У наш час існує понад 1800 перекладів Біблії, і вона стала найпоширенішою книгою світової літератури. Саме у цій точці множинності перекладів діалогічна мно-



жинність, закладена в оригіналі, помножується у безмежну кількість разів, бо з появою Біблії кожною національною мовою починається «діалог» з культурними, філософськими, релігійними, науковими, моральними, етичними, естетичними моделями націй.

Сукупність усіх перекладів Біблії ускладнює, у свою чергу, діалогізм у рамках внутрішньої структури тексту, бо на ньому позначаються впливи інших, пост біблійних часів, перекладачів (співавторів), нових історичних, релігійних реалій, і ці впливи безперервно нашаровуються (це підтверджується існуванням кількох (наприклад, українських) чи кільканадцятьох (наприклад, англійських) послідовно чи одночасно функціонуючих перекладів однією мовою). Звичайно, в такому разі ми маємо підстави говорити про діалог між різними версіями, (скажімо, латинською Вульгатою Ієроніма, англійською версією короля Джеймса, німецькою Біблією Лютера, не говорячи вже про спеціальні конфесійні переклади). Кожен із цих перекладів спричиняв чи сприяв проникненню і поширенню біблійних образів, тем, мотивів, архетипів, символів у культурно-мистецьких середовищах різних народів, породжуючи нові грані діалогу.

На цьому можна було би завершити побіжне окреслення природи діалогізму Біблії, якби ми не обґрунтували, що Біблія – це не літературний твір. Ще у дохристиянські часи релігійні книги єврейського народу (соферім) називали священними. Апостол Павло у II Посланні до Тимофія говорить, що «усе Писання Богом натхнене (грец. θεοπνευστος)» (II Тим. 3:16), висловлюючи думку про те, що Книги Святого Письма були написані під особливою дією Святого Духа, щоби у повноті і не спотворено донести до людей Боже об'явлення: «Бог відкривався богонатхненим пророкам не стільки в природі, скільки в подіях людської історії. Саме в ній діє Божественний Промисел, в ній відкривається Його воля. Історія є незворотним потоком устремління до вищої цілі... Ця історія спасіння і є стрижнем Святого Письма» [23, 21].

Крізь таку призму відкривається зовсім інша панорама діалогізму Біблії, можна сказати, його вертикальний аспект (діалог між Богом і людьми). У цьому випадку виявляється певна обмеженість діалогічної концепції М. Бахтіна, яка акцентує антропологічне обґрунтування діалогу, і ми вимушені звернутись до діалогічної концепції Мартіна Бубера, яка розгортається у трьох вимірах: діалог між людиною і Богом, діалог між людиною і людиною, діалог між людиною і світом. Перша з них ґрунтується на такому розумінні: «З нами говорять знаками життя. Хто говорить? Хто дає нам знаки, хто говорить з нами в нашо-

му житті, – із богів моменту ідентично виникає Господь Голосу, Єдиний» [8, 105]. Істинну природу діалогізму Біблії можна досягнути в усвідомленні її як Слова Божого, зверненого до людей, та відповіді людей на нього, бо «Ветхий Завіт є не тільки історія об'явлення Слова Божого, в ньому описується і відповідь людини на це Слово. Він малює нам і тих, хто «вняв Слово» (подібно Аврааму чи пророкам), і тих, хто спротивлявся Йому» [23, 21].

«Наголос на «слові» в Біблії робиться для того, щоб підкреслити, що бажання спілкуватися з людиною – це частина сутності Бога; «говорити» – означає проникнути у всі засоби і нюанси мови, і це означає, що і говоріння, і розуміння є надзвичайно селективний процес. Це є абсолютно очевидним і з точки зору концептуальної, і з точки зору риторичної моделей» [41, 110]. Бог поступово дає людству Слово, Яке є втіленням Його Особистості (бо ж, за висловом Бахтіна, «будь-який істинно творчий текст до певної міри завжди є вільне і не зумовлене емпіричною необхідністю одкровення особистості» [6, 319]). Підтвердження цієї думки знаходимо і в Біблії: «Споконвіку було Слово, а Слово було в Бога, і Бог було Слово» (Івана 1:1).

Отже, Біблія має свого Автора і є вираженням Його суті. Тільки цим можна пояснити той факт, що, не зважаючи на велику кількість авторів, часову та просторову віддаленість створення біблійних книг, вони жодним чином не суперечать між собою і в сукупності творять єдине ціле – складну багатогранну поліфонічну структуру, де кожен елемент підпорядкований єдиній концепції буття. Таким чином, всі окреслені вище діалогічні відносини є лише тлом, на якому відбувається істинний Діалог Автора з читачем. При чому це єдиний випадок, коли ми дійсно маємо справу з «чистим» (за Бахтініним) автором, який не є ні *natura creata* (природа створена), ні *naturata et creans* (природа породжена і творча), а чиста *natura creans et non create* (природа, що творить і не створена). Образ Автора є центральним і наскрізним – від Книги Буття до Апокаліпсису. Йому притаманні усі атрибути образу автора художнього літературного твору: «Смислові площини, в яких розташоване мовлення персонажів та авторська мова, різні. Персонажі розмовляють як учасники зображеного життя, говорять, так би мовити, з приватних позицій, їхні точки зору так чи інакше обмежені (вони менше знають автора). Автор є поза зображеним (і створеним) світом. Він осмислює увесь цей світ з вищих і якісно відмінних позицій. Нарешті, усі персонажі та їхнє мовлення є об'єктами авторського відношення (і авторської мови). Але площини мовлення персо-

нажив і авторської мови можуть перетинатися, тобто між ними можливі діалогічні відносини» [6, 321].

Однак у даному випадку, якщо розглядати відношення у системі координат АВТОР – ТЕКСТ – ТВІР, – Біблія є текстом (ми говорили вище про неприйнятність думки про Біблію як твір). Твір, висловлений цим текстом, є СВІТ у всій повноті його виявів. Не випадково на сучасному етапі наукового розвитку вчені прийшли до ідеї «відчитування буття» чи до герменевтики космосу в астрофізиці: «Суб'єкт космофізичного світоосягнення нині сприймає себе не дантівським лицарем, який мандрує колами раю, а *читачем тексту*. Необхідно врахувати, що слово «текст» в мові сучасної методології науки є метафора. Проте остання в межах нової концептуалістики науки набуває не тільки художнього, а й і теоретико-пізнавального, гносеологічного змісту. І відбувається це тому, що навколишній фізичний Всесвіт, тобто розмаїтість галактик, яку можна нині спостерігати в найпотужніший телескоп, сприймається астрофізиками як *буття, яке може стати розшифрованим, прочитаним, зрозумілим, витлумаченим*» [22, 157].

Тому множинність діалогізму біблійного тексту зумовлена множинністю відношень у світі, його серцевиною є діалог Творця з людством в цілому і з кожною людиною зокрема. Його вершинним проявом і першоосною є діалог між Богом Отцем і Богом Сином (Боголюдиною): «Єдиносутні Бог і Людина, суть нероздільно дійсно двоє, носії першовідношення, яке є послання і заповідь, коли воно від Бога до людини; вдвляння і слухання, коли від людини до Бога; пізнання і любов, коли воно між ними двома. Перебуваючи у цьому відношенні Син поклоняється перед Отцем, хоча Отець перебуває і діє в Сині. Марні всі сучасні спроби перетлумачити цю першодійсність діалогу і представити її як відношення Я до своєї самості чи ще до чогось подібного; представити її якимсь замкнутим процесом у самодостатньому внутрішньому житті людини; усі ці спроби належать до позбавленої справжньої основи історії втрати дійсності» [8, 63–64].

Тільки усвідомлення Першодіалогу дає можливість зрозуміти феномен діалогізму у всіх його виявах (і не лише знакових, текстових чи мовних, а й у повноті виявів мовчання). Це відкриває нові межі осмислення літератури, де «кожен діалог відбувається ніби на тлі відповідного розуміння незримо присутнього третього, який стоїть над усіма учасниками діалогу», бо «крім адресата автор з більшим чи меншим усвідомленням передбачає вищого нададресата (третього), абсолютно справедливе розуміння якого передбачається або у метафізичній даліні, або у далекому історичному часі. У різні епохи та при

різному світовідчуттві цей нададресат і його ідеально правильне відповідне розуміння набувають різних конкретних ідеологічних виражень (Бог, абсолютна істина, суд безпристрасної людської совісти, народ, суд історії, наука тощо)» [6, 322].

Можна резюмувати, що в Біблії буття проходить у вигляді діалогічних колізій, але сам процес цього діалогу виходить далеко за межі наукових теорій. Осягнення природи Біблійного діалогізму і є суттю ідеї нескінченності діалогу (*ad infinitum*).

Сьогодні у світовій культурно-науковій практиці Біблію розглядають як Великий код мистецтва, код історії, філософський код буття. Навіть у вік комп'ютерної революції не згасає інтерес до Біблії, навпаки, розробляються нові цифрові технології «розкодування» закладеної в ній інформації у графічній, музичній чи інших формах. Біблія стала об'єктом досліджень культурологів, істориків, археологів, біологів, лінгвістів, юристів, психологів. Як книга, що здійснює значний вплив на усі національні літератури, вона становить особливий інтерес для літературної науки. Аналіз особливостей Біблійних текстів не залишає сумнівів щодо того, що вивчення Біблії вимагає специфічних методів та підходів, що є предметом окремої галузі – біблійної герменевтики.

### Література

1. Абельяр П. *Теология «Высшего блага»*// Абельяр Пьер. *Тео-логические трактаты*. – М.: Прогресс – Гносис, 1995. – 413 с.
2. Абрамович С. *Біблія як форманта філологічної культури*. – К. –Чернівці, 2002. – 230 с.
3. Андрусів С. *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.* – Тернопіль – Львів, 2000. – 340 с.
4. Антипов Г. А. и др. *Текст как явление культуры*. – Новосибирск: Наука, 1989. – 195 с.
5. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. – М.: Искусство, 1986. – С. 309.
6. Бахтин М. *Проблема текста у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках* // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової Літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318–323.
7. Борхес Х. Л. *Стихотворения, новеллы, эссе*. – М., 2003. – 622 с.
8. Бубер М. *Два образа веры*. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
9. Булгаков С. *Первообраз и образ*. – Соч. в 2-х т. – Т. 1. – М. –СПб., 1999. – 416 с.
10. Вакенродер В. Г. *Одкровення залюбленого в мистецтво ченця* // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 335–353.
11. Гайденко П. П. *Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса* // Ясперс К. *Смысл и назначение истории*. – М.: Республика, 1994. – С. 5–26.
12. Гачев Г. *Национальные образы мира*. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.

13. *Герменевтика древнерусской литературы*. – Сборник 1. – XI–XVI вв. – М., 1989. – 482 с.
14. *Гриц К. Інтерпретація культур*. – К., 2001. – 540 с.
15. *Головащенко С. Біблієзнавство*. – К.: Либідь, 2001. – 495 с.
16. *Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию*. – М., 1984. – 397 с.
17. *Данте. Малые произведения*. – М., 1968. – С. 387.
18. *Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке*. – М., 1998. – 784 с.
19. *Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму)*. – Львів: Літопис, 2002. – 304 с.
20. *Лосев А. Диалектика мифа*. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
21. *Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность*. – М., 1994. – 919 с.
22. *Лук'янець В. С., Кравченко О. М., Озадовська Л. В. Сучасний науковий дискурс: Оновлення методологічної культури*, – К., 2000. – 304 с.
23. *Мень А. Исагогика*. – М., 2000. – 636 с.
24. *Мень А. Историзм Священного Писания // Мень А. Библиологический словарь*. – Т. 1. – М., 2002. – 604 с.
25. *Неретина С. С. Абелья и особенности средневекового философствования // Абелья Пьер. Тео-логические трактаты*. – М.: Прогресс – Гносис, 1995. – С. 3–49.
26. *Рикёр П. История и истина*. – СПб.: Алетейя, 2002. – 400 с.
27. *Сайд Е. В. Ориенталізм*. – К.: Основи, 2001. – 512 с.
28. *Современный философский словарь*. – М., 1996. – 606 с.
29. *Типсина А. Н. Немецкий экзистенциализм и религия*. – Л., 1990. – 152 с.
30. *Тойнбі Арнольд Дж. Дослідження історії: В 2-х т.* – Т. 2. – К.: Основи, 1995. – С. 244.
31. *Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой*. – СПб.: А-сad, 1994. – 406 с.
32. *Шлейермахер Ф. Д. Монологи*. – СПб., 1994. – 336 с.
33. *Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы*. – С-Пб.: Симпозиум, 2001. – С. 596–644.
34. *Ясперс К. Смысл и назначение истории*. – М.: Республика, 1994. – 526 с.
35. *Bultmann R. Demythologizing of the New Testament // Kerygma and Myth / ed. H. W. Bartsch, 1953.*
36. *Frye N. Anatomy of Criticism*. – Princeton University Press, 1990. – 383 p.
37. *Frye N. Fearful Symmetry*. – Princeton University Press, 1990. – 462 p.
38. *Frye N. Myth and Metaphor*. – University Press of Virginia, 1996. – 386 p.
39. *Frye N. The Double Vision. Language and Meaning in Religion*. – University of Toronto Press, 1991. – 88 p.
40. *Frye N. The Great Code. The Bible and Literature*. – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982. – 261 p.
41. *Frye N. Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature*. – First Harvest/HBJ edition, 1992. – 340 p.
42. *Jaspers K. Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*. – Munchen, 1963.

## Розділ 2.

# ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ЯК ДОМІНАНТНА РИСА ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ

**В** умовах тотальної кризи духовності, техногенних катастроф, воєн, суспільної нестабільності література, як і наука, повертається обличчям до людини, її проблем і всезагальних гуманітарних проблем людства. Шукаючи стабільних критеріїв оцінки життєвих явищ, література закорінюється у філософське мислення. Найбільш відповідною до історико-культурологічної ситуації ХХ ст. виявилась екзистенц-філософія, що дала поштовх до розвитку модернізму і впродовж десятиліть становила художньо-естетичну основу розвитку літератури. Мета екзистенціалізму – дати аналіз внутрішньої, духовно-вольової організації дії індивіда.

Незважаючи на те, що час екзистенціалізму минув, екзистенційна позиція і зараз є актуальною, адже ніколи не може залишитися поза увагою проблема людського існування (термін екзистенціалізм походить від пізньолатинського *existentio* – існування). У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» зазначено, що екзистенціалізм «ні як філософська, ні як літературна течія не становить єдиної системи» [14, 170]. Розрізняють екзистенціалізм релігійний (С. Кіркегор, К. Ясперс, Г. Марсель, Л. Шестов, М. Бердяєв, М. Бубер) та атеїстичний (Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Мерло-Понті, М. Гайдеггер). Є й «третій шлях», про нього ще мало сказано – це «позитивний екзистенціалізм», який знімає крайнощі релігійного та атеїстичного. Одним з його представників є Н. Аббаньяно.

Спільною рисою більшості екзистенціалістів можна назвати намагання відкрити, пояснити буття крізь призму особистого існування, до чого прагнув ще данець Кіркегор (1813–1855), який і вважається предтечею цієї течії. Філософія екзистенціалізму виходить з того, що людина «відчуває певну абсурдність у світі, і тому незадоволена, від-

чужена, перебуває у відчаї. Тільки свобода людини та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися, самовиразитися і надати сенсу своєму існуванню; водночас такий вибір пов'язує із відповідальністю перед собою та перед іншими» [2, 324]. В екзистенціалізмі на перше місце висунуто категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті, сутності, індивідуальності, суб'єктивності, часу. Основну увагу філософи-екзистенціалісти звертають на людські відчуття, які визначають глибинну сутність людини. Певні риси світочуття зароджувались на такому історичному тлі: війни, конфлікти, революції, перевороти, тоталітарні режими, що стало живильним середовищем для розвитку самостійності в мільйонів людей. «Перед ними гостро постала проблема виживання, збереження психологічної повноцінності, віднайдення себе в екстремальних ситуаціях» [3, 174]. Екзистенціалізм ставив перед собою завдання вирішити питання внутрішнього буття, допомагав зберегти моральне обличчя людини, існування котрої піднімалося чи не на найвищій щабель, – адже це існування є самодостатнім, тому ніхто не має права його руйнувати. Людина має збагнути, для чого живе, має зрозуміти суть власного існування. Для цього потрібно пройти певні етапи: відчуття «викинутості» й покинутості у світі, «межової ситуації», яку людина переживає у ворожому і абсурдному середовищі, перебуває на межі життя і смерті, відчуває глибокі психологічні кризи, усвідомлює конфлікт зі світом, що й призводить до самоаналізу, та пізнання й вибору життєвих цінностей і вільного та свідомого вибору дотримуватися їх у своєму житті. Особистість, вибираючи між добром і злом, різними типами поведінки, найбільш повно виявляє себе, вибирає власну сутність, (бо вибір – це постійна життєва необхідність). Таким чином людина (за Сартром) відповідальна за себе і за інших, за свій вибір і за буття світу.

У праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» Сартр зазначив: «Вибір можливий в єдиному напрямку, але неможливо не вибирати. Я завжди можу вибирати, але я повинен знати, що навіть у тому випадку, якщо нічого не вибрано, тим самим я все-таки вибираю» [24, 338]. Якщо людина прагне віднайти смисл власного існування, то в екзистенціалізмі це називається «екзистенційним стрибком», який не всі здатні здійснити. Адже світ, в якому перебуває людина, негативно впливає на моральне обличчя особи. Абсурдність полягає в тому, що світ збудований безглуздо, його важко раціонально пояснити, розлад охопив усі сфери буття, а хаос і стихійність убивають будь-які починання. В абсурдному світі формується два типи поведінки – людей-абсурду і людей-стоїків. Перші живуть за законами абсурдного середовища:

вони самі сіють смерть, нещастя, не протидіють насильству, погоджуються з усім, що їм нав'язують, тікають від зла; другі ж намагаються не втратити своє людське обличчя мужньо зносять випробування. Схожі мотиви зустрічаємо в художній творчості письменника: у романі «Нудота» провідною темою Сартр обрав тему існування людини. Головний герой Антуан Рокантен інтелектуально та почуттєво осягає своє буття. У тексті яскраво виражена ідея плинності та кінченості людського життя, визнання за кожним права на повноцінне існування. Нудота літературного героя сприймається читачем як психологічна реакція на світовий абсурд. Цієї ж теми торкалися українські письменники-модерністи. Зокрема, М. Яцків у новелі «Білі вівці» порушив цю тему, звернувшись до образу моряка, через спомини якого розкривається самотня, зболена душа, для якої «все кругом було скучне і дурне, як нині» [83, 54], яка помирала від скуки та нудьги. Автор змалював творчу особистість, яка не в силі зреалізувати себе у світі, де панує байдужість та «сліпота».

Д. Наливайко, аналізуючи повсякденне життя як рух у порожнечі по замкненому колу, позбавленому будь-якого сенсу, підкреслив, що відчуття абсурдності виникає із «механічної монотонності життя, нескінченної повторюваності одних і тих же дій, це стає долею людини, поглинутої високорозвиненою цивілізацією, де вона робиться функцією виробничого процесу або гвинтиком бюрократичної машини» [17, 17]. Тільки у свободі вибору людина реалізує себе. «Тому в суспільстві, де все підкоряється ідеологічним приписам, щоб зберегти своє істинне «я», залишитися особистістю, людина змушена робити вибір на користь другого, вельми нелегкого шляху – втечу в себе, зосередження на своїй екзистенції» [25, 130]. Тому це слід вважати захисною реакцією.

Кожен філософ-екзистенціаліст ввів щось своє в науку, розгортав ту чи іншу думку. Спробуємо з'ясувати основні тенденції поглядів Ф. Ніцше, С. Кіркегора, М. де Унамуно, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Гайдеггера, Н. Аббаньяно та Г. Сковороди, П. Юркевича, оскільки вважається, що саме їхні ідеї лягли в основу української екзистенц-філософії, яка в силу історичних обставин ні як філософська, ні, як літературна течія не сформувалася, хоча екзистенційні риси на українському ґрунті помітно розвивалися. «Філософи дійшли висновку, що гуманістична екзистенційна проблематика – основа генетичного коду української філософської культури, а екзистенціально-особистісна поліфонічність світобачення провідна у структурі української духовності» [31, 298]. Так склалося історично, що українці від



часів Київської Русі перебували у ворожому таборі, переживали масу катаклізмів, і це формувало їх екзистенційне світобачення та світочуття. Не можемо обминути увагою того, що українська література так само, як європейська, відчувала нові зміни, віяння, так само, реагувала на них, фіксувала їх, виходячи зі свого менталітету. Ментальності українців притаманна ліричність, індивідуалізм, самозаглиблення, трагічне сприйняття світу, релігійність, що й давало ґрунт для розвитку екзистенційного філософствування, яке можемо вважати домінуючим у нашій культурі. Особливо яскраво ці риси виявляються у літературі модернізму, зокрема у творах письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. – М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаніка, М. Яцківа, В. Винниченка, Б. Лепкого, М. Черемшини.

Якщо торкатися теоретичного аспекту, то варто зауважити, що Г. Сковорода утвердив екзистенційний ідеал у своїх байках, філософських трактатах, притчах, діалогах, твердячи про автономне проживання людини у ворожому їй світі, яке орієнтоване на самопізнання. Мислитель зосереджував свої думки на внутрішньому бутті людини, прагнув довести, що тільки в її душі є правда, бо, хто не має ціни і честі всередині, той уподібнюється до фальшивого алмаза («Два коштовні камінці – Алмаз та Ізмарagd»). Тільки душа підкаже, до чого ти народжений. Тему безкомпромісності, вибору згідно покликанню, порушено в байці «Бджола та Шершень». Найбільш помітні екзистенційні риси у «Вдячному Єродієві», де йдеться про світ, який вороже налаштований до людини, тому їй слід берегтися. Як письменник з екзистенційним чуттям Г. Сковорода проявив себе у «Листах до М. Ковалинського». Його листи – це зразок розмови душі, яка веде бесіду сама з собою. Перед реципієнтом розкривається вільна, відречена від світу, самотня натура автора, яка прагне знайти спокій у ворожому світі. Філософ пише, що самотність для звичайних людей – це смерть, але насолода для тих, які або зовсім дурні, або видатні мудреці. Причина вороже налаштованого світу – відсутність простих і щирих людей. Саме в такому світі панує нудьга, яку й переживає сам автор.

Можемо додати, що й П. Юркевич теж створив так званий екзистенційний ідеал, який відобразився у його «філософії серця». Він прагнув досягнути трансцендентні виміри людського буття, вважаючи, що «вивести духовні явища тільки з матеріального майже неможливо [19, 359]. Філософ заглибився в душу людини, вважаючи, що центром будь-якого духовного життя є серце. На його думку, схарактеризувати особистість можливо тоді, коли зрозуміємо її переживання, відчуття,

реакції, що складають життя людини та її серця. Він же висуває вчення про «самість»: у серці людини «знаходиться основа того, що її уявлення, почуття і вчинки набувають тієї особливості, в якій виражається душа цієї, а не іншої людини»... [20, 236]. Можемо зробити висновок, що такі думки наблизили філософа і до філософії життя і до екзистенціалізму, для якого людина є найвищим творінням на землі, вона особлива, наділена специфічними рисами, притаманними тільки їй. Тому українську, як кожен іншу літературу, «можна розглядати історично, а можна – екзистенціально, в категоріях «духовної ситуації сучасності» [5, 73].

З огляду на концепції Г. Сковороди та П. Юркевича, можемо українську філософію розглядати у контексті європейської, відносячи її до релігійної вітки філософії існування.

Вважається, що Ф. Ніцше своїми творами створив підґрунтя для розвитку світового екзистенціалізму. Він початковою суттю буття вважав трагічне. На думку літературних критиків, ідеї екзистенціалізму відчутні вже у його першій праці «Народження трагедії з духу музики», де автор говорив про трагічне як про, ірраціональне та хаотичне, і поставив під сумнів ідею Бога. Філософ підійшов до проблеми трагічного, як до чогось життєво необхідного. «За Ніцше, жанр трагедії народився із синтезу двох тенденцій духу давніх греків – аполонівського (гармонія, пропорція, стриманість) та діонісійського (спонтанність, творчість, ірраціоналізм, близькість до природи, тілесність, екстатичне самозабуття, вільна гра усіх життєлюбних сил)» [2, 53], – констатувала М. Зубрицька.

Європейське мистецтво обрало раціональність та моральність: аполонівську модель. Філософ вважав, що релігія та аскетична мораль відривають людину від життя. З цього випливає, що трагізм світу, обумовлений «смертю Бога», прирікає людину на вічну самотність і пошук нової істини. «Бог мертвий» [18, 88], проголошує Ніцше. Цей вислів став символом бунту проти міщанських цінностей та міщанської культури в епоху модернізму [2, 54]. Основною трагедією світу стає втрата первинної єдності між духовним та матеріальним началами. Саме втрата єдності й призвела до того, що створились оманливі цінності, які створили потворну людину, яка є вбивцею Бога. «Я впізнаю тебе [...] ти вбивця Бога! Зійди з дороги» [18, 261]. Трагізм людини полягає й в тому, що вона не може відірватися від землі, не може викоренити поганих звичок. Він зникне, коли людина подолає себе, бо вона, – за Ніцше, – «...це те, що слід подолати», «через людину можна перестрибнути» [18, 197]. Надлюдина – це сенс землі. За

допомогою творчості треба створити образ, волю, любов... Споглядати – це велике визволення від страждання і полегшення життя. Тому можемо сказати, що поняття «трагічності» пов'язане із «високим», адже, не виявивши свого трагізму, ми не зможемо його подолати, а значить – ми не збагнемо «високого» – волі.

Ф. Ніцше у творі «Так казав Заратустра» показав сутність самотньої людини. Він розвіяв міф про те, що «самотність – провина». Вона – шлях до розуміння не тільки себе, але й світу. Вона тяжіє над людиною, її треба відчутти всім еством і тільки тоді можна сказати, ні, «заволати: «я самотній!» [18, 63]. Ніхто не зрозуміє справжнього самітника, його зневажають, бо він не такий, як всі. «Несправедливість і болото кидають услід самотньому» [18, 64]. Самітник – це той, що над всіма, це той, що знає більше від усіх, він має «зіркою бути» і світити всім, не зважаючи ні на що. Він має бути стійким у своїй самотності, не піддаватися оманам, бо він творець себе, якому властива любов, а завдяки їй він зневажає себе зі своїми вадами, демонами. Справедливість та самотність ідуть одним шляхом. Тільки в самотності можна перевершити самого себе і так загинути. Самотність у Ніцше – це найвищий спосіб буття, у якому розкривається істина. Це дає змогу зрозуміти й Камю, який вважав, що раєм на землі будуть правити самітники, «які все зрозуміли першими» [8, 162]. Всім відомо, що ідеї про «надлюдину» глибоко заторкнули О. Кобилянську, проте у своєму мистецькому вияві вона залишилася самотньою. Читаючи її «Царівну», помічаємо великий вплив німецького філософа. Образ Наталки – це особистість, яка прагне виділитися з натовпу, з «маси народу», це жінка, яка бореться з оточуючим середовищем.

Ідея самотності в екзистенціалізмі виявляється по-різному: і як ідеал, до якого прагнуть, і як небезпека, якої хочуть уникнути, чи як трагічна даність. Найчастіше прагнуть позбавитися її завдяки любові, дружбі, коханню. Тому часто можемо почути, що закоханість – це втеча від самотності, адже завдяки любові людина здатна знайти себе. Вона, за словами Н. Хамітова, «з'єднує нас зі всім світом і робить значущими для всього світу» [30, 22]. Тільки справжнє почуття прокладає розуміння між людьми. Воно – нагорода за волю до самотності, а остання, в свою чергу – це необхідна умова, щоб отримати любов. Перед людиною стоїть завдання: перетворити самотність у творчість, яка стає любов'ю. Але слід пам'ятати, що ілюзорна, вдавана любов не здатна замінити справжньої. Та найбільш трагічним є те, що можуть бути самотніми двоє закоханих людей. Це є наслідком того, що у них різний культурний рівень та інші цінності. Якщо шляхом

становлення, самовдосконалення можна заповнити порожнечу у культурному рівні, то різні цінності призводять до остаточної самотності удвох. Вміло цю проблему висвітлив В. Стефаник у новелі «Побожна». Тут відображено абсурдну ситуацію: жінка ходить у церкву, не відчуваючи у своїй душі Бога, чоловік відповідно реагує на це, докоряє, не розуміє її. Сімейні люди самотні удвох, що є наслідком неправильного вибору подружньої пари. Ні спільне житло, ні діти не можуть захистити від душевного розриву. І тільки спільний біль, який люди переживуть удвох може з'єднати їх. Через любов людина пізнає себе. Слушно з цього приводу висловився М. де Унамуно: «...наша любов до чогось зростає в міру того, як ми знаходимо подібність з нами» [27, 143]. Це значить, якщо людина в іншій людині зможе побачити себе, вона перестане відчувати тягар самотності.

Самотність неодноразово розглядалася письменниками різних країн світу. Детально розгорнуто цю проблему в романі Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності.» Автор пов'язує самотність чоловіків та жінок з роду Буенуїда з їх нездатністю до кохання. Ця тема – наскрізна в тексті, вона звучить упродовж всього твору. Письменник вважає, що самотність – це особливий психічний стан людини, своєрідне внутрішнє захворювання, вона несумісна зі суспільною природою людини. Самотність не є негативним феноменом. Вона штовхає людину до питання: «Хто я?» Із «Чого я самотній?»

Тему трагізму самотності художника порушено у новелі М. Яцківа «Боротьба з головою». Митець малював, але, щоб створити свій задум, йому потрібно було пережити якесь потрясіння, відчуття внутрішнього болю, який би мав вилитися на полотно. Цим потрясінням став приїзд додому: зустріч з батьком після довгих років розлуки, знайомство з мачухою та її сином. Завершила цей ланцюг розмова з татом на могилі матері, яка викликала такий жаль, що перед митцем воскресла ненька, яку він всі ці роки прагнув намалювати і тільки тепер – «...побіг додому і кинувся малювати її портрет» [35, 81]. Саме той момент митець занурився у свій внутрішній світ. У творі з'являється мотив вічності людського буття: доки нас згадують, доти ми живі. Михайло Яцків утвердив свою позицію, яка лейтмотивом проходить з твору в твір: митцем малює його душа. Яскравим екзистенційним мотивом новели є закинутість творчої людини у ворожий їй світ. «Кодлом змій» стають для художника мачуха та її Нюнько, а малювання – це спроба здійснити екзистенційний стрибок, присвятивши себе високій меті, щоби позбутися буденної марноти. Проте злоба не знає стриму, вона поглинає нищих людей, які негативно налашто-

вані на митця: «...він з мачухою дер портрет моєї матері на куски й обоє топтали його ногами», – так розповідає свою історію ліричний герой. Це стало останньою краплею, глибокою психологічною кризою – художник, переживаючи межову ситуацію, чинить бунт, стає на захист пам'яті про свою матір, свою землю, б'ючи винуватців. Введена у текст художня деталь голови, що котиться, підсилює задум автора – змалювати ворожість світу, небезпеку, яка завжди переслідує митця.

Розкрити душу в момент її найвищого страждання вдалося В. Стефанику в новелі «Стратився». Перед читачем постає самотній батько, закинутий у ворожий світ, сповнений туги, адже він віч-на-віч зустрівся із найбільшою трагедією в своєму житті: смертю сина. Тут на вершині ціннісної ієрархії авторської позиції перебуває внутрішній біль літературного героя, який возвеличує почуття батька, розкриває його внутрішній світ, де все збалансовано, упорядковано, де відповідальність перед лицем буття характеризує ставлення старенького до трагічної події: «кажи ж мені, кілька служб наймати, кілька на бідні роздавати, аби тобі Бог гріха не писав?» [22, 33]. У цих словах виявляється прагнення батька змінити обставини, пом'якшити ситуацію, взяти частку відповідальності перед Богом на себе. У творі прочитується втрата сенсу буття татом з втратою сина – страждання, біль, неминучість довелось пережити чоловікові на самоті біля трупа рідної дитини.

Отож, такі екзистенціали, як буття і час, трагізм людського життя, самотність, відчай, страх, абсурдність яскраво виражені не лише в філософських працях, а й у художніх творах. Авторі-екзистенціалісти висвітлили проблему існування людини «наодинці» з буттям, яке єдина достовірна реальність.

Сьорен Кіркегор «вперше сформулював антитезу» екзистенції та «системи» [15, 225]. Він стверджував, що всі люди мають зробити вибір у житті. Тільки відчай змусить його зробити. У хвилину вибору, пише Кіркегор «людина відчуває себе захопленою чимось загрозливим і невмолнимим, почуває себе полоненою назавжди, відчуває невідворотність того, що відбувається [...] людина укладає вічну угоду з вічною силою..., усвідомлює себе тим, ким вона є, тобто усвідомлює своє вічне й істинне значення як особистості» [12, 287]. Для Кіркегора упустити час вибору – значить «упустити себе», розлучитися із тим покликанням, з якого починається буття людини. Філософ хотів, аби люди самостійно вирішували свої проблеми та самі встановлювали для себе істину, якої не знайти в натовпі, (бо там відкривається істина, далека від правди), а «підлаштовуватися під більшість – чинити

безвідповідально» [11, 77]. Датчанина хвилювала тема неминучості смерті, яка пов'язана з нетривалістю людського буття в світі. «Тільки буття-до-смерті у всій інтенсивності його усвідомлення з'єднує перші та останні речі творіння» [11, 236]. Нота відчаю теж присутня у працях філософа. Він вважав, що тільки релігійне переживання включає в себе всю повноту звучання, що тільки у вірі можлива чиста інтенсивність екзистенційного досвіду. Буття людини для Кіркегора – це буття особистісне, чим і виокремлено конкретне місце людини. У зосередженості базується особистісне буття. «Особистість зосереджується в самій собі та стає конкретною» [11, 305].

Говорячи про трагізм С. Кіркегора, можемо сказати, що філософ, який змусив нас говорити про стрибок віри, про трагічність цього стрибка, пережив особисту трагедію. Він визнав «свою неспроможність здійснити рух віри» [81, 38]. Філософ вважав, що трагізм людини лежить у відчай. Розчаруватись у чомусь – це не справжній відчай. Справжній відчай – це розчаруватись у собі: «Такий відчай, це хвороба «Я», «смертельна хвороба». Хто впав у відчай, той приречений на смерть» [13, 261]. Найгірше те, на думку філософа, що людина не здатна втекти від себе самої. Вона – синтез душі та тіла, тимчасового та вічного. У цьому – трагізм. Його можна подолати тим, що людина визнає відчай, його негативність, гріховність. Перемогти його здатна любов, завдяки якій з'являється здатність діяти.

Ідеї Кіркегора поширилися у світі, не оминувши й українську літературу. Так, Стефаник постає філософом кіркегорівської моделі світосприйняття – його естетика спрямована на розкриття глибинних порухів людської душі, нерідко гіперболізованих проявів підсвідомості, надламаної психіки, надмірної душевної чутливості. Автор вдається до такої манери викладу, аби наблизити читача до проникнення у глибинні пласти буття, примусити його замислитися над власним життям, самому знайти відповіді на одвічні проблеми людства. Це наближає Стефаникових персонажів до літературних героїв європейських екзистенціалістів: Камю, Брехта, ставить його твори в один ряд із кращими зразками літератури модернізму.

На думку С. Кіркегора, людиною «дуже часто оволодіває потреба усамітнення, настільки необхідна для неї наскільки виникає потреба дихати або спати» [13, 296]. Завдяки цьому вона здатна «розбити своє я» і стати собою. Отож, потреба в самотності завжди є доказом і мірилом духовності. Кіркегор засуджує свою епоху за те, що люди, котрі живуть у ній, тікають від самотності. Самітника не розуміють тоді, коли він, «загерметизувавшись», мовчить. Це призводить до небезпе-

ки, адже він – самотній з самим собою, «і реальність вже не приходить до нього на допомогу, аби покарати його, повернути проти нього наслідки його слів» [13, 271]. Згідно думок Кіркегора, середовище вказує, який характер матиме самотність. Вона робить самотність тотальною або долає її. Науковець Т. Щітцова зазначає: «Подолання самотності радістю – це теж своєрідний парадокс людського існування, хоча й недоступний досвіду такого поціновувача парадоксу, як Кіркегор» [32, 34]. На думку датського філософа, із тотальної самотності вийти неможливо, бо його «окремий індивідуум» – це завжди «окремий індивідуум», який сконцентрований на своєму існуванні – він замкнений у своїй одиничності, в самотності. Навіть спілкування з іншими людьми не допоможе вирішити цю проблему.

Філософ по-своєму трактував категорію страху. Його не слід сплутувати з боязню чи лякливою, адже він, для Кіркегора, «є дійсністю свободи як можливість для можливості» [13, 144]. Людина відчуває страх, бо вона в своїй природності визначена як дух «...і чим менше духу, тим менше страху [13, 144]. «Страх – це скована свобода» [13, 150]. Мислитель робить висновок, що страх увійшов у світ разом із гріхом – саме гріх привів із собою страх, який виявляється у невинності та в сором'язливості та є чимось величним, духовним, бо тільки в «бездуховності немає ніякого страху» [13, 190]. Апогею Кіркегор досягає у такому визначенні: «Страх – це можливість свободи, тільки такий страх абсолютно випробовує силою віри, оскільки він пожирає все кінцеве і виявляє всю його брехливість» [13, 242]. Страх, боязнь автор розглядав у якості вирішальної сили у зверненні людини до Бога і до духовності загалом. Згідно його моральної діалектики, тільки людині, яка визнає свою вину і слабкість перед Богом доступні істинні віра, праведність, мораль.

«Екзистенціальній філософії значною мірою властивий сповідальний характер...» [9, 118], що теж позначилося на художньому мисленні письменників-модерністів, зокрема, у новелі «Гріх» («Вдова Марта давно хора») В. Стефанік показав сильну внутрішню мораль старої вмираючої жінки, яка хотіла висповідатись у першу чергу перед людьми, а потім – перед Богом за скоєний колись гріх – підпал села. Зі сповіді Марти видно, що тягар гріха настільки сильний, що людина не здатна з ним жити спокійно: «Гріх маємо такий, що ні мій чоловік не годен був витримати, ані я, жилава баба, не годна го донести до краю...» [22, 230]. Саме спокута і зізнання дають змогу жінці позбутися тягара, який все життя визначав її екзистенцію. Марта сповідається людям, бо вірить у інший вимір буття, куди прагне піти з

чистим сумлінням. Стара жінка перед смертю піднеслася до усвідомлення моральних підвалин людського існування, що підтверджується такими словами з тексту: «О, то як сумління заговорить, то такі слова палючі в кожній жилці, що ті слова скалу розсиплють на дрібен порох. Найстрашніше то слово від сумління» [22, 232].

Ці ж філософські проблеми: віра, релігія, смерть, любов, біль, співчуття, людина з її суперечностями були також основними темами творчості Мігеля де Унамуно, іспанського філософа, письменника. Він шукав мудрість там, де філософія стикається з релігією. Для нього істина відкривалась лише в любові. Філософ вважав, що тільки в сумнівах людина може проявити себе. Він відстоював позицію, що сумнів – це трагічне відчуття тривоги за правдивість і повноту віри. Є. Грарджа твердить: «...трагічне відчуття життя й було тією пристрасстю, що вела його шляхом християнської віри та змушувала шукати Бога. Страждання пробудило в ньому спрагу безсмертя та голод за Богом» [27, 13]. Цю спрагу він проніс крізь усе життя. Філософ думав, що віра – джерело реальності, бо вона є життям, що вірити – це значить творити. Іспанець проповідував віру не на словах, а на вчинках. Ідеальна людина – це та людина, яка вірить і чинить згідно з вірою. Філософ потребує не втікати від трагедії, а надавати їй розмаху, щоби душа стала благороднішою. Тільки завдяки трагічній вірі або вірі-невпевненості люди можуть врятуватися. Мислитель гіперболізував трагізм, вважаючи, що «докопатися» до трагічного коріння ідеї – значить оживити її. Можна зробити висновок, що літературне «проповідництво» Унамуно носить ірраціональний характер, бо засновано на вірі та свободі, а не на логіці чи законах.

«Філософське світовідчуття Унамуно позначено табу невимовної трагедійності...» [10, 76], – зазначили А. Кутлунін та М. Малишев. Свої роздуми Унамуно помістив у працях: «Про трагічне відчуття життя» й «Агонія християнства». Смерть сина розбудила в ньому трагічне відчуття життя, яке й було тією пристрасстю, що вела його по шляху християнської віри і примушувала шукати Бога [27, 13]. Трагізм іспанця полягав у тому, що його віра була сумнівом, а сумнів – вірою. Він постійно відчував тривогу щодо правдивості своєї віри. Унамуно вважав: «Жити й пізнавати – це різні речі [...] між ними, певно є таке протиріччя, виходячи з якого ми змогли би сказати, що все живе антираціональне, [...], а все раціональне – антижиттєве. Це і є основа трагічного відчуття життя» [27, 54]. На думку мислителя, кожна нещасна людина хоче бути такою, якою вона є разом із своїми нещастями. Вона не бажає стати іншою без них. Він виявляє, що віра та



розум – антагоністи, які не можуть обійтись один без одного. Тільки, стикаючись з лихом, кожен може розкрити себе. Віра йде з глибини душі, але, будучи в пошуках «вічного життя», вона звертається до розуму, який, на думку Унамуно, – «ворог життя» [27, 101], – «розум шукає мертве тоді, коли живе втікає від нього» [27, 102]. А. Кутлунін та М. Малишев у статті «Трагічне в філософії Унамуно» так характеризують вище сказане: «Невпевненість розуму та відчай віри зустрічаються віч-на-віч у безодні життєвого відчуття й замикають один одного в обійми. І «братські обійми» непримиренних ворогів надають життю трагічної барви» [10, 78]. Екзистенціаліст вважає, що трагізм можна пом'якшити вченням про всезагальність та природність смерті. Основне – відчувати життя, боротися проти істини невідворотності смертності людей. Згідно Унамуно, життя – це трагічне буття, в якому має домінувати віра. Люди впадають у відчай тому, що приречені померти. І тільки в любові та через любов людини можна воскресити себе в іншому. Хоча спочатку він каже, що «...любов – це найтрагічніше у світі та в житті, любов – дитя брехні й матір розчарувань; любов – втіха в безутішності, єдиний лік від смерті, а по суті – сестра її» [27, 137]. Далі доходить думки, що любов – це воскресіння: «бо тільки в інших ми й можемо воскреснути, аби продовжити своє існування» [27, 138].

Схожі ідеї можемо знайти у творчості письменників нової генерації. В оповіданні «Жінка Сарданапала» М. Яцківа значний пласт художніх засобів, в основі яких лежать лексеми «душа», «кохання», формують ідею торжества людського духу, «безсмертності душі», «найсвятіших ворущень» людського серця, віри в буття на іншому світі разом із коханою. Шляхом введення у текст розповіді персонажа з елементами самоаналізу, самозаглиблення, переповідання снів, письменник розкрив високий творчий потенціал самотнього, змученого тугою генерала. Можливо, він би й не творив наукових праць, якби не смерть коханої Ангеліки. Автор, досліджуючи внутрішнє буття головного героя, показує, як через страждання він здобуває внутрішню довершеність. Персонаж, напоєний відчаєм, вже знав вихід із ситуації: «...покінчити свою муку самовбивством» [35, 153], але письменник здійснив поворот у його свідомості – він завів свого героя у британський музей, де той побачив вирізьбленого короля Сарданапала зі своєю жінкою, яка була дуже схожа на його Ангеліку. Викликані з підсвідомості асоціації так вплинули на духовну організацію генерала, що він «прокинувся по двох літах душевної недуги» [35, 153], зрозумівши, що, «сила волі здобуває безсмертність душі»

[35, 153]. Головний герой поринув у досліди буття, а успіхів досягав завдяки присутності духу коханої в його творіннях. Він здійснив екзистенційний стрибок, вибравши вічність. З'ясовуючи, для чого люди пишуть, Жан-Поль Сартр сказав, що «у кожного свої причини: для одного мистецтво – це втеча від світу, для іншого – спосіб його приборкати» [21, 39]. Дослідивши душу генерала, можемо сказати, що він утік від світу муки, а опанував світ спокою, переконавшись, що «людина обдарована вищою снагою, в просвітній годині відлітає якнайдалше від буденної сірої мозоли злиднів» [35, 154]. Довкола образу жінки Сарданапала конструється весь сюжет твору, втілюється задум автора: жінка має мати рівні права з чоловіком, її слід поважати, любити. Ввівши у текст розповідь про сон генерала, М. Яцків наголосив на тісному зв'язку свого персонажа з потойбічністю. Він оповідає: «...жінка Сарданапала обернула до мене лице і рухом руки кликала до себе. Коли я підійшов, мав враження, що вона і моя Ангеліка – се одна постать. Вона поклала руку на моє серце, і я почув надлюдську розкіш спокою і нову, ясну дорогу перед собою» [35, 155]. Тлумачення сну допомагає зрозуміти, що кохана «забере» чоловіка до себе, у небуття. Н. Зборовська інтерпретує цю проблему так: «Необхідно розрізняти явний та прихований зміст сновидінь. Явним є те, що може переповісти сновидець. А приховане, за Фройдом, належить до латентних думок сновидіння» [6, 73]. Є символічний зв'язок між явним і латентним. У цьому переконуємося із наступних сторінок оповідання М. Яцківа: «Генерал не жив. Куля поцілила його в серце» [35, 156]. Цей сон – віщий, він втілення несвідомого бажання генерала, вияв його психічного стану. Це ще раз доводить, що думка А. Камю: «немає різниці між «здаватись» і «бути» [8, 86] має сенс.

Будь-яка любов прагне злитися зі своїм «предметом» любові, але це неможливо, бо людина не здатна втратити свою незалежність, – тому народжується трагедія, яка виливається у страждання, тугу. Єдинальним елементом любов виступає тільки тоді, коли біль приходиться до двох людей одночасно, коли він перемеле їх «в одній і тій же ступі страждання» [27, 139]. Таким чином виникає вища любов – духовна, бо двоє людей пережили одне і те ж, що й відкриває розуміння та єднання. Унамуно стверджував, що любити духовно – це співпереживати. З любові й народжується віра, зокрема і віра в Бога. Любов до Бога постає як біль та страждання, бо людина прагне стати над втраченою земною життя [16, 95]. Але сам Унамуно із муками переживав драматичну боротьбу між розумом, який відкриває останню рису буття, та вірою, яка переповнена прагненням до вічності індивідуального існу-

вання. Мета індивіда – через роздуми, переживання внутрішньої драми піднятися до трагедії очищення духу, через трагічний сумнів піднятися до святості, навіть всупереч раціональному.

Трагічним пафосом сповнені художні твори А. Камю «Чума», «Сторонній», Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти», Ф. Кафки «Перевтілення», М. Метерлінка «Сіль життя», Г. Беля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», «Де ти був, Адаме?», Е. М. Ремарка «Тріумфальна арка», «Іскра життя» в останньому автор висловлює думку, що життя людини – це наче спалах серед вічності буття. Всі твори об'єднує одна ідея: війна – це абсурд, який приносить страждання, повеніряння, трагічне світоцуття людей.

Карл Ясперс також вважається одним із засновників екзистенціалізму. Вихідним пунктом рефлексії Ясперса є теза про непізнаваність людського буття і позитивістської, і спекулятивно-ідеалістичної доктрин. Людське буття, на думку філософа, має два вияви: 1) об'єктивізоване «буття-в-світі», філософія, у межах якої є «орієнтація-у-світі», 2) наявне в межових ситуаціях – справжнє буття. Екзистенція – це воля, сутність людини. Найважливішою думкою Ясперса є те, що люди мають можливість спілкуватися, що між ними можлива екзистенційна комунікація незалежно від історичних, соціальних та культурних коренів. Вона обумовлюється ідеєю «вісьового часу» часу розквіту античної та східної культур.

За Ясперсом, комунікація з'єднує людей, дає змогу бути зрозумілим, але все-таки людина приречена на нерозуміння, на самотність, бо, як вказує німецький мислитель: «Я розумію тільки за допомогою того, чим можу бути сам» [33, 130]. Тому в спілкуванні ми хочемо зрозуміти себе. Завдяки мові можна побороти самотність: «Бог сказав, не добре бути чоловіку самотнім. А потім жінка була сотворена з ребра чоловіка та була дана йому для спілкування» [11, 79]. Це говорилося неодноразово, неодноразово люди сумували від самотності, описували біль та страждання самотності, а втомившись від шуму та гомону, шукали самотності – тільки для того, щоби відчутти потребу в спілкуванні, а згодом зрозуміти себе. Розуміння в комунікації, за словами Ясперса, «є певною боротьбою, [...] боротьбою за істину, в якій обидва борці знаходять себе» [33, 130]. Вчений спробував пояснити, як екзистенція виявляє себе в часі. «Екзистенція існує в часі не лише як послідовність переживань, не завдяки пам'яті про те, що ще не забуто, але й так, що більш раннє визначає більш пізнє, яке визначає себе зв'язаним тим, що прийнято, вирішено. А більш пізнє визначає більш раннє, оскільки воно зв'язує його з певного майбутнього, яке не за-

лишає йому випадкового життя». [33, 114]. Екзистенція існує тільки в часі і вкорінена у всіх вимірах часу. На відміну від Сартра, Камю, Гайдеггера Ясперс не відкидав минулого, майбутнього, теперішнього. Людина, на думку німецького філософа, є те, що вона становить разом із своїм минулим. Людська незавершеність та історичність – одне і теж. Він розробляв теми «трансценденції» та «філософської віри», які постали у формі абстрактних допущень і не набули категоріальної строгості та змістової конкретизації.

Подібні екзистенційні ідеї до Ясперсових виявились і в творчості його співвітчизника М. Гайдеггера (хоча між ними виникало багато суперечностей). Він говорив про буття-в-світі, що трактується як фактичне життя, яке вже є й виявляє себе у світі. Вчений вважав, що екзистенція людини – це «буття до смерті» [15, 226], яке не має нічого спільного ані з «песимізмом», ані з «трагічним світоспогляданням». Він намагався з'ясувати, яким чином категорія «смерті» може у філософії бодай віддалено відбити ту роль, яку відіграє смерть у повсякденному житті. Поняття пошуку істини, умовою якої є існування (Pasion) теж є центральним у творчості Гайдеггера. Коли не було б існування, не було б істини: «Буття [...] маємо тоді, коли є істина. Вона є доти, доки є присутність. Буття та істина «існують» рівнозначно [29, 230].

«Філософська система М. Гайдеггера побудована на екзистенційних концепціях та феноменологічних ідеях» [2, 227], – зазначила М. Зубрицька. Гайдеггер вважав, що людське буття завжди відкрите і володіє мовою. «Pasion» – це головна категорія, яка описує людське буття. Перекладають «Pasion» так: «тут-буття» і «щось буття» [2, 227]. Тут-буття розкривається в мові, яка, за Гайдеггером, – «найнебезпечніше з благ [...], щоб, створюючи, знищуючи, гинучи і повертаючись до вічноживої наставниці й матері, людина посвідчила, ким вона є» [2, 251-252]. Мова є трансцендентальною сутністю, яку неможливо впізнати доти, доки вона не скаже, ким вона є, це спосіб індивідуальної самосвідомості. Філософ розрізняє істинну мову, яка виявляється у висловлюванні та співвідноситься зі справжнім буттям, та побутову мову, яка є говорінням або «розмовою-без-коріння». Висловлювання для мислителя – це те, що «витає все, про що ми потім щодня розмовляємо і сперечаємося» [2, 257]. Можемо з упевненістю сказати, що, на думку екзистенціаліста, сутністю людського буття є мова, а поезія є сутністю мови. Особлива місія тут відводиться поету, який, виражаючи себе, творить дійсність, а дійсність «стоїть над часом та суспільством, бо розкриває таємницю буття взагалі» [15, 225]. Буття

для М. Гайдеггера – «основа суцього» [2, 233]. Воно є «цілковитим ваганням і ризиком» [2, 233] і може бути перевищеним тільки самим собою. Значить, цей феномен – неповторність, довершеність, гнучкість, недосяжність, знання в глибокому розумінні цього слова. Людина не здатна своїм розумом осягнути тої величі, яка міститься в бутті, яке здатне керувати собою: «Буття як рівновелике собі вимірює свій обшир, який окреслюється тим, що воно є у слові» [2, 243]. З цього випливає, що мова є колом буття, через яке ми весь час проходимо. Воно, як зауважує М. Гайдеггер, має й таку властивість, як зважування суцього. Щоразу те суще перебуває в небезпеці, бо під час зважування воно перебуває в русі. Тому у небезпеці перебуває й людина, яка змушена щоразу щось зважувати. Таким мислилось буття М. Гайдеггеру в праці «Навіщо поети». Ця концепція знайшла розвиток у ґрунтовному дослідженні «Гельдерлін і сутність поезії». Через вільне рішення людина має засвідчити належність до буття. Засвідчення ж відбувається як дія, яка можлива завдяки мові. Мова у Гайдеггера наділена надприродною силою – вона «вибудовує простір, в якому під загрозою є все буття, простір, в якому можна заблукати» [2, 252]. Це є основа людського буття. Останнє – це те, що триває недовго, воно має відкритися, бо тільки після його відкриття з'явиться суще. Буття треба створити, воно не є сущим. Тільки завдяки поезії, завдяки слову буття стає на шлях становлення. Щоб його осягнути треба відмежуватися від знаків, слід стояти «між» небом і землею, життям і смертю, Богом і людьми. Тема буття у світі зачіпала не тільки філософів, а й письменників (Ф. Кафку, Г. Уелса, А. Камю, Г. Гарсія Маркеса, Б.Брехта, Г. Беля, М. Коцюбинського, О. Кобилянську, В. Стефаніка, М. Яцківа, М. Черемшну, Б. Лепкого, В. Винниченка), які у своїх творах-пересторогах ХХ століття передавали тривогу за долю людства. Зокрема, цікавою є новела М. Яцківа «Сфінкс», у ній знайшла своє відображення тема самотності та внутрішнього буття митця, його свідомого відчуження від людей. Автор знайомить читача із долями двох творчих людей. Один із них земну екзистенцію сприймає так: «Пекло життя страшніше, ніж пекло смерті – те, що ми в пробудженню бачимо мигом крізь шкалубину правди – тяжче, ніж мука вічності» [35, 159]. Митець, що мав синій знак поперек чола, раптово зникав і несподівано з'являвся, як символ творчого духу людини, символ мистецтва [7, 137] вибирає самотність, щоб творити, бо у слові вбачає велику силу. Такий вибір суголосний з характеристикою митця у творі Ж. П. Сартра: «Він літає в піднебесі, він чиста думка і чистий погляд: він вибрав письменницьку діяльність

для того, щоб підкреслити своє випадання із власного класу, він таке випадання приймає та перетворює його в самотність» [21, 98]. Дивак став письменником для того, щоби говорити про речі особливою мовою, по-своєму. Тому він ховається під маскою, криється від людей. Його світ – це література, де він знаходить свободу. Зі слів письменника бачимо, що уявне і реальне розмежувати неможливо: «Ми мусимо переживати з нашими постатями всякі муки, злочини, втіхи, і се ломить нас в буденнім житттю і знеохочує до людського матеріалу. Учений орудує системою, маляр і різьбар площиною, музикант сферою, актор рухом, а ми тим всім і ще чимось більше. В мертвім слові маємо воскресити краску, пластику тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна. Тамті всі творять хвилі життя – ми духа епох» [35, 162]. Справді, література – найнеобхідніше мистецтво, у якому виражено індивідуальність автора, а слово – це найточніший інструмент людини. В. Стус писав, що мистецтво заспокоює страждених, що це опіум для народу, «але бром заспокійливого мистецтва краще приймати наодинці» [23, 5]. Цього екзистенційного правила дотримувався письменник із твору «Сфінкс».

М. Гайдеггер найбільш детально проаналізував категорію буття в праці «Буття і час». Тут філософ утвердив думку, що «ніщо» – це і є «саме буття». Основною метою «Буття і часу» є розбудити у нас самих розуміння буття. Німецький філософ висуває програму, згідно якої воно можливе тільки в горизонті часу. Від специфічного способу сущого «бути» можемо почати рух до центрального питання про смисл буття і крім цього нам має бути доступний специфічний спосіб «буття» цього сущого. Сущим є кожен із нас в тій мірі, в якій ставить собі питання про буття. Адже, питаючи про буття, ми запитуємо про його сенс. Згідно з думкою М. Гайдеггера, людина не має буття в собі, але має його перед собою, як певну здобич, яку вона прагне зловити і схопити. Весь смисл екзистенціалізму філософа лежить у «бутті-до-смерті». Тільки у смерті можна «наздогнати» буття, яке в часі тікає від нас, випереджуючи нас. «Смерть – це можливість буття» [29, 250], тому існування – це існування для смерті. Смерть бере гору над буттям, таким чином вона ставить крапку його неповноті, пропонує йому свою неперевершену можливість. Страх, який людина відчуває перед лицем смерті, в якій здійснюється конечний характер «тут-буття» – це страх перед цією можливістю. «Люди також завжди визначені як буття-до-смерті», – це основна думка Гайдеггера [29, 254]. Далі філософ стверджує, що буття для смерті засновано в турботі, бо в ній розкри-

вається характер нашого буття, його конечність, нестабільність, недовершеність.

В українській літературі «буття до смерті» – доміюча світоощуття героїв малої прози В. Стефаніка, тривалий час перебуваючи на грані виживання, вони звикають думати та говорити про смерть, як про легкість. Єдиним виходом із страждань, фізичного болю, злиднів вони вбачають смерть. Детально цю проблему висвітлено у творах: «Сама-самісінька», «Осінь», «Святий вечір», «Ангел», «Діти», «Скін», «Ози-мина», «Басараби». «Буттям до смерті» пронизано існування діда з новели «Діти», де той нарікає на дітей, які не дбають про батька й матір. Чоловік розуміє, що вони мають обов'язок перед батьками – доглядати їхню старість, що вони несуть відповідальність за останні дні людей, які їм дали життя. З вуркотіння старого можемо зробити висновок, що він відчуває себе непотрібним. Він хвилюється, щоб його не поховали, як пса. Долю головний герой сприймає, як даність, як безповоротність: «...чоловік мус свої три дні (тобто життя) на місці коротати» [22, 98]. Старий живе у передчутті смерті, але не знає, коли настане його час. На думку М. Грицюти, скарги діда звучали на болісно-безвихідній ноті, де «вчувається глибина усвідомлення ним трагічної безвихідності свого становища» [4, 71]. Смерть у В. Стефаніка осмислена, як міра, якою міряють життя, як самоосуд, самоусвідомлення. Саме вона ставить людину перед лицем істини, вона приходить до кожного, бо ж всім відмірено години буття на землі. Тільки той, на думку В. Стефаніка, піде в інший вимір із легкістю, хто гідно прожив на землі, хто не розминувся з мораллю, зі справжніми чеснотами.

Формула людської екзистенції («існування передеє сутності») підказувала, що смерть – невідворотна, вона очікує на кожен живу істоту, таким чином постає трагізмом буття. Тому феномен трагічного відчуває кожна людина, яка хоча б раз замислювалася над сутністю життя. Слушними виявляються слова Р. Уільямса: «ми приходимо до трагедії різними шляхами. Це може бути безпосередній досвід, літературні твори, теоретичні дослідження, конфлікт, академічна проблема» [26, 16].

Буття-в-світі, – значить буття – з іншими, існування (Pasiem) ніколи не самотнє. «Pasiem» – це можливість буття, воно «попереду самого себе». Все це розкриває його тимчасовість, воно не існує в часі. Pasiem є первинним часом, воно простягається в майбутнє, минуле, теперішнє, воно зберігає істинний час. Феномен буття М. Гайдеггер розкрив завдяки «виявленню» істини. Виявлене буття існування є водночас і

буттям, яке щось приховує, воно є прихованою сутністю. Блукання називається буттям, а буття – ніщо інше, як блукання.

Феномену часу мислитель відвів особливе місце у праці «Буття і час». На семінарі, який проходив у 1929 р. у Давосі відбулася дискусія М. Гайдеггера та Е. Кассіра, де перший говорив так: «...самого часу притаманна здатність горизонту, в якому під впливом прерозуміння я завжди володію горизонтом теперішнього, майбутнього та минулого – водночас. Це вказує на трансцендентно-онтологічне розуміння часу, який сам виявляється будівничим постійної субстанції. Саме таким чином слід розуміти моє трактування тимчасовості» [28, 134]. Тимчасовість М. Гайдеггера вичікує зі свого майбутнього так, що колишнє збуджує теперішнє, а первинним феноменом вихідної та особистої тимчасовості є майбутнє. Тимчасовість, яка констатує розімкнутість присутнього тут є онтологічним змістом турботи. В розімкнутості-тут співвідкритий світ. Як тимчасовість філософ характеризує і буттєвий зміст присутності. Він запевняє, що присутність повинна називатися «тимчасовістю» в розумінні буття «в часі». Мислитель вказує, що астрономічний і календарний відлік часу – не випадковість, але має свою екзистенційно-онтологічну необхідність в основолаштуванні присутності як турботи. Час порахувати ми не можемо, його треба осмислити. Проблема часу і часовості суттєво позначилась на творчості письменників-модерністів, вони почали експериментувати на рівні творення хронотопу, моделювання художньої дійсності, передачі психологічних станів. Яскравими прикладами такого осмислення проблеми є твори М. Пруста («У пошуках втраченого часу») М. Метерлінка («Синій птах», «Сліпий»), Б. Лепкого («Звичайна історія», «Честь», «Його Святий Вечір», «Ялинка», «Не до пари», «Слава». Рух часу автор показав у творах «Мій товариш», «Гостина», «Сон») та ін.

Жан-Поль Сартр та Альбер Камю – основні представники атеїстичної вітки французького екзистенціалізму. «Існування передує сутності» [24, 341] – основна ідея екзистенціалізму Сартра. Його онтологія будується на протиставленні двох основних категорій, які рівнозначні: «Я» і «не-Я». Філософ розрізняє такі поняття: «буття-в-собі» (пасивне буття) і «буття-для-себе» (динамічне), до того ж будь-яка дієвість, активність, творче начало сприймаються ним негативно. «Свобода» – ядро всієї «антропології» Сартра. Вона ставить людину поза закономірностями і причинними залежностями. Свобода людини – це вибір свого буття, людина є такою, якою себе вільно вибирає. «Людина творить сама себе» [24, 339]; «Людина – це перш за все проект,



який переживається суб'єктивно» [24, 323]. Крім того, вона, вибираючи, завжди несе відповідальність за кожен вчинок, за кожне слово. Ми вибираємо не конкретну можливість, – вважав Сартр, – а своє ставлення до даної ситуації. Людину філософ підняв на найвищий щабель, бо кожен зокрема – це «Я».

Не менш видатною фігурою є й Альбер Камю. Він розробив теми абсурду та бунту. Екзистенціаліст посилався на «тривогу» Гайдеггера і «нудоту» Сартра, що писав про нудьгу, яка зненацька захоплює людину. Абсурдність – це почуття, яке характеризує буття людини і народжується з нудьги. «Із абсурду, – пише Камю, – я виводжу три наслідки – це мій бунт, моя свобода і моя пристрасть» [8, 56]. «Бунт – це впевненість у вбивчій силі долі, але без потурання, яке, як правило, її супроводжує [...] бунт надає життю цінності» [8, 51]. Він вважав, що пробудження свідомості, втеча від сну буденності – перші сходинки «абсурдної свободи». Схожі ідеї знайшли своє втілення в творчості: Ф. Кафки, А. Камю, Ж.-П. Сартра, пізніше у В. Голдінга, А. Мердок, Дж. Фаулза та ін. Абсурдні ситуації Сартр представив у збірці оповідань «Мур», де герої духовно перероджуються, перебуваючи на межі життя і смерті.

У «Міфі про Сізіфа» Камю запитує: «як жити без вищого сенсу і благодаті?» і далі знаходить два виходи з абсурду – «самогубство традиційне» та «самогубство філософське». Якщо для абсурду потрібні людина і світ, то зникнення людини означає припинення абсурду. «Філософське самогубство» – це «стрибок» через «стіни абсурду». У праці «Людина, котра бунтує» знову ж таки абсурд стоїть на першому місці, але той абсурд ставить під сумніви всі цінності. Тут автор забороняє не тільки самогубство, а й вбивство взагалі. У його художніх творах теж домінували такі думки, які й визначали світочення філософа. Зокрема у романі «Чума» зустрічаємо «зачумлених персонажів» абсурдного типу (їх спроба не помічати зло, тікати або абстрагуватися від нього, швидко забувати)» [3, 135]. Камю пропонує розумне рішення, здатністю якою наділена кожна істота, закинута у ворожий світ, де людина повинна нести свій хрест, але не миритися з ним. Проте найважливіше у житті – це самовіддача і повнота існування, вважає філософ. Абсурд для Камю – «це метафізичний стан свідомої людини» [25, 129].

Самотність – це вісь, яка пронизує наше життя. Дитинство, молодість, зрілість та старість обертаються навколо цієї осі. Життя руйнує самотність. Машинальність поглинає її. Доречно буде згадати слова з «Міфу про Сізіфа» А. Камю: «Прокидання, трамвай, чотири години в

конторі чи на заводі, обід, трамвай, чотири години роботи, вечера, сон; понеділок, вівторок, середа, четвер, п'ятниця, субота, все в тому ж ритмі – ось шлях, по якому легко йти день у день» [8, 28]. Саме цей шлях, цей колообіг подій, не дозволяє людині замислитись, поринути в самотність. Адже самотність – це прозоріння, бо тільки в самотності, в цій сфері буття, можна зібратись з думками, зупинити час, пізнати себе. У філософії екзистенціалізму можемо побачити, що самотність нерозривно пов'язана із нерозумінням. У житті зустрічаються люди з різними поглядами, цінностями, думками.

Кожного письменника-модерніста турбувала доля окремої людини як найвищого Божого творіння, що є суто екзистенційним поглядом на світ і буття в ньому. У світовому екзистенціалізмі такий принцип осмислення індивіда притаманний світоглядним позиціям С. Кіркегора, А. Камю, М. Гайдегера, Ж.-П. Сартра, К. Ясперса, М. де Унамуно, Н. Аббаньяно та ін. Власне вони і утвердили принцип індивідуалізму, який став провідним у модерній літературі зламу століть. У цей період, порушуються теми сенсу людського буття, приреченості, відповідальності, смерті, абсурду, відчуженості у ворожому світі. Потоки свідомості, внутрішнє мовлення, розкріпачення мови літературних героїв у текстах характеризують сутність буття людини. З праць Ф. Ніцше українські митці винесли ідею про «надлюдину», про буття та конечність, переносючи на український ґрунт концепції філософії екзистенціалізму. Філософи-екзистенціалісти намагалися пояснити буття крізь призму особистого існування, вважаючи, що кожна людина вільна та відповідальна за власну долю та долю інших.

Проаналізувавши твори окремих авторів можемо зробити висновок, що вони порушували теми буття на межі смерті, трансцендентування людини за межі буденного, відчуження і самотності, зв'язку зі землею, трагізму людської екзистенції. Зокрема, В. Стефаник завдяки експресіоністичній манері викладу показав людину в світлі її трагічного життя, виявивши глибинну сутність її буття. Поставивши своїх персонажів у межові ситуації, автор виявив себе як письменник із екзистенційним світочуттям, який схопив, на перший погляд, звичайні стани людської душі. Водночас, М. Яцків заглибився у внутрішній світ своїх героїв, у їхню психологію, наділив їх здатністю відчувати натхнення, творити, розкрив глибинну сутність самотності митця, яка і є ключовою для розуміння екзистенц-філософії. Саме у творах про мистецтво М. Яцків проявив себе як письменник із екзистенційним світовідчуттям, ввівши у тексти такі елементи філософії існування, як трагізм сприйняття світу митцем, його відчуженості, нерозуміння ін-

шими. Він описав душевні муки митця, коли той не здатен творити. У філософії існування вони називаються екзистенційною кризою. Душі героїв модерніста, сповнені відчуттями жаху, страху, смутку, туги, болю за тим, чого нема, прагненням увіковічнити свої душевні поривання. О. Кобилянська акцентує увагу на психологізмові своїх героїнь, на їх життєвому виборі («Царівна», «Некультурна», «Valse melancolique», «Природа»), вона зазирає у найпотаємніші глибини їхніх душ та змальовує внутрішні духовні катаклізми, породжені життєвими подіями, описаними у творах. М. Коцюбинський особливу увагу приділяє відтворенню свідомості людей, які втомилися від життя, є самотніми, і їхні настрої песимістичні. Ці мотиви та багато інших помітні у «Intermezzo», «Цвіт яблуні», «Лялечка» та ін. Щодо Марка Черемшини, то його творчість часто порівнюють із Стефаниковою, проте він був самотній у власному творчому вияві. Зі Стефаніком та іншими його ріднили теми смерті, болю, страждання, трагізму, відчаю. Письменника цікавила екзистенція селянина у сучасному йому світі, порухи його душі.

Вище ми окреслили коло зацікавлень філософів-екзистенціалістів та письменників-модерністів, зрозумівши, що кожен з них зробив свій внесок у розвиток екзистенціалізму. Проаналізувавши їхні наукові праці, твори можемо зробити висновок, що центральним об'єктом їхніх рефлексій є людина, її буття у світі, її почуття, переживання, ставлення до навколишнього середовища, прийняття або неприйняття тих чи інших форм існування. Це ще раз доказує, що екзистенційність є невід'ємною рисою європейського модернізму, що екзистенціалізм властивий і українському типу мислення. Ці риси треба враховувати, оскільки українську літературу не можна розглядати поза межами загальноєвропейського контексту. Необхідно звертатися до творчості тих письменників, які зосереджувались на внутрішній організації буття людини, що є складовою духовної культури нації.

### **Література**

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм. – СПб.: Алетейя, 1998. – 506 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.
3. Бондаренко А. І., Бондаренко Ю. І. Час вибору: Вивчення творчості В. Стуса в школі / Посібник. – К.: Академія, 2003. – 232 с.
4. Грицота М. С. Художній світ В. Стефаніка. – К.: Наукова думка, 1982. – 300 с.
5. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.

6. Зборовська Н. В. *Психоаналіз і літературознавство: Посібник*. – К.: Академ-видав, 2003. – 392 с.
7. Ільницький М. *Моя яківська одісея // Дзвін*. – 1995. – № 6. – С. 136–138.
8. Камю А. *Бунтующий человек*. – М.: ТЕРРА, 1999. – 415 с.
9. Кузнецов Ю. *Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст.: Проблеми естетики і поетики*. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.
10. Кутлунин А. Г., Малышев М. А. *О трагическом чувстве жизни М. де Унамуно // Вопросы философии*. – 1981. – № 10. – С. 72–82.
11. Кьеркегор С. *Жизнь. Философия. Христианство*. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 242 с.
12. Кьеркегор С. *Наслаждение и долг*. – К.: Air Land, 1994. – 320 с.
13. Кьеркегор С. *Страх и трепет*. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
14. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
15. *Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін.* – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
16. Малышев М. А. *Антиномия веры и разума в философии «Трагического чувства жизни» М. де Унамуно // Философские науки*. – 1996. – № 3. – С. 91–99.
17. Наливайко Д. *Трагічний гуманізм А. Камю // Камю А. Вибрані твори*. – К.: Дніпро, 1991. – 655 с.
18. Ніцше Ф. *Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука*. – К.: Основи – Дніпро, 1993. – 415 с.
19. Огородник І. В., Огородник В. В. *Історія філософської думки в Україні*. – К.: Вища школа – Знання, 1999. – 543 с.
20. Причепний Є. М., Черній А. М., Геоздецький В. Д., Чекаль А. А. *Філософія. Навч. посібник*. – К.: Аграрна наука, 2000. – 504 с.
21. Сартр Ж.-П. *Что такое литература*. – СПб.: Алетейя, 2000. – 466 с.
22. Стефаник В. *Моє слово*. – К.: Веселка, 2000. – 319 с.
23. Стус В. *Зникоме розцвітання // Слово і час*. – 1991. – № 5. – С. 4–13.
24. *Сумерки богів / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод*. – М.: Политиздат, 1990. – 398 с.
25. Тарнашинська Л. *Художня галактика Валерія Шевчука*. – К.: Видавництво Олени Теліги, 2001. – 223 с.
26. Топер П. *Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы*. – 2000. – № 2. – С. 3–47.
27. Унамуно М. де *О трагическом чувстве жизни / Перевод с испанского, вступительная статья и комментарии Е. В. Гараджа*. – К.: Символ, 1996. – 416 с.
28. Фауст и Заратустра – СПб: Азбука, 2001. – 320 с.
29. Хайдеггер М. *Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина*. – СПб.: Наука, 2002. – 451 с.
30. Хамитов Н. *Философия одиночества*. – К.: Наукова думка, 1995. – 174 с.
31. Шумило Н. *Під знаком національної самобутності*. – К.: Задуга, 2003. – 354 с.
32. Щитцова Т. В. *К истокам экзистенциальной онтологии: Паскаль, Кьеркегор, Бахтин*. – Минск: Пропилей, 1999. – 163 с.
33. Ясперс К. *Всемирная история философии: Введение*. – СПб.: Наука, 2000. – 272 с.
34. Яцків М. *Муза на чорному коні*. – К.: Дніпро, 1998. – 846 с.
35. Яцків М. *Новели*. – К.: Каменяр, 1985. – 200 с.

## Розділ 3.

# МІЖЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ, МОТИВИ REISELITERATUR, БОГДАН ЛЕПКИЙ І ЙОЗЕФ РОТ: СПРОБА ТИПОЛОГІЇ З УКРАЇНСЬКОЇ ПЕРСПЕКТИВИ

### 3.1. Екзистенційне світовідчуття «втраченого покоління» і мотиви Reiseliteratur

Огляд історико-літературних джерел про творчість австрійського письменника Йозефа Рота (1894–1939) і на сьогодні дозволяє констатувати, що вона *безпосередньо* не співвідносилася з творами українських письменників [15, 3]. Точніше кажучи, *фіксації* спроб на таку тему поки що не знаходимо. Це не виключає можливості сприймання його творів учасниками культурної ситуації як за життя Й. Рота (читачі, перекладачі, письменники), так і дослідники пізніших часів. Цілком імовірно, що компетентні шанувальники цього популярного свого часу журналіста та одного з відомих творців «габсбурзького міфу», дослідники літератури про Першу світову війну, а також міжетнічних взаємин населення Австро-Угорщини, в тім числі Галичини, Буковини і Волині, того своєрідного «галицького топосу» [15], не можуть поминути відповідних **асоціацій**, пов'язаних, зокрема із своєю місцевістю. Говорю про це і з власного досвіду, з переказів родини як мешканців Бродів. Якщо там народився Йозеф Рот, про що нагадує меморіальна дошка на шкільному приміщенні, а в романі «Марш Радецького» впізнаються описи ландшафту і центральної площі містечка, то це *стимулює* читацьку уяву і допитливість земляків. А від подібних зацікавлень, як правило, починаються здогадки, які ведуть до міжкультурних колізій і навіть супе-

речок. Вони відомі вже на побутовому рівні тим, хто живе у двомовному середовищі або в багатоетнічних регіонах.

Студентам і фахівцям філологічних факультетів подібні явища зустрічаються в художніх творах і літературно-критичних статтях. Показовий приклад з практики Миколи Євшана як студента-германіста і українського критика. Так, виділяючи А. Шніцлера серед «австрійсько-німецьких письменників» у рецензії на його драму «Professor Bernhardi», Євшан захоплювався «багатством обсервації Шніцлера», який завдяки цьому здобув собі широку європейську популярність. Став, за словами критика, «захоплюючою, аж до напруження всіх нервів, лектурою» [5, 393]. М. Євшан під кінець рецензії зробив такий висновок: «Але я все-таки думаю про наше «рідне» болото. Не можна про нього не думати і відчувати його всіма нервами, коли перечитуєш драму Шніцлера. Може, тому лише вона так сильно діє? Але нехай діє! Коби вона найшла собі в нас найбільше читачів, коби вона збудила в них обридження до тих доріг, якими пішло суспільне і громадське життя галицької України і грозить варварським заливом і потопанням краплі вищих культурних ідеалів!!!» [5, 393–394]. Це писалося в 1913 році. Отже, критик своє захоплення твором зарубіжного автора *застосував* до оцінки українського середовища. Але, як показує цикл «Листів з Галичини» та багато інших статей цього ж критика, сприймання та оцінка творів різних авторів, поколінь і навіть національних літератур крізь призму зіставлення, певного контексту, – явище дуже поширене, складне і неоднозначне. Виступаючи з темпераментними критичними статтями про творчість старших і молодших письменників, М. Євшан фіксував кожен факт літератури українців як «дуже відрадний, коли поодинокими її проявами починає інтересуватися ширша публіка, вже не лише своя, але й чужа» [5, 565]. У такому разі критик звертав особливу увагу на якість двосторонніх перекладів, які опосередковують міжкультурні обміни. На прикладі збірки українських перекладів поезії Ф. Шіллера, що вийшла 1914 року в упорядкуванні О. Грицяя, М. Євшан наголошував: «Український інтелігент <...> може прочитати, як схоче, Шіллера в оригіналі, а щоби він читав його в українському перекладі, то треба, аби його переклад був вартим читання» [5, 616].

Таким чином, наведені приклади з українсько-польсько-німецькомовних літературних контактів, які привертали увагу українського критика протягом 1910–1919 років, були непоодинокими і згодом осмислювалися як форми «міжлітературної рецепції» [4, 141–173].

Класифікуючи приклади «типологічних сходжень» і розглядаючи проблеми їх порівняльного аналізу, Д. Дюришин ще в 70-х роках ХХ ст. говорив про «міжлітературні синтети» [4, 242], а згодом розгортав теорію міжлітературного процесу, обґрунтовуючи категорію «міжлітературних центризмів» [16, 86–90]. Окремою регіональною формацією міжлітературного центризму середньої Європи словацький вчений вважав взаємозалежність російської, української та білоруської літератур [16, 107].

