

**Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка**

Серія: Літературознавство (34) 2012

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль – 2012

ББК83.3
УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2012. – Вип. 34. – 440 с.

Редколегія:

Микола Ткачук д. філол. наук., проф. (відповідальний редактор),
Роман Гром'як, д. філол. наук, проф.,
Ольга Куца, д. філол. наук, проф.,
Наталя Поплавська, д. філол. наук.,
Оксана Веретюк, д. філол. наук, проф.,
Зоряна Лановик, д. філол. наук,
Мар'яна Лановик, д. філол. наук,
Світлана Бородіца, канд. філол. наук (відповідальний секретар)

Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05.2010 р.
Друкується за рішенням ученої ради
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
від 24.02.2012 року (протокол №7)

Рецензенти: Гнідан О.Д., д. філ. наук, проф. (Київ);
Працьовитий В.С., д. філ. наук, проф. (Львів);
Ткаченко О.Г. д. філ. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09-6

© ТНПУ, 2012

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2 -31
ББК 83. 3 (4 УКР)

Мирослава Гнатюк, проф. (Київ)

Націєтвірна домінанта художнього мислення Володимира Самійленка

У статті розглядається узалежнення майстерності Володимира Самійленка від рівня визначеності його національної свідомості, глибини проникнення в життя українського народу, національно зорієнтованої громадянської позиції автора та його персонажів.

Ключові слова: національна свідомість, мова, самосвідомість, автор, персонаж.

The article deals with interdependence the skill by Volodymyr Samijlenko the standard his national conscious, the depth filled with life of the Ukrainians peoples, national orientation of civil position by author and his characters.

Key words: national conscious, language, self-awareness, author, character.

У контексті національно-культурного відродження України проблема національного самоусвідомлення і самоозначення, пошуку та збереження національної ідентичності є однією з кардинальних. Дві константні величини – держава і культура виступають запорукою збереження тожсамості народу, його духовної потужності. Навіть за умов насильницького переривання історичної традиції, національної державності, репресій чи асиміляції, такі механізми саморегулювання й самооновлення як мова, історична пам'ять, етнічна територія, комплекс правових, релігійних, побутових, політичних та інших відношень забезпечують його моральну стійкість і життєздатність, право на самоздійснення. Прикметно, що в пострадянському літературознавстві ці проблеми виходять на перший план наукового осмислення, відкриваючи нові інтерпретаційні рівні.

В означеній парадигмі суспільних та гуманітарних знань творчість Володимира Самійленка, якого радянське літературознавство звично зарахувало до так зв. «другого ешелону», що само по собі демонструвало примітивність, схематичність мислення, на загал ідеологічно препарованого, безумовно, вимагає зановопрочитання. Так, чи могла в радянський час заслужити на особливу увагу творчість письменника, який співпрацював із Центральною радою, і для якого питання національної самосвідомості й гідності, як і людської честі та порядності упродовж життя залишалися домінуючими в сфері художнього мислення та в практичній діяльності. Не трудно здогадатися, яка б доля чекала на нього, якби довелося дожити до початку 1930-х – років сталінських репресій. Дочасна смерть у 1925 році через підірване поневіряннями здоров'я, по-суті, вирвала його з лабет, в які потрапили тисячі безневинних українців. Занововідкриття Володимира Самійленка під кутом зору узалежнення його майстерності від рівня визначеності національної свідомості, глибини проникнення в життя українського народу, національно зорієнтованої громадянської позиції автора та його персонажів сьогодні особливо на часі.