Низка критеріїв географічного, історичного, соціокультурного та естетичного характеру дає можливість співвідносити індивідуальні своєрідні явища національних культур за типологічно співмірними (або й адекватними) параметрами: тобто 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.

З цього погляду проза Йозефа Рота і Богдана Лепкого 20-х років ХХ століття **зближується** і виявляє типологічні відповідності не тільки в сприйманні літературно компетентного суб'єкта-реципієнта, а й об'єктивно своєю системою референтних і внутрішньо текстових відносин формує і знаходить адекватного собі адресата.

Типологія ґрунтується на всій сукупності текстів Й. Рота і Б. Лепкого, хоча в деяких з них виразніше виступають поведінкові парадигми їхніх героїв, типові характери, наскрізні мотиви світовідчуття, породжені спорідненими екзистенційними ситуаціями. Тому виявляти й описувати типологічні відповідності можна відштовхуючись або від Й. Рота, або від Б. Лепкого. Український письменник старший майже на 20 років, швидше почав публікувати короткі оповідання й новели з життя галицьких етнічних українців (русинів), поляків і євреїв. Але його твори, публіковані українською мовою (втім числі і статті з періоду Першої світової війни і перебування в Німеччині), залишалися довго поза міжлітературним контекстом. Повість-казка Б. Лепкого «Під тихий вечір» (1923), що випереджувала перші публікації ще невідомого Й. Рота, загальноєврейської тематики не стосувалася. Натомість перші романи Й. Рота «Павутиння» (1923) і «Готель «Савой»» (1924) були, за словами Д. Затонського, «характерними для раннього Рота» і розгорталися «в річищі втраченого покоління» [6, 125]. Цей мотив найглибше закорінений і в східнослов'янській етнічній проблематиці після поїздки

Й. Рота в Радянський Союз у новому романі «Втеча без кінця» (1927). Названі твори Й. Рота разом з його репортажем про поїздку в СРСР (1926), яка для нього «стала початком глибокого внутрішнього перелому» (В. Седельнік [11, 177]), допомогли письменникові «відкрити самого себе».

1925 року Богдан Лепкий повернувся з Німеччини до Кракова, поновив викладацьку роботу в Ягеллонському університеті і невдовзі опублікував, за авторським визначенням, «повість з повоєнного життя» – «Зірка» (1929). Обидва автори, що мали протилежні долі, після розвалу Австро-Угорщини, опинилися без батьківщини, як вічні мандрівники-емігранти. І їх герої пережили подібний статус – були втікачами: Франц Тунда, старший лейтенант австрійської армії – з російського полону з-під Іркутська; Петро Пилипець, сотник січових стрільців, що був хорунжим у тій же австрійській армії, утік з польського табору. Герої українського та австрійського письменників постійно вже на волі згадують жахи перших днів війни, позиційні битви і таборів пригоди.

Сучасний читач внаслідок закономірностей міжлітературної рецепції не може обмежитися тільки текстами вибраних для аналізу художніх текстів («Втеча без кінця», «Зірка»), бо, з одного боку, йому відомі фейлетони, репортажі і кореспонденції Й. Рота, які відбили його тодішні візії і пізніше роздуми про українське питання («Україноманія. Нова мода в Берліні», «Українська меншина», «Український націоналізм – німецький патент») і проблеми євреїв на сході Європи («Становище євреїв у Радянській Росії») і т. под. А, по-друге, українець пам'ятає повість-поему «Поза межами болю» О. Турянського, що була написана ще 1917 року, коли автор як учасник війни був інтернований на острові Ельба, а після закінчення війни жив у Відні, важко переживаючи наслідки воєнних випробувань.

Український літературний контекст тих часів, коли відбувалося становлення Й. Рота як письменника, мав уже твори про воєнне лихоліття, написані М. Черемшиною, О. Кобилянською, О. Маковеєм, В. Стефаником, Б. Лепким і молодими письменниками-учасниками війни (М. Ірчан, В. Бобинський, П. Карманський, Р. Купчинський) [див.: 2]. Оскільки майже всі вони тривалий час протягом 30–50-х рр. ХХ століття були вилучені з читацького вжитку і літературно-мистецького дискурсу, то їм не могли функціонувати в міжлітературній рецепції спеціалістів-ротознавців (В. Затонський, О. Горелик, Л. Цибенко, Г. Петросаняк). Історики української літератури, які повертали до культурного життя спадщину репресованих за радянських



часів (М. Ірчана, В. Бобинського) і емігрантів (О. Бабія, Р. Купчинського, Б. Лепкого) чи передчасно померлих (М. Євшана, О. Турянського), не мали безпосередньої потреби залучати до відтворюваного контексту не перекладених по-українськи творів Й. Рота. І тільки перебування українців у німецькомовному міжкультурному середовищі дало перші стимули до міжлітературної рецепції прози Й. Рота під час відзначення 70-річчя з дня народження письменника.

Маємо на увазі піонерську публікацію Анни Галі Горбач «Українські мотиви у творах Йозефа Рота» (1965). Для розуміння української рецепції, яка є базовою в типологічних дослідженнях спадщини Рота, надзвичайно характерна логіка міркувань А. Г. Горбач. «Для нас, українців, – писала в журналі «Сучасність» 1965 року авторка, – Йозеф Рот цікавий тим, що в свої твори, які зображають життя в колишній Австро-Угорщині, розклад її суспільства, революційні настрої після поразки у війні, письменник вплив цілий ряд українських постатей, і дія цих творів відбувається деякою мірою на українських землях. Його твори охоплюють життя галицької провінції перед вибухом першої світової війни, а в деяких є намагання відтворити ті соціальні та політичні процеси, що відбувалися на Україні під час і після революції. **Тому що нам не байдуже, в якому світлі чужий автор представив українську людину і нашу проблематику, постараємось дати перегляд цих його творів**» [1, 54] (підкр. наше. – Т. Д.).

Назвавши з них такі, як «Втеча без кінця», «Марш Радецького», «Тарабас», «Сповідь убивці», «Начальник станції Фальмераєр», «Фальшивий тягарець», А. Г. Горбач обрала не хронологічний порядок їх розгляду, а проблемний за критерієм «ступеня реальності і правдивості зображення фактів» [1, 56], хоча нагадує, що «розчарування... поворотців з війни та полону, які приходять у порожнє та не можуть знайти місця в новому суспільстві і змісту свого життя», становить «пуанту» ранніх творів. Отже, маємо «перегляд» творів Йозефа Рота, цікавих для українців про «українську людину» крізь призму «пуанту» розчарування і переконання у «безвихідності і вузькості будь-якої ідеології» [Там само]. Така домінанта цієї першої за часом фіксації української міжлітературної рецепції творчості Йозефа Рота.

Стаття А. Г. Горбач – хронологічно перший зразок зафіксованої реакції українців на твори Й. Рота. Авторка відбила ряд особливостей літературної рецепції. По-перше, вона здійснюється крізь національну призму (Горбач цікавило те, в «якому світі **чужий** автор представив українську людину і нашу проблематику»). По-друге, літературний критик, що походить з іншого соціокультурного середовища, ціка-

вється «літературним рядом», в якому прізвище письменника, з творами котрого він знайомиться, вже фігурує в літературознавчих працях (Горбач зауважила ще в 60-х роках, що в Німеччині Йозеф Рот згадувався «поруч з Р. Музілем та Г. Брохом»). По-третє, літературно освічений реципієнт виділяє для себе провідний мотив у творах нового для себе автора (з погляду А. Г. Горбач, герої ранньої творчості Рота – «поворотці з війни та полону», вони розчаровані і гостро переживають свою «безвихідність»). Але як у ранніх, так і в пізніших його творах відбилися «постійна мандрівка і внутрішній неспокій автора». Нарешті, варто відзначити ще одну рису міжлітературної рецепції, важливу для такого типу освоєння зарубіжної літератури в наступні періоди після їх публікації, коли літературно-мистецькі течії і напрямки не співпадають у різних країнах і в уподобаннях реципієнтів. А. Г. Горбач погрупувала твори Й. Рота за «ступенем реальності і правдивості зображення фактів», отже, керуючись критерієм реалізму. Про це свідчить і таке її твердження: «Автор добре знав галицьку провінцію і в романі віддав вірно життя представників тих народів і прошарків, з якими зустрічався...» [1, 58]. Ця оцінка стосувалася роману «Марш Радецького» (1932) і тематично споріднених з ним інших творів.

Говорячи про повість «Тарабас, гість на цій землі» (1936) як про твір, що «виключно присвячений українській тематиці» [1, 59], і беручи до уваги те, що події в ньому служать для того, щоб «зобразити внутрішній процес незрівноваженої, психопатичної натури героя», А. Г. Горбач мимохідь торкається життєвого досвіду реципієнта. Така зміна кута зору зумовлює відповідну оцінку: «Автор, може, й не відчував, що представлені ним події революційних часів на Україні викличуть в ознайомленого (!) з справами читача почуття несмаку» [1, 59]. Припустивши, що «наміром автора було відтворення подій під час і після революції на Україні» [там само], критик далі вбачає певну непослідовність Рота, який начебто відійшов від цього задуму, бо «творення українських військових з'єднань використав як «привід для продемонстрування проблеми вини та прощення гріха» [там само]. Тому, на її думку, вийшов «слабий, трафаретний твір, яким може захоплюватися тільки цікавий до російської тематики німецький читач» [1, 60]. З такого погляду, Горбач вживає такі оцінки, як «шаблонна постать», «романтична ідилія», «гротесковість» і на завершення пропонує висновок: «Як багато інших чужих письменників, Йозеф Рот не міг опертися спокусі представити східноєвропейську людину (байду-

же, російську чи українську) як погану копію персонажів Достоевського» [1, 61].

Виписані тут оцінки А. Г. Горбач ілюструють вирішальну роль в її рецепції спадщини Рота саме реалістичних, ідеологічних критеріїв. Разом з тим вони унаочнюють і те, що впливало на пізнішу рецепцію творчості Рота в східнослов'янському і західному контексті. Наприклад, Д. В. Затонський так же, як і А. Г. Горбач, починав огляд творчості Й. Рота з ряду, в який ставив прізвища Ф. Кафка, Р. Музіль, Г. Брех, Ф. Верфель, А. Доберд, а глибинні витoki літературної традиції, яку продовжував Й. Рот, літературознавець виводив із Флобера, Грільпарцера, Штіфтера, а з другого боку, – від Достоевського, Толстого і Чехова [5, 133]. Багатогранніше характеризуючи «чисто художницькі нахили» Й. Рота, які його споріднювали з представниками « нової предметності » і зачинателями неоромантичної манери, визнаний фахівець з німецько-австрійської літератури, Затонський твердив, що Рот « передусім реаліст, безсторонній суддя пороків доби » [5, 130]. Згодом вчений переакцентував свої міркування про художню своєрідність творів Й. Рота, що й позначилося на новій назві історико-літературного нарису. 1982 року у книзі Д. Затонського « Минуле, сучасне і майбутнє » спостереження над творчістю і місцем Рота в історико-літературному процесі подавалося під назвою « Йозеф Рот: новації традиціоналіста » [6]. Саме такий акцент виразніше наголошував на парадоксальності і синтетизмові художнього світу, який творив Й. Рот в 20–30-х рр. ХХ століття. Йшлося про « поетичне й гуманне дзеркало буття, трагічного, комічного і величного у своєму безперервному поступальному русі » [6, 240].

Стисла оглядова стаття А. Г. Горбач і розгорнутий історико-літературний портрет-нарис Д. В. Затонського виявляють **істотну** властивість міжлітературної рецепції: їхня інтерпретація текстів Рота визначається двома чинниками, які формують осягнення твору на основі безпосереднього сприймання тексту і знання літературознавчих оцінок зарубіжних авторів. У цьому зв'язку характерний ще один епізод із праць Затонського. Книжку К. Магріса « Габсбурзький міф в австрійській літературі » (1963) вчений називає « славнозвісним дослідженням » і далі розгортає та додатково аргументує думку автора про стиль Й. Рота: « ... Позбавлений прикрас стиль, далекий від будь-яких надмірностей, будь-яких вивертів, нагадує ясну простоту « Тихого Дону » Шолохова » [5, 134]. У випадках міжлітературної рецепції не має значення те, звідки йде стимул взаємодії – чи від сприйняття оригінального тексту, чи від чужих оцінок, зафіксованих в 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 його мислення, світовідчуття, особливостям дару цього літератора, котрий органічно поєднав діяльність публіциста, журналіста-репортера і майстра розповідних жанрів. Вдумливий спостерігач і аналітик, вже у своїх ранніх есе і репортажах він залишив автохарактеристики власного творчого методу. Ось кілька прикладів з його нарисів «Мандрівка», «Романтика мандрів», «Мандрівка по Галичині», які дають ключ до розуміння поезики автора.

У вступі до книги «Білі міста», характеризуючи швидке дозрівання свого покоління, Й. Рот скаже між іншим: «Ми щогодини переживаємо маленькі сутички і велику війну між минулим і прийдешнім...» [14, 84] і буде згадувати «щасливу країну» свого дитинства, яке в спогадах невіддільне від воєнних асоціацій, хоча мандрівникові містами Франції «кожен камінь читає лекцію з історії» [14, 91]. Роздумуючи над строкатістю мешканців Авіньйону французького Провансу, Рот сформулює парадоксальний афоризм: «Кожен має у своїй крові п'ять рас, байдуже, старий чи молодий, і кожен індивід то світ із п'яти континентів. Усі одне одного розуміють, і спільнота вільна, вона нікого не силує до певної поведінки. Найвищий ступінь асиміляції: щоб стати своїм, треба залишитися чужим» [14, 112]. А в Марселі він записав: «Щогодини ясно, відчутно, матеріально і близько відбувається велике безнастанне кровозміщення народів... Видно, як обертаються вселенські стрілки історичного годинника. «Розвій» і «становлення» – то вже не абстрактні уявлення. Можна помітити, як крокує історія, і рахувати ті кроки» [14, 131]. В загальному образі «мандрівки» після парадоксальних зіставлень контрастів і подібностей в матеріальних і духовних подробицях знаходимо такий типологічний висновок на соціальному рівні: «Люди розмовляли інакше. Будинки були інакші. Одне слово, чужина. Але найголовніше, власне, те, що репрезентує державу, а саме: поліцаї на кордоні і митники – і тут, і там вони всюди однакові. В кожного загребуці руки і проникливий погляд, спраглий усього матеріального» [14, 141].

Уважний погляд мандрівника, збагачений зіставленнями мінливих вражень, формував таке світорозуміння, яке в картині, в одному епізоді, навіть в одному візуальному сприйнятті домислювало і давало ґрунт для об'ємної характеристики Галичини як місцевості і людей. Для Рота це «велике бойовище великої війни... дарма, що в гали-

цьку землю лягли гноєм західноєвропейські вояки» [14, 151], над якою «цвіте кукурудза того краю». Коли 1924 року колишній студент і мобілізований на війну журналіст подорожував Галичиною, він констатував, що «при інших одностроях, при інших орлах, інших емблемах» не змінилося найсуттєвіше. До найсуттєвішого, з його погляду, належало «повітря, людська душа і Бог з усіма святими, що населяють небеса і що їхні зображення стоять при дорогах» [14, 152]. Рот признавався, що не міг «з незгасною втіхою нотувати свої летючі враження», бо поринав у «світ без меж, у ту ніжну печаль землі, в яку вросли бойовища, такі собі a posteriori додатки» [14, 153]. Маленькі містечка Галичини були незатишними, їх мешканці для мандрівника виглядали, як «якісь дивовижі». Але в порівнянні з тим, яким був цей край в роки війни, письменник писав у газеті «Frankfurter Zeitung» у лютому 1924 року: «Галичина самотня, забута світом, але не ізольована; вона заслана, проте не відрізана; в ній більше культури, ніж можна припустити, зваживши на брак каналізацій; багато безладдя і ще більше дивного. Багато хто знає її з часів війни, однак тоді вона ховала своє обличчя. Вона не була краєм. **Вона була етапом або фронтом** (підкр. наше. – Т. Д.). Але в неї є власна втіха, власні люди і власний блиск, сумний блиск знеславленої» [14, 155]. Відвіданий тоді Львів (Lemberg) як місто здавався йому «маленькою філією великого світу» [там само, 157]. Рот іронізував з «україноманії» як «нової моди в Берліні», за якою він спостерігав 1920 року. Позиція Й. Рота-репортера була тоді досить чіткою як в політичному, так і в естетичному планах: «...Народне мистецтво, – писав письменник у «Neue Berliner Zeitung» в грудні 1920 року, – не слід перекручувати, вже навіть тому, що то мистецтво нині беззахисного народу, в якого відібрали батьківщину більшовики та поляки» [14, 162]. І заключний висновок Рота звучить актуально донині, хоч і надто категорично: «Українське мистецтво цілком самотнє, з яскраво вираженими національними рисами, і не має нічого спільного ні з російським, ані з польським, тим паче з татарським. Але цей феномен цікавий сам по собі: варто нації втратити державну незалежність, як вона починає панувати в оперетах і вар'єте» [14, 163].

### 3.2. Авторські і персонажні типологічні парадигми в екзистенційних ситуаціях

**В**иписані думки Й. Рота з його публіцистики 1920-х – початку 30-х років складаються в певну систему ідей, яка корелює з ідеологічною позицією Богдана Лепкого того ж періоду. І хоча ідейні акценти Й. Рота стосовно української національної самобутності з другої половини 30-х років ХХ століття набули іншої спрямованості («Українська меншина», 1928; «Український націоналізм – німецький патент»), все ж таки є достатні підстави виділяти типологічні відповідності у структурі художнього світу обраних для аналізу творів: «Втеча без кінця» Й. Рота і «Зірка» Б. Лепкого, вбачати в них прояви, відгомін традиції «мандрівної літератури» [15, 141].

Суттєві відмінності мотиву «мандрівки» протагоністів Й.Рота й Б. Лепкого від подорожей до Галичини, писаних просвітянами попередніх часів, полягає в тому, що теперішні «герої» втратили домівку, рідних і навіть країну, яка офіційно була їхньою Батьківщиною. Це сталося не з їх волі, почалося без їхньої ініціативи. «Раптово» почалася війна, внаслідок якої люди, зображені тепер письменниками, потрапили у безвихідь. Така ситуація породила їх специфічне світовідчуття, яке виявляється в кожному епізоді їх поведінки і – відповідно – проходить наскрізним лейтмотивом у текстах.

Так, Габріель Дан, від імені якого ведеться розповідь у романі «Готель «Савой»» Й. Рота, вже в експозиції твору представляє себе всебічно: «...мої батьки були російськими євреями. Я хочу роздобути кошти, аби продовжити шлях на Захід. Я повертаюся із трирічного військового полону, жив у сибірському таборі і мандрував російськими селами й містами, – робітником, наймитом, нічним сторожем, носієм валіз і помічником пекаря <...> Уперше за п'ять років я знову стою біля воріт Європи» [12, 4]. Герой сам виразно змальовує свій одяг, успадкований від померлих і подарований благодійниками, і не може позбутися спогадів, як тільки торкнеться власного внутрішнього світу: «Я тішуся змогою знову струсити із себе старе життя, як то було зі мною часто цими роками. Я бачу солдата, вбивцю, самого мало що не замордованого, воскреслого з мертвих, закутого в кайдани, мандрівника» [12, 4]. До краю втомлений, він навіть у дрімоті по-своєму сприймає всі розмови, плітки в готелі. Читачеві у тексті подається не потік свідомості героя, а прояснена письменником оповідь

героя-мандрівника: «Санчін раптово захворів. «Раптово», кажуть усі й не знають, що Санчін помирав невпинно впродовж десяти років. День за днем. У Симбірському таборі рік тому теж так один помер раптово. Маленький єврей. Він упав якимось по обіді, миючи свій посуд, і вмер. Він лежав на животі, розкинувши всі чотири, і був мертвий...» [12, 26].

Слухаючи і відтворюючи «незчисленні історії», пережиті невлаштованими людьми, Дан, наче між іншим, апелюючи до уяви читачів, кидає: «Чоловік пережив незчисленні історії у свої жалюгідні двадцять два роки. Одна історія породжує іншу, я вже не слухаю...» [12, 35]. Така манера оповіді про пригоди й клопоти мешканців переповненого готелю у післявоєнному містечку дає певне уявлення про стиль раннього Й. Рота та його поетику навіть у деталях, про що свідчить структура такого порівняння: «Я пішов до своєї кімнати, **як у наново віднайдену батьківщину**» (підкр. наше. – Т. Д.) [12, 35].

Мотиви мандрівки, полону; пошуку коштів, житла і т. под. конкретизуються у спогадах про переміщення і змішування людей різних національностей, державної підлеглості. Вони, подібні мотиви, ще більше згущуються у романі «Втеча без кінця», стаючи в композиції твору смислороджуючими, функціонально важливими чинниками.

Головного героя цього твору Франца Тунду, що втік з табору військовополонених біля Іркутська, спорядили фальшивими документами, в яких він значився «сином австрійського майора і польської єврейки, народженого в маленькому містечку в Галичині, де дислокувався гарнізон його батька» [13, 9].

Багатогранна інформація про національно-родинні, етно-географічні, ідеологічно-політичні стосунки героїв в Йозефа Рота відразу виповнює передісторію фабул його творів, мотивує їх сюжетне втілення і розширює, поглиблюючи підтекст розповіді. Про це свідчить, наприклад, уже початок другого розділу роману (подаємо в російському перекладі): «Тунда хотел добратсья сначала до Украины, потом через Жмеринку, где он попал в плен, до австрийской пограничной станции Подволочиска, а оттуда уж поехать до Вены» [13, 13]. Усвідомлюючи, що дорога буде тривалою і небезпечною, герой мав намір не попадатися в руки ні «білим», ні «червоним», революцію обминати. Мотиви поведінки героя читачам письменник відкриває від себе: «Австро-Венгерская монархия развалилась. Родины у него больше не было. Отец, дослужившийся до полковника, умер, мать давно лежала в могиле. Брат служил капельмейстером в одном из немецких городов.

В Вене его ждала невеста, дочь владельца карандашной фабрики...» [13, 13].

Й. Рот так розгорнув «невидуману історію» свого протагоніста, що той, всупереч намірам залишатися нейтральним, йдучи до нареченої, побував і в усіх формуваннях, які брали участь у громадянській війні на території Російської імперії, а водночас і в обіймах рішучої і відважної Наташі. За словами розповідача, «телесная любовь была требованием природы. Наташа возвела любовь чуть ли не в ранг революционного долга, и с той минуты совесть ее была чиста» [13, 28]. З іронією безпристрасного оповідача автор констатує стосовно такого типу героїв: «Эта женщина словно сошла с книжной страницы. В ее жизнь, подкрепленную авторитетом прочитанных книг, он вошел с восхищением и покорностью мужчины, который, следуя ложному общепринятому взгляду, видит в решительной женщине не правило, а исключение. Он стал революционером. Он любил Наташу и революцию» [13, 28]. Одначе, потрапивши на окраїни російської імперії після революційних походів і московських пригод, Тунда в Баку здавався «незаметным и словно укутанным в глубокое и непроницаемое одиночество» [13, 49]. У такому стані віддався примхам французької туристки, почав писати щоденник і, зрештою, став нешлюбним чоловіком мовчазної Алі, яку також залишив, не прощаючись, і з отриманим у Москві австрійським паспортом поїхав до Відня.

Такі несподівані вчинки тихого героя розповідач Й. Рота мотивує в тексті роману концептуально: «Все вышло так, – читає читач, – как обычно происходило в его жизни, как происходит почти все самое важное и в жизни других людей, которым их шумная и контролируемая рассудком деятельность позволяет считать, что они свободны в своих решениях и поступках. На самом же деле их суетливые движения лишь заглушают твердую поступь судьбы» [13, 67].

Як у типових зразках «мандрівної літератури» («Reiseliteratur»), важливу роль у проясненні і характеру Франца Тунди, і концепції твору Рота відіграють, крім щоденника, листи протагоніста, в тексті адресовані саме Йозефу Роту. Тут Тунда характеризує свій душевний стан періоду перебування в Росії («в состоянии между отчаянием и ожиданием», «стал слишком чужим для этого мира» [13, 70]). Подібний стан світовідчуття і підсумок аналізу періоду перебування на фронті, в полоні і в післяреволюційній Росії – все це дозволило подати в тексті роману підсумковий висновок, концептуально важливий для розуміння літератури «втраченого, розчарованого покоління» 20-х років ХХ століття. «Когда мы в России сражались за революцию, –



роздумує Тунда, – ми верили, что сражаемся против всего мира; а когда мы победили, победа над всем миром была совсем близка. **Я чувствую себя в этом мире чужим** (підкр. наше. – Т. Д.). <...> Я продолжаю играть роль «сибиряка», вернувшегося на родину. Меня спрашивают о моих приключениях, и я вру им, как могу. Чтобы не запутаться, я стал записывать все, что напридумывал в течение нескольких недель» [13, 75].

Розповіді про зустрічі Тунди з рідним братом, про гостину в різних середовищах Німеччини і Парижа, влучні і парадоксальні характеристики різних типів міщан та еліти післявоєнної Європи, ротівські афоризми та узагальнення щодо тогочасної культури – все це прозора виявляє як особливості стильової своєрідності прози письменника, так і типологічні параметри, за якими можна описувати твори відповідної тематики українських письменників з Галичини. Характерно, що саме в уста балакучого фабриканта письменник уклав ідеї, дуже близькі до тих, які стосувалися мотивації поведінки Франца Тунди в Росії. «Все здесь живут, – повчає успішний фабрикант учасника Першої світової війни, – по извечным законам и против собственной воли. Разумеется, каждый, кто здесь начинал или впервые появлялся, обладал собственной волей. Он устраивал собственную жизнь абсолютно свободно, никто не лез к нему с советами. Но спустя какое-то время, совершенно незаметно для себя, все, что он создал в согласии с независимой волей, превращалось в закон, пусть и неписанный, но святой, и тем самым больше не было связано с его волей <...> Вам то этот закон совсем еще неизвестен» [13, 108]. З такої позиції кожен «обязан разговаривать так, как велит закон», «все роли расписаны», всі «символи» окреслені й усталені, а «маски» скривають парадоксальність т. зв. «спільної культури». Узагальнюючи ці «амбівалентні» процеси й явища, Й. Рот скаже: «Все эти люди вели возвышенные разговоры об общности культуры», а на запитання Тунди про те, в чому ж полягає спільність культури, відповідали таким чином: «У релігії, – сказав той, хто «ни разу не был в церкви»; «в моралі», – сказала дама, про позашлюбні стосунки якої «знал весь свет»; «в мистецтві», – відповів дипломат, що був у картинній галереї ще в школі; «у європейській ідеї», – сказав «умно і обтекаемо господин по фамилии Раппапорт» [13, 153].

Докладно описаний світ, що складається з таких екстрем, зумовлював домінантні характеристики світовідчуття зайвих людей, на зразок таких формул: «Он дошел до Елисейских полей и в самой гуще толпы ощутил себя совершенно одиноким» [13, 163], «его жизненного

опыта недостаточно, чтобы устроиться в мире, который был ему чужим» [13, 165], «В этом мире он был бездомным» [13, 170], «Мы – чужие в этом мире, мы пришли из царства теней» [13, 171] і т. под.

Цілком закономірно, що літературний герой з таким відчуженим світовідчуттям не зміг упізнати тієї жінки, яку так довго шукав... І Рот дуже тонко вибудував поетику тексту, присвячену презентації читачам двох взаємовідчужених персонажів. Розповідь автора тут майже зливається з рецептивною свідомістю протагоніста і відбиває візуальний діалог двох образів – Тунди та Ірини. Ось приклад філігранної майстерності прозаїка: «Взгляд Тунды скользнул по ее узким туфелькам из серой, гладкой кожи, нежно обхватывавшим ножку, по тонкому, столь же цветущему чулку, по этой искусственной и вдвойне волнующей коже на ногах, по узким и стройным бедрах. Женщина шла ему навстречу, и хотя от края тротуара до порога дома, на котором он стоял, было всего шага три, ему показалось, что путь ее длился целую вечность, что шла она к нему, прямо к нему, а не в дом, словно он целую вечность именно на этом месте ожидал именно эту женщину.

Да, она подошла к нему, он увидел ее красивое, гордое, любимое лицо. Она тоже взглянула на него. Она посмотрела на него слегка недовольным и слегка польщенным взором, каким рассматривают себя, проходя мимо зеркала <...> Ирина смотрела на Тунду и не узнавала его. В глубине ее глаз была стена, стена между сетчаткой и душой, стена в ее серых, холодных, недовольных глазах.

Ирина принадлежала к иному миру...» [13, 185–186].

Вона не впізнала свого колишнього чоловіка – героя війни.

Одержавши листа з тайги з інформацією, що до його давнього рятувальника прибула з Баку осиротіла й самотня Аля, Тунда зрозумів: його в Сибіру чекає дружина... За тайгою Тунда не скупав...

Розвиток фабульно-сюжетної інтриги навалюно наблизився до розв'язки, а розповідна стратегія націлена на реципієнта – до повної вичерпаності. Тому замикався створений художній світ, умотивовуючи емоційно-естетичний висновок: «...Франц Тунда, тридцати двух лет, здоровый и бодрый, молодой и сильный человек с разнообразными талантами **стоял** на площади перед церковью св. Магдалины, **в самом центре столицы мира и не знал, что ему делать** (підкрес. наше – Т. Д.). У него не было профессии, не было любви, не было желания, не было надежды, не было честолюбия и даже эгоизма» [13, 189].

Таким чином, мистецьке втілення концепції «втраченого покоління» отримало текстуальне вивершення в романі «Втеча без кінця» і

в широко відомій тепер тезі – заключному акорді: «Таким лишнім, как он, в этом мире не был никто» [13, 189].

Твір Б. Лепкого як «повість з повоєнного життя» споріднений із «Втечею без кінця» Й. Рота насамперед тематикою і структурою художнього світу, хоча ідейною спрямованістю, основним емоційно-естетичним пафосом значною мірою відрізняється. Його своєрідність зумовлена українськими реаліями, соціокультурною ситуацією, яка склалася для Лепкого.

Отже, йдеться в «Зірці» про самопочуття і світосприйняття двох учасників Першої світової війни з формувань українських Січових стрільців. І на війні, і після її закінчення героєм випала протилежна доля. Контраст як композиційний прийом зумовлений цією вихідною ситуацією і виявляється у кожній деталі поетики повісті «Зірка», що дуже чітко проявляється вже в експозиції твору. Доктор Барило, як його прозивали в полку, тепер успішний лікар, влаштований з сім'єю в добротному будинку і задоволений вигідною лікарською практикою. Сотник Петро Пилипець, він же Ладо, – «голий, мов турецький святий», утік з польського табору, без будь-яких засобів для існування. Перший – «мистець у штуці життя», котрий під час війни «мандрував» за маршрутом «нині Київ, завтра Берестя, позавтра Берлін, Лондон, Париж». Другий мав інший маршрут – «касарня, стрілецькі рови, тиф і наскрізь передірявлена нога...» [8, 489]. Тепер вони зустрілися на території Чехо-Словаччини і з цього погляду зрівнялися. Барило говорить пошепки і застерігає сотника бути обачним («Ми чужинці»). Ладо, чекаючи документів на легалізацію, мучиться докучливими сумнівами і думками. «Що з того, – розмірковує він через якийсь час поневірянь, – що ти пильно вчився, що кілька літ товк собою по всіх воєнних фронтах, що вмієш гарно грати, і що з того, що ти людина певна, а навіть корисна, коли ти емігрант?! Тебе тут можуть щонайбільше терпіти, бо ти чужий, хоч живеш серед своїх земляків, балакаєш їх мовою і віриш в їхнього Бога <...> На фронті, коли кругом свистали кулі й розривалися гранати, не почував себе таким безпомічним і безпорадним, як тепер» [8, 589]. Такий його стан ще більше зміцнів, коли він почув докір урядовця при оформленні довідки («пруказа») на проживання: «Ви краще сиділи б на місці й не рипалися. Бідний емігрант і – вояжує собі, як барон» [8, 591].

Б. Лепкий так розкриває стосунки лікаря Барила з іншими персонажами (дружиною, сином, пацієнтами, земляками і найголовніше з сотником), що розвиток сюжету, діалоги й роздуми героїв поступово демаскують, сатирично розвінчують філософію пристосовництва і,

навпаки, підсилюють, чіткіше підносять моральні уроки сотника Пилипця. Він поступово переборює прояви неврастенії, беспорядності; обстоює своє переконання: «Ми мусимо бути здоровими в собі» [8, 567]. І така лінія поведінки цього героя, який захоплюється витривалістю в подібній ситуації Марійки (Зірки), позитивно впливає на таких роздвоєних героїнь, як дружина лікаря. Лепкий вкладає в уста жінки, яка усвідомлює, що «мусить грати роллю, вдавати вдоволену», слова вдячності саме цьому непоказному героєві: ви, признається екзальтована жінка, «вирвали мене з тупого отупіння <...>, оживили, як потухаючу ватру серед пушти» [8, 568].

Саме в опозиції до «бувшого сотника буйшої української армії» [8, 548] втрачає привабливість в очах Зірки «нотар», цей «поважний, характерний і не бідний» чоловік. Про нього Зірка говорить: «Чомусь то він мені філістером приходить, такий собі звичайний, вигідний чоловік, буржуй» [8, 548].

У структурі повісті «Зірка» набуває концептуального значення відкрита полеміка Пилипця з Барилом. Лікар обстоює кредо: «Чоловік егоїст. Це закон природи. <...> Чоловік, це чоловік, а не якась ідея. <...> Треба світ брати таким, як він є, а не дурити себе чорт зна чим» [8, 552]. Сотник, який вирішив заробити грошей для освіти в Празі і мріє «повернутися в край», виходить з іншої орієнтації: «Роботи, докторе, є в нас більше, ніж охоти» [8, 553], «В нас або фальшивий демократизм, або і фальшивий аристократизм, а щирого відношення до людини мало» [8, 562].

У системі персонажів Б. Лепкого і Й. Рота є чимало типових для післявоєнних часів постатей, життя і світовідчуття яких складалося за умов зруйнованої Австро-Угорської держави: Барило поводиться і думає так, як фабрикант Рота; дружина лікаря нагадує Ірену, яка прийняла філістерський світ, хоча їй подобалося бути нареченою героя війни, Ладо тривалий час сприймає й оцінює світ, як герої Рота, повернувшись з далеких світів до місць, де жили з дитинства. Зразком такого стану внутрішньої домінанти героя-мандрівника може бути наступний фрагмент: «Ладо привітався зі своїм піддашшям. Пригадав собі, яким-то він колись входив до нього. Без гроша, в подертім одязі, збідований, майже неприязнений. Звірок, зацькований хортами. Одним словом, утікач» [8, 598–599]. І ця домінанта-мотив утікача, який нічого не надбав, «ідеаліста», виявляється навіть у репліках Барила. Він безцеремонно передає Ладові ставлення до героя своєї жінки таким чином: «Вона дуже тебе шанує. Гадаю, що за твій музичний хист, бо поза тим, то ти, даруй за слово, нічого собою не уявляєш, от такий,

як тисячі других. Хіба що це, що на війні був і несогірше бився. Але, правду сказати, то ми всі билися, як герої, – правда?» [8, 598].

Намагання лікаря Барила видавати себе за бойового побратима сотника, яке постійно виявляється у різних деталях тексту повісті, остаточно демаскує фарисея в заключних розділах, присвячених ловецьким епізодам і пораненню Лада, його випадкової зустрічі з американськими українцями. Тут між іншим влучно саморозкриваються характери, сформовані в міжетнічних регіонах імперії. Нотар каже: «Я не українець, я русин» [8, 602]; лісничий, старий маляр, хоч «півсотні літ служив у лісах баронів Штенгвілів, німців, по-німецьки добре не навчився» [8, 603]; а лікар, щоб уникнути скандалу, видає конфлікт двох українців на полюванні за прикрий випадок, керуючись багатозначним мотивом: «... нотар відомий чоловік, ти втікач, оба ви українці <...> що з того вийшло б» [8, 607], «Я лікар, мушу твердо і реально дивитись на світ, у моїм званні фантазій не може бути» [8, 618].

Тут же побіжно акцентується один з мотивів, які наявні й у творі Й. Рота, – згадки про еміграцію зі старого світу до Америки, сподівання представників «втраченого покоління» післявоєнної Європи поправити своє становище в «новому світі». Супутники Ладо, які вихваляли нові порядки, представляли себе задоволено («від тридцяти літ живемо в Америці, виїхали дідами, а вертаємо, на тутешній рахунок, панами...») і цікавилися фронтовиком («Де ж ваші медалі?» «А пенсію дістали?»), не даючи йому спокою. «Молоді, здорові, гарно вдягнені, добре відживлені», вони, – зауважує автор, – «творили контраст до худого й блідого Лада» [8, 613].

Усвідомлюючи причини і наслідки такого контрасту, один з «американців» вдався до філантропічного вчинку – дав йому гроші з такою мотивацією: «Ви тратилися, а ми богатилися <...> воно негарно і несправедливо. Хочемо хоч трохи якомось тую кривду вирівняти. Не гнівайтесь і не відмовте нам...» [8, 615]. Видавшись за боржника сотникового батька, старший серед американців, той, «з золотим ланцюжком, до котрого можна було причепити корову», змусив сконфуженого героя прийняти дарунок. Вийшов наче новелістичний епізод з художнім прийомом типу «сокола». Ладо гроші перерахував пізніше при лікареві Барілові. Із 125 доларів більшу частину герой змушений був віддати благополучному лікареві, якому бракувало 85 доларів «до купна парцелі...» Благодійник не вимагав, він просто радив «сквитуватися», бо сотник виявився «винним за хату й харч» якраз стільки.

Таким чином, Петро Пилипець, який під час війни втратив усе (навіть батьків) так, як і ротові герої Габрієл Дан і Франц Тунда, за-

лишається в фабульно-сюжетній повісті невлаштованим у матеріальному світі, але не самотнім і духовно не самотнім: «Поспішно замкнувши за собою двері» садиви «благодійника»-однополчанина, як «свого чоловіка» і «мистця у штуці життя», герой в художньому світі Б.Лепкого зосереджує обидві сюжетно-сміслові лінії: доктора Барила і нареченої сотника Пилипця, фактичні заручини яких відбулися на святвечір під коляду «Дивна радість стала» – «найкращу коляду в світі» [8, 617]. Перша з ліній вичерпувалася, розривалася, а друга – проєктувалася в майбутнє. Тому останній рядок повісті Б. Лепкого «До Зірки, хутчіш до Зірки і разом з нею геть звідсіль, – геть!» принципово відрізняється від *schlussakkordu* «Втечі без кінця» Й. Рота: «Таким зайвим, як він, в цьому світі не був ніхто».

Якщо в Тунди «не було любові, не було бажань, не було і надії», то українському сотникові все рідше «ввижалися червоні плями на стінах» і «присипані землею товариші», він мав якусь надію, вважаючи, що «найважливіше: надія і охота до життя» [8, 599]. А свою постійну мрію сотник обстоював у суперечках з Барилом: «...вернути до рідного краю і жити працювати для своїх і між своїми <...>, у першу чергу стояти на тому місці, на якому його поставила доля» [8, 551].

Посилання на Долю в житті, зокрема в різних поведінкових ситуаціях героїв, як бачимо, також споріднюють мотиваційну сферу персонажів українського та австрійського письменників, хоча роль волевих зусиль і світоглядних орієнтацій в них різна. Спостерігаються і певні типологічні відповідності в стилевих тенденціях тих літературно-художніх напрямів, які домінували в 20-х роках ХХ ст. Г. Петросаняк уже докладніше аргументувала «органічність поєднання особливостей реалізму, романтизму, імпресіонізму» в художньому світі Й. Рота [9, 16], зокрема зауважила «імпресіоністичний та неоромантичний колорит» у поетиці його малої прози згаданого періоду. Про подібну тенденцію пишуть і дослідники поетики Б. Лепкого.

У цьому зв'язку покажемо є і текст «Зірки», особливо в тих епізодах, які зображують взаємини сотника з жінками (дружиною лікаря і Марійкою). Наприклад, у внутрішньому монологі Лада, котрий в помешканні Барила впізнав стрілецьке майно (залізне ліжко, теплий коць, жовті чоботи), спогади, розбурхана уява викликали галюцинації, пов'язувалися з власними ранами, спадковою недугою. Він бачив себе «на гнилій соломі в тифусовій гарячці», стримував себе, розуміючи, що «за серцем йшов», а треба було «розуму слухати». Тоді авторський текст спирався не тільки на суб'єктивізовані візії! героя, а й вби-

рав у себе мотиви з відомих пісень, поетикою наближався до імпресіоністичних образків поезії в прозі.

Про це свідчать цитовані нижче уривки. У першому читаємо: «Ладо очима через вікно у садок втівав, між мальви. Його думки гойдалися на високій шиї журавля, з криші на кришу скакали, так аж до гір, а там вже «з верха на верх, а з бору в бір» аж до Маківки, до Лисоні і ген-ген мало що не Ігоревим шляхом бігли. А чортик щораз-то за мізинний палець смик і «хі-хі-хі»! Спадок по покійній мамуні...

– Підеш ти геть! – обганявся Ладо.

Не хотів бути невдячним. Барило так широко привітав його. Приютив утікача в своїй хаті. Видно, не найгірший чоловік» [8, 496].

У другому – асоціативність світовідчуття втікача ще виразніша, автоцитовання Лепкого надто прозоре. А поетикально-риторичні засоби імпресіонізму очевидні. Сказане підтверджуємо ширшим контекстом: «Хмари, смереки, гайворони гонили за ним і кричали: «Тримай, лови, втікач!» Тепер між чотирма білими стінами, двері зачинені, під кришею доктора він безпечний, лишіть його. Таж то здуріти можна, збожеволіти! І залізо під великим тягарем подається. Чого ви хочете від нього з тими коцями, чобітьми, кам'яницями, лишіть. І почав журавлів співати: «Мерехтить в очах безконечний шлях, гине, гине в синіх хмарах слід по журавлях».

Вдивлений у синяву вечірнього неба, уявляв себе одним з тих журавлів, про яких співала пісня. Яка далека дорога! Як ті крила болять! Які хмари бовваніють на виднокрузі! Аж страшно! А між хмарами зірка.

Летів до неї, летів, летів...» [8, 497].

Велика кількість прикладів із текстів Й. Рота і Б. Лепкого, 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 двох митців-сучасників, які художньо втілили свої візії образу світу з погляду «втраченого покоління» 20-х років ХХ століття. Однотипна екзистенційна ситуація, заломлюючись у різних соціокультурних середовищах, дає своєрідні мистецькі явища – співвідносні і разом з тим самодостатні в контексті міжлітературної рецепції.

### Література

1. Горбач А. Українські мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність. – 1965. – № 3. – С. 54–61.
2. Гром'як Р. Перша світова війна в перших художніх візіях українських письменників // Українсько-польські літературні контексти. Київські полоністичні студії. Том IV. – Київ: КНУ, 2003. – С. 273–287.
3. Дзись Т. Творчість Йозефа Рота – один з факторів української міжлітературної рецепції // Соціокультурні аспекти навчання іноземних мов. – Тернопіль: ТДПУ, 2004. – С. 219–220.
4. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.
5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
6. Затонський Д. Всі барви життя // Всесвіт. – 1977. – № 12. – С. 127–137.
7. Затонський Д. Йозеф Рот: новації традиціоналіста // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). – Київ: Дніпро, 1982. – С. 219–240.
8. Лепкий Б. Зірка. Повість з повоєнного життя // Лепкий Б. С. Твори: У 2 томах. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1997. – С. 488–620.
9. Петросаняк Г. Поетика художньої прози Йозефа Рота: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Львів, 2001. – 19 с.
10. Рот Й. Ціппер та його батько / Пер. з нім. Євгена Поповича // Всесвіт. – 1981. – № 8. – С. 86–155.
11. Рот Й. Из писем / Вступ. статья, сост., пер. и прим. В. Седельника // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. IV – С. 174–227.
12. Рот Й. Готель «Савой». Уривок з роману / Пер. з нім. Ю. Прохаська // Четвер. – 1996. – № 7. – Перевал, 1995. – № 1. – Івано-Франківськ, 1995. – С. 4–35.
13. Рот Й. Бегство без конца. Невыдуманная история. Роман // Пер. с нем., примеч. А. Белобратова. – СПб.: Дидактика плюс, 1996. – 190 с.
14. Рот Й. Білі міста / Пер. І. Андрущенко, вступ. ст. Ю. Бедрика. – К.: Смолоскип, 1997. – 213 с.
15. Цибенко Л. Галицький топос австрійської літератури // Вікно у світ – К., 2000. – № 2. – С. 137–157.
16. Đurišin D. Teoria medziliterarného procesu – 1. – Bratislava: SAV, 1995. – 120 s.
17. Roth J. Reise nach Rußland. Feuilletons, Reportagen, Tagebuchnotizen 1919 – 1930. Hrsg. mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln Kiepenheuer&Witsch, 1995 – 294 s.



## Розділ 4.

# СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ БОГДАНА ЛЕПКОГО

**Х**удожній світ будь-якого письменника, як один із проявів цілісної національної культури у діалектиці світова – регіональна – національна культура, для нас об'єктивно текстуалізований у спадщині Богдана Лепкого. У свою чергу в цій спадщині як системі вищого рівня виступають *підсистемами* прозовий і віршований доробки; у прозі – відповідно – можемо абстрагувати домінанти жанрових субсистем – «малої», «середньої» і «великої» прози.

Тексти літературних критиків, істориків літератури і сучасних літературознавців ілюструють, що можна *відчувати* на рівні безпосередньої рецепції і *рефлексувати* на рівні теоретичної інтерпретації три домінанти, які виділяються на матеріалі прозових творів, коли читачі і дослідники говорять про ці твори, використовуючи по чергово такі терміни як новела – оповідання – нарис – повість (одна ситуація); оповідання – повість – роман (друга ситуація); повість (цикл повістей) – роман (цикл романів) – епопея (дилогія, трилогія, тетралогія, пенталогія тощо) (третя ситуація).

Все відзначене потребує належної експлікації стосовно Богдана Лепкого. Йдеться про оприсутнення його творчості в діахронному і синхронному аспектах такої соціокультурної конситуації, яка склалася в період нашої роботи над цією темою, тобто з 1998 по 2003 рік.

Корпус прозових творів Б. Лепкого, що складався у першодруках за життя автора, розокремлюється з жанрового погляду на два ареали. Перший від 1897 року (перша збірка оповідань «3 села») до 1923 року. Початок цього періоду ще ознаменований публікацією тексту «Зломані крила» в журналі «Зоря» під псевдонімом Лепкого і з жанровим маркуванням «новеля».

Хронологічно верхня грань періоду – 1923 рік – позначена виходом ужгородського видання оповідань «З села» (по суті, третім перевиданням першої книжки Лепкого-прозаїка) і повісті-казки «Під тихий вечір».

У жанровому аспекті 25-річний творчий шлях письменника розмірений книжками: «З життя» (1899), «Оповідання» (1901), «Щаслива година» (1901), «В глухих куті» (1903), «Нова збірка» (1903), «В горах» (1904), «Кара та інші оповідання» (1905), «По дорозі життя» (1905), «Кидаю слова» (1911), «Оля: образок з глухого кута» (1911), «Писання» (1922). Другий том (обсягом 485 сторінок) містив прозу письменника.

Одночасно з названими прозовими збірками автор часто випускав збірки поезій, промов, історико-літературних оглядів. *Літературні нариси* «Василь Стефаник» (1903), «Маркіян Шашкевич» (1912), «Чим жива українська література» (1915, 1918), «Незабутні» (1922) виконані на порубіжжі мистецької прози та літературної есеїстики з виразною розповідною тональністю.

Назви книжок, частота їх появи у літературно-мистецькому житті, ювілейна збірка «Золота липа», хоча вийшла в світ друком у 1924 році, разом з двотомником писань Б. Лепкого, щедро коментованим самим автором, з проникливою статтею Василя Сімовича, – все це не просто бібліографічні позиції, а й опрідметнена, зматеріалізована в різноформатних книжкових виданнях, розрубрикована семіоза генологічної свідомості автора, позначена в текстах *термінами*, серед яких переважає лексема «оповідання».

Свідченням того, що на даному відтинку часу повільно визрівали такі задуми, які ословлювалися й іншими лексемами, серед яких фігурували слова «новела», «нарис», «повість», «епіка», – є, по-перше, листи Б. Лепкого до людей, з якими адресант був найбільш відвертим (О. Барвінський, К. Студинський, З. Кузеля), а, по-друге, нові тексти іншого, ніж оповідання, формату і жанрового окреслення. Створені, підготовлені до друку Лепким, вони невдовзі неначе «вибухнули», явивши публіці багатьох прихильників і задрісних сучасників новий вимір авторської свідомості – *історичні повісті*. Відтворена далі динаміка руху творчої активності прозаїка в часі, в жанрових маркуваннях, у презентації перспективної тягlosti (том перший, том другий, трилогія, тетралогія) у виразила скриті від спостереження трансформації в генологічній свідомості Б. Лепкого. Наступні його публікації з описом жанрових окреслень – це безперечне і наочне підтвердження такого висновку. Отже, після повісті-казки «Під тихий вечір» (1923) і попри повість із стрілецького життя «Зірка» (1929), 1926 року разом з видруком «Мотрі» почав фігурувати

генеологічний маркер «історична повість». Окрім книжки обсягом 130 сторінок «От так собі» з генеологічним маркером «мініатури», одна за одною виходять прозові книжки історичної тематики: 1927 року – «Сотниківна», обсягом 184 сторінки із структурно неокресленим визначенням «історична картина», зате з часовим і тематичним скеруванням – «...картина з часів Виговського». Невдовзі, у 1931 році, виходять її «друге поправлене видання», а рік перед тим у Београді – сербський переклад. У 1930 році – «повість з княжих часів «Вадим», окремою книгою опублікована повість «Веселка над пустарем» (у додатку «Неділі» побачила світ ще в 1929 році).

Протягом 1931 року «Рідна школа» у Львові пропонувала дітям літературно опрацьовані Лепким народні українські казки і переклади казок інших народів.

Отже, 60-річчя Б. Лепкого було ознаменоване творчою активністю письменника, що було зафіксовано у журналі «Дзвони», який присвятив йому цілий номер за лютий 1933 року.

Прозовий доробок 30-х років поповнювався регулярно, з розширенням тематики і нових генеологічних проєкцій: 1934 – *історичне оповідання* «Орли»; 1935 – *історичне оповідання* «Каяла». Обидва тексти, крім вказівки на загальну і спільну матрицю (форма «історичне оповідання», «історична повість»), мали додаткову хронологічну орієнтацію: «Каяла» писалася «з нагоди 750-ліття походу князя Ігоря Святославича на половців 1185 р.»; «Орли» співвідносилися з 1734–1750 роками. Обидва «історичні оповідання» виходили заходом «Просвіти» і Видавничої Спілки «Діло».

Варто тут нагадати деякі факти, з якими пов'язані певні паузи і повороти в розвитку і в траєкторії творчої свідомості письменника. Готуючись до наукового звання «повного професора», Б. Лепкий написав підручник «Zarys literatury ukraińskiej» (1930), а в 1933 році опублікував у журналі «Sprawy Narodowościowe» інформаційний нарис «Kilka zagadnień z literatury ukraińskiej».

Саме тоді довелося Б. Лепкому пережити найбрутальнішу оцінку його діяльності та історичної белетристики (стаття В. Державина 1930 року), яка спровокувала кількарічну дискусію з приводу тетралогії «Мазепа». Про це свідчать тодішні рецензії М. Рудницького<sup>1</sup>, а також велика розвідка С. Лакусти «Україна і Московщина в трильогії Богдана Лепкого «Мазепа» (Чернівці, 1932) [38, 292].

---

<sup>1</sup> Зокрема, рецензія М. Рудницького на книжку І. Борщака та Мартеля «Життя Мазепи» // Діло. – 1931. – 27 лютого.

Не завершивши циклу «історичних повістей» про Мазепу, Б.Лепкий у другій половині 30-х рр. як сенатор Сейму Речі Посполитої публічно виявив свою генологічну свідомість у формах спогадів («Казка мого життя», 1936–1941; «Три портрети. Франко – Стефанік – Оркан», 1937), порівняльної студії про Шевченка, Пушкіна, Міцкевича («Pod romnikiem Piotra I» 1939) і ще в одній повісті – «історичних малюнках з часів гетьмана Виговського» – «Крутіж» (1941). З публікацією цього твору формально закінчився метатекст прози Б. Лепкого, в якому залишилася у текстуалізованому вигляді ще одна грань, іпостась художнього світу Лепкого як прозаїка. На відтинку 1923–1941 років генологічна свідомість письменника, як послання до читачів і нащадків, скеровувалася через систему лексем «повість», «епіка», «оповідання», які увійшли в термінологічні маркування типу «історична повість», «історичне оповідання», «малюнок», «картина з часів...», «трилогія» і т. п. Прикметно, що не тільки тодішні критики виявили певні розходження між собою і щодо авторської волі Лепкого, а й перекладачі його творів. Так, чеською мовою вже перші томи, що представили образ Мотрі, презентувалися читачам під заголовком «Srdce a žezlo» (Серце і булава) з переформульованим жанровим означником «Historicke eposeje».

У генологічному дискурсі лінійно часове розміщення прозових творів Б. Лепкого потребує увиразнення перспективно-ретроспективних модифікацій горизонту перцептивного поля кожного тексту з оприявненням наступних. Цю динаміку легко фіксуємо з позицій авторської свідомості.

Приклади з творчості письменника підводять до усвідомлення та артикуляції висновку на матеріалі прози Лепкого, в якій закладені автором тематичні, мотивні, ідейно-концептуальні зв'язки і відношення, образно-персональні подібності чи континуації-розгортання і т. п., – отже, висновку про те, що генологічні маркування сприяють переформатуванню рецептивної іпостасі твору, виокремленого з доробку письменника за допомогою назви (заголовка) і терміна на окреслення загальних контурів твору – оповідання чи повісті, чи звичнішого для когось терміна «роман» (opowieść, novels).

Якщо Б. Лепкого постійно цікавила проблема зради/вірності, пов'язаного з нею концепту повернення до «віри батьків», який спирається на архетип «блудного сина», то легко зауважити оприсутнену в образах наявність цієї проблеми і в «Зломаних крилах», і в «Олі», і в «Під тихий вечір», і в «Зірці», і в «Веселці над пустарем», і в циклі творів про Мазепу. Ця проблема як концепція постає і конкретизується на

різному матеріалі (релігійному в «Зломаних крилах», родинно-соціально-побутовому в «Олі» і «Веселці над пустарем», етнічно-національному в «Під тихий вечір», у «Кругіжі») тощо; на різному часо-просторовому континуумі та його осяжній об'ємності – від локально-родинної («Зломані крила», «Оля», «Під тихий вечір», «Сотниківна») до панорамно-національної і регіонально-міжнаціональної («Мотря», «Батурин», «Полтава» – цикл про Мазепу). Ця проблема, трансформується в образно-персональному вияві через долю яскравої особистості в її незалежній постаті чи здебільшого в стосунку до іншої статі за парадигмою «він – вона». Про це свідчать назви ряду творів Лепкого, які вербалізовані різними онімами: іменами людей («Оля», «Мотря», «Вадим», «Мазепа»); назвами міст («Батурин», «Полтава»), образами-символами, метафоричними узагальненнями («Зломані крила», «Під тихий вечір», «Зірка», «Веселка над пустарем», «Орли», «Кругіж»). З усього зазначеного і з інших реалій художнього світу Лепкого-прозаїка стає відчутно-осяжною цілісність і взаємопов'язаність духовного світу, авторської свідомості письменника, який зосереджує в собі світ. А світ у свою чергу (навіть як всесвіт-космос) формує чи вилонює з себе таких, як Б. Лепкий. А це означає, згідно з концепцією цілісності художнього твору, що авторська свідомість, втілюючись в словесно-мистецьких феноменах, постає як різноформатні фабульно-сюжетні, імагологічно-типажні величини. Власне їх відчуває, осягає, породжує передусім автор у мовно-геологічній картині світу, яку він органічно засвоює і присвоює в соціокультурному середовищі, ведучи безнастанний діалог з читачами, критиками, видавцями, з організаторами мистецько-культурного життя.

#### **4.1. Текстуалізована геологічна свідомість Богдана Лепкого в рецепції літературної критики першої половини ХХ століття**

**В**важаємо доцільним хоча б пунктирно констатувати й описати зріз геологічної практики, відображеної в газетно-журнальній критиці 20–30-х рр. ХХ століття, а відтак співвіднести його з історико-літературною парадигмою, яка змінювалася від початку 20-х рр. до початку 50-х рр. ХХ століття. Саме тоді оприлюднювалися різножанрові прозові твори письменника, знаходили певний відбиток у критиці і різну популярність у читачьких колах.

Отже, – 1923 рік. Б. Лепкий живе ще і працює у Німеччині. Як свідчує його листування, дуже активно працює в багатьох напрямках. Саме тоді з'явилася друком «повість-казка» «Під тихий вечір». Українська накладня, під фірмою якої твір презентував автора ліричних поезій і коротких оповідань, ставить свої координати: «Київ – Ляйпціг», незважаючи на геополітичні реалії, викликані Сент-Жерменською угодою, Римським перемир'ям і виникненням Української Радянської Соціалістичної Республіки.

Через 2 роки газета «Діло» у Львові (тоді на території Республіки Польща) друкує рецензію на цей твір Ст. Шаха під назвою «Нова повість Б.Лепкого» [47]. Текст Ст. Шаха дуже виразно сконцентрував прикмети того виду літературної рецепції, яка спирається на безпосереднє читацьке сприймання людини начитаної, чия компетенція засвідчує елементи літературознавчих знань, у тім числі і генологічних. Він приймає жанрове окреслення Лепкого. Переказуючи фабулу твору, пишучи «рецензійну замітку», автор користується відповідними термінами («короткий зміст повісті-казки», «галицький читач, начитаний у польській повістевій романтиці», «оповідає повість»), виголошує з їх допомогою певні оцінки («тло, на якому розвиваються події, змальоване подекуди по-мистецьки», «осіб у повісті мало. Всі вони схарактеризовані майстерно»; «технічно повість розложена оригінально, настроєво переведена в *crescendo*, а при кінці м'яко зворушуючо», «мова повісті досить гарна, стиль легенький і цвітистий, тон настроєвий»). С. Шах вдається і до порад («ліпше було би перевести зміст 1/3 частини повісті в акції на очах читача, а не зіпхати її в оповідання»), дозволяє собі називати конкретні прорахунки Лепкого («діалоги в цілій повісті задовгі, повні теоретичної фразеології, через це почасти нудні»).

Усі враження і зацитовані компоненти суджень автора «рецензійної замітки» видають його літературні смаки, сформований попереднім читанням певний досвід, адже рецензент знає, що «лиш у Стефаніка та Маковєя можна знайти такі фотографічно вірні та психологічно умотивовані типи», орієнтується на своє «вражіння, яке лишилось з повісти, прочитаної безпосередньо по двох огнистих як розжарене залізо суспільних найновіших повістях: «Przedwiośnie» Ст. Жеромського і «Faber oder die verlonenen Jahre» Якова Вассермана», а Лепкого презентує як «автора з виробленим уже іменем», визнає «витончений ліризм поета Б. Лепкого». Рецензент себе самого характеризує стримано: «Я не фаховий критик літератури, а звичайний собі тихий читач». Проте всі вже зазначені вище елементи його міркувань

подані в невеликій за обсягом газетній статті, яка починається різко негативним висновком, сповненим парадоксів. У світлі такого зачину виглядають умотивованими високі (позитивні) і категоричні негативні оцінки. Відтворимо початок статті, яка стосується «грубої повісти» (в розумінні – товстої). С. Шах розпочинає, наче продовжує розмову з автором, підхоплюючи його думки: «Мистецький твір – каже автор (на 388 ст.) – мусить в'язати в гармонійну цілість щирий зміст з гарною формою». Однак це не вистарчає. Мистецький твір мусить мати також і глибокий зміст. Цього саме недостає наведеному угорі творові. Зміст повісти «Під Тихий вечір» є у наші дні беззмістовим, перестарілим, нікому непотрібним анахронізмом. А повість-казка «Під Тихий вечір» є наскрізь суспільною повістю, як займається найвразливішими справами нашого села, на жаль, зперед 20–30 літ у Галичині» [47].

З логіки і композиції статті Ст. Шаха «Нова повість Б. Лепкого» випливає, що автор «з виробленим ім'ям», який прокламує в самому творі «гармонійну цілість щирого змісту з гарною формою» і може «майстерно характеризувати типи», створив у підсумку недосконалий прозовий твір. Б. Лепкий у формі «грубої повісти» представив своїм сучасникам «беззмістовий, перестарілий, нікому непотрібний анахронізм». У контексті нових повістей польського та німецького письменників, на їх тлі, жанрове окреслення Лепкого «повість-казка», таким чином, не сприйнялося прихильним читачем.

Причин такої роздвособної оцінки (не говоримо зараз про їх сумірність/несумірність) може бути декілька. Нас у цьому зв'язку цікавить те, чи є серед них такі, які мають предметну спрямованість на структурні (жанротворчі) чинники. Вони в міркуваннях – критичних зауваженнях Шаха – легко проглядаються: у повісті «замало акції; головню в першій частині»; замість неї, з погляду рецензента, домінують діалоги та ще й «на веранді при столі». Там же, де відтворюється подієвість, автор нейтрально констатує, що «цілість і тяглість акції розбита на поодинокі коротенькі сценічні образки», що, зрештою, схвалюється з погляду впливу такої будови на читача – «тому повість читається скоро й із зацікавленням». Отже, суб'єктивні оцінки, враження, на які доконечно спирається рецензент, корелюють з конструкцією розповіді, викладу: діалоги «почасти *нудні*», бо задовгі; «коротенькі сценічні образки», які сприяють тому, що «повість читається *скоро* й із зацікавленням». Не залишається поза увагою «тихого читача» зміст «наскрізь суспільної повісти» у тій частині, де є «повно теоретичної фразеології», і там, де типові персонажі не відповідають

локальним обставинам, зокрема, контрастують з інтер'єрами. Шах не прийняв того, що «галицько-українська інтелігенція (священство й учительство) еволюціонує з аристократизму до демократизму, з римокатолицизму з поворотом до «віри батьків» – східного обряду». Отже, звернуто увагу на ідейний зміст повісті в його образному втіленні: «... характеристика графів і їхнього декораційного оточення випала так, немов би автор був не у своїм елементі [...], увів типових наших парохів, посесорів [...] до графської люксом перепоєної палати і казав їм грати ролі уроджених з блакитною кров'ю аристократів-графів». Іншими словами кажучи, рецензент, який представляється тихим читачем, не йде послухно за автором, а виявляє на рівні читача активний спротив, полемізуючи з автором, незважаючи на його задум, право на домисел і вимисел, про що сигналізує жанрове позначення – «повість-казка». Рецензент, чий досвід сформований на засадах правдоподібності як основи будь-якого оповідання, повіствування про «найвразливіші справи нашого (!) села», – не повірив авторові, *протиставив* українського письменника зарубіжним, бо у їхніх повістях, згаданих Шахом, – «що думка, то нова (!) ідея, що слово, то *відчуваємо* його вагу та аргумент, що мов тараном б'є в голову...».

Варто при цьому наголосити, що український рецензент твору українського автора, який тривалий час жив за межами Поділля і Галичини, спілкуючись з багатьма західноєвропейськими культурними і політичними діячами, покликається на переконливість не просто ідеї, а слова образного, здатного захопити сучасників повоєнного покоління спрямованістю в майбутнє. Саме так прочитується заключний акорд статті Ст. Шаха, який писав: «... бачимо, як ці мистці слова і носії думки пишуть для теперішнього повоєнного покоління, для людей завтрашнього діла, а не для романтиків з ХІХ віку».

Проаналізована так докладно рецензія з газети «Діло» показова не тільки її змістом і заторкнутими аспектами повістєвої генологічної свідомості в системі «автор – читач – критик». Вона цікава ще й тим, що у «Ділі» провідним критиком працював Михайло Рудницький. Він і сам виступав регулярно з оглядами поточної літератури, і добирав матеріал інших критиків, скеровував критичний відділ у річище естетизму на засадах лібералізму, інтуїтивізму.

У циклі статей про тогочасну повість, з яким М. І. Рудницький виступав у «Ділі» протягом 1929 року, відображені тодішні погляди на природу повісті взагалі і на писання Б. Лепкого зокрема. Йдеться про низку статей під загальними назвами «Дещо про повість» [34], «Історичні і воєнні повісті» [35] та про літературний портрет



Б. Лепкого 1936 року, який увібрав у себе і міркування критика, оприлюднені 1929 року. Є в них, зокрема, і перегуки з оцінками Ст. Шаха, і денонсування багатьох з них без прямої полеміки з останнім.

Ми ще повернемось далі до загальнотеоретичних і компаративістичних міркувань М. І. Рудницького про повість як жанр і полеміки про її самобутність і місце в системі епічних генологічних утворень, а зараз сфокусуємо деякі його спостереження і думки, що стосуються Б. Лепкого, або кореспондують з оцінками Шаха, розбудовуючи відповідний тип дискурсу.

Спочатку наголосимо на ідеях, які освітлюють специфіку таланту письменника, що позначається на способі мистецького вираження ідейного змісту в розповідних прозових текстах.

М. І. Рудницький відразу проголошував чи нагадував самоочевидні тези: «ані універсальність ідеї (напр., любов до ближнього, самопожертва до рідного краю), ані скількись пережитих цим досвідом не рішають про остаточну вартість твору. Вага вражіння твору зв'язана безпосередньо з талантом письменника». І далі: «Талант письменника виявляється в малюнку живих осіб і картин, у передачі психологічних переживань, а не в міркуваннях» [34]. Переходячи у логічних міркуваннях від ролі сюжету до композиції повісті, автор все одно не спускає з ока проблему ідейності як естетичної категорії, без якої повість будь-якого різновиду не має шансів на визнання читацького загалу; та й, зрештою, і фахівців: «Повістяр ставить собі від перших сторінок повісти якусь мету, свідомо чи несвідомо. Ми оцінюємо його зусилля відповідно до засобів, якими він його здійснює. Цим можна пояснити не для всіх зрозумілий факт, що часто боронимо повість дуже невисокого рівня, зі скромними засобами ідей, стилю та композиції, а з погордою висловлюємося про твір з високими намаганнями, який не дає нічого з намірів, уявлених автором і сподіваних нами» [35].

М. І. Рудницький в проблемно-тематичному огляді ряду історичних і воєнних повістей сформулював низку загальнотеоретичних ознак цього жанру, але разом з тим розгортав свої міркування стосовно генологічної свідомості Лепкого, передусім у зв'язку з циклом «історичних повістей» про Мазепу і Мотрю.

У відомому зараз перегукові думок українських письменників, істориків літератури про історичну белетристику (М. Костомаров – П. Куліш – І. Франко – В. Антонович – М. Грушевський – Д. Мордовець – М. Старицький та ін.) увиразнюється дискурс цього типу, який збагачувався відлунням ідей Б. Лепкого. Зацитовані у попередньому підрозділі думки письменника з листа до О. Барвінського

(«Історична повість не історія, а все ж таки не хочеться писати брехні... для повісти важна психологія її героїв, внутрішні переживання» [14, 209]), довго залишалися епістолярним надбанням. Вони жили задум письменника і його самооцінки, були для Лепкого сталим критерієм. М. Рудницький, як видно з його декількох повернень до «Мазепи» Лепкого думав в унісон з письменником, але розгортав аналітичні судження, надихані виразним критичизмом. Це стосується також і жанрової природи і конфігурації твору.

Як відомо з текстуальних генологічних окреслень, які зафіксовані в оригінальних першодруках, всі шість книжок, що виходили окремо як бібліографічні одиниці, мали однакове маркування – «історична повість» і значний обсяг: від 307 до 418 сторінок. Публікація здійснювалася ритмічно, майже щороку: 1926, 1927, 1928 і 1929.

Першим публічно відгукнувся на появу «Мотрі» М. Рудницький у «Ділі» (1926. – Ч. 242, 243). Із закінченням видруку рекламованої трилогії «історичних повістей», що стала фактично тетралогією («Мотря» 2 ч., «Не вбивай», «Батурин», «Полтава. Над Десною», «Полтава. Бої»), М. Рудницький повернувся до свого виступу, розгорнувши його з виразною установкою поговорити про цей «привабливий жанр» з позиції європейського досвіду [34]. Усі представлені тоді ознаки, роздуми критик потім не переглядав; а включив до книги «Від Мирного до Хвильового» (1936) у ширший контекст літературного портрета «Богдан Лепкий» (передрук у ж. «Слово і час». – 1992. – № 11).

Її пізнавальна цінність у літературно-критичному дискурсі з приводу, зокрема, генологічної проблематики пов'язана з цілісним сприйняттям Лепкого як постаті, особистості і письменника, якому вдалося ніколи не йти «за сторонніми впливами» [36, 29].

Багато спостережень та узагальнень Рудницького влучно демонструють особливості функціонування генологічної свідомості в проминутих соціокультурних умовах. Влучно констатуючи суспільну зумовленість задуму та його формат, критик помічає і фіксує неповну реалізацію сподіваних наслідків. «Великою несподіванкою для всіх, що знали Лепкого, – свідчить Рудницький, – була його спроба дати велику історичну повість, що розбуджувала енергію. Його «Мазепа» мав (!) відповісти загальнонаціональній потребі після національної катастрофи: бачити перед собою якнайбільше зразків патріотизму, героїства, самопожертви, державного будівництва» (С. 29–30). Це ті передбачувані письменником ефекти, які справді проявлялися в певних секторах суспільної свідомості, справляючи значний вплив на соціально-політичний рух. Але Рудницького як виразника естетичної

критики, що вболівав передусім за художні цінності, цікавила інша проблематика і він її артикулює, але в модальності співчуття і розуміння причин роздвоєння задуму, що дає протилежні наслідки. «Як широка картина діяльності Мазепи, вона задумана, – слушно вважає критик, – як наскрізь епічний твір – тим часом увесь він складається – констатує компетентний літературознавець – з поодиноких фрагментів, так би мовити, прозової поезії» (С. 30). Критик далі неначе клішує поширені щодо світовідчуття Лепкого опінії: «Лепкий як повістяр залишився ліриком. Ліричною є його композиція повісті, вся без динаміки й без «акції», ліричні є її численні рефлексії...» (С. 30). Звичайно, автор літературного портрета не вдається до формулювань відвертих чи однозначних оцінок, але ті антитези, які він подає, містять відчутну аксіологічну основу. Далі з'являються і текстуалізовані негативні оцінки, як-от: «Провідна ідея збройної визвольної боротьби України з Московщиною не вийшла в низці могутніх картин... Мазепа та його дружина співробітників є більше кабінетними балакунами, як дієвими вояками й людьми, що промовляють до нас ділами» (С. 30).

Найвизраźніше стосуються обговорюваної тут проблематики міркування Рудницького про компаративний потенціал генологічних предметів. Наведемо цю частину тексту автора з повним контекстом, бо логіка критика виходить за формат і статус принагідної оцінки і сприяє кристалізації загальнотеоретичного положення. М. І. Рудницький писав: «Європейська історична повість має так багато прегарних зразків, що найкраще було б спитати, за яким і з них пробував піти Лепкий у своїй спробі. Коли він має на меті розбудити в наших читачів смак до цього привабливого жанру, то даючи аж 6 томів, не повинен був призабути за успіхи Вальтера Скота, Дюма або Сенкевича, чи хоч би Ірасека. Часто чути в нас голоси, що порівняльна метода добра скрізь, тільки не в нас. І в цьому є зерно правди. Коли читач, беручи в руки повість, не знає Балзака або Флобера, або вміє про них під час лектури забути, то навіщо йому критичні порівняння?

Читаючи трилогію «Мазепа», не можна було б не думати над тим, чи Лепкий сів до цієї повісті з думкою бодай про одну чужинну повість, з якою рівняти її буде кожний український читач, – з трилогією Сенкевича. Він сам не міг не думати про неї. Від 30 років український читач тужить за твором, який належав би до того типу літератури. Трилогія Сенкевича могла бути для нас зразком погромної назадняцької літератури, історично брехливої, ідеологічно осоружної» (С. 30).

Отже, маємо аж надто голосний акцент на тому чинникові «міжсуб'єктної» інтеракції – взаємодіяння, який «закономірно», бо докон-

че дає про себе знати в свідомості письменника («Він сам не міг не думати...») і читачів, які або вже спілкуються з твором, або чекають на бажаний твір певного формату («український читач тужить...»). Наголосимо, що йдеться не про теоретичну здогадку, а про конкретний «утвір» із знайомими параметрами – про *трилогію* Сенкевича. У такому судженні проявляється логічна підстава оцінки: її суть у попередньому розумінні специфіки історичної белетристики, бо критик нагадує про «силу твору, який впливає на уяву уявою, а не аргументами та історичними документами». Тому водночас у міркуванні Рудницького-критика принагідно, але цілком доречно проривається полемічний елемент щодо критиків Леона Доде і Станіслава Бжозовського. Саме в силовому полі вибудованого контексту М. Рудницький звертається як до співрозмовників або слухачів з українського середовища. При цьому він знову оперує опозицією «своє/чуже», ословленою, звербалізованою з допомогою відсилання своїх адресатів до популярної частини трилогії Г. Сенкевича, а саме до твору «*Quo Vadis*». Критик окреслює тут перспективу свого судження, програму дії українських письменників. Розуміється, що йдеться у такому контексті про збірні поняття-концепти «письменника», «читача». «Найкраще бажання, яке можемо скласти рідній літературі – мати *поки що* (!) твори, які мали б таке широке коло *чужинних* читачів, які їх має «*Quo Vadis*», і таке коло *рідних*, як має трилогія Сенкевича» (С. 31).

Мотивуючи заманіфестовану на початку своєї статті в «Ділі» (1929 рік) критичну позицію щодо четвертої «історичної повісті» Лепкого, український критик, що дотримувався засад естетизму, додає, що це «не є найвищі домагання... не найвищі критерії, які можна прикласти до творів». Критик такого масштабу, яким був М. Рудницький, звернув тоді увагу ще на інший аспект проблеми – «однаке успіх твору серед найширшого кола читачів не мусить (!) бути суперечний з його тривкістю та глибиною» (С. 31). Так обстоювалися естетичні критерії елітарним критиком, який не ігнорував «масових читачів» і соціокультурної ситуації, яка склалася в Україні, розділеній між різними політично-ідеологічними силами (УРСР – Реч Посполита Польська). Ведучи мову про природу таланту, специфіку історичної белетристики, про особливості повісті взагалі і повісті воєнної зокрема, критик мислив, сказати б по-сучасному, і цілісно, і системно. Свідчення цьому – чи не кожна теза Рудницького. Наприклад, далі він зазначає, що «найти шлях до смаку пересічного інтелігентного загалу – це інколи також велика тайна таланту» (С. 31). Думка не категорична, вона враховує потребу наступної експлікації, бо ж це буває «інколи»,

а *принцип* залишається чинним. Суть цього принципу увиразнюється згодом, коли докладно буде розроблятися рецептивна естетика. Наразі, в 30-х рр. ХХ ст., її передумови уявлялися дуже швидко. В річищі згаданої тенденції міркував, діяв, публікуючи низку статей в журналі «Світ» (1925–1929) і М. Рудницький. У нурт своїх аргументів і спостережень він залучив і феномен Б.Лепкого, що й засвідчує аналізована зараз стаття в жанровій формі літературного портрета – «Богдан Лепкий». У цьому портреті фіксувалися ті ситуативні спостереження, які проартикульовувалися контекстуально у книжці «Від Мирного до Хвильового». Серед інших питань, які переймали тоді освічену громадськість Львова, куди з'їхалося чимало культурних діячів із Східної України, що не приймали більшовизму [див.: 1], було і проблемне питання «обов'язків кожної літератури, свідомої *всіх* своїх завдань супроти суспільності» (М. Рудницький). Досвід і роль Лепкого у культурному житті українців дали підставу М. Рудницькому сформулювати висновок, який досі, на нашу думку, може бути ключем до характеристики жанрової своєрідності циклу творів Б. Лепкого про гетьмана Мазепу, і водночас – до розуміння системотворчої функції авторської свідомості («системогенези авторської свідомості» за М. Кодаком) [17].

У цьому контексті має далекоюсяжне значення (аж до виступів Ю. Шевельова на початку 50-х рр. ХХ ст.) такий ось підсумок М. Рудницького: «Лепкий від довгих літ хотів служити якнайширшій масі читачів і зовсім свідомо давав для неї книжки, відгадуючи її настрої, щоб підбадьорувати її у патріотичному дусі. На таку працю йде багато сил і багато таланту. Найбільшою нагородою для письменника на такій службі є тільки свідомість, що він робить корисне діло як виховник» [36, 31].

Ключовим словом у дискурсі Рудницького про історичного Мазепу та образ гетьмана в художній літературі від Байрона, Словацького до Лепкого, наскрізним концептом рефлексій є «свідомість» з похідними від нього дериватами.

Отже, Б. Лепкий, як слушно вважав М. Рудницький при всіх його «претензіях» і високих «домаганнях» до цієї особистості («усе те, що могло стати психологічною проблемою Лепкий залишив на боці...»), **свідомо** «робив корисне діло».

Автор статті «Богдан Лепкий» виступив у річищі, в якому склалася парадигма синтезованої підсумкової оцінки, яку артикулює людина, особисто знайома з автором твору, і до того ж бере активну й регулярну участь у мистецько-культурному житті, чому й особисто

відчуває дух часу. Таким, крім М. Рудницького, були В. Сімович (Верніволя), Т. Коструба, Є. Ю. Пеленський та ін. У цей ряд з повною підставою і відповідними уточненнями можемо ставити сучасників Б. Лепкого, з якими його доля зводила особисто, але контакти в режимі безпосередньої співпраці виникали спорадично. Йдеться про Олександра Колесу (професора Львівського університету, а потім першого ректора УВУ в Празі), Леоніда Білецького (спочатку приват-доцента Кам'янець-Подільського державного українського університету за часів УНР, а з 1923 року ректора Українського педінституту ім. М. Драгоманова).

Згаданий статус критиків відіграє значну роль в літературній рецепції творчості Б. Лепкого і в характері сприймання-трансформації генологічної свідомості письменника. Стосовно Лепкого це добре ілюструє не тільки сукупність тверджень М. Рудницького, а й навіть перша фраза цього есеїстичного літературного портрета, як-от: «М'яка вдача й добра людина, всім прихильна, рада б якомога злагіднити всякі непорозуміння людей із світом».

Що ж до характеру рецепції генологічної свідомості Лепкого періоду розгортання роботи у форматі великої прози (свідомо наразі унікаємо жанрологічних термінів), то показовим видається, зокрема, приклад з рецензіями Теофіла Коструби, який публікував у 30-х роках критичні статті у журналі «Дзвони» (1931–1939).

Показовим у нашому аспекті є вже те, що Т. Коструба відразу, як тільки нова книжка Б. Лепкого «Веселка над пустарем» (1931) вийшла черговим томом у серії «Неділя», розпочав її презентацію читачам щойно заснованих «Дзвонів». Характерним є вже зачин рецензії: «Отся повість Богдана Лепкого повинна бути поставлена між найкращі повісті нашої післявоєнної літератури» [20, 414]. Рецензент звертає увагу, що вона друкувалася в «періодичному часописі» як «безплатний додаток», що могло б «не заохочувати до читання». Він запевняє публіку, що це «цілком несправедливо», посилається на свої попередні рецензії на інші твори і формує читацькі сподівання – «можемо сподіватися і далі *цінних вкладів* у нашу літературу». Тут же окреслює місце і роль новотвору в літературному процесі, спираючись на власний історико-літературний досвід: «повість ця, наскільки пригадуємо собі (рецензент ідентифікує себе з читацькою спільнотою), *перша* в післявоєнні часи, що не бере за сюжет воєнних подій чи історичного минулого». Це – «*щось інше проти звичайних повістей*». У такий спосіб подається функціональний контекст з його естетичним потенціалом: «тим *приємніше* вона читається». Т. Коструба, як компетентний

споживач друкованої галицької продукції, фіксує ще один контраст-протиставлення, тепер вже щодо поширеної думки про Лепкого. Рецензент твердить: «Автор виявляє тут себе епіком» і власне бачення поповненого доробку популярного письменника аргументує в такий спосіб: «У давніших повістях («Під тихий вечір», тетральогія «Мазепа», історичне оповідання «Вадим») переважала лірика, хоч ця лірика не шкодила цілості», а от «Веселка над пустарем» його здивувала, він, мовляв, не впізнає писання «автора «Мазепи». Але новий твір співвідноситься у свідомості рецензента через «діяльогі, пронизані своєрідною ніжною красою, питомою лише Авторові».

Т. Коструба немов аналізує і своє сприйняття, асоціативні зв'язки в читацькій свідомості, бо говорить про тематику п'єси «Учитель» І. Франка, застерігаючи, що «схожість цілком випадкова», додає, що в Лепкого «акція розвивається інакше, як у Франка». Критик продовжив свої міркування щодо ідейно-проблемного змісту рецензованого твору, згадуючи боротьбу москвофілів з народовцями, конфлікт газет «Слово» і «Діло», і відразу самообмежив власні роздуми, щоби не вийти за межі, як тепер кажуть, художнього світу, і не заглиблюватися у «позатекстовий світ». Тому в тексті рецензії читаємо: «Мабуть, уже така вдача автора, що сучасності він, як *рефлексійна натура*, торкати не любить». Проте рецензент формулює остаточну підсумкову оцінку – «повість наскрізь сучасна», аргументуючи її характеристикою типових образів, змальованих письменником. І в основі свого судження не обминає позиції журналу «Дзвін», яку, очевидно, поділяє як власне переконання. Концепція саме християнізму, а не тільки християнства взагалі, артикулюється навіть у міркуваннях про персонажну систему. Рецензент цитує з діалогу отців Білецького і Леміша богословську тезу про перемогу життєвого інстинкту над інстинктом смерті і про те, що в цій боротьбі «одиноким нашим примирителем і одинокою надією останеться таки Христос», схвально коментує: «Таких слів передвоєнні наші *повістярі* не вкладали в уста своїх персонажів» [20, 415]. Т. Коструба відчув у тексті «Веселки над пустарем» «передчуття якоїсь катастрофи», що виражалася раніше, за жанровим окресленням рецензента, у «нарисі» «Кидаю слова» й у ліриках («Голос зневіри», «Голос надії»). Все це також текстуалізувалося в генологічну оцінку твору: «Тому *повість* і минула ніби, але й глибоко сучасна». Відзначивши «глибину думок», що зумовлюють читацький відгук («приковує читача»), Т. Коструба не обмежився оцінками теми, ідейного змісту, персонажно-типажного, сюжетного плану, а завершив підсумково-синтезованим судженням, яке пройшло своєрідну рецеп-

тивну, чуттєво-інтелектуальну апробацію. Ось ця багатоплощинність чи багатовекторність літературно-критичної свідомості, яка увібрала в себе письменникові образи як імпульси власної розбудови: «Притягає повість і своєю артистичною вправністю. Немає тут ніякого шаблону, оповідання йде природно, вражаючи своєю природністю і реальністю малюнків. В один момент дізнаємо сильного напруження й тривожно чекаємо на розв'язку – що приходить без ніякого «deus ex machina». Гарні викінчення поодиноких розділів, зокрема в початку повісти ще більше заохочують до читання» [20, 415]. Компетенція такого критика, як Т. Коструба, як бачимо з цього тексту, включає в себе чутливість до композиційно-структурного розрізу твору, навіть до чисто зовнішніх, формально текстових його вимірів. Це засвідчує заключна фраза рецензії, подана якби постскриптом: «...хоч повість носить дату: 1930, то це дата початкового аркуша. Цілість, – інформує пильний рецензент, – появилася окремо щойно в серпні 1931 року».

Таким чином, маємо з сьогоденного погляду локальний зразок методики «повільного читання» нового тексту. З історичної перспективи, яка сьогодні поєднує ретроспекцію і розширює обсяг літературознавчої компетенції за рахунок обізнаності з панорамою критико-естетичних тенденцій (груп, шкіл) 30-х років ХХ ст. [див.: 23], не варто вбачати в рецензіях М. Рудницького і Т. Коструби впливу «нової критики». Натомість є нагода сконцентрувати увагу на типологічних і діалогічних перегуках українських критиків, які опинилися у (територіально та ідеологічно) віддалених просторах нашої культури. А у зв'язку з цим – текстуально простежити відлуння авторської свідомості-творчості Б. Лепкого, сконцентрованої в його публікаціях періоду 1923–1933 рр.

З цією метою до проаналізованих уже рецензій С. Шаха, М. Рудницького, Т. Коструби долучимо ще одну коротку рецензію останнього на твір Б. Лепкого «Сотниківна» (Дзвони. – 1931. – Ч. 6) і статтю харківського автора – В. Державина, опубліковану в травні 1930 року в марксистському журналі «Критика». Стаття називалася «Історична белетристика Б. Лепкого». Її передрукували львівські «Нові шляхи» того ж 1930 року аж у трьох номерах – вересневому, жовтневому, листопадовому [8].

Всі вони стосуються прямо чи опосередковано постаті гетьмана І. Мазепи і відповідного твору Б. Лепкого, але водночас розширюють контекст історичних жанрів, а також чіткіше увиразнюють роль ідеологічних факторів – широко трактованої ідеології – у формуванні літературно-критичної рецепції і переформатування генологічних понять.



Спочатку про відгук Т. Коструби з приводу перевидання «Сотниківни». Пунктуальний рецензент, нагадавши, що «Сотниківна» з'явилася друком 1927 року накладом «Червоної Калини», заакцентував у своєму стилі здивування: «Хоч як це дивно, але дуже небагатьом нашим *повістям* доводиться виходити вдруге» [21, 430], розмірковує далі про структурну форму тексту. Лепкий кваліфікував свій твір «історична картина з часів Івана Виговського». Рецензент здогадливо пише про мотиви такого окреслення, мовляв, письменник назвав твір «картиною», «бо це не роман (повість), і ми повістю назвали б твір хіба з огляду на більший об'єм. Найкраще таки годилося б назвати твір «оповіданням»: тут маємо лише одну справу (справою називаємо одну струю акції, події, що скупляються коло одної особи) – судьбу Олесі, повість натомість має більше справ (по-польськи справа – *wątek*) (С. 430). Як бачимо, автор-рецензент діалогізує з автором літературного твору відразу з приводу термінологічного найменування його будови, але вагається щодо однозначної лексеми, вдаючись у процесі міркувань і до польського досвіду. Водночас він відшукує в пам'яті ті твори, з якими її можна було б об'єднати в певну групу: твір Б. Лепкого начебто написаний «традиційго, на *зразок* (!) наших давніших етнографічних повістей». Зауважуємо міркувальний виклад думок рецензента, який не хоче бути категоричним. Думку про те, що «Сотниківна» йому нагадає «Старосвітських батюшок і матушок» Нечуя-Левицького, відразу ж сам дезавуює: «Звичайно, це не означає «впливу», а так просто – традиційну форму», і тому далі автор для аргументації такої думки стисло торкається історичного колориту доби, зміщення планів у системі персонажів і т. п., супроводжуючи свої міркування термінологічними міркуваннями: «*сюжет* дуже простенький...», «тієї картини автор уже не малює...», зумів оживити «оклепаний» сюжет «через живу акцію, різнорідні епізоди...».

Цікаво зазначити, що і в цьому випадку Т. Коструба, як раніше, подібно до М. Рудницького, розгортає і текстуалізує остаточну оцінку в порівнянні з іншими творами і з жанрово-стильовими уподобаннями самого Лепкого. На смак і погляд критика, «Сотниківна» як оповідання «читається живо». Одного, мовляв, «лише бракує, що так дуже питома Авторові: ліричних описів і рефлексій, що в них так багатий «Мазепа» чи «Вадим». І саме тут вони були б ні трохи не на місці – автор *добре це знав* (!) і не пересипав ними оповідання» (С. 431).

Ми не маємо в своєму розпорядженні документальних свідчень про те, як сприймав Лепкий ці і подібні міркування, не знаємо, чи спілкувався М. Рудницький з Т. Кострубою, тим більше навіть не вважа-

ли за потрібне дізнаватися, чи всі щойно згадані культурні діячі якось реагували на виступ харківського автора. Він тоді жив і працював «за кордоном», але 1930 року контакти між діячами з обох боків Збруча, між журналами також, не заборонялися і не переслідувалися політичними режимами. Тому повний текст статті В. Державина про історичні твори Б. Лепкого передрукували західноукраїнські марксистичні і прихильники «українізації» по-радянськи у згаданому вище журналі. Зацитуємо чималий уривок з такого типу літературно-критичної рецензії з метою ілюстрації того факту, що в ній фігурують всі ті компоненти оцінних суджень, що і в текстах Рудницького та Коструби. Вони співвідносяться з одними і тими ж творами Б. Лепкого, оперують формально подібною генологічною термінологією, проте в системі протилежних світоглядних (політичних, історичних, естетичних, етичних) орієнтацій оцінки і навіть «чисто» поетикальні означення набувають протилежного сенсу. Це були прояви суспільної свідомості, сформованої в інших соціокультурних умовах, і тому у журнальних публікаціях текстуалізувалися різнотипні варіанти авторської свідомості, яка різною мірою трансформувала аж до спотворення структури художнього світу Б. Лепкого, буквально *унаочнила* складність генологічної проблематики. Одним із підтверджень цього може бути навіть прийом *візуалізації* духовних феноменів людської свідомості. Два чи декілька текстів розміщуються поряд і розглядаються синхронно чи по чергово за ключовими словами і словосполученнями.

Текст В. Державина (принаймні підписаний його прізвищем 1930 року) виглядав таким чином: «За останні роки Богдан Лепкий, перед тим відомий як лірик і новеліст, став за «взірцевого» белетриста-історика в західноукраїнській націоналістично-буржуазній літературі. Навіть у радянській критиці доводиться подеколи натрапляти на думку, начебто такі твори Богдана Лепкого – а саме: трилогія «Мазепа», історична повість «Полтава», що безперечно продовжує собою «Мазепу», та «історична картина з часів Виговського» «Сотниківна» – начебто ці твори, безперечно ворожі пролетаріатові і вкрай тенденційно-націоналістичні, – не позбавлені проте певної художньої вправності і виявляють певну культурно-історичну обізнаність автору. Гадаємо, що історична белетристика Б. Лепкого є дуже цікава для характеристики сучасних політичних настроїв західноукраїнського фашизму і разом з тим є справжній зразок тенденційного перекручування та затушковування історичних подій, але інших позитивних властивостей не має; «високої художньої культури» в ній не більше, ніж соціально-історичної правдивості» [8, 27–28].

Семантично-сміслові зміщення у внутрішній структурі публікації статті В. Державина стали увипуклюватися зі зміною соціально-культурного контексту, в якому висловлювання Державина вже 1930 року оприявнювалися в Харкові на шпальтах «Критики», у Львові на шпальтах «Нових шляхів», а через 20 років у виданні І. Багряного «Українські вісті» (1950. – Ч. 61. – 20 вересня). При зрозумілій світоглядній еволюції професора, який, за словами І.Багряного, свого часу «взяв на марксо-ленінський багнет Богдана Лепкого» [2, 216] за трилогію «Мазепа», повість «Полтава» та повість «Сотниківна», нічого іншого, крім визнання факту висловлювання і каяття, для верифікації оприлюднених оцінок не можна здійснити. Текст морально «старіє» і пізнавально втрачає наукову цінність у контексті нормативного або заідеологізованого літературознавства. Проте з погляду функціонально-рецептивного підходу текст В. Державина однозначно підтверджує висновок, що генологічна термінологія (новела, повість, роман, епопея) не може трактуватися як аксіологічна категорія. Крім того, метафоричний вислів І. Багряного «марксо-ленінський багнет» по-своєму тільки вказує на прагматичний, операціональний аспект одного з рівнів генологічної свідомості, який не піддається формально-логічній класифікації, або виявляє придатність як допоміжний пізнавально-дослідницький прийом, що, в свою чергу, потребує додаткової експлікації та інтерпретації.

Закінчення давньої статті В. Державина і досі зберігає значення ілюстративного емпіричного матеріалу для осмислення таких важливих феноменів, як «культурно-історична компетентність», «стилістичний такт», «сюжетна оригінальність», «історична сумнінність» і т. п. Всі вони, зрештою, проартикульовані вченим у такій ось конфігурації: «Як бачимо, культурно-історична компетентність Богдана Лепкого цілком відповідає рівневі його стилістичного такту, сюжетної оригінальності й історичної сумнінності. «Трилогія» Б. Лепкого це суцільний історичний фальш, добірна колекція ундо-фашистських концепцій і ідейок, невдало замаскованих подобою об'єктивного історизму. З-за цього «історизму» визирає обличчя класового ворога – західно-українського фашиста, який на втіху собі, хоч уявно, в історичній давнині конструює те, що безсилий він створити реально» [8, 48].

Якщо не сприймати сарказму і соціологічно-класової риторики, то в одному автор має рацію: так, Б. Лепкий справді «уявно» на матеріалі «історичної давнини», справді «конструював» на «втіху собі» і численним читачам, які думали про гетьмана І. Мазепу не за «стандартами» Петра І, Погодіна, Пушкіна, словом, не з погляду російської

держави, а з об'єктивного співвідношення національних інтересів двох історичних спільнот (це вже історіософський кут зору), із погляду історично існуючих, але змінюваних і минутих художньо-естетичних систем (напрямів, парадигм).

У зв'язку з цим історія української літературної критики донесла до сучасних дослідників генологічної свідомості Б. Лепкого такі зразки її текстуалізації, яких не треба зараз переосмислювати і в радикальний спосіб «переформатовувати». Передумовою використання давніх оцінок як суголосних сучасності була вільна діяльність літературознавців, які спиралися на широкий спектр здобутків світового формату. Підтвердженням цього можемо вважати позицію автора «Основ української літературно-наукової критики», що побачила світ у Празі 1925 року. У кліматі української громади, в якому вигранювався духовний світ і Б. Лепкого, Леонід Білецький запропонував у розпал цькування творчості цього письменника інше бачення генологічної свідомості Лепкого.

Взявши собі метою «дати першу спробу *системи* української літературно-наукової критики» [4, 28], Л. Білецький виходив з аксіоми, що «система праці спочиває в системі мислення», яке вміє, здатне «обґрунтувати свої наукові ідеї так, що їх правдивість робиться очевидною не лише для самого автора, але й для інших...» [4, 37]. Отже, автор тривалий час не тільки пропагував методологію літературно-наукової критики, а й практично освоїв методологічну культуру. Свідченням цього твердження є його передмова до повісті-казки Б. Лепкого «Під тихий вечір» (Вінніпег, 1953). У ній він, по суті, дав цілісний і системний культурологічний портрет Лепкого, силует якого все чіткіше проявляється в зіткненні двох типів культури – східної, орієнтованої марксистською доктриною тоталітарного зразка, і західної, формованої багатокультурністю демократичного суспільства. Жертвами першої парадигми стали в 40–50-х рр. В. Державин і М. Рудницький (як співавтор книжки «Під чужими прапорами»); уособленням продуктивності другої – Л. Білецький. В. Державин, як критик Лепкого, зазнав духовного краху в еміграції, М. Рудницький пережив зміну світоглядної орієнтації при забороні своїх книг і статей, які потенційно зберігали свою конструктивну роль, хоча не функціонували серед читачів з 1945 до 1990 року. Заборонені в УРСР були і праці Л. Білецького, як і твори Б. Лепкого. Та саме в такій ситуації, яка мала «видимий» контекст і «невидимий» підтекст, стаття Л. Білецького «Поет туги і смутку» явила взірць системної абсорба-

ції апробованих часом і дискусіями поглядів на спадщину Лепкого та його роль в українській культурі.

Виберемо мозаїку окремих суджень Л. Білецького про художній світ Б. Лепкого, щоб виопуклити його духовний портрет із контрастів світла і тіней.

Богдан Лепкий – «один із найвизначніших поетів Західної України»; «захоплювався малярством, а віршував більше із підсвідомої спонуки»; особисті знайомства з І. Франком, М. Вороним і В. Щуратом «визначили молодому Богданові той творчий шлях, з якого він не зійшов до кінця свого життя»; за 20 років своєї творчості він «вклав у скарбницю української літератури низку книжок – оповідання, новели, спомини і мрії (вірші)», «вибір віршів», «вибір оповідань», «нариси й оповідання», «займався перекладацькою діяльністю»; «з рамена СВУ займається по таборах українських полонених культурно-освітньою працею»; «його літературна творчість і педагогічна та критична діяльність стає у великій пригоді»; «видання творів Шевченка... з критичним розслідуванням текстів» було «найбільше у той час»; виданням творів Лепкого у II томах підсумовується 25-річчя літературної діяльності поета. Згодом «поруч оповідань і віршів Лепкий пише повісті»; «Але найвидатнішим твором Б. Лепкого є його історична повість у шістьох томах «Мазепа»; вона «розійшлася по цілому українському світі» і нею Б. Лепкий «завершив свою літературну діяльність». Перша частина статті дає синтезовану оцінку: «Плідний і славний життєвий шлях пройшов Б. Лепкий у найцікавішу добу розвитку української культури й мистецьких шукань, і був не тільки її спостерігачем, але й одним із визначніших її співтворців» [3, 10].

У другому розділі передмові «Шляхи шукань і творчості» окреслено прізвищами 24 митців – від Е. По, В. Вітмана через К. Гамсуна, М. Метерлінка до Вяч. Іванова, В. Оркана – найширший культурно-мистецький горизонт в «європейським та американським світі», в якому шукання Лепкого здійснювалися. Л. Білецький перераховує українських сучасників письменника, чий портрет змальовує, і констатує: «До цієї плеяди *модерністів* належить і Богдан Лепкий», він «дивився на своє писання як на діло, що йому призначено долею, як на «могутній чар» душі» [3, 12]. Критик при цьому не піддається глорифікації особи і творів поета, а підсумовуючи своє бачення його образу з мозаїки мотивів поезії, пропонує читачам таку проекцію: «Але не дивлячись на те, що Б. Лепкий у своїх творах сплів тонке і ніжне мереживо із туги, смутку, мрій і споминів, в його творчій напрузі до світу є щось і від пророків і ясновидців. На жаль, поет цієї сили своєї віщої

творчості не розвинув, а пішов по найменшому спротиву резигнації з реального життя в тузі за ідеалами» [3, 13–14].

Отже, маємо ще одне підтвердження, що Л. Білецький, як дослідник основ і механізмів «наукової критики» крізь призму спадщини О. Потебні, відчував лепківську «творчу напругу до світу», окреслював результати подібної «напруги до світу « як «віщу творчість», оскільки було в ній, за словами автора статті «Поет туги і смутку», «щось і від пророків і ясновидців», шкодував 1952 року, що Лепкий цієї своєї сили не розвинув.

Вважаючи Б. Лепкого-письменника «добрим повістярем» [3, 14], Л. Білецький в формі *історико-літературного* портрета (бо минуло 10 років після смерті письменника) дуже ретельно виважує свої оцінки прозових творів Лепкого.

З усього корпусу різножанрової прози він вказав тільки на два – з його погляду репрезентативних, бо протилежних за темою і завданням – твори автора, але знову-таки акумулював у стислому і ємному підсумку чи не всі їх прикмети, проартикульовані в рецензіях М. Рудницького, Т. Коструби, Є. Ю. Пеленського, В. Сімовича. Оперуючи аналогіями із світової літератури, постійно тримаючи у фокусі власної уваги українську літературу, долю української незалежної держави, Л. Білецький нюансує портрет Лепкого-прозаїка з допомогою мовних порівняльних, умовних і допустових конструкцій «не дивлячись на...», «не один, але й», «переважно», «але», «зовсім протилежною...» і т. п. Результат у такий спосіб презентованої системи, яка охоплює прозу Лепкого, «почавши з кінця», вийшов у тексті Л. Білецького досить рельєфним. Відтворимо у всій повноті, виділивши курсивом різні оцінні компоненти, а жирним шрифтом – генологічні маркування. **«Повість «Мазепа» це є найобширніша повість у українській літературі – аж у шістьох томах. Ця повість була для всіх великою несподіванкою, знаючи Лепкого як письменника прозаїка переважно малих мистецьких форм.** Підказав Лепкому цей монументальний твір його глибокий патріотизм українця після державно-національної катастрофи 1920 року, коли українська держава заломилась.

І для своїх національно-патріотичних цілей, щоб в народі підтримати віру в себе і свою державно-творчу силу, Б. Лепкий *вибирає і вдячну тему*: змалювати історичну боротьбу українського народу під проводом гетьмана Мазепи із Москвою і її царем Петром І.

Постать Мазепи *одна із найпопулярніших* у світовій літературі: Вольтер, Байрон, Віктор Гюго, Ю. Словацький змальовували цю по-

стать у своїх творах. Цю постать пробував малювати не один і український письменник. Але довершив Б. Лепкий. Правда, наш поет розійшовся з традицією європейською малювати Мазепу, як людину повну пристрастей, суперечностей і демонічності у поривах і характері. Б. Лепкий малює Мазепу в останніх роках його життя і в найбільшій змаганні його в союзі з Карлом XII перемогти Москву і розбудувати українську незалежну державу.

Ця **повість** Лепкого задумана як **строго епічний твір**, але тяжко було лірикові Лепкому втриматись на цім рівні і його **повість** і стилем і композицією (фрагментарність) вийшла **зовсім ліричною**.

Але, не дивлячись на композиційні недостачі, твір цей став *одним із найпопулярніших* серед повоєнного українського покоління, а це є знамений показчик ваги цього твору і його значення» [3, 14–15].

Щодо повісті-казки «Під тихий вечір» та її утопічного звучання, то Л. Білецький заторкнуто попередниками проблему продовжив у морально-естетичному ракурсі, який справді промінює на особливості романного типу творчості. Він зробив цілком прийнятний висновок: «Туга за ідеалом морального казкового світу, за любов'ю до ближнього, за вірою в гармонійне співжиття всіх верств українського суспільства і національних груп у їх найгуманніших взаєминах і співпраці – то *ідейний лейтмотив* цієї **повісти** Б. Лепкого, основний у *цілій творчості поета*» [3, 16].

Слід тільки додати, що і в назві статті Л. Білецького, і в її кінцевому абзаці слово «поет» вживається в найширшому значенні – Митець.

Літературно-критична рецепція генологічної свідомості Б. Лепкого, яка текстуалізувалася в рецензіях і статтях українських авторів упродовж 30–40-х років, уже тяжіла до статичного набору оцінних стереотипів і риторичних кліше, але ситуацію радикально змінив Ю. Шерех у статтях 1952 року, які не стосувалися безпосередньо творчості Лепкого, однак принагідно прилучили ті ж твори, які виокремлював Л. Білецький, до осмислення проблеми реінтерпретації української літератури в еміграційному середовищі крізь призму опозиції «масова – елітарна культура». Йдеться передусім про статті Шевельова «Реабілітація людини» і «Непророслі зернята». Перша написана в Лондоні у 1952 році, друга – у Нью-Йорку в 1955 році, обидві опубліковано тоді ж у часописі «Нові дні», а в Україні надруковані вперше тільки в 1998 році.

У передмові до українських перевидань своїх текстів Ю. Шевельов-Шерех попередив читачів, що залишилися без змін його попередні збірки літературно-критичних статей, «відокремлені одна від од-

нієї десятиліттями», дещо різняться щодо відображення «конституції авторової душі» [48, т. 1, 15]. Тому, не вдаючись до «докладного самоаналізу», покладався на «теперішніх (це був 1994 рік. – О. К.) критиків і майбутніх кандидатів наук». Водночас нагадував, що, «здається, трохи порозумнішав», «виплював у собі трохи критичнішу та обережнішу настанову супроти наверх патріотичної гасловости». Він висловив думку, яка в аспекті проблематики, яку обговорюємо в цьому підрозділі, є також одним з аргументів і методичних орієнтирів: «нехай буде видно не тільки мету, а і шлях до неї», бо помилки (визнає, що помилявся) – «це ж частина історії – і його особистої і загальної». Отож і переформулював давні гасла в такий спосіб: «Не підфарбовуймо історію»; «правда, розвиток і *правда розвитку*» [48, т. 1, 15].

У згаданих статтях, які обираємо для аналізу, не тільки згадується Б. Лепкий, а й присутньо проступають пошуки «правди розвитку» щодо сприйняття його спадщини, особливо (так збіглося) творів про Мазепу і «Під тихий вечір».

Статті написані після «бурі в МУРі», коли Ю. Шевельов корегував тодішнє гасло «національно-органічного стилю». Приводом і спонукою до принагідного поцінування твору Б. Лепкого «Під тихий вечір» як *новаторського* були, за генологічним означенням критика, «*чотири-томова епопея*» Докії Гуменної «Діти Чумацького шляху» і «розмірно не дуже велика повість» цієї ж авторки «Мана». Йшлося про «особливість камерного жанру»: «Зосереджений і заглиблений у внутрішнє, він цурається зовнішніх ефектів, він вимагає і зосередженого слухача чи читача, що йому не потрібні ефекти вихитреного оркестрування, що ладен найбільшу насолоду знаходити в послідовному розгортанні і сплетенні невибагливих на перший погляд мелодій» [48, т. 1, 322].

З методологічного погляду важливими є міркування Ю. Шевельова про «мистецьке сприймання твору» як один з факторів генологічної свідомості автора і читача, а також про причини занедбання жанру камерної повісті, до якого Шевельов зарахував повість «Мана»: «У нашій літературі, – писав мурівський теоретик, – а надто у нашій критиці, вихованих на переважно барабанщиці і схильних до неї, камерний жанр не знаходить зрозуміння або вважається за нижчий»; а між тим цей жанр давніше був «зовсім непогано репрезентований у нашій літературі хоч би *новелями* Коцюбинського, а надто «Під тихий вечір» Богдана Лепкого» [48, т. 1, 322]. Саме спираючись на своє мистецьке сприйняття цього твору, Шевельов характеризує сутнісну прикмету жанру, реконструюючи і побудову повісті. Характерно, що в цьому контексті критик мислить парадигматично, бо немов контамі-



нує свої читацькі враження від творів Лепкого і Гуменної, асоціації від поточної критики і рефлексій літературознавця. Виходить своєрідний «потік свідомості» активно чинного критика, який, по суті, вдається до самоаналізу, в результаті чого наочно продемонстровано, як від постаті Б. Лепкого і його давнього (1923 рік) тексту розходяться інтелектуально-мисленнєві кола в часопросторі генологічної свідомості. «Автор не забирає голосу в творі, – починаємо читати в Шевельова, не будучи впевнені, про кого йдеться, – говорять тільки дійові особи, чи вірніше не говорять, а пишуть. У кількох випадках маємо листи дійових осіб одна до одної. Це дало рецензентам навіть підставу говорити про епістолярність повісті. Це, однак, непорозуміння, плід дуже неуважного читання. Здебільшого маємо справу не з листами, а радше з сторінками щоденника: герої записують кожний свої вчинки й враження, а повість – ніби перетасована колода листків з цих щоденників. Але й на цьому не кінець. Щоденник нотує події *після* того, як вони сталися. А листки записів у повісті Гуменної нотують події *одночасно* з тим, як вони відбуваються. Фіксуються навіть такі стани, як засинання, – річ цілком неправдоподібна з чисто життєвого погляду, – бо ж коли людина засинає, то, очевидно, не пише, а поки пише, не може заснути. Але всяке мистецтво – умовність, і це – не більша умовність, ніж те, що автори вважають себе в праві показувати нам думки всіх своїх дійових осіб: яких 400 років тому це останнє теж уважалося неможливим у літературі, а сьогодні це елементарний засіб для кожного початківця.

Цей засіб *симультанного щоденника* відкриває авторові великі можливості музично-композиційного характеру. Кожна особа ніби веде свою власну мелодію, але ці мелодії зустрічаються, одна на одну впливають, від стиків децю змінюються, то посилюються, то взаємно заперечуються, то потужніють, то трагічно заломлюються. Ту саму подію, ту саму особу читач бачить з погляду різних дійових осіб, іноді – змальовану двічі, але так по-різному, що і подія стає рельєфнішою, і читати про неї незмірно цікавіше. Портрети дійових осіб, звичайно – найстатичніша частина прозових творів, – розсипаються деталями, подаються з різних поглядів і в різних ситуаціях, так що кінець-кінцем читачеві лишається з цих нібито прямо протилежних або несхожих деталей вималювати справжній портрет, оцінити відмінні оцінки й висловлювання, сказати своє вирішальне слово. Портрет стає динамічним, читач стає співтворцем, жива творча радість переливається і на нього. Потік п'ятох прехрещених мелодій, названих іменами п'ятох дійових осіб, захоплює читача, читач стає учасником цьо-

го контрапунктивного бігу. Чисто технічно цей засіб відкриває можливість переключати час вперед і назад, що взагалі характеристично для сучасної літератури, але тут робиться власним засобом» [48, т. 1, 323].

З цієї просторої виписки стає зрозумілим процесуальність жанрової форми, яка матеріалізує, вербалізуючи, структурування мистецького світу, що постає на ґрунті уявного діалогу письменника – персонажів – реципієнта. Разом з тим наведений текст ілюструє народження і функціонування нарративної стратегії автора. Міркування компетентного критика розгортаються, як своєрідна інструкція читачам, яка плекає і наратологічну, і генологічну компетенцію. У цьому аспекті особливо промовисті думки про те, як динаміка тексту зумовлює читачьку співтворчість, супроводжувану «творчою радістю» про «чисто технічне» переключення часу (хронотопу) в режим «вперед і назад».\* Разом з тим хочемо наголосити і на тому, що жанрове новаторство і Лепкого, і Гуменної, особливості «камерної повісті» при всій термінологічній умовності описуються і характеризуються за принципом «мінус-прийому», тобто у відштовхуванні від радянського досвіду і практики тих, навіть з «найкультурніших діячів еміграції», які вважали, що «люди під советами не можуть дозволити собі на вишукане «романсування» [48, т. 1, 327]. Ю. Шевельов, усупереч розполітикованому схематизму, довдив: «Якщо навіть советська система використовує всі ідеології, крім офіційної, вона безсила знищити внутрішнє життя людини». Тому *психологія* повісті Д. Гуменної відкривала еміграційній літературі «*знову і наново* світ неполітичної людини» [48, т. 1, 328, 329].

Кризь зміщену часову призму (література 20-х років очима розшарованого суспільства 50-х рр. ХХ ст.) Ю. Шевельов прилучався до дискусії на тему «Невже можна сприймати твори майже тридцятилітньої давності як нові? Чи можна говорити про *початок відкриття* українського письменства 20-х років, бодай поза межами УРСР?» Спираючись на соціологічно засвідчений факт, що романи «Майстер корабля» Ю. Яновського і «Місто» В. Підмогильного, розкритиковані і заборонені в Радянській Україні, «не йшли» в діаспорі, натомість користувалася читачьким попитом «нова книжка Лепкого про Мазепу», Ю. Шевельов заторкнув цю проблему, яка вже артикулювалася не раз в Україні і то так, як у В. Державина. І в цьому контексті подав

---

\* До речі, можемо задуматися принагідно над тим, чи не про такі феномени імпліцитно тут йдеться, про які пізніше докладно писали Р. Барт (текст – насолода) чи Ж. Женнет (аналепсиси – пролепсиси)?

категоричне судження: «Я не мав нагоди прочитати її, але якщо вона написана у тому ж дусі, що попередні твори Лепкого про Мазепу, то з літературою має цей твір мало спільного, будучи грандіозним і ультрапатріотичним, як кажуть у Галичині, *кічем*, хоч і написаним у найкращих намірах, щоб бути *«будуючим»* твором. Так чи так, твори Лепкого, навіть такі справді мистецькі, як «Під тихий вечір», своїм духом і стилем цілком вкладаються в період до 20-х років» [48, т. 1, 51]. Так серед генологічних термінів прозвучало і стосовно української літератури чи не вперше «кіч». А разом і «справді мистецький» твір «Під тихий вечір» віднесений за горизонт 20-х років. Критик гостро ставив проблему «партійної конкуренції», яка шкідливо позначається на художньо-естетичних якостях літератури, бо починається фальсифікацією письменства 20-х років. Так текстуалізувалися категоричні тези: «Перегони в патріотизмі виявили культурне життя еміграції»; «якщо є сенс у перевиданні провідних творів наших 20-х років, то він насамперед у тому, щоб *привчати* українську людину до того, що вона має право і обов'язок бути *повною* людиною» [48, т. 1, 54]. З такої позиції також прозвучала претензія до критиків і вчителів: не «нагинати» літературу до пересічі; коли народний вчитель «стає законодавцем літератури – література кінчається. Починається патріотичний «кіч» (себто попросту халтура)» [48, т. 1, 55]. І далі чи за логікою запальної дискусії, чи з переконання професора прозвучало прізвище Лепкого як знак розвінчуваної тенденції: «Для тих, хто не спроможний розуміти Підмогильного чи Яновського, ми не зробимо цих останніх прийнятними, якщо пустимосся на наївну й доморобну хохляцьку хитрість, – ану, причепурімо майстрів 20-х років під Лепкого!» [48, т. 1, 55].

Отже, вже на початку 50-х рр. ХХ століття, коли в УРСР сягав епогею вульгарний соціологізм під гаслом утвердження принципу партійності, коли в СРСР із шпальт «Правди» як органу ЦК КПРС розпочиналося цькування Ю. Яновського, М. Рильського, В. Сосюри та ін., а книжки Лепкого розшукувалися як антирадянський кримінал, саме тоді в українській діаспорі (ще до оформлення Нью-Йоркської групи поетів-новаторів) розгорталася дискусія про «масового читача», про «пісну літературу», про шкоду для культури нації, якої завдає сплутування функцій письменника і народного вчителя, про розмежування понять дидактизму, пропаганди і мистецької творчості.

Звернемо, нарешті, увагу на те, що прозові твори Б. Лепкого в свідомості Ю. Шевельова (навіть у невеличкій статті «Непророслі зернята») фігурували в *контексті*, який складали: «Синій птах» М. Метер-

лінка, «Мина Мазайло» М. Куліша, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Місто» В. Підмогильного, поняття «величі Хвильового», «спрощення й спривніціалізування культурного життя» і концепту «повної людини». Тобто естетична свідомість критика, який, як фізична постать, переміщався у просторі від Харкова через Львів, Ульм (у Німеччині), Люнд (у Швеції), Лондон до США, де був професором у Гарвардському і Колумбійському університетах, справді регулювала-ся «конституцією авторової душі».

Ми докладно цитували статті Ю. Шевельова, як і інших критиків доби Лепкого і про Лепкого, керуючись думкою Шевельова про Шереха: «Якщо минуле хоче говорити з сучасним, воно має говорити своїм власним голосом. Інакше ноти будуть фальшиві» [48, т. 1, 41].

Матеріал обмежений періодом, протягом якого активно і продуктивно діяли досліджувані постаті: Богдан Лепкий, Олександр Барвінський, Кирило Студинський, Леонід Білецький, Михайло Рудницький та інші критики, які торкалися жанрологічної (генологічної) проблематики (С. Шах, Т. Коструба, Є. Ю. Пеленський) від початку ХХ століття до кінця 40-х років. Після смерті письменника 1941 року продовжували виходити його твори і критичні матеріали на відзначення пам'яті Б. Лепкого, а також матеріали, зінціповані циклом повістей про гетьмана І. Мазепу та його роль в історії українсько-російсько-польських взаємин.

#### 4.2. Домінанти жанрових систем у прозі Б.Лепкого

**Н**а наш погляд, структурування художнього світу Богдана Лепкого можна простежити ефективніше з *нижчого рівня* розгляду його жанрової системи, а саме – з того рівня науки, на якому проблему онтології літературно-словесного твору почали переформулювати ще феноменологи. Тепер існує чимало версій сучасного розуміння буття літературних творів різної жанрової конфігурації. Зокрема в Україні одну з них запропонував Є. М. Черноіваненко [46], іншу – в Росії – В. І. Тюпа [43]. Зарубіжний досвід узагальнення зміни парадигм щодо специфіки літератури в її структурно-системних вимірах запропонував французький вчений А. Компаньйон [19] та «Енциклопедія постмодернізму», створена в США [11]. Згадані джерела, з яких би висот гуманітарного знання не підходили, врешті заторкують проблеми жанру з урахуванням «аналітики

художності». Саме аналітична логіка анатомує сутність художнього, невіддільну від рецептивно-комунікативної суперечливої єдності, яка складається в безнастанному діалозі автора з реципієнтами...

Вкажемо на ту позицію, яку вибираємо для наступних кроків на шляху зближення чи врахування філософсько-культурологічного і власне літературознавчого горизонтів вияву генологічної свідомості Б. Лепкого. Вважаємо, що система («сітка») жанрів прозового метатексту письменника стає реально доступною нам не як об'єкт, незалежний від суб'єкта, а як система взаємоопосередкованих суб'єктно-об'єктних відношень (=інтерацій) кількох ієрархізованих рівнів і перехресних сфер.

Сходження, яке здійснює сучасний дослідник-інтерпретатор, з нижнього рівня цієї системи до найвищого, прискорюється та уможливується завдяки досвіду *інших* дослідників, які безпосередньо не торкалися творчості Б. Лепкого, водночас кидаючи світло на неї з різних проєкцій. Стихло охарактеризовані вище праці О. Колесси «Гене́за української новітньої повісти» (1927), І. Кошелівця «Роман як жанр» (1981) є для нас тими «дзеркалами», які увиразнюють внутрішні іманентно літературні відношення жанрових підсистем з домінантами «новелізація – оповідання»; «повістевий світ»; «романна епіка». Вони дають найвиразнішу проєкцію європейського контексту на генологічну свідомість Лепкого. А згодом вже праці І. Денисюка, В. Фащенко, В. М. Лесина ілюструють наявність не артикульованих (формально не текстуалізованих, віртуальних, підтекстових, інтертекстуальних, алюзійних тощо) відношень прози Лепкого з жанровим полем європейської культури, але заломлену крізь призму радянської рецепції. Отже, *маємо справу з реально існуючим варіантом інтертекстуальної структури за парадигмою присутності в модусі відсутності.*

Достатньо порівняти теоретичні вступні розділи – «Загальні теоретичні питання новелістичного жанру» з праці О. Сулими-Бойка [42] і «Оновлення жанру і суперечки про поетику» з монографії В. Фащенко [44] – з особливою увагою до їх бібліографічних посилань і теоретичних засновків, щоб докладніше і переконливо цю тезу експлікувати.

Під час такого зіставлення спостерігаємо, по-перше, таке: обидві праці опубліковані в 60-ті роках ХХ ст. – в один із поворотних історичних моментів у європейській цивілізації як західного, так і східного ареалу. В. В. Фащенко опублікував монографію «Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.)» у вид-ві «Радянський письменник» в 1968 році. О. Сулима-Блохин 1969 року в Мюнхені – монографію «Квітка і Куліш – основоположники української новели».

Отже, предметна спрямованість досліджень різновекторна: Квітка-Основ'яненко – П. Куліш, з одного боку, і вихідна теза «за 50 років зроблено багато. Українська новела, як і вся література, пішла шляхом соціалістичного реалізму» – з другого [44, 29]. Вихідна теза першого автора протилежна: «Коротко кажучи, форма новелі, в її загальних дефініціях, є нейтральна до реалізму і може заповнюватися різним стилізованим змістом, може навіть імпресіоністичним більше, ніж яким іншим (Залишаю це питання відкритим, бо це – окрема тема)» [42, 11]. Отака іпостась «об'єктивного існування» жанру... Цей автор уникає категоричності і при цьому застерігає: «...Сказати, що належить до іманентних прикмет новели, а що у визначеннях виявляє на шарування моди, естетичних смаків одної епохи, не так то й легко, бо тут у літературознавстві все лежить облогом» [42, 10]. То, може, саме мюнхенський автор впадав у суб'єктивізм і піддався аксіологічним відхиленням?

Екскурси в історію жанрів малих оповідних форм прози сходяться і в Фащенко, і в Сулими-Блохіна до однакових джерел – до праць Арнольда Гірша (Hirsch), Пауля Гайзе (Heyse), Б. Ейхенбаума, М. Петровського та ін., і до однотипної моделі осмислення сутності жанру як поняття – до зіпротиставлення ланцюга генологічних маркувань: *анекдот – казка – оповідання – повість – роман*. Цю методику ми вже зауважували на текстах О. Колесси та І. Кошелівця; вона ширше використана О. Сулимою-Блохиною. Вона ж згорнуто проглядає з відомого визначення В. Фащенко, хоча в ньому на історичному тлі немає принципової новизни: «Новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в «зосереджуючій миті» життя, тобто в невеликому колі зв'язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думи, важливої і значної для досягнення протиріччя дійсності» [44, 21]. У компаративному дискурсі оприсутнюється міркування й Сулими-Блохіна: «Там, де поруч новелі не розвивається роман, там все-таки, здебільшого (!), є повість як «ерзац» роману. В німецькій літературі терміна «повість» не існує, хоч відчуття наявності (!) проміжного жанру, більше спорідненого з романом, наявні, і є спроби означити цю категорію творів спеціальним, але не досить виразним висловом «größere Erzählung» [42, 15]. Німецьке «велика розповідь (оповідання)» геть нагадує лепківські емпіричні окреслення «більший твір», «більша новеля» і т. д.

Характерним є також те, що докладному зіставленню понять новели, роману (повісті) в дослідженні «Квітка і Куліш – основополож-

ники української новелі» [42, 12–19] передує загальна теза: «Мистецтво слова є *водночас і жанрово розчленоване, і суцільне*, що продиктовано самою природою творчого процесу. Самі вимоги представлення словом ставлять перед письменником проблему *способу* представлення, а тим самим *передусім* (!) питання жанру» [42, 12]. Аплікувавши «зіставлення новелі з романом» (С. 13–14), «тісний зв'язок новелі з казкою (С. 15–16)», з легендою (С. 17–18), «розгорнувши паралель між новелею й оповіданням» (С. 18–19), заакцентувавши особливо на «*функції мистецької сконцентрованості*», автор з української перспективи підсумував теоретичний екскурс в передісторію власного дослідження у такий спосіб: «Наші письменники дуже часто не дбали про диференціювання близьких жанрів, а не раз, видко, і не уявляли собі досить ясно якостевої відмінності сусідніх жанрів. Це не означає, що дослідник має право так само змішувати жанри, як вони представлені в історичній дійсності» [42, 19]. Але, на думку автора задуманої праці про новели Квітки і Куліша, дослідник мав би «у міру можливості *встановлювати лінії розвитку окремих жанрів*, спостерігати, як вони, в процесі літературного розвитку, поволі *розмежовувалися й унутрішньо окреслювалися*» [42, 19].

Як бачимо, жоден з жанрологів, які в різний час (1927, О. Колесса; 1968, В. Фащенко; 1969, О. Сулима-Блохин; 1981, І. Кошелівець, І. Денисюк) перебували з обох боків «лінії ідеологічного фронту» і яких ділив український геополітичний і духовний простір, не згадували прози Б.Лепкого. Але чи можна в такому разі скидати з рахунку структурно-типологічний і логіко-аналітичний аспекти генологічної свідомості в її семіотично-семантичному розтині, пунктирно позначеному жанрологічними маркерами-термінами *новела, оповідання, повість, роман*? В іманентному континуумі генології, текстуалізованої українськими авторами, деякі з яких не контактували особисто, названі феномени української культури *існували «об'єктивно»* – в сенсі наявності, присутності *незалежно* від чийогось бажання.

Як компоненти літературно-мистецького життя фактично співіснували: а) індивідуальні творці і носії культури (Б. Лепкий, О. Колесса, Л. Білецький, І. Кошелівець, Ю. Шевельов), які у певний період були співучасниками і сучасниками культурного життя; В. Фащенко, І. Денисюк, О. Сулима-Блохин входили в рідну культуру як літературознавці молодшого покоління, що досягало зрілості і виявляло творчу активність з поступовим і почерговим відходом у фізичне небуття попередників; б) об'єкти і засоби збереження, поширення

виявів генологічної культури (журнали, газети, установи); в) концепти-поняття жанрів як скристалізованої «пам'яті» структурування комунікації в сфері культури; г) споживачі тих феноменів, які окреслюються поняттям «генологічна свідомість» (генеретика, жанрологія); жанрологічні терміни, не окреслені висловлювання про «жанрову фізіономію» (М. Зеров) учасників літературного процесу чи й самого процесу. Всі згадані чинники в сукупності і в системі «українська культура – художня література» складають ідеальну єдність, розірвану або штучно, зумисне цензурою, державними бар'єрами, або розокремлено, дискретно самою природою творчого процесу, специфікою культурно-мистецького життя.

Про «об'єктивність» в гуманітарних науках говоримо у тому сенсі, що кожне нове покоління письменників, критиків, літературознавців *застає* в готовому вигляді явище культури, створене *до* нього. У цьому сенсі – об'єктивно, хоча насправді – це продукти суб'єктивної діяльності. І тоді починається рух у напрямку зближення горизонтів бачення культури попередниками і наступниками, віддаленими від усталених, стабільних компонентів культури часовими проміжками в арифметичній, а то й геометричній прогресії. Кожен із таких проміжків до того ж оточений атмосферою свого часу, як зернятка плодом, а личинка – коконом. Все це реально (і віртуально з допомогою аналогій) зумовлює складність і багатоступеневість інтерпретації генологічної проблематики, прагматичного підходу до неї. Тому, крім опису відповідних історико-літературних фактів на емпіричному рівні в форматі констатації підсистем генологічних конфігурацій художнього світу Лепкого-прозаїка, ми вдамося до логічно-вербальної і графічно-візуальної презентації нашого розуміння жанрової системи прози цього письменника. А паралельно, і водночас – результатів здійснюваної аплікації концепту «авторська генологічна свідомість» у процесі взаємопереходу від статичної до динамічної у європейському контексті культури.

### 4.3. Спроба функціональної моделі жанрової системи письменника

**М**икола Зеров у передмові до книжки, укладеної «з шести історично-літературних статей», яку назвав «Від Куліша до Винниченка», 24 серпня 1928 року писав: «Свіжі дані, що опубліковуються нині щораз частіше й щедріше, нові погляди та завдання літературознавчі, нарешті час, що вносить свої,



інколи дуже істотні, поправки до усталених, здавалося б, літературних репутацій, помалу переробляють канонічні списки українського письменства. На наших очах упало розуміння української літератури, як сосуда народності та її речника, адвоката, розвіявся войовничий естетизм Євшанових трактувань, з'явилися тверезе вивчення соціального коріння української творчості XIX–XX вв. і пильне приглядання до її художніх форм, жанрів і стилю» [15, 246].

То був час, коли в УРСР згорталася відома літературна дискусія, а в Кракові Б. Лепкий готував до друку, випускаючи одну за одною у Львові «історичні повісті» про гетьмана Мазепу.

Зеров, як не проголошений, але визнаний лідер неокласиків, що в літературній дискусії підтримав позицію М. Хвильового, гостро відчув зміну в Україні мистецьких орієнтирів і укладеного С. Єфремовим літературного канону, який попри соціологічні доміанти тоді ще супроводжувався «пильним пригляданням до художніх форм». Беручи найактивнішу участь у зміні, як тепер говорять, творчих парадигм, сам М. Зеров, за його словами, «підступав до літературних з'явищ з боку їх жанрової фізіономії та мистецької техніки» [15, 246]. М. Зеров знав історико-літературні праці Б. Лепкого [див.: 15, 5], акцентував на ролі С. Єфремова в утвердженні згаданого канону українського письменства, який тоді вже переглядався, розумів вади «соціологічної аналізи» В. Коряка та послідовників. Тому його увага до «жанрової фізіономії та мистецької техніки» провідних митців українського письменства була і залишається помітним виявом генологічної свідомості українських літераторів, а також документальним свідченням факту, що одним із аспектів літературного канону певного історичного періоду є «приглядання до жанрової фізіономії». Статті про М. Черемшину і про роман-утопію «Сонячна машина» В. Винниченка, з-поміж інших, кидають світло «компетентних суддів в справах літературного мистецтва» (О. Білецького і самого М. Зерова. – О. К.) на методику і дослідницькі процедури отого «приглядання до жанрової фізіономії» великого роману, «програмової повісті» – взагалі до творів, які в 20-х рр. репрезентували «велику розповідну форму» [15, 437]. Зокрема, нагадавши як давню і загальновідому річ, що «автор іде від ідеї до образотворчого втілення: читач, навпаки, починає з образу, від нього рушаючи до ідеї і, правду сказати, не завжди до тої ідеї доходив», Зеров цікавився тим, що «принаджує і бавить читача», бо читачький успіх твору, мовляв, не дозволяє його ігнорувати з боку «шукування засобів художнього формування».

Ми скористаємось подібною методикою, яка спирається на концепцію О. Потєбні щодо літературного твору, концепцію, яка в Україні випереджувала рецептивну стратегію формування генологічних вимірів літературного твору в системі генеретики одного письменника і літературної генеретики його доби. Щоби засигналізувати, виразити і візуально представити динаміку генологічної свідомості в комунікативно-рецептивному форматі, обираємо формулу «адресант ↔ послання ↔ адресат», конотовану поняттями У. Еко «інтенція автора, інтенція тексту, інтенція реципієнта». Вони також складають інтеракцію елементів системи, яка саморегулюється функціонуючи. У ролі імпульсу, який *запускає*, урухомлює генологічну систему, виступатиме концепт жанру. Якщо досі не пропонуємо і не маємо задовільного визначення його суті, то приймаємо його як можливу, ймовірну фікційну величину, яка виявляє, оприсутнює себе в *користуванні* нею, в дискурсі з її приводу.

У системі прийнятих, заявлених координат можемо впорядковувати історико-літературні факти, відповідно розмішувати їх у тексті, перейменовуючи релевантними поняттями/термінами. З таких засновків логічно висновуємо подальші судження.

Б. Лепкий писав прозові твори з наміром висловитися перед публікою – співвітчизниками, але не безпосередньо, як оратор, публіцист, поет-декламатор, а опосередковано – на віддалі від публіки і в невідомих, можливих просторово-часових координатах. Його рукописи (послання) друкувалися в газетах «Діло», «Буковина», «Руслан», у журналах «Зоря», «ЛНВ», в окремих збірках, книжках. У ролі коду для порозуміння насамперед з видавцями, редакторами, а відтак і з читачами, критиками, виступали *жанрові означення*: «нарис», «образок», «оповідання», «повість» (інші похідні чи функціонально подібні вислови). Їх вербально-термінологічне оформлення вже традиційно на той час склалося (про що вже не раз ішлося тут і в перелічених джерелах). За публікаціями творів, за автокоментарями письменника, які він подавав у двотомнику «Писань» і які щедро використані М. Ільницьким і Ф. Погребенником, є можливість нині чітко розписати всі прозові твори Лепкого за генологічними групами: оповідання, новели, нариси, образки, повісті, тексти без загальновідомих маркувань з оригінальними окресленнями.

Отримуємо діаграму, представлену видовженими по вертикалі прямокутниками різної висоти (див. Додаток А). Візуально і кількісно (в числовому вираженні) домінують дві генологічні категорії – *оповідання* і *повісті*. Зрозуміло, що таку операцію можна виконати чисто

статистично без самостійного читання творів. У такому разі отримаємо не літературознавче дослідження, а попередню інформацію, яка потребуватиме рецептивно-інтерпретаційних дій. Під час їх здійснення починаються власне наукові проблеми психологічного, естетичного, логічного, літературознавчого (текстологічного, історико-літературного, теоретико-методологічного) плану. Наслідком посиленого реагування на проблемні питання і сумніви є або ігнорування будь-яких генологічних маркувань, або свідомо чи випадково (довільно) заміна жанрових окреслень.

Дослідницькою базою для фіксації подібних розходжень є опубліковані рецензії на твори Лепкого, перевидання його текстів, їх перекладних версій іншими мовами. З появою дисертацій, присвячених малій і великій прозі Б. Лепкого (В. Соколової, Н. Буркалець, Б. Вальнюк, Т. Литвиненко) і різножанрових просвітньо-популяризаторських видань, збільшився спектр жанрологічних розходжень без достатньої, а то й будь-якої мотивації. Вище ми вже про них згадували і певною мірою їх презентували, тому тут розглянемо аналогічну діаграму-модель іншої версії жанрової системи прози Б. Лепкого в критичній (зокрема й інтерпретативній) рецепції. У ній кількість структурних елементів системи також збільшиться, а її поле розшириться: поруч з нарисами, мініатюрами, образками, оповіданнями, новелами, повістями з'явилися роман та епопея (Див. Додаток Б), а також феномен циклізації («цикл повістей», «цикл романів») і генологічних заміників, своєрідних жанрових евфемізмів, як-от: багатоформатний твір, монументальний твір, трикнижжя, шести (семи) томове видання.

Ці найпростіші формально-числові схеми нічого нового не виявляють і не прояснюють, тільки сигналізують про розбіжність, мотиви якої рідко коли вербалізуються, не ставши предметом спеціального дослідження. У цьому зв'язку на ґрунті спостережень, викладених вище, можемо запропонувати іншу, складнішу, схему як спробу візуалізації механізмів, взаємодії різного рівня чинників генологічної свідомості Б. Лепкого.

Спробуємо графічні наслідки системно-структурного аналізу руху інтенцій автора (Лепкого) через їх відлуння у критиці представити за *етапами*, які фіксуються з появою нових творів, помітних у соціокультурному середовищі.

Паралельно з рухом текстуалізованої авторської генологічної свідомості будемо хоча б пунктирно зазначати основні віхи генологічних вчень (пропозицій, теорій), які «об'єктивно» творять поле відношень у сфері генології (навіть безвідносно до контактів з Лепким).

Разом з тим умовно реконструюємо зустрічний рух дослідника жанрової системи Лепкого – той маршрут руху пізнавально-когнітивних дій, який з необхідності має пройти, подолати сучасний молодий дослідник у постійно мінливій пізнавальній ситуації з численними змінами методологічних парадигм.

Скористаємося символічними фігурами еліпсоїдних сфер (овалів), які розмістимо на двох рівнях і в різновекторних напрямках: зліва направо прямує інтенція автора, викликаючи хвилі відлунь у культурі, – то затихає, то відновлюються; справа наліво прямуватиме інтенція дослідника із завданням проникнути через жанрову систему Лепкого у сутність перипетій генеретики. Модель динаміки цього багаторівневого різноспрямованого вияву – феномену української культури, генеруючим центром структурування якого буде постать і творчість Богдана Лепкого. Вона, ця модель, може мати такий вигляд (див. Додатки і схеми В). Сферичні знаки (кола, еліпси, дуги) позначають семантичні поля, на яких концентрується стан *української культури* (УК), обсяг, конфігурація авторської свідомості Лепкого в момент публікацій репрезентативних творів домінантних жанрових груп: вигнуті дуги, скеровані вліво, символізують інтенцію провідних критиків, які подавали літературний силует Лепкого після виходу помітного в УК твору і так чи інакше торкалися європейського контексту – від Василя Сімовича, Є. Ю. Пеленського через М. Рудницького, В. Державина до Л. Білецького та Ю. Шевельова.

Верхня паралельна лінія знаменує вісь генологічної свідомості. Репрезентують її прізвища Фердинанда Брунетьера, Івана Франка, Леоніда Білецького, Олександра Колесси, Миколи Зерова, Романа Інгардена, Яна Мукаржовського, Стефанії Скварчинської, у працях яких, крім І. Франка, Л. Білецького і М. Зерова, навіть не згадувалася особа Лепкого. Всі ці критики, історики літератури чи її теоретики фахово тоді обговорювали проблеми генології – від спроби Ф. Брунетьера спроектувати еволюційну теорію Ч. Дарвіна на еволюцію літературних жанрів до розгорнутої експлікації теорій генеретики С. Скварчинської, яка в ряді праць з 1952 до 1965 року запропонувала концепцію, основні поняття і терміни для опису й артикуляції генологічної свідомості.

Крім того, названі вчені, літератори і публіцисти жили, творили у геополітичному просторі (навіть у тих містах), де перебував Б. Лепкий. З погляду фіксації особистих контактних зв'язків, які започатковують циркуляцію ідей (ширше – естетичної свідомості з її компонентами аж до генології), безсумнівно задокументовану вар-

тість мають усім відомі взаємини Лепкого з І. Франком, К. Студинським, О. Барвінським, В. Сімовичем, Є. Ю. Пеленським, М. Рудницьким. Можуть у декого виникати сумніви щодо таких контактів з О. Колесою, Л. Білецьким, М. Рудницьким. Про те, що ці стосунки не були регулярними і близькими, ми вже згадували. Що ж до інших діячів, згаданих у цьому переліку, то зауважимо таке: С. Скварчинська, як і Р. Інгарден, до кінця Другої світової війни творили у Львові; О. Колесса і Л. Білецький у міжвоєнний період жили, працювали і публікували свої праці в Празі. Там же діяло з 1929 року Празьке лінгвістичне коло, одним із провідних його учасників був Я. Мукаржовський. Навіть без фіксації особистих контактів Лепкого з ними, без вивчення кола читання Лепкого-професора є підстава залучати їхні праці до аналізу структурно-типологічних відношень у метатексті культури середовища, в якому обертався наш автор. Вирішальне значення для конструювання своєрідного віртуального контексту має проблематика праць таких теоретиків культури, як Р. Інгарден («Про пізнання літературного твору»), Я. Мукаржовський («Про структуралізм»), С. Скварчинська («Wstęp do nauki o literaturze»), бо навколо них розгорнувся дискурс, націлений і на генологічну проблематику. Структурно-типологічні аспекти наукового мислення, в пов'язанні з історико-типологічними, з прагматичними інтенціями, як показало дослідження Б. П. Іванюка [16], дають теоретико-методологічне підґрунтя людям, віддаленим у часі від епохи і постаті Лепкого, наближатися до них і по можливості увійти не тільки в атмосферу доби, а й у проблематику, якою до історично зумовленої міри переймався і Б. Лепкий. Цей ракурс об'єктивності «сітки» жанрології репрезентуємо моделлю, схематично поданою у формі діаграми В.

Сучасний дослідник жанрової системи прози Б. Лепкого наближається до її «об'єктивної сутності» через усю сукупність текстів письменника, з яких вже зняті нашарування часу, які графічно показані концентричними еліпсисами від найбільшого до найменшого за зразком іграшкової «матрьошки». Тепер із зняттям усіх обмежень і заборон, з переvidанням усіх текстів Лепкого, цілком можливо залишати осторонь ці інтерпретаційні нашарування і прочитати, вдумливо простудіювати тексти самого Лепкого. Однак такий шлях, емпірично можливий, але фактично у чистому вигляді нездійснений, бо асоціативна природа людської свідомості мимоволі «затягає» сучасного філолога в інтертекстуальні простори культури [див.: 5], в дилему між правами здорового глузду і домаганнями допитливого розуму, теоретичного мислення [див.: 19] і врешті-решт у контекстуалістські колізії

і лабіринти [див.: 29]. Сучасний український контекст з виходом «Антології світової літературно-критичної думки ХХ століття» [39] і довідників типу російського [40], американського [11] не тільки розширює європейський і світовий контекст з погляду української ситуації, а й оприсутнює в актуальному літературознавчому дискурсі такі генологічні надбання, які і за походженням, і за змістом, і за мовною формою текстуалізації є органічними складниками української культури [див.: 3; 4; 9; 10; 12; 13; 15; 18; 22; 24; 25; 26; 27; 30–32; 33; 34–36; 37; 38; 45; 48; 49].

Окрім асоціативно-інтертекстуальних (часто мозаїчних, випадкових) стимулів сучасного наближення до художнього світу Б.Лепкого, відчутну системно-структурну роль відігравали публікації лепкознавців М. Ільницького, М. Сивіцького, В. Лева, Ф. Погребенника і кандидатські дисертації попередників [6; 7; 28; 41], які намагалися очистити творчість і постать Лепкого від ідеологічних, антиукраїнських нашарувань. Однак у цьому процесі дехто з них настільки переакцентував аксіологічну шкалу, що лепкознавчий дискурс подавав у найвищій тональності щодо всіх складників художнього світу письменника. Тому проблема структурування художнього світу Б.Лепкого крізь призму жанрової системи письменника залишається відкритою для подальших досліджень на засадах цілісно-системного підходу як до творчості Лепкого, його місця в контексті української культури – цієї складової частини культури європейської, – так і до самого концепту «об'єктивності» літературознавчої науки.

**Додатки до розділу**

*Додаток А*

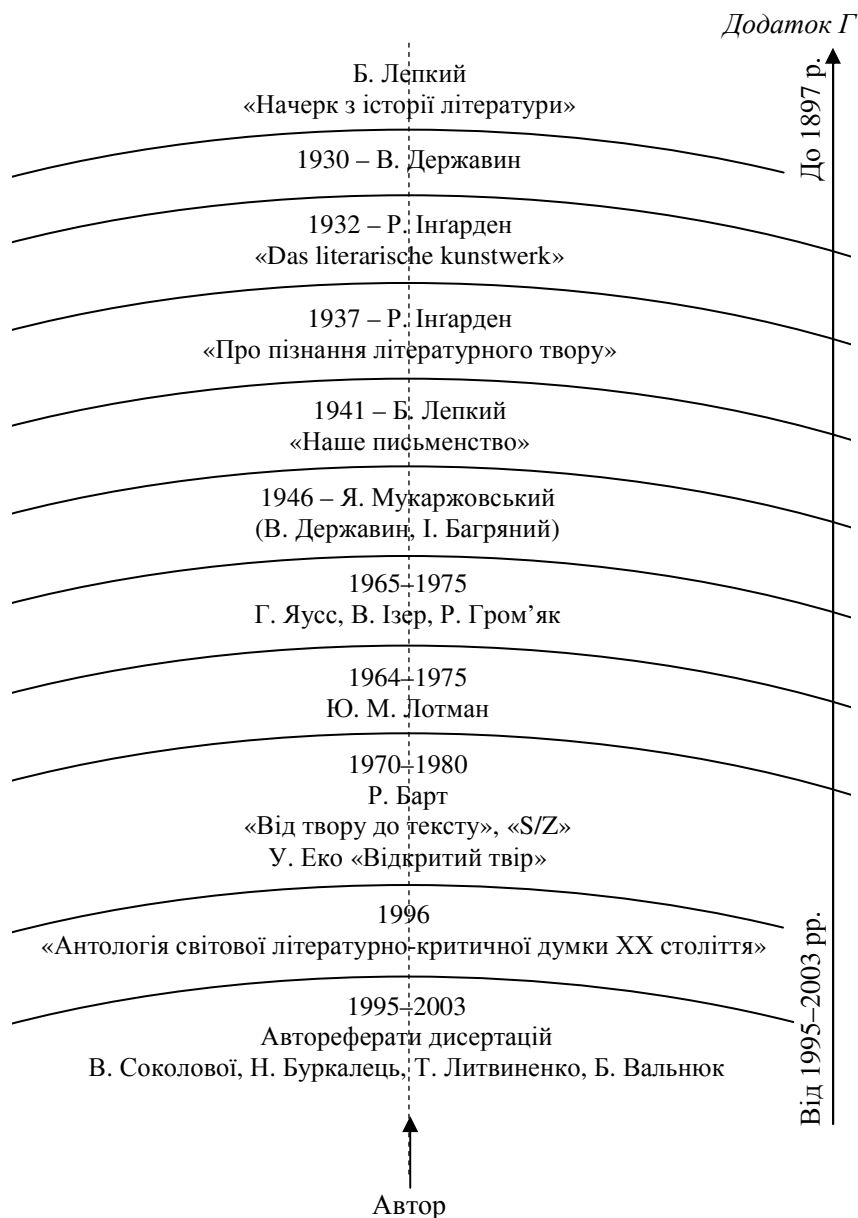
**Жанрова матриця Богдана Лепкого  
(авторські маркери)**

*Додаток Б*

**Жанрові окреслення, запропоновані автором**



*Додаток В*



### Література

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Багряний І. Публіцистика: Довіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. – К.: Смолоскип, 1996. – 856 с.
3. Білецький Л. Поет туги і смутку // Лепкий Б. Під тихий вечір. – Вінніпег: Тризуб, 1953. – С. 5–16.
4. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.
5. Біловус Л. І. Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах Василя Стуса та Івана Світличного. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 126 с.
6. Буркалець Н. В. Поетика малої прози Б. Лепкого: Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т. Шевченка. – К., 1999. – 16 с.
7. Вальнюк Б. І. Поетика історичної романістики Б. Лепкого: Автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.01 / Прикарпатський університет ім. В. Стефаніка. – Івано-Франківськ, 1998. – 18 с.
8. Державин В. Історична белетристика Б. Лепкого // Критика. – 1930. – Кн. 5. – С. 27–48.
9. Домбровський В. Українська поетика // Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. – Мюнхен: УВУ, 1993. – С. 1–175.
10. Дорошкевич О. Підручник історії української культури / Фотопередрук Олексі Горбача. – Мюнхен: УВУ, 1991. – С. 215–217.
11. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
12. Євшан М. Богдан Лепкий // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 188–194.
13. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
14. Журавлі повертаються...: 3 епістолярної спадщини Б. Лепкого / Упор. В. Качан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.
15. Зеров М. К. Твори: В 2 т. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – 601 с.
16. Іванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (Структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
17. Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 8–15.
18. Колесса О. Генеза української новітньої повісті. – Прага: Держ. друкарня, 1927. – 27 с. // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. Хрестоматія. – Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2002. – Т. 1. – С. 132–152.
19. Компаньйон А. Демон теорії. Література і здоровий сенс / Пер. с франц. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
20. Коструба Т. Богдан Лепкий. «Веселка над пустарем» [рец.] // Дзвони. – 1931. – Т. 4. – С. 414–416.
21. Коструба Т. Богдан Лепкий. Сотниківна [рец.] // Дзвони. – 1931. – Т. 6. – С. 430–431.
22. Кошелівець І. Роман як жанр // Сучасність. – 1981. – Ч. II (251). – С. 96–109.
23. Кучан Н. З. Літературна критика в Західній Україні 20–30-х рр. ХХ століття. – Тернопіль: ТДПУ, 2004. – 232 с.
24. Лепкий Б. Начерк історії української літератури / Фотодрук з післясловом Олексі Горбача. – Мюнхен: УВУ, 1991. – 272 с.

25. Лепкий Б. Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів. – Краків: Укр. вид-во, 1941. – 135 с.
26. Лепкий Б. Про життя і твори Т. Шевченка. – К.: Україна, 1994. – 173 с.
27. Лепкий Б. Чим жива українська література? – Відень: Союз визволення України, 1915. – 23 с.
28. Литвиненко Т. М. Історіософська концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація. – Суми: Слобожанщина, 2001. – 164 с.
29. Нестерак О. В. Принцип контекстуальності в методології сучасного літературознавства («Тіні забутих предків»): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т. Шевченка. – К., 1997. – 22 с.
30. Нивинський А. Народина історичної повісти // Назустріч. – 1936. – Ч. 22 від 15.11. – С. 2.
31. Нивинський А. Історична повість поширюється // Назустріч. – 1936. – Ч. 23 від 1.12. – С. 2.
32. Нивинський А. Історична повість в XIX ст. // Назустріч. – 1937. – Ч. 1 від 1.01. – С. 5.
33. Потебня О. О. Естетика і поетика слова: Збірник. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
34. Рудницький М. Дещо про повість // Діло. – 1929. – 3–4 квітня.
35. Рудницький М. Історичні і воєнні повісти. II. «Батурина» і «Полтава» // Діло. – 1929. – 18 вересня. – С. 2.
36. Рудницький М. Богдан Лепкий // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів: Діло, 1936. – С. 273–281; Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 28–31.
37. Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. – К.: АТ «Друга ріка», МП «Фенікс», 1993. – 550 с.
38. Сивіцький М. Богдан Лепкий: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1993. – 254 с.
39. Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
40. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
41. Соколова В. В. Національно-патріотичне й загальнолюдське в історичному романі Б. Лепкого «Мазепа»: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одеський державний університет ім. І. Мечнікова. – Одеса, 1997. – 16 с.
42. Сулима-Блохин О. Квітка і Куліш – основоположники української новели. – Мюнхен: Український технічно-господарський інститут, 1969. – 103 с.
43. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
44. Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання (1917–1967). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
45. Франко І. Я. Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976–1986.
46. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков. – Одесса: Маяк, 1997. – 710 с.
47. Шах Ст. Нова повість Б. Лепкого «Під Тихий Вечір», повість-казка // Діло. – 1925. – Ч. 24.
48. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с.; Т. 2. – 367 с.; Т. 3. – 431 с.
49. Юриняк А. Літературний твір і його автор (Монографія літературного факту і критичні нариси). – Буенос-Айрес, 1955. – 289 с.

## Розділ 5.

# РОЛЬ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ І КОМПАРАТИВІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ В ЛІТЕРАТУРНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ОБРАЗУ МАЗЕПИ

**П**остать Івана Степановича Колодинського-Мазепи (1639–1709) як історичної особи, яка пройшла складний життєвий шлях від сина українського шляхтича з Білоцерківщини до гетьмана України, вже понад три століття привертає увагу багатьох поколінь і народів принаймні Європи й Америки, хоча вже з’являються у пресі статті під назвою «Образ Івана Мазепи у *світовій* літературі» (курсив наш. – Н. Л.) [16]. Високоосвічена людина свого часу, оратор, поет, знавець багатьох мов, дипломат, Іван Мазепа гетьманував 22 роки і відіграв значну роль у міжнародних стосунках провідних держав Європи, зокрема, Польщі, Росії, Швеції, Туреччини. Здобувши вищу освіту в Києво-Могилянській академії та в Єзуїтській колегії Варшави, Іван Степанович згодом навчався військової справи в Німеччині, Нідерландах, Франції, Італії. Отже, він мав особисті здібності й достатні соціально-культурні підстави посісти помітне місце і відіграти важливу роль в культурі сучасників та нащадків. Його стосунки з польськими і шведськими королями, з російським царем Петром Першим, що призвели до катастрофи під Полтавою й анафеми з боку православної церкви в Російській імперії, – все це постійно поглиблювало зацікавлення постаттю Мазепи, примножувало спогади про цю неординарну особистість, породжувало численні легенди, міфи та художні твори різних жанрів і видів мистецтва. Виникали історичні дослідження, напівісторична белетризована проза, деякі художні твори різних літературно-мистецьких напрямів і стилів, тексти яких перекладалися, переспівувалися або інсценізувалися в добу романтизму, реалізму, модернізму і навіть постмодернізму (наприклад, фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001)). Таким чином, на

початок ХХІ століття склалася ситуація, в якій художній образ Мазепи, колізії з його життя і діяльності набули ознак традиційно-образних структур (традиційні сюжети та образи – ТСО) [6, 41]. Мала рацію О. Теліга, яка 1940 року твердила: Мазепа – «справжній герой. Постать барвна, яка і досі ще приваблює і дає натхнення багатьом поетам, письменникам, малярам і музикам. Блискучий лицар, в якому закохувалися до найпізнішої його старості найгарніші жінки того часу. Постать створена не лише на героя історії, а й на героя романа чи поеми...» [40, 125]. На сьогодні передруковано ряд давніх праць історичного, біографічного характеру, белетризованих і художніх творів про Мазепу і «мазепинців», з'явилися нові дисертаційні дослідження на цю тему. Дану групу текстів залишаємо без докладного аналізу, бо 2002 року О. Тарасова захистила кандидатську дисертацію «Еволюція художньої рецепції образу гетьмана Івана Мазепи в українській літературі ХVІІ–ХХ століття». Авторка простежила етапи і тенденції еволюції образу гетьмана на тлі історико-літературного процесу вказаного періоду, здійснивши «спробу переосмислення постаті гетьмана Мазепи в контексті українознавства» [39, 1]. У 2003 році видрукувана вже згадана стаття «Образ Івана Мазепи у світовій літературі» [16, 270–281]. Її авторка В. Лавренюк назвала твори малярства і музики, які спроектовані на постать цієї особистості. Обидві праці мають історико-літературний характер, і в них домінує, крім описово-класифікаторського типу мислення, сучасна ідейно-оцінна парадигма, що яскраво демонструють їх висновки.

На тлі цих текстів вирізняються компаративні дослідження А. Р. Волкова і Д. С. Наливайка не стільки більшою повнотою різнонаціональних літературних фактів, форм міжлітературної рецепції, трансформації і типології, а й врахуванням хронотопних вимірів входження і присутності різних форм сприйняття постаті Мазепи культурами тих чи інших регіонів Європи, народів, а також характеристикою адаптації мазепіани на відповідних історичних етапах, у певних соціокультурних ситуаціях.

Враховуючи наявність і динаміку публікації різножанрових і різновидових творів про Мазепу, досягнення гуманітарних наук у реабілітації особи і діяльності українського гетьмана, ступінь переосмислення його образу, а також задум і формат колективної монографії, ми обираємо інший ракурс розгляду образу Мазепи. Вважаємо доцільним і можливим розглянути *побутування* образу гетьмана в контексті європейської культури та осмислення його крізь призму дискурсу синтезу й взаємодії видів мистецтва, фокусуючи подальші спостереження і міркування через концепт компаративістичного дискурсу.

### 5.1. Дискурс синтезу мистецтв і його значення для осмислення онтології образу Мазепи

**М**іркування про взаємозв'язок і взаємодію різних видів мистецтва, часткові спостереження попередників на двох-трьох творах літератури, музики, малярства, або про синтез їх образотворчих засобів у драматичному театрі, оперетах, операх тощо відомі здавна. Кінематограф, що виник наприкінці ХІХ століття, його вражаючі успіхи під впливом науково-технічного прогресу протягом ХХ століття посилили інтегративно-диференційні процеси такого типу.

Естетики, мистецтвознавці, зокрема і літературознавці, розглядають ці зміни і глибокі трансформації у сфері міжвидових дифузій, особливо внаслідок освоєння комп'ютерних систем, їх застосування у гуманітарних науках і проникнення семіотики.

У філософсько-теоретичних рефлексіях (Баумгартен, Кант, Гегель), в яких йшлося про естетичне освоєння світу, про особливості практично-духовного пізнання дійсності, у трактатах Леонардо да Вінчі, Г. Е. Лессінга, М. Г. Чернишевського, І. Я. Франка та у статтях цілої когорти діячів інших національних культур фіксувалися вияви еволюції розвитку видів мистецтва від прадавнього синкретизму до формування художнього мислення в різних видах окремих рівноцінних мистецтв, їх своєрідності та органічного синтезу.

Поезія (література), музика, живопис, скульптура, архітектура, хореографія, театр, кінематограф – ці основні, тепер загальнопоширені види мистецтва, функціонували в різні історичні епохи як невіддільні феномени від соціокультурних ситуацій. Вони давали відповідний матеріал для відомих літературно-мистецьких напрямів, створюваних систем класифікації видів мистецтва за предметом зображення, за засобами творення образів, за способами їх сприймання і т. д. Якщо порівнювати праці Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766), І. Я. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898) з дослідженням М. С. Кагана «Морфологія мистецтва» (1972), то легко можна зауважити, як у них урізноманітнювалися філософсько-естетичні, логіко-гносеологічні, структурно-семантичні, поетикально-риторичні аспекти мистецтв. Зіставлення просторових і часових, зображальних і виражальних, динамічних і статичних, ізоморфно-міметичних й умовно-символічних видів мистецтва показує, що вони

по-різному репрезентують дійсність, моделюють художній світ, творять художні образи. Разом з тим виразно уявлюється зміна понятійно-категоріальних парадигм, які домінують у роздумах про їх функціонування в міжнаціональному спілкуванні, в побутуванні творів мистецтва у суспільній свідомості різноманітних культурних спільнот.

Навіть вибірковий перелік праць, створених у колишньому СРСР з приводу синтезу провідних видів мистецтва на ґрунті панівної тоді філософії і методології [5; 10; 15; 29], і їх аналіз свідчать про неухильний поступовий відхід від абстрактного, чисто теоретичного або тільки емпіричного розгляду проблематики. Натомість бачимо, як утверджується структурно-семантична парадигма мислення, прикладом чого може бути дослідження І. В. Степанової «Слово и музыка. Диалектика семантических связей» [37]. Все виразніше відчувається зміщення уваги літературознавців від історико-літературної перспективи [35] до компаративістичної проекції на згадану проблематику. У цьому аспекті промовистою є стаття Д. С. Наливайка «Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства» (2003) [30]. Збагачення дослідницької «мови», поняттєво-термінологічних систем, які використовуються протягом ХХ століття у фаховому спілкуванні з приводу основних чи домінуючих напрямів і видів мистецтва, – факт тепер очевидний і по-українськи текстуалізований в «Антології світової літературно-критичної думки ХХ століття» (1996, 2001) [2].

Багатокультурність як феномен, що вимагає міжнаціональної ефективної комунікації, призвів, зрештою, до того, що в концептуалізації загального мистецтвознавства склалися такі поняття, як *дискурс*, парадигми *діалоговості* в сучасному мисленні, тілесності у вічних питаннях пізнання. В українському літературознавстві методологічно осмислений поворот вербалізувався з кінця 80-х років ХХ століття у текстах С. Павличко, Т. Гундорової, О. Забужко, О. Пахльовської, С. Андрусів, М. Кодака, Я. Поліщука та інших, які дали підставу і матеріал новому поколінню гуманітаріїв конкретизувати й докладніше розробляти поняттєво-термінологічні аспекти словесності, власне методіку застосування і використання цих загальних концептів.

Однією з таких спроб видаються нам міркування Р. А. Бубняка в монографії «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» [23, 58–74]. Відносно виокремлення чотирьох *чинників* (рецептивний, менталістичний, концептуальний, риторичний) і чотирьох *вимірів* (вертикальний, горизонтальний, онтологічний, семіотично-семантичний) літературно-критичного дискурсу в широкому розумін-



ні допомагає більш предметно міркувати про структурування міжвидового синтезу мистецтв і перейматися прагматикою порівняльних суджень, які лежать в основі компаративістичного дискурсу. В цьому і полягає значення багаторічної традиції осмислення взаємодії видів мистецтв для дослідження, зокрема, онтології постаті Мазепи, яка *об'єднує* розпорошені протягом століть різні висловлювання (тексти, дискурси) навколо одного *логічного стрижня*. Якщо порівняння, аналогія, типологія – це основні логічні мисленнєві операції, які лежать в основі компаративних студій; якщо асоціації уявлень, образів і понять є психологічною глибинною базою художньої рецепції, то саме компаративістичний дискурс уявлює, текстуалізує та візуалізує названі аспекти дослідження взаємодії видів мистецтва.

За такого підходу перелік фактів **хто** і коли писав про Мазепу; хто, коли і в якій країні позитивно чи негативно оцінював його діяльність; з яких ідеологічних позицій і за якими критеріями виголошувалися подібні аксіологічні судження, унеможливує повне і переконливе розкриття «еволюції художньої рецепції образу гетьмана Мазепи в українській літературі» [39] будь-якого періоду, а тим більше – «образу Івана Мазепи у світовій літературі» [16]. Поза увагою залишається навіть загальна структура художнього образу (взаємодія і питома вага зорових, слухових та інших чуттєвих вражень, концептуально важливих для розуміння і зіставлення своєрідності образу в живописі і музиці). Залучаючи до міркувань літературно-художні образи, мусимо зважати на діалектику конкретно-чуттєвого й абстрактно-логічного, емоційно-чуттєвого та раціонально-понятійного.

Різні типи дискурсу (художня література в її родо-жанровій різноманітності, історично-наукові твори, есеїстично-мемуарні тексти), які в принципі можна ідентифікувати за ідейно-оцінною суттю (зрадник щодо Петра I, Росії – сепаратист, самостійник), вимагають за логікою фактичного матеріалу спеціальної експлікації рецептивно-комунікативних, наративно-поетикальних вимірів їх текстів, перекладознавчих аспектів. Якщо на сьогодні вже розроблений і методологічно осмислений інструментарій (поняттєво-термінологічна система) рецептивної естетики, теорії інтерпретації (концепти конфлікту інтерпретації, надінтерпретації), то чи коректно залишати поза горизонтом осмислення «образу» Мазепи в сучасній культурній ситуації згадані концепти як засоби новітнього компаративістичного дискурсу? Торкатися ж соціокультурних явищ, які позначаються концептами «конфлікт інтерпретації», «надінтерпретації» постаті Мазепи, ролі того феномена (чи міфологеми, чи образу, чи історично достовірної

особи), який маркується знаком Мазепа (Mazepa), – значить **вийти** на *перетини* міжнаціональних горизонтів, що формувалися і окреслювалися – ідеально моделювалися – впродовж кількох епох. Це питання потребує окремого хоча б пунктирного розгляду.

Світоглядні позиції прижиттєвих панегіристів Мазепа, спогади про нього очевидців – іноземних дипломатів і біографів у глибинному вимірі залежать не стільки від особистих вражень авторів, які знали постать Мазепа тривалий час чи достатню кількість документів. Вирішальну роль у цій справі відігравала думка Петра I і політика офіційної Росії щодо України, підтримана й освячена православною церквою Московського патріархату. Проголошена 12 листопада 1708 року анафема «зрадникові» повторювалася з амвонів регулярно аж до 12 липня 1918 року за часів УНР і була знята тільки Київським патріархатом щойно 23 липня 1992 року. Змінювалися політичні системи, режими правління (царське самодержавство, більшовицький лад, хрущовсько-горбачовські перебудови), запроваджувалися демократичні платформи Єльцина, Путіна, а «мазепинство» у своїй суті обстоюється й досі. Так, з інтернет-сторінки 21.08.2004 року користувачам пропонується така характеристика «українського державного і воєнного діяча»: «основні етапи життя Мазепа... мають численні документальні підтвердження і немає жодної підстави їх спростовувати, їх можна тільки хибно подавати і зображувати, чим і займаються фальсифікатори історії – українські шовіністи-сепаратисти» [27, 2]. Закономірно, що протягом XVIII століття в культурному просторі Російської імперії демонструвалося повсюдне «забуття» Мазепа. При цьому ігноруються мало кому відомі факти, що Вольтерівська «Історія Карла XII» (1731), написана по-французьки в Англії, перекладена ледь не всіма мовами Європи і витримала до кінця того ж століття 100 перевидань [6, 271]. Пишучи про переможеного під Полтавою Мазепа, французький вільнодумець, який листувався з Катериною II, все-таки у своїй характеристиці українського гетьмана зазначав, що той «усе, що мав, поклав на оltар незалежної своєї землі» [6, 272]. Правда, у тексті Вольтера був запущений у вжиток поголос про інтимні пригоди молодого пажа Мазепа, який служив у польського короля Яна Казимира. Ян Хризостом Пассек, неприязно ставлячись до Мазепа, був автором цієї малоімовірної вигадки. Вона широко белетризувалася у романі Анрі Контане д'Орвіє «Спогади Азами» (1760). З погляду механізмів поширення інформації-чуток про дивовижну постать Мазепа, варто наголосити, що цей довальтерскотівський роман видавався у Франції 1764 і 1766 року; у німецькому перекладі друку-

вався двічі під назвою «Чарівна росіянка, або Історія Аземи». У російському перекладі цей текст виходив 1784, 1790, 1796 років, а також раз у Данії 1796 року.

Історико-біографічні факти подібного роду засвідчують не тільки якусь певну тенденцію популяризації Мазепи як українського діяча, а й ставлять ряд запитань, особливо з появою однойменних поем «Мазепа» в період утвердження романтизму. Відомо, що 1818 р. Дж. Г. Байрон опублікував свою версію, яка викликала низку картин французьких малярів – Теодора Жеріко, Ежена Делакруа, Орасу Верне, Луї Буланже, Теодора Шассеріо. 1 квітня 1828 року почав писати поему «Полтава» О. С. Пушкін, опублікувавши її в березні 1829 року. Того ж року власну версію постаті Мазепи запропонував Віктор Гюго. Вітчизняні літературознавці (А. А. Єлістратова, Д. С. Наливайко, А. Р. Волков) із цих фактів уже зробили висновки про відповідність згаданих творів естетиці і світовідчуттю романтизму; про взаємодію поезії, музики і малярства в ту епоху, про своєрідний діалог Пушкіна з Байроном; про історію Мазепи і міф про Мазепу; про те, що легенда про Мазепу виникла в Польщі й була перенесена до Франції і спопуляризована Вольтером; що все це було б неможливим без резонансної історичної акції Мазепи – його спроби звільнити Україну від російського панування за допомогою шведів [41, 30].

Але разом з тим варто акцентувати, що поетика романтизму і рівень етнічно-історичної компетенції тодішніх авторів не сприяли заглибленню в постать Мазепи з її характером. Романтизований герой то видавався за *польського* шляхтича, а Україна уявлялася як степова стихія з окраїни Сибіру; в Гюго, наприклад, протагоніст з прізвиськом Мазепа «втрачає зв'язок з локальною та історичною конкретикою, поміщається в умовний час та простір і перетворюється на символ» [Там само, 31]. Натомість у Пушкіна, при всій заангажованій любов'ю до Петра поетиці, його твір все-таки відзначається такою конкретикою.

Читачі, у чиєму рецептивному досвіді, крім романтизму, узагальнені концепти і парадигми етнографічного, просвітницького і психологічного реалізму, натуралізму; імпресіонізму, експресіонізму, символізму і домінантні структури модернізму першої половини ХХ століття, інакше сприймають різножанрові твори про Мазепу, які регулярно публікувалися поза ареалом радянського мистецького світу: в Польщі, Чехії, Словаччині, Франції не виключно українською, а й іншими мовами. Цьому сприяла швидка трансформація вузько трактованого міметизму, перегляд теорії документалізму і вимислу, фік-

ційності художнього світу на ґрунті освоєння досвіду англомовних і польських дослідників. Численні історико-літературні, історіографічні факти європейської мазепіани [3; 6; 13; 16; 21; 25; 27; 28; 30; 32; 36; 38; 39; 41; 45] підтверджують феномен *присутності* у культурі поодиноких народів, у суспільній свідомості цілих регіонів такого віртуального і текстуалізованого явища, як Мазепа (мазепинство). Популяризація чи заборони, уславлення чи анафема – все в різній модальності сприяло закріпленню у пам'яті поколінь постаті Мазепа як ейдосу, фантазму, міфу, легенди – певних ідеальних образів. Заборони і звужування сфери функціонування української мови (указ Петра I, Валуєвський циркуляр, Емський маніфест) породжували й активізували ті форми громадської діяльності українських громад, які вели «Просвіта», НТШ, молодіжні об'єднання «Січ», «Луг», «Пласт», що, зрештою виливалися в січове стрілецтво й військові об'єднання Української Народної Республіки. Поява грошових знаків, одностроїв з відповідними відзнаками, державної і партійно-організаційної символіки з елементами портрета Мазепа і ритуалізувало, і візуалізувало мазепинську свідомість, той дискурс гетьмана Мазепа, який зароджувався у літературно-мистецьких творах XVIII століття, збагачувався у міжнаціональному спілкуванні засобами літератури, музики, театру, кіно протягом XIX і XX століть усупереч політичним, партійним і конфесійним міжусобицям.

Наближення до того образу Мазепа, який складається впродовж історичного функціонування цієї естетичної (креативної, множинної) реалії, вище демонструвала О. І. Костецька. Маємо нагоду продовжити такий дискурс на матеріалі зіставлення опери П. І. Чайковського (1883), лібретто В. П. Буреніна за поемою О. Пушкіна і недавно віднайденого лібретто Дмитра Чутра та Лонгіна Цегельського, яке вони «достосували» до музики композитора у 1933 і 1959 роках.

Виходячи з ідеї цілісності української культури, незважаючи на штучне відштовхування і віддалення геополітичних і національних горизонтів, за якими знаходяться творці і споживачі української культури, можна збагнути цікаві закономірності щодо онтології та реінтерпретації образу гетьмана Івана Мазепа.

## 5.2. Музичне буття як основа функціонування реінтерпретованого образу гетьмана Мазепи

Опера П. Чайковського «Мазепа», епопея Б. Лепкого «Мазепа» як серія опублікованих «історичних повістей» («Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава», «З-під Полтави до Бендер») і лібретто до опери «Гетьман України Іван Мазепа» з відомою музикою П. Чайковського становлять типологічно співвідносні явища із спільним символічним знаком «Мазепа». Всі вони, виникнувши в різний час (1881–1884 рр. – перше; 1929–1956 рр., – друге і 1933, 1956 рр. – третє), у віддаленому культурному просторі (Москва, Петербург у Чайковського; Краків, Львів у Лепкого; Філадельфія, Торонто в Л. Цегельського і Д. Чутра), мають спільні прототексти, образні мотиви і подібні конситуації, які зумовлювали конфлікт інтерпретацій постаті Мазепи і вимагають сучасної надінтерпретації.

П. І. Чайковський часто жив в Україні за часів Російської імперії, любив і використовував у своїй творчості українські музично-пісенні мотиви [34, 190–223]. Лібретто, складене В. П. Буреніним за поемою О. Пушкіна «Полтава», композитор істотно доопрацював згідно зі своїми естетичними поглядами та оперними уподобаннями. 80-ті роки XIX століття, коли писалася і вперше виставлялася опера «Мазепа» Чайковського, – то був період розквіту українського театру і музичного життя. П. Чайковський бував не тільки в Кам'янці і Браїлові на Черкащині, а й у великих містах – Києві, Одесі, Харкові, зустрічався з М. Лисенком, турбувався про сценічну історію його опери «Тарас Бульба».

Б. Лепкий мав сформовані різнопланові погляди і практику у сфері компаративістики (зокрема, був автором дослідження «Pod romnikiem Piotra I» [див.: 23, 250–262]) і збирав матеріали до задуманої поеми про Мазепу ще 1903 року, реалізувавши свої зацікавлення в прозових текстах протягом 20–40 рр. минулого століття. Ще на підготовчій стадії він переймався заходами до 200-річчя смерті І. С. Мазепи. Так, у листі до О. Барвінського від 28 травня 1909 року Лепкий писав: «Безперечно, дуже гарною пам'яткою мазепинського ювілею, який у нас отее починають святкувати, буде портрет гетьмана Мазепи, що якраз вийшов з друку і продається в книгарні тов. імені Шевченка.

Єсть се образ доволі великий (55 × 32 см), а викінчений так, як досі ні одна наша репродукція. Коштує 2 корони. Гетьман представ-

лений в синім багато гаптованім жупані і в киреї, підбитій соболями. На голові соболева шапка з червоним верхом. При боці шабля з багато прикрашеною рукояттю. Борода зголена, над губами малий, темний вус. Чоло високе, пооране гадками, ніс прямий, злегка скаблучений, око бистре, пронизливе, що тягне до себе якоюсь непереможною силою. На устах згіршливий усміх, якби хотів ворогам своїм сказати: «Заскоро гострите собі на мене зуби, заскоро. Подождіть! Спробуємося!» Так понятя стать викликує в нас безліч думок і рефлексій на тему нашої сумної минувшини, котра була б може багато веселіша, коли б не ми самі, коли б не всілякі Пушкіні, Цицори, Кочубеї та тільки інших може, і хоробрих, не найгірших людей, але засліплених егоїзмом, жаждою власного добра і значіння, затуманених хитрощами московськими, або принаджених, як птах до сильця, царськими дарунками.

Вони то лягали колодами непрохідними в тім поході, який з напругою сил вели наші Виговські, Богуни, Мазепи, а на якого прапорі була написана «Самостійна Україна» [9, 125].

Як бачимо, це чи не перша чітко проартикульована ланка ідейного задуму художньої історіософії автора епопеї «Мазепа», зумовлена чи стимульована, крім усього іншого, синтезом мистецтв.

Ю. Шевельов недаремно відзначав надзвичайну популярність твору Б. Лепкого серед західноукраїнських і діаспорних читачів державницько-самостійницького спрямування (див. вище розд. III).

Саме для такої категорії читачів, враховуючи соціально-політичні процеси в УРСР 30-х років XX століття і популярність музики П. К. Чайковського у світі, діаспорні автори підготували матеріал під першою назвою «Лібретто до опери «Мазепа» (1933 рік), а 1959 року назва була конкретизована «Лібретто до опери «Гетьман України Іван Мазепа». В обох версіях збережений епіграф із Байрона:

The power and glory of the wer  
Feith Jess as their voteries, men,  
Had pass'd to the thiumohant Czar,

що в О. Пушкіна перекладено так:

Мощь и слава вины,  
Как и люди, их суетные поклонники,  
Перешли на сторону торжествующего царя.

Аналіз цих фактів показує, що і в Пушкіна, і в Буреніна – Чайковського, і в Лепкого, і в Чутра – Цегельського збережено два мотиви з життя реального, історичного І. С. Мазепи: а) стосунки літнього вже гетьмана з юною Мотрею Кочубеївною, розлад з цього приводу Мазепи з її батьками – Леонтієм і Любов'ю Кочубеями, з якими гетьман

дружив; б) перехід Мазепи від Петра Першого на бік шведського короля Карла XII і страта Кочубея та Іскри. Зрозуміло, що мотивація поведінки осіб і художніх образів, які мають реальних прототипів у цих версіях – різні: однотипна ідейно-естетична оцінка в Пушкіна – Чайковського; протилежна і по суті співзвучна з Лепким – у Цегельського – Чутра.

Не торкаючись зараз історіософської концепції Б.Лепкого та своєрідності оцінок її художнього втілення [16; 21; 39], які в принципі приймаємо, звернемо увагу на ту текстову процедуру, яку здійснили відомий історик, культурно-політичний діяч Лонгін Цегельський і випускник Московської консерваторії, пізніше балетмейстер-постановник у США і Канаді Дмитро Чутра. Зіставлення партитури П. Чайковського з тією, яку знаходимо у виданнях 1933 (Філадельфія) і 1959 року (Торонто), засвідчило, що адаптатори вдалися до купюр у партитурі композитора, нічого не змінюючи в музиці, яку відібрали до своєї постановки, а слова російськомовного лібретто переклали або переспівали, внівши такі лексичні корективи, які семантично відповідають фабульно-сюжетним мотивам опери під назвою «Гетьман України Іван Мазепа». Це й зазначили на титульному аркуші: «Достовували до історичної правди і переложили...».

У такому конфлікті інтерпретацій, який виник між проросійською і проукраїнською ідейно-естетичними версіями, текстуалізувати «історичну правду» інакше, без купюр у словесному вираженні фабули, характерів основних персонажів, без переакцентації мовно-інтонаційних і мелодично-звукових відповідностей, було неможливо. У першій і другій діях в аріях, аріозо, діалогах, дуетах Марії (Мотрі) і Мазепи маємо повний ізоморфізм, еквіритмію та еквілінеарність. Про це свідчать наступні приклади:

І. Текст В. Буреніна (лібретто в опері Чайковського):

<i>Мазепа:</i>	Мой друг, несправедлива ты! Оставь безумные мечты, Ты подозреньем сердце губишь! Нет, душу пылкую твою Волнуют, ослепляют страсти. Мария, верь, тебя люблю я, Мария, верь, тебя люблю я, Я больше славы, больше власти!
<i>Мария:</i>	Неправда, ты со мной хитришь, Давно ль мы были неразлучны? Теперь ты ласк моих бежишь,

Теперь они тебе докучны;  
Ты целый день в кругу старшин,  
В пирах, в разъездах – я забыта... [26, 57]<sup>1</sup>

II. Текст Л. Цегельського і Д. Чутри:

*Мазена:* О, як несправедлива ти!  
Лиши безпідставні журби!  
Ти недовір'ям себе тратиш,  
А душу збурену твою  
Хвилюють, засліплюють страсти.  
О Мотре! Вір, тебе люблю я!  
О Мотре! Вір, тебе люблю я!  
Більше слави, більше влади.  
*Мотря:* Неправда! Ти нещирий став!  
Були ми перше нерозлучні,  
Тепер мене ти уникаєш,  
Мої слова тобі немилі;  
Ти день цілий серед старшин,  
А я самітна, забута [24, 25].

Зате, відповідно до нової назви опери, третя дія скорочена, картина «Полтавська битва» навіть у симфонічному виконанні зміщена з кінця битви та її наслідків до очікування початку баталій. Напередодні полтавського бою хор співає:

Тепер настав час,  
Близько коло нас  
Козаки вже йдуть,  
Попереду всіх  
Гетьман на чолі...

Архимандрит, увійшовши в той момент, кланяється гетьманові і виголошує:

Благослови нас, Боже милій!  
Благослови ти нас усіх!  
Рятуй від напасти ворожої [24, 34].

Дмитро Чутра у заввазі з 1959 року інформує, що сцена «Сварка» (4.6), фінал і народна сцена (4.14) «написані наново й достосовані до музики» [24, 35].

Таким чином, логічної і семантичної відповідності між двома ривнями оперного дійства (словесним і мелодійно-звуковим рядами) досягнуто, хоча твір Чайковського, породжений ситуацією кінця

---

<sup>1</sup> Ці слова ідентичні з «Полтавою» Пушкіна (II пісня).



XIX ст., деформовано, а красу музики як емоційно-виражальної опери, інстальованої в інший соціокультурний контекст, збережено.

Музичні критики, як і літературознавці, вдаючись до інтерпретації синтетичних структур, які поєднують музику і словесність, неодмінно використовують дискурси як у сфері кожного ряду зокрема, так і у взаємозіставленнях. При цьому в період засилля соціологізму не могли позбутися ідеологізації образу Мазепи. Так, наприклад, в академічній праці 1957 року можна прочитати: «Зміст опери «Мазепа» складається з переплетення двох сюжетних ліній. Одна з них – зображення історичних подій (змова Мазепи проти єдності Російської держави, проти дружби двох братніх народів і ганебна загибель таких зрадницьких намірів), друга – драма юної доньки Кочубея, яка покохала Мазепу всупереч природі і звичаям» [34, 194]. Простежуючи музичний розвиток трагедійної опери, логіку виражальних засобів цього синтетичного виду мистецтва, автор говорить про «протяжність мелодичних ліній», «мелодики аріозо і дуетів», про «екстатичний характер кульмінації аріозо», про «конфліктність побудови інтонаційного ладу музичних образів», про протиставлення різних музичних тем, цитуючи нотні записи в партитурі композитора, підсумовуючи, що «конфликтное начало пронизывает всю оперу» [34, 208], що «важливою особливістю змісту «Мазепи» є сильні народні образи: хор дівчат, хор і танці, народні сцени, в яких відчувається український колорит» [34, 217].

Зрозуміло, що сприйняття й розуміння таких текстуалізованих рецептивно-комунікативних структур-дискурсів потребує відповідного досвіду і навичок *перекодовування* словесно-нотних текстів як знаково-семіотичних структур. Культура їх візуалізації спирається на потенціал архетипно-підсвідомої колективної пам'яті та індивідуально-креативної вишколеності, а все це формується і вдосконалюється шляхом неодноразового переходу міжнаціональних горизонтів, завдяки прагматичі компаративістичної дискурсивної практики – від буденного спілкування з приводу різних нагод до професійної спеціалізованої діяльності.

Проілюструємо це кількома довільними прикладами:

У цитованій вже промові О. Теліги на академії в честь І. Мазепи можна прочитати: «Народна маса завжди готова до чину, тільки треба вміти її попровадити, бо народна маса завжди – як чародійний музичний інструмент, на якому великий мистець дасть прекрасний величний концерт, а в руках іншого цей інструмент буде або мовчати, або фальшувати безжалісно» [40, 125].

Американський музиколог, шукаючи аналогій у М. Бахтіна та М. Кундери для розуміння і пояснення евристично-методологічної ролі музики, писав: «Більшість музичного і літературного капіталу була складена з цього трансцедентного тропу (тобто метафори. – Н. Л.), але в останні роки вона була предметом посиленого докладного вивчення і не тільки з боку самих музикознавців. Музика відкрилась для вивчення у всій своїй текстуальності, у всій заангажованості в мову, яку ми не можемо не використовувати, коли слухаємо, реагуємо та розповсюджуємо» [46, 94]. Він мав на увазі традиційні терміни контрапункту, поліфонії в музикознавстві і діалогості в концепції Бахтіна, яка почало складатися з праці «Проблеми поетики Достоевського» (1929). На думку Стефана Бенсона, читання Бахтіна крізь романи Кундери дозволяє «розтлумачувати застосування музики до наративу роману». Музична поліфонія вражає подібна до моделі наративу. А метафора – це тип пізнання, засіб виявлення будь-яких подібностей, аналогій. М. М. Бахтін ще з 30-х років ХХ століття застосовував музичні терміни як організуючі досвід поняття. Це була музичність за орієнтацією в певному культурному контексті. Сутність музичних метафор підтримує «метафору голосу в мовчазному просторі тексту».

Згадані тут кілька прикладів про взаємодію музичних і літературних текстів (творів) при творенні та тлумаченні образу Мазепи, про метафоричне використання музичних термінів у Бахтіна і Кундери, знову нас повертають до питання, винесене в назву нашого розділу і цього підрозділу: як компаративістичний дискурс у цілому і музичний дискурс зокрема, можуть бути *основою* будь-яких зіставлень-протиставлень?

Це питання, на яке пробував відповідати ще І. Франко: «Музика дуже гарно вміє віддавати такі настрої («з домени неясних відчужвань») і викликати їх в душі читачів», куди поет «тільки пробує вдертися – тобто в «чисто музикальний обсяг» [42, 92]. Пізніше, 1980 року, М. Гловінський у збірнику «Пограниччя і співвідносність мистецтв» запропонував тезу «Literackość muzyki – muzyczność literatury» (Літературність музики – музичність літератури). Сутність цієї тези впливає з фактів, що музичний твір, який хоче передавати літературний зміст, мусить в якийсь спосіб вийти поза свою мову, мусить застосувати такі засоби, які уможливили б певну організацію системи звуків, з яких кожен сам собою, *окремо* цього не передасть. Слухаючи такий твір, не можемо досягнути того, що було б відповідником, наприклад, балади Гете чи симфонічної поеми Ф. Ліста «Ма-

зепа». Виходить поза межі своєрідної мови літературної балади чи інструментальної музики допомагають назви-заголовки або якісь цитати [Див.: 48, 103–104].

Щоб наблизитись до семантики творів «Мазепа», анологічним чином виходимо з їх назви і з вражаючої привабливості музики П. Чайковського. Вже інтерпретований, переосмислений образ українського гетьмана в низці історичних [28; 32], літературно-критичних [6; 21; 41], антологічно ускладнених праць [3; 41; 45] чи художньо-есеїстичних досліджень [38] легко абсорбується музичністю своєрідної адаптації опери «Гетьман України Іван Мазепа» під супровід П. Чайковського. Важливо нагадати, що це відбувалося в соціокультурному просторі (США, 1933; Канада, 1959), в якому не святкували ні ювілеїв Переяславської Ради, ні Жовтневої революції, не слухали анафема Мазепі, не розвінчували «українського буржуазного націоналізму» як продовження «мазепинства».

З крахом світової системи комунізму, з банкрутством СРСР і УРСР, після проголошення незалежності України в 1991 році появилися реальні культурно-історичні основи надінтерпретації та остаточного потрактування множинної і невловимої постаті Івана Степановича Мазепи-Колединського в річищі компаративістичного дискурсу у просторі міжнаціональних горизонтів, текстуалізованих світовою культурою.

### Література

1. Азизян И. Вопросы взаимодействия искусств: Композиционно-методологический аспект проблемы // Советское искусствознание 74. – М.: Сов. художник, 1975. – С. 284–296.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
3. Борщак І., Мартель Р. Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана / Пер. з фр. – К.: Рад. письменник, 1991. – 316 с. (З додатком поем Д. Байрона, В. Гюго, В. Сосюри).
4. Ванслов В. В. Опера и ее сценическое воплощение. – М.: Искусство, 1963. – 255 с.
5. Взаимодействие и синтез искусств / Под ред. Г. А. Лапицкой. – Л.: Наука, 1978. – 268 с.
6. Волков А. Р. Великий гетьман: традиційний образ української історичної ренези // Традиційні сюжети та образи. – Чернівці: Місто, 2004. – С. 265–302.
7. Гребінка Є. Твори: В 5-ти томах. – Т. I. – К.: ДВХЛ, 1957. – С. 90–122.
8. Денисюк Н. Р. Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі версії. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 63 с.
9. Журавлі повертаються... З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд., авт. передмови, прим, і коментув. В. Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.
10. Каган М. С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 298 с.

11. Костецька О. І. *Жанрова система прози Богдана Лепкого: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. / Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2004. – 20 с.*
12. Красинская Л. Э. *Оперная мелодика П. И. Чайковского* – Л.: Музыка, 1986. – 244 с.
13. Купранець О. *Виклятий гетьман Мазепа*. – Торонто: Для світла, 1956. – 28 с.
14. Курбанов Б. *Взаимосвязь музыки и литературы*. – Баку: Элм, 1972. – 140 с.
15. Курьшева Т. *О роли музыки в синтезе искусств // Советская музыка, 1980. – № 8. – С. 47–51.*
16. Лавренюк В. *Образ Івана Мазепи у світовій літературі // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наукових праць. Вип. 12. – Одеса: Маяк, 2003. – С. 270–281.*
17. Лепкий Б. С. *Мазепа: трилогія. Мотря: історична повість у 2 т. – Львів: Червона калина, 1991. – 407 с.*
18. Лепкий Б. С. *Мазепа: трилогія. Не вбивай. Батурин: історичні повісті*. – Львів: Червона калина, 1991. – 450 с.
19. Лепкий Б. С. *Прозові твори: У 3-х томах. – Т. І. Мотря: історична повість*. – Тернопіль: Збруч, 2004. – 350 с.
20. Лессіне Г.-Е. *Лаокоон*. – К.: Мистецтво, 1968. – 287 с.
21. Литвиненко Т. *Історіософська концепція пенталогії Б.Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація*. – Суми: Слобожанщина, 2000. – 156 с.
22. *Литература в системе искусств. Методология междисциплинарных исследований Ленинградской конференции*. – Санкт-Петербург: ГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – 91 с.
23. *Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Гром'яка Р. Т.* – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
24. *Лібретто до опери «Гетьман України Іван Мазепа»*. Музика П. Чайковського. Достосували до історичної правди і переложили Д. Чутро і д-р Л. Цегельський. – Філадельфія: Пенсильванія США, 1933. – 35 с.
25. Лупак Н. *Огляд творів мистецтва, присвячених великому українському гетьману Івану Мазепі // Мандрівець., – 2002. – № 3. – С. 31–33.*
26. *Мазепа. Опера в трех действиях / Либретто В. П. Буренина. В переработке П. И. Чайковского по поэме А. С. Пушкина «Полтава»*. Музыка П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1964. – 87 с.
27. *Мазепа-Колединский И. С. (Украинский государственный и военный деятель) // <http://persona.rin.ru/Cgi-bin/rus/view.pl?id=278228> ia = f 8 i dr Page 1–12.*
28. Мацьків Т. *Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах: 1687–1709*. – Мюнхен: УВУ, 1988. – 286 с.
29. Михалев Т. *Видовая специфика и синтез искусств*. – К.: Наукова думка, 1984. – 100 с.
30. *Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10–18; № 6. – С. 7–19.*
31. *Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов*, – Чернівці: Рута, 1999. – 175 с.
32. *Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба*. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто: Видання ООЧСУ, 1960. – 397 с.
33. *Парахонський Б. Бароко, поетика і символіка // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – № 6. – С. 99–114.*
34. *Протопопов Вл., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского*. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – 371 с.
35. *Рисак О. О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця 19 – початку 20 ст.: Автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний ун-т. – К., 1999. – 40 с.*

36. Режисер «Молитви за гетьмана Мазепу» обіцяє повернути набагато більше грошей, ніж вкладено у фільм // Репортаж «Громадського радіо» 28 листопада 2002 // [http://www.radio.org.ua/reports/?eid=\\$id\\_numb=1295](http://www.radio.org.ua/reports/?eid=$id_numb=1295).
37. Степанова И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. – М.: Книга и бизнес, 2002. – 288 с.
38. Сушинський Б. Гетьман Мазепа: Повернення до Батурина. – Одеса: Кирилиця, 2001. – 400 с.
39. Тарасова О. Еволюція художньої рецепції образу гетьмана Івана Мазепи в українській літературі XVII–XX ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2002. – 20 с.
40. Теліга О. Вступне слово на академії в честь Івана Мазепи / О. Теліга. Збірник. – Детройт – Нью-Йорк – Париж: Вид. Укр. Золотого Хреста, 1977. – С. 124–129.
41. Українська тема у світовій культурі: Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Зб. наукових статей. Вип. 17. – К., 2001. – 230 с.
42. Франко І. Літературно-критичні праці: 1897–1899. – Т. 31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45–77.
43. Харитонов В. В. Взаимосвязь искусств. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1992. – 148 с.
44. Чайковский П. И. Мазепа: Опера в 3-х действиях. – М.: Музгиз, 1953. – 325 с.
45. Babiński H. F. The Mazeppa legend in European Romanticism. – New York: Columbia University Press. – 1974. – 161 p.
46. Benson S. For Want of a Better Term? Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera // [http://www.radio.org.ua/reports/?eid=\\$id\\_numb=1295](http://www.radio.org.ua/reports/?eid=$id_numb=1295). Page 1 of 2.
47. Kasztenna K. Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historyczno-literackiej. – Wrocław: T-wo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1995. – 299 s.
48. Muzyka w literaturze. – Kraków: Universitas, 2002. – 374 s.

## Розділ 6.

# ЗНАКОВІ СИМВОЛИ ЯК СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО

### 6.1. Головні знакові образи у поезії Петра Карманського, їхня художня семантика та функції

**М**и схильні дивитись на ранній український модернізм як на широке естетичне явище, що презентує певну історичну добу, як на своєрідну «естетичну революцію», значення якої в історії літератури несправедливо занижене. Адже саме тоді почалося докорінне оновлення моделі національної культури в цілому, починаючи від самих її основ. Про це цілком слушно писав тогочасний критик Микита Сріблянський (Шаповал), котрий вказував на глибоку культурну проблему того часу: чи йти старим шляхом українофільщини, чи залишити традиції хутірського світогляду і варварства та шукати культурного самоозначення. Він означив головний принцип раннього українського модернізму приблизно так: пошук культурного самоозначення, визволення від залежності чужої культури, маючи підґрунтя і поживу у власній культурі, історії, світогляді, способі мислення і світовідчужування.

Дослідники виокремлюють такі провідні риси раннього українського модернізму: індивідуалізм, емансипація особистості, естетизм, культ внутрішнього рефлексування, ігрова рецепція творчості, загострений драматизм, конфліктність світосприйняття, апокаліптична перцепція культури і світу взагалі. Важливою ознакою передсимволізму є його «неоміфологізм», суть якого полягає в актуалізації архетипних пластів культури – використанні міфологічних і біблійних сюжетів та мотивів – як засобів вираження «вічних» «психологічних начал чи сталих національно-культурних моделей» [1, 25].

Типовим світовідчуттям поета-символіста межі століть були втома, нудьга, безсилля, песимізм, апатія; вони поетизували смерть, робили темні сторони людської душі основним предметом мистецтва. Герой декадентської поезії – це, зазвичай, «маленька людина» зі слабкою, хворобливо чутливою душею, яка не може нічого змінити у світі і страждає від цього усвідомлення своєї безпомічності, перебуваючи у конфлікті з суспільством. Йдучи за класифікацією домінуючих естетичних мотивів «Молодої Музи» Стефана Сімонєка, виокремимо основну емоційну гаму цієї поезії (безсилля-песимізм-ізоляція) та моделі редуції буття (вичахлість-звіданість-марнотність). «Тут відкривалося широке поле для літературної риторики, гри, масок, а отже, певні штучність, манірність, провокація бути модою була закладена уже в засновках декадентського мистецтва» [20, 186]. Забороненими були відтворення соціальних, громадських переживань.

Символізм, котрий заповнив уми європейців наприкінці XIX століття, поступово входив і в українську літературу. Так, у 1906 році у Львові під впливом нових європейських літературних течій – «Молодої Бельгії», «Молодої Франції», «Молодої Австрії», «Молодої Польщі» – з'явився журнал «Світ», до складу редколегії якого увійшли В. Бирчак, П. Карманський, О. Луцький та М. Яцків. Він, як було сказано в одному з номерів журналу, мав на меті репрезентувати «відомий в інших народів напрямок декадантський, символічний, модерністичний, естетичний – і як там ще всяко його називають. Мета цього напрямку – служити красі» (Світ. – Львів, 1907. – № 1. – С. 1).

Сама ж «Молода Муза» виникла у 1907 році. Вона була однією із ланок загальноєвропейського руху за оновлення літератури, пошуки нових художніх форм; вплив на західноукраїнське угруповання ішов переважно через краківське літературне оточення, де в цей час жили В. Стефаник, Б. Лепкий, О. Луцький. Не маючи статуту, не ведучи обліку своїх членів, «Молода Муза» була радше клубом митців, котрі збиралися у кав'ярні «Монополь» на площі Бернардинів. Окрім постійних членів – письменників Михайла Яцкова, Петра Карманського, Василя Пачовського, Богдана Лепкого, Степана Чарнецького, Володимира Бирчака, Сидора Твердохліба, Остапа Луцького, у «Молодої Музи» було й багато прибічників, які працювали в інших галузях мистецтва: композитор Станіслав Людкевич, скульптор Михайло Парашук, живописець Іван Северин, скрипаль і маляр Іван Косинин, фейлетоніст Осип Шпитко...

О. Луцький у статті «Молода муза», яку вважають маніфестом літературного гуртка, підкреслював: «Коли вже відкинемо наразі все

царсто сучасних сумнівів і перехресних кличів у напрямі нашого пізнання, а ogranicимося лише на обсяг людського чуття в сфері письменства і філософії, то вистане назвати лише Ніцше, Ібсена та Метерлінка і давнішого Бодлера, щоб всім ярко пригадалося те живе биття сучасного, надміру, може, вразливого людського серця і щоб пригадалися нам всі його приюти там, де – хоч би в облаках нового містичного неба – могло воно найти своє тепло і спокій серед бурхливих днів» (Діло. – 1907. – 18 листопада). М. Рудницький жартівливо порівняв «молодомузівську» громаду з подружжям, яке постійно свариться, але жити одне без другого не може – і це правда, бо їх об'єднувало прагнення шукати в мистецтві нових шляхів, долучитися до загальноєвропейського модерністичного руху, визволитися від побутового етнографізму української літератури межі XIX–XX століть. У стінах кав'ярні точилися жваві дискусії про літературу та її завдання не лише поміж членами «Молодої Музи» – сюди заходило багато інтелігенції, та й сам Іван Франко, щодня повертаючись з роботи, любив поговорити з молодими митцями-модерністами.

«Молода Муза» існувала порівняно недовго – від 1907 року до першої світової війни, але вона, безумовно, вписала свою сторінку в історію української літератури. Кожен член угруповання – це яскрава особистість зі своєю особливою долею. Найталановитішим поетом «Молодої Музи» по праву вважають Петра Карманського. І хоча його перша збірка «Із теки самовбивці» була учнівським наслідуванням модних тоді «Страждань юного Вертера» Гете і «Зів'ялого листя» Франка, але у наступних збірках він уже постав перед читачами як оригінальний митець із власною манерою та своєрідним світобаченням.

Б. Рубчак вказує на спорідненість П. Карманського з європейською поетичною традицією: «Тематикою до Бодлера найбільше зближався Карманський, хоча у його поезії бачимо також сліди німецького романтизму, резигнацію типу Ленау і жовчну іронію типу Гейне. Його мотиви розпачливої самоаналізи, трагічного світогляду, час від часу гротескні образи, такі зацікавлення, як проблеми самогубства, вуличні будні, гріх і погорда до життя – могли великою мірою епатувати тодішнього галицького читача» [21, 38].

Безсумнівним є зв'язок між обставинами біографії поета і його творчістю. Тому коротко нагадаємо життєпис Петра Сильвестровича Карманського. Народився 29 травня 1897 року в містечку Чесанові Любачівського повіту тодішньої Австро-Угорщини (тепер Польща), в сім'ї ремісника. Рано втративши батьків, юнак навчається у гімназії. Уже тоді захоплено читає, займається самоосвітою: «Я за останні



гроші скуповував у книгарнях усе, що цікавило мене, і хоча був нуждарем, все ж мав уже тоді чимало власних книжок. Захоплено перечитував Гете, Улянда, Ленуа, Кернера, а особливо – ейне. Також брався і за Штірнера, Бюхнера, Шопенгауера, Канта, Дрепера та ін., не випускав із рук Святого Письма, головним чином Псалмів і плачів Єремія на латинській мові» [10]. У 1899 році його вірші з'являються на сторінках журналу «Руслан», цього ж року виходить перша збірка «Із теки самовбивці». П. Карманський записується у Львівський університет на філологічний факультет, але за браком коштів йде працювати в кредитно-страхове товариство «Дністер», де знайомиться з М. Яцковим. Тоді ж знайомиться з І. Франком, М. Павликом, В. Стефаником, Л. Мартовичем. У 1900 році П. Карманський їде в Рим, де поступає у Ватикані у «Колегію Рутенську», де навчається майже 4 роки, але не закінчує її, увійшовши в конфлікт з наставниками-єзуїтами через свої вірші. У 1904 року Карманський був виключений з колегії, повернувся до Львова і поновив навчання у Львівському університеті.

У 1906 році очолює редакційну колегію журналу «Світ». У 1907 році поет опиняється у тюрмі за участь у боротьбі студентства за український університет у Львові. Після виходу з тюрми якийсь час працював у редакціях часописів, був домашнім вчителем, заступником учителя в гімназіях Золочева і Львова. Виходять збірки «Ой люлі, смутку» (1906), «Блудні огні» (1907), «Пливем по морі тьми» (1909). У 1910 році у Стрию одружується з двоюрідною сестрою дружини Василя Пачовського Здиславою Савчек. Працює вчителем у Тернопільській українській гімназії. Навесні 1913 року на прохання канадійської діаспори їде у Вінніпег для педагогічної праці. Там організовує українську читальню, курси вивчення української мови для дітей, виступає з доповідями. Та на прохання дружини, враженої смертю уже другої дитини, повертається на батьківщину. З першим приходом російських військ Карманський тікає до Відня. Мобілізований в армію, несе від імені «Союзу визволення України» рідне слово солдатам-українцям в таборах полонених російської армії у Німеччині.

У 1917 році вийшла збірка віршованої прози «Al fresco», високо поцінована М. Зеровим, вказавши про перехід автора на новий щабель творчості, на відхід від «молодомузівських» позицій. 1918 р. – повернення у Сокаль, потім у Тернопіль, звідки їде на Україну; в Херсоні веде курси українознавства для учителів шкіл і гімназій. Повернувшись до Тернополя у 1918 р., організовує повітову громаду, очолює повітовий комітет Національної ради, видає часопис «Голос Поділля»,

який після переїзду уряду Західноукраїнської Народної Республіки до Тернополя стає його органом під назвою «Український голос». Карманського обирають членом міської ради, а потім – делегатом до західноукраїнського парламенту, де він входив до складу військової комісії. У січні 1919 відїжджає з делегацією ЗУНР у Київ на Трудовий конгрес, який затвердив злуку західних і східних земель України. Директорія призначає його секретарем місії УНР при Ватикані, куди він зміг потрапити лише у листопаді, переживши у Галичині трагедію ЗУНР аж до відступу армії за Збруч. У Ватикані місія добивається офіційного визнання УНР. Приїхавши до Відня, пише поезії, роман «Кільці рож», «Криваву книгу» – збірник матеріалів про злочини Польщі в Галичині у 1919–1920 рр., статті до часописів.

У 1922 р. поет від'їжджає до українських поселенців у Бразилію з дорученням емігрантського уряду ЗУНР зібрати там гроші у фонд національної оборони. Про свою мандрівку Бразилією і Аргентиною Карманський написав у книзі «Між рідними у Південній Америці». Про мету своєї поїздки за океан він пише так: «Від диктатури ЗУНР я виїхав з кінцем лютого 1922 р. до Бразилії з принципіальним дорученням перевести там серед нашої колонії «Позичку Національної Оборони» і з додатковим дорученням старатися, щоб представництво уряду Бразилійської республіки допомогло нам на терені Ліги Націй» [11]. Засновує у м. Прудентопіль українську середню школу, друкарню, видає газету «Український хлібороб», багато пише. Та невдовзі Карманський вступає у конфлікт з василями, котрі вбачали у його діяльності загрозу своєму впливові. Поет наживає ворогів. У 1925 році до Бразилії приїжджає дружина з донькою Лідією, через два роки народжується син Богдан. Та не витримавши важких умов життя, вона з дітьми повертається у Галичину. Покинутий і прибитий горем поет звільняється зі школи і починає працювати звичайним хліборобом-плантатором. Влітку 1931 року, отримавши амністію за «злочини» проти польської влади, на куплений братом дружини квиток, повертається у Галичину. За «бразильський» період написані наступні праці: злободенна публіцистика «Чому?», книги «Моїм клеветникам», «Злочини європейської цивілізації»; художні книги – збірки «За честь і волю» (1923), драма «Буря» (1923), поема «Плач бразилійської пуші» (1926), збірка сатир «Бразилійські співомовки», видана під псевдонімом Гілярій Макух.

Повернувшись у Галичину, вчителює у Дрогобичі. Вісім років, прожитих під Польщею, позначені спадом у творчості поета. Він про-

довжує спомини, частина яких присвячена «молодомузівцям», – «Українська богема» (Львів, 1936), пише поезії.

Восени 1939 р. переїздить у Львів, працює викладачем університету. Поет потрапляє у вир літературного життя, стає членом Спілки письменників. Його висувають скрізь на перший план, називають «полковником поезії». Життя у Львові українізується. У 1941 р. поет готує збірку «До сонця» з передмовою М. Рильського, працює над поемами «Шевченко» і «Його дорога». З Криму привозить поезії до циклу «Кримські сонети».

Під час німецької окупації П. Карманський усувається від громадянського життя: працює перекладачем укравління залізниці у Кракові, вчителює в гімназії. Пише поезії, присвячені коханню до молодої дівчини Світлани, які згодом увійдуть у збірку «Осінні зорі». Перекладає «Іфігенію в Тавриді» Й. В. Гете (1942), «Тарквато Тассо» Й. В. Гете, драми Ф. Шіллера «Мессінська наречена», «Вільгельм Тель» та «Дон Карлос», які донині лежать у рукописах.

Після війни П. Карманський працює директором музею Івана Франка. У лютому 1947 почалися гоніння на поета – його звинувачують у зраді ідеалів СРСР, називають найлютішим ворогом українського народу, агентом польської дефензиви, виключають зі Спілки письменників як «мерзенну і ганебну постать», «запеклого буржуазного націоналіста». Почалися найчорніші дні у житті письменника – від нього відвернулися усі колишні друзі. Карманський починає перекладати «Божественну комедію» Данте, частину якої – «Пекло» – підготував до друку М. Рильський уже після смерті поета у 1956 р.; дві інші частини так і залишилися у рукописах.

Наприкінці 1950 р. на квартирі Карманського вчиняють обшук, знаходять заборонену літературу. Влада починає займатися його «перевихованням», що остаточно підриває здоров'я поета. За дорученням М. Суслова Карманському наказують написати «покутну книжку» про антирадянську сутність католицької церкви. Він починає працю, але усе, написане ним, влада відкидає. Хвороба прогресує – митець уже не може писати. У 1951 з'являється друком брошура «Ватикан – натхненник мракобісся і світової реакції», написана колективом замовлених авторів, під якою, одначе, був підпис Карманського. За ці заслуги «Радянський письменник» видав у 1952 році тонесеньку збілочку Карманського «На ясній дорозі». Помер поет 16 квітня 1956 року.

Кілька слів скажемо про характер поета, адже це теж надзвичайно важливо для глибшого розуміння його творчого спадку. За спогадами сучасників, Карманський мав прикрий, конфліктний характер,

був схильний бачити у всьому більше поганого, ніж хорошого; був песимістом, мав багато ворогів. Любив мандрівне життя, мав гострий розум, їдке почуття гумору. У житті був не практичний, довірливий, дуже працьовитий. Він ніколи не ставився з пієтизмом до власної творчості, був надзвичайно самокритичний [7, 328–329].

П. Ляшкевич так означив віхи життя поета, вказавши на їхню внутрішню суперечність, що була властива Карманському: поет-естет і божественник, патріот-сатирик і декадент-лірик, питомець чернечої ватиканської колегії й невгамовний пілігрим, дипломат і підкорювач тропічних прерій, людина широкого європейського формату і заско-рузлих національних комплексів [17, 61].

Як один із провідних і справді найталановитіших членів «Молодої Музи», П. Карманський своєю ранньою поезією показував зразки модерністичної поезії, що мала на меті лікувати душу, а не суспільство. Він так характеризує свою естетичну позицію у передмові до збірки «Ой люлі, смутку»: «Ми... свої діти хрестимо самі сльозами нашого народу, гартуємо в огні його серця, а вивід беремо в храмі Краси» [12, 380].

Для поезії П. Карманського найхарактернішими знаковими символами є наступні:

- 1) «театральні» (*маска, маскарад, блазень, гра*);
- 2) релігійно-містичні (*дзвін, смерть, сон, труна, цвинтар, хрест, своєрідна есхатологічна модель раю-некла-чистилища*);
- 3) мариністичні (*море, човен, хвиля, берег* тощо);
- 4) природні явища, предмети довкілля (*сонце, місяць, гора, хмара, дорога, міст* тощо);
- 5) «екзотичні» (культурософська топографія – *Голгота, Олімп, Гіпогей, Лета*; екзотичні пейзажі, рослинність: *цикута, асфодель, лотос, алое* тощо);
- 6) міфологічні герої (*Агасфер, Каїн, Ікар, Беатріче, Юда, Прометей, Зефір, Демон, Тиртей, Ніоба, Сізіф*).

Літературу рубежу XIX–XX століть інколи називають сецесійною, тобто такою, яка поєднала в собі елементи різних художніх стилів, насамперед романтизму з його фантазмагорійними образами, реабілітацією особистості, могутнім світом природи та європейським класицизмом з властивими йому темами, мотивами, топосами античності та середньовіччя. Про неоднозначність сецесійного стилю свідчить його «подвійність» – занепадницькі настрої втоми і розчарованості поєднані зі своєрідним азартом та оптимізмом, виродження – з відродженням. Дослідники порівнювали світовідчуття митця на ру-

бежі століть із позицією Харона-перевізника між берегами культурних епох, характеризуючи його як «трагічний оптимізм» [20, 198]. Сецесійна творчість поєднала воєдино химерний і багатолікий світ модерних символів та образів, еротичу і екзотику.

Проаналізувавши збірки П. Карманського (особливої уваги заслугове рання творчість поета), охарактеризуємо присутні у них знакові символи і спробуємо «зчитати» інформацію, закладену в них.

Символи **гри, театру, маски, маскараду, блазня** переконливо втілюють ігрову доміанту естетичної моделі модернізму. Зауважимо, що суть сецесійного мистецтва – у грі уяви, грі образів, грі смислів і символів, це, врешті, «відкриття мистецької *істини у грі*» [20, 199].

Знаменно, що до цих символів «перелицювання» автор звертається уже в зрілих своїх творах (починаючи зі збірки «Al fresco»; найбільше – у творах 30–40-х років). Карманський звертається до цих символів лише на т. зв. етапах «оцінювання», коли відбуваються якісь різкі зміни, і ліричний герой (автор) тверезо-споглядално займається самоаналізуванням, а також аналізом історичних, культурних подій тощо.

Вперше яскраво символ театру був представлений у поезії «Інтродукція» зі збірки «Al Fresco» (1917). Уже в самій назві циклу (*ital.* – «настінний живопис водяними фарбами по сирій штукатурці») зашифровано зміни – і світоглядні, і історичні, – що відбулися з Карманським і з Україною. У час, коли «доводилося кидати старі шляхи» [7, 82], коли на Україні з шаленою швидкістю йшли визвольні змагання, віяли вітри воєн і революцій – автор збагнув, що досить бути «співцем зневіри і гробів» («*Ми вже не ті, щоби носить габу жалоби: / Ми вже, славить богів, діждались карнавалу. / Плетемо вже вінок нового ідеалу. / Ми здерли чорний стрій з України-Ніоби*» [«Інтродукція»; 7, 82]), а він мусить послужитися рідному народові. Ця позиція – зауважимо! – не заперечує модерністської позиції автора, не співвідносить його з «народництвом», а є вимушеною дією свідомої, натхненної яскравими змінами особистості. Він впевнений, що в момент, коли батьківщина вимагає оптимістичного самозречення, повинні зникнути самозакоханість і душевний самомазохізм юних «митців-модерністів», і він сам до себе каже: «*Гей, плаксо, смутку мій, ти паяце банальний! / Зійди вже раз з дощок народного театру!... Геть, смутку навесний! Щезай, маро-зневіро!*» [7, 82]; автор пропонує «*обмити пудер аномальний*», зняти рукавички і відчинити собі гумористичний кутік [7, 83]. Тут символ театру вказує насамперед на історич-

но-культурні зміни в Україні, учасником яких був автор, на зміну світоглядних позицій Карманського; відтворює ауру часу.

У поезіях 30–40-х років символи «перелицювання» стосуються насамперед особистісних змін у житті автора, усвідомлення ним відносності життя і суспільства («*Життя – це н'єса, повна протиріч*» [«Я знаю: наші розійшлися дороги»; 7, 312]); вони є «межевими», такими, які умовно відділяють певні етапи у житті і творчості; з їхньої позиції, як з придорожного каменя, автор оцінює минуле і зазирає у майбутнє. Так, у поезії «Мій ювілей» Карманський стверджує: «*Комедія усе; ціле життя – омана. / У кожного в очах сміється арлекін, / У кожного в душі своя ятриться рана; / За усміхом гірким ховається проклін*» [«Мій ювілей»; 7, 121]. З цих та наступних рядків можна «прочитати» кілька «пунктів» із життєвої позиції і світоглядної концепції Карманського, а саме:

- відчуженість людей в облудливому суспільстві: «*Й ніхто не знає сам, чи він це, чи не він*»;
- концепція життя як театру, а людей – як акторів; режисер – байдужий фатум – Бог? людські закони? Світова Воля? – «*Покличе режисер – і мусиш, брате, грати*»;
- маска – як спосіб самозахисту; але з часом, коли людина призвичаюється «ховатись» під личиною, вона втрачає саму себе: «*І голос нам чужий, і не своє обличчя, / І все, що робимо, – не наше, не своє*»;
- негативне ставлення, заперечення «рольових ігор» – стандартних установок у житті, вимоги грати за «узвичаєними правилами» – тоді, власне, «комедія» перетворюється на «трагедію»: «*І я вже безліч літ в театрі життявовому / Томлюсь над зігранням моїх нудних гастроль. / І вся трагедія, мабуть, міститься в тому, / Що брався я в житті до вимушених роль*» [«Мій ювілей»; 7, 121].

Знаково, що і в поезії, і в прозі Карманського серед театральних жанрів домінуючими є символ комедії, причому автор навмисно «занижує» її, вважаючи примітивним фарсом на дерев'яній сцені життя, у якій грають бездарні, але на свій лад нещасні паяци, що мусять одягати маски для розважання публіки. Ця тема піднімається у поезії «До поета» з яскравим епіграфом із Леонкавалло «*Одягни балахон, напудрившись мукою; / Юрба платить – і хоче сміятися*»: «*Бери блазеньський жезл. Хоч біль уста стискає, / Виходь на сцену: ти – мізерний ар-*

лекін! / *Ось знуджена юрба з усіх боків гукає: / «Паяце, смійся, смійсь! Собі і нам на скін»* [«До поета»; 7, 151].

У поезії «До мого гробокопа» автор відтворює власне бачення сенсу людського життя через символи комедії, «акторів» і гробокопа. «Комедія» у цьому випадку – це життя небіжчика-автора, як, власне, і кожної людини на землі – цього «мізерного хроба»; «актори», які грають фарс над гробом, – натовп співчутливців, котрі після добре відіграних ролей на похороні «*підуть у кав'ярню, щоб за труд / Хильнути свій коньяк*»; і лише «*холодний та німий*» гробар, як справжній філософ, спокійно і тверезо дивиться на цю гру, усвідомлюючи її мізерність і низькопробність [«До мого гробокопа»; 7, 146].

Архетипний символ маски символізує спробу втечі від себе, захисту від чогось, бажання видати себе за когось іншого. У поезіях Карманського маска символізує насамперед спосіб захисту людини перед суспільством («*Де загубив я мрійну казку / І скарби радощів життя / І наложив на серце маску*» [«Візьміть мене з тих пуц гнітючих»; 7, 140]); бажання приховати одні риси і виявити інші – своєрідне «маскування життя» («*Чи демон ти, чи в тебе тільки маска, / Що приховала янгола в тобі?*» [«Якби ти знала, скільки світла й чару»; 7, 289]); неправду, облуду, ілюзорність («*Не знали ми, що нам услід / Надійшла лиш маска*» [«Елегія»; 7, 257], «*Ти ще не знаєш, що в житті все маска*» [«Світлані»; 7, 296]).

Поряд з театральними жанрами Карманський зображує і «особистісні ігри» – це характерно як для поезії, так і для прози автора: «*Мені знайома роль слабкої мишки, / Що нею кітка проганяє сплн*» [«Барвінком постелюся на дорозі»; 7, 276].

Порівнюючи своє життя з театром, автор констатує, що уже «*без драматичних жестів і без пози / Докінчує свою нелегку путь*» [«З глибин душі»; 7, 216]; що він програв життєву ставку «*як нерозважний, смілий грач-аматор*» [«Я завжди був дитиною часу»; 7, 224] і з «*життєвого карнавалу*» йому залишився «*лиш спогад капосних, несповнених хотін*» [«І прийде час»; 7, 246].

Знакові символи гри, театру, карнавалу, маски – це, передусім, символи, які відображають стилістичний напрям – модернізм (сецесію) і відтворюють дух часу межі століть. Не слід забувати про архетипну основу цих символів, про їхню зорієнтованість на «вічні» питання – і тому несправедливо обмежувати їх часовими рамками чи якимсь стилістичним напрямом – вони, безумовно, містять в собі глибокий пласт ментальних, культурних, історичних і авторських харак-

теристик. Типово символічним є порівняння театру з життям людини, і Карманський, звичайно, тут не новатор; та заслуговують неабиякої уваги «накладання» цього узвичаєного символу на контекст українського передсимволізму та суспільного життя у Галичині; цікавими є трактування символу маски і блязня як в особистісних, інтимних поезіях, так і застосування його для відтворення суспільно-історичних змін.

Ще раз зауважимо, що усі символи літератури межі століть мають декаданський характер. Це ж стосується і **релігійно-містичних**, таких, як дзвін, храм, ангел, хрест, численних образів церковної атрибутики, своєрідної есхатологічної концепції раю – пекла. Властивими для модернізму є інтертекстуальні посилання, яких надзвичайно багато в поезії Карманського (зокрема, цитати зі Святого Письма).

Символи **сну, смерті** – теж суто модерністські (декаданські), і вони яскраво змальовують пануючі в суспільстві занепадницькі настрої, відчуття-передчуття кінця, руйнування, вмирання. Нагадаємо, що на межі століть надзвичайно популярними були філософські концепції «проповідника смерті» Шопенгауера і «бунтівника-руйнівника» Ніцше. Заперечуючи доцільність і сенс існування, стверджуючи, що життя – це страждання, ці філософи, відтворюючи загальну атмосферу часу, спричинились до формування домінуючої песимістичної суспільної думки. Ми певні, що Карманський, як палкий прихильник цієї філософії (і Шопенгауера зокрема), відтворив у своїх поезіях через символи сну, смерті та їхні атрибути – **труни, цвинтаря, хреста** – декаданський дух епохи межі століть:

*«Чогось так сумно...З гробів несеться / Якесь тасмне сумне квіління, / Співають півні і серце б'ється: / Скінчиться швидко моє терпіння?»* [«Чогось так сумно»; 7, 31]. У цих знакових символах «прочитується» не лише характер епохи межі століть, але й вимоги стилістичного напрямку (модернізму), світоглядні позиції автора. Характерні образи-топоси, які увиразнюють символи смерті, сну, кладовища (оті численні хмари, тумани, пугачі, ворони, галки, зорі, мла, вітри, сільські дороги, сліпці, тернина, яри) вказують і на національну, ментальну приналежність автора.

Цікавою є авторова **концепція смерті**: *«Я не помру увесь; я знаю, / Що житиму в серцях живих, / Як шум замерзлого ручаю, / Що підмиває плити криг / І jede весінньої обнові, / Щоб течію розмити знову»* [«Незваним вояком умерти»; 7, 172]. Він називає життя *«карантином туземним»*, і хоче піти у інший, кращий світ – *«так тихо, непомітно, / Як непомітно еремітом жив»*, залишивши по собі *«лиш мертву тлінь / І жмут ніким не співаних пісень»*; смерть – він впе-



нений у цьому, – приносить спокій, забирає клопоти, *«що обертали в пекло кожен день»* [«Вже добредаю до кінця дороги»; 7, 186]. Поет шукає у смерті вищого змісту, він йде у неї впевнено, навіть радісно, з надією, як *«ненасичений шукач перлин»* [«Ні крапельки лишити вам не хочу»; 7, 188]. Це – своєрідна гуманізація смерті, що була властива для митців нового часу. Така світоглядну позицію пояснював М. Гайдеггер: «життя людини – це буття до смерті», «буття, призначене до загибелі» [2, 476]; смерть – це даність, вона завжди присутня у житті; саме у смерті незавершене буття знаходить кінечність, переходить зі стану буття у Не-буття.

Карманський впевнений, що люди не помітять його відходу у кращий світ, що його смерть нічого не змінить у світі: *«Не будуть дзвони плакати за мною, / Не проведе мій прах сумних юрба. / Лише поля і птахи заридають.»* [«На відхідному»; 7, 229–230]. Така позиція автора – типово декадентська, порівняємо її зі світовідчуттям Ш. Бодлера: «Він, звичайно, боїться пекельних мук, але не мріє про райське блаженство; він прагне такого «звільнення», яке досягається лише абсолютним забуттям, смертю, яке можна отримати лише повернувшись у материнське лоно чи потрапивши у дантів Лімб... до немає ні радості, ні страждань, а лише безмежний спокій» [14, 15–16] і Верлена: «його душа жила постійним передчуттям повернення до стихії нероз'єднаних першоджерел» [14, 19].

Взагалі, тема поетичної некрофілії – одна з домінуючих у поетичному доробку Карманського. Гадаємо, це багато в чому залежало і від індивідуальної світоглядної позиції автора. Наведемо цитату з П. Ляшкевича, котра стосується власне цього питання: «Схильність поета до фаталістичних мотивів стала притчею во язицех з легкої руки М. Євшана («Блудний метеор, що блукає огнем серед темної ночі. Він ненавидить сонце») і М. Сріблянського («В українській поезії декадентів нема, oprіч хіба одного дуже талановитого П. Карманського», творця «могильних тонів», «гімну смутку»)» [17, 26]. Дослідники схильні пояснювати таку «лагідну некрофілію» (М. Ласло-Куцок) поета його філософськими уподобаннями, насамперед впливом Шопенгауера, переконанням у тому, що епіцентром людини є душа, вона зв'язує минуле і майбутнє, землю і Бога – а тому, що душа безсмертна і вічна, тому так спокійно звучать загробні мотиви. «Ніч, цвинтар, могила, смерть – все у нього привабливе, все окутане атмосферою урочистості, гармонії, що утворюється підбором високої, іноді навіть релігійної лексики, вживанням слів «фіміам», «панахида», «монахині» та ін. [15, 21–25]. Ще більше поглиблює цю тему

Ю. Тимошенко, порівнюючи використання антитези Життя/Смерть у П. Карманського і Ш. Бодлера. Авторка відносить обох поетів до того типу людей, котрі «максимально загострено й оголено відчувають глибинні онтологічні протиріччя між людиною й довкіллям, а в самій людській природі вбачають змагання двох протилежних начал – божественного і сатанинського» – цим і пояснюється типологічна спільність у трактуванні ними кінця Життя як жаги Не-буття, жаги Ніщо, що закладена в людині від народження разом із прагненням бути [22, 60]. Та окрім приватно-особистої сфери, котра, безумовно, наклала свій відбиток на трактування Карманським поняття смерті, джерела песимізму слід шукати насамперед у громадсько-патріотичній позиції автора, у обставинах того часу, коли він жив і творив: *«О, не гудіть мене, що я співак звіри, / Що від моїх пісень заносить плінь гробів, / Не ремствуйте, брати, що я з моєї ліри / Умію викликать лиш тихий плач рабів. / Я син часу, дитя всіх ваших смутків, болів, / Всіх ваших скорбних дій і всіх нових недуг, / В моїй душі лежить гніздо всіх ваших мовів: / Безсилах поривань, і сліз, і вічних туг»* [«О, не гудіть мене, що я співак звіри...»; 7, 75].

Просліджувавши трансформацію знакових архетипних символів **раю – пекла**, можемо означити, що саме у певний період його життя домінувало у світогляді автора, що було для нього «найсвятішим».

Отож, у ранніх поезіях символи раю і пекла стосувалися здебільшого інтимних переживань: *«А все ж одно твоє слівце тепліше / Могло б мені в'язницю в рай змінити»* [«Цикл «Двигну тебе на крилах туги», IV»; 7, 43], *«Колись я мріяв: духом злину / В надземний рай, до ясних зір... / Ох, даром! З зойком мчу в долину / Verrei morir...»* [«Verrei morir...»; 7, 30], *«Й мені здається, що я ближче раю, / Що ношу в серці храм святого Бога... І серце плаче тихою тоскою, / Як білий ангел на порозі раю»* [«Й мені здається, що я ближче раю»; 7, 65] та трагічного світовідчуття молодого автора-самітника, котрий був у опозиції до довколишнього світу: *«Я в грудях скрив пекучий біль / І давив зойк розпуки, / А в серці грало пекло!»* [«Г. Марін»; 7, 25], *«Відхилию вам рубець багрової киреї, / Обнажу вам весь ад туземного буття»* [«Leitmotiv»; 7, 51]. Для цього ж періоду творчості Карманського властиве «обожнення» коханої: *«Ні, ти невинна! Ти свята без плями, / Ти непорочна, як роса на цвіті. / Була для мене сонцем на розсвіті / І херувимом з райськими піснями»* [«Ні, ти невинна!»; 7, 68].

Пізніше, зі з'явою у творчості Карманського громадянських мотивів, символи раю і пекла та численні релігійні образи стосуються переважно долі України, національно-визвольних змагань, роздумів

автора про історичний шлях, минуле і майбутнє своєї батьківщини: *«І сталося чудо!...Лазарове тіло, / Закуте в гробі три дні, три віки, / Воскресло, встало, кровію скипіло.../ Ми вольні! Даром ворота некольні / Постали проти наших вічних прав»* [«В перші роковини Падоліста»; 7, 88], *«Як Єремія, плачу над тобою, / І серце в мене жаритьсья в огні. / Одчай вселився у твоїй країні, / І мирні села оповив пустар. / Сіон твоїй гордий тужить на руїні, / І Бога твого безчестить дикар»* [«Народе, жертво дикого розбою»; 7, 94–95], *«Моя ти Земле, втрачений мій раю»* [«Моя ти Земле!»; 7, 98], *«За нашу волю, до хреста прибуту, / Скарай їх, Боже!»* [«Скарай їх, Боже!»; 7, 100].

У «емігрантській» поезії символ раю стосується зазвичай спогадів про Україну і дитинство, дружину і сім'ю, а пекло – буднів на чужині та трагічного нерозділеного кохання: *«Чому я полюбив турботи невсипуці / І життєвий бенкет у пекло обернув»* [«Ні, не забув я вас»; 7, 136], *«Вигнаний хлоп'ятем з раю, / З обличчя радість загубив»* [«Я не клену, не нарікаю»; 7, 146], *«Моя Вкраїно, сонячна, квітуча, / Моя Гелладо, мріє, раю мій!»* [«Рости, Україно!»; 7, 163], *«Проклята хай буде любов! / А все ж таки щаслив, хто може / На вид палаючих кострів / Сказати радісно: «Мій Боже, / І я в гегенні цієї горів»* [«З циклу «До серця мого хтось застукав», I; 7,151].

Зустрічається у Карманського і мотив **«земного раю»** – аби досягти його уже тут, на землі, потрібно, аби *«життям нас вів компас сумління, ...щоб ми в собі задушили звіра»* [«Я знаю: рай – це тільки гарне слово»; 7, 183]. Поет малює «візії майбуття» – коли *«жорстокі та грізні / Ненавистю зударяться кентаври, / З чола століть зів'ялі зірвуть лаври, / З корінням вирвуть хопту давніх днів»*, коли *«Пропаде сатана, що нашим серцем вихрить, ...І в лабіринті душ хтось сонце запалить, / І вже не витимуть в людині злющі тигри»*, коли *«стане чоловік над часом і простором, / І змірить розумом злодіяння століть, / Зітре із себе гріх, як ту зелену снідь, / І в серці воскресить давно умерлий сором»* [«Видіння майбуття», I–III; 7, 142–144].

Вражає кількість слів релігійної лексики, особливо у ранніх поезіях Карманського. Знаковим у цьому плані є тристрофований вірш *«В моїй душі страшна порожня...»*, де автор асоціює свою душу із зимною, пустою келією ченця, яку покинув жрець, у якій *«престоли давніх божисщ впали / І втратили весь чар прикрас, / Цінні ікони люди вкрали, / В лампадах весь вогонь погас»* [«В моїй душі страшна порожня...»; 7, 49].

Підводячи підсумки, хочемо зауважити, що вживання Карманським релігійної лексики, вибудовування ним власних концепцій смер-

ті, раю і пекла – це, безумовно, данина вимогам стилістичного напрямку; ці знакові символи якнайяскравіше відтворюють дух часу межі століть (утома, розчарованість, пересит), домінуючі суспільні настрої, філософські концепції та світоглядні позиції самого автора, а доповнюючі образи-топоси (традиційні народнопісенні, фольклорні образи хмар, туману, воронів, галок, зір, мли, вітру, дороги, сліпців, терену, яру) вказують на національну приналежність автора текстів.

Окремого аналізу заслуговують *мариністичні символи* у поезії Карманського. Зауважимо, що «символ моря як вічної, непереможної стихії належить до топосів модерністичної поезії» [20, 201]. Будучи архетипом, символ моря-океану містить у собі глибокий зміст і репрезентує стани від трагічно-штормових до спокійно-споглядальних. За грецькою міфологією, океан виконує роль межі між світом життя і світом смерті [27, 359]; його головні архетипні характеристики – грандіозність, безформність, безперервний рух; він – джерело життя, символ породжуючого лона світотворення. Океан може означати одночасно дієве творче начало і мати деструктивні, негативні характеристики; бути джерелом хаотичних сил і символізувати жіноче начало [27, 360].

У поезії Карманського символ **моря-океану** має такі значеннєві нюанси:

- 1) безмежне, всепоглинаюче, фатальне начало (щось схоже до Світової Волі Шопенгауера) – *«Я вийшов. Сумно, без життя, / Котився Тибер в море, / Немов шептав: «Глузуй з чуття/ Втопи ось тут все горе/ Усе пусте, без цілі...»* [«Г. Марін», II; 7, 26];
- 2) нірваний спокій: *«Привіт тобі, тихе, розмріяне море! / Приходжу до тебе, як вірний до храму»* [«Привіт тобі»; 7, 60];
- 3) прагнення змін у житті, свободи: *«Хай хвилі рокоцуть, хай бісяться громи! / Несила вже гнуться і плакать в покорі! / Avantі! Дихнімо на вольнім просторі / А ні, то загиньмо у приві мальштрому»* [«В дорогу!»; 7, 62];
- 4) політичні, соціальні, історичні зміни: *«Від Волині до тайги Сибіру / Сколихнувся грізний океан, / Потроцив престולי й кумири / Грозівяв гнітючий туман»* [«Весна 1917 року»; 7, 107];
- 5) уособлення щастя: *«Море – мрія і радість. Крізь смарагди, сапфіри»* [«Кримські сонети», III; 7, 159]

Символ **берега** моря-океану в поезії Карманського має такі значення:

- 1) бажана зупинка задля самоаналізу серед бурхливого житейського моря: «*І я пристав, як той плавець на морі; / І де знайти лиман?*» [«Г. Марін», III; 7, 27];
- 2) остогидла буденність, затхлість життя на противагу вируючому морю-океану – змінам: «*Розвіяло море сріблястую гриву / І рокотом громів стрясло берегами. / Гей, кинув я берег і пристань дрімливу*» [«В дорогу!»; 7, 62];
- 3) суперечності людських характерів, що призводить до особистісних конфліктів: «*Об скелі б'є сердите море; / Та одне одного не зборе / Й обоє чахнуть од жаги. / Так двоє серць до себе прагнуть, / Та хоч собі любов присягнуть, / У дружбі жить нема снаги*» [«Кримські сонети», I; 7, 159]

Символ **човна, корабля** на морі зазвичай означає самотнього мандрівника у бурхливому житейському морі: «*Так само крізь глибіню стрілою несесь / Житейське судно*» [«З циклу «Надгробні стихарі», Стих II; 7,37], уособлює людське життя, боротьбу особистості з натовпом: «*Покинув я пристань діточого раю / І вплив на повний безкрай океану. / І вдарив по хвилях батіг океану, / А я біля керми в борбі уміваю. / Й немає нікого, хто б станув зі мною... / Самітний несуча безкраями ночі*» [«Покинув я пристань діточого раю»; 7, 71–72].

Символ **хвиль** у поезії Карманського має також ряд значень:

- 1) розділеність людських долі – «*Як хвилі, розбиті на лавах граніту, / Підемо своїми шляхами*» [«Г. Марін», I; 7, 25]; «*Ми мусимо в розлуці жити, / Бо ми зовсім противні хвилі...*» [«Цикл «Двигну тебе на крилах туги», X; 7, 46];
- 2) минучість життя: «*Мов каламутні хвилі, відпливають / Мої журбою виснажені дні / І губляться у вічності безкрай*» [«Восени»; 7, 185].

Образ **острова** в морі-океані – архетипний символ, що означає певний духовний центр, мирну гавань, віддалену від суєти міста; неосягнений ідеал [5, 290]. У поезіях Карманського острів – це символ прихованих потенційних можливостей, що можуть стосуватися як людини (Надлюдини), так і України: «*Дрімає серед хвиль, спокійний та грізний, / Стремить верхами гір над чорний океан. / Байдужий на усе, для нього не страшний / Ні ломіт бурунів, ні дикий ураган*» [«Острів»; 7, 59].

Проаналізувавши головні значення мариністичних символів у поезії Карманського, підсумуємо, що це – саме знакові символи, оскільки вони містять у собі ряд специфічних ознак:

- 1) вказують на дух епохи межі століть (хаотичність, розгубленість, очікування значних змін);
- 2) містять у собі характерні риси літературного напрямку (декаданс, сецесія);
- 3) відтворюють ментальні характеристики, національну приналежність автора (мрійливість, непостійність);
- 4) є підтвердженням певних світоглядних позицій поета, розкривають його індивідуально-авторські риси (песимізм, захоплення філософією Шопенгауера і Ніцше).

Домінуючим у творчості Карманського є символ **дороги**. Характер руху (снування, блукання, повернення, бродіння тощо), напрямок («злети» і «падіння», долання лабіринтів), тип, характер дороги (тернова, важка, кривава, яри, цвинтарі, поле, ліс тощо), довколишній пейзаж (дикий ліс, пусте поле, дощ, вітер, сніг, тернина, опустіле село), спонуки до руху (вигнання, повернення), образи мандрівників (Агасфер, Каїн, Діоген та інші) і їхніх супутників (мари, тіні, смутки, біди, горе тощо) характеризують образ дороги як глибокий знаковий символ. У ньому відтворено атмосферу розчарованості, відчаю, втоми, апатії, властиві суспільній думці часу межі століть: *«Іде моя душа, утомлена до скону, / Веде за руку свій невиплаканий сум. / А вслід за нею йде вечірня після дзвону / І стелиться на шлях квиління хорих дум.»* [«Іде моя душа...»; 7, 78].

Будучи маркером стилістичного напрямку, символ дороги відображає вимоги передсимволізму (декадансу), сецесії; є інтертекстуальним; має виразні риси національної приналежності та яскраво відтворює індивідуально-авторські характеристики.

Наступними важливими для розуміння світогляду автора, його життєвої позиції, відтворення духу часу є знакові символи **мосту, гори і прірви**.

**Міст** – це архетипний символ, що містить у собі ряд значень: поєднання розрізненого, розведеного. У міфології ряду культур символ мосту – це своєрідний перехід між життям і смертю [27, 333]. Вкажемо і на його подвійність – він не лише поєднує розведені частини, але і слугує перешкодою, є об'єктом подолання. Схожих значень набуває знаковий символ мосту і в поезії Карманського. Це, перш за все, спосіб внутрішнього духовного зв'язку: *«Я тугою мости мостив над океани, / І з ними слав до вас скипілий бодем спів»* [«Ні, не забув я вас...»; 7, 136]. Міст є своєрідним способом переходу з одного стану в інший, з одного етапу в другий, з нижчого витка кола у вище, із життя – у смерть: *«Скажи мені, що діяти з життям, / Якому відняли при-*

значення і зміст, / Зірвавши перед ним до сподівання міст? / Що діяти з життям без права на життя?» [«Скажіть мені, молю, що діяти з життям»; 7, 217], «І без вагань проходжу я містки, / І наближається до мене чудо-світ» [«Як в сонці вранішнім лілея пелюстки»; 7, 293].

Цікавою для ілюстрування знаковості символу мосту є поезія «Над прірвою ми станули на мості» [7, 145]. Ліричний герой і ще хтось (alter ego? кохана? друг? український народ? усе людство?), тримаючи «в пазусі тягар кривавих днів», стоїть на своєрідній межі – це поєднання прірви і мосту, коли кожен необережний рух може стати останнім. Попереду – Енігма, тобто невідоме, Нова Доба, майбутнє, яке ввижається авторові страшним, небезпечним, рокованим: «Нестримано іде великий час, / Вже яблуко в руці тримає Парис. / Чи найде він Венеру серед нас?». Сьогодні теж не приваблює оптимізмом – «В журбі осінні дні минуть сучасні, / І відлетять надії-журавлі». Карманський, відображаючи домінуючі настрої епохи «межовості», означив їх зловісними словами з біблійного переказу: «Mane, tekel, fares», що з'явилися на стіні бенкетного залу вавилонського царя Валтасара. Ці слова мали означати: полічено (дні панування царя), зважено (його невеличку вагу), поділено (його державу). Беручи до уваги, що ця поезія була написана у період між 1932–1939 роками, можемо припустити, що поет відтворював свої міркування щодо політичної ситуації в Галичині, яка перебувала під гнітом Польщі, свої передчуття близьких трагічних змін, і одразу ж констатував причину усього цього – «А дух наш так збіднів...».

**Гора, скеля, вершина** – це архетипний символ, що містить у собі ряд значень: центр всесвіту, вищих знань. Сходження на гору – це своєрідне возвищення до Божества (аналогічно до Сходів Якова), шлях, що пов'язує небо і землю, спосіб пізнання і самопізнання, духовного підйому. Гора також є антиподом до рівнини, місцем усамітнення, паломництва, народження і смерті [27, 123–126]. В поезіях Карманського символ гори має схожі значення. Зокрема у вірші «Monte Maggiore» [7, 61] ми бачимо картину усамітнення ліричного героя на горі Маджіоре: «Вся скорб життя остала там, на долі, / А тут спокій і сонце близь душі». Автор мріє «заснути так навіки / І не вертат в долину, до людей»; він прагне, щоб його духовний аскетизм тривав вічно. У поезії «Я не клену, не нарікаю» [7, 146] він зізнається: «Я жив на горах; пив досхоchu / З пахучих квітів нектар-мід... / Я з пекла рай собі творив». Душа автора прагне вічного спокою: «Незнаним вояком умерти / В якусь камінну чорну ніч / І залишити слід нестер-

*тий / В скалубинах гірських узбіч, / Якими дух мій рвався вгору – / В далінь таємну, неозору»* [«Незнаним вояком умерти»; 7, 171].

У поезіях Карманського часто поряд із символом гори зустрічається символ **прірви** – гадаємо, це своєрідні семантичні антиподи, протиставляючи які поет прагне глибше показати ті чи інші явища і настрої. Так, у вірші «Ти снилася мені. Удвох на кручі» [7, 287] перед нами постає така картина: ліричний герой і його кохана стоять удвох на горі і дивляться звисока, «як *гризли берег буруни кипучі / І бісилась загнuzдана затока*». Жінка, обнімаючи чоловіка, нахилає його додолу, і той, «*слухаючи, як безодня вис, / Чув, що в нього серце похололо*». Але це не лякає поета: «*Дарма. Нехай під нашими ногами / Розкриється незмірена безодня – / Я йду вперед! З міщанськими богами / Я у незгоді вже не від сьогодні*». Гадаємо, символ гори тут означає вершини «забороненого кохання» («я *порушив догми касты / І визволився з рабства забобону*»); стихія, що вирує далеко внизу, у глибокій прірві, але не досягає закоханих – суспільні заборони і табу, що їх автор зумів подолати.

Окремого аналізу потребує поезія «*Evviva la morte!*» (Італ. «Хай живе смерть!») [7, 74]. Ліричний герой, на якого «*війнуло морозом зневір'я*», стоїть серед шляху: позаду нього – узгір'я, а унизу – сумні облоги (отже, він знаходиться в ситуації вибору). Жоден із існуючих варіантів не приваблює його: «*Облогами кричуть голодні круки*» (читай: буденність, людський гамір, суспільство), а «*в горах, в тумані, негода гогоче*» (муки самотності). Тому, втомлений вибором (вірніше, усвідомлюючи його марність), ліричний герой безсило опускає спрацьовані руки і, скаменілий, чекає: «*най буде що хоче...*». Він розуміє даремність боротьби: «*Навіщо змагаться / Мізерній пиліні з грізним ураганом? / Чи нині, чи завтра – однако минеться... / Так пощо гонитись за злудним туманом?*». Автор зізнається: «*Я дерся на гори і падав без сили, / А кров мого серця багрила дорогу. / Чого ж доробився? Вузької могили... / Цить, серце! Знехтуймо тоску і тривогу*». Будучи своєрідним гімном смерті, поезія є яскравим зразком декадентської лірики. У ній за допомогою модерністичного знакового символу *гори* відтворено гнітючі настрої епохи межі століть; символ гори маркує авторську життєву позицію (песиміст, прихильник вчення Шопенгауера про Світову Волю і про шкідливість бажань, про те, що людині краще відмовитись від боротьби і пливати за течією).

Нагадаємо, що «досягненням молодомузівців було насамперед те, що вони ввели в українську поезію сесесійні топоси, що викликали асоціації зі світовим культурним контекстом – античністю, середньо-



віччям, орієнтальними культурами» [20, 202]. Так, у П. Карманського ми зустрічаємо численні **міфологічно-символічні образи** Ікара, Беатриче, Юди, Прометея, Зефіра, Демона, Тіртея, Каїна, Ніоби, Сізіфа, Діогена, Антея, Феба, Афродіти, Міноса, Одиссея, Симеона, Орфея, Соломеї, Агасфера та інших. Культурософська **топографія** представлена назвами Голготи й Олімпу, Гіпогею і Лети, Тіролю і Ніневії тощо, а **екзотична рослинність** постає в образах асфоделя, цикути, лотосу, алое, кипарису, мате, мімози, пасифлори.

**Екзотичні пейзажі** Карманського епатажували сучасного йому читача – мешканця загумінкової Галичини нагромадженням незвичайних образів і незнайомих слів: *«В руїни все лягло; все – пишнії палати, / Фонтани, гіподром і луки тріумфальні. / Забутими стоять тераси театральні, / Сумують по кутках ображені пенати. / Було, тут при піснях безжурні антенати / Кружляли з рук до рук з вином чарки хрустальні; / І п'яний тетрахорд і екорги похвальні / Пестили різунів, що вміли панувати»* [«На руїнах Тускулума»; 7, 109], *«З роєю плили ззукі риторнелу, / В яким сміялась мрія про весну – / Цвірінькотіли в оливках цикади, / Здалека нісся тихий шум каскади»* [«Ти тямиш, серце? Віллу Ріфунеллу»; 7, 111].

«Елемент екзотизму був тут принципово важливий для сприйняття читача, звиклого до естетики буднів та побуту в українській літературі. Такі образи не лише вражали незвичайністю, але й відчуттям підсвідомого, містичного, яке неодмінно закладалося в підтексті міфологічних асоціацій сецесії. Вони підносили читача до грайливо-легкого переживання та настроєвого нюансу, тобто до рівня естетичної гри, яка виражала саму сутність творчості модернізму». Саме через таке зловживання екзотичною топікою відбувся конфлікт між молодомузівцями та Іваном Франком – визнаний метр не сприйняв «чужого і дещо дражливого, епатажного екзотизму» [20, 203–204] «молодомузівців» – і гора критики, що обрушилася на молодих поетів, пришвидшила занепад галицької модерні. Зауважимо ще один аспект – молодомузівці, будучи адептами західної естетики, використовували екзотичні образи із європейського модернізму, навіюючи ними відчуття «культурного переситу», що було невласиве для колоніальної української культури початку ХХ століття, – тому, зрозуміло, така поезія не знаходила розуміння в серцях читачів. Цієї ж думки дотримується і В. Моренець, зауважуючи, що «позбавлені властивого мовного-інтелектуального середовища, у плині чужого їм народнописенного дискурсу, ці елементи здаються «сторонніми персонажами», що випадково опинилися на цій сцені», ці знаки «не прочитуються даною

психолінгвістичною програмою, їх самих потрібно ще розтлумачувати, пояснювати, адаптувати художньою свідомістю» [18, 60]. Та й справді, образи, давно засвоєні європейською літературною традицією, елементи минулих епох виглядають екзотично, навіть неприродно, штучно на тлі домінуючого народнопоетичного дискурсу українського модернізму. Сам Карманський так пояснював захоплення «молодомузівців» екзотизмами: «Ми хотіли насправду працювати, учитися й думати, та й домагалися від загалу того самого. Ми бачили, що загал не переварив у собі навіть Шевченка і Франка, переживуючи хіба поетичну публіцистику першого і патос «Каменярів» другого; ми хотіли навчити загал читати справжню поезію, вільну від трафаретних, барвінкових і вербових пейзажів... Ми шукали нової форми, нового вислову, намагалися витончити наші творчі засоби у формі і змісті» [13, 126].

Проаналізувавши найхарактерніші символи у поезіях П. Карманського, ще раз вкажемо на їхню знаковість, на їх важливість у відтворенні аурі епохи початку ХХ століття, домінуючих настроїв і світопочуттів цього часу; на їх модерністичність (сецесійність); на можливість за допомогою цих символів «зчитати» індивідуально-авторські характеристики, світогляд, філософську і громадську позицію поета; на незаперечну «національність» цих символів та ментальну приналежність автора. Будучи архетипними, знакові символи мають у своєму «ядрі» глибокий внутрішній запас смислів і значеннєвих нюансів, а при використанні автором якоїсь епохи і якоїсь країни вони набувають нових характеристик, не втрачаючи при цьому своїх, універсальних.

Окрім аналізу знакових символів, не можна обминути увагою й **інші марковані чинники індивідуального стилю** П. Карманського, дослідивши семантичну функцію назв збірок, циклів, присвят і епіграфів його поезій та особливості ритмомелодики віршів.

Отож, взявши до уваги той факт, що саме у **назвах творів** автор сконцентровує, сконденсовує головні ідеї, наявні і приховані змісти своїх творів, спробуємо «зчитати» їх і порівняти з уже зазначеними дослідженими знаковими символами.

Ранні збірки П. Карманського «молодомузівського» періоду («З теки самовбивці» – 1899, «Ой люлі, смутку», 1906, «Блудні огні», 1907, «Пливе по морі тьми», 1909) – типово символістські, у них найбільш об'ємно розкрився талант митця (окрім слабкої, «школярської», першої збірки). Вже у самих назвах збірок і циклів творів («В обіймах смутку», «На сій долині сліз», «Хвиля знемоги», «Надгробні стихарі», «Псалми», «Двигну тебе на крилах туги», «Над срібним

плесом моря», «Хвилі», «Coda» (лат. *Заклучна частина*) відтворені домінуючі настрої творів – відчай, зневіра, смуток. Декаданська топика, присутня у назвах збірок і циклів, перегукується з уже виокремленими раніше знаковими символами (релігійно-містичні, мариністичні образи; домінуючі «упадницькі» настрої епохи, символи стилістичного напрямку і світогляду автора). Про це ж засвідчив й І. Франко у рецензії на збірку «Ой люлі, смутку»: він вказував на «високий тон і пафос, що нагадує церковні гімни, релігійний запал – релігійний не в значенні будь-якої вузької конфесійності, але тим, що автор поневолі кожде явище, кожду життєву загадку підносить на той високий рівень, де щезають буденні дрібниці і відкриваються основні проблеми людського духу й людської етики, контрасти і конфлікти добра і зла, права і обов'язку» [23, 13]. Він також зауважував, що домінує у віршах Карманського – це «погляд на світ крізь сльози» і вселенська туга [23, 138].

**Епіграфи** до творів «молодомузівського» періоду теж глибоко і яскраво маркують приналежність текстів до стилістичного напрямку – модернізму, сецесії, відтворюють переважаючі настрої епохи межовості, є свідченням індивідуально-авторського стилю, відображають світогляд поета. Одразу ж зауважимо, що часте використання Карманським епіграфів з латини, італійської, іспанської, французької, польської – це не лише данина вимогам стилістичному напрямку, не лише характеристика сецесійності, але й ознака індивідуального стилю письменника. Завдяки епіграфам і присвятам тексти набувають глибокої інтертекстуальності, виникає своєрідний діалог культур, часів, авторів, традицій. Карманський таким посиланням «відносить» нас до іншого твору, настроює на відповідний лад, сугестує відповідний настрій, наводить на певні думки. П. Ляшкевич вважає, що «часті епіграфи з Кардуччі, Стеккеті, Бернса, Шеллі, Новаліса були спрямовані не на духовне споживання читача, а на дратування його застоялих смаків» [17, 21].

Наприклад, цикл «Надгробні стихарі» відкриває напис на саркофазі Л. Антонія в Лятеранському музеї у Римі: «Я вийшов, утік; прощайте, Надіє і Щастя! / Мені до вас діла нема, дуріте інших!» [7, 36]. Це – своєрідна «анотація» до авторських текстів, що містяться у циклі; у епіграфі в двох реченнях передано головний зміст, головна ідея наступних «стихів».

Збірка «Пливем по морі тьми» – «чи не найбільш поліфонічна й образно багаточарова з усіх книжок Карманського» [6, 14], у ній яскраво виділяється інтертекстуальність, апелювання до інших текстів та інших культур, до творів світової літератури і мистецтва. Поезія

«Leitmotiv» відкривається рядками італійського поета Л. Стеккетті «Сумний, хто свято спить / в порожньому ложі, а його пісень квітка / рости не може кров'ю його серця» [7, 51].

У циклі «В ярмі» поезії «Kennst du das Land...» (нім. «Чи знаєш край...») передують рядки з вірша Дж. Кардуччі: «Потривоже могили, відкрийте / Гроби і перед лицем Вічності / Плач і кров страждання піднесіть» [7, 53]. Вже сама назва твору – «Kennst du das Land...» – це половина першого рядка вірша Гете «Мін'йона». У поезії геніального німця змальовано чудову країну, куди дівчина кличе свого коханого. Під пером Карманського омріяний край перетворюється у фантазмагорійне видиво, де «вічна тьма неволі», де «сміх ураз з журбою», де «все каляють брудом» і відчай, «мов страшна лавина, товче в народну зрудь». Отож, замість уявної країни Гете український поет показує свій сплюндрований край: «Ох, се моя, спотворена країна...» [7, 53–54].

Епіграфом до поезії «Ілот» є рядки з англійського поета П. Б. Шеллі «Він не прокинеться більше, о, більше ніколи!» – вірш Карманського про смерть безправного спартанського раба є своєрідною автобіографічною сповіддю і стосується не лише зображення ліричного героя, а й глибше – самого автора, як і кожного українця, чи – ще глибше – кожної людини.

Поезії інтимної лірики з циклу «А може, по літах розлуки...» розпочинаються присвятою «Тібі, Лота!» та епіграфом зі Стеккетті «Я тобі дав усе: спів, молодість, любов... / Хочу вмерти поруч тебе, хочу вмерти з тобою» [7, 64]. Дослідники виказують припущення, що дана присвята – це прийом літературної містифікації (Шарлотта, скорочено Лота – ім'я героїні з відомого роману Гете, вплив якого добачала критика у першій збірці Карманського) [140, 24].

Наступна збірка Карманського – «Al fresco» (1917) – це своєрідний переломний етап у творчості поета. Вже у передмові до неї автор вказує на те, що це «річ зовсім нова й актуальна, а на переломі, коли доводиться кидати старі шляхи, навіть конечна», що домінуючі у ній настрої близькі серцям усіх тих, «хто пережив лихоліття віденської Одиссеї» [7, 82]. Та й сама назва збірки «Al fresco» (з італійської – «настінний живопис водяними фарбами по сирій штукатурці») вказує на абсолютно нові мотиви творчості. «З ідеями «молодомузівської» пори покінчено, її викинено, як зужитий театральний реквізит» [6, 16]. Характерно, що назви циклів сатиричних поезій у цій збірці – виключно іноземними мовами (іспанська, латинська), до кожного циклу – відповідний епіграф, переважно австрійського драматурга Грільпарцера: «Багато є прихильних моїм віршам. / Тільки що при читанні / Я

лише тих переконав, / Які вже раніше переконані були» [7, 83], «Що негідники такі сильні сьогодні, / Хочете знати, чому? / Це впливає з того, що чесні люди / Жажливо дурні» [7, 87]. Якими їдкими є епіграфи – такими ж гострими є сатиричні тексти збірки «Al fresco»; вони теж у сконцентрованій формі містять головні ідеї віршів, вони є чимось на кшталт «моралі» у байках.

Варто зауважити, що у наступних віршових циклах Карманського, написаних у 1923–1942 роках, ми не зустрічаємо епіграфів, і аж в останній збірці автора «Осінні зорі» (1942–1946) – аж три епіграфи, і всі присвячені домінуючій темі – коханню (слова з Елегії III Проперція, рядки з бразилійської пісні і строфа з «Мессінської нареченої» Ф. Шиллера). У самій назві збірки – «Осінні зорі» – звучать мотиви прощання, тлінності, старості, останнього кохання.

Підсумувавши наші дослідження, зробимо висновок:

- нагромадження епіграфів, переважно зі світової літератури, характерне для «молодомузівського» періоду творчості Карманського і є маркером його індивідуального стилю та стилістичного напрямку;
- назви збірок, циклів і віршів та епіграфи у творчості Карманського – це «закумульовані» домінуючі ідеї, думки, почуття, що подані у текстах;
- епіграфи і присвяти у текстах Карманського вводять читача у «діалог» з історією, світовою культурою. Та, на жаль, така інтертекстуальність, яка була би зрозумілою для освіченого західноєвропейського читача, стала чужою і незрозумілою для обивателів-українців межі століть.

Важливим етапом для дослідження творчості Карманського є аналіз **особливостей ритмомелодики** його поезій через призму її «знаковості». Тобто ми виявимо характерні риси ритмомелодики віршів поета як маркованого чинника передусім індивідуального стилю автора, особливостей стилістичного напрямку (український передсимволізм), національної приналежності.

Одразу ж вкажемо на важливість і навіть домінування «форми» над «змістом», властиве модернізму загалом і символізму зокрема. Особливо це стосувалося, звичайно, класичного «західного» символізму, для якого найважливішим був технічний ступінь літературної обробки, вишуканості і бездоганності форми, музикальність поезії; ідея мистецтва для мистецтва; погляд на поета як на чарівника, мага, медіума; «загушення», «затемнення» поезії; сугестія; прагнення експерименту; культ Краси, Ідеалу, Духу, таємниці, інтуїції.

Для українського модернізму, виплеканого на засадах європейського, теж властива особлива функція слова і форми – Єфремов називає це «формалізмом» – («схиляння на колінах здійснюється саме перед словами, перед абстрагованою, а не реальною красою») [4, 53]. Тієї ж думки притримується і Т. Гундорова: «На перехресті названого і неназваного, символізованого й несвідомого, щирого й стилізованого відкривається «порожня» форма слова, чиста образність, яка не вимагає прочитування, інтерпретації, а просто є красивістю, символом-сугестією, знаком естетизму і словесної зваби, кодом вибраних, знаком плинності і життя, і самої поезії. Такі красивості криються в повтореннях – сльози-перли, розсипані перли слів, навіть «на перловому стоці гір». Хоч як це парадоксально, але відкривані молодомузівцями, так само як Г. Чупринкою, М. Філянським, зразки «зачарованої» поезії, «порожніх», «блискучих» віршів, віршів – «дзеньків-бреньків» на цьому етапі, коли поет-»жрець» і поет-»фігляр» поєднувалися в одній особі, значили не менше, ніж філософсько-психологічна, смислова лірика» [3, 157]. Не такий категоричний з приводу цього питання В. Моренець – він називає усі ці згадані «перлові стоки гір» маркерами молодомузівського літературництва і пояснює такий літературний процес через призму проблеми передвизначеності стильових шляхів кожного національного модернізму. «Адже той найпростіший, що звівся до прямого запозичення образних структур і моделювання «символів-сугестій» за чужими зразками (які ніколи не є «порожніми» у власних національних контекстах і неодмінно схиляють реципієнта до певних алюзій та інтерпретацій!), покvapливого засвоєння інокультурної мистецької дійсності немодернізованим мовним кодом, хай би що ми казали, виявився тупиковим шляхом!» [18, 65–66].

Ми можемо виділити особливості ритмомелодики поезій Карманського (для аналізу ми взяли ранні твори митця – написані у «молодомузівський» період (до збірки «Al fresco»), бо саме через них ми зможемо простежити як індивідуальні риси авторського стилю зокрема, так і українського передсимволізму загалом. Адже саме у ранніх збірках Карманського якнайкраще втілюється талант поета, саме їх можна вважати власне «символістськими», саме збірки «Ой люлі, смутку», «Блудні огні», «Пливем по морі тьми» яскраво представляють напрям символізму і українського передсимволізму зокрема, уміщаючи характерні риси напряму і авторського стилю).

### 1. Композиція поезії.

Вірші написані у цілком традиційній для національної української поезії формі (немає інтонаційних переносів, зорових ефектів, властивих віршам європейських модерністів). Поезії складаються зазвичай зі строф по чотири (рідше – по п'ять, шість) рядків, з перехресним або попарним римуванням; чоловічими та жіночими римами; часто вірші поєднуються у цикли за тематичним принципом. Це ще раз підтверджує думки дослідників раннього українського модернізму про те, що модерністський дискурс в українській літературі ґрунтувався на традиційних народнопісенних кліше і фольклорній практиці.

### 2. Поетичні фігури.

В. Холшевников зауважує, що «поети ХХ століття, починаючи від символістів і до наших днів, приділяють звуковій організації вірша надзвичайну увагу; звукові асоціації можуть інколи мати таке ж значення, як і метафори» [24, 45.]

Петро Карманський, особливо у своїй ранній творчості, плідно використовував специфічні синтаксичні засоби для увиразнення художнього зображення. Це, передусім, анафора, епіфора, рефрен, кільце, паралелізм, градація, алітерація, полісиндетон. Чи не в кожній поезії «молодомузівського» періоду наявні ці поетичні фігури. Особливо часто застосовує Карманський анафору й епіфору, увиразнюючи повторенням перших чи останніх рядків головну думку твору, навіюючи певний настрій, сугестуючи відповідний душевний стан. Очевидно, що при повторах речовий зміст (предметний, понятійний, логічний) не змінюється, але помітно підсилюється експресія, навіть нейтральні слова стають емоційними. Тому «повторене слово завжди експресивніше за попереднє, створює ефект градації, емоційного нагнітання, що так само важливе для композиції як цілого ліричного вірша, так і його частин» [16].

Часто Карманський поєднує алітерацію зі своєрідною градацією, як от, наприклад, у першій поезії зі збірки «Ой люлі, смутку» [7, 23]. Спочатку ліричний герой заколисує своє серце: «Ой люлі, люлі, химерний смутку», та у кожній наступній строфі смуток набирає нових ознак: «дрімливий», «причинний», «зловісний», нагнітаючи тим самим передчуття тривоги, біди. Такий же прийом автор використовує у поезії «Не раз вечірньою добою» [7, 24] – незмінним залишається початок кожного першого рядка у п'яти строфах – «Не раз...», що вказує на часту повторюваність процесу, якийсь фаталізм, а закінчення думки щоразу інше. Поєднання анафори і градації присутнє і в поезії «Kennst du das Land...» (Чи знаєш край...). Кожна з п'яти строф по-

чинається словами «Чи знаєте ви край», а продовження у кожній строфі інше, причому попереднє доповнює наступне за принципом градації, нагнітаючи тривогу, сугестуючи похмурі передчуття. Завдяки такому способу зображення перед нами поступово постає уся картина цього краю, «де вічна тьма неволі/ Вергла на скорбний люд полуду сліпоти», «де сміх ураз з журбою / Виводять на гробах одчайний танець», «де сонечко з промінням / Крадеться лиш хильцем, немовби зі страхом», «де все каляють брудом / Ненависті, вражди і насмішливих слів», «де, мов страшна лавина, / Товче в народну грудь неказаний одчай». Кожна строфа закінчується епіфорою, причому вона побудована за тим же принципом – однаковий початок, а потім, за принципом градації, доповнення, розшифрування: «Чи знаєте ви сей забутий світом край» («забутий Богом», «окутий тьмою», «пропащий, бідний», «проклятий Богом»), а у фіналі, в останньому рядку останньої строфи – довгоочікуваний висновок: «Ох, се моя, моя спотворена країна!» [7, 53–54].

Цікавий прийом використовує поет у триптиху «Якби знати» [7, 50–51]. Перший рядок першого вірша – «Якби знати цей сміх, що рідниться з плачем» логічно поєднується з першим рядком другого вірша: «Якби знати цей плач, що на серце паде» і – як узагальнення – перший рядок з третього вірша: «Якби знати той лік, що всипляє чуття». Та це ще не все. Окрім доповненої алітерації, триптих поєднаний ще й за іншими ознаками: усі три поезії складаються із двох строф кожна, причому, окрім однакового способу римування, є і чіткі композиційні подібності – третій рядок першої строфи і перший рядок другої в усіх трьох віршах починається із розширеного пояснення першої анафори, її доповнення. Тобто: «Якби знати...» – я зробив би, я скрутив би (1 вірш), я ридав би, я зіляв би (2 вірш), я поклав би, я простив би (3 вірш). Така композиція дозволяє сприймати триптих як одне ціле, створює чітку картину внутрішніх роздумів ліричного героя.

Карманський широко використовує у своїх ранніх творах і такі стилістичні фігури, як рефрен і епіфора. Гадаємо, що головне їхнє призначення – узагальнення, повторення домінуючої думки, наголошення на найважливішому, сугестування настрою. Рефрен, походячи від пісенного приспіву, підсилює поділ вірша на строфи (композиційні одиниці), підсилює тематичну замкненість, повертає читача до домінуючих настроїв і створює переважаючі асоціації. Епіфора присутня у віршах «Не раз вечірньою добою» [7, 24], «Г. Марін-III» [90, 26], «Verrei morir...» [7, 30] та інших. Причому, часто це не «чиста» епіфора, а варіативна, побудована за принципом градації, де в останній



строфі зазвичай виводиться висновок з усіх попередніх. Рефрен зустрічається у поезіях «Чогось так сумно...» [7, 31], «Ткаля» [7, 33], «Над колискою» [7, 32], «Мати» [7, 34].

Важливою ознакою ритмомелодики Карманського є його улюблений прийом – кільце, коли перший і останній рядки строфи ідентичні. Це створює враження замкнутості думки, довершеності, чіткості. «При кільцевій композиції не лише підсилюється експресія, як при звичайному повторі, але й уточнюється, а інколи і змінюється семантика» [24, 43]: поезії «Чогось так сумно» [7, 31], «Стих V» [7, 37], «Пішов би я...» [7, 38], «Ходить смуток по соннім городі» [7, 79], «Пливуть віки, пливають кривавою рікою» [7, 79], «Над тихим байдаком нависли чорні хмари» [7, 80] та інші. Зустрічається у Карманського і така кільцева композиція, при якій повторюються не лише рядки, але й цілі строфи – перша і остання, утворюючи тим самим композиційне кільце, що створює враження тематичної замкнутості, повторення: «Тебе нема, нема спокою» [7, 28], «Снуюсь самотою» [7, 47].

Зустрічається у Карманського і принцип паралелізму, що ґрунтується на уподібненні, спільності характерних рис і бере свій початок ще з фольклорної традиції: *«Як ф'ялка, розвивишсь у краплях роси, / Вже ввечером плаче по втраті краси, / Потім конає; / Так людське життя, ся веселка із мрій, / Ледве роз'яснила на хвилю обрій, / А вже й минає»* [7, 36].

Принцип градації, що полягає у нагнітанні засобів художньої виразності для підсилення їхньої значимості, теж часто зустрічається у творах Карманського, причому, зазвичай, – у поєднанні з полісиндетоном (багатосполучниковістю): *«І тепер я охляв, серед шляху пристав, / Серед тучі, і громів, і ночі»* [7, 30]; *«Я втопився, охляв, серед шляху пристав»* [7, 30]; *«І пішов він життям, як сумний Агасфер – / без провіткю, без друга, без хати»* [7, 56]; *«Нема мені місця, ні сну, ні спокою»* [7, 68]; *«Однак ні біль душі, ні холод, ні наруги / Не звернуть вас на шлях, промощений товпою»* [7, 73]; *«В моїй душі лежить гніздо всіх ваших молів: / Безсильний поривань, і сліз, і вічних туг»* [7, 75].

Помітну роль у композиції вірша відіграє і звукове інструментування: асонанси, алітерації та їх поєднання. Карманський у своїх ранніх творах надзвичайно часто і виразно використовує алітерації (повторення приголосних), підкреслюючи цим самим важливі, опорні в тематичній композиції частини вірша, сугестуючи певний настрій, створюючи звукові асоціації (особливо часто це повторення звуків «с», «л», що наче «вколисують», і «р», що пробуджує внутрішній неспокій): *«Снуюсь самотою з сестрою нудьгою / І слухаю скорбних*

*душевних квилінь» [7, 47]; «Безмежний сум снуєсь за мною / І, мов та сирота, квилить. / Снується сіра тінь задуми, / Як сумерк серед сонних піль, / Веде з собою скорбні думи / І незміримий, лютий біль» [7, 28]; «Рояль ридав; як шум топіль, / Стогнали гострі звуки. / Я в грудях скрив пекучий біль / І давив зойк розпуки, / А в серці грало пекло!» [7, 25]; «І я клонюся на залізні ґрати, / Як той жебрак на хрест при роздорожжю» [7, 43] тощо.*

Проаналізувавши особливості ритмомелодики ранньої поезії Карманського, вкажемо насамперед, що вона надзвичайно багата, яскрава і є, безперечно, одним із маркованих чинників індивідуально-авторського стилю митця та ознакою стилістичного напрямку (українського передсимволізму). Щодо індивідуальних особливостей авторського стилю, то можна вказати на значну частоту використання композиційних повторів (алітерація, рефрен, епіфора, кільце) та нагнітання у творах приголосних звуків (алітерація).

Говорячи про особливості ритмомелодики поезій Карманського як знаку стилістичного напрямку, виснуємо:

- Український передсимволізм характеризувався «звертанням» до західного (формалізм) – цим пояснюються експерименти автора (почасти штучні) з різноманітними повторами, але й мав надзвичайно тверде підґрунтя фольклорних традицій (використання прийомів градації, паралелізму, народнопісенних кліше).
- «Музикальність» поезій українського передсимволізму завдяки звуковому інструментуванню (алітерації, асонанси, епіфори, анафори, рефрени, кільце, паралелізм, градація).
- До особливостей раннього українського передсимволізму можна віднести відсутність «зорової» поезії і «переносів», властивих західним символістам, її традиційність, своєрідне «народництво» у формі, про яке С. Павличко казала: «Нерідко писалося про нещасну любов мовою і метром «Ліса Микити» [19, 113].

Щодо метричних особливостей поезії Карманського, то ми не виявили якихось домінуючих віршованих розмірів у ранній і пізній творчості автора. Тут зустрічається і хорей («Чогось так сумно...», «Віють вітри»), і амфібрахій («З циклу «Надгробні стихарі» – Стих II», «Г. Марін – I»), і анапест («Як розгорнеш колись книгу твого життя», «Як побачиш сліпця, що край шляху пристав...»), але найбільше автор використовує 4- і 5-ти стопний ямб, причому і в ранній, і в пізній творчості (90% поезій): «Ой люлі, люлі, химерний смутку!», «Не раз

вечірньою добою», «Тямиш?», «Забудь мене...», «Verrig», «Ткаля», «Мати», «Куку! куку! Дзвінко летється» і т. д.

Також немає чіткого поділу на вірші образно-картинні і понятійно-логічні, але домінуючим усе ж є логічне, раціональне начало – навіть у, здавалось би, звичайних описах природи чи настроєвих замальовках присутнє внутрішнє самозаглиблення, автор намагається пояснити якщо не читачеві, то хоча б самому собі важливі життєві проблеми, дати відповіді на вічні питання. Це є підтвердженням висловленої нами раніше тези про інформаційність, пояснювальність поезій раннього українського модернізму.

Щодо переважання у творчості Карманського змісту чи форми, то, за нашими спостереженнями, автор не виходить за межі властивих ранньому українському модернізмові характерних рис, а саме: говорить на нові теми традиційними словами, привносить чужі для українців мотиви, сюжети у поезію. До слова, йому властиве використання екзотизмів, які поряд із традиційними образами виглядають щонайменше дивно, він вживає поряд із народнопісенною лексикою чужорідні слова, створюючи ефект своєрідної словесної аплікації.

## 6.2. Знакові образи в прозі Петра Карманського

**З**овсім нещодавно український читач відкрив для себе нового Карманського – не лише поета і публіциста, але й прозаїка. Зусиллями дослідників його творчості (зокрема, С. Яреми) було віднайдено і вперше повністю видруковано роман у двох частинах «Кільці рож» (Дзвін. – 2002. – № 1, 2).

Літературознавці зауважують, що роман має виразно виявлене документальне тло, є своєрідною автобіографією Карманського, і тому його «можна читати як сповідь і спокутування гріхів – не лише головним героєм, а й самим автором» [25, 24]. Про автобіографічність «Кілець рож» говорить і Карманський, описуючи історію його створення у спогадах під назвою «Мої будні»(пізніша назва – «На переломі») 1924–43 рр. У 1908 році юний поет їде до Ловрани на місце домашнього вчителя до сина Тита Романчука, маляра-богеміста. Там він знайомиться з молодою полькою Льотою, учителькою музики у графа Ланцкоронського з Відня. Між ними спалахує кохання, описане у збірці «Пливе по морі тьми» і відгуки якого можна знайти в романі. «В домі Романчуків я вперше мав нагоду пізнати глибоку і дійма-

ючу драму невдалого сімейного життя, – згадує автор, – і це зродило в мене ідею роману. Цей роман я почав писати в 1910 році, та після кількох розділів перервав писання. І аж після воєнних пережитків узявся писати його далі і написав його в 1920 році, даючи йому цілком інший, новіший зміст, зберігаючи тільки первісну ідею» [9, 77].

Отож, якщо перша частина «Кілець рож» має типово романну структуру (чітко окреслені персонажі, сюжетна інтрига), то друга є своєрідною хронікою Першої світової війни, виникнення і поразки Західно-Української Народної Республіки.

На документальність твору вказують і реальні події та епізоди, учасником яких був автор, та герої, деталізовані до такої міри, що у них часто вгадуються прототипи (наприклад, у Михайліві – Михайло Яцків, у Лизанівському – Сидір Твердохліб, у Остапові Лучицькому – Остап Луцький). Карманський майстерно відтворює загальну атмосферу «молодомузівського» середовища, бурхливих дискусій у кав'ярні «Монополь», пізніших воєнних дій, політичного руху на Україні 1914–1921 рр., духовних пошуків людини початку ХХ століття – все це робить «Кільці рож» справжньою хронікою духу, у якій закульшовані домінуючі настрої епохи, аура часу.

Безперечно, що образ головного героя роману Святослава Петровича – наскрізь біографічний. Адже, як і Карманський, Петрович – поет, інтелігент; захоплюється філософією Шопенгауера, любить і знає італійське мистецтво; бере активну участь у визвольних змаганнях українського народу. Та й саме прізвище героя – Петрович – сконструйоване з імені автора – Петро. У «Кільцях рож» зображено духовну еволюцію автора – від «поета-мрійника, песиміста і співака задуми і гробів» до «одного з найдіяльніших громадян, що цілим собою жертвує... натхненній суспільній праці» [9, 34].

Сюжет роману побудований на любовному трикутнику – Святослав Петрович – його дружина Ірена – художник Богдан Росткович. Паралельно з цією лінією представлено широке тло мистецького, суспільно-політичного та історичного життя в Україні 1914–1921 рр.

На перший погляд, роман Карманського «Кільці рож» – традиційний, написаний за канонами реалізму і натуралізму. Та при більш детальному аналізі перед нами постає чітка і глибока система ключових образів-символів, які, взаємодіючи між собою, вибудовують ідейну і тематичну канву твору. Про те, що «Кільці рож» – насамперед, модерний роман, свідчить уже сама його назва. Прикметно, що ні у першій, ні в другій частинах роману цей образ не зустрічається (за винятком кількох незначних описів італійських пейзажів, у яких рожі

були лише романтичним тлом для побачень закоханих). Такий авторський прийом – внесення у назву твору не пов'язаної з сюжетом символічної метафори, а потім, упродовж розгортання подій – її розшифрування, уточнення, вибудовування – риса суто модерної літератури.

Символ **«кілець рож»** сугестує особливу атмосферу таємничості і глибини, яку читач прагне віднайти у тексті. Вдаючись до розшифрування цього знакового образу, звернемось до архетипних та міфологічних значень символу рожі (троянди) і кілець (молодих пагонів, проростків, які утворюються з дорослої, старої рослини), вибудувавши асоціативні ряди.

*Троянда* – це глибокий архетипний символ, що поєднує ряд значень (чуттєве кохання, духовна любов, досконалість, завершеність, смерть і відродження, Ісус і Богородиця). У Юнга символ троянди позначає цілісність особистості, баланс між свідомим і несвідомим. *Кільці* (проростки) – символ відродження і безсмертя. У комплексі символ **«кілець рож»** можна трактувати як відродження прихованих сил, вічне оновлення, повернення до життя, віднайдення віри. На особливу увагу заслуговує типове для християнської іконографії значення символу троянди як уособлення *Священного Граалю* – чаші останньої Вечері, в яку Йосиф Арімафейський зібрав кров розп'ятого Христа [5, 336]. Грааль виражає ідею добровільної жертви і викуплення, оновлення, відродження після випробувань. На справедливість наших припущень про асоціативну близькість, спорідненість символів вказує і те, що ключове слово **«ЖЕРТВА»** – одне з домінуючих у романі, і стосується як добровільної, активної духовної самопожертви героїв (Петровича, Ірени, Надії), так і цілого українського народу. Карманський наводить у романі два типи самопожертви, які, однак, тісно пов'язані: жертва з любові (жінки) і жертва з обов'язку (Петрович). Розкриваючи глибокі психологічні первні вчинків героїв, автор все ж схиляється до другого типу – самопожертви в ім'я Батьківщини. Лише «мед жертви для рідного народу» [9, 44], лише «велетенський вогонь, викресений з душі, вершини самопожертви і зусиль» [9, 42], «самоспалення на жертівнику великої хвилі» [9, 33], на думку Петровича, зможе перетворити націю рабів на вільних людей. Адже «хтось мусить жертвувати собою, хтось мусить нести український визвольний прапор, хоч би в нього не було снаги» [9, 33].

Знаковою є сцена у другій частині роману, коли головний герой повертається до Риму з місією від уряду – звільнення українських полонених з італійських тюрем. Стикнувшись з цілковитою байдужістю

дипломатів, які, забувши про свої обов'язки, влаштовують за кордоном «український карнавал», Петрович перед від'їздом додому йде вночі на руїни Колізею. Провівши паралелі з початком роману, ми можемо прослідкувати всі ті зміни у душі героя, які сталися за цей період. Обидві картини зовні ідентичні – самотня людина наодинці з руїнами Вічного Міста. Але якщо на початку твору ці камінні руїни були уособленням його втомленої душі, марнотності, мізерності його життя, то в другій частині Колізей надихає Петровича на боротьбу. Перебуваючи на італійській землі, «кожна пядь якої зрошена кров'ю героїв, посвячена жертвою синів Італії» [9, 52], він починає вірити у не даремність жертви Галичини: «Є й у нас свої лицарі і герої, є й у нас свої гладіатори, що під глум ситої Європи українському евагнелію шлях крізь арену Колізею на світ прорубають і перемогу його правди жертвою засвідчують!... Більше жертв, більше ворогів, то й триумф буде більший» [9, 52]. Наступний момент асоціативно підводить читача до паралелі «жертва народу» – «жертва Ісуса Христа» – коли Петрович, дивлячись на арену, здається, чує «мову сотень тисяч замучених неофітів, що псалми співаючи, в гирла диких левів і тигрів спокійно дивляться і своєю смертю перемогу Христовому евагнелію готвлять» [9, 52]. Слова, які натхненно починає повторювати герой, мають типову форму Давидових Псалмів: «І не страшною тобі буде ніяка жертва, бо вона перестане бути жертвою і буде тільки плодом твоєї волі, відрухом твого бажання, що буде бажанням мільйонів... Іди, бери хрест твій і неси його без прокльону, і не вважай себе ні героєм, ні мучеником» [9, 52].

Поряд зі свідомою самопожертвою, Карманський у душі філософії Шопенгауера про Світову Волю, зображає і пасивну жертвовність – коли не людина керує своєю долею, своїми вчинками і емоціями, а Воля штовхає на шлях страждань. Прикладом такої «пасивної» жертви є Ірена стосовно Петровича і Ростковича. Її самопожертва і самозаперечення щодо чоловіка – не що інше, як перекреслення самої себе, своїх бажань і свого призначення у світі. Почуття до Ростковича – спроба припинити повільне самознищення, віднайти себе, – обертається новим шляхом страждань, адже жінка опиняється невинною жертвою суспільної думки про моральність, пасивною жертвою гри коханця і образи чоловіка. Лише у фіналі твору ми знову зустрічаємо героїню – вона постає уже активною, дієвою – але всеодно жертвою, працюючи сестрою милосердя на фронтах України, покутуючи свою вину перед чоловіком (невірна дружина) і перед українцями – як донь-

ка польського народу. «Пасивними» жертвами є і ті тисячі невинних «жертвних козлів» – українців, спалених у багатті визвольного руху, які, не усвідомлюючи свого призначення, були знищені на великому жертівнику історії.

### Петрович

активна жертва (самопожертва) → культурний, соціальний рух  
→ політичний, історичний рух

### Ірена

- 1) пасивна жертва (з кохання) → Петрович, Росткович
- 2) активна жертва (з обов'язку) → сестра милосердя

### Надія

активна жертва (з кохання) → Петрович

Знаковий символ «жертви» акумулює у собі потужний потенціал інформації про ауру часу, стилістичний напрям, національну приналежність автора і його індивідуальні характеристики.

1. Аура часу – роки війни, визвольних змагань (полярні настрої: тривога, неспокій, приреченість, фаталізм – піднесення, віра, оптимізм, натхнення).

2. Стилiстичний напрям – передсимволізм. Характерна риса – «поєднання модерного індивідуалізму з народницькими симпатіями і патріотизмом» [20, 14], що свідчить про своєрідні національні історичні обставини його розвитку.

3. Ментальна приналежність – властиве галичанам відчуття національного простору, Дому (для Сходу простір обмежується сакральним Родинним Домом («моя хата скраю»), а для Заходу таким Домом, крім родинного, є вся Україна) [1, 96]. Галичанам притаманний інстинкт «частини цілого» – і тому таким промовистим є символ добровільної, свідомої «жертви» молодшої сестри – Галичини в ім'я старшої – Великої України.

4. Індивідуально-авторські характеристики: Карманський як прихильник філософії Шопенгауера, поет-модерніст, з одного боку, і активний суспільно-політичний діяч, борець за волю України, свідок і учасник національно-визвольних змагань – з другого, зображає у своєму прототипі власні характерні риси характеру, думки і позиції.

Типовим для літератури модернізму є знаковий символ **ГРИ**, поширений у романі. «Гра уяви, гра образів, гра смислів та символів, відкриття мистецької істини у *грі* належать до відкриттів цієї доби» [20, 199]. Проаналізувавши текст, виведемо найхарактерніші типи

гри, присутні у романі «Кільці рож», та пояснимо їх з позиції адекватності часу, стилістичного напрямку, національної приналежності та індивідуально-авторського світогляду.

**1. Театр.** Символ театру, драматичного мистецтва вживається Карманським зазвичай на означення чогось несправжнього, вигаданого, нереального, фальшивого і має негативне забарвлення. Найчастіше цей символ стосується суспільства як соціального устрою, з його правилами і законами: «Воно далі буде грати свою роль, буде дурити себе і народ місією, даною йому Богом, буде красти і пропивати крадене, буде торгувати шкурою сліпої юрби, буде крамарювати високопарними фразами, буде жити євангелієм наживи і брехні» [8, 42]. Карманський у «Кільцях рож» розширює, уточнює символ театру, подаючи образи конкретних драматичних жанрів: комедії, трагедії, містерії.

«Комедією» Карманський вважає фальшифі сімейні стосунки Петровичів, що ґрунтуються на почутті обов'язку і брехні, на звичці й унормованості («Усі жінки брешуть, усі грають комедію і про всіх знає світ, що вони комедіантки» [8, 58]), комедією називає політичне і суспільне життя Галичини початку століття: «Ми мавпи і комедіанти, ніщо інше» [8, 25].

В романі є образ «*трагічної комедії*» – він стосується насамперед ходу визвольних змагань України, українізації: «Комедія помилок стає глибокою трагедією. Дух українського народу заблукався в непроходимих нетрях, б'ється в якісь невидимі стіни і не знаходить собі виходу» [9, 26]. Вистава-*трагедія* визвольних змагань українського народу у романі має три дії (зауважимо, символічне число) згідно з плином реальних історичних подій. Головний герой передчуває трагічний фінал цього театрального дійства: «*Безслідно пропадем. Умрем для надій / і з жестом героїв зі сцени зійдемо. / Загубимо славу і винесем з дії / Одну рабську тугу й трофей діадему*» [9, 48].

Символ «*містерії*» Карманський вживає для відтворення тих же політичних, історичних подій 1914–1921 років, відшуковуючи у них якихось вищих смислів і проводячи паралелі з біблійними легендами – насамперед, зі стражданнями Ісуса Христа на шляху до Голгофи. «І йому здається, що він знаходиться в якійсь святині, де має відбутися якась святочна містерія, котра піском омие з нації всю проказу її давнішніх гріхів, обновить її і виведе на соняшний шлях віками дожиданого щастя» [9, 34]. Тут же треба зауважити про використання автором релігійної лексики у романі. Він вибудовує власну світоглядну модель *пекла-чистилища-раю*, накладаючи її як на життя головних



героїв, так і на долю України. Вводячи символ «хресної дороги» українського народу з пекла (вікове гноблення) до раю (свобода і незалежність), Карманський умовно ділить її на два етапи (за двома частинами роману). «Чистилищем» він називає смертельну боротьбу українського народу з численними ворогами і з власними душами, яку Україна мусить пройти як покуту за всі роки мовчань і принижень. «Чистилищем» Карманський означає внутрішні трансформації у душі Петровича. Борців за незалежність України він порівнює з першими християнами, з мучениками, які «несуть свій хрест» і «умлівають на жертовнику» посвяти Батьківщині.

**2. Маска (маскарад, карнавал).** Маска, або *persona*, – символ глибокий і багатозначний, похідний від символу театру – містить у собі схожі значеннєві нюанси. Карманський найчастіше вживав цей знаковий символ на означення своєрідного захисту, втечі від самого себе, від проблем довкілля, як спосіб ідентифікації з тим, кого маска втілює, переродження, «переодягання» у того, ким хочеш себе представити. Так головний герой роману – Петрович, сховавшись за маскою самозахисту і самовідчуження, як за кам'яною стіною (цей символ ми розглянемо дещо пізніше), втрачає, в кінці кінців, зв'язок з дружиною і з суспільством, губить сенс життя. І лише коли він відчуває і розуміє, що «наклав на себе маску і закрив нею своє справжнє обличчя» [8, 77], коли осягає, яка «лячна руїна» в його душі – вирішує «визволити себе», перестати грати ролі, зняти облудну маску байдужості. Саме з цього моменту у творі перед нами постає «новий» Петрович – дієва, сильна людина, яка свідомо і безапеляційно прагне змін.

Маска Ірени – це, насамперед, маска захисту перед чоловіком, спосіб охорони своєї душі і свого права кохати – стражденна, пройнята болем маска: «І яким поглядом будеш дивитися в його очі через серпанок брехні і облуди? Скільки сил піде в тебе на замаскування твоєї нікчемності? Нещасна жінко!» [8, 58].

І коли у подружжя з'являються ці дві ролі-маски – між ними встає уже не звична невидима «стіна відчуження», а «глибитися прірів в нескінченність», «з котрої віяло холодом на обох» [8, 55].

Символ «карнавалу» (театрального дійства, свята з обов'язковим використанням масок, на яких люди мінялись одягом і своїми соціальними ролями) Карманський використовує перш за все для відтворення атмосфери української еміграції за кордоном. Замість того, щоб виконувати свої обов'язки щодо Батьківщини, разом з братами «мучитись у чистилищі боротьби», вони, ці «обранці народу», влаштовую-

вали «карнавал української еміграції» та дикі оргії [8, 71] на «загальному політичному базарі» [8, 71], «в безпросвітній ночі танцювали свій останній танок, танок божевілля і дитячих сподівань» [8, 71]. Гадаємо, що автор приховав під масками на маскарадї еміграції символ смерті – типовий для маскарадів культурної епохи модернізму. В цьому аспекті дуже символічною є посмертна маска, яку знімають з обличчя небіжчика, і яка зберігає його останній лик. Саме ці псевдопровідники українського народу, «підлі слабодухи», на думку автора, винні у віковому рабстві Батьківщини, саме вони одягають петлю на шию матері і братам, саме в їхніх очах «червоніють луни спалених галицьких сіл» [8, 71] – і тому «їх роль вже виграна до кінця» [8, 70].

**3. Шахи, кості.** Символ шахів у романі має значення глобальної гри, життя усього людства і кожної окремої людини з позицій вічності, долі, фатуму. Гадаємо, у цьому Карманський наслідував філософські думки Шопенгауера про Світову Волю, яка керує життям. «Петрович дивився на площу, вимощену квадратним камінням, і мав враження, що має перед собою велетенську шахівницю. І здавалося йому, що він сам стоїть на сій шахівниці та що невидима рука посуває ним самовільно, як бездушною фігуркою. «Шах!» – «шах!» – «Гард!» – вчувалися йому слова остороги. І він з притасеним духом дожидав, куди поверне ним рука невидимого грача» [8, 26].

Про масштабність символу шахів свідчить і його порівняння з військовими діями: «На площу виступали непроглядні сили відділів, уставлялися чотирикутники, творячи велетенську шахівницю, і під чародійним впливом команди, під такт музик, уставлених на височенній естраді, виконували рухи муштри» [8, 55]. Гадаємо, що автор свідомо проводить паралелі між шаховими фігурами (які самостійно не керують собою, а піддаються чийсь, вищій волі) і образами українських солдатів та й самого Петровича. У цьому – натяк на фатальність людського життя, його напередвизначеність і маловартісність у порівнянні з Вищою Силою та Вищою Ідеєю.

Схоже значення має символ гри у кості – уособлення фатуму, вирішеності, безповоротності вибору в житті головної героїні: «Кістка кинута. Вороття вже немає... Треба плисти за течією, бо вона непереможна. А куди ми запливемо? ... Мені однаково.» [8, 58].

**4. Особистісні ігри.** Особливої уваги у творі заслуговують так звані «особистісні ігри» – тобто такі, які стосуються лише героїв твору у їхніх взаєминах. Це, насамперед, ігри – типи поведінки при інтимних відносинах, або, як їх ще можна умовно назвати, «шлюбні ігри»:

«кішки-мишки», «перелицювання» «піжмурки». Знаково, що це – власне чоловічі ігри – підступні й жорстокі, облудливі і егоїстичні стосовно жінки – Ірени.

«*Кішки-мишки*» – перша невдала спроба спокуси Ірени Ростковичем. Це цілком свідомий, тверезий, цинічний аналіз створеної ситуації, в якій чоловік, скориставшись чутливістю жінки, хоче її домогтися: «Він придивлявся їй уважно, замічуючи кожную в ній зміну. І чайвся, як кіт, що бачить біля нори обережну мишку» [8, 52]. «*Перелицювання*» – наступний маневр спокусника – коли на зміну одній масці він одягає другу – зі Звабника-Жуана перетворюється на «нещасну жертву»: «Тоді він рішається спробувати другої зброї... Відступає від неї, сідає в кутку у фотелю, вбирає одяг каючого грішника і потупляє очі в землю, прикликаючи на обличчя вигляд безграничного смутку» [8, 54]. Росткович виступає у творі непоганим психологом, знавцем жіночих душ, і вміло користується своїми життєвими спостереженнями.

«*Піжмурки*» – гра Петровича, коли він холоднокровно шпигує за дружиною і її коханцем: «І почалася гра в піжмурки... Петрович грає комедію витримано; доходить в ній своєрідного мистецтва. І осміює залюблених все більше й більше. А при тому слідить, придивляється, прислухається, вітрить, комбінує і добуває все більшу певність» [8, 61].

Звичайно, у такому об'ємному символі, як гра, сконцентрований глибокий пласт як особистісного, так і часового, ментального, стилістичного фактажу. Це, насамперед, відтворення мінливих, глобальних настроїв епохи, вимоги стилю (показ людини «зсередины», її думок і передумов до дії), ментальні та індивідуальні чинники. Знаковий символ гри, маски – типовий для течії модернізму початку ХХ століття, він чи не найбільш повно і глибоко характеризує час зламу століть.

Наступним знаковим символом у романі «Кільці рож» є образ **ДОРОГИ**.

Зауважимо, що цей архетипний символ – один із найпоширеніших, найглибших і в поезії Карманського, і взагалі у мистецтві доби передсимволізму. Будучи багатозначним і надзвичайно містким, він акумулює в собі потужний пласт інформації насамперед про дух часу, у який творив автор, про основні вимоги стилістичного напрямку, індивідуальні характеристики, світоглядні позиції та національну приналежність митця.

Характерно, що символ дороги у романі одночасно стосується, найперше, реального життєвого шляху героїв і дороги їхнього духу; паралельно – дороги України, дороги боротьби народу, а масштабні-

ше – дороги людства в цілому. Розкриття Карманським цього символу тісно пов'язане з такими екзистенційними образами, як *камінь, руїни, холод, стіна, нудьга, самотність* тощо.

### **1. Дорога Ірени**

Сирота Ірена, одружившись з Петровичем, здається, знаходить свій шлях. Вона йде в одному напрямку з чоловіком аж до часу смерті їхнього сина Любчика: «Ми раювали, починаючи наш спільний шлях на сьому етапі!» [8, 48]. Потім між подружжям виникає внутрішня «стіна» відчуження, спричинена, насамперед, тим, що чоловік шукає окремого, особливого шляху, віддаючи своє життя у жертву суспільству: «Загальна справа, обов'язок інтелігентної суспільної одиниці станули поміж нами непереможною стіною і взяли в нього всі думки і всі почування, які мав раніше для мене» [8, 42]. Ірена «розгубила по дорозі життя» [8, 48] щирість і розуміння у стосунках з чоловіком. Шукаючи виходу з цієї ситуації, вона відкриває своє серце Ростковичу («якась таємна сила тягнула її до нього, чула, що мусить коритись тій силі, що вороття з дороги вже немає» [8, 51]), який, хоча і глибоко відчуває цю чулу жінку, має свій шлях і свою егоїстичну мету. От як він символічно змальовує на своєму полотні душу і життя Ірени: «Картина представляла безконечну дорогу серед сірої пустої рівнини, над котрою висіло сіре, брудне небо. Дорога бігла рівною білою стрічкою і губилася в імлі, в якій небосхил і рівнина зливалися і врешті загублювалися в брудному безкраю. Вздовж дороги білими плямами лежали фрагменти звалищ, і сям і там стояло похилене будяччя. Ірена сиділа посеред дороги на придорожньому камені зі схрещеними на колінах руками, з похиленою спиною і з очима, задивленими в далеку дорогу. Здавалося, вона впала при шляху, бита втому, і з тривогою думала про труди дальшої дороги, котрої кінця ні мети не бачила» [8, 34]. Прагнучи вийти із зачарованого кола обов'язку і брехні, героїня стоїть перед вибором: або продовжувати «життєву комедію», «знати в пустиню і в огні свого серця спалюватися» [8, 57], або «пити життєву насолоду до останньої краплі, ...п'яніти аж до нестями, ...плисти на хвилях, що загортають, заколисують і на дно загибелі несуть» [8, 57]. Усвідомлюючи, що Петрович «вигнав її зі свого серця», «сам промостив їй дорогу до гріха», «скинув у безодню і не подав руку помочі» [8, 58], вона вибирає новий шлях – не боротьби, а покірності життєвій течії, пристрасті; вона вибирає, нарешті, природу, життя, проповідуючи «євагеліє бунту»: «Я хочу жити!» [8, 59]. «І виправдавши себе перед собою, пішла назустріч новому жит-

тю... Неслась на казковій чайці поверх глибин в невідому, далеку до рогу, до невідомого берега... І не хотіла чи не мала відваги заглянути в безодню, що дрімала під ними» [8, 59]. Отож, шлях у безмежжі пустелі (горизонтальний напрямок) – довгий, сірий, безконечний – змінюється на шалений вертикальний рух – хоч і свідомо вибраний, але такий, яким героїня не може керувати, який сам веде її. Гадаємо, під цим символом автор мав на увазі ту ж Шопенгауерову Світову Волю: «Невідомими шляхами веде нас навмання якась сліпа всесильна конечність до якоїсь мети, котрої нам не зрозуміти ніколи. Або скоритись і йти, плисти, як пливе пелюсток квіту відкидаючи маньолії з хвилию, що відбилася від берега моря; або стати проти хвилі» [8, 42]. Після викриття зради шляхи подружжя розходяться, і ми не бачимо, куди далі понесла ріка життя Ірену. Зустрічаємо її аж наприкінці роману у ролі сестри-жалібниці на українських фронтах. Як вона жила ці всі роки, що коїлось у її душі – невідомо, та перед нами постає зовсім інша жінка – цілісна, така, яка свідомо обрала свою життєву дорогу, яка добровільно поклала себе на олтар боротьби. І якщо раніше для неї суспільство було лише «юрбою», «натовпом», що йде «втертою дорогою», і вона відчувала «жахливе осамітнення в боротьбі з ними» [8, 42], то у фіналі роману Ірена знаходить розвагу на своєму «терновому шляху». «І я служила ідеї і ся ідея мені життєву самоту і пільму прояснювала... І я вірила, ...що наші розрізнені дороги ще колись зійдуться. І це мене кріпило, коли журба і мозолі мене підтинали, і це одно мені давало силу на важкому шляху знеможеною не впасти» [8, 65]. Отож, те, що колись роз'єднало подружжя стіною холоду (суспільна ідея), наприкінці об'єднало: «Вони йшли одним шляхом до ясної мети, обидвоє голубили в душі одну мрію – визволення України і щастя бездольного народу» [8, 65].

Ми схильні вбачати у цьому ще одну тезу із філософської доктрини Шопенгауера – про так званих «геніальних» осіб, які виконують особливу життєву місію і є яскравим дзеркалом світобудови [26]. Саме такі люди, на відміну від звичайних, здійснюють надзвичайно важливі цілі й мотиви, котрі вищі за особистісні. Тому коли Ірена й Петрович, забувши про індивідуальні життєві дороги, віддаються вирішенню долі цілого народу, вони, нарешті, знаходять гармонію і мету існування.

## ***2. Дорога Петровича***

Символ дороги як життя Петровича теж неоднозначний. Насамперед, зауважимо про два типи і два напрямки шляху головного героя

роману (з чого, власне, можна виводити і трансформацію життєвих доріг автора). На початку роману – замкнене коло душі Ярослава Петровича, снування-блукання у пошуках вищого призначення, потім – утеча від юрби, від «багна суспільного базару» і від самого себе: «Щорічна втеча з рідного краю зробилась його непереможною потребою. Вона збагачувала його духа, відсвіжувала його і не дозволяла йому зненавидіти рідне суспільство до краю» [8, 28]. Прагнучи змінити суспільство, Петрович забуває про дружину, відгороджується від неї непроникною стіною, прирікає себе на добровільне усамітнення у пустці власної душі: «Ходили мовчазні, як ті, що сказали одне одному все, що мали сказати, і стали одне для другого зовсім нецікавими. Петрович жив своїм життям, у своєму світі мріянь і дум, а Ірена шанувала його душевний храм і не важилася порушати його святочну мовчанку і тишу» [8, 35]. Він розуміє, що жертвує сім'єю для «чужої і далекої мети, котра все тікає і криється в туманах тасмного» [8, 45], усвідомлює, що не може змінити світ – і тому прагне втекти від нього, захватися, «озброїтися в байдужість самітників і диктаторів, йти своїм шляхом, не оглядаючись ні на кого, ні на що» [8, 43]. До чого привела ця дорога втеч та ілюзій – ми бачимо далі. Духовні і життєві шляхи подружжя розійшлися, бо вони «дожились до того, що прийшлося тікати одне від одного» [8, 47]. Петрович усвідомлює це, та не може нічого зробити для зміни ситуації – він лише констатує: «Як хвилі розбиті на лавах граніту, / Підемо своїми шляхами» [8, 47].

«Повернення» Ярослава Петровича починається лише після того, коли він свідомо зрікається власних ілюзій і амбіцій, і його життєва та духовна стежка вливається у ще сотні й тисячі схожих, з яких утворюється, врешті, дорога української нації: «Чув, що зливається душею з душею цілої нації і для переживання особистих почувань не було в нього поки що часу» [8, 65], «Ішов першим етапом хресної дороги українського народу, що вела на Голгофу Галергофу» [8, 69], «Носився, як те перекотиполе» дорогами війни» [8, 63].

Гадаємо, що думка Шопенгауера про те, що зачароване коло людського життя минає між стражданням і нудьгою, яскраво підтверджена на прикладі саме образу Петровича.

Не бачучи перед собою яскравої мети, він переймається світовою нудьгою, «відчуває, що пліснь зіпсуття навідає на його духа; що дедалі він все більше затрачує перед собою світло, збивається з дороги, забивається все більше і більше в гушавину, де п'ятьма присмерків висить важкою опоною, де губляться всі стежки, звідки немає виходу»

[8, 74]. Ціллю життя для Петровича стає «спокутування провини» перед народом і перед дружиною – «Одна любов може мене визволити!» – вирішує він, і «з бадьорістю неофіта йде назустріч воскресшому ранкові» [8, 78].

З цього моменту відбувається різка зміна не лише сюжету, але і стилю оповіді – якщо перша частина роману має типово романну структуру із чітко окресленими персонажами і сюжетною інтригою, то друга – хроніка боротьби українського народу. Така мозаїчна структура роману, безперечно, не випадкова – автор знімає акценти з долі головних героїв, а натомість ставить наголос на долі усїєї України. Життєві шляхи персонажів, окремі й самостійні, об'єднуються в одну загальну тернову дорогу нації. Поряд з Іреною і Петровичем мільйони і мільйони «йдуть навпомацки, під градом глуму і наклепів ворогів, з впертістю гельотів прочищуючи шлях майбутньому відродженню нації» [9, 35].

Варта зауваги ще одна композиційна деталь, про яку ми вже казали раніше, – своєрідна кільцева, спіральна система оповіді. Автор показує героя в одному і тому ж місці через певний проміжок часу і за допомогою внутрішніх монологів розкриває перед нами усї духовні трансформації в його душі. Це стосується, насамперед, епізодів повернення Петровича до львівського помешкання після втрати Ірени та до Колізею наприкінці роману. Саме через порівняння цих картин ми можемо судити про зміни у його світосприйнятті, саме вони є кульмінаційними, знаковими, саме після них відбувається різкий поворот подій у творі. Порівняймо хоча б думки і відчуття Петровича у Колізеї у зав'язці і фіналі твору. Для цього проаналізуємо символіку епізодів.

#### Епізод I. «Колізей – I» [8, 21–22]

Колізей – I		Петрович – I
Замкнутий простір	↔	Замкнутість у самому собі, у своєму житті, у своїй сім'ї
Камінність, застиглість	↔	Душевна закам'янілість, нечуттєвість
Домінуючий ландшафт – могили і руїни	↔	Не бачить сенсу ні у своєму, ні у чужому житті

В епізоді «Колізей – I» вартують зауваги ще деякі моменти:

- світовідчуття героя: він почувається нікчемною порошинкою, атомом історії – таким же безцільним і непотрібним, як і все людство;

- символічна картина-процтво майбутньої долі України, яка постає в уяві героя: «І здавалося йому, що він бачить громаду обідраних гелотів, яка стоїть на арені, як стадо овечок, котрих тривога збиває до купи. А перед нею бачить голодних тигрів, що щирять лискучі зуби, вітрять теплу людську кров і ладяться до наскоку...» [8, 21].

Епізод II. «Колізей – II» [9, 51–52].

Епізод II – своєрідна зупинка героя на дорозі війни і життя, умовний придорожний камінь, на якому Петрович аналізує пройдений відрізок шляху: «Сидить з душею, повною руїни й румовищ, як отсеї Колізей... Нічого не залишило йому життя з того, що він кохав, чим втішався, чим жив, що його тримало на поверхні життєвого моря. Сидить, як вигнаний поза село прокажений жебрак, до якого ніхто не хоче витягнути руки з милостинею, боячися, щоб не заразитися. Сам себе вигнав з-посеред життя, сам зробив себе жебраком, сам засудив себе на духовне сирітство і на життя без просвітку.....сам приймив добровільно костур і торбу вигнанця долі і жебрака. Та й ще приймив добровільно докори совісті, тавро прокляття, сльози покривджених, що палять його, мов розтоплене олово, і гонять ним по світі, як невмирущим Агасфером, якого ні життя, ні смерть не приймають» [9, 51].

Але – знаково! – Петрович змінився, і він свято вірить у недаремність власної жертви і жертви всього народу, його світосприймання кардинально трансформувалось – і стіни Колізею, окрім колишніх песимістичних вічних питань без відповідей, ставлять перед ним зовсім інші завдання і вимальовують зовсім інші картини – боротьбу. Він почувається атомом в космосі народного руху – та вже не безпомічним, не марнотним, а потрібним і дієвим.

Епізод II. «Колізей – II» [9, 51]

Колізей – II		Петрович – II
Замкнутий простір	↔	Вигнаність, відчуття втрати
Камінність, застиглість	↔	Внутрішня руїна душі, «відкритість» світові
Домінуючий ландшафт – могили і руїни	↔	Знаходить сенс життя у боротьбі за Україну

Таку своєрідну композиційну деталь, як спіраль, ми схильні поєднувати особливостями раннього модернізму з його поверненням до



міфологізму. У літературі початку ХХ століття постала нова концепція міфу і міфології: це не спосіб задоволення цікавості чи безпорадності первісної людини, як вважала позитивістська «теорія пережитків», а «священне письмо», прагматична функція якого – регулювати і підтримувати порядок у природі і соціумі (звідси – циклічна концепція вічного повернення). «За структурою такі твори нагадують міфи: циклічна організація часу і простору, де все взаємопов'язане з усім і відображене у всьому, гра між ілюзією та реальністю, мова як прामова, герої, під звичайним виглядом яких виразно проступає міфологічна основа» [1, 25].

### **3. Дорога України**

Символ дороги у романі стосується не лише головних героїв. Карманський на окремих правах виводить образ шляху України, українського народу. Саме через цей символ «читається» інформація про умонастрої зображуваного часу, про ментальну приналежність та особливості індивідуально-авторської позиції.

Ставлення Петровича-Карманського до української громади дуже суперечливе. На початку роману герой скептично відзивається про темп і напрямок руху України: «Ми ще рачкуємо, і, мабуть, довго ще рачкуватимемо, якщо не зважимося на революційне діло в напрямі обнови» [8, 25]. Ознаки, якими наділяє автор місто Львів – «сю стухлу жидівську столицю» з її брудом, хмарами і дощами, з її нудно-елегійними обличчями, з її бездушним базаром маріонеткових міняйлів духовної тандити» [8, 41] – промовисто говорять самі за себе: струпілий, гниучий, вмираючий. Карманський-Петрович анатомічно-правдиво, з гірким болем і соромом виводить усі хибі «синів рабської, бідної нації»: невігластво, безпринциповість, безпрограмність, анемія духа, дрібничковість, нездарність, крикливість базарних міняйлів, неграмотність, претензійність, порожнеча [8, 46].

Ведучи життя «інтелігентного пролетаря», відмовляючись йти на «урядову службу для рідного народу», будучи «суспільним нішо» [8, 28], поет, однак, прагне врятувати душу народу, принципово пише свої твори лише українською мовою, хоча це не престижно і не приносить зиску: «Нам, скульпторам слова, доводиться бути рабами своєї нації» [8, 30], «Поки ми дрібні крамничники і міняйли, наситимо тіло народу, цей нарід втратить свою душу» [8, 33].

Петрович усвідомлює увесь трагізм становища українців: «Ми навіть природно сміятись не вмієм. Це кляте ярмо ваготить на нашому карку все і всюди» [8, 31]. Саме «горе української нації, біль віків і

покоління, злоба невинної жертви, туга за сонцем і ненависть до кайданів» [8, 41], анонім, якому ім'я суспільство закрало в Петровича життєву радість, напоїли його трутою, скорчили його уста до гіркої усмішки притаєного болю. Та він вірить, що «прийде час, коли і у нас знайдеться розуміння про прояв духа і краси» [8, 30], бачить порятунок нації лише в одному – у зміні душі народу, у викоріненні рабства з його свідомості.

Початок Першої світової війни, яку Петрович вважав «даром провидіння для українців», пробуджує у нього сподівання на відчуження і перед галицькою Україною нових шляхів» [8, 65]. Та, на жаль, це була важка, хресна дорога українського народу – з пекла через чистилище – до сподіваної волі: «Здавалося йому, що бачить високий хрест, що знімався попід хмари, а на ньому висіла розп'ята його рідна нація, і чорні хмари, що висіли над поруйнованою землею, видавалися йому великим терновим вінком на чолі мучениці» [8, 75]. Відчувши на собі трагізм воєнних дій, поєднавши свій життєвий шлях зі шляхом України, Петрович змінюється, як і змінюється його ставлення до батьківщини, до рідного народу. Під впливом могутнього потрясіння, яке сколихнуло націю – «застоялий суспільний ставок» відбулися різкі зміни – були розгорнуті «вонюче жаботиння та пліснь», а «в ясному свічаді на дні душі народу» стали помітні істинні цінності. Ненавидячи «карнавал української еміграції», всіх тих, хто користався з біди народу, герой захоплюється «безіменними стадниками українського села»: «І чув святу пошану перед рідним народом і перед його великою трагедією. Відчував, що муки всіх святих, до котрих молиться християнська церква, бліднуть в обличчі великого страждання, що розлилося по галицьких селах, перемінюючи країну на одну святу Кальварію. І він мимовільно на одній сільській станції вискочив з вагона, припав до рідної землі, що пересякла кров'ю страдників, і почав її цілувати, як цілує паломник землю на Голгофі біля Єрусалиму» [8, 76].

Карманський, зображуючи етапи цієї хресної дороги, змальовуючи усі жахіття війни, визвольних змагань, підводить читачів до кількох висновків:

- важливість «очищення» нації від рабства через кров – тобто необхідність потрясінь і жертв для змін суспільного устрою і – найголовніше – свідомості народу; (порівняйте з 40-річним «водінням» через пустелю Мойсеєм свого народу до Землі Обітованої);

- винні у невдачах визвольної боротьби народу його «провідники» – «фантасти і діти революційної психози», з їхньою компромісовістю і демагогією, так властивими ментальності східного українця [9, 25].

Карманського дивує, «як воно сталося, що сі галичани, які найшлися під ту пору на Україні, дали себе до такої міри загіпнозувати українській революційній стихії, що пішли на безвиглядний бій враз з наддніпрянськими мрійниками-утопістами. Та на це, – думає він, – склалася, мабуть, уся романтика, якою була овіяна Україна в очах галичан, що дійсну Україну знали менше, ніж Америку або Бразилію» [9, 25]. У цих заувагах – основні відмінні риси між менталітетами галичан і жителів Східної України. Та Карманський не засуджує провід Української Центральної Ради, а з сумом констатує: «Мало самопожертви люду і одної частини трудової інтелігенції. Мало захоплення і надлюдських трудів. Треба розумного проводу. А провідників ворог української нації не дозволив їй з себе зродити; він виховав з неї тільки рядовиків, чорноробів, які звикли до каторжної праці і ярма та до приказів другого. Ось де скривається трагедія галицького народу, що викресав з своєї душі велетенський вогонь і вийшов на вершини самопосвяти і зусиль!» [9, 42]; «І бачу я страшний народний суд над тими, що Україну розпинали, і над тими, що її манівцями, кривавими дорогами водили і так ворогам вірну службу робили. Горе незрячим, що самі, будучи сліпцями, сліпим за поводиторів накинулися!».

Підсумувавши усе вище сказане, можемо узагальнити, що символ дороги – один із найпоширеніших, найгрунтовніших у мистецтві модернізму загалом і у творчості Карманського зокрема, і, окрім того, він є глибоким знаковим символом, у якому закумуляовані дух епохи змін, ментальні характеристики автора, індивідуальний світогляд митця і вимоги стилістичного напрямку.

Надзвичайно важливими для висвітлення ідеї роману є знакові символи **СНУ** і його опозиції – **ПРОБУДЖЕННЯ**. Одразу зауважимо, що архетипний символ сну – типово модерністський і один із найпоширеніших у поезії Карманського. Власне, на протидії, на протиставленні символів сну-пробудження, з якими можна провести умовну паралель «*закритий простір – відкритий простір*» – ґрунтуються ідейні конфлікти у романі, причому, вони стосуються як головних героїв, так і масштабніше – трагедії усієї нації. Одночасно з аналізом символу сну доцільно проводити аналіз таких піднятих у творі екзистенційних проблем, як проблема відчуженості (символи *стіни, холоду, каменю*), нудьги, самотності, призначення людини у світі.

### 1. Індивідуальний сон – пробудження

На початку роману «Кільці рож» Петрович – людина з «сонною» душею, яка замкнулась у собі, у своєму внутрішньому світі, і нікого та ніщо не впускає у своє серце. У першій сцені твору – самотній чоловік у Колізеї (камінна душа – камінна будова; замкнутий внутрішній світ – замкнутий простір амфітеатру; «сонна», мертва душа – мертва тиша ночі). У наступній картині цю замкнуту конструкцію руйнує молодий художник Росткович (екстраверт, оптиміст, життєлюб) – він порушує тишу, «вривається» у сюжет і у розмірене існування поета та його дружини, вносить з собою хаос, зміни, пробудження. Цю зміну в житті родини одразу відчуває-передбачає Ірена: «Цей труп'ячий Рим так його приспав, що ані думати, щоб його кудись витагнути. Поза свої руїни і вмираючі вілли, що плачуть своїми конаючими водограями над долею покалічених, безруких статуй, він божого світу не бачить... Та ми його розбудимо, правда, пане Росткович?» [8, 25]. Герой і сам усвідомлює свою «мертвотність», але нічого не може змінити, не має сили і сміливості зробити крок назустріч зміні: «Відкладав свої постанови до якоїсь дальшої пори, яка викличе в його психіці рішучу перемену. Ся перемена прийде – він був цього певний. Щось станеться, що розбудить його...» [8, 46]. Ірена і Росткович дійсно «будять» Петровича зі сну – коли він дізнається про подружню зраду, то «прокидається», змінює своє життя, кидається у вир соціальних, історичних подій. Замкнутий простір Італії розривається відкритим простором України, сон героя припиняється важким, але необхідним пробудженням: «Прокидався з духовної дрімоти і почував у собі нову силу» [8, 56].

Вкажемо на болісне відчуття «замкнутості» зовнішнього простору як уособлення «закритості» клітки-душі. У предметному значенні з обмеженим (негативним, болючим) простором у романі асоціюються «сонний» Колізей, римське помешкання Петровичів на площі Мадонни деї Монті, що була «замкнута з одного боку українським богословським семінаром, а з другого боку церквою того самого імені, що й площа» [8, 24], пуста львівська квартира: «Ходив нервозно, замкнутий у клітку кімнати, як лев, котрого недавно зловили на волі, бив собою об невидимі перепони» [8, 57], кімната у Ловрані, стіни якої «немовби зсовувались до себе і давили його своєю вагою» [8, 62], навіть місто зі «здавленим між домами повітрям» [8, 57].

Близькими за семантикою до символу сну є образи *холоду*, *приви*, *стіни* як уособлення стану відчуження – проблеми, глибше підня-

тої вже філософією екзистенціалізму. Отже, символ *холоду* – один із найпоширеніших у романі. Він завжди передує якимось негативним подіям і є своєрідним «предвісником», що сугестує передчуття тривожності, непевності, страху, вказує на підсвідоме відчуття внутрішньої дисгармонії особистості і «чужості», ворожості людини до людини.

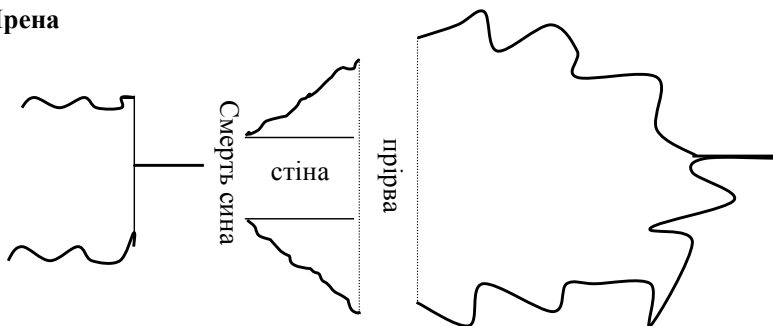
Найчастіше символ холоду стосується образу Петровича: «Не винен ти, що твоє тепло морозить... Це вони, цей анонім, якому ім'я суспільство... навіяли тебе холодом могили, яким ти морозиш мимовільно тих, котрих бажав би гріти промінням твоєї доброти й любови» [8, 41], стосунків між ним та Іреною до зради: «На нього повіяло морозом від минулого» [8, 35], «Нагадай її вічне осамітнення або холод, яким навівав ти на її молоду, жагучу душу» [8, 44], і після зради: «Одначе згодом, вдумуючись у відношення Ірени до нього останніми часами, почав відчувати в ньому надмір холоду...цілковитий холод його вражав» [8, 55]. «Холодом віє» і з листів Ростковича, холод передує гріхопадінню Ірени: «В кімнаті стало віяти холодом, як після виносу покійника» [8, 54]. Холодним є Львів – наче віддзеркалення відчуження людей, які мешкають у ньому: «Сірий, хмарний і холодний ранок одного з кінцевих жовтневих днів привітав вертаючих Ростковичів на львівському вокзалі і зразу ж повіяв на них непривітним холодом брудного, банального міста» [8, 37].

Образ *стіни* символізує у романі стосунки між подружжям від часу смерті сина Любчика до того моменту, коли Петрович дізнається про зраду Ірени – пройняті холодом відчуження, окремоті, самотності. Після «розриву» між Петровичем та Іреною вже з'являється *прірва*: «Витворилася між ними якась прірва, з котрої віяло холодом на обох, хоча не могли, ні він, ні вона, найти приводу до цього, ні назвати причини. І хоч як хотілося Петровичеві сю прірву перескочити, розвалити сю стіну, та сили до цього не було в нього» [8, 55], «Почував до неї вперше ненависть, чув, що щиро не зуміє з нею говорити ніколи, що між ними поглибилися прірва в нескінченність» [8, 61]. Символ прірви має у романі й інше значення – таємної, невизначеної, страшною сили, значно сильнішої за людину – можливо, це уособлення Смерті, Фатуму чи Світової волі, яка керує людьми: «І чув, що висить над якоюсь глибочною безоднею, котра роззявила свою чорну пащеку і дожидає, коли охлянуть в нього сили і він повалиться в неї. І морозом віяло на нього з цієї безодні, він тремтів усім тілом і чув, що ось-ось останні його сили розпливуться в повітрі і він гряде стрімголов у прірву, яка проковтне його, як пилинку» [8, 77]. Символи стіни і

прірви – глибокі і наскрізь екзистенціальні, вони підіймають вічні питання про місце людини у світі, про доцільність і мету існування, про стосунки між людьми.

Порівнявши схеми життєво-духовних доріг Ірени і Петровича, спробуємо зобразити їх схематично:

### Ірена



### Петрович

До символів такого «екзистенціального» типу належать і образи *самотності* і – особливо! – *нудьги*. Самотньою у суспільстві і у сім'ї є Ірена, «покинута на самоту серед чужини», яка «томилася і мучилася від духовної пустки» [8, 29], Петрович йде «невтоптаними стежками осамітнення і шукання на пустині буденщини чудотворного джерела» [8, 41]. Гадаємо, Карманський через символ душевної самотності прагнув передати не лише внутрішні стосунки подружжя, а і приречену на самотність і відчуження кожну Людину в цьому чужому їй світі.

Символ *нудьги* – надзвичайно поширений у романі. Услід за Шопенгауером, який стверджував, що між стражданням і нудьгою мінає людське життя, адже природа людини є суперечливою – вона через потяги і бажання прирікає себе на страждання, однак і в протилежному випадку лишається незадоволеною, бо тоді нею опановує життєва нудьга, зображує світ, просякнутий нудьгою. Жінки у цьому світі початку ХХ століття «розважають свою нудьгу і свою тугу за чимось, чого самі не можуть означити» [8, 45], чоловіки втікають від постійної нудьги, вбиваючи час, у клуби і кав'ярні. «Одні розважають нудьгу при пиві, другі при чаю, кого на що стане» [8, 50]. «Нудьга самотності» оселилася у помешканні Петровичів. Але набагато серйознішою проблемою, безперечно, є нудьга серед натовпу, коли людина втікає від самої себе у людське юрмище – і не може віднайти внутріш-

нього спокою. Таким «втіканням» займається Петрович і Ірена, мандруючи Європою – але і там їм нудно, бо у їхні життя «закралася сіра буденщина». Справді, правильно зауважує Росткович, «треба вміти і тут захистити себе перед нею. Ви ще не знаєте, що значить надморська нудьга. . . я ще ніде не переживав такої нудьги, такої сірості душевної, як отут, у цьому раю» [8, 51].

Символи стіни, прірви, холоду, самотності, нудьги яскраво характеризують час зламу століть, є сецесійними, декаданськими образами, відтворюють домінуючі у той час настрої розчарованості, тривожності, передчуття апокаліптичності, підіймають екзистенційні питання про місце людини у світі, проблеми відчуженості особистості.

## 2. Сон-пробудження України

Зауважимо, що перша авторська назва роману «Кільці рож» – це цитата з Т. Шевченка «І в огні її окраденою збудять...». Отож, символ сну-пробудження нації Карманський вважає чи не найголовнішим у творі. Він виводить «сонність» як одну з ментальних ознак української душі. Це, насамперед, її «пацифізм», недалекоглядність, надмірна ідилічність і мрійливість.

Головна трагедія українського народу, – зауважує автор, – криється у ньому самому: «Він зрозумів, що трагедія, якої так дуже боявся український віщий Пророк, трагедія, що Україну окредену в огні розбудять, здійснилася. Україна обідрана і окрадена з власної душі, тридцятип'ятимільйонова темна, сіра етнічна маса, розбудилася в огні, проснулася серед моря безладдя і руїни, і коли було їй треба йти з ясно отвореними очима на боротьбу з запеклими ворогами, з сусідами і з своїми, вона мусить перш усього звести боротьбу з собою самою, з своєю – не своєю душею» [9, 24]. Карманський порівнює український народ із легендарним грішником-мучеником Марком Проклятим і Каїном, – символічними образами мандрівників-грішників, які прагли очищення і спасіння душі, терплячи тяжкі страждання на своєму шляху втечі від самих себе. «І Україна вже вмивається. Як вигнаний Каїн іде терновим шляхом, тікає сама перед собою, блукає манівцями і вмивається власною кров'ю. Старша сестра вмивається з хамства Марка проклятого, а молодша з рабства» [9, 39]. Важливим моментом у творі є пояснення автором невдач національно-визвольного руху, які він вбачає у специфіці української душі – «сонної, покаліченої, хворої» [9, 28], у ментальних, етнопсихологічних характеристиках українців, у їхніх розрізненості, ідеалістичності, рабській покірності, нерациональності, довірливості.

Знаково, що описуючи етапи боротьби українців, Карманський кілька разів у другій частині роману – – неначе по спіралі – вказує на опозицію «сон-пробудження», змальовуючи «зачароване коло» української історії і українського духу.

Розпочинаючи боротьбу і отримавши перші успіхи, спочатку активний народ неначе «засинає», піддається ідилії, і лише коли знову і знову втрачає усе, перед самим фіналом поразки «прокидається з отупіння» – і знову вдається до руху. Допмагають «викресати з сонної, покаліченої, хворої душі люду перші блиски пробудження» «апостоли українства» з «Просвіти» і кооперативів, які тихо, без гомону і розголосу, в поті чола клали камінь по камені в основи української державності [9, 28]. Гадаємо, причини цього «засинання» і «прокидання» народного руху, душевних хитань криються у «психології раба» українського народу – «бездушної маси, яка не розуміє завдання чи не відчуває небезпеки» [9, 39]. Вихід із цього становища Карманський бачить у «переродженні» української душі, в об'єднанні України («І тільки згармонізована всеукраїнська душа може в повній силі себе виявити і свою недугу до краю перемогти і вповні жити. І тільки об'єднана українська нація своє визволення добути зможе»). Лише дієвий, «пробуджений» зі сну народ може жити і має право на свободу: «Перепалимо нашу душу безсонною тугою до волі і перепоїмо її жадобою помсти!» [9, 49].

Отож, проаналізувавши знакові символи сну і пробудження, а також ряд близьких за семантикою символів з екзистенційним наповненням, зауважимо, що вони, будучи архетипними, глибоко і яскраво висвітлюють дух часу початку ХХ століття, історичну і політичну ситуацію на Україні, характер національно-визвольних змагань, вимоги стилю, ментальну приналежність та світоглядні позиції автора.

Виявивши та проаналізувавши найголовніші знакові символи у романі П.Карманського «Кільці рож», ми ще раз переконались, що вони акумулюють в собі надзвичайно глибокий і потужний пласт інформації. Саме через такі символи-архетипи, через їх аналіз читач «проникає» у «підводні течії» тексту, бачить не лише «вершину айсберга», але й ті 7/8 прихованих частин. Зауважимо, що символи взагалі неможливо трактувати однозначно, і наша спроба аналізу є у дечому суб'єктивна, заснована на відчуттях і сугестії. Та це, власне, чи не єдиний правильний спосіб зрозуміти багатозначний світ символів – спробувати «абстрагуватись» від звичних значень, від власного інтелектуального багажу, сприймати їх інтуїтивно.



Заглибившись через приховані значення символів у істинний зміст твору «Кільці рож», ми бачимо його зовсім іншими очима – перед нами уже не банальна історія однієї сім'ї та хроніка визвольних змагань, а справжній модерний роман – глибокий і смісний. Його композиція нагадує міф – циклічна організація часу і простору, де все взаємопов'язане з усім і відображене у всьому, гра між ілюзією і реальністю, композиційний прийом «вічного повернення», два плани оповіді, герої, під звичайним виглядом яких виразно проступає міфологічна основа. Через знакові символи перед нами постає час початку ХХ століття з неповторною аурую передчуття змін, трагізмом світовідчуття та апокаліптичними настроями; стильовий напрям (передмодернізм, символізм) з його вимогами та особливостями; національна приналежність автора, його ментальні та індивідуальні характеристики. Архетипні символи дороги, сну і пробудження, типово модерний, глибокий символ гри, символи з екзистенційним наповненням (стіна, замкнутість, холод, самотність, прірва, нудьга, натовп), якими насичений текст, при уважному прочитанні і аналізі перетворюють, здавалося би, звичайний, реалістичний, автобіографічний роман соціально-побутового спрямування на справді глибокий символічний твір.

### Література

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Граф А. А. Смерть // Современный философский словарь. – М., 1996.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського державного університету ім. І. Франка, 1997. – 297 с.
4. Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – 351 с.
5. Жюльєн Н. Словарь символов. – «Урал LTD», 1999. – 498 с.
6. Ільницький М. Поезія смутку // Карманський П. Дорогами смутку і змагань. – Львів: Каменяр, 1995. – С. 3–22.
7. Карманський П. Дорогами смутку і змагань: Вибрані поезії / Упоряд. С. Я. Ярема. – Львів: Каменяр, 1995. – 350 с.
8. Карманський П. Кільці рож. Роман. Частина 1 // Дзвін. – 2002. – № 1.
9. Карманський П. Кільці рож. Роман. Частина 2 // Дзвін. – 2002. – № 2.
10. Карманський П. Крізь темряву. – Львів, 1957. – С. 19–20.
11. Карманський П. Наша політично-дипломатична акція в Південній Америці // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1939. – № 1. – С. 3.
12. Карманський П. Ой люлі, смутку...(Поезії) / Упоряд. Л. Голомб. – Ужгород, 1996. – 400 с.
13. Карманський П. Українська Богема. – Львів: Олір, 1996. – 144 с.
14. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. – Москва, 1993. – 508 с.
15. Ласло-Куцок М. Шукання форми. – Бухарест, 1980. – 114 с.

16. Лотман Ю. М. *Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Введение. Теория стиха.* – Тарту, 1964. – С. 79.
17. Ляшкевич П. *Петро Карманський. Нарис життя і творчості.* – Львів, 1998. – 72 с.
18. Моренець В. *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща.* – К.: Основи, 2002. – 328 с.
19. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі.* – К.: Либідь, 1997. – 357 с.
20. Поліщук Я. *Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге.* – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
21. Рубчак Б. *Пробний лет // «Розсипані перли»: Поети «Молодої Музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький.* – К.: Дніпро, 1991. – С. 18–41.
22. Тимошенко Ю. В. *Жага не-буття. Антитеза Життя / Смерть у художньо-філософській концепції Ш. Бодлера і П. Карманського // Заруб. л.-ра в навч. закладах.* – 2002. – № 7. – С. 60–61.
23. Франко І. *Зібр. творів: У 50 т. – Т. 37.* – К.: Наукова думка, 1982. – С. 13.
24. Холщевников В. *Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения: Межвуз. сб. – Ленинград, 1985. – С. 5–49.*
25. Шкандрій М. *Відкриття Карманського // Критика.* – 1999. – Число 4. – С. 24–25.
26. Шопенгауэр А. *Афоризмы и максимы.* – Москва: Фолио, Харьков, 1998. – 736 с.
27. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2002. – 556 с.*

## Розділ 7.

# ПОЕТИКА КАРНАВАЛУ Й ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПРОЗА МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ЯК ПРОБЛЕМА ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

(на матеріалі романів М. Йогансена  
«Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта  
та інших» і «Фердидурке» В. Гомбровича)

**Я**вище літературного модернізму у світовому масштабі (як і в окремих національних літературах) новою літературознавчою проблемою назвати ніяк не можна. Але поява нової (або повернення старої, однак цікавої) інтерпретаційної концепції щоразу спокушає дослідника випробувати свій інструментарій на цьому багатому та неоднозначному матеріалі. Кожен такий експеримент – це не тільки повторення загальних істин у нових формулюваннях (зрештою, без такого «реферування» частково не обійтися, хоча б з огляду на величезний масив наявних досліджень), а й спроба знайти щось нове, випадково (або й свідомо) упущене попередниками, зробити ще один крок на шляху до осягнення суперечливого явища. Тим більше цікавим видається подібне «експериментування» при компаративному дослідженні літератури.

Теорія карнавалізації як спосіб прочитання текстів уже самою своєю суттю передбачає компаративний характер дослідження, хоча б з тієї причини, що задіюються різноманітні позалітературні фактори, з якими так чи інакше зіставляється текст. Окрім того, якщо брати до уваги те, що карнавальний характер творів закорінений у більшості випадків у літературну традицію, то без зіставлення обраного тексту з іншими феноменами даного ряду не обійтися.

У методології порівняльного літературознавства плідність застосування теорії карнавалізації М. Бахтіна вбачаємо у двох площинах. Найперше, це нова перспектива дослідження у сфері тематології – переосмислення багатьох мотивів, ідей, топосів, а навіть архетипів<sup>1</sup> у дусі традицій народних святкувань. З другого боку, специфіка функціонування «карнавалізованих» текстів у літературі дає багатий матеріал для досліджень з позицій рецептивної естетики. Адже цікавою закономірністю є те, що сприйняття таких творів як сучасниками, так і наступними поколіннями, ніколи не було однозначним і часто супроводжувалося абсолютно різними інтерпретаціями. Прикладом може слугувати хрестоматійний уже «Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле. Така ж доля спіткала і тексти М. Йогансена та В. Гомбровича. Але найширшу перспективу відкриває бахтінська теорія у генетичних дослідженнях. Йдеться про введення Бахтіним поняття меніпей як мета-жанру, як окремої лінії розвитку літератури, котра, за відповідних історичних умов, має властивість актуалізуватися. Виходячи з цієї пропозиції, бачимо можливість розширити уявлення про генезу обраного літературного явища (не тільки співвіднести його із карнавальними формами), поставити у ближній і дальній літературні контексти і таким чином з'ясувати роль та місце саме цього тексту у самій національній традиції карнавалізації, а й порівняти самі ці контексти, як такі, що сприяють чи не сприяють актуалізації меніпейної традиції у літературі певного часу, а також з'ясувати причини звернення якогось письменника до згаданої традиції.

### 7.1 Експериментальна модерністична проза у світлі теорії карнавалізації

Питання модернізму, в тому числі модернізму в українській літературі, як у теоретичних, так і прикладних аспектах, розглядалося багатьма вченими. Зокрема, ми спиратимемося на праці С. Павличко, М. Моклиці, Т. Гундорової, Д. Затонського (в опозиції модернізм/постмодернізм), О. Ільницького, А. Корнєнко (А. Korniejenko), М. Шкандрія, з молодших дослідників – Я. Цимбал, О. Романенко, О. Боярчук, О. Журенко та ряд інших.

---

<sup>1</sup> Стосовно останніх, то подібність між теорією М. Бахтіна та архетипною критикою Н. Фрая уже була зауважена вченими.

Попри те, що термін «модернізм»<sup>1</sup> передбачає неоднорідність, навіть взаємовиключеність літературних фактів, часто у працях дослідників простежується тенденція до бінарної класифікації явищ цього періоду – «спрацьовує» схема «реалізм-антиреалізм» (у пізнішому варіанті «реалізм-романтизм»). При чому, до останнього зараховувались такі питомо модерні течії як символізм, футуризм, експресіонізм тощо) [16, 1].

Польська дослідниця модернізму, в тому числі й українського, Агнешка Корнеєнко говорить про можливість «упіймати всю складність модернізму у двополярних категоріях: класицизм versus авангардизм» [24, 94], розуміючи авангардизм як «всі ті експериментальні течії в мистецтві, що протиставляються дотеперішній традиції, не бояться радикальних гасел, реформи засобів вираження, застосовують стратегію бунту проти усталеного канону» [там само]. Під класицизмом (а точніше неокласицизмом) у цьому контексті Корнеєнко розуміє спрямування на «перетворення культурної спадщини, її відновлення для сучасності...» [там само]. В українській літературі представниками цих двох «таборів» дослідниця бачить М. Семенка з футуристами та М. Зерова на чолі неокласиків відповідно. Між ними розташовує конструктивізм як «напрямок, що черпає з обидвох джерел». У польській же літературі їх відповідниками мали б бути Краківська Авангарда, протиставлена «другій авангарді» [там само].

Поняття авангардизму в контексті модернізму набуває своєрідного забарвлення у стосунку до прози. Йдеться, насамперед, про явище **експериментальної прози**.

М. Шкандрій у статті «Український прозовий авангард 20-х років» поділяв останній на «формальне експериментаторство, політичний радикалізм та націоналізм» [17, 53], підкреслюючи, однак, їх

---

<sup>1</sup> Йдеться про традиційно усталене і закріплене у словниках значення терміна. Так, за «Лексиконом загального та порівняльного літературознавства», модернізм – «складний і суперечливий комплекс художніх явищ, що визначив магістральні напрямки в мистецтві ХХ ст.» [11, 342], у літературознавчому словнику-довіднику цей термін тлумачиться як «загальна назва літературно-мистецьких тенденцій немиметичного гатунку на межі ХІХ–ХХ ст., що виникли як заперечення ілюзійно-естетико-натуралістичної практики в художній царині, обґрунтованої філософією позитивізму» [12, 469]. Щодо хронологічних меж модернізму, позиції вчених розходяться – від обмеження кінцем ХІХ – початку ХХ століть аж до віднесення до модернізму окремих явищ другої половини ХХ ст. (напр. так званих 60-ків в українській літературі). Ми приймаємо позицію Соломії Павличко, згідно з якою «модернізмом, як правило, називають літературу періоду між двома світовими війнами» [14, 16].

цільну взаємопов'язаність. Як приклади авангардної прози, дослідник пропонує такі досить різноспрямовані та різностильові тексти, як «Блакитний роман» Г. Михайличенка, «Сині етюди» М. Хвильового, «Двері в день» і «Жанна-батальйонерка» Г. Шкурупія, «Голяндія» Д. Бузька, «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію» М. Йогансена, «Дівчину з ведмедиком» та «Доктор Серафікус» В. Домонтовича та ін., виділяючи при цьому в окрему категорію т. зв. «ліву прозу» (футуристів). Протиставленням «лівої» і «не-лівої» прози користується у своєму дослідженні і Я. Цимбал, вважаючи, однак, цей термін застарілим і вживаючи замість нього терміни «авангардна» і «експериментальна» як синонімічні [16, 8]. На дещо іншій позиції стоїть О. Боярчук. Дослідниця, обгрунтовуючи співвідношення між поняттями авангардної, «лівої» та експериментальної прози, зауважує, що «визначення експериментальної белетристичної продукції як авангардної видається дещо неадекватним, оскільки хвилює на двозначність, співвіднесення з досвідом власне авангардизму, що, приміром, в концепції С. Павличко, означений як антимодернізм», а тому «дефініція експериментальна проза щодо нестереотипної, гібридної у жанрово-стильовому відношенні літературної продукції 20-х років видається більш вмотивованою». Дослідниця пропонує зупинитися на терміні «експериментальна проза», як на такому, що «вирізняється універсальністю, піводить до термінологічної уніфікації: зосереджується на специфіці художнього експерименту як такого, містить вкраплення семантичних нюансів інших визначень, але не зводиться до них» [5, 5–6].

Що стосується польського літературознавства, то до описуваних явищ стосуються, зокрема, такі термінологічні сполуки, як експериментальна проза, новаторська проза, авангардна проза, поетична проза (В. Болецький), а навіть «роман-мішок» («*powieść-worek*», термін Вітквіча).

На відміну від українського літературного процесу, міжвоєнний період польської літератури (особливо стосовно прози) дослідники ділять на три підперіоди: 1918–1926, 1926–1932 (як перехідний) і 1932–1939.<sup>1</sup> Хоча експерименти з прозою з'являлися протягом усього міжвоєн'я, найбільший розквіт новаторства припадає на «пізні» Двадцятиліття – 1932–39 рр. Саме у 1932 р. Квятковський відзначає різкий пере-

---

<sup>1</sup> Таку періодизацію пропонує Єжи Квятковський у фундаментальному дослідженні «*Dwudziestolecie międzywojenne*», Warszawa 2003. На цю ж працю опираємось у подальших міркуваннях.

лом у розвитку міжвоєнної прози, одним із основних факторів якого називає з'яву нової хвилі дебютантів [26, 282]. І хоча ця нова хвиля була «досить різноманітна генераційно», оскільки частина прозаїків вперше виступила у зрілому віці (Богушевська, Шульц, Гоявічинська), «основний стрижень нової хвилі становили молоді письменники» [там само], себто покоління 1900-х. Саме той період відзначився виступом на літературну сцену двох із трійки «великих новаторів» польської міжвоєнної прози – Вігольда Гомбровіча і Бруно Шульца.

У прозі цього часового відрізка Єжи Квятковський виділяє окремий напрям (*nurt*), який називає «фантастичним гротеском реального світу» [26, 344] і до якого відносить названих авторів. На його думку, цю прозу від прози реалістичної відрізняють «різноманітні логічні, фізичні, психологічні неправдоподібності», а від інших різновидів фантастики – «своєрідне занурення (*zakotwiczenie się*) творених тут світів у щоденній, банальній дійсності. Його (цього напрямку – Н. С.) неправдоподібності не шукають для себе витлумачення ані наукового – в майбутньому (як наукова фантастика), ані надприродного – в інших світах (як метафізична фантастика). Вони домагаються інтерпретації, зумовленої елементарним зрозумінням цих творів...» [26, 345]. При тому, підкреслює дослідник, тут завжди присутня естетична категорія гротеску.

Дещо відмінним терміном подібні тексти окреслює інший польський вчений – Влодзімеж Болецький. Так, тексти Міцінського, Яворського, Віткевіча, Гомбровіча і Шульца (себто, ту прозу, яка традиційно вважається авангардною, такою, що порушує звичні канони), Болецький називає «найбільш крайніми варіантами «поетичності», реалізованої у міжвоєнній прозі» [19, 16], пов'язуючи цю поетичність із «відносинами між літературною культурою читачів та реалізованими у даному творі нормами» [19, 14]<sup>1</sup> і актуалізуючи у цей спосіб опозицію «реалістична проза – поетична проза», що певним чином перегукується із вищенаведеним розмежуванням.

Таким чином, у масиві модерністичних прозових творів, попри їх приналежність до різних напрямів та течій, виділяється окрема лінія розвитку – лінія експериментальна. Спільною ознакою цих текстів є те, що всі вони мали своєрідний стосунок до загальноприйнятих літературних канонів та традицій. Різновид таких експериментів з традицією залежав від світогляду письменника, способу його світосприй-

---

<sup>1</sup> Беручи найширше, ця «поетичність» виявляється завжди у різноманітних порушеннях зразка реалістичного роману, переважно XIX ст.» [19, 14].

няття, а також від прийнятої естетичної платформи. Більше того, власне експериментальний характер твору міг усвідомлюватись і декларуватись у цьому тексті або й навпаки. Так, приміром, як про два полюси, поєднані «підступною «антиціннісністю», говорить Квятковський, про Гомбровіча і Шульца, творячи антонімічні пари типу «інтелектуаліст – візіонер», «аналітик – синтетик», «пересмішник – іроніст», «міфодеструктор – міфотворець», «гротескність – оніризм» відповідно [26, 338]. Цією досить влучною схемою, як видається, можна узагальнити (не без спрощень, зрозуміло) більшу частину експериментальної прози міжвоєнтя. Як приклад найбільш показовий – українська «пара» Майк Йогансен та Микола Хвильовий. Якщо проза першого (використовуючи категорії польського вченого) відзначається інтелектуальністю, карнавальним сміхом, аналітичністю і спрямована проти будь-якої міфології<sup>1</sup>, то художні твори другого можна назвати візіонерськими, міфотворчими, іронічними. Ще інший характер властивий, приміром, футуристичній прозі.

І все ж, експериментальній прозі притаманні певні ознаки, спільні для всіх її різновидів. Найбільше ця спільність стосується поетики, оскільки, як впливає з попередніх міркувань, ідеологічне наповнення цих творів може бути різним. Так, О. Боярчук виділяє такі риси поетики експериментальності: по-перше, комунікабельність, тобто спрямування на діалог із читачем, по-друге, модель співтворення тексту автором і реципієнтом, по-третє, ігрова природа, чинна на всіх структурних текстуальних рівнях. Серед прийомів цієї гри – іронія та пародія [5, 6]. Ігровий характер, комічність, іронічність, **карнавальність** експериментальної прози міжвоєнного періоду зауважували й інші дослідники (зокрема, І. Денисенко). М. Коцюбинська називає характеристичними для української прози 20-х модельовану «несерйозність», елементи гри, своєрідної буфонати, пародії, каламбуру, парафрази і відзначає загальну атмосферу **карнавальності** [6, 20].

Останні міркування спонукають нас розглянути у контексті бахтінської теорії карнавалізації деякі питання українського модернізму 20–30 років, а також співвіднести наші спостереження з подібними їм типологічно явищами у польській літературі зазначеного періоду, а саме, експериментальну прозу, з усього масиву якої зупинимось на текстах таких найбільш «карнавалізованих» письменників міжвоєнтя, як Майк Йогансен та Вітольд Гомбровіч.

---

<sup>1</sup> Навіть міф щасливого Радянського суспільства, частий у авторів міжвоєнтя, видається сумнівним при ближчому аналізі.



## 7.2. Теорія карнавалізації як інтерпретаційна модель експериментальної прози міжвоєнного періоду

Згідно з теорією Михайла Бахтіна, література розвивалася у двох основних напрямках, одним з яких є так звана «карнавалізована» лінія розвитку літератури. Розглядаючи генезу роману, Бахтін підкреслював, що «романний жанр має три основних корені: епопейний, риторичний і карнавальний» [3, 183]. Останній пов'язував, зрозуміло, із стихією народних святкувань. Характеризуючи античні жанри «серйозно-сміхової» літератури та окреслюючи їх основні ознаки, Бахтін неодноразово підкреслює їх глибокий зв'язок із карнавальним фольклором. Усі вони проникнуті – більшою чи меншою мірою – карнавальним світовідчуттям, котре і визначає їх особливості. При цьому те карнавальне світовідчуття настільки живе, що навіть сьогодні, якщо певний жанр має хоча б віддалений зв'язок із традиціями серйозно-сміхового, то ця карнавальна «закваска», словами Бахтіна, неминуче вирізнитьме його з-поміж інших. Аналізуючи витоки явища карнавалізації в літературі, Михайло Бахтін називає жанр, який сконцентрував у собі найосновніші риси карнавального світовідчуття. Це – меніпея. Але у концепції вченого меніпея постає не як термін синонімічний до жанру «меніпової сатири». Йдеться про «жанрову сутність» (Бахтін), метажанр (Барков) або ж «понаджанрову сутність, письменницьку стратегію» (Скубачевська-Пнівська). Меніпея, таким чином, постає як певна жанрова традиція, що, засвоюючись щоразу новими авторами, кожною своєю реалізацією відроджується й оновлюється. При цьому, як вважає російський вчений, автор не завжди свідомий своєї приналежності до вказаної жанрової традиції. У подібних випадках йдеться про так звану «архаїку жанру». Чим вищого розвитку набув жанр, тим яскравіше у ньому виявляється його «минуле» [3, 205].

Розуміння меніпеї як жанрової традиції, що суттєво вплинула на розвиток літератури й окреслила існування та еволюцію карнавалізованої лінії літератури (не важливо, чи йдеться про прямий вплив карнавалу, чи про напівсвідому реалізацію об'єктивної пам'яті жанру), відкриває можливість нової інтерпретації як невідомих досі творів літератури, так і перепрочитання «канонічних» текстів. При цьому відкриваються і стають читабельними ті моменти формальної та змістової організації твору, які, можливо, раніше залишалися незрозуміли-

ми, а то й недобачалися. Більше того, прийняття концепції «жанрової сутності меніпеї» як певного гнучкого канону розширить розуміння жанрової природи досліджуваних текстів. А оскільки меніпея у найширшому розумінні поняття здатна втягувати в себе і трансформувати інші жанри – епічні, ліричні і драматичні, відкривається віддалена перспектива до перегляду усталених жанрових форм.

Цілісність бахтінської теорії постає з двох праць – двох інтерпретаційних моделей. У першій з них – книзі «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» на текст «Гаргантюа і Пантагрюеля» накладено «трафарет» середньовічних народних святкувань. Дослідник знаходить та інтерпретує у душі карнавалу окремі теми (тема божевілья, тема Мальбрука, тема *dame douce*, смерті-відродження, спуску в пекло), мотиви (мотив «колеса», мотив «увінчання-розвінчання карнавального короля», мотив маски, ляльки, переодягання та містифікацій), навіть символи (приміром, образ порваного барабану, наповнений еротичним змістом). Дослідження містить перепрочитання образів твору на основі образної системи народних святкувань (образ блазня, дурня, *goi roug rige*, образ смерті, образ черева, образ пекла, подвійні/дзеркальні образи, гротескний образ тіла), пояснює дослідник і структуру та стиль твору Рабле. У другій праці Бахтіна на цю тему (четвертий розділ «Проблем поэтики Достоевського») знаходимо уже розлогу теоретичну викладку, в якій виводиться та обґрунтовується поняття меніпеї як універсального карнавалізованого метажанру, «одного з головних носіїв і провідників карнавального світовідчуття в літературі аж до наших днів» [3, 191]. При цьому спостерігається певна сталість меніпеї як структури, де окремі елементи то набувають домінуючих функцій, то відіграють маргінальну роль: «Життєвий зміст спресувався тут у стійку жанрову форму, яка володіє внутрішньою логікою, що визначає нерозривне зчеплення всіх її елементів» [3, 202]. Характеризуючи її, літературознавець виділяє ряд особливостей, рис, які творять власне ту об'єктивну пам'ять жанру і найповніше втілюють ідею карнавальної традиції у літературі. Ці ознаки створюють інтерпретаційну модель, крізь призму якої той чи інший текст можна назвати конкретною реалізацією карнавальної (меніпейної) традиції у тій чи іншій історико-літературній епосі<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> До прикладу, схему меніпеї застосувала А. Скубачевська-Пневська при аналізі «Щоденників» В. Гомбровича у згаданій статті [див.: 28].

Отож, ознаками меніпеї, а отже, карнавалізованості, за Бахтінім, є:

- 1) збільшення питомої ваги сміхового елемента;
- 2) виняткова свобода сюжетного та філософського вимислу;
- 3) найсміливіша і найнесподіваніша фантастика та авантюра, яка мотивується ідейно-філософською метою – випробовуванням певної ідеї; фантастика меніпеї часто набуває авантюрного-пригодницького характеру;
- 4) органічне поєднання вільної фантастики, символіки, деколи – містико-релігійних елементів із вкрай грубим натуралізмом;
- 5) сміливість вимислу поєднується з філософським універсалізмом, у зв'язку з чим для меніпеї характерна трипланова побудова;
- 6) особливий експериментуючий тип фантастики, наприклад, спостереження з незвичайної точки зору, при чому різко міняються масштаби спостережуваних явищ;
- 7) морально-психологічне експериментування (зображення ненормальних психічних станів людини – божевілья, роздвоєність, незвичайні сни тощо). Важливо, що ці явища у меніпеї не вузько тематичного характеру, а формально-жанрового;
- 8) сцени скандалів, ексцентричної поведінки, тобто порушення загальноприйнятих норм, у тому числі і мовленнєвих;
- 9) наповненість різкими контрастами та оксиморонними поєднаннями;
- 10) часто спостерігаються елементи соціальної утопії;
- 11) широке використання вставних жанрів: новел, листів, ораторських промов, симпосіонів, характерні віршові елементи, що посилює багатостилевість меніпеї;
- 12) злободенна публіцистичність [3, 192–200].

Усі ці риси містяться у межах чотирьох так званих карнавальних категорій, які протягом тисячоліть транспонувались в літературу, особливо в діалогічну лінію розвитку романної художньої прози і справили величезний формальний, жанротворчий вплив: категорія вільного фамільярного контакту, у світлі якого вироблявся новий модус взаємовідносин між людьми, протиставленого соціально-ієрархічним відносинам позакарнавального життя (на текстовому матеріалі це означає, до речі, зміну авторської позиції); ексцентричності, яка дозволяла розкритися прихованим граням людської природи; карнавальних мезальянсів і профанацій [3, 208–210].

Говорячи про карнавалізований характер того чи іншого тексту, потрібно зробити ще одне зауваження, що стосується характеру кар-

навалізації: окремо доводиться акцентувати поняття, яких сам Бахтін торкався лише побіжно. Йдеться про розуміння зовнішнього та внутрішнього характеру процесу карнавалізації. Маркуючи той чи інший художній твір як «карнавалізований», важливо вирізняти обидва аспекти. До зовнішнього аспекту карнавалізації у такому випадку віднесемо формальні ознаки (використання образів, окремих тем та мотивів), тоді як наявність «ідеї карнавалу» – амбівалентності, заперечення для утвердження, незавершеності і веселої відносності та ін. – буде вирішувати про характер та ступінь карнавалізації художнього твору. Так, наприклад, основний мотив карнавального дійства – інтронізація/детронізація карнавального короля – визначив, за Бахтіним, особливий розвінчувальний тип побудови художніх образів і цілих творів, причому розвінчання тут амбівалентне та двопланове. Якщо ж ця карнавальна амбівалентність в образах розвінчування зникає, то вони вироджуються у чисте заперечення, стають одноплановими. В цьому випадку їх карнавальна генеза залишається лише порожньою формою, не наповненою внутрішнім змістом. Розрізнювання зовнішньої і внутрішньої карнавалізації варто також пов'язувати з розумінням жанрової сутності меніпеї. Виявлення у тексті ознак меніпеї і є, власне, виявленням належності його до «карнавалізованої» лінії розвитку літератури. Таким чином, дослідник повинен відповісти, передусім, на питання, чи навні ті чи інші ознаки карнавалізації у цьому творі, які з них мають більше значення (тобто актуальніші у якийсь період і в конкретному національному контексті), а які редукувалися чи стали маргінальними; яких трансформацій вони зазнали; які їх функції у кожному окремому випадку (оскільки карнавалізація – явище, перш за все, функціональне) і роль у творі; чи дозволяє виявлення цих характеристик назвати аналізований твір меніпеєю. При цьому аналіз мав би охоплювати тематологічний, композиційний, генетичний та інтертекстуальний рівні.

Неважко помітити риси, якими Бахтін наділив меніпею, у зразках експериментальної прози, в тому числі аналізованого нами періоду. Тому розгляд подібних текстів з позиції теорії карнавалізації дозволить нам поставити їх у контекст карнавалізованої лінії розвитку літератури, як своєрідних послідовників Рабле, Сервантеса, Стерна, Гоголя та ін. і таким чином показати, що експериментаторство 20–30 років мало під собою міцний ґрунт і давні традиції.

Карнавалізована література розвивається і функціонує паралельно до, так би мовити, «магістральних», пануючих тенденцій у літературі, інколи як протиставлення їм. Як зауважує польська дослідниця

А. Скубачевська-Пневська, «карнавалізована течія розвивалася поряд і одночасно супроти течії офіційній, користаючи, одначе, повною мірою з її доробку» [28, 219]. При тому, «не стільки конкретні жанри, скільки клімат епохи та особистість автора... можуть виключити дух карнавалізації» [28, 224]. Щодо епохи, то уже сам Бахтін недноразово наголошує на важливості її специфіки для можливого вільного функціонування та розвитку карнавалізованих жанрів і називає ті риси, які сприяють актуалізації традицій меніпеї у той чи інший період. Так, за словами вченого, «в епохи великих переломів та переоцінок, зміни правд все життя у певному сенсі набуває карнавального характеру...» [2, 154]. Ще інші дослідники вказують на близькість карнавалу та революції як явищ, що «символічно опосередковують, перевертають та демаскують ієрархію системи цінностей» [13, 28]<sup>1</sup>. Оскільки карнавалізація стосується, значною мірою, світосприйняття, світовідчуття, то «великим переворотам навіть у сфері науки завжди передує, готуючи їх, певна карнавалізація свідомості» [4, 57]. Виходячи з цього, період між першою та другою світовими війнами, ознаменований різкими суспільно-політичними змінами, відродженням національної самосвідомості; розквіт культурного життя поряд із крахом ілюзій та передчуттям нової катастрофи можна вважати найбільш відповідним для чергової актуалізації карнавальної традиції як в українській, так і в польській літературах. Цим разом «карнавалізована» лінія літератури виступила під маскою художнього експерименту. На нашу думку, практично кожен із названих у цьому контексті творів можна інтерпретувати як конкретну реалізацію «меніпейної» традиції. Деякі спроби у цьому напрямі були вже зроблені. Так, нам відоме дослідження Й. Мацеєвського (J. Z. Maciejewski. «Konstruktor dziwnych światów (Groteskowe, ludyczne i karnawałowe aspekty prozy Romana Jaworskiego, Toruń, 1990)»), де автор розглядає прозу Р. Яворського (зокрема, «Amor milczący», «Fanfaron», «Historia maniaków» та ін.). Теорія карнавалізації у цьому дослідженні оголошується «інтерпретаційною концепцією», а карнавальність розглядається як явище синонімічне гротескності, ігровості. Карнавалізованість аналізованих текстів Мацеєвський пов'язує з їх поетикою, віднаходячи карнавальні мотиви, образи та прийоми.

---

<sup>1</sup> На аксіологічний аспект такого явища вказував, зокрема, А. Стофф, який дефініює карнавал як «форму культурної активності, що пропонує і реалізує нижчу цінності замість вищих і негативні замість позитивних» [29, 74].

Що ж стосується Майка Йогансена, то, незважаючи на той факт, що більшість дослідників прозової спадщини цього незвичайного письменника звертали увагу на карнавальну атмосферу його текстів, спроби цілісного аналізу хоча б деяких з його творів у світлі теорії карнавалізації не було (до того ж роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших...» взагалі залишається поза увагою дослідників). Тоді як «карнавальний» ключ для прочитання текстів Вітольда Гомбровіча застосовувався вже неодноразово<sup>1</sup>, в тому числі елементи карнавалу дослідники зауважували й у «Фердидурке». Але, знову ж, системного аналізу роману з цих позицій, наскільки нам відомо, здійснено не було. Тим цікавішою виглядає перспектива порівняльного дослідження творчості двох таких самотутніх, несхожих і разом з тим рівною мірою карнавальних письменників.

Припускаючи належність обраних нами творів до окремої лінії у літературі – «карнавалізованої», з'ясуємо, чи проявляються у цих текстах основні носії карнавального світовідчуття – категорії карнавалу (як пам'ятаємо, таких категорій Бахтін визначив чотири). Водночас застосовуючи (услід за Бахтіним) до згаданих текстів модель меніпеї як певний інваріант, спробуємо послідовно їх зіставити. Неважко помітити, що риси, означені Бахтіним як типові і характерні для меніпеї, проявляються з більшою чи меншою інтенсивністю та функціональністю у таких «карнавалізованих» творах, як «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке».

По-перше, меніпея відзначається особливим видом фантастики – це фантастика експериментуюча, поєднана водночас із грубим натуралізмом. У категоріях карнавалу це називається ексцентричністю.

Фантастичність подій, про які йдеться у «Фердидурке» очевидна. Здивування викликає не так сам факт перевтілення тридцятилітнього чоловіка у 17-річного підлітка (оскільки про фізичне перетворення у тексті, в принципі і не йдеться), а те, що ніхто цього не помічає. Адже як підлітка героя сприймають тільки ті, кому про це сказав Пімко. Гротескно-фантазмагоричний характер має і картина з селянами-псами. Фантастика у звичайному її розумінні, в романі, у принципі, не виступає. Йдеться швидше про той гротескний реалізм, про який говорив Бахтін. Що ж стосується вставних новел, – фантастика тут теж не виходить за межі вірогідності. Нереальність подій відчувається

---

<sup>1</sup> Див. на цю тему у статті Скубачевської-Пневської ««Ja» w dzienniku – «ja» błazeńskie? Próba karnawalowej interpretacji «Dziennika» Witolda Gombrowicza» [28, 219].

швидше на рівні вербальному – словесних ігор та каламбурів наратора. Можна сказати, що ця фантастика – це фантастика карнавального типу, коли неймовірне – це просто свідомо спотворене і через те невідпознане реальне.

З другого боку, ця фантастика є оніричною. Пов'язання зі сном протягом тексту настільки часте, що читач просто не може не сумніватися: а може, це все-таки сон? Зрештою, про такий різновид меніпеї, як сонна меніпея, говорив ще Бахтін.

Фантастика у Йогансена – фантастика іншого типу, чи (точніше) типів. З одного боку, – пародія на екзотику романів подорожі та авантюристських романів, або й навіть дешева еротика. З другого боку, – маємо навіть *science fiction* – винайдення штучного і дешевого протеїну. Останнє навіть виявляє схильність до утопії. Але, якби на цьому фантастичність твору закінчувалась, ми могли б зупинитися на окресленні його як авантюрного, сміливо назвавши «Неймовірні пригоди...». Та Сашків сон, який дивним чином поєднується з основними подіями твору, наштовхує на ту ж думку, що і гомбровичівський рефрен: сон? дійсність? Усі зображувані події починають здаватися сонними мареннями нового персонажа. І вся ця фантазмагорія знову начебто набуває прикмет оніричності. А відповідь на тепер уже класичне питання: сон? дійсність? залишається за читачем. Або й зовсім не передбачена.

Щодо поєднання елементів фантастики з грубим, як це окреслив Бахтін, «трущобним» натуралізмом, – то цей натуралізм зводиться до двох мотивів: еротика та фізіологічні аспекти людського тіла. Цей натуралізм присутній і в «класичному» карнавалі у вигляді славнозвісного матеріально-тілесного низу. Роль його там значна, оскільки пов'язана з основним карнавальним топосом – смерть/народження. Посилання когось (чи чогось) у матеріально-тілесний низ – це, по суті, побажання відродження (аналогічна дія прокльонів, насмішок та лайок). Матеріально-тілесний низ символізує, за Бахтіним, одночасно як могилу, так і лоно матері. Так, один із середньовічних карнавальних обрядів полягав у тому, що духовні особи наказували тягнути себе через місто у візках, наповнених нечистотами, якими із задоволенням кидали у навколишній натовп [22, 130]. Стосовно Гомбровіча, то весь його роман – це постійне відсилення читача у матеріально-тілесний низ. Достатньо лише пригадати його переклад вірша: «Литки, литки, литки». Еротика ж для Гомбровіча – засіб найкращої компрометації. Вона великою мірою пов'язана з його концепцією тіла, що, в свою чергу, співвідноситься із концепцією гротескного тіла у теорії

Бахтіна. Тілесність у Гомбровіча постає і як основний принцип поетики, і як складова частина його філософії незрілості. При тому потрібно зауважити, що письменник надає перевагу саме матеріально-тілесному низу.

Еротика ж Йогансена – родом із стереотипної сексуальності бульварних романів. Тут маємо і тему Роксоляни – вивезення полонянок у гареми, і мотив «обманутої дівчини» – адже саме обманом Едіт ледь не вивезли на Схід, маємо і «спокушання невинної». Спецефекти на кшталт кафе «Синьої мавпи» – екзотизми і водночас пародія тези про «загниваюче капіталістичне суспільство». З другого боку, очікувана любовна лінія позитивного героя – Гаррі Руперта із чесною, але за збігом обставин повією, дівчиною Кет – теж обривається абсолютно парадоксально. Декларованою метою еротика у романі є розвага читачів, адже книгу, як пам'ятаємо, Вецеліус «зачитував на вечірках у колонії» [21, 29]. Можна навіть було б припустити, що так воно і є, що крім захоплюючого сюжету та привабливості читача авторові більше ні про що не йшлося; коли ж, по-перше, ми точно не знаємо, ким є автор і про що йому розходилося, а, по-друге, накопичення таких елементів і згущування фарб створює враження штучності. Можна було б гадати, що автор прагнув показати у легкій і невимушеній формі соціальну несправедливість капіталізму, якби ж вістря іронії не було спрямоване і проти позитивних героїв.

Неприродність еротика в обидвох авторів порушує, таким чином, основний принцип карнавалу – принцип амбівалентності. Опущення у «тілесну могилу» в даному випадку не передбачає відродження.

Експериментуючий, меніпейний тип фантастики, підлягаючи категорії ексцентричності, зумовлює і вибір незвичної точки зору на події. Особливо часто цим прийомом користується Йогансен. Варто пригадати хоча б ті епізоди в романі, де нарація фокалізується на полінезійцеві Тоні. Видається навіть, що функція цього персонажа у тексті зводиться лише до двох моментів: по-перше, розповісти дві казки яскраво алегоричного характеру, а по-друге – «побачити» певні події. Приміром, з позиції Тоні зображена сцена страйку та заворушень на заводі: «Тоні чхнув уперше. З завулка показалися інші племена й приєдналися до походу. Над ними лопотіли в повітрі такі самі червоні банани» [8, 113]. Щоправда, раз у раз у розповідь вставляються фрагменти «об'єктивної» нарації, які коментують читачеві хід думок полінезійця: «Вони приспішили трохи й наздогнали передній червоний банан. Під ним йшли перший і другий батьки Тонієві. На прапорі було написано: «НЕХАЙ ЖИВЕ ВЛАДА РАД!» [8, 114] Навіть при та-



ких вкрапленнях ситуація не може не здаватися комічною. Змінюючи, навіть «очуднюючи» точку зору, Йогансен досягає зміни масштабу зображуваних подій. Якщо страйк подався би, до прикладу, з позицій або Мартіна, або Гаррі, або принаймні повністю з позицій нашого «об'єктивного розповідача», то його зображення нагадувало би пафос романів про революцію. Тим часом, події у такому звучанні викликають сміх. У сприйнятті читача відбувається десакралізація та профанація зображуваного. У межах карнавальної категорії ексцентричності містяться й інші ознаки меніпеї. Зокрема, зображення сцен скандалів, бійок і всілякого роду ексцентричної поведінки, порушення норм етикету, в тому числі і мовного.

Тема бійки у Гомбровіча відіграє магістральну роль поряд із несподіваним ексцентричним сміхом. Так, як це вже зауважувалося дослідниками «Фердидурке», кожна з трьох частин основного тексту роману завершує сцена бійки: бійка Сифона і Ментуса в школі, бійка в кімнаті Зути, бійка в будинку Гурлецьких. Ця тема варіюється мотивом дуелі (як словесної, так і збройної) у розділі «Філідор з дитячою душею», одним із найважливіших епізодів у творі є поєдинок на міні<sup>1</sup>. Окремо варто говорити про мотив ляпасу (у різних варіантах і з різними функціями. Найбільше навантаження ляпас несе у третій частині роману, де стає символом «бра...тання» Ментуса з парубком), Сюди можна віднести теж мотив згвалтування, що у Гомбровіча виходить далеко поза межі фізичного насилля. Згвалтування у «Фердидурке» – це, перш за все, жест профанації, пониження.

Атмосфера скандалу та ексцентричності проймає наскрізь світ «Фердидурке»: порушення норм, умовностей – це ціла стратегія, вироблена Юзьом супроти «прилапання» у світі недозрілості. Найпрос-

---

<sup>1</sup> Цьому епізоду присвячено уже достатньо уваги дослідників. Хочеться лише наголосити на його глибоко карнавальній сутності. Уже зброя, котру вибрали противники – гримаси – пов'язує нас із карнавальними масками. Адже, як зауважував Бахтін, міна, гримаса постають дериватами маски. Крім того, у цьому фрагменті яскраво виражений мотив «двійника»: поєдинок відбувається немов у дзеркальному відображенні, при чому – неминуче – з ефектом кривого дзеркала: Ментус повторює жести і гримаси Сифона, спотворюючи і понижуючи їх. Ось один приклад: «Сифон ... заморгав як хтось, хто виходить на світло з темряви, роздивився на право і наліво з набожним здивуванням [...] прибрав виразу захоплення і тривав у ньому, в захопленні і натхненні; після чого приклав руку до серця і зітхнув. Ментальський [...] ударив в нього знизу наступною, передразнювальною, руйнівною контрміною: [...] так само роззявив у стані телячого захоплення і повертав постійно так препарованим обличчям. поки йому до писка не впала муха; тоді він її з'їв» [21, 91].

тіші приклади – покалічена муха у черевіку Зути або пиття зіпсованого компоту. Хоча скандальність є ознакою і того ж «офіційного» світу. Згадати хоча б непристойності школярів, апологію «сучасної» моралі (із позашлюбною дитиною включно) Млодзьяків.

Як і еротика, так і ексцентричність «Пригод...» дещо іншого порядку. У Йогансена ми не знайдемо «вселенських» бійок чи демонстративного порушення норм. Усі «ексцентричності» витримані в межах авантурного жанру (передбачувані ходом сюжету) і за своїм характером швидше функціональні. Приміром, бійка Мартина з Ріпсом на кораблі за Едіт. Власне ексцентричною можна назвати радше поведінку «видавця-редактора» роману, який дозволив собі дописати книгу, змінивши її практично до невпізнання.

До цієї ж категорії належить, як уже згадувалось, і зображення ненормальних психічних станів людини. Мотив божевілля на свій лад експлуатує Йогансен: це галюцинації хворого Франсуа та Камілли, божевілля Мак-Лейстона після збанкрутіння. Інший тип душевної нерівноваги використовує Гомбрович: роздвоєння Юзя, його неврівноваженість, психічна роздертість на початку твору. Виявленням цієї категорії постають й оніричні мотиви обидвох романів, про що ми вже згадували.

Ще однією важливою категорією карнавалу (чи, у стосунку до аналізованих творів, – карнавалізації) Бахтін назвав категорію карнавальних мезальянсів, що передбачає можливість поєднання непоєднуваного, існування контрастів, оксиморонних поєднань. Одним із рівнів, на якому проявляється категорія мезальянсів, є структурно-композиційний рівень.

Структура обох аналізованих текстів складна і далеко неоднорідна. Це виявляється передусім у щедрому використанні вставних епізодів, за стилем невідповідних основному текстові (у випадку українського письменника – це навіть графічні вставки: ноти мелодії, що її насвистував Гаррі Руперт, візитна картка д-ра Ріпса), а також вмонтуванням у тканину твору навіть цілих текстів. Так, у романі Йогансена читач знаходить лист-подяку Нансена Укртабактрестові (вкладка до цигарок, які палить художник Сашко, як аргумент на підтвердження реального існування цього персонажа), причому поданий мовою оригіналу – російською. Лист супроводжується уїдливіми коментарями розповідача, на кшталт: «Справді, що б було із нами, коли б чоловіколюбний професор не згодився нам допомогти. Страшно й подумати» [8, 165]. Подібну вставку зустрічаємо і в Гомбровича, коли «позитивний» Сифон відповідає урок з латини. Багатостилевість тексту поси-

люють і такі прийоми, як «відредакторське» передне слово та численні «авторські» відступи, в тому числі і автотематичні.

Натомість значно цікавіший матеріал для аналізу дають інші вкраплення: дві вставні новели у «Фердидурке» – «Філідор з дитячою душею» і «Філіберт з дитячою душею» та вставні казки, щоправда не оформлені в окремі розділи, у Йогансена – казка про келепа і собаку, казка про Тово і про Роботіті. Ми не будемо зосереджуватися на філософському чи алегоричному їх змісті. Нас цікавитиме інше: особливості цих вставлених фрагментів є те, що навіть на фоні загального карнавального характеру твору, їх карнавалізованість яскраво виражена.

Так, розділ «Філідор з дитячою душею» одразу занурює читача у стихію карнавалу з його амбівалентністю, релятивністю, порушенням одних умовностей і встановленням інших. Ми маємо із протиставлення двох начал: високого та низького у вигляді протистояння синтезу та аналізу. Представником «верхів», пануючої системи є Філідор – синтетик, його антагоністом – Антифілідор, головний аналітик. У дусі цього антагонізму витримані і характеристики героїв. Навіть статус їх супутниць відповідає цьому поділу: «офіційна» дружина професора Філідора на одному полюсі, повія – коханка анти-Філідора Флора Генте – на другому. Синтез протиставлено аналізу, як абсолют – відносності. Результатом ж протистояння є переконання про релятивність будь-якої істини, що веде за собою її відсутність: «І що? Вони подивились один на одного і обидва не знали аж так дуже – і що? [...] Аналіз переміг, але що з того? Цілком нічого. Так само міг перемогти і Синтез і теж із цього нічого б не було» [21, 126]. Так і сам поєдинок переростає у ритуальне розтерзання жертви, смерть дружини Філідора та Флори Генте – це карнавальна смерть через розчленування. Розчленування тіла як подолання всеохопного синтезу – провідний мотив новели. Кожен орган має тут окреме життя, незалежне від цілого організму: «Тоді анти-Філідор відгукнувся стиха: – «Вуха, вуха! – і вибухнув знущальним сміхом. Під впливом цих слів вуха одразу вийшло на яву і стало непристойним» [21, 116]. Завершується новела теж у дусі карнавалу – обидва професори дитиніють і основне їх заняття відтепер – дитячі ігри.

Карнавальний характер загальної зміни ролей та порушення нормального ходу речей має і друга вставна новела.

---

\* Тут і в ряді інших випадків переклад з польської наш – Н. С. Деякі цитати подані за українським виданням «Фердидурке»: *Гомбровіч В.* Фердидурке / Пер. з польськ. А. Бондар. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 325 с.

Не менш цікавими з погляду теорії карнавалізації є й інсталювані казки у романі Йогансена. Про їх важливість свідчить хоча б те, що автор прописує «ідею» двох із них у заголовки розділів. Так, третій розділ називається «Макекембе-ла-моту-ма-ме», а шостий – «Король у колодках». Казки ці тісно пов'язані з фольклором (принаймні на народне походження однієї з них вказується читачам прямо у примітці).

Першу з них розповідає Вінсенту і Франсуа старий негр із Камеруну. Це казка про те, як келеп (черепеха) і собака крали горіхи у леопарда. Тут маємо щонайменше два карнавальних мотиви: розвінчання короля та перевдягання – мотив «веселого страховиська». У ролі «короля» виступає леопард, якого келеп обманює двічі, залишивши замість себе нечистоти перший раз, а вдруге келеп разом із собакою виставляють його на посміховисько перед усіма іншими тваринами, профануючи та розвінчуючи як «володаря звірів». Для того, щоб звільнити свого друга, собака перевдягається у страховисько і відлякує леопарда з гостями, аби знову висміяти всіх.

Ще більше зв'язків із карнавалом виявляє друга вставна казка, інсталювана у шостий розділ. Вже сама назва розділу, а водночас і казки, несе типово карнавальне навантаження: «Король у колодках». І знову ж вісью цього тексту в тексті стає основне карнавальне дійство – інтронізація/детронізація карнавального короля. Того – це типовий блазень, основна мета якого – показ іншої правди, викриття всіх умовностей через їх наївне або ж удаване нерозуміння. У цій ролі Того обдурює короля, заковує його в колодки – яскравий приклад карнавальної детронізації, показує йому свій зад (опущення у матеріально-тілесний низ) і навіть домагається в короля обіцянки одружитися з його донькою. Статус і функції Того як блазня перегукується зі статусом та функціями розповідача у романі, який повсякчас дезорієнтує читача, підсуваючи йому пародію на правду під виглядом самої правди.

Основним принципом карнавалу, який втілює карнавальне світовідчуття, є принцип амбівалентності, веселої відносності усього, що відбувається. Цей принцип зумовлює явище, яке Бахтін назвав «колесом» – безперервною зміною верху і низу, оберненням ролей. Так, на Святі Дурнів папою чи кардиналом дурнів обирали представника молодшого кліру, саме молодші духовні керували процедурою свята. Така зміна ієрархій, як одна із визначальних рис карнавальної традиції, зберігається протягом усього розвитку цього типу літератури і є обов'язковим елементом кожної меніпеї.

Це «колесо», взаємозміну верху і низу, можна простежити на різних рівнях тексту. Усередині художнього світу «Фердидурке» та

«Пригод...» подібні трансформації відбуваються неодноразово. Так, у романі польського письменника перебудова відбувається щоразу, як Юзьо опиняється у новій ролі: зміна з тридцятирічного чоловіка у 17-літнього підлітка, зміна ситуації у домі Млодзяків, коли Юзьо із керованого стає керуючим і встановлює власні правила гри. «Поворот колеса» відбувається і завдяки ляпасу у Болімові: б'ючи панича Ментуса по обличчю, служка Валько змінює ієрархію пан/хлоп. Зміна ієрархії, зрештою, є одним із основних принципів філософії Гомбровіча: «Інфант, інфантильний – король, дитина. король-дитина...» [21, 274].

Із мотивом «колеса» безпосередньо пов'язане і основне карнавальне дійство, неодмінно транспоноване у літературу – увінчання / розвінчання карнавального короля. Своєрідний «інваріант» знаходимо у ритуалах згадуваного вже середньовічного Свята Дурнів: «...на день Дурнів міністранти та клірики обирали одного з-поміж себе [...]. Обранець одягався в багаті священницькі шати, на голову накладав митру [...] і публічно урочисто благословляв» [22, 127]. При тому «всі слухають цього єпископа, абата чи папу дурнів, вибраного на кількогодиннє панування» [22, 128]. Коли час, відведений на володарювання такого короля закінчується, той же натовп, який його коронував, стягає його з імпровізованого трону, відбирає символи влади, наділяючи натовість щедро стусанами та прокльонами.

В аналізованих нами текстах також можна виділити такого тимчасового короля дурнів. У «Фердидурке», як видається, на цю роль надається професор Пімко. Він з'являється, як особа мало не демонічна, наділена необмеженою владою. Його абсолютність, підкріплена офіційними істинами й авторитетами, не викликає сумнівів ні в кого, логічна і послідовна, наділена сенсом, вона просвічує у кожному його жесті: «Пімко сидів, однак, у спосіб цілковито абсолютний» [21, 129]. Наказів цього «папи» слухають всі: бельфер уміє нав'язати свої правила гри. Однак, його панування не вічне: настає час і його розвінчання. Починається воно при зустрічі з пансіонеркою Зутою: вперше абсолютне сидіння бельфера зробилось неповним. Завершується детронізація «короля» цілковитою його профанацією та осміянням у спальні Зути. Запідозрений в інтимному зв'язку з неповнолітньою, висміяний недолугими виправданнями (скатологічний мотив), колишній «ідол» втягається у бійку. Процес завершено – розвінчання відбулося практично без порушення ритуалу. Водночас профанації та осміянню було піддано ту істину, єдину монологічну офіційну правду, яку він представляв.

Метафоричність гомбровичівських образів змінюється у Йогансена більшою прозорістю та іронічністю. Як і у «Фердидурке», відразу маємо готового «короля», впевненого у своїй всемогутності – тим разом власника великого капіталу Мак-Лейстона. Хоча читач не позбавляється задоволення дізнатися про початковий статус володаря. Магнат Мак-Лейстон, як читаємо наприкінці роману, – виходець з Ірландії і спочатку був звичайним крамарчуком. Проте процес його збагачення приховано від читача, який зустрічається з магнатом уперше в апогеї його кар'єри. Удача відвертається від Мак-Лейстона тоді, коли його єдина дочка Едіт зникає з дому. Невдачі починають переслідувати короля, і кінцевий результат – банкрутство, божевілля та спроба позбутися розвінчаного володаря, відправивши за кордон разом із напівбожевільним сином-гомосексуалістом. Як бачимо, схема збережена. Лишень наповнення її набуло відверто сатиричного характеру. Цінності, які стоять за спиною такого «папи», дискредитовані до кінця.

Цікаво, що ні перший, ні другий випадок не передбачає відродження розвінчаної системи. Амбівалентність, подвійна природа розвінчання-смерті задля відродження в іншій якості не відбувається. Пімко не відроджується у пропонованій ролі коханця, навіть у ролі поштового старого вчителя, Мак-Лейстон, що мав би відновити існування після банкрутства у ролі бідняка, натомість божеволіє, а це перекриває йому шлях до нового втілення. Навіть остання спроба перевести його у нову якість – перевезти за кордон – не вдається. Така реалізація інваріантної схеми іде в розріз із основним принципом карнавалу, виявляючи ті трансформації, яких зазнала меніпейна традиція протягом її розвитку, і становить, на нашу думку, специфіку важливого етапу її актуалізації.

Перша з і найосновніша з категорій, ще раз нагадаємо, – «вільний фамільярний контакт між людьми». Власне ця категорія передбачає зміну, а точніше, відміну будь-яких ієрархій, руйнування дистанцій, переведення всього зображуваного у зону безпосереднього контакту. У площині тексту це означає передусім зміну авторської позиції (як щодо до наратора та персонажів, так і щодо читача). Відтворюючи бахтінську термінологію мовою сучасних досліджень, отримаємо те, що О. Боярчук назвала «комунікабельністю, спрямуванням на діалог з читачем, співтворенням тексту автором і реципієнтом» [5, 6]. При цьому йдеться, по-перше, про гру автора-творця тексту з фігурами автора текстуального та наратора (звертаючи увагу на читацькі очікування), висловлюючись карнавальними категоріями – про містифіка-

цію, перевдягання/перевтілення та авторські маски. По-друге, про гру автора з власними персонажами в контексті карнавального мотиву ляльки та маріонетки.

### 7.3. Авторська маска та іронічна містифікація

**Т**оворячи про естетику карнавалу, неможливо обминути увагою такой важливий її аспект, як маска та містифікація. М. Бахтін у праці про Рабле так говорив про маску: «Це – найскладніший і найбільш багатозначний мотив народної культури. Маска пов'язана з радістю змін і перевтілень, з веселою відносною, з таким же веселим запереченням тотожності й однозначності, із запереченням тупого збігу зі самим собою; маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушеннями природних меж, із висміюванням, з прізвиськом (замість імені); в масці втілене ігрове начало життя, в основі її лежить цілком особливе взаємовідношення дійсності та образу [...]. Вичерпати розмаїту і багатозначну символіку маски неможливо [...]. Маска огорнена якоюсь особливою атмосферою, сприймається як частина якогось іншого світу» [4, 46–47]. Транспонована у літературу, маска набуває все більшого значення і найчастіше з усіх карнавальних мотивів використовується письменниками.

У Гомбровіча та Йогансена можна виділити два типи масок, які умовно ми б назвали «маска-фігура» та «маска-приховування». Перша – це карнавальна маска, походженням з комедії dell'arte, яка не стільки приховувала обличчя актора, скільки представляла собою певну фігуру, людський характер. Такими масками є персонажі Гомбровіча: Пімко як втілення монологічної офіційної істини, подружжя Млодзяків – сучасна емансипована інтелігенція, Зута і Копирда – вільні від умовностей старого світу і водночас зв'язані умовностями нових звичаїв, родина Гурлецьких – стереотипні постаті міщанства, зрештою, маски самого Юзя: богемний письменник-автор виданої книжки, учень, закоханий підліток, панич, герой-коханець. Маски на обличчях героїв ідентифікують їх з певним стилем поведінки, а навіть схиляють до певного типу мислення. В одних ці маски прибрані добровільно, іншим – чи то пак іншому, бо йдеться тільки про Юзя, – маски зодягається примусово, змушуючи його до того чи іншого типу поведіння. Але у всіх персонажів вони прилаштовані нещільно, привідкриваючи справжнє обличчя і порушуючи ілюзію реальності. Зреш-

тою, протагоніст «Фердидурке» сам знаходить рецепт на знімання масок: у всезагальних бійках та скандалах маски розлітаються у різні боки й оголюють істинну суть кожного: і за машкарою, приміром, емансипованого і наскрізь сучасного подружжя Млодзяків читач бачить звичайну родину, де батько намагається з'ясувати стосунки з дочкою, а мати – уникнути скандалу. Специфіка гомбровичівського тексту така, що замість подавати велику кількість різноманітних масок, автор обмежується одним протагоністом. Переводячи його з однієї декорації в іншу<sup>1</sup>, письменник змушує свого героя змінювати маски відповідно до антуражу. В результаті читач спостерігає за своєю рідною «виставою одного актора».

Герої роману Йогансена видаються не менш ефемерними та нереальними, ніж у Гомбровіча. Це не стільки маски, що представляють собою певний характер, скільки рухомі жанрові схеми, більш-менш помарковані індивідуальними рисами. Мак-Лейстон – американський капіталіст, який наживається на біді нещасного пролетаріату і в результаті покараний власною ж системою (соціальний роман); Гаррі Руперт – самоук-винахідник і одночасно – чесний борець за справедливість ((анти?)утопія на кшталт «Сонячної машини» Винниченка), Франсуа і Камілла – пара з лицарського роману (коханець їде на подвиг заради звільнення дами серця), Едіт як героїня роману виховання (будучи на початку випешеною донькою мільярдера через життєві труднощі стає свідомою комуністкою). Усі ці стереотипи демонстративно штучні та неживі, іронія, вкладена у них, їхній яскраво пародійний характер заважає сприймати їх повноцінними персонажами (хоча, часто ця авторська іронія настільки замаскована, що читач піддається містифікаціям і приймає пригоди картонних ляльок за художньо дійсністю). До того ж автор заплутує читача великою кількістю інтриг, часто хибних. У «Пригодах», окрім того, є і явне, сюжетне передягання: мавп'яча маска на обличчі Камілли, перевтілення Гарі Руперта, містифікації Ріпса.

Окремого обговорення у цьому контексті заслуговує ще одна фігура роману – Дюраль, він же український комуніст Андрій Вовк. Ідучи за логікою розгортання подій, читач легко сформує собі уявлення про цього персонажа: справжній супергерой, всуціль позитивний, він легко обминає пастки, звільняє полонених, рятує пригнобле-

---

<sup>1</sup> На думку спадають карнавальні вистави, коли актори «переходили від однієї декорації до іншої, від одного «місця дії» до іншого...» [22, 165]. Чи не цей принцип використав і Гомбровіч у «Фердидурке»?



них, демонструючи навіть чудеса гіпнозу. В дусі епохи, Вовк – український комуніст. Здавалося б, це логічна постать на тлі антигероїв Мак-Лейстона, Ріпса («втільнення Зла») та Креве. Пильного читача все-таки насторожить тон, з яким подається цей персонаж. Іронія, що є визначальною характеристикою авторської позиції «Пригод...», спрямована, виявляється, не тільки на «негативних» персонажів, а й заторкує центральний образ, наскрізний для тексту, – Дюваля-Вовка. Як приклад, можна нагадати ту його характеристику, яка є відверто іронічною: після величезного виграшу в карти, колишній солдат Андрій Вовк «віддав усі гроші на організацію, покинув ґрати і пити» [8, 84], «Це був чоловік колосальної енергії і дуже принципіальний. На моїх очах покинув ґрати в карти і пити горілку» [8, 62]. Навіть близький «реально існуючий» художник Сашко, єдиний, хто гідний незаперечної симпатії автора, показаний не без усмішки: одним із доказів його реальності є те, що він загубив на вулиці ключа від... вбиральні. Такий спосіб зображення істотно підриває ілюзію про поділ на позитивних та негативних персонажів, характерний для пригодницького жанру, ставлячи під сумнів окреслення «Пригод...» як авантюрного роману.

В обидвох письменників мотив маски щодо персонажів тісно пов'язаний з іншим карнавальним мотивом – ляльки, маріонетки. І якщо у Гомбровича акцент падає на маску (зміни у долі персонажів викликані все ж волею одного з них: спочатку події розвиваються за сценарієм Пімки, потім – Юзя), то ляльковість йогансенівських героїв значно більша. Цей мотив знайде своє продовження і набуде демонстративної чіткості у наступному романі письменника – «Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1930), де автор не ховатиме в рукав нитки від маріонеток.

Значно складніше побудований інший тип масок – «маска-приховування», основна функція якої – приховування справжнього обличчя, містифікація. Функціонування такого типу масок найяскравіше виявляється на рівні співвідношення авторської та наративних інстанцій у тексті.

На своєрідність побудови наративу «Фердидурке» вказував, зокрема, В. Болецький. Особливості ж розповідного дискурсу «Пригод...», як і весь, зрештою, роман, залишилися без докладного вивчення. Хоча, наприклад, на специфіку нарації у Йогансена вказувала О. Капленко, «адже саме наратив здатен акумулювати у собі всі «відгадки» авторської майстерності» [10, 155].

Як відомо, авторська маска – термін постмодернізму, запропонований американським критиком К. Мальгреном. І. Льїн наводить кілька передумов, які спричиняють появу авторської маски у літературному тексті. При фрагментарності і хаотичності, властивій постмодерному текстові, у ньому повинна бути єднальна ланка, яка організовує реакцію імпліцитного читача. Саме автор за допомогою авторської маски робить це. Він «нав'язує» читачеві власну інтерпретацію, нерідко іронічного характеру. Автор «явно забавляється своєю авторською маскою і ставить під питання самі поняття вимислу, авторства, текстуальності і відповідальності читача» [цит. за 15, 193]. Другою причиною, на думку Льїна, є те, що при браковій яскравих, психологічно розпрацьованих постатей, лише авторська маска може стати дійсним, дійовим і цікавим героєм (як це відбувається у Йогансена, де дійсним, живим та цікавим персонажем є саме «розповідач»). З її допомогою налагоджується контакт, читач втягується у текст [15, 193–194], що має результатом згадувану вже не раз «комунікабельність». Ця маска може бути абсолютно непомітною та зливатися з образом автора, а може бути відверто демонстрованою, маніфестованою як частинка авторського міфу, як прийом творення самообразу автора, як момент карнавального у тексті. Вловлюючи існування такої інстанції, її зміни і трансформації, читач не тільки запрошується до гри, веденої з ним, а й має вказівку щодо її правил. Саме трансформуванню мотиву маски та містифікації у світлі співвідношення між автором та наратором у тексті ми б хотіли присвятити трохи більше уваги.

Аналізуючи поетику перевтілень у творчості Вітольда Гомбровіча, Аллен Кухарські сказав: «Ще ніхто ніколи не зловив Гомбровіча на щирому мовленні», підкреслюючи при цьому, що переодягання є «найважливішою фігурою його естетики» [25, 306]. Та й загалом, одним із часто повторюваних термінів у працях гомбровічологів є «маска», «роль». Сам письменник усіляко сприяв такому розумінню себе: «Отже, я хочу говорити. Але мушу сказати про те, що говорю: нічого з цього не є категоричним. Все гіпотетичне... Все залежить – чому мав би приховувати – від ефекту, якого досягне. Ця риса визначає усю мою письменницьку продукцію. Я пробую різноманітні ролі. Стаю на різні позиції. Надаю моїм переживанням найрізноманітніші сенси – а якщо котрийсь із цих сенсів прийметься людьми, закріплююся в ньому» [20, I, 231]. Карнавальний характер подібних заяв цілком очевидний, адже саме з естетикою карнавалу пов'язуються мотиви маски та містифікації. Тому цілком закономірно простежити, як застосовує маскування наш автор у своєму дебютному романі «Фердидурке».

Будучи першим прозовим твором великого обсягу, «Фердидурке», однак, не був першою літературною спробою письменника. Йому передував збірник оповідань під промовистим заголовком «Щоденник з періоду дозрівання», вихід якого не залишився непоміченим критикою, але й не був однозначно оцінений. Різноманітні, часто однобічні рецензії критики, як виявилось, не готової до сприйняття подібних текстів, частково і стали причиною з'яви «Фердидурке». Як зауважує Єжи Яжембський, це мало досить значний вплив на письменницьку стратегію твору, адже «Фердидурке» народжується вже не для абстрактного реципієнта, але «спрямована на конкретних читачів, тих, які перед тим добряче далися Гомбровічу взнаки» [23, 186].

Отож читач, пам'ятаючи прізвище «Гомбровіч» у зв'язку з «Щоденником періоду дозрівання», отримує новий текст, підписаний цим же прізвищем. І вже перші рядки визначають, хто у читацькій свідомості буде асоціюватись із оповідачем: «У вівторок я прокинувся о тій безлюдній і невиразній порі...» [21, 33] і т. д. Подальші зауваги залишають читача при цій впевненості: «Я нещодавно перейшов Рубікон неунікненної тридцятки [...]. Я вештався по кав'ярнях і барах, зустрічався з людьми...» [21, 34]. Враховуючи те, що письменник народився 1904 року, а перші розділи роману були надруковані 1935 року, що відомими були тоді зустрічі письменників у кав'ярнях, то були підстави ототожнити наратора з прізвищем на обкладинці, а отже самим письменником, і чекати від тексту мало не автобіографічно витриманої сповіді. Але за кілька абзаців несподівано вводиться ім'я наратора-персонажа: «Юзю, – говорили вони між одним мимренням і другим, – прийшла пора, дитинко. Що люди скажуть?» [21, 35]. Ілюзія автобіографічності суттєво підривається: історію розповідає якийсь Юзю. Відповідно, попередні характеристики читач переносить на названого оповідача. І тому рішення оповідача-персонажа написати книжку, щоб визначитися з місцем у житті, сприймається у плані перспективи і відноситься або на карб власне читаного тексту («якщо мені вдасться посяяти в душах позитивне сприйняття себе, це уявлення своєю чергою сформує і мене» [21, 39]), або як «історія в історії». Але, вже вдруге переформатовуючи горизонт очікуваного, автор називає титул цієї книжки – «Щоденник з періоду дозрівання» – і читач знову піддається містифікації та погоджується під маскою Юзя бачити Вітольда Гомбровіча. Тим паче, що усі роздуми над згаданим «Щоденником» зводяться до тлумачення намірів написання і нарікання на непідготовленість публіки до його сприйняття: «... я занадто переоцінював дорослість дорослих» [21, 40].

Полемізуючи на початкових сторінках «Фердидурке» із критикою у вигляді «літературних тіток» та їм подібних, висловлюючи свої погляди і висміюючи їхню позицію, Юзьо втрачає риси вигаданого персонажа і, враховуючи контекст з'яви роману, відомий тодішнім читачам, стає в їх очах знову молодим письменником Вігольдом Гомбровічем, тим більше, що проблеми, обговорювані наратором, засвідчують ту ж позицію, яка активно обстоюється «живим» письменником. Отож, наратор-персонаж Юзьо тимчасово сходить зі сцени і виявляється наратор-автор (розпочата як переказ власного сну, оповідь переходить з подієвої площини: прокинувся, лежу в ліжку, мені страшно, через самоокреслення і нав'язування читачеві певного себе, до критично-філософської викладки). Невдовзі внутрішній монолог наратора не переходить досить несподівано у зовнішнє мовлення: «знову я залився механічним, лапатим реготом і заспівав непристойної пісеньки» [21, 43], повертаючи таким чином читача до Юзя і до текстуалізованих подій твору. Надалі довший час суб'єктом оповіді залишається Юзьо. Як його власні сприймаються слова: «Виразитися! Формою моя, родися з мене, не будь накинуто мені! Збудження підштовхує мене до паперу. [...] починаю писати перші сторінки свого власного твору» [21, 45]. Властиво, з цього місця починається роман. І повноваження Юзя від простого оповідача переходять у дещо іншу площину – наратор стає одночасно учасником подій, що саме відбуваються і, більше того, сам є жертвою власної нарації – підлягає формі, створюваній нею. Щодо Юзя-персонажа, то кожна ситуація подієвої фабули нав'язує йому іншу роль. Так, після першого ж примусового перевтілення («Мій світ розсипався й одразу ж одновився на засаді класичного бельфера» [21, 47]) модифікується його поведінка, що різко контрастує із провадженою нарацією. Мова оповідача залишається на рівні свідомості тридцятилітнього чоловіка і дистанціюється від вчинків, підкреслюючи, більше того, цю дистанцію, як би дивлячись збоку на самого себе: «І ось перед нами – ні, не вірю власним очам – досить тривіальний будинок, школа, до якої Пімко тягне мене за ручку, не зважаючи на плачі і протести, і в яку він впихає мене через хвіртку» [21, 51]. Таким чином, постать наратора-персонажа, котра до цього часу сприймалася монолітно, роздвоюється. Одна його сутність – лялька, манекен, що не впливає на події, а лише набуває форми, нав'язуваної йому. Інша – свідомість, що розуміє правила гри, коментує, роз'яснює читачеві.

В умовно третій частині «Фердидурке» перевтілення відбувається двічі. Юзьо виходить з ролі залицяльника сучасної дівчини, перевті-

люється у гостя-панича, а потім – на викрадача кухні. Тут, однак, відбувається і ритуальне «скидання масок опівночі»: наратор і персонаж знову зливаються в одну постать (той, про кого говориться стає тим, хто говорить), а останній абзац тексту приєднує до цього конструкта ще й третю частину від цілості – образ автора – того, хто пише: «Ні, я не прощаюся з вами, чужі й неznані фізії чужих, незнайомих типів, котрі мене читатимуть, я вітаю вас, прекрасні букети частин тіла ... приладняйте мені нову пиццю, аби я знову мусив утікати від вас в інших людей і мчати, мчати через усе людство» [21, 292]. Але під останньою маскою ми бачимо не очікуване обличчя автора, а ... нову маску, вірніше її перспективу.

Однак на цьому пригоди і перевтілення нашого автора-оповідача-персонажа не закінчуються, оскільки роман містить чотири вставні розділи, які пропонують нам, висловлюючись фігурально, нову виставу з новими персонажами. Йдеться про чотири симетрично розташовані розділи – розділ IV «Передмова до «Філідора з дитячою душею», розділ V «Філідор з дитячою душею», розділ XI «Передмова до «Філіберта з дитячою душею», розділ XII «Філіберт з дитячою душею». Ці розділи не раз звертали на себе особливу увагу дослідників, але, опрацювавши доступну нам літературу, можемо твердити, що більший інтерес гомбровічологів викликала філософська основа цих розділів, їхнє значення для розуміння загальної ідеї твору, аніж проблема модифікації (містифікації) постатей автора та наратора, яка має місце. Так, зокрема, Г. Берессем (H. Beressem) потрактує п'ятий розділ як «деконструкцію Кантівських антиномій» [18, 117], а цитований уже Єжи Яжембський аналізує розділ XI з позицій попереднього «ustawienia wobec interpretacji» (установки щодо інтерпретації) [23, 293]. Хоча той же Яжембський слово «відавторська» щодо цієї передмови бере у лапки, коментуючи: «Застосовую лапки в означенні суб'єкта висловлювання, котрий читачеві представляється як автор твору» [там само]. Отож, хто говорить у авторських (?) передмовах і хто «розповідає» нам розділи V і XII?

На перший погляд, особливої зміни не відбулося. Передмова до «Філідора з дитячою душею», перериваючи кульмінаційний момент зіткнення Ментуса з Сифоном і появу Пімки, починається словами: «Перш ніж вести далі ці правдиві спогади, хочу подати в наступному розділі-відступі оповідання під назвою «Філідор з дитячою душею». І далі: «Ви бачили, як злостиво мене оступачив дидактичний Пімко...» [21, 95]. Варто придивитись до цих слів докладніше.

У попередньому розділі Юзьо-наратор і Юзьо-персонаж уже діяли як дві окремих постаті. Перший спостерігав другого (властиво, самого себе, але у нав'язаній і неприродній ролі) і переповідав усе, що бачив, читачеві. Власне кажучи, читач, перебігаючи очима текст, не сприймав у ньому нікого, поза оповідачем і персонажами. Коли ж, починаючи передмову, наратор раптом розхитує нашу впевненість щодо суб'єкту розповіді. Отож, «Перш ніж вести далі ці правдиві спогади» (*Zanim podejmę dalszy ciąg tych prawdziwych wspomnień*) – фраза вписується у попередній контекст. Далі це речення має такий вигляд: «...хочу подати в наступному розділі-відступі...» [21, 95] («...pragnę tytułem dygresji zamieścić w następnym rozdziale...») і т. д. Особа, яка веде оповідь, виявляє своє право не тільки на мовлення, але і на конструювання тексту, укладання його структури, тобто представляє себе як автора зі всіма привілеями (переривання сюжету дигресіями, вставлення елементів, що виходять поза межі епічної фабули) тощо. Таким чином, оповідач у «передмові» не дорівнює оповідачеві «основного» тексту, маючи значно ширшу перспективу бачення і більші повноваження. Окрім того, уся перша передмова присвячена тлумаченню майбутнім критикам-Пімкам структури і задуму «Фердидурке», дискусії з ними. При цьому «автор» постійно акцентує свої права на текст: «моя конструкція», «рекомендую вам мій метод» і тому подібне, що явно виходить поза межі дозволеної Юзеві нарації. Щодо змісту, то цей розділ містить, як уже було згадано, дискусії з потенційними критиками, ведені у формі уявного діалогу про мистецтво, Частину, Форму та інші складові тієї теорії форми, яку ми приписуємо письменникові Вітольду Гомбровічу. Так що у цьому контексті закид «Ви бачили, як злостиво мене оступачив дидактичний Пімко...» виглядає нічим іншим, як містифікацією неухважного читача. Друга «передмова» – «Передмова до «Філіберта з дитячою душею» вже першим реченням повертає читача на кілька розділів назад, до передмови № 1: «І знову передмова...» [21, 212], так ніби між цими розділами не було досить об'ємного і насиченого подіями фрагменту тексту. Перша сторінка «Передмови до «Філіберта...» постійно відсилає читача до аналогічної вставки шість розділів тому, демонструючи ту ж позицію, пропонуючи ті ж питання до вирішення, що і попереднього разу. Правда тепер «автор» обходить без містифікацій і жодним словом не пов'язує себе з наратором «основного» тексту. Але знову ж не забуває зрадити своє «всевідання»: «І перед тим, як я піду далі шляхом останніх, посередніх недолюдських гидот», і позицію деміурга щодо твору: «...мушу вяснити, раціоналізувати, обгрунтувати, пояснити та

впорядкувати, видобути головну думку, з якої виходять усі інші думки цієї книги» [21, 212]. Але цього разу й сам не уникає диктатури створеного ним тексту, в чому і зізнається. Виставляючи себе читачеві як автора, творця, оповідач виявляється, подібно до інших персонажів, залежним від законів симетрії й аналогії, що панують у художньому світі «Фердидурке».

Розділ «Філідор з дитячою душею» починається як традиційна розповідь – наратор посідає нейтральну позицію щодо описуваних подій. Тим більше несподіваним є перехід до нарації від першої особи, коли оповідач не тільки виявляє себе, а й робить свідком описуваних подій. Більше того, читач отримує певну інформацію про нього – молодий асистент на ім'я Антоні Свістак. Окрім того, цей Антоні Свістак представляє себе як співавтора понижчих нотаток на рівні з асистентами Теофілем Поклевським і Теодором Роклевським. Наступні події подані у вигляді колективно складеного протоколу, а перша частина розділу завершується виразним фактом ділового мовлення: «Підписи – Т. Поклевський, Т. Роклевський і Антоній Свістак, асистенти» [21, 117]. Друга частина «Філідора...» починається, як оповідь («Наступного ранку зібралися ми, Роклевський, Поклевський і я з професором коло ліжка хворої пані Філідор» [21, 117]), яка, однак, не має нічого спільного з вираженням суб'єктивних вражень, а швидше є простою фіксацією подій. Практично без власних оцінок того, що відбувається. І знову, відстороненість підкреслюється формою оповіді: «Відразу ж, о 8.40, ми – проф. Філідор, два медики, доцент Лопаткін і я – взяли до спільної конференції [...]. Конференція мала такий перебіг» [21, 119]. Протокол замінюється звітом із консилиуму лікарів. Офіційність тону поглиблює докладність перелічених фактів і ефект стенограми. Лише кілька разів наратор дозволяє собі виявити свої власні переживання і прокоментувати події, але майже одразу повертається до простого відтворення фактів. Закінчення розділу витримає знову у формі третьособової нарації.

Зрозуміло, що наратор цього розділу не має абсолютно нічого спільного з наратором «основного» тексту – Юзьом Ковальським. Більше того, він є не просто переповідачем подій, він є творцем цього тексту (хоча і постійно підкреслює факт співтворчості, творчості колективної), подібно до того, як Юзьо є творцем «основного» тексту «Фердидурке». Виходячи з обов'язкових законів симетрії та аналогії, ми маємо право сподіватися такої ж нараційної різнобарвності і в останньому з чотирьох «особливих» розділів – «Філіберт з дитячою душею». Але, як завжди у текстах Гомбровича, очікування не справджу-

ються. Усе коротесеньке оповідання витримане у стилі всевідаючого розповідача. Та на хибність такого враження вказують часті дужки з висловлюваннями доволі іронічного характеру: «яке божевільно зрадливе життя!» [21, 218], «як все безперестанку треба брати до уваги в розрахунках!» [21, 219], «яким же треба бути обережним!» [21, 220], що спонукає сприймати цього «всевідаючого розповідача» як чергову маску. Знову постає питання: кому приписати авторство «Філіберта...»? Відповідь підказується ще попереднім розділом. Той, кому належить передмова, наголошує, що він вводить цей розділ з метою розкриття «секретного сенсу» усього роману.

Говорячи про карнавальний тип містифікацій у «Фердидурке», ми мали на увазі, що всі зображені постаті можна вважати за їхньою природою масками, масками карнавального типу. У чому ж полягає містифікація, застосована у «Фердидурке», і в чому – функція цих перевтілень? Як видається, основним стрижнем, навколо якого побудовані містифікації у романі, є ілюзія автобіографічності. Провокуючи читача кількома штрихами на співвіднесення наратора і тим більше образу автора з особою Вітольда Гомбровіча, письменник досягає того ефекту, що читач буде вже мимоволі пов'язувати прочитане з титульним іменем автора. Внаслідок цього можливо трактувати усі подальші перевтілення як перевтілення Вітольда Гомбровіча, як маски, якими він користується для прикриття власного обличчя. Щоправда, виникає запитання: навіщо вдаватися, з одного боку, до складних містифікацій і численних перевтілень задля маскування власної персони і водночас провокувати читача на автобіографічне прочитання творів? Як відповідь, можна вдруге навести вислів самого Гомбровіча: «Мені хотілося б, щоби в моїй особі догледіли те, що я підсуваю. Нав'язатися людям як особистість, щоб потім вже ціле життя бути їй підданим. [...] Ніхто інший, окрім мене, не повинен визначати мені роль» [20, I, 58]. Мету подібних заходів, а одночасно і результат, до яких вони призводять, прокоментував Владзімеж Болецький: «Колівання ролей наратора, автора і персонажа було одним із специфічних прийомів, який змінював статус окремих елементів тексту і пересував «семантичний тягар» твору з представлення і висловлювання «проблематики» на гру літературними умовностями» [19,131].

Щодо природи містифікацій і масок у художньому світі Гомбровіча, а зокрема у романі «Фердидурке», то карнавальний її характер підкреслював і Єжи Яжембські у фундаментальній праці «Gra w Gombrowicza» («Гра в Гомбровіча»): «Поетика «Фердидурке», – вважає дослідник, – виводиться з тієї ж традиції, яку – за Бахтінім – мож-



на назвати традицією «карнавалізації» [23, 295]. Це – висміювання сакрального, профанація та знуцання над витвореними у свідомості читача стереотипами сприйняття. У цьому випадку маємо і карнавальну відміну системи ієрархій, зміну дистанції – переведення автора на одну площину з наратором та героями, внаслідок чого читач інколи просто не здатен розібратися, хто є хто. Але кінцевим результатом таких «карнавальних» процедур є не створення антироману чи деструктивної футуристської прози, а утворення певної цілісності, про яку можна було б сказати словами героя «Фердидурке»: мій світ зламався і відновився на нових принципах.

Подібного результату, але дещо іншими засобами, досягає Майк Йогансен. Доказом того, що створена ним містифікація і пародія є цілісним текстом, служить хоча б той факт, що роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» сприймався сучасниками, та і тепер сприймається, як авантюрний, обтяжений, у крайньому випадку, дебютантськими експериментами у душі епохи. Так, «Пригоди...» розглядаються як пригодницький роман, який «містить багато елементів фільмової техніки, що дозволяє віднести його до масиву експериментальної прози 20–30 років» [16, 14]. Окремі риси експерименту, такі, як напружено подієва змінюваність «кадрів» та місця їхнього розгортання, демонстративний монтаж окремих епізодів, класична літературна містифікація зауважує і Р. Мельників, називаючи роман «явищем, попри всі вади дебютності, далеко не проминальним» [8, 15]. Однак, на нашу думку, обмежити експериментальний характер цього твору лише кінематографічною технікою монтажу та зовсім не новим прийомом містифікації було б несправедливо для тексту настільки неординарного, бо вже навіть інтенсивність та демонстративний характер цих містифікацій спонукає уважніше придивитись до постаті (постатей?), що за ними ховається.

Сучасний читач текст роману «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» має під обкладинкою з прізвищем Майк Йогансен. Тому подальші маскування видаються досить прозорими, навіть банальними. Але на початку його літературного життя справа виглядала трохи інакше. Окремі фрагменти («Уривок авантюрного роману», «Африка», «Альбо», «Полінезієць Тоні») були, правда, надруковані за підписом Йогансена протягом 1924 року у різних журналах, та перший повний варіант роману з'явився як збірник з 10 книг (кожен розділ окремою книжкою) із обкладинкою: Вецеліус В. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших (Київ, 1925). Тоді кожен розділ мав

помітку «переклад А. Г. Г.», а передмова підписана криптонімом «М. К.»<sup>1</sup>.

Отож, вважаючи автором книжки носія прізвища Вецеліус, читач на першій же сторінці зустрічається з поясненням: «Віллі Вецеліус (Willy Wetzelius) – псевдонім Антона Райнке» [8, 29]. І далі: «Цей його роман перекладено нами з рукопису, що дістався до Видавництва після смерти самого Антона Райнке» [8, 29]. Читач дізнається, що Віллі Вецеліус – особа фіктивна. Тоді автором, за логікою, повинен бути Антон Райнке. Але видавцеві, «тому, хто пише ці рядки» і хто скромно підписався, як М. К., окрім звичайної редакторсько-цензурної роботи («Для того, щоб можна було надрукувати, довелося змінити і зм'якчити деякі місця книги... Окрім того, довелося скоротити деякі вставні епізоди» [8, 29]), «довелося, перекладаючи, дописувати останню главу». І тут же наголошується, що початок цієї глави написав сам Вецеліус (він же Райнке), а також те, що без будь-яких змін, «у стилі Вецеліуса», залишено III розділ.

Текст роману (подібно до «Фердидурке» В. Гомбровіча) можна умовно поділити на дві частини і так же умовно назвати їх: «основна» – історія родини Лейстонів та інших персонажів (Камілла, Креве, Ріпс тощо), автором якої є Віллі Вецеліус, та «прихована» – фрагменти, що написані М. К. як видавцем, та внутрітекстові елементи, які, попри формальну належність нараторові «основної частини», теж можемо «приписати» до другої частини. При цьому, якщо позиція позатекстових елементів щодо решти тексту зрозуміла читачеві, то оці внутрітекстові елементи так чи інакше, але в обов'язковому порядку корелюються з подіями «основної» частини. Розглянемо це детальніше.

Основним джерелом для аргументації тієї чи іншої думки візьмемо «Передне слово» як «документ», що впроваджує читача у курс справи, містить достатню для вирозумілого прочитання інформацію і, властиво, є суцільним «підказуванням» уважному читачеві. Йогансен вважав ці підказки-натяжки одним із необхідних елементів будь-якого прозового твору і великої ваги надавав структурній мотивації у творі. Повчаючи молодих авторів, Йогансен демонстрував принцип, якого послідовно дотримується сам: «Оповідання (а в нашому випадку і роман – Н. С.) будується так, що читач не знає, який буде кінець. Епізоди групуються в такий спосіб, щоб подати натяки на дві можливих

---

<sup>1</sup> Існує думка, що цей криптонім розшифровується як Михайло Крамар – один із псевдонімів Йогансена, похідний від дівочого прізвища матері – Крамаревська [8, 506].

розв'язки; на одну натякається ясніше, на другу – туманніше. Ясніша, яскравіше показана лінія звичаєм буває фальшива, а туманніша лінія натяків приводить до справжньої розв'язки, і в цей момент її туманність прояснюється для читача: натяки стають зрозумілими» [9, 391]. Цю тезу можна спроектувати на побудову роману «Пригоди...». Дві лінії, про які говорив у есеї Йогансен, – це дві фабули, що відповідають двом авторам. А одним із таких натяків і є «Передне слово».

Отже, у передмові читач отримував інформацію про те, хто є автором роману, про його біографію (народився 1893 року в родині німецьких колоністів у Запоріжжі, не повернувся з Німеччини, куди поїхав з Представництвом, і де його було вбито у випадковій сутичці з двома фашистами) і навіть натяк на його прототипність щодо одного з персонажів твору («В особі Дюваля Вецеліус дав деякі риси свого характеру» [8, 29]) плюс вказівка на місця у тексті, що йому не належать, або були змінені. Більше того, у «Передньому слові», як вже було згадано, однозначно вказується на наявність ще одного автора. А інший автор – це інша етична позиція, а отже – інший текст. Таким чином, уже передмова спрямовує читача на критичне, «недовірливе» сприйняття. А загальна структура твору набуває вигляду палімпсесту, у якому з-під одного тексту проглядає інший, а за постаттю автора гадується зовсім інша людина з власними інтенціями.

Згідно з твердженням М. К., III розділ твору був залишений незмінним, і він дає повне уявлення про стиль Віллі Вецеліуса. Разом з тим, третій розділ є одним із найскладніших за рівнем нарації у романі. Розповідачеві цього фрагменту властиві такі риси: перебуває на позиції «всевідання», витримує дистанцію щодо часу розповіді. Його місце – місце стороннього спостерігача подій, якнайбільш об'єктивного. Але тричі наявний наратор поступається правом розповіді. Йдеться про вставну казку, яка, як свідчить примітка, «увійшла в збірник «Сказки первобитних народів» під редакцією Петникова, ДВУ» [8, 80]. Казку розповідає старий негр із Камеруна. Уривки казки переривають хід подій і одночасно перериваються ним. Основне, що характерно, – це відсутність іронічно-саркастичного тону розповіді, який дуже яскраво виявлений в інших, «відредагованих» розділах. Це дозволяє припускати, що, по-перше, розповідачеві «основної» частини, яка написана «Вецеліусом», властивий серйозний тон, а іронія і сарказм – це «пізніше» нашарування, яке є справою рук М. К., а по-друге, як наслідок, виокремлюються дві відмінні авторські позиції, одна з яких є відверто іронічною. Таким чином, цей третій розділ, згідно з вказівкою «Переднього слова», є своєрідним лакмусовим папір-

цем, призомою, що дозволяє протягом всього тексту роману виділяти «приховану» пізнішу фабулу від «основної». Це пізніше нашарування існує на рівні інстанції наратора – розповідача, який є «голосом автора» і виражає етичну позицію текстуального автора. Тому зміна такої позиції (а не зміна фокалізації, що теж дуже часто застосовується у «Пригодах...») вказує на існування двох інтенцій, двох творчих завдань. А якщо існує ще й формальна вказівка на редагування і дописування тексту, то залишається лише здогадуватися, чим відрізняються позиції авторів, у чому це виявляється і, що важливо, чи не введено і тут читача в оману, і чи не є це черговою містифікацією.

У стилі третього («автентичного») розділу написана переважна частина роману – авантюрний сюжет із швидкою зміною подій, сильною структурною мотивацією, інтригуванням читачів і перериванням розповіді на найцікавіших місцях. При цьому розповідач – типовий для творів цього жанру. Позиція всевідання дозволяє йому показувати читачеві те, чого той ще не бачить, і чого не знають інші герої. Не можна твердити, що попри створення захоплюючого пригодницького сюжету у дусі часу авторові йшлося про якусь соціально-політичну оцінку зображуваного, тим більше, про гостре засудження або схвалення тих чи інших режимів. Так написані другий, четвертий, п'ятий і шостий розділи. Зате дещо інша картина спостерігається у першому, сьомому, восьмому, дев'ятому і десятому розділах.

На фоні розгортання подій, в устах «всевідаючого» та «об'єктивного» розповідача час від часу з'являються обмовки та зауваження, не характерні для загального стилю розповіді. Інколи ці обмовки демонструють дещо інший спосіб мислення автора (наприклад, у першому розділі міс Древінс характеризується нейтральним «головна керовниця палацу», а вже в другому – іронічним «зав. віллою», у восьмому – знову «головна економка»), значно частіше вони виказують політичні та ідеологічні переконання їх автора і постають у різноманітних формах: як характеристика персонажів («Панок був раніше депутатом соціально-угодовської партії в парламенті, а тепер робив що завгодно за невеликі гроші» [8, 51]), як принагідні зауваження в плині розповіді («Блискучі очі, як у тих людей, що століття тому штурмували Бастілію, що п'ять літ тому перевернули догори ногами Росію й Україну, втворили грізну армію й написали багато прекрасних поем, та серед них одну найкращу зробили своїми жилавами руками в своїй країні» [8, 89]). Окрім того, так звані «обмовки» формують образ автора і роблять можливим виокремити два відмінних образи автора у тексті «Пригод...». Так, вони виказують різ-

ний рівень розвитку автора-Вецеліуса та автора-М. К. Прикладом може служити такий факт: декілька раз репліки персонажів містять суто філологічні зауваження, як-от: «Я тобі розповім про цю гру, що за неї ти знаєш не більше, ніж за порівнявчу філологію» [8, 60] у Вінсента чи «Ці легенди перейшли до християн з того ж таки джерела, що й до малайців... коли б ви послушали індуських легенд, то побачили б, звідки пішло все це діло!» [8, 120] у Мартина, д-р Ріпс хвалиться, що читав Дж. Лондона, сам «автор», заперечуючи знайомство Тоні з десяти томником «німецького етнографа», тим самим виказує своє знайомство з цим збірником, а за кілька рядків називає Тоні «малайським Уленшпігелем». І водночас читаємо, що до Ріпса приходять жінка «сувора й гарна, мов древнегрецька римлянка» [8,37]. Такий ляпсус можна було б вважати парадоксом, технічною помилкою, але швидше це ще раз ілюструє тезу про те, що «подібні «помилки» можуть бути тільки частиною авторського замислу, художнім прийомом; що вони якимось чином повинні бути зчеплені з структурою роману; розуміння їх композиційного значення повинно дати ключ до тлумачення авторської інтенції» [1]. Більше того, у «Пригодах...» одна з таких обмовок-помилочок чітко вказує на приналежність до різних авторів: у шостому розділі т р и ч і наголошено, що Гаррі Руперт був в'язнем № 17, а в десятому – дописаному – читаємо: «Читач пригадає собі, що Гаррі Руперт, робітник-американець, звернувся до жандарма ірландською мовою, і той відразу поставився до нього не як до номера 13-го, а як до людини» [8, 177]. Незважаючи на те, що формально розповідач у романі один (за винятком вставних казок, що їх розповідають негр з Камеруну та Тоні), навіть у стилі нарації відчувається різниця залежно від того, хто в даний момент тексту «керує» розповіддю: якщо для «вецеліусівського» розповідача характерне всевідання та об'єктивна подача подій, то у другому випадку часто зустрічаємося з такими прийомами, як діалог з читачем і персонажами, який створює враження перебування розповідача поза текстом, так ніби той, чий голос ми чуємо, сам вперше дізнається про події (репліки типу «Щодо цього, авторові доведеться, мабуть, із ним згодитись» [8, 38]), порушення часової дистанції між моментом дії і моментом розповіді, порушення засади всевідання, посилення на джерело інформації: «Причина цього з'явища, як вияснено з рецепта, відданого в корабельну аптечку, та, що доктор хемії заслабував на шлунок...» [8, 39], «Фокбрам-стеняга (чи щось вроді того) повалилась вздовж і задавила на смерть кілька душ» [8, 45] тощо.

Завдяки таким прийомам, з-під цілковито нейтральної нарації час від часу проглядається нове обличчя розповідача – більш індивідуалізоване, розповідача, який не тільки повідомляє про події, а й дозволяє собі виражати власні оцінки та позиції.

Окрім того, потрібно брати до уваги ще і той факт, що навіть текст, який читач приписує Віллі Вецеліусу, і той не є первинним. Адже, як було сказано, кожен розділ супроводжувала примітка «переклад А. Г. Г.». Перекладне походження тексту засвідчене і в передмові. Таким чином, між автором і читачем, окрім видавця-редактора, існує ще одна інстанція – особа перекладача. (До речі, в «автентичному» III розділі, у казці, озвученій негром-камерунцем, є нагадування про це – поряд із українським словом подається його відповідник іноземною мовою: полювати (*chasser*), німець (*German*), що свідчить швидше про вагання перекладача, ніж про поліглотність розповідача – старого негра з Камеруну). І хоча з тієї ж передмови читач дізнається, що А. Г. Г. і М. К. – це одна і та ж особа, основного ефекту досягнуто – постать «первинного автора» затирається, поступаючись місцем пізнішим нашаруванням і набуваючи іншого оцінного забарвлення. Цілісний текст після прочитання залишає враження прихованої під маскою авантурного роману дотепної сатири на капіталістичне суспільство, а найбільше на Америку. Це перше враження, яке можна віднести до особи М. К. Враховуючи, що Антон Райнке «речі свої, написані в легкому жанрі авантурних романів, зачитував на вечірках у колонії» [8, 29], а також, що книга була «написана трошки вільно, бо не призначалася до друку» [там само], можна припустити (беручи до уваги і вищесказане), що сатиричного спрямування роман набув саме під правкою лояльного до радянської влади редактора, а початково роман був звичайним пригодницьким читвом. Тим більше повинні вражати, а навіть шокувати читача події, представлені у восьмому розділі роману під назвою «Американець на Україні».

Розглянемо його детальніше. Основна подія наповненість розділу – приїзд, перебування і загибель доктора Ріпса в Радянському Союзі. Помітна технічна особливість – фокалізація: розповідь веде той же всевідаючий наратор, але з позиції американця у «країні дикунів» (зрозуміло, тільки у тих фрагментах, які безпосередньо стосуються Ріпса). Тон розповідача характеризує та ж прихована іронія, що і у більшій частині тексту. І ця іронія, зрозуміло, спрямована на представника капіталістичної Америки. З позиції комуністично налаштованого редактора (а інакше і бути не могло) все сходиться. Але водночас розділ містить досить промовисті картини голоду в Радянсько-

му Союзі з усіма необхідними атрибутами – село, що вмирає, сім'я козака з розпухлими від голоду животами, що продала навіть одяг, ходить гола і харчується травою та корінцями, смерть маленьких дітей. Більше того, Ріпс організував свою лабораторію в «покинутому складі для хліба – це була чимала кам'яна будівля без вікон, і там багатенько-таки було шурів» [8, 158]. Йогансен, практикуючи формально-функціональний метод у прозі, виходив з того, що кожна деталь у творі служить мотивації певних його ходів. Згідно з такою методикою, можна твердити, що склад і шурі у зацитованому фрагменті з'явилися не випадково. Вони є натяком на те, як закінчиться життя Ріпса (структурна мотивація). Окрім того, спрямовують уважного читача на те, на чому емпліцитний розповідач не зупиняється. Це – природа голоду. «Чимала кам'яна будівля» під склад для хліба вказувала на колишню заможність того козака, у хаті якого мешкав Ріпс, а велика кількість шурів – на недавню наявність на складі хліба. Козак і його сім'я подаються розповідачем як фон для основної дії – Ріпса і його діяльності, його вражень. Страшні своєю натуралістичністю сцени голоду подаються у вже звичній для читача грайливій манері і з точки зору приїжджого іноземця: «Д-р з цікавістю спостерігав, як усі четверо гризли коріння, їли траву, як вони, жовті й безсилі, лежали цілими годинами де попало...» [8, 128], «Він спокійно спостерігав, як поволі козак спродав усю чисто одяг, як він і його діти й жінка ходили вже голі з роздутими животами» [8, 159], «Його цікавило, скільки день вони виживуть на такій непоживній і шкідливій страві, як трава й коріння» [8, 159]. Завдяки такій опосередкованій подачі, картини голоду ніби втрачають свою гостроту, не затркують уваги читача, який спостерігає за Ріпсом, а не за голодними «тубільцями». Однак їх наявність все ж ставить питання про присутність ще однієї інтенції у творі, а отже, ще однієї, прихованої постаті, що впливає на творення тексту. Такий висновок дозволяє зробити той факт, що ціннісна позиція образу автора, який розуміємо за постаттю розповідача в аналізованому розділі, суттєво відрізняється від позиції образу автора, що її можна було вичленити з попереднього тексту.

Однак найцікавіші, на нашу думку, два останні розділи.

Найпершою їх особливістю є поява цілком нової сюжетної лінії, начебто не пов'язаної з основними подіями твору, якщо не зважати на «прив'язки», які можна назвати технічними, оскільки останні начебто нічого не пояснюють і не мотивують, лише поєднують цю сюжетну лінію з рештою тексту. Це – історія художника Сашка. З Сашком пов'язана ще одна важлива особливість цих двох розділів – введення

постаті, названої в тексті «автором» або ж «авторами» і яка кваліфікується як «головна дієва особа» роману. Отож, можна сподіватися, що саме ця частина тексту дасть відповідь на запитання «Хто автор роману?», винесене в анонс до дев'ятого розділу.

Перше, що впадає в очі, – це те, що «автор» та Сашко окреслюються розповідачем як реальні особи, які не належать до простору роману: «Втім, нехай читач не думає, що його хочать узяти за дурного і запевнити, що в цього роману зовсім немає автора. Автор роману живий чоловік (або живі люди)» [8, 163]. Для унаочнення цієї тези наводиться правдоподібна, можна сказати буденна історія, що сталася з цим «автором» (на відміну від захоплюючих і ризикованих пригод, що їх переживали персонажі роману) – він загубив ключі, а потім знайшов їх. І далі: «Цей конкретний епізод, сподіваємось, цілком переконав читача, що автор цього роману не легенда, а «жива людина» або «живі люди»...» [8, 164]. Так само наголошується і реальність існування художника Сашка: «Для того, щоб в читача не залишалось ніякісінького сумніву в тому, що художник Сашко – це дійсно жива, конкретна людина, блондин літ 24-х, додаємо тут подяку професора Нансена Укртабактрестові (не Сашкові) за сигарети» [8, 164]. Далі подається справжній лист Нансена з поясненнями: «Оригінал цього листа нам пощастило дістати з коробки, що її купив Сашко за власні гроші в день получки» [8, 165]. Усе це дійсно справляє враження реальності, тим більше, що для сучасників, зокрема, для вузького кола читачів, прототип Сашка не був таємницею – О. Довженко. Таке співвіднесення особи автора (авторів) із реальними постатями мало ефект наближення тексту, створеного Віллі Вецеліусом, до сучасного читача і, що основне, скеровувало прізвище цього самого Вецеліуса до таємничого М. К. Більше того, у згаданому епізоді зі загубленим ключем автор ще більше конкретизується прозорим натяком на ще одне відоме у тодішніх літературних колах прізвище: «Чорт з ним, з тим ключем! – сказав товариш автора роману, чоловік 30 літ, брюнет, «І. Курб...» (втім, це прізвище сюди не стосується)» [8, 163]. І хоча прізвище не стосується, але сигнал «засвітився», і в свідомості читача формується уявлення про автора, цілком відмінного від заманіфестованого у передньому слові: замість постаті німецького колоніста, що зачитував свої аматорські речі на вечірках, з'являється молодий чоловік (попри всі містифікації з дівчиною чи авторським колективом), який належить до літературних кіл. І якщо Віллі Вецеліус уже помер і сприймається як чергова літературна фікція, то другий автор постає особою цілком правдоподібною.



В історії художника Сашка цікавим є ще один момент, на якому, як видається, варто затриматись. Після характеристик, що створюють ілюзію дійсного існування Сашка – портрет, інформація про рід занять та звички, що, як очікує читач, повинні передувати розповіді про те, яким чином Сашко пов'язаний з попередніми пригодами, – сподівання знову не здійснюються. Традиційний зачин «Було це так...» переривається зауваженням: «Але перед цим треба розповісти сон художника Сашка» [8, 165]. І дія переноситься у площину нереального – сновидінь. І тут починається найцікавіше. З'являється те, що вище позначалося «технічними прив'язками» історії Сашка до фабули роману. Літаючи у сні, він «зачепив ногою циліндр якогось чоловіка, що їхав візником. Читач вже здогадався, що це був містер О. Кеннан, який так трагічно загинув у попередньому розділі цього роману» [8, 166]. Наступний епізод – у представництво, де працює Сашко, приходять чоловік і розповідає, що його «й ще кількох послано в Конго мостити дорогу» і звідти його вирятував «товариш, що проїздив там дорогою» [8, 172]. В останньому персонажі читач безпомилково впізнає Дюваль або ж українського комуніста Андрія Вовка і пригадає події одного з попередніх розділів.

Історія Сашка продовжується в останньому, десятому розділі. При цьому, тут потрібно згадати, що, згідно з переднім словом, у цьому розділі «автентичний», пера Віллі Вецеліуса, тільки початок, а саме – історія Лейнів. Отже, припускаємо, що Сашко і його сон – авторства М. К. Тому можливо говорити, що і в дев'ятому розділі фрагменти, так мало пов'язані з перебігом основних подій, теж дописані, але це в передмові завбачливо замовчується. На користь цього припущення свідчить і спосіб нарації, який суттєво відрізняється від взятого нами за «вихідну точку» в третьому розділі, а за всіма ознаками належить «пізнішому» розповідачеві. У десятому розділі Сашко знову стикається із персонажами роману. На цей раз його від п'яних фашистів рятують троє осіб, які хоч і не названі, не становлять для читача жодної таємниці, оскільки досить прозоро описані. Це Дюваль, Мартин і полінезієць Тоні. Сам же Сашко дізнається про це пізніше, коли трійця приходять до нього на прийом. Зрештою, все це скидається на спробу звести за вимогами жанру кінці з кінцями і прояснити усі таємниці, якби тільки не поставало питання: навіщо у передостанньому розділі був уведений новий герой, який ані тематично, ні хронологічно не прив'язаний до основних подій тексту?

Загалом, говорячи про ці найважливіші у розумінні авторської ігрової стратегії твору розділи, можна сказати, що саме тут з'являється

це один розповідач. А точніше не з'являється, а виокремлюється з постаті основного наратора, в межах якого він функціонував раніше. І якщо ті фрагменти 9 і 10 розділів, у яких продовжується (закінчується) розповідь про основних персонажів можна віднести на карб загальнороманного розповідача, то історія Сашка й «автора» безсумнівно розказана кимось іншим. Більше того, автор, який так охоче відкривається читачеві, теж постає як маргінальний персонаж. На це однозначно вказує такий рядок у тексті: «Вчора він («автор» – Н. С.) навіть загубив ключа від убиральні; це була не фантазія того, хто пише ці рядки, це було в Києві на вулиці коло крамнички «Ларёк» [8, 163]. Таким чином, цей «новий» автор ставиться на один рівень із явно вигаданими героями, що робить його не реальнішим за них, а розповідач відмежовується від нього. Презентація ще одного персонажа у кінці роману, до того ж із таким смисловим навантаженням, повинна мати певну мету. На нашу думку, такий прийом, по-перше, увиразнює нереальність, фікційність попередніх подій на фоні начебто реальних автора та Сашка (це підкреслюється сном останнього); по-друге, уявнює ще один пласт у структурі твору, ще одну фабулу, основою якої є стосунок автора і Сашка до безпосередньої фабули; по-третє, спрямовує читача на розуміння реальної постаті автора, наштовхуючи на стереоскопічне розуміння тексту у сукупності всіх його пластів. Подібно, як у Вітольда Гомбровіча, маємо основний ключ гри з містифікаціями – автобіографічність, точніше ілюзію такої, щедро оснащуючи текст вказівками на реальних осіб та реальні речі. Щоправда, перевдягання та зміна масок у Йогансена настільки часте та швидке, що читач буквально не встигає помічати підміну (навіть за явної демонстративності процесу). Навіщо ж знадобилася письменнику така кількість облич? Відповідь, зрештою, напрошується сама. Влучно це окреслила Соломія Павличко. Зауважуючи, що «уся літературна продукція 1920-х вимагає специфічного читання» [14, 174], дослідниця констатує: «...українські автори вимушені були ховатися за масками, автокоментарями спрямовувати критиків в інший бік, захищувати філософію своїх творів за яскравою інтригою й любовним сюжетом» [14, 230], а в цьому випадку – за авантюрним сюжетом.

Попри різниці у мотивації таких містифікацій, як розповідачеві у Йогансена, так і наратору Гомбровіча притаманні однакові функції: «Карнавальні дурні біжать на чолі походу, торують йому прохід через натовп, анонсують виставу як справжні церемоніймейстери» [22, 162]. А роль їх полягає в тому, щоб допомогти «зрозуміти, відчитати чи увиразнити інтенції твору – вони жестикулюють, пояснюють; сама їх

присутність, їх фантазійне вбрання, чудернацько поділений, перетятий смугами контрастних кольорів, смішний каптур, звуки дзвіночків – це все спричиняє, що чари зникають, залишається оголена порожнеча, прірва поміж стражданнями та апетитами людини, її пристрастями та дурницями» [22, 162].

Звичайно, подані тут спостереження не вичерпують до кінця явища карнавалізації, виявленого в обидвох аналізованих романах, але вже той матеріал, який ми отримали, дає, на нашу думку, підстави говорити про те, що «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена і «Фердидурке» В. Гомбровіча можна вважати конкретними реалізаціями меніпейної традиції у літературному процесі міжвоєнного двадцятиріччя. Вони продовжують традицію Рабле, Сервантеса, Стерна та інших «батьків» карнавалізації в літературі. Додатковим підтвердженням цієї думки є той факт, що Гомбровіч вважав своїми «вчителями» Рабле та Монтеня, а Йогансен жартома виводив свій родовід від Сервантеса.

При всіх відповідностях у текстах письменників, зумовлених творчістю у межах спільної жанрової традиції, можемо говорити все ж про різні варіанти меніпей, реалізовані Йогансеном та Гомбровічем у їхніх творах. Карнавальність Вітольда Гомбровіча має яскраво виражений гротескно-фантазмагоричний характер, а основним естетичним принципом Йогансена є карнавальний розвінчувальний і профануючий сміх. Із «класичної» меніпей у «Фердидурке» використовуються мотиви, пов'язані з категоріями ексцентричності, профанації та карнавальних мезальянсів, автор же «Пригод...» віртуозно використовує карнавальну зміну ієрархій, відсутність поділу на глядачів та акторів, відсутність дистанції. Якщо Гомбровічу ближчий карнавальний мотив маски-фігури, то Йогансен воліє експериментувати з мотивами ляльки, маріонетки, однак ці мотиви не набувають похмурого характеру, властивого, приміром, романтизму. Ляльки Йогансена – це ярмаркові, вертепні маріонетки з нижнього поверху вертепу.

І Гомбровіч, і Йогансен не відмовляються від такого важливого «меніпейного» елементу, як пародія, особливо наш співвітчизник. Найперше йдеться про пародію на затерті жанрові схеми «офіційної» літератури. Так, Йогансен прямо будує свій твір як пародію на авантюрний роман, причому у «Пригодах...» можна знайти елементи найрізноманітніших жанрів – від детективу і порнографії до роману виховання та лицарського роману. Не менш еkleктичним і не менш па-

родійним з точки зору жанру є і «Фердидурке» Гомбровіча<sup>1</sup>. На відміну від футуристичного роману, який заперечував попередні жанрові канони з метою створити нові, романи Йогансена та Гомбровіча не можна назвати деструктивними. Пародія тут карнавального типу – це створення двійника, який, осміюючи і знижуючи, одночасно відроджує. Саме тому, незважаючи на еkleктичність та багатостильність, і «Фердидурке», і «Пригоди...» сприймаються як цілісні тексти. Однак пародія українського письменника значно глибша, ніж це видається на перший погляд, переростаючи часто-густо у приховану автопародію, яка створює додатковий підтекст, що змушує уважного читача переглянути своє ставлення до рекламаних цінностей. Все ж існує ознака, яка об'єднує всі «карнавалізовані» твори, в тому числі проаналізовані нами, – власне, карнавальне світовідчуття, що полягає в усвідомленні веселої (хоча не завжди оптимістичної) відносності усього сущого та амбівалентності сприйняття навколишньої дійсності.

Підбиваючи короткі підсумки сказаному, наголосимо ще раз, що, як і кожна літературна епоха, міжвоєнне двадцятиріччя характеризувалося подвійністю прозового дискурсу. Один із його векторів був спрямований на експеримент із дотеперішніми конвенціями – як вузьколітературними, так і суспільними. Водночас, як видається, є підстави говорити про різні типи експериментальної прози. Однією з ліній її розвитку була карнавальна традиція, закорінена у давні народні святкування, жанрова суть якої знайшла своє вираження у меніпеї. Цьому окремому корпусу творів притаманна певна кількість відносно сталих ознак, які, однак не є незмінними, а постають як інваріант, актуалізуючись або не проявляючись у національних, культурних та суспільно-політичних контекстах. Прикметною рисою карнавально-меніпейної традиції є те, що вона об'єднує різні типи авангардної (експериментальної, новаторської) прози (як ми переконалися на прикладі двох текстів двох авторів, занурених у різні контексти): Майк Йогансен – це типовий експериментатор, який декларує новаторство, ігри з формами та канонами. Вітольд Гомбровіч, якому на такій декларативності «не залежало» (за висловом Є. Квятковського), представляє дещо інший тип меніпеї. Але їх об'єднує спільна традиція, спільні горизонти, що виявляється як на рівні поезики, так і в самому відчутті світу.

---

<sup>1</sup> Це питання, зрештою, вже достатньо досліджене. Див. хоча б праці М. Легерського та Є. Яжемського.

Таким чином, повертаючись до термінології, ще раз постає питання, чи зараховувати тексти на кшталт «Пригод...» та «Фердидурке» до авангардної прози? Якщо під авангардом розуміти руйнування старих канонів, заперечення традицій, то у цьому сенсі названі романи авангардними не є. Ані Гомбровіч, ані Йогансен не руйнують старі форми цілком, щоб створити якісь міфічні нові, швидше навпаки – повною мірою експлуатують прийняті схеми. Ця пародія, ще раз підкреслимо, не деструктивна. У світлі цих міркувань виникає нове питання: приналежності обидвох до «традиційного» корпусу авангардної прози. І, в межах наведеної вище «двополярної» класифікації літератури модернізму (Корнеєнко), такі тексти ми швидше можемо зараховувати до «класичних», аніж до «авангардних». Цю думку підтверджує, на наш погляд, і позиція Д. Затонського, який ставлячи у ряди «постмодерністів» Рабле, Сервантеса, Декарта, Достоевського, Борхеса, Еко, Фаулза називає їх творцями «різних епох, але близького стилістичного ряду, швидше, «традиціоналістського», аніж «авангардно-го» [7, 251].

### Література

1. Барков А. «Мастер и Маргарита»: «вечно-верная» любовь или литературная мистификация // [www.bulgakov.kiev.ua/mim](http://www.bulgakov.kiev.ua/mim) 22.html.
2. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. – 1992. – № 1. – С. 115–134.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. – М.: Изд-во «Худ. лит.», 1972. – 468 с.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Изд-во «Худ. лит.», 1965. – 524 с.
5. Боярчук О. Експериментальна проза 20-х рр ХХ ст.: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 19 с.
6. Дорогий Аркадію. Листування і архіварія літературного середовища України 1922–1945 рр. – Львів: Класика, 2001. – 280 с.
7. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П. С. Рыженко – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.
8. Йогансен М. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших // Йогансен М. Вибрані твори – К.: Смолоскип, 2001. – С. 29–187.
9. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // Йогансен М. Вибрані твори – К.: Смолоскип, 2001. – С. 361–476.
10. Капленко О. Реабілітовані часом // Сучасність. – 2003. – № 1. – С. 155.
11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

13. М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников Вторых саранских Бахтинских чтений 28–30 января 1991 года. – Саранск: Издательство Мордовского университета, 1991. – 120 с.
14. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., переробл. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
15. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 317 с.
16. Цимбал Я. В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х рр.: Автор. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01/ НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.,: 2003. – 20 с.
17. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х // Слово і час, 1993. – № 8. – С. 51–57.
18. Berressem Hanjo. Reguły dewiacji. Fizyczne i psychiczne aberracje w powieściach Witolda Gombrowicza // Grymasy Gombrowicza / pod.red. Ewy Płonowskiej-Ziarek. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 2001. – S. 109–156.
19. Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz. – Kraków: Universitas, 1996. – 394 s.
20. Gombrowicz W. Dzienniki. T. 1. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001. – 300 s.
21. Gombrowicz W. Ferdynurke. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 2001. – 298 s.
22. Heers J. Święta głupców i karnawały / Przeł. G. Maicher. – Warszawa: Marabut, 1995. – 224 s.
23. Jarzębski J. Gra w Gombrowicza. – Warszawa: Państwowy instytut Wydawniczy, 1982. – 514 s.
24. Korniejenko A. Ukraiński modernizm. Próba periodyzacji procesu historyczno-literackiego. – Kraków: Universitas, 1998. – 320 s.
25. Kucharski A. Witold, Witold i Witold. Odgrywanie Gombrowicza //Grymasy Gombrowicza / pod.red. Ewy Płonowskiej-Ziarek. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 2001. – S. 305–327.
26. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003 – 596 s.
27. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza. – Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1999. – 280 s.
28. Skubaczewska-Pniewska A. «Ja» w dzienniku – «Ja» błazeńskie? Próba karnawałowej interpretacji «Dziennika» Witolda Gombrowicza // Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje. / Praca zbiorowa pod red. Andrzeja Stoffa, Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń, 2000. – S. 217–234.
29. Stoff A. W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji // Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje / Praca zbiorowa pod red. Andrzeja Stoffa, Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej. – Toruń, 2000. – S. 69–100.

## Розділ 8.

# ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД І ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНО- НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕКСТІВ

### 8.1. Категорія національного та роль колективної свідомості в перекладі

Уже в працях Ф. Шеллінга «Безумовне в людському знанні» (1795) та «Про світову душу» (1798) говорилось про «невимовну» сторону мистецтва як про певну універсальну категорію, що об'єднує єдиним потоком мислення окрему націю («дух нації») чи й усе людство («світовий дух»). У ряді його праць поняття свідоме й позасвідоме займали центральне місце і були пов'язані з пошуками Й. Гердера в царині особливостей світосприймання в окремих націях, епохах.

У період Романтизму ця категорія «надлюдського» була представлена в багатьох філософських, естетичних, літературознавчих трактатах у її зв'язку з трансцендентним, божественним. При цьому досліджувався рівень її присутності / відображення в мові художніх творів, в образах та поетичних засобах. Згодом поняття «раса» та «середовище» як позасвідомі елементи творчості були активно опрацьовані І. Теном, представниками культурно-історичної школи, а їхні думки та погляди значно поглиблені та конкретизовані датським критиком Г. Брандесом при розробці так званого історико-психологічного методу.

Пізніше у своєму вченні З. Фройд пов'яже це «невисловлене й несвідомлене», закорінене у національний ґрунт, з індивідуальним підсвідомим творця: «Дослідження цих народних психологічних утворень аж ніяк не є ще завершеним; але, що стосується, наприклад, мітів, то вони є відповідниками спотворених залишків бажань – фантазій цілих народів, відділених від божества мріями молодого людства» [24, 114–115].

Найширше ідея національної специфіки була розгорнута у вченні про колективне підсвідоме К.-Г. Юнга. На думку вченого, творчість як спонтанне вираження психічних станів, виявляє божественну присутність у людській психіці, тому є явищем позачасовим та позаособистісним. Література, як і інші види мистецтва, є «самореалізацією неусвідомленого», яке промовляє через «несвідому мову» кожного народу.

Проблеми індивідуальної психіки, аналізовані З. Фройдом, К.-Г. Юнг переніс у сферу надособистісного, на вищий рівень – на народ в цілому, вважаючи, що, як й індивідуальна особистість, нація переживає подібні життєві фази, досвід проходження крізь які формує її колективне підсвідоме. Суть мистецтва в тому, що воно «піднімається високо над особистим і говорить від імені людського духа і серця усього людства» [28, 133]; «...душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю, хай там свідомий він цього чи ні» [28, 136].

Згідно з ученням про колективне підсвідоме, «кожна людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого, – позбавлений особистісного творчий процес, а митець є у найглибшому сенсі слова «Людиною», він є Колективною Людиною, носієм та образотворцем (Gestalter) несвідомо діяльної душі людства» [28, 134]. Отже, у кожному творі за індивідуальним криється колективне (національне) підсвідоме, що виливається у загальнолюдське підсвідоме (досвід, минуле людства). «Занурення автора в незбагненні глибини колективного неусвідомленого зумовлює об'єктивність і безособистісність твору мистецтва, де особисте життя автора стає важливим засобом модерного вияву міфологічної ситуації, тобто її сучасної мови, причетності до живого життя. У такий спосіб аналітична психологія зняла роз'єднаність об'єктивного і суб'єктивного, витлумачуючи їх як єдину реальність» [10, 184–185].

На відміну від З. Фрейда, який вважав, що функція індивідуального підсвідомого формується в ранньому дитинстві, К.-Г. Юнг розглядав функцію колективного підсвідомого як вроджену. К.-Г. Юнг та А. Адлер стали першими, хто здійснив спробу створити так званий «культурний психоаналіз». Згодом на цій основі Ф. Боас визначив неусвідомлюваний характер явищ культури, К. Леві-Строс розмежував усвідомлювані та неусвідомлювані її моделі, а Е. Фромм проаналізував культурне підсвідоме у спектрі проблем асиміляції та соціологізації.

Прийнявши аксіому Юнга про вроджений характер колективного мислення, погляд на культуру як проєкцію однієї особистості на ек-



ран історії, теоретики мистецтва почали розглядати категорію колективного підсвідомого у творі як голос предків та попередніх поколінь, що говорять через автора. Сфера слова (фольклор, література) постала у цьому світлі як акумулятор неусвідомлюваного досвіду, що несе на собі відбиток минулих епох, передається від покоління до покоління і успадковується окремими особистостями та націями як культурна традиція. Відтак, як вказує Юнг, кожен письменник промовляє разом із голосами тисяч, десятків тисяч, провіщаючи зміни у свідомості доби: «Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментам часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх, – в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення» [28, 131]. У цьому сенсі кожен твір митця є ще й виявом колективного *історичного підсвідомого* його епохи та успадкованого ним досвіду історичного минулого.

Усі ці феномени, що виходять за межі чисто індивідуальних проявів свідомості, фіксуються в мові, яка зберігає те спільне, що було успадковане від минулих епох і культур. Сучасна психологія не володіє адекватними засобами для пояснення і передачі цих глибинних позасвідомих формувань. Однак, як вказує Е. Сепір, існують «усі підстави вважати, що мови справді є культурними скарбницями розлогих та самодостатніх мереж психічних процесів» [22, 151], як і те, що механізми мови, у тому числі в її творчому вияві, за своєю природою позасвідомі і далекі від раціональної сфери.

На думку вченого, мова є також путівником в культурно-соціальній дійсності. Оскільки люди живуть не лише в матеріальному, а й у соціальному світі, то всі вони «значною мірою знаходяться у владі тої конкретної мови, яка стала засобом вираження у даному суспільстві... Світи, в яких живуть різні суспільства, – це різні світи, а не один і той самий світ з начепленими на нього різними ярликами» [23, 131]. Тому дві мови ніколи не бувають настільки подібними, щоб їх можна було вважати засобом вираження одної і тої ж соціальної дійсності.

«Реальний» світ людини будується на основі мовних звичок певної соціальної групи. Ми бачимо, чуємо і сприймаємо довкілля завдяки тому, що наш вибір при його інтерпретації визначається мовними звичками нашого суспільства. Відтак, Е. Сепір відстоює думку, що розуміння найпростішого літературного твору передбачає не лише

розуміння кожного його слова: «Необхідне розуміння усього способу життя даного суспільства, яке відображається в словах і розкривається у відтінках їх значень» [23, 131]. У цьому сенсі кожна найменша лексема, а тим більше фраза чи висловлювання постає соціальним шаблоном. Оскільки мовна орієнтація залягає глибоко у підсвідомості людей, то цей феномен отримав назву *соціального підсвідомого*.

Паралельно опрацьовувалась ідея, яка пов'язувала художню творчість з пануючою у суспільстві ідеологією. Багато уваги відводив проблемі ідеологічної детермінованості мистецтва Г. Брандес, який водночас досліджував залежність літературного процесу від специфіки національно-історичних умов конкретної країни.

Згодом, залучаючи до аналізу ідеологічну сторону мистецтва, американський вчений-марксист Ф. Джеймсон здійснив дослідження літератури дещо в іншому ракурсі. Вів вивчав художні твори як такі, що відповідають пануючій у суспільстві ідеології або ідуть врозрід із нею, і зробив висновок, що навіть мова і стиль автора виявляють його ставлення до влади. Мета «симптоматичного аналізу», запропонованого Ф. Джеймсоном, полягає в тому, щоб виявляти «домінантні коди», специфічні для світоцуття кожного письменника. Стосовно цього в одній із своїх праць [32] американський дослідник пропонує та обґрунтовує термін *політичне підсвідоме*, вважаючи його вагомою складовою частиною будь-якої творчості. Тому при читанні літератури, яка несе на собі відбиток певної ідеології, завжди слід враховувати факт підтримки авторських поглядів чи придушення «соціальної протидії».

Відстоюючи марксистські позиції, Джеймсон висловлює думку, що сприйняття мистецтва відбувається крізь призму колективної свідомості та підсвідомості соціальних класів, «сліди дискурсу класів виявляються у тексті в тому разі, коли марксизм сприймається в якості абсолютного горизонту екстраполяції тлумачення» [26, 50]. Таким чином, література, артикулюючи суспільні протиріччя, стає полем культурного та соціального протистояння. У контексті перекладознавчої сфери тут ще долучається питання про формування / використання політичного свідомого, сформованого в інших культурно-історичних традиціях, шляхи ідеологізації / деідеологізації мистецтва, соціальний підтекст вибору оригіналів для перекладу, їх соціологізована інтерпретація, спотворення під тиском поглядів панівної влади.

У ХХ ст. категорія колективного підсвідомого набула широкого застосування у різних сферах. Теоретиками релігійної філософії розроблялась ідея релігійного підсвідомого у всіляких його виявах на тлі різних конфесійних традицій; феміністками в активний вжиток було

введено поняття *колективного підсвідомого жіночої культури* у її протиставленні до чоловічої традиції тощо.

На сьогодні значно розширилось не тільки Юнгівське поняття колективного підсвідомого в його загальному первинному сенсі, а й запропоноване значно пізніше М. Фуко поняття *історичного підсвідомого*, позаяк воно почало включати усі паралельні структури та нашарування кожної епохи (культурні, соціальні, релігійні, естетичні, філософські тощо). У своїй соціологічній критиці М. Фуко спробував виявити історичне підсвідоме різних епох, починаючи з Відродження і до ХХ ст. включно. Виходячи з концепції мовленнєвого характеру мислення, він зводить діяльність людей до їх «мовленнєвих» практик, і вважає, що сукупність усіх форм пізнання для кожної конкретної історичної епохи творить свій рівень «культурного знання», яке вчений називає «епістемою».

Разом з цим, у колі окреслених питань треба завжди робити поправку на національно-історичну систему понять та цінностей, тобто враховувати, що не тільки представник іншого народу, але й представник іншої історичної епохи сприймає і розуміє світ по-іншому. «На основі загальнопсихологічного і під дією надзвичайно складних соціально-історичних процесів складаються специфічні форми історичної і соціальної поведінки, епохальні і соціально типи реакцій, уявлення про правильні і неправильні, дозволені і недозволені, цінні і безвартісні вчинки... До свідомості людини підключаються складні етичні, релігійні, естетичні, побутові та інші семіотичні норми... Суспільство, осмислюючи поведінку окремої особистості, спрощує і типізує її відповідно до своїх соціальних кодів» [17, 159–160].

Тут постає проблема рецепції в системі інших історичних реалій. При цьому вагомим фактом є те, в яку епоху був здійснений переклад: чи в епоху, коли виник оригінал (тоді перекладач – сучасник автора, певною мірою обізнаний з його середовищем), чи в іншу історичну епоху (коли перекладач – сучасник читача, до кінця може не розуміти історичної конкретики). Якщо ж твір описує події ще більш віддаленої епохи, то в цьому разі відбувається зіткнення трьох культурно-історичних систем.

Досліджуючи проблему історичних дискурсивних практик, М. Фуко піднімає питання мовного архіву і розглядає його, як закон про те, що може бути сказане в тій чи іншій епосі: «Перебуваючи між традицією і забуттям, він виробляє практичні правила, і ця практика дає можливість висловлюванням водночас і продовжувати своє існування, і закономірно змінюватися. Це – загальна система формування

і перетворення висловлювань» [25, 208]. «Він установлює, що ми являємо собою відмінність, що наш розум – це відмінність мов, наша історія – це відмінність часу, наше «Я» – це відмінність масок» [25, 210]. На думку французького вченого, на зразок класифікації історичних, економічних, суспільних формацій, можна говорити про «мовні формації», які постають як простір численних незгод та сукупність усіляких протиставлень.

Потрібно мати на увазі, що колективна пам'ять, яка постійно поповнюється мовними, суспільними та іншими стереотипами, підтримує попередні значення текстів лише на певний період. Це дає можливість кожному поколінню (соціальному класу, верстві) вибирати з них потрібні за значенням.

У контексті вище сказаного переклад постає як дуже складна процедура. *По-перше*, докладне вивчення історичних зсувів навіть у межах однієї країни дає підставу говорити про необхідність здійснення перекладів творів давнини на мову сучасності. При цьому слід пам'ятати, що, як зазначав Е. Кассіер, «недостатньо простого повторення того, що було дано в інший момент часу – у цьому повторенні вступає в силу новий спосіб розуміння і формування, оскільки будь-яке «відтворення» передбачає уже нову ступінь «рефлексії». Сприймаючи зміст не як теперішнє, а як минуле, свідомість тим не менше зберігає у собі його образ, а отже уявляє його як щось незникле – і уже таким ставленням до нього надає йому і собі іншого ідеального значення. І останнє розкривається з усе більшою конкретністю та змістовною повнотою в міру диференціації власного образного світу» [12, 26]. Тому кожній епосі та визначеній нею мовній практиці слід шукати точку опори і для сенсоутворення та розуміння, і для збереження споконвічного значення: «Йдеться про те, щоб зберегти мову із усіма її численними кострубатостями; а отже, й усунути тему суперечності, яка в однаковий спосіб втрачається й віднаходиться, розв'язується й завжди відроджується в недиференційованій стихії Логосу» [25, 245]. При цьому завжди зберігається феномен процесуальності, і текстовий переклад стає усвідомленням каналів протікання тексту в іншу культуру та перетворення на інший текст. Дослідження цього феномену вимагає залучення дискурсного аналізу та аналізу дискурсивних практик.

*По-друге*, відкривається простір для аналізу та вивчення перекладів одного твору, здійсненого в різні епохи. Це передбачає проникнення в народну психіку, ментальність, складні та багатошарові структури. Проблема дослідження цих питань полягає в тому, що, так само,

як неможливо проникнути в чийсь свідомість, також не можна проникнути в національне підсвідоме. Можна лише спостерігати деякі його вияви.

Подібно до того, як крізь призму психоаналізу процес перекладу є зіткненням двох індивідуальностей, двох «Я» (автора і перекладача) та двох сфер підсвідомого, з огляду на вчення про колективне підсвідоме, цей процес є зіткненням двох національних світів та двох сфер колективного підсвідомого. Під таким кутом зору основою художнього твору вважається історична матриця колективної свідомості/підсвідомості, яку формують мова, міф, мистецтво, релігія, соціальна дійсність, і яка несе на собі численні відбитки попередніх поколінь. Її унікальність підсилюється виявами індивідуальності автора. Неповторний синтез фіксується у кожному творі, особливо в образах, мові, яка, як зазначав Т. Адорно, «конституційована колективними підводними течіями, надто тих художніх творів, що їх культурні штампи схарактеризували як самотні або замуровані у вежу зі слонової кістки» [1, 121].

Іншомовний відповідник художнього твору повинен бути зрозумілий не лише перекладачеві, що є його інтерпретатором. Кожен переклад робиться для того, аби він був сприйнятий у середовищі народу, який є носієм мови перекладної версії. Таким чином, попри всі національні особливості та специфічні риси твір може адаптуватись у «чужому» середовищі, трансформуватись відповідно до чужих законів, якщо перекладач зуміє знайти спільні точки у двох художніх системах, відшукати універсальне і підняти переклад до рівня світового підсвідомого – підсвідомого людства.

Як показує практика, ті твори, які закорінені не лише в національному досвіді, а й у минулому людства, перекладаються багатьма мовами і набувають загального поширення. У зв'язку з цим аспектом не можна обійти увагою висунутої О. М. Веселовським теорії зустрічних течій. Вона полягає в тому, що при перекладі твору на іншу мову та її рецепції в іншому середовищі важлива подібність чи історична відповідність обох народів, включених у цей процес. Якщо у літературі чи культурі, що сприймає ззовні якість явище, є відповідний ґрунт для рецепції подібних ідей, думок, поглядів, образів тощо, то це створює своєрідну зустрічну течію, яка загалом сприяє цьому процесові. Так само, якщо у рецепіюючій мові є подібні виражальні можливості на всіх ієрархічних рівнях структури, то це полегшує працю перекладача, робить його версію більше наближеною до оригіналу. Чим більше подібного, тотожного в культурі двох народів, їх історичному минулому, національній пам'яті, психології, мові – тим більше зустрічних

течій, що створюють сприятливі умови для процесу перевтілення художнього твору та його перенесення в нову художню систему. Адже всяке запозичення передбачає при сприйнятті не порожнє місце, а зустрічну течію, подібне спрямування мислення, аналогічні образи. Домінуючу роль тут відіграє процес «пересотворення» (створення по-новому вже існуючого, але з огляду національної специфіки). Таким чином і творчий процес, і процес перекладу (що теж є творчим) підпорядковані народним стихіям. У Веселовського цей висновок втілюється у відомому тезу: «Скажіть мені, як народ жив, і я скажу вам, як він писав» [3, 390].

У контексті теорії про зустрічні течії цікавою виявляється концепція К. Г. Юнга про інтровертний та екстравертний типи народів та їхніх мистецьких систем. Як і окремі індивідуальності, – вважає вчений, – національні мистецькі системи чи народи в цілому у процесі міжкультурного спілкування можуть діяти на зразок одного з психологічних типів. Тому одні народи більше замкнені, їхня творчість є порівняно закритою системою, в якій підтримуються традиційні загальнокультурні норми. Інші – більш відкриті до сприймання чогось нового ззовні, до іншопольтурних запозичень. Літературні системи першого – інтровертного – типу рідко націлені на здійснення перекладів з інших національних традицій, як і на запозичення з інших культур тем, мотивів чи образів. Натомість, вони часто самі стають джерелом запозичень. Мистецькі системи другого – екстравертного типу – легко вступають у взаємодію й активно «віддають» власні ідеї і водночас збагачуються елементами інших культур і літератур.

Однак, і в цьому разі завжди наголошується, що набагато простіше відбувається адаптація тих елементів, які споріднені з існуючими в реципіюючій системі, наближені до її мірок. Адже, як засвідчує перекладацький досвід, завжди існує певна межа розуміння ідей, поглядів, задумів тощо, і чим два народи віддаленіші, тим більше залишається поза цією межею, тобто не може бути втілено в іншій версії.

Психічні структури кожної нації виробляють власні унікальні матриці колективної пам'яті, однак у процесі перекладу, і у вузькому розумінні – одного твору, і в широкому значенні як міжкультурного явища, перекладачі зосереджують увагу на подібному. Подібність, схожість – це ті елементи, які знаходять відгос у підсвідомості перекладачів, у їх колективному підсвідомому. Як вказував К. Леві-Строс у «Структурній антропології», універсальні підсвідомі структури попри значні зсуви та трансформації, здатні генерувати первинне значення у різних системах. Тут до уваги беруться усі рівні сенсоут-

ворюючих структур, кожна з яких не можна розглядати ізольовано, а лише у її стосунку до інших елементів.

Так само, як у процесі творчої діяльності відбувається зміщення акцентів зі свідомої на підсвідому сферу, у процесі інтерпретації відбувається зміщення у зворотному напрямі, і підсвідомі компоненти, що проникають у процес написання та читання, виявляють себе у видимих виявах, «матеріалізуючись» головним чином на рівні стилю.

Уже на початку ХХ ст. проблема національного стилю пов'язувалась не лише з відображенням у мові світоглядної системи народу, а була поглиблена розумінням стилю епохи. Адже кожна епоха збагачує внутрішнє значення навіть окремого слова чи образу новими знаннями, відтінками значення, доповнює новими асоціаціями. При вирішенні проблеми наступності поколінь тогочасна літературознавча наука задавалась питаннями: «Чи не обмежена поетична творчість певними формулами, стійкими мотивами, які одне покоління перейняло від попереднього, а те від третього, яких праобрази ми неминуче зустрічаємо в епічній старовині і далі, на ступені міфу, в конкретних означеннях первісного слова? Чи не працює кожна нова поетична епоха над віддавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись в їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і становить її прогрес перед минулим» [3, 40].

На основі психоаналітичної теорії індивідуальної пам'яті було розроблено учення про *пам'ять колективну*. Цей новий підхід до вивчення творчості розгорнув сферу досліджень, пов'язаних зі збереженням національно-культурних традицій, запам'ятовуванням та відновленням пам'яті минулого. Це породило низку нових думок та суперечливих міркувань стосовно мистецьких феноменів та їх запозичень. З одного боку, історична пам'ять як головний фактор колективного підсвідомого почала сприйматись невід'ємною частиною творчого процесу та його результатів. З іншого боку, глибоко усвідомлювалась прогалина між пам'яттю та реальним історичним досвідом.

Водночас, художній твір перестав сприйматись як мертвий пам'ятник своєї епохи, як це було прийнято культурно-історичною школою І. Тена та у вченні Е. Кассієра, для якого «твори мови, поезії, мистецтв, релігії стають «монументами», знаками спогадів та пам'яті людства» [11, 138]. Він радше почав розумітись як жива і активна пам'ять, як пам'ять у дії. На зв'язок функцій тексту з пам'яттю культури вказував і Ю. Лотман: «Текст виконує функцію колективної культурної пам'яті. У цій якості він, з однієї сторони, виявляє здат-

ність до безперервного поповнення, а з іншої, до актуалізації одних аспектів вкладеної в нього інформації і тимчасового чи повного забування інших» [18, 68]. «У цьому аспекті тексти утворюють згорнуті мнемонічні програми. Здатність окремих текстів, що доходять до нас з глибини темного культурного минулого, реконструювати цілі пласти культури, *відновлювати пам'ять* наглядно демонструється усією історією культури людства» [18, 82].

Такий підхід враховує те, що у пам'яті не тільки старі події змінюються новими, як це відбувається в історії, але й змінюється спосіб запам'ятовування тих самих явищ і подій. До того ж, можна спостерігати зміщення шляхів запам'ятовування тих же подій у їх культурно-історичному варіюванні, коли різні народи виробляють різні форми пам'яті та ставлення до ідентичних або ж і тих самих явищ. Вибрані форми чи шляхи запам'ятовування впливають на визначення рівня важливості пам'яті для певної системи стосовно різних історичних ситуацій. За певних історичних обставин культура переходить від однієї форми запам'ятовування до іншої. Інколи різні технології пам'яті існують одночасно, змагаючись поміж собою. Проблема перекладу з одного коду пам'яті на інший ще не вирішена. Її розв'язання ускладнюється фрагментарністю пам'яті та підсвідомим характером її механізмів.

У цьому зв'язку літературознавча теорія використовує психоаналітичний термін «слід пам'яті», яким окреслюються феномени запам'ятовування та відновлення. Як і в індивідуальній психіці, *сліди колективної пам'яті* стираються, знищуються, самовідновлюються, перехрещуються між собою. Перед нацією (культурою чи будь-якою мистецькою системою) постає питання про вибір шляху з багатьох можливих на тлі безлічі залишених та зниклих слідів.

Вивчення феномену пам'яті / запам'ятовування спонукає до необхідності вивчення явища забуття / забування. Принагідно постає питання: чому в тій чи іншій системі одні речі, явища, події міцно зафіксовані у пам'яті, зберігаючись там упродовж століть, а інші, здавалося б, не менш важливі, стираються досить швидко? І що спонукає колективну підсвідомість їх пам'ятати / забувати – зміна влади, історичні потрясіння? Адже загальновідомий факт, що у різних історичних ситуаціях відводиться неоднакова роль і місце пам'яті; технології запам'ятовування змінюються зі зміною суспільних обставин, аж до абсолютної кризи пам'яті, коли при тоталітарних чи інших режимах будь-які згадки про минуле визнаються непотрібними або проголошуються поза законом. Але й попри те процес колективного запам'ятовування залишається справою непередбачуваною й неконтро-



льовано: чим більше пам'ять про минуле пригнічується, тим глибше проникає у структури підсвідомості, звідки може виринути в будь-який момент. У цьому сенсі Юнг пропонує враховувати, у якому стосунку перебувають різні прояви підсвідомості до часової свідомості у різних її формах.

На перший погляд може видатись, що проблеми історичної пам'яті не стосуються безпосередньо сфери художнього перекладу. Однак, така думка є вкрай помилковою. Попри те, що цей аспект перекладознавства досліджений недостатньо [33], він виявляється дуже показовим з кількох причин.

**Перша** пов'язана з впливом колективної пам'яті на можливе сприймання / переклад / адаптацію конкретних іншомовних творів у певному національному середовищі. Наприклад, цікавим з цього приводу постає дослідження проблемної ситуації, що склалась після Другої світової війни стосовно протидії можливих перекладів у німецько-єврейському міжкультурному просторі [33, 265–281]. Можна згадати чималу кількість подібних ситуацій у світовій історії.

**Друга** стосується неконгруентності пам'яті та слідів запам'ятовування обох культур – тієї, з якої здійснюється переклад та рецепіюючої. Мабуть, не потрібно шукати особливих доказів, аби переконатись, що «Війна і мир» Л. Толстого у французькому середовищі буде сприйматись не так само, як у російському; поеми Т. Шевченка в російському сприйнятті будуть далекими від їх прочитання українцями; твори християнського спрямування будуть неадекватно сприйматись в мусульманському релігійному просторі і навпаки. Будь-який твір в оригіналі та перекладі в кожному випадку постає в різних вимірах, створених різними народами, культурами, релігійними та естетичними системами, на тлі різних слідів та шляхів пам'яті.

**Третя** передбачає врахування проблеми саморозуміння та самоідентифікації; тобто з яким слідом пам'яті ототожнює себе певна спільнота, суспільство, нація, і як тому постає на його фоні. Це кардинально впливає на усі подальші процеси тлумачення та ставлення. «Історична свідомість, трансформуючи стосунки між пам'яттю та ідентичністю, також змінює структуру стосунків між Я та Інший» [33, 269]. На межі ХІХ–ХХ ст. ученими (зокрема Ф. Ніцше) висловлювалась думка про те, що про міру та сутність історичного почуття, притаманного певній епосі, можна судити по тому, як в цю епоху виконуються переклади і засвоюються твори минулого. Сучасний стан розвитку колективної ідентичності в Європі та світі в цілому, позначений інфляцією культурного та загальнолюдського, виявив глибоку кризу іс-

торичного самоусвідомлення та необхідність вироблення нових шляхів запам'ятовування, що теж ускладнює подальші дослідження у цьому руслі.

**Четверта** змушує задуматись над тим, що запозичений з іншої літератури перекладний твір починає впливати на формування колективного підсвідомого рецепіюючої культури, вносячи свої корективи у погляди на минуле, змінюючи цим самим сліди пам'яті: «Потужні зовнішні текстові вторгнення в культуру, яка розглядається як великий текст, приводять не лише до адаптації зовнішніх повідомлень і введення їх у пам'ять культури, але й служать стимулами її саморозвитку, що дає непередбачувані результати» [18, 68]. Рівень популярності адаптованої версії може визначати масштаби такого втручання, але сама наявність перекладу засвідчує, що його вплив неминучий. Інколи цей розмах досягає загальнолюдських масштабів. Особливо це стосується шедеврів минулого, в яких, як зазначав К.-Г. Юнг, вчинки окремої людини стосуються усього людства: «Повторна поява у «прадавньому стані» – це таємниця творення мистецтва та його впливу, бо на цьому рівні переживання переживає вже не якась окрема людина, а народ, і йдеться вже не про добро й лихо одиниці, а про життя народу. А тому і є великий твір мистецтва об'єктивним та безособовим, і зворушує якнайглибше» [28, 137].

Щодо художнього перекладу, попри заклики встановлення рівноваги та досягнення «нейтральності» пам'яті з обох сторін, сама можливість такого «нейтралітету» виявляється під сумнівом. Адже текст і є слідом пам'яті у її багатоаспектному сенсі: пам'яті епохи, в яку він був створений; пам'яті про епоху, яку він змальовує; пам'яті свідомості / підсвідомості автора, його культури, нації, суспільного середовища тощо. Для суто літературної сторони художнього твору як об'єктивної форми збереження його традицій М. Бахтін пропонує термін «*пам'ять жанру*», а разом з ним, – «*логіка жанру*», «*жанрова сутність*». На думку вченого, жанр «живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свої витоки. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку» [2, 122]. Чим більше в жанрі проступають архаїчні елементи, тим у своєму художньому баченні та оволодінні художньою дійсністю він краще пам'ятає та фіксує своє минуле. Такий погляд на проблему теж передбачає різні сліди запам'ятовування окремих жанрів та уявлень про них у різні епохи, в різних країнах, мистецьких системах; як і різну ієрархію жанрів, їх трансформацію, стирання та самовідновлення і т. ін.

Мабуть, саме тому стосовно перекладу, як і будь-якого процесу читання, доцільніше говорити про необхідність відчитування пам'яті. Адже багато творів розповідають про те, що минуло, і від чого залишився тільки слід (це стосується як особистої історії життя автора, періоду написання твору, так і національної історії його країни, культури тощо). Виходячи з того, про що повідомляють ці тексти, інколи «поміж рядками» доводиться уявно відновлювати минуле, яке давно зникло. «Документ завжди розглядався як мова голосу, тепер приреченого мовчати, як його слабкий видимий слід, який, на щастя, все ж таки можна розшифрувати» [25, 11].

У цьому сенсі М. Фуко в «Археології знання» визначає чотири ключові терміни: *прочитання – слід – розшифрування – пам'ять*. Він вважає доцільним застосовувати їх не лише до художніх творів в цілому, але й до окремих висловлювань, які вони містять. Французький дослідник пропонує «з'ясувати, який спосіб існування може характеризувати висловлювання, незалежно від їхнього виголошення в глибині часу, в якому вони й досі існують, в якому вони збереглися, в якому вони знов активізуються й використовуються, в якому їх також забувають, але не згідно з первісним призначенням, а часом навіть руйнують» [25, 198]. Разом з тим учений закликає не забувати, що «речі не зберігають того самого способу існування, тієї самої системи відносин із тим, що їх оточує, тих самих схем застосування, тих самих можливостей перетворень, після того як вони були сказані» [25, 198].

У певному сенсі це стосується і кожного окремого висловлювання у творі, і усього художнього твору як своєрідного висловлювання колективної свідомості в національно-культурно-історичному часопросторі. Цікавим видається дослідження відмінностей перекладів одного твору, здійсненого в різні історичні, особливо віддалені епохи, та виявлення причин повторного виринання у колективній пам'яті необхідності повернення до колись забутого твору, нове переписування колись стертого сліду запам'ятовування.

М. Фуко говорить також про те, що у процесах, пов'язаних з прочитанням / розшифруванням висловлювань чи текстів, слід брати до уваги явища рекурентності: «Всяке висловлювання включає в себе поле попередніх елементів, у відношенні до яких воно розташоване, причому воно спроможне заново організувати й перерозподіляти його згідно з новими відношеннями. Воно встановлює своє минуле, визначає в тому, що йому передує, споріднені з ним елементи, заново окреслює те, що робить його можливим або необхідним, включає те, що не може з ним суміщатися» [25, 199–200].

Коллективне підсвідоме скеровує ці процеси і в оригінальній творчості, і при роботі над перекладом. У першому разі автор має справу, як правило, з однією сферою колективної пам'яті (винятки становлять випадки, коли, наприклад, батьки автора – представники різних національностей, або ж коли він довгі періоди свого життя жив у різних країнах, чи коли у своєму творі він описує іншу історичну реальність, задля чого він свідомо вивчав чужу історію, культуру, заглиблювався в національну пам'ять тощо). У другому випадку, тобто в процесі перекладу, автор іншомовної версії завжди постає у місці зіткнення як мінімум двох сфер колективної пам'яті, а в окремих випадках, про які було згадано вище, цих сфер, що вступають у протиріччя між собою, може бути й більше.

Попри значні труднощі, спричинені фрагментарним та підсвідомим характером явищ національної пам'яті, сучасна теорія колективного підсвідомого шукає нові шляхи для подальших досліджень. Перспективним постає можливе дослідження запропонованої У. Еко концепції про *колективне уявне* у творі [27, 583]. Ця сфера чекає свого опрацювання і в літературознавчому, і в перекладознавчому аспектах.

У контексті нашої проблематики цікавими є також міркування Ж. Дельоза. У своїй концепції *абсолютної пам'яті* він розглядає її як феномен, при якому теперішнє виявляється повторенням минулого, що створюється наново. При цьому пам'яті протистоїть не забування, а забування забуття. Так виникає складка, яка і є суб'єктом: «Оскільки час є складкою зовнішнього, він стає суб'єктом і на цій основі сприяє переходу всякого теперішнього в забуття, але зберігає все минуле в пам'яті: забуття як неможливість повернення, а пам'ять як необхідність починати все заново» [6, 140].

У такому світлі художній переклад, з одного боку, постає як «оновлена» версія оригіналу, витворена за вимогами нового часу, нової культури, іншого середовища; з іншого ж, – як фактор, що пришвидшує забуття автентичного твору. Дослідження «підводних течій» колективного підсвідомого (національного, історичного, релігійного, соціального тощо), що впливають на цей процес, залишається відкритою темою.

Отже, колективне підсвідоме – один з найвагоміших параметрів творчого процесу, який необхідно враховувати в системі перекладознавства. Вивчення спектру проблем, пов'язаних зі сферою національної, історичної пам'яті, дискурсивних практик, дає змогу по-новому розглядати перекладні феномени, залучаючи до їх вивчення дискурсний аналіз. Такий підхід буде найпродуктивнішим, якщо його засто-

совувати при компаративному дослідженні різночасових, різнокультурних та різнонаціональних верифікацій. Його залучення дасть змогу виявити глибинні підсвідомі структури та їх зсуви в художньому, зокрема літературному середовищі. Врахування цих факторів та критеріїв у перекладознавстві є необхідною умовою подальших досліджень.

## **8.2. Переклад та міфопоетика. Вплив архетипного мислення на процес художньої інтерпретації**

**П**рояви колективної свідомості / позасвідомості неминуче пов'язані з феноменом міфологічного мислення, більше того, – вони глибоко закорінені в ньому. Міф як особливий тип світочуття криється в мові, культурі, релігії, мистецтві, набуваючи при цьому нових форм, але зберігаючи свою правічну сутність. «Міф ніколи не ставить перед собою мету дати якість цілісне об'єктивне конкретне знання; адже сама форма міфу настільки абстрактна, що дозволяє адаптувати його до кожної нової конкретної ситуації, а тому відроджуватись знову і знову» [19, 79]. На сьогодні існують різноманітні підходи до міфу – від погляду, що міфом є кожне слово чи вислів (у Р. Барта – міфом є «слово, вибране історією»), і до думки, що міф є мовою, метамовою, мовою символів.

Дослідження явища міфологічного мислення відбувалось упродовж довгого періоду часу. Стосовно його зв'язку з літературою та творчістю загалом, воно було оформлене як окреме вчення в епоху Романтизму, де вивчення міфопоетики та прадавніх міфологічних шарів у фольклорі та літературі набули цілісного характеру в рамках німецької міфологічної школи. Саме у цей час аналіз глибинних структур національної пам'яті почав пов'язуватись з дослідженням художньої сутності символів. У символах, як це було окреслено Ф. Шеллінгом у «Філософії мистецтва», стираються межі між кінцевим та безкінечним, реальним та ідеальним, внаслідок чого досягається «синтез світу і духу» (Й. Гете). У символічній природі мистецтва почали вбачати високий принцип, закон універсуму.

Романтики знову звернулись до запровадженого Платоном, пізніше переосмисленого Святим Августином, поняття «архетипу» як прадавньої форми, первісного відбитка (у Буркгарда – «прадавнього образу»), що розглядався водночас і як матерія мистецтва, і як його глибинна сутність. У маніфестах романтиків висловлювалась думка,

що у мистецтві усе має свій божественний праобраз, який слід шукати в міфології, зокрема в символічній природі міфу, в національній культурі. Тому вони закликали реконструювати міфологію з глибин духа, проникнути в таємниці універсальної мови символів.

Погляд на символ як на спосіб вираження незримого у зримому, безконечного в кінченому згодом був детально опрацьований Е. Кассіроном в його «Філософії символічних форм»: «Коли ми окреслюємо мову, міф, мистецтво як «символічні форми», то цим виразом, здається, уже передбачається, що всі вони, як духовні утворення, сягають якогось первинного, глибинного шару дійсності, що просвітлюється крізь них, наче крізь якусь чуже йому середовище-медіум. Дійсність тоді вловлюється нами не інакше, як через своєрідність цих форм; але з цього випливає, що дійсність настільки ж приховується цими формами, як і відкривається ними. Ті ж основоположні функції, що надають світові духу його визначеність, чіткість і специфіку, виявляються... різноманітними заломленнями одного єдиного буття, варто йому лиш бути вловленим та сприйнятим «суб'єктом». З цієї точки зору філософія символічних форм постає як спроба знайти для кожної з цих форм її власний коефіцієнт заломлення» [14, 11].

Не слід забувати й про те, що й «тексти тяжіють до символізації і перетворюються в символи культури. На відміну від інших видів знака, такі, що зберігають пам'ять, символи отримують високу автономію від свого культурного контексту і функціонують не тільки в синхронному зрізі культури, але й у її діахронних вертикалях» [18, 82]. Саме тому погляд дослідника повинен проникати через усяке розмаїття, у тому числі й розмаїття символів, щоби виявити сутність буття.

Феномен розуміння символічної природи мови пов'язаний з проникненням у багатомірність духовного світу, що іманентно виявляється в модальностях міфу, мови, світобачення. У мистецтві досягнення духовного / художнього світу передбачає застосування різних спектрів світорозуміння, які дозволяють виявити багатство внутрішніх проявів кожного його явища. При цьому щоразу виявляється, що розуміння світу не є його простим відображенням, повторенням дійсності, а включає діяльність духа. Це значним чином фіксується та проявляється у мові, що є скарбницею духовного культурного досвіду народу та його міфології.

Національна специфіка, помножена на міфологію, релігію та доісторичну пам'ять, знаходить свій вияв не лише на рівні тем, мотивів, образів, а й на рівні поетичного слова. Слово вбирає в себе досвід минулого, нашарування різних епох. Як і у працях О. Потебні та О. Ве-

селовського, слова є праміфами, що лежать в основі усіх художньо-поетичних засобів та тропів.

Уже на початку XIX ст. було одностайно прийнято аксіому про неминучий взаємозв'язок між мовою, мистецтвом та міфологією. Пошуки у сфері творчості посилювались паралельними розвідками в царині культурної антропології (зокрема Дж. Фрезера) та міфокритики (особливо У. Троя, що простежував зв'язок міфології з літературою, починаючи з епохи Романтизму, яку вважав «відродженням міфу у свідомості Заходу», і упродовж усього XIX ст.). Подальші дослідження у цій сфері лише поглибили та утвердили такий погляд. Згодом міфологічна природа мови, відтак – мислення стала центральною віссю вивчення архетипного характеру індивідуальної (З. Фройд) та колективної (К.-Г. Юнг) свідомості у мистецтві.

Своїми дослідженнями, особливо працями «Про архетипи», «Символ і архетип» К.-Г. Юнг майже повністю витіснив Фройдівське розуміння архетипу. Юнг остаточно утвердив цей термін, розглядаючи його як основний позасвідомий засіб передачі найціннішого людського досвіду від покоління до покоління у формі підсвідомих символів, як закорінену в мову та міф складову частину колективної пам'яті, в якій акумульована мудрість людства. Таким чином, він практично продовжив дослідження першообразів у річищі Шеллінгівської традиції. Як і його німецький попередник, він вважав, що єдиним джерелом архетипів є міфи, що фіксуються в національній свідомості у формі непо рушних матриць, незмінних сутностей, що вириваються із запрограмованого підсвідомого кожного митця і спрямовують його творчість. Згодом подібні ідеї розвинулись у цілісну теорію архетипів, в основі якої знаходиться міф як мистецтво безумовної метафоричної ідентичності.

На думку Юнга, спонтанне породження образів – це лише підсвідоме нагадування відбитків пам'яті минулого, досвіду нації, людства. Митець немовби відкритий перед космосом: у його думках вириваються глибинні ідеї, і він сам може не знати, звідки вони беруться. Прадавні архетипи колективної підсвідомості людства знову і знову постають у міфах, релігіях, снах і фантазіях, проникаючи у всі види мистецтва і в літературу. Повторюючись тисячі разів, вони формують певні сталі моделі, здатні відроджуватись та виявляти себе у різні епохи у різних образах. Адже, «психологічно успадковуються не уявлення, а енергетичні форми, і в такому сенсі вони відповідають вічним інстинктам. Якщо свідомість є внутрішнім сприйняттям об'єктивного життєвого процесу, а свідоме розуміння надає діяльності людини форми і

напряму, то неусвідомлене розуміння через архетип визначає форму і напрям інстинкту» [10, 133–134]. Відтак, «архетип як ідеальна формотворчість виявляється у матеріалі свідомого досвіду через архетипний образ. Саме тоді спадщина предків, яка зберігається в кожній індивідуальній душі формально і несвідомо, має змогу «прозріти» через життєву конкретику. Будь-яка людина наділена інстинктами і запасом архетипних образів, які їх відображають. Отже, у кожній людині функціонує колективне неусвідомлене, утворене зі сфери інстинктів і їх відповідників – архетипів» [10, 134].

Проблема трансісторизму архетипів, піднята Юнгом, була детально опрацьована його послідовником Е. Нойманом, зокрема у його книзі «Походження та історія людської свідомості». Е. Нойман пов'язує діяльність свідомого та несвідомого і вважає, що свідомість може розвиватись лише там, де вона зберігає живий зв'язок із творчими силами підсвідомості. Приймаючи аксіому Юнга про те, що символічне є станом рівноваги між свідомим та підсвідомим, він знову переносить акценти на перше: «Кожен символ, як і кожен архетип, наповнений специфічним змістом, і коли ми говоримо, що уся людина захоплена колективним підсвідомим, ми маємо на увазі, що захоплена і її свідомість» [20, 156]. Більше того, дослідник вважає, що, хоча в період зародження архетипний зміст культури є підсвідомим, однак «з розвитком та систематизацією свідомості, а також зі зміщенням індивідуального еґо, виникає колективна свідомість, культурний канон кожної конкретної цивілізації та епохи. Іншими словами, формується склад певних архетипів, символів, цінностей та установок, на який проектується архетипний зміст підсвідомого, і який, приймаючи жорсткі форми міфу та культу, стає догматичною спадщиною групи» [20, 157]. Саме ці архетипні установки як усталені канони мистецтва були детально осмислені в другій половині ХХ ст. у науковій спадщині Н. Фрая. Враховуючи напрацювання Дж. Фрезера, К. Леві-Строса та К.-Г. Юнга, канадський вчений розглядав архетипи не лише як «первісні формули» окремих образів, але й як усталені моделі ідей, тем, мотивів, ритмів, наративів, літературних форм, жанрів. Він дотримувався думки, що існує загальна тенденція мистецтва до відтворення цих формул.

Вважаючи природні міфи центральними міфами, що лежать в основі літератури та мистецтва в цілому, Н. Фрай [30] визначив ключові архетипні моделі художніх систем. Вони будуються на основі чотирьох міфів: міфу весни – комедія, міфу літа – романістика, міфу осені – трагедія, міфу зими – іронія та сатира. У такому ракурсі мистецтво



постає як наслідування не самої природи, а її міфологічної сутності. Водночас він виділив чотири основні ритми літературних творів, що узгоджуються з міфологічними матрицями підсвідомої рефлексії: 1) ритм повернення / повторення (reccurance) в епосі; 2) ритм безперервності / цілісності / послідовності (continuity) у прозі; 3) ритм зовнішньої пристойності / величності (decozum) у драмі; 4) ритм асоціації / зв'язку / взаємодії (association) у ліриці. Кожному з цих архетипних ритмів притаманні специфічні архетипні тематичні форми, мотиви, образи; а кожен сюжет можна співвіднести з архетипною матрицею певного ритуалу, що забезпечує кожному творові єдиний порядок слів. Згідно з виробленими моделями, кожна оповідь зводиться до певної архетипу дії, де смуток переходить у радість, ненависть у любов, відчуженість у спілкування, рабство змінюється свободою, хаос переходить у порядок, смерть у життя чи навпаки.

Таким чином, як вказував Н. Фрай у праці «Архетипи літератури», архетипні моделі структурують знання та вербальний універсум мистецтва, стають символами, що репрезентують життя і літературу з точки зору універсальної перспективи. Вони заглиблені у міфологію, яка виробляє власний тип реальності. Міф, що діяхронно організовує літературні твори, водночас постає формою історичного наративу. Саме тому кожній епосі властиві свої сюжети та форми.

Дослідження та напрацювання у сфері міфопоетики та архетипної критики відкрили значні перспективи для нових тенденцій у теорії художнього перекладу. Вони пов'язані з розумінням тотальності та універсальності мови мистецтва, зокрема літератури, що промовляє водночас мовою свідомості та позасвідомості, розуму та емоцій, слів та образів, де за кожною літерою криється символ, а за кожним вербальним контекстом – універсальна єдність, що ним репрезентована.

Постулат Юнга, що всякий творчий процес є звичайним одухотворенням архетипів, можна перенести і на перекладацьку діяльність. У цьому ракурсі центральним завданням перекладача постає необхідність віднайдення у першотворі архетипів та «одухотворення» їх засобами мови перекладної версії. Таким чином, утверджується позиція, що відтворити образ оригіналу це, в першу чергу, розкрити його архетипні структури. Щоб зрозуміти твір і його інтерпретувати, необхідно прочитати його з міфологічної перспективи, проникнути в його міфопоетичну сутність, що є маніфестацією універсального духу творчості і формує цілісний порядок твору. Якщо в іншомовній версії з огляду на її іншокультурне середовище та іншу національну пам'ять архетип певною мірою змінює свій контекст, то його сутність завжди залиша-

ється незмінною. Точкою відліку при цьому слід вважати той факт, що мова символів та архетипів розглядається як універсальна метамова природи, міфології та мистецтва.

Однак, якщо ближче підійти до цієї проблеми, то виявляється, що навіть спільна міфологічна природа не забезпечує абсолютного успіху при вирішенні перекладацьких завдань. На це вказував ще Е. Кассіер: «Якщо про міфологію говориться як про загальний духовний набуток людства, єдність якого в кінцевому рахунку повинна пояснюватись єдністю людської «душі» та одноманітним її діяльністю, то ж і сама сутність душі тут же знову розпадається на багато різних здібностей та обдарувань» [13, 31]. Якщо намагаться розглядіти за міфом приховані сенси, то міф постає при такому підході містерією: «Його справжнє значення і його справжня глибина полягають не в тому, що він виражає своїми власними фігурами, а в тому, що він приховує. Тобто міфологічна свідомість, подібна до зашифрованого письма, яке зрозуміле тільки тому, хто володіє необхідним для цього ключем, – тобто тому, для кого особливі змістові елементи цієї свідомості по суті не більше, ніж конвенційні знаки для «іншого», що не міститься в них самих» [13, 52]. Тому для правильного розуміння міфологічних структур твору, для розкриття прихованих у ньому сенсів, перекладачеві необхідно перебувати на тому ж рівні буття, на якому цей твір був написаний.

Водночас архетипний аналіз Н. Фрая межує зі структурним підходом, оскільки передбачає вивчення архетипних структур (образності, нарративних формул, жанрів, форм, тем, сюжетів тощо), що дає можливість розглядати кожен архетипну структуру в межах ширшої структури, а відтак – у зв'язку з усією літературою. У такому вияві архетипна критика ставить перед перекладознавством нову мету: вивчення відповідності в оригіналі та перекладі архетипних структур творів, адекватності їх відтворення.

Саме символічні й архетипні структури забезпечують зв'язок між частинами та цілим в межах кожного художнього твору та між літературними і мистецькими явищами: «Ціле та його частини переплетені одне з одним, поєднані у своїй, так би мовити, долі – і залишаються поєднаними, навіть якщо емпірично виявляються розмежованими. Те, що після цього розмежування стається з частиною, є тим самим долею і для цілого» [13, 64]. У кожному разі міфологічне мислення стримує аналітичне роздріблення буття (у тому числі й буття літературних явищ) на окремі фрагменти. Архетипний підхід допомагає підтримувати відносну цілісність й у перекладі.

Разом з тим, архетипні структури організовують мову та мовлення. Стосовно нарративних моделей та пов'язаних з ними образних, тематичних, жанрових матриць, Н. Фрай вводить поняття «порядку слів» (an order of words), вважаючи його незмінною домінантою міфологічних пластів свідомості. У перекладі це виконує водночас полегшувальну та ускладнюючу функції, оскільки, з одного боку, міфологічне та архетипне мислення формує художній дискурс, а, з іншого, – постає проблема нетотожного порядку слів та відмінності мовних паттернів у різних національних мовах. Цим зумовлені пошуки можливого розміщення логічних, емоційних та ін. акцентів; а їхня вкоріненість у національному підсвідомому різних народів часто є причиною їх значних зміщень. Такі та подібні неузгодженості заявляють про себе уже на рівні архетипного аналізу в межах однієї літератури, навіть безвідносно до розгляду їх з перекладацької проекції.

Вочевидь, тому Н. Фрай вважав, що різні архетипи чи їх групи не рівнозначні за своїм поширенням та функціонуванням. Серед них існує визначена група «світових» архетипів, закорінених у людській психіці, пов'язаних із загальним досвідом, зрозумілих кожному. «Якщо архетипи є комунікаційними символами та існує певний центр архетипів, то ми можемо сподіватись знайти у цьому центрі групу універсальних символів. Говорячи це я не маю на увазі, що існує якась книга архетипних кодів, яку запам'ятали усі людські суспільства без винятку. Я маю на увазі, що деякі символи є образами речей, загальних для всіх людей, і тому володіють комунікаційною силою, яка є потенційно необмеженою» [30, 118].

Але є й інша група архетипів, які, на відміну від першої, фіксують не універсальну пам'ять людства, а досвід окремої нації, культури, міфології, тому виникають значні труднощі при їх перекладі. Вони постають своєрідними неперекладними реаліями.

Такий підхід прийнятний не лише стосовно перекладу архетипних образів, але й діє при відтворенні архетипних жанрів, тем, мотивів, ритмів та ін. Відтак, доводиться говорити про «вічні теми», «вічні сюжети» – універсальні та зрозумілі для різних часів та народів, а також про національні теми і мотиви, закорінені в народну міфологію, культуру, історію; ще рідше – про індивідуальні архетипні матриці, викристалізовані на основі окремої психіки, вони можуть згодом впливати на формування нових традицій. Зберігаючись в національній / індивідуальній пам'яті, такі архетипи рідко можуть бути зрозумілі поза межами свідомості / позасвідомості, у якій вони виникли, розвинулись, і в якій функціонують. Як правило, досягти адекватного

їх відтворення при перекладі майже неможливо. Однак, за своєю глибинною суттю вони зазвичай не поступаються загальнолюдським феноменам, у власному генетичному просторі можуть їх навіть перевищувати за значимістю, нести більше емоційне навантаження.

*У першому випадку* – коли маємо справу з «вічними» архетипами – завжди діє закон мистецтва, що само відтворює себе із власних глибин, повторюючи власні мотиви, ідеї, образи, жанри, підтримуючи цим самим власну постійність, універсальність. Цей закон поширюється і на сферу перекладу, де, наприклад, в основі відтворення жанрів лежить аналогія форм, тому іншомовна версія може розглядатись як проста імітація. Універсальні архетипні структури підтримують цей процес: архетипи образів, мотивів, сюжетів, ритмів та ін. немовби по-новому виринають з підсвідомості автора іншомовної версії, формують поетичний матеріал, підтримують дію перекладацької уяви, сприяють осягненню та відтворенню духовної / художньої дійсності.

*У другому випадку* – коли маємо справу з національними феноменами – дія цього закону не поширюється за межі національної культури чи літератури, автономної міфології. У кожній національній культурі є власна система цінностей, власне уявлення про ідеального героя, власний міф про золотий вік, зафіксовані в історичній пам'яті.

Саме тому світову літературу як систему найталановитіших та найпоширеніших творів можна розглядати як архетипну проекцію спільного універсального міфу, а національні літератури – як проекції національних міфів. Пов'язані з цією сферою культурний психоаналіз Е. Фромма та ретельні розвідки М. Еліаде про універсальні структури національних образів різних культур та релігій виявили полівалентність духовних феноменів, приховані нашарування та значення і лише загострили проблему щодо можливості їх перекладу. Виявилось, що для перекладача вміння мислити міфологічно є необхідною, але не достатньою умовою для досягнення художніх цілей, а подекуди – стає перешкодою у розумінні.

Водночас, без знання універсальної мови символів та архетипів, без усвідомлення структур цієї мови в кожному художньому творі перекладач ніколи не зможе досягнути рівня художності та достовірності. Ключовими моментами цієї мови можна вважати два – міф та метафору. Саме вони підтримують хронотоп. Як вказував Н. Фрай, «міф робить з часом те, що метафора робить із простором» [31, 7]. Ці два елементи, як і інші компоненти, нероздільні у творі, адже кожне явище, відокремлене від інших, змінює власну екзистенцію. Це стосується і будь-якої складової частини твору, якщо вона при перекладі втра-

чає зв'язок з іншими, і цілого твору, який, переміщуючись в чуже культурно-літературне поле, втрачає зв'язок з іншими творами цього ж автора, подібними творами інших письменників окремої національної літератури, постає вирваним із власної традиції.

Із позицій часово-просторових відносин можна розглядати і внутрішню природу архетипної мови, і зовнішні зв'язки архетипного мислення як феномену мистецтва. Суть цих взаємовпливів полягає не тільки в тому, що кожен архетип міцно пов'язаний з іншими і не мислиться поза межами власного смислового (міфологічного, символічного, культурного, жанрового, асоціативного та ін.) поля. Щодо часового та просторового зрізів, у сфері мистецтва архетипи постають, з одного боку як явище *трансісторичне*, з іншого – *транскультурне*.

Більшість дослідників зосереджує свою увагу на першому, вважаючи, що за кожним художнім образом стоїть «вічна присутність» архетипу. Веління часу діє в митці, навіть якщо він не відчуває його впливу. Творча особистість стає подібною до пророка, містичного провидця, реалізуючи у творчості не тільки власну індивідуальність, але й свою епоху. Однак, як вказував Е. Нойман, «сила, яка накладає свій відбиток на дух часу, *будь-якого* часу, є надособистісною та невідомою» [20, 167]. Саме тому «митець досягає рівня позачасовості... Ця стадія художнього творіння не може не характеризуватись такими словами, як «вічність», «інтуїтивне розуміння суті» і «метафізичне відчуття» [20, 168]. Оскільки будь-який творчий вияв архетипу є проявами чогось вічного, Е. Нойман розглядав їх як істинну суть мистецтва. Вони, на думку вченого, впорядковують психічне життя та художнє мислення, як магніти впорядковують металеві ошурки: «У центрі кожної цивілізації та кожної епохи знаходяться різні надприродні (чи, як ми говоримо, архетипні) сили, але усі вони вічні і всі мають стосунок до вічного існування людини та світу» [20, 189]. Однак, коріння особистості кожної людини, виходячи за межі історичної сфери, сягає трансцендентного світу, що зберігає усі шари історії та праісторії. Тоді у митці надособистісне, вічне, архетипне зливається з особистісним, короточасним, миттєвим, швидкоплинним, створюючи у художньому вияві щось унікальне та неповторне. А неповторність це також і неперекладність, – це ті вияви художнього твору, які неможливо повторити заново ні тією ж мовою, ні іншою.

Ще важче говорити про архетипи як явище транскультурне, позаяк в міжкультурному просторі існує ряд неподоланих перешкод. Такий підхід тісно пов'язаний та межує з культурною семіотикою і, як вказував К. Гірц, «полягає в тому, щоб відкрити нам доступ до концеп-

туального світу, сповненого *наших* сюжетів, і дати можливість у найширшому значенні цього слова розмовляти з ними. Конфлікт між прагненням проникнути у невідомий для нас світ символічних дій і потребами технічного оснащення теорії культури, між необхідністю зрозуміти та необхідністю аналізувати зрештою стає глибоким і неподоланим. Справді, чим далі розвивається теорія, тим глибшим стає цей конфлікт» [5, 35].

Тому, як підтверджує практика, активніше перекладаються та запозичуються ті художні твори, в основі яких лежать універсальні архетипи – вічні теми, мотиви, образи, вічні ідеї. Такі твори досягають рівня світових, поповнюють скарбницю світового мистецтва. Для перекладу творів іншого типу потрібна неабияка гнучкість мислення перекладача, який крізь досвід колективного підсвідомого своєї нації повинен пробудити емоційну силу міфологічного та архетипного мислення чужої колективної пам'яті, іншого часу. «Завданням художника є надання первинному образу форми, яка відповідає духу часу. Первинний образ, який творець піднімає з глибин неусвідомленого через індивідуальну ностальгію за божественним (цілісним світом), дає змогу також компенсувати психологічну однобічність епохи, що фіксується у культурному каноні» [10, 171].

Подібні завдання стоять і перед перекладачем: він повинен надати чужому образу форми, яка б відповідала часу та культурному канону реципіюючої літератури, подати його крізь глибини неусвідомленого реципіюючої системи мислення та світобачення. У цьому сенсі художні переклади завжди допомагають компенсувати однобічність епохи та культури, дають можливість розширити межі світогляду та естетичного горизонту мистецтва, національної традиції. При цьому перекладацька діяльність, як і оригінальна літературна творчість, передбачає емоційну напругу для поєднання індивідуального та колективного, свідомого та позасвідомого, власного та чужого досвіду. Адже «висока духовна вартість художнього твору зумовлена, за Юнгом, тим, що архетипну вічність поєднує з конкретною історичною ситуацією смертна людина. Стиль, з аналітично-психологічного погляду, є виявом форми, яку прийняли архетипи в певний період людської історії, оскільки це означає, що архетипна вічність пройшла крізь живе життя, тобто середовище (час і місце)...» [10, 173]. Цим зумовлена також висока духовна вартість кожного талановитого художнього перекладу. Талановитий перекладач повинен знайти для кожного архетипу, говорячи термінологією Е. Кассіра, «його власний коефіцієнт заломлення» у кожній культурі, літературі, мистецькій системі.

Саме таким для представників архетипної критики бачиться універсальний «об'єктивний» шлях до розуміння та перекладу мистецтва у всіх його виявах – не у «суб'єктивності» власних комплексів митця (як це розглядав З. Фройд), а в архетипному мисленні, заземленому в національну та універсальну міфологію, колективне підсвідоме, праісторію, живу та діяльну пам'ять поколінь. У такому контексті прихильники архетипного методу розглядають усі ключові моменти, пов'язані з мистецтвом, до якого можемо віднести й художній переклад як вторинну творчість. З цього приводу Е. Нойман висловлювався так: «Нам видається, що одна із головних функцій будь-якого мистецтва полягає в тому, щоби привести в дію архетипну реальність надособистісного всередині індивідууму, на вищому рівні художнього відчуття привести самого індивідуума у стан вищості – тобто підняти його над часом, епохою та «конечною» вічністю, реалізованою в будь-якій конечній архетипній формі – і привести його до позачасових рушійних сил, що знаходяться в самому серці світу» [20, 172].

Таким чином, архетипи у мистецтві підтримують зв'язок між творами, авторами, культурами та епохами. Тому геніальні твори геніальних митців, закорінені в архетипний універсум, помножені на перекладацький талант, стають близькими та зрозумілими, естетично вартісними в усі часи для усіх народів, розширюють межі світової літератури. Водночас, архетипна критика та залучення архетипного аналізу в літературознавстві та перекладознавстві забезпечують доволі цілісний підхід до художніх феноменів словесного мистецтва.

Отже, розроблене у ХХ ст. вчення про архетипні значення стало основою пошуку своєрідного «спільного знаменника» для різнонаціональних літератур, різних історичних епох. Процес перекладу, який раніше окреслювався як «праця над словом», переосмислюється з точки зору збереження образної/архетипної структури твору, заземленої в міфологічний універсум, праміф. У цьому зв'язку образи-архетипи та інші архетипні моделі – жанрів, ритмів, тем, сюжетів тощо – розглядаються як такі, що часто не потребують «перекодування» в іншій системі, адже постають як універсальні, з загальнолюдським незмінним значенням. Розроблена на основі досліджень порівняльної міфології архетипна критика стала поштовхом до розвитку літературознавчої міфопоетики. Її аспекти поширились і на сферу перекладацьких досліджень. Це, водночас, було поверненням до витоків епохи Романтизму, де, за визначенням Новаліса, серед трьох видів перекладів – граматичних, вільних, міфотворчих – саме останні є перекладами в найвищому розумінні, бо передають чисту ідеа-

льну сутність кожного художнього твору. З позицій архетипної критики, ідеал твору слід шукати в його архетипних структурах.

Такі підходи відкрили нові можливості для порівняльно-історичної та порівняльно-міфологічної поетики. Посиливши пошуки міжнаціональних відповідників та паралелей, вони спричинили до нової переоцінки ролі перекладу. У центрі окреслюваної нами проблематики постають питання про порівняльний аналіз та можливість перекладу архетипів та архетипних моделей, зіставні дослідження шляхів трансформації, причин деформації національних схем в іншомовному (іншокультурному чи іншоісторичному) середовищі, порівняння міфологічних систем та їх елементів у художній творчості. Цим самим перед літературним перекладознавством відкривається перспектива нових досліджень на межі з міфопоетикою, культурною семіотикою, імагологією. На сьогодні горизонти цих досліджень у сфері мистецтва слова ледь окреслені.

### **8.3. Сучасне осмислення проблем національного як відкриття нових шляхів для розвитку перекладознавства**

У другій половині ХХ ст. культурологічні та психологічні проблеми перекладу художніх текстів були перенесені у вищу площину – стали розглядатись не лише з позицій їх сприймання окремими індивідуальностями, а з огляду абсорбування творів, творчості окремих письменників, стилів та напрямів на рівні національних літератур, тобто діалогу між націями, їх культурами. Цей процес активізувався під впливом постколоніальних студій, що ставлять перед собою проблему прочитання національних (колоніальних) дискурсів, їх специфіки, світоглядну проблему інакшості кожної національної культури та літератури, їх право на існування.

З розвалом у ХХ ст. великих імперій на перший план виступили не досліджувані раніше проблеми експансії та поневолення, нав'язування чужих поглядів з боку колонізаторів, а відтак – збереження національної ідентичності та пов'язане з цим явище підтексту у мистецтві.

Пошуки відповідей на ряд ключових питань йшли в руслі опрацювання та філософських розмежувань понять «Захід» – «Схід». Активно розпочавшись у ХVІІІ–ХІХ ст. в Західній Європі (зокрема розвідками Віко, «Ідеями з філософії історії людства» Гердера, науковими розвідками Гамана, працями Й. Гете «Західно-східний диван» та



Ф. Шлегеля «Про мову і мудрість індійців» та ін.), у ХХ ст. вивчення цієї парадигми набуло кардинально нового звучання, хоча неодноразово переосмислювалось в контексті старої традиції, що узагальнив Гете: «Якщо хочеш зрозуміти поета, відвідай його країну». До переосмислення цієї традиції неодноразово звертається й сучасний теоретик орієнталізму Е. В. Саїд: «Ми повинні з усією серйозністю поставитись до мудрого зауваження Віко, що люди творять власну історію, що вони спроможні осмислити тільки те, що самі створили, й потім поширити це знання на географію: як усі географічні та культурні сутності – не кажучи вже про сутності історичні – такі області, регіони, географічні зони, як «Схід» і «Захід», витворені людьми. Тому, як і сам Захід, Схід – це ідея, що має історію і традицію думки, свою образність та лексику, які надають йому реальності та присутності на Заході і для Заходу. Таким чином, ці дві географічні сутності підтримують і, до певної міри, віддзеркалюють одна одну» [21, 15].

До ХХ ст. сформувались доволі стійкі стереотипи щодо уявлення про Захід–Схід як протилежні форманти: «Культурні «полюси» Схід та Захід представляють дві багато в чому протилежні культурні традиції, два типи духовності. Це мовби дві відмінні «системи координат», два світорозуміння, дві «світоглядні матриці», дві «мови», якими можуть мислити і висловлюватись люди у процесі осягнення навколишнього їх світу. Ці традиції проявляють себе не тільки у всіх різновидах гуманітарної культури (філософії, етиці, естетиці, соціології, політології і т. д.), але й у способі життя народів, їх психології, моральних принципах, ціннісних орієнтаціях» [9, 97].

Попри розмаїття підходів та інтерпретацій усталені погляди щодо відмінностей між Заходом та Сходом зводяться до кількох ключових моментів [9, 98–101]. *Першу – Західну систему* визначають як раціональну, матеріалістичну (матеріалістично орієнтовану), антропоцентристську, гуманістичну, нігілістичну, де істинним вважається лише те, що підвладне розумові та волі людини, де антропоцентрична матриця пізнання будується на принципі безмежної пізнаваності світу та можливості використання його ресурсів задля власної користі, де відповідно до принципу антропоцентризму в центр світобудови поставлена сама людина – достатньо незалежна, щоби ігнорувати будь-яку трансцендентну волю. Водночас звертається увага на те, що гуманістична матриця націлює на зміну (вдосконалення) світу відповідно до людських уявлень, що тут людина орієнтована на майбутнє – своє власне, свого роду, нації, людства. *Другу – Східну систему* окреслюють як ірраціональну, духовну (духовно орієнтовану), ідеалістичну,

консервативну, теоцентричну, де істиною вважається саме буття, тому істина незалежна від людини – людина може лише служити їй; де теоцентрична традиція передбачає, що у світі є втаємничені сфери, які неможливо пізнати, що не все залежить від людини, тому пізнання – це також і духовне осягнення, недоступне раціональному підходу. Принцип теоцентризму передбачає в основі світобудови вищу трансцендентну волю, відтак – орієнтацію на вічність.

Е. Саїд, посилаючись на дослідження Кісінджера, вказує ще на одну надзвичайно вагомую та присутню відмінність: «Перша половина, тобто країни Заходу, «глибоко переконана в тому, що реальний світ є *зовнішнім* щодо спостерігача, що знання складається із запису та класифікації даних...» Як доказ Кісінджер наводить приклад ньютонівської революції, що не відбулася у світі країн, які розвиваються: «Культури, які уникнули прямого впливу ньютонівського мислення, зберегли істотно доньютонівську переконаність, що реальний світ майже повністю *внутрішній* щодо спостерігача» [21, 66]. Типологічні риси обох форм духовності визначають і специфіку їх культурних традицій, і відмінні космологічні уявлення, і різні погляди на світ, що формують будь-яку рецепцію та інтерпретацію: «Проблема типології культур увібрала в себе цілий комплекс ідей і уявлень...: проблеми особистості і її свободи, необмеженої волі і влади традиції, влади фатуму і презирства до цієї влади, активності чи пасивності так чи інакше виявлялися включеними у конфлікт західної і східної культур» [17, 228]. Стосовно мистецьких світів Заходу та Сходу, то ми маємо справу з абсолютно відмінними традиціями, жанровими та художньо-поетичними системами, естетичними поглядами тощо.

Разом з тим, існують й інші погляди на Схід, за якими він бачиться як екзотичний, незрозумілий. Часто в орієнтальних дослідженнях Схід вже не подібний на Схід, яким він є. У своєму «орієнталізованому вигляді» в калейдоскопі його релігійних, моральних, етичних та естетичних поглядів він перетворюється у «живу картину чудацтва» аж до шизофренічного погляду на нього [21, 137–139]. Проте вчені не втрачають надії на можливість його розуміння: «Його чужість може бути витлумачена, його значення – дешифровані, його ворожість приборкана; проте *загальність*, приписувана Сходові, розчарування перших із ним зустрічей, непоясненна ексцентричність, яку він демонструє, усе це перерозподілено у сказаному та написаному про нього» [21, 138].

Однак не можна ігнорувати проблему протилежності полюсів, як і не можна її надмірно спрощувати: «...Формула Захід є Захід, Схід є Схід» здається настільки ж неправильною і однобічною, як і формула

«Схід є Захід, Захід є Схід». Наш час підказує іншу формулу: «Нема Сходу без Заходу і нема Заходу без Сходу» – одне допомагає іншому усвідомити себе» [9, 101]. Для вирішення конфлікту між ними необхідне спілкування та порозуміння між двома полюсами. Тому в перекладознавчому аспекті доводиться говорити про можливість перекладу художніх творів з «мови сходу» на «мову заходу» чи навпаки. Для цього здійснюються пошуки методів та практичних шляхів для перекладу.

Основна проблема стосовно розуміння та інтерпретації Сходу бачиться дослідникам у тому, що орієнталіст / перекладач «перебуває поза Сходом» (Е. В. Саїд) і що ця інтерпретація залежить більше від Заходу аніж Сходу, від «західних прийомів репрезентації, які роблять Схід видимим, чітким, роблять його «там» у дискурсі про нього... Ці репрезентації відштовхуються... не від далекого й аморфного Сходу» [21, 37]. Це є те, за висловом Е. Саїда, «стандартне сито пересіювання сходу в західну свідомість» [21, 18]. Тому часто у східних текстах інтерпретатор шукає чогось схожого на власний досвід чи свою традицію. Це є той метод «одомашнення», проти якого так різко виступала літературна герменевтика, починаючи від Ф. Шляйєрмахера. Адже усе, що відбувається на Сході, є насправді набагато значимішим, ніж про це можна сказати на Заході.

Саме тому Е. В. Саїд пропонує залучення при роботі над східними текстами методу *стратегічного розташування*, «що являє собою спосіб опису авторської позиції в тексті, де викладено орієнтальний матеріал», та метод *стратегічного впорядкування*, тобто «аналізу відношень між текстами»: «Кожен, хто пише про Схід, повинен помістити себе віч-на-віч зі Сходом; у перекладі на мову тексту таке розташування включає в себе вид наративного голосу, який він обирає, тип структури, яку він будує, види образів, тем, мотивів, які повторюються в його тексті...» [21, 34–35]. Водночас дослідник закликає чітко уявити і не забувати, що «те, що передається через культурний дискурс та обмін в рамках культури, – то не «істина», а репрезентації... Принаймні в одному випадку – я маю на увазі писемну мову – не існує такого явища, як відтворення присутності, а йдеться про перекодовану присутність (re-presence) або репрезентацію» [21, 36–37]. Ці репрезентації можуть бути різними, і їх може бути безліч, як і безліч поглядів на Схід. Тому, як зазначає Е. Саїд, крізь різні призми сприймання можна говорити про «лінгвістичний Схід, фрейдівський Схід, шпенглерівський Схід, дарвінівський Схід, расистський Схід – і так далі. Проте ніколи не існувало такого явища, як «чистий» або незумов-

лений Схід; подібним чином, ніколи не існувало нематеріальної форми орієнталізму, чогось такого невинного, як «ідея» Сходу» [21, 38].

Не виникає жодного сумніву, що окреслення «чистого» Сходу, як і його спільної ідеї, є неможливим, оскільки попри розмаїття його сприймань та різних інтерпретацій, цьому перешкоджає й мозаїчність самого Сходу. Адже він не є якоюсь сталою однорідною формантою. Як і Захід, Схід ділиться на безліч його проявів – японський Схід, китайський, арабський, індійський, іранський та ін., а ті, у свою чергу, можна поділити ще й за іншими критеріями, визначивши в межах кожного різні епохи і регіональні модифікації, підтримані окремими мовними, міфологічними, релігійними, культурними, мистецькими системами.

Відтак, проблема порозуміння та інтерпретації переводиться із площини Захід–Схід у площину розмаїття національних культур у різних їх просторових, часових та мистецьких виявах. Це передбачає, що сутність людини та нації неодмінно переплетена з тим, де вона народилась і живе, хто вона і у що вірить.

Наприкінці ХХ ст. застосування культурологічного підходу передбачає переосмислення багатьох явищ і спричиняє значні труднощі й неузгодженості у зв'язку з невизначеністю та множинністю тлумачень самого поняття «культура». На це вказує і К. Гірц [5, 10–11], який, посиляючись на працю Клайда Клакгона «Дзеркало для людини», пропонує понад 10 різних тлумачень культури. Культура водночас визначається як «узагальнений спосіб життя народу», «соціальний спадок, який індивід отримує від своєї групи», «склад думок, почуттів та вірувань», «абстракція поведінки», «скарбниця колективного знання», «стандартний набір орієнтацій серед повторюваних проблем», «навчена поведінка», «осад, який дає історія», «карта», «сито», «матриця» та ін.

При такому підході еkleктизм неминучий, як і неминуча втрата при аналізі/вивченні більш чи менш значущих пластів культурного знання: «Займатись етнографією – це те саме, що намагатися читати манускрипт, – іншою мовою, вицвілий, повний пропусків, невідповідностей, підозрілих виправлень і тенденційних коментарів, але написаний не загальноприйнятим графічним способом передачі звуку, а засобами окремих прикладів упорядкованої поведінки» [5, 17]. Саме тому «Для культурологічного аналізу характерна кричуща неповнота. І навіть гірше – чим він глибший, тим більш неповний.... найвичерпніші твердження ґрунтуються на найхиткішій основі, і всі намагання дістатись куди-небудь, не втрачаючи суті справи, лише посилюють підозру і у вас, і в інших, що ви йдете кудись не туди» [5, 40]. Адже

«Культура будь-якого народу – це зібрання текстів, кожен із яких сам є збіркою, і антрополог намагається прочитати їх через плечі тих, кому вони по праву належать. У такій спробі криються величезні труднощі, методологічні пастки...» [5, 532–533].

Ці спостереження є абсолютно слухними й стосовно художнього перекладу як спроб декодування культурних знань і традицій, системи цінностей та естетичних норм, як намагання перекладача прочитати оригінали «крізь плечі тих, кому вони по праву належать».

У сфері мистецтва слова дослідження локальності, інакшості національних літератур здійснюється з огляду на мову як даність, в якій криється міфологія та світобачення народу; яка є полем значень та символів, що асоціюються з національним життям, його історичною пам'яттю. В амбівалентності мови виявляється амбівалентність нації. Однак, всеодно оминати в літературознавстві чи перекладознавстві культурологічний аналіз чи звести його тільки до аналізу мови неможливо. Тому в сучасній науці на першому плані постає проблема взаємозв'язку національних дискурсів та національних образів світу.

Окреслюючи національні образи світу, Г. Гачев у своєму дослідженні осмислює відмінності національних культур як не випадкове, а органічне явище, зумовлене глибокими матеріальними і духовними причинами. З-поміж цих причин чітко виділяється три основні: 1) природа (Космос), в яку поміщений народ; 2) душа народу (Психея); 3) логіка його розуму (Логос).

Національний склад мислення, на думку дослідника, матеріально закріплений у словесності народу. При передачі тої чи іншої ідеї чи художнього твору в цілому неминуче буде відбуватись деформація. У даному випадку, за словами Г. Гачева, «...відбувається, так би мовити, інтерференція, накладання національних образів світу» [4, 53]. Дослідник вважає, що «при зіткненні мов виражається найбільш гостро зіткнення способів життя і матеріальних, і духовних культур» [4, 36]. Це зіткнення відбувається не просто в житті, а на рівні свідомості, осмислення життя. Художній переклад стає діалогом світоглядів, систем світу, трансформацією думки з одного національного поля в інше. Г. Гачев називає цей процес роботою «думками-образами», яка є особливим видом духовної діяльності, де поєднується розум і уява, логіка і здатність до художнього мислення. І при цьому «кожна думка тут – не однозначна теза, а багатозначний образ, що свій зміст має лише в контексті» [4, 178].

Слід зауважити, що в даному випадку важливе значення має не тільки контекст окремого твору, але й загальнолітературний контекст

окремої національної літератури, а також мовний дискурс. Не зважаючи на те, що Г. Гачев вважає, що досліднику перекладу слід виходити із «презумпції нерозуміння» як робочої гіпотези, він приходить до висновку, що зіткнення національних образів світу приводить до їх взаємопроникнення та взаємопізнання. «Вторгнення у їх сферу зовнішніх текстів приводить в рух механізми саморозвитку. Чим більший розрив і чим, відповідно, важче дешифруються ті тексти, що вторглись,... тим динамічнішим виявляється стан, в який приводиться культура в цілому» [18, 68].

Сучасна теорія перекладу висунула та обґрунтовує тезу про поєднання в перекладі окремих національних рис першотвору з рисами, притаманними національній культурі перекладача: «У процесі перекладу має відбуватися синтез національних особливостей двох народів, представлених автором і перекладачем, і виникнення нових, спільних національних форм та ознак внаслідок цього синтезу. Саме шляхом такого синтезу переклад завжди розсуває національні межі літератури» [16, 204]. Тільки в такому випадку перекладний твір може вписатися в «чужий» літературний контекст і вступити в різноманітні контакти з літературою реципієнта, збагачувати її новими мотивами, темами, художніми образами.

У цьому плані художній твір відкриває нові можливості для дослідження сприйняття іншого, чужого світу. Адже його автор – занурений у народне життя, народний космос, з якого він вибудовує свій власний художній світ. Митець і пізнає народну стихію, і творить її водночас, тому «художній твір – це наче національний устрій світу в подвоєнні» [4, 53].

Національна проблема завжди пов'язана з проблемою історичною, де зіткнення епох не легше вирішити, ніж зіткнення націй. Тому «ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи» [15, 198].

Внаслідок наближеного погляду на національні культури була піднята проблема багатокультурності (англ. multiculturalism) [8, 745] та міжнаціонального простору. Водночас – проблеми співвідношення єдності / подібності / відмінності в культурі, релевантності пізнання, переосмислення національної традиції та канону, кризи національної, особистісної та культурної ідентифікації, культурної множинності та багатоманітності. Такий підхід у літературознавстві, як і в інших нау-

ках, вивів на перший план відцентрові та гетерогенні тенденції, викликав підвищений інтерес до проблеми «Іншого», виявив необхідність пізнавати та інтерпретувати «інше» так, щоби не зруйнувати його суб'єктності. У поле зору дослідників потрапили ті національні літератури, які в міжнародному вимірі довгий час залишались на маргінесі націєпростору, твори яких написані автохтонними мовами колишніх колоній. Разом з тим виникла необхідність їх перекладу.

На сучасному етапі проблема міжлітературного спілкування вперше почала розглядатись не як вплив «сильних» розвинутих національних літератур на «малорозвинуті», маргінальні літератури «третього світу» чи шляхи збагачення останніх мотивами, темами, образами, художніми засобами, запозиченими від їх колонізаторів, а як проблема взаємопроникнення, взаєморозуміння, взаємного полілогу, а відтак – взаємозбагачення. При такому підході знову вкотре довелось повернутись до висловленого Дж. Віко та Й. Г. Гердером і підтриманого європейськими романтиками принципу рівноправності і самоцінності всіх епох і народів, що утворюють культурно історичний універсум як підґрунтя можливої настанови на розуміння. Це не означає применшення ролі літератури світового рівня. Адже, як зауважив Ю. Лотман: «У процесі повільного і поступового розвитку система залучає до себе близькі і легкоперекладні на її мову тексти. В моменти «культурних... вибухів» залучаються найдальші і неперекладні, з точки зору даної системи (тобто «незрозумілі»), тексти. Далеко не завжди у цьому випадку складніша культура буде відігравати роль стимулятора для більш архаїчної, можлива і протилежна спрямованість» [18, 69]. Це ще раз підкреслює необхідність діалогу між народами, національними літературами. У такому діалозі, у зіставленні окремих національних літератур виявляється багатство і неповторність кожної з них. У цьому процесі домінуючу роль відіграє переклад, за допомогою якого здійснюється активний відбір найвагомішого.

Проблемі вивчення національного та міжлітературного аспектів дослідження літератури, формування світової літератури відведена значна роль у працях сучасного вченого Д. Дюришина. У колі його зацікавлень – виявлення шляхів досягнення закономірностей міжлітературного розвитку крізь призму вивчення рецепції творів одного культурно-мистецького простору в середовищі іншого, за допомогою зіставного аналізу літературних явищ: «Головну ціль порівняльних досліджень ми бачимо у встановленні типологічної та генетичної сутності літературного явища (твору, напрямку, процесу і т. п.) в рамках національної і в кінцевому рахунку в масштабі світової літератури.

Тим самим закономірно визначається місце і картина історичних зв'язків між окремими національними літературами» [7, 68].

При цьому кожне літературне явище розглядається не лише з точки зору його відокремленості чи замкнутості в самому собі, а у світлі його різноманітних зв'язків з мистецьким середовищем. Дюришин підтримує думку про рівноцінність національних літератур, кожна з яких здійснює неповторний внесок у світовий літературний розвиток, вважаючи, що національну самобутність кожної слід вивчати на фоні загальних закономірностей світового літературного процесу. Вчений акцентує увагу на ролі перекладу, необхідності його зв'язку з порівняльним літературознавством: «...в дослідженнях перекладу та різноманітних перекладознавчих концепцій не вистачає участі компаративістики, яка займається міжлітературними зв'язками і відносинами, що уособлюють собою не тільки відправну площадку для виникнення і генези перекладознавчої діяльності, а й внутрішньо модифікують, обумовлюють характер її конкретних прийомів і окремих рішень» [7, 126].

Разом з тим, на думку вченого, при порівняльних студіях часто забувають про роль перекладу чи ігнорують цей аспект. Хоч активний розвиток міжнародних контактів у всіх сферах людської діяльності, прагнення до обміну духовними цінностями у світовому масштабі посилили загальний інтерес до проблем перекладу. При аналізі неможливо обійтись без розгляду усіх факторів, що беруть участь у процесі перекладу. Не другорядну роль відіграє при цьому вибір творів, питання про місце іншомовних версій у процесі міжлітературної комунікації, рівень абсорбції перекладних текстів іншим національним середовищем.

Тут можна говорити про два типи рецепції: 1) *інтегральну* (коли запозичена інформація включається в іншу систему в позитивному плані, як інтегральна частина її самої, де сприйнятті зовнішні явища ототожнюються з внутрішніми); 2) *диференційну* (при якій існує тенденція підкреслити відмінність, відокремитись від запозиченого елемента, виявити його чужорідність для цієї національної системи).

Огляд проблеми специфіки художнього перекладу в контексті міжнародного та міжкультурного ракурсів був би неповним, якби ми оминули увагою питання національного та культурного порубіжжя. Як одне з головних понять теоретичного дискурсу, воно давно перестало вживатись лише на означення географічної межі, а, за аналогією до географічних реалій, перенеслось на соціокультурні та естетичні моделі. Позначаючи межову ситуацію між культурами, релігія-



ми, епохами та мовами, мистецькими напрямками, осмислюючись в діахронному та синхронному розрізах, це поняття часто окреслюється як «зона контакту» або ж як «мінлива взаємодія». Пов'язане зі зміною або співіснуванням культурних / літературних парадигм, це явище змушує говорити про гібридність, проміжний стан, взаємовідношення центру та периферії, експансію та поневолення – домінування однієї культури та маргінальність іншої, амбівалентність та синкретичність межової свідомості, саморефлексії та самоідентифікації.

Художній переклад теж можна кваліфікувати як ситуацію пору-б'їжжя. Як і при межовій ситуації у звичному сенсі, ключовими категоріями досліджень перекладу як вияву пограничної парадигми є *асиміляція, гібридність, синкретизм та амбівалентність, «дезорієнтація», «детериторизація»* – культурна «дислокація» як втрата культурної / літературної території, необхідність балансування між національною закоріненістю та новою позазнаходжуваністю, пошуки нової ідентичності. Нові транскультурні, міжлітературні розвідки у цій сфері постають як спроби пошуків можливого синтезу, намагання з'ясувати, чи існує в різних культурах та літературах певний «спільний знаменник», який би дав змогу згладити розбіжності. Це водночас підвищує інтерес до естетичних констант, образів, типових мотивів та світових сюжетів. Багатоплановість художнього перекладу у світлі культурологічних студій виявляється у тому, що цей феномен вимагає постійного переключення культурних, мовних, естетичних, релігійних, понятійних кодів та дискурсів. Його складність посилюється метаморфністю межової зони, яка знаходиться у постійному русі.

З перекладацькою проблемою національного / культурного / літературного пограниччя пов'язане не лише вивчення оригіналів та перекладів у середовищі невластивих для них дискурсах, але й вивчення творів, творчих спадків діаспорних літератур, написаних і материковими мовами, і мовами країн поселення їх авторів; зіставний аналіз впливів та запозичень, спричинених міграційними процесами.

Крізь призму вище окреслених досліджень переклад постає і формою міжлітературних зв'язків, і засобом комунікації між національними літературами, і невід'ємним аспектом у подальших компаративістичних студіях. Культурологічний підхід вивів перекладознавство на якісно новий рівень. Наукові напрацювання професорів Техаського університету Андре Лефевра та Лоренс Венуті, С'юзан Баснет та ін. [33] виявили, що «вивчення практики перекладу пройшло формальну стадію і перейшло до широких проблем контексту, історії і звичаїв» [29, 123], як і підтвердили необхідність залучення до науки про літе-

ратуру та перекладознавства культурологічних студій. Водночас ці дослідження не запропонували остаточного вирішення проблем, пов'язаних з інтерпретацією культур та текстів: «...Ретельне прочитання репертуару культурних форм можна почати з будь-якого місця й закінчити будь-де. Можна зупинитися... на якійсь одній, більш-менш обмеженій формі й постійно кружляти всередині неї. Можна рухатись між формами в пошуках ширшої єдності або повчальних суперечностей. Можна навіть порівнювати форми з різних культур, аби виявити їх характер на тлі одна одної. Але на якому рівні і як хитроумно б не діяти, провідний принцип один і той самий: суспільства, як і люди, містять у собі свої власні інтерпретації. Треба лише дізнатися, як здобути до них доступ» [5, 533]. В будь-якому разі доводиться шукати можливість компромісу між особливим і загальним, спільним та відмінним, який би, водночас, дав можливість зберегти індивідуальні особливості та національні традиції в контексті та в постійному діалозі з іншими культурами та літературами.

Саме в такому контексті, на нашу думку, відбуватимуться подальші пошуки у сфері літературного перекладознавства. При цьому все більшої чинності набуватимуть закони мистецького та культурного синтезу, що реалізують себе в умовах постійного активного культурного обміну між народами та їх мистецькими системами.

### Література

1. Адорно Т. *Теорія естетики*. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
2. Бахтин М. *Проблеми поетики Достоевського*. – М.: Худлит, 1979. – С. 122.
3. Веселовский А. Н. *Историческая поэтика*. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
4. Гачев Г. *Национальные образы мира*. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
5. Гірц К. *Інтерпретація культур*. – К.: Дух і Літера, 2001. – 540 с.
6. Делёз Ж. Фуко. – М., 1998. – С. 140.
7. Дюришин Д. *Теория сравнительного изучения литературы*. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
8. Дюрінг С. *Література – двійник націоналізму? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької*. – Львів: Літопис, 2002. – С. 744–747.
9. *Запад и Восток. Традиции и современность*. – М.: Знание, 1993. – 240 с.
10. Зборовська Н. *Психоаналіз і літературознавство*. – К.: Академвидав, 2003. – 390 с.
11. Кассирер Э. *Логика наук о культуре // Избранное*. – М., 1998. – 780 с.
12. Кассирер Э. *Философия символических форм*. – Т. 1. – М.–СПб.: Университетская книга, 2002. – 270 с.
13. Кассирер Э. *Философия символических форм*. – Т. 2. – М.–СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с.
14. Кассирер Э. *Философия символических форм*. – Т. 3. – М.–СПб.: Университетская книга, 2002. – 398 с.
15. Коптілов В. *Першотвір і переклад*. – К., 1972. – 215 с.

16. Кундзич О. *Переводческий блокнот // Мастерство перевода*. – М.: Сов. писатель, 1968. – 204 с.
17. Лотман Ю. *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. – М.: Просвещение, 1988. – 228 с.
18. Лотман Ю. М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
19. Лук'янець В. С., Кравченко О. М., Озадовська Л. В. *Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури*. – К.: Інститут філософії НАН України, 2000. – 304 с.
20. Нойман Э. *Искусство и время // Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство*. – REFL-book, Ваклер, 1996. – 302 с.
21. Саїд Е. В. *Орієнталізм*. – К.: Основи, 2001. – 512 с.
22. Сепир Э. *Грамматист и его язык // Языки как образ мира*. – М.–СПб., 2003. – С. 139–157.
23. Сепир Э. *Статус лингвистики как науки // Языки как образ мира*. – М.–СПб., 2003. – С. 127–138.
24. Фройд З. *Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 109–118.
25. Фуко М. *Археологія знання*. – К.: Основи, 2003. – 326 с.
26. Хима Г. *Современные направления в литературоведении*. – К.: Четверта хвиля, 2000. – 180 с.
27. Эко У. *Маятник Фуко*. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 762 с.
28. Юнг К. Г. *Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 119–141.
29. Bassnett S. and Lefevre A. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. – Clevedon: Multilingual Matters, 1998. – P. 123.
30. Frye N. *Anatomy of Criticism*. – Princeton-Oxford: Oxford University Press, 1990. – 383 p.
31. Frye N. *The Koine of Myth: Myth as a Universally Intelligible Language // Myth and Metaphor. Selected Essays*. – Charlottesville – London: University Press of Virginia, 1990. – 386 p.
32. Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. – Ithaca, 1981. – 246 p.
33. *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*. Edited by S. Budick and W. Iser. – Stanford – California: Stanford University Press, 1996. – 345 p.

## **ВИСНОВКИ, або прикінцеві підсумки на шляху до наступної книжки...**

**Я**к засвідчує текст Зоряни Лановик, яким розпочато колективну монографію, Читач відразу навч стикається з наскрізним її концептом –зіставним, порівняльним конструктом, що лежить в основі духовних операцій кожної людини, а науковців і поетів. Якщо Біблію як унікальну книгу писали близько 40 авторів упродовж 1600 літ у трьох частинах світу трьома мовами, заклавши в неї багатство жанрів, – то всі ми приречені Долею розгортати і повсякчасно плекати компаративістський дискурс як культурно-історичну практику. О-мовлювати, о-словлювати своє діяння мусимо як дихати, харчуватися, рухатися, спілкуватися в мінливому довікллі. У такий спосіб освоюємо і засвоюємо феномен духовної культури, що має органічну текстову форму, яка визначає, зумовлює потребу сприймання, розуміння, тлумачення, перекладання, відтворення і пересотворення світу. З тих доісторичних часів започатковується пафос, який тепер позначаємо поняттям/терміном «міжнаціональні горизонти». Міркуючи на цю тему, сучасний філолог перечитує огром книг різних часів і різними мовами. Від підніжжя цього Монблану до його вершини, яку можемо осягати в кількох доступних нам мовах, калейдоскопічно змінюються, аж мерехтять духовні обрії, текстуалізовані горизонти сотень теологів (отців церкви), філософів (любомудрів) від Платона й Аристотеля до Канта і Гегеля, яких нам, українцям, осердечнює Григорій Сковорода і Памфіл Юркевич, а відтак сенс буття та історії уявнює нам низка міфічно-релігійних, художньо-естетичних, філософсько-лінгвістичних, логіко-когнітивних, культурологічних текстів. Вони і живлять не тільки сучасну герменевтику, а й рефлексію кожного новообрання на полі гуманітаристики. Розширення меж людських горизонтів мимоволі полонить допитливого словесника до сфер етнолінгвістики, загальної семіотики, культурологічної антропології, а все на загал формує розуміння художньої природи Біблійних текстів і текстів художньої літератури, полісемантичної та

діалогічної множинності Біблії і будь-якого Тексту як Універсуму, як своєрідного світу.

Якщо перший розділ презентованої монографії апробує та демонструє «чисто» теоретичний формат розгортання компаративістичного дискурсу на матеріалі зміни і накладання міжнародних горизонтів, то її **другий, третій і четвертий** розділи текстуалізовані власне історично-літературним матеріалом. Перехідним за типом дискурсивної практики є праця Лесі Назаревич «Екзистенційність як домінуюча риса літератури доби модернізму». Тут прізвища філософів С. Кіркегора, К. Ясперса, Г. Марселя, М. Бердяєва, М. Бубера, Ж.-П. Сартра, М. Мерло-Понті і М. Гайдеггера та ін. не тільки маркують дві іпостасі екзистенціалізму як художньо-естетичної основи літератури зламу ХІХ–ХХ століть, а й увиразнюють філософію літератури, яку творили Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Б. Лепкий, М. Яцків, Марко Черемшина і ранній В. Винниченко. Аспірантка принагідно сягає українських витоків екзистенціалізму через «філософію серця» Г. Сковороди і П. Юркевича. Саме через екзистенціали любові, самотності, страждання, які відбиті в художніх текстах, що змоделивали існування людини наодинці з буттям, підсвічені філософськими ідеями Ф. Ніцше, С. Кіркегора, авторка виходить на той тип компаративістського дискурсу, що називають тепер «інтегральною компаративістикою» чи компаративними студіями періоду глобалізації. Такі літературознавчі тексти рішуче долають емпіричну описовість, розхристаний есеїзм, який іде покійно за плином асоціацій уявлень і почуттів, за рахунок втрати аналітичності і дискурсивних формацій.

Типологізуючи ідеї Сартра, Камю, Гайдеггера, Ясперса, молодий літературознавець відшуковує суголосні з ними ідеї в М. Яцківа, В. Стефаніка і подає їх не як ілюстрації-наслідування, а трактує як експерименти на рівні творення хронотопу, моделювання художніх світів окремих творів. У форматі компаративістського дискурсу авторці вдається показати самотність відомих письменників у їх власному творчому вияві.

Наступним і вдалим кроком у цьому ж напрямку є спостереження Тараса Дзися над міжлітературною рецепцією Богдана Лепкого та Йозефа Рота, її типологією з української перспективи. Заманіфестоване у названій монографії поняттєво-термінологічне співвідношення «міжлітературні горизонти і компаративістський дискурс» ґрунтується тут на екзистенціальному світочутті «втраченого покоління» і поширеного мотиву мандрівної літератури (*Reiseliteratur*). Прикметно, що в цьому розділі, крім філософських і художньо-літературних текстів, залуча-

ються до літературознавчих узагальнень письменницька публіцистика (фейлетони, репортажі, подорожні нотатки) і наратологічні студії.

Українсько-німецькі літературні взаємини, типологічні відповідності поза безсумнівними генетично-контактними зв'язками з виходом у галузь публіцистики – все це також апробує сучасне розширене трактування літературознавчої компаративістики. Доконечність використання при цьому здобутків теорії літератури, теоретичних знань продемонстрована в дослідженні Олени Костецької «Структурування художнього світу Богдана Лепкого».

Органічний стосунок цього розділу до розгортання концепції монографії зумовлюється докладною розробкою генологічного аспекту рецептивних системних студій. З цього погляду цікавим для компетентних читачів можуть бути думки авторки з підрозділів «Текстуалізована генологічна свідомість Богдана Лепкого в рецепції літературної критики першої половини ХХ століття», «Домінанти жанрових систем у прозі Богдана Лепкого» і запропонована функціональна модель жанрової системи письменника з долученими схемами. Їхня евристична придатність для конкретизації монографічної проблематики засвідчена **п'ятим** розділом. Він є своєрідною «реплікою» в контексті різноаспектного осмислення ролі компаративістського дискурсу на ґрунті синтезу мистецтв і реінтерпретації реабілітованого образу Івана Мазепи.

Наталія Лупак показує, як цілісність культури певного історичного етапу, на якому функціонує і національна художня культура в єдності різних видів і жанрів, незважаючи на суперечливі і несприятливі соціально-політичні умови, фактично виступає основою *надінтерпретації* складної історичної постаті (гетьмана Івана Мазепи) і водночас толерантного сприйняття конфлікту інтерпретацій.

Розділ Ганни Осадко «Знакові символи як стильові доміанти творчості Петра Карманського» відкриває інші можливості дослідження міжнаціональних горизонтів і компаративістського дискурсу. Він редукується до стильового виміру літературного феномену, тому, зрозуміло, матеріалом дослідника є творчість *одного* письменника, а ракурсом – художня семантика та функції головних знакових образів у ліриці та прозі П. Карманського.

Тут філософсько-естетичні, історико-літературні і компаративістські аспекти міжлітературної рецепції відійшли в пресупозицію дослідження, у стислі довідки, натомість предметом розгляду стали найхарактерніші для письменника знакові символи: театральні, релігійно-містичні, мариністичні, екзотичні, міфологічні. Тому поетикальні спо-

стереження, густо підтверджені цитуванням текстів, щедро наповнили *порівняльні* студії інтертекстуального характеру з архетипним підґрунтям. А в цьому зв'язку і Біблія, і філософія екзистенціалізму, і міфологія дають показовий матеріал для простеження трансформації знакових архетипних символів, тематичних й образних мотивів, – отже, вимагають вдумливої інтерпретації. Значить, Г. Осадко не обминає проблем герменевтики, теоретично осмислених у **першому** розділі колективної монографії. Власне текст, скрупульозно виконаний аспіранткою – літературним редактором одного з видавництв, унаочнює культуру мікроаналізів у річищі сучасних поетикально-літературних студій, неможливих поза компаративістським дискурсом з приводу індивідуального стилю письменника. Відрадно, що уважна до поетики завершених творів лірично-віршованого та епічно-прозового формату текстів П. Карманського, авторка не замикається у самодостатніх феноменах текстів, а разом враховує дух часу початку ХХ століття, історичну і політичну ситуацію в Україні, характер національно-визвольних змагань, ментальність, уподобання та світоглядні позиції автора.

Від поетики прозових творів того ж періоду, який привернув увагу й інших співавторів книжки, відштовхується і Наталія Семашук. Однак вона, підхоплюючи мотиви карнавалу й маски, яких торкалася принагідно попередниця Г. Осадко, докладніше експлікує карнавалізацію у розумінні М. Бахтіна в жанрових традиціях меніпеї на матеріалі експериментальної прози українського автора Майка Йогансена і польського письменника Вітольда Гомбровіча. Разом з тим авторка розділу значно ширше закріила наратологічну складову комплексної теми, а поетику карнавалу (карнавалізації) потрактувала як проблему власне компаративістики. У такий спосіб назва і задум монографії збагатилися ще одним стрижнем, які підтримують наскрізними концептами багатопланову колективно проартекульовану працю. Тут виразно і самостійно уявлено і текстуалізовано ті аспекти монографії, які залишалися певними «лакунами» в світлі задуму і попередньої його текстуалізації.

Відрадним і повчальним мені видається вміння Наталі Семашук презентувати польськомовний науковий досвід, який увипуклює горизонт сподівання з української перспективи. До того ж вона сама перекладала літературознавчі і художні тексти поляків, знаходячи відповідні терміносполуки, переконуючи читачів у слушності і продуктивності компаративістичного дискурсу в літературних студіях молоді наукової генерації, яка зберігає потрійну іпостась міжлітературної рецепції в нашому регіоні – українсько-російсько-польську.

У такому розгортанні і розпросторенні декількох рівнобіжних лейтмотивів нашого проекту логічним і композиційно доречним постає **заключний розділ** Мар'яни Лановик «Художній переклад і проблема культурно-національної ідентичності літературних текстів». Це своєрідний підсумок-розв'язка інтелектуального сюжету, пов'язаного з колізіями устійненого вже перекладознавства і відновленої та постійно реформованої літературознавчої компаративістики, яка переживає потужну взаємодію численних шкіл науки про літературу, відомі методологічні «повороти» в гуманітарній сфері другої половини ХХ століття. Без актуалізації того пласту історичної пам'яті годі досягнути різні аспекти текстуалізованої міжлітературної рецепції і непроминальну роль у цьому процесі феноменів перекладання і довершених перекладів.

Міжлітературні горизонти і такі розпрацьовані теоретичні концепти, як колективне підсвідоме, архетипне мислення, міфопоетика відкрили значні перспективи для нових тенденцій у теорії художнього перекладу, розширили засади компаративістичного дискурсу, а, значить, переформатовують сучасні літературознавчі студії. Яскравим зразком таких інтенцій і спромог є, на наш погляд, текст Мар'яни Лановик: він достатньо реферативно-вибірковий, водночас системно підсумковий і орієнтувально-перспективний як щодо компаративної парадигми перекладознавства, так і щодо діалогу «Схід-Захід» чи навпаки. Якщо існує безліч поглядів на Схід, то їх побутувало і побутує не менше і на Захід, а це постійно оновлює взаємини сприйняття чужого світу, актуалізує проблему багатокультурності, спресовуючи її до моделі сучасної пізнавально-дослідницької парадигми. Закономірно в подібній ситуації виділяти не тільки різні рівні міжлітературної рецепції, а й виокремлювати як усталені її типи інтегральну та диференційну рецепції, і в цьому зв'язку практикувати інтегральну компаративістику і культурологічні студії, неможливі як без перекладознавства, так і без компаративістичного дискурсу, який постійно спирається на герменевтичні операції та опосередковується ними.

Сподіваємось, що саме цей аспект студій стане предметом наступної книжки.



**БІБЛІОГРАФІЯ  
ТА СПИСОК ДИСЕРТАЦІЙ,  
захищених у спецрадах з комплексної теми  
«Проблеми рецептивної поетики, наратології  
і транслаторики в українсько-зарубіжних  
літературних зв'язках»**

(№ державної реєстрації 0105U000748)

**Спеціалізована вчена рада К 58.053.02  
Спеціальності 10.01.05 – порівняльне  
літературознавство  
10.01.06 – теорія літератури**

**I. Дисертації працівників та аспірантів ТНПУ,  
захищені в інших спецрадах України**

- Сорока Петро Іванович «Жанрова різноманітність української сатиричної мініатюри (50–90 рр.)» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 1994)
- Махно Василь Іванович «Художній світ Богдана-Ігоря Антонича» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 1995)
- Вашків Леся Петрівна «Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі» (Львівський державний університет імені Івана Франка, 1995)
- Лановик Зоряна Богданівна «Творчість Остапа Тарнавського у двокільному літературному процесі» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 1997)
- Лановик Мар'яна Богданівна «Функціонування літературно-художнього образу в українсько-англійських перекладах (на матеріалі англійських перекладів поезій І. Калинця та І. Драча)» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 1997)
- Равлів Ігор Петрович «Творча еволюція Дмитра Павличка (поезія кінця 80-х – початку 90-х років)» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 1997)

- Добрянська Ірина Василівна «Творчість Івана Світличного в українській літературі кінця 50-х – 70-х років XX століття» (Львівський державний університет імені Івана Франка, 1997)
- Папуша Ігор Володимирович «Індологія в творчості І. Франка: рецепція, трансформація» (Київський університет ім. Т. Шевченка, Київ, 1998)
- Боднар Віра Томашівна «Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 1999)
- Кучма Наталія Зіновіївна «Стан і функціонування літературної критики в Західній Україні 20–30-х рр. XX століття» (Львівський державний університет імені Івана Франка, 1999)
- Журба Світлана Степанівна «Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років XX ст.» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 1999)
- Гром'як Лілія Мирославівна «Особливості християнської поезії в Західній Україні 20–40-х рр. XX століття: мотиви, жанри, поетика (львівська група письменників «Логос»)» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000)
- Паскевич Наталія Мирославівна «Специфіка та структура конфлікту в драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX – початку XX ст.» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 2000)
- Гижий Владислав Любомирович «Типологічні відповідності української та англійської неоромантичної прози» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 2000)
- Шимчишин Марія Мирославівна «Підстави та особливості рецепції творчості Лесі Українки в англomовному світі (Великобританії, Канаді, США)» (Київський університет ім. Т. Шевченка, Київ, 2000)
- Колодій Ольга Іванівна «Притча і притчевість в українській прозі 70–80-х рр. XX ст.» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 2000)
- Бородица Світлана Василівна «Жанрова структура романів Уласа Самчука в західноукраїнській романній прозі 30–40-х рр. XX ст.» (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, Київ, 2000)
- Дзюрман Світлана Степанівна «Поетика історичної прози Юліана Опільського» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002)
- Руденко Марта Ігорівна «Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового» (Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ, 2004)

**II. Дисертації, виконані аспірантами  
і пошукувачами ТНПУ  
через міжкафедральну лабораторію  
славістично-методологічних студій  
і захищені у спецраді К 58.053.02**

- Царик Ольга Михайлівна «Творчість Богдана Лепкого в українсько-польських літературних взаєминах 1899–1941 рр.» (ТДПУ, Тернопіль, 2001)
- Царик Любов Іванівна «Дуальність художнього світу поета та його жанрова система (на прикладі творчості В. Сосюри 20-х років)» (ТДПУ, Тернопіль, 2001)
- Бубняк Роман Антонович «Літературно-критичний дискурс: сутність, структура, засоби вираження» (ТДПУ, Тернопіль, 2001)
- Чуловський Богдан Стефанович «Фрідріх Гельдерлін як особистість і митець: особливості рецепції в Україні» (ТДПУ, Тернопіль, 2002)
- Авраменко Наталія Володимирівна «Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ століття в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою» (ТДПУ, Тернопіль, 2002)
- Стешин Інеса Олександрівна «Художнє втілення феміністичної ідеї в найновітнішій британській і українській прозі (А. Картер, О. Забужко)» (ТДПУ, Тернопіль, 2002)
- Івашина Тетяна Михайлівна «Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII–XX ст.» (ТДПУ, Тернопіль, 2002)
- Кебало Микола Степанович «Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини XIX ст.» (ТДПУ, Тернопіль, 2002)
- Денисюк Надія Романівна «Проблема фікційності художнього світу в англomовному та українському літературознавстві» (ТДПУ, Тернопіль, 2002)
- Біловус Леся Іванівна «Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного)» (ТДПУ, Тернопіль, 2003)
- Кіндзерська Юлія Юріївна «Опозиція героїчного і філістерського в метакритичному дискурсі (на матеріалі літератури Великобританії 60-х років ХХ століття)» (ТДПУ, Тернопіль, 2004)
- Папуша Ольга Миколаївна «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу» (ТДПУ, Тернопіль, 2004)

- Чумак Галина Василівна «Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т. С. Еліота в його поетичній творчості» (ТНПУ, Тернопіль, 2004)
- Притолок Світлана Аркадіївна «Романи Карла Еміля Францоа в контексті європейського роману виховання до кінця XIX ст.» (ТНПУ, Тернопіль, 2004)
- Пасічник Олена Василівна «Образ світу і концепція героя у творчості Уласа Самчука й Олександра Солженіцина в 'взнично-таборової тематики» (ТНПУ, Тернопіль, 2004)
- Костецька Олена Ігорівна «Жанрова система прози Богдана Лепкого» (ТНПУ, Тернопіль, 2004)

### **III. Дисертації працівників інших ВНЗ України, захищені у відповідно до профілю спецради К 58.053.02 в Тернопільському національному педуніверситеті**

- Вишневська Оксана Антонівна «Рецепція античності у творчості неокласиків, акмеїстів і скамандритів» (Волинський державний університет імені Лесі Українки, 2001)
- П'ятакова Галина Павлівна «Проза М. Д. Чулкова у контексті романної творчості XVIII–XIX ст.» (ТДПУ, Тернопіль, 2001)
- Шалата Олег Михайлович «Рецепція творчості Даніела Дефо і Джонатана Свіфта в Україні» (Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка, 2001)
- Григораш Наталя Дем'янівна «Українська літературознавча болгаристика XIX – середини XX ст.: становлення, методологічні засади» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002)
- Лавринович Лілія Богданівна «Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа» (Волинський державний університет імені Лесі Українки, 2002)
- Сакура Світлана Степанівна «Жуковський і англійські романтики» (Харківський державний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2003)
- Соколова Вікторія Альбертівна «Психологічний компонент ритмомелодики вірша» (Волинський державний університет імені Лесі Українки, 2002)
- Зварич Василь Захарович «Стилетворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків» (Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка, 2002)

- Луцак Світлана Миколаївна «Внутрішня організація прозового тексту (на матеріалі художніх творів Івана Франка)» (Прикарпатський університет імені Василя Стефаника, 2002)
- Удяк Галина Іванівна «Поетична ангелологія та проблеми її інтерпретації у європейській літературі доби романтизму» (Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка, 2004)
- Горішна Лариса Владилєнівна «Російська рецепція Томаса Мура в ХІХ столітті» (Харківський державний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2005)
- Чикирис Наталія Валеріївна «Творчість Ернеста Хемінгуея в українському літературному процесі ХХ століття (рецепція і типологія)» (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2005)
- Танчин Катерина Яківна «Щоденник як форма самовираження письменника» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005)
- Медицька Мирослава Степанівна «Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія» (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2005)
- Мочернюк Наталія Дмитрівна «Сновидіння в поезиї романтизму: часо-просторова специфіка» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005)

#### **IV. Колективні праці викладачів ТНПУ з комплексної теми**

- Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
- Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / За ред. Р. Т. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – 334 с.
- Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / За ред. Р. Т. Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
- Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій / За ред. Р. Т. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – 320 с.

## **V. Індивідуальні монографії з комплексної теми**

- Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне. Вибрані статті з літературознавства (1966–1996 рр.). – Тернопіль: Лілея, 1997. – 272 с.
- Куца О. П. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині XIX століття. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1995. – 224 с.
- Гром'як Р. Т. Культура, політика, інтелігенція. – Тернопіль: ТДПУ, Поліграфіст, 1996. – 109 с.
- Волкова Т. С. Концепція герменевтики в літературознавстві XX века. – Тернопіль, 1997. – 16 с.
- Weretiuk O. Wizja Ukrainy we wspolcześniejszej powieści polskiej i ukraińskiej. – Warszawa: Wyd-wo Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – 298 s.
- Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі. – Тернопіль: Поліграфіст, 1998. – 135 с.
- Добрянська І. В. Літературознавча концепція Івана Світличного. – Тернопіль: Джура, 1998. – 39 с.
- Сорока П. І. Емма Андіївська. Літературний портрет. – Тернопіль: Стар Софт, 1998. – 240 с.
- Сорока П. І. Роман Бабовал, або Однокрилий янгол. Літературний портрет. – Тернопіль: Джура, 1998. – 160 с.
- Сорока П. І. Психологічна проза Ігоря Качуровського. – Тернопіль: Тайп, 1998. – 324 с.
- Лановик М. Б. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах. – Тернопіль, 1998. – 148 с.
- Лановик З. Б. Остап Тарнавський. – Львів: Місіонер, 1998. – 180 с.
- Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
- Махно В. І. Художній світ Богдана-Ігоря Антонича. – Тернопіль: Лілея, 1999. – 152 с.
- Ткачук М. П. Інтерпретації (літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів XX століття). – Тернопіль, 1999. – 168 с.
- Сорока П. І. Богдан Сушинський. Літературний портрет. – Тернопіль: Джура, 1999. – 160 с.
- Сорока П. І. Володимир Жила. Життя і творчість – Тернопіль: Лілея, 1999. – 300 с.
- Папуша І. В. Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана Франка. – Тернопіль: Збруч, 2000. – 204 с.

- Царик О. М. Богдан Лепкий і Владислав Оркан: дружба митців і творчий діалог. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – 136 с.
- Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – 168 с.
- Веретюк О. М. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі. – Тернопіль, 2001. – 123 с.
- Гром'як Р. Т. Естетика Шевченка. – Тернопіль: Просвіта, 2002. – 52 с.
- Денисюк Н. Р. Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах. Навчально-методичний посібник. – Тернопіль: Лілея, 2002. – 104 с.
- Денисюк Н. Р. Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі версії. – Тернопіль: Вид-во ТДТУ ім. І. Пулюя, 2002. – 63 с.
- Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 384 с.
- Сорока П. І. Докія Гуменна. Літературний портрет. – Тернопіль: Арій, 2003. – 500 с.
- Біловус Л. І. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
- Руденко М. І. Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2003. – 88 с.
- Кіндзерська Ю. Ю. Героїзм і філістерство: метакритичний погляд на еволюцію концепцій героїчного та філістерського у європейській теоретичній думці. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 60 с.
- Кучма Н. З. Літературна критика в Західній Україні 20–30-х рр. ХХ століття. – Тернопіль: ТНПУ, 2004. – 232 с.
- Костецька О. І. Жанрова система прози Богдана Лепкого в рецепції літературної критики 30–40-х років ХХ століття. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 73 с.
- Притолюк С. А. Жанрові особливості роману виховання. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2004. – 48 с.
- Пасічник О. В. В'язнично-таборовий світ: творці, виміри, пізнання. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2004. – 51 с.
- Біловус Л. Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах Василя Стуса та Івана Світличного. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 136 с.

Наукове видання

---

**Міжнаціональні горизонти  
і компаративістичний дискурс  
сучасних літературознавчих студій**

Монографія

---

*Науковий редактор:* доктор філол. наук, професор **Гром'як Р. Т.**  
*Технічний редактор:* канд. філол. наук, доцент **Лановик З. Б.**  
*Коректор:* канд. філол. наук **Костецька О. І.**  
*Комп'ютерна верстка, макет:* **Хомацький Ю. Я.**

---

Підписано до друку 29.04.2005 р. Формат 60x80/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Умовно-друк. арк. 19,72. Облік.-вид. арк. 23,02. Тираж 500 екз.