Постаючи як індивідуальна, притаманна окремій особистості *свідомість* характеризується певною мотивацією, ціннісними настановами, здатністю до рефлексії, до інтроспекції, тощо. Зумовлена зовнішніми та внутрішніми чинниками, свідомість кожного індивіда є контрольованим (передовсім його волею або й волею інших людей) процесом сприймання, осмислення, оцінювання і відображення реальних чи вигаданих предметів, явищ, життя природи та суспільства, людей, цілого людства, світу й т. ін., що на пряму пов'язано з самосвідомістю. Усвідомлення людиною її приналежності до певної нації з відповідним способом існування, ціннісними орієнтирами та інтересами, етнічними ознаками, мовою, ментальністю в межах національно-державницької структури визначає поняття національної свідомості. Як вищі рівні відображення, духовного освоєння об'єктивних властивостей зовнішнього та внутрішнього світу, ці три складові: свідомість – самосвідомість – національна свідомість активно впливають на творчі пошуки митців упродовж не одного століття. У сфері художньо-сміслових значень

Володимира Самійленка вони виразно корелюють з поняттям авторської свідомості. Творчо-психологічний акт авторської свідомості щораз активізує механізми «розумового моделювання» з поля зору психологічної тріади «розум, емоції, воля» в усіх функціональних проявах словесно-образного мислення (у зображенні, вираженні, рефлексії), в усій конкретиці деталей, на всіх структурних рівнях поетики, забезпечуючи бажаний авторові кінцевий результат – художній твір. Ці особливості дозволяють говорити про надчасову, трансісторичну природу авторської свідомості – творчо-психологічну в своїй основі, з усіма її типотвореннями. Відомо, що гомогенізуючий тип авторської свідомості виявляє сталу тенденцію до константності творчо-психологічних установок, гетерогенізуючий навпаки – до їх урізноманітнення, диверсифікації словесно-образного мислення, в результаті чого творчий доробок такого письменника являє собою «мозаїчний, гетерогенний» об'єкт. Як слушно зауважує Микола Кодак: «Аналіз проявів різнотипних систем авторської свідомості дає змогу констатувати їхні фундаментальні характеристики за параметрами *цілісності, енергетики і динамізму*» [Кодак 2006: 319]. Творчий доробок Володимира Самійленка, який репрезентує різнорідні жанроутворення – поезія, проза, драматургія, тощо слушно розглядати саме як «мозаїчний, гетерогенний» об'єкт, де авторська свідомість здатна до диверсифікації словесно-образного мислення й активно працює як у «романтичній», так і в «реалістичній» парадигмі.

Інтерпретаційні модули понятійного ряду «свідомість – самосвідомість – національна свідомість» у сучасному літературознавстві дозволяють залучати в сферу дослідження творчості митця його рецензії, статті, автобіографічні матеріали, епістолярій, на сторінках яких порушуються проблеми національної свідомості й самосвідомості українців, питання української мови та освіти, що тісно пов'язувались із загальним визначенням статусу України, розділеної між двома імперіями. Озвучена в «документальний» спосіб позиція письменника зазвичай досить відверта й не менш цікава, ніж у художніх творах. З'ясування творчо-психологічного змісту «головних об'явів душевного життя» (І. Франко) яскраво проступає, зокрема, в автобіографічних нотатках, де Володимир Самійленко зауважив:

«Не маючи змоги запалити ясне світло, дбали про те, щоб хоч каганчик блідий де-не-де блимав у тій темряві.

Не маючи змоги і не наважуючись вести темний і ще цілком несвідомий український народ на боротьбу за свою волю, старалися, щоб хоч не забувалися в народі його національна індивідуальність та щоб збереглась і поважалась його мова, той ключ од в'язниці поневоленого народу» [Самійленко 1958: 409].

Значний масив його творчої спадщини виявляє не лише проникливого, вдумливого лірика, а й гострого, дотепного сатирика з виразно заявленою громадянською позицією. Особистісні, громадсько-суспільні, загальнолюдські масштаби усвідомлення світу автором та його ліричними героями, специфіка сатиричного сприйняття дійсності та своєї нації у поетичних творах, особливості національної самосвідомості на сторінках поем свідчать, що ліро-епічні твори Самійленка (з точки зору процесу усвідомлення автором і персонажами самих себе та навколишнього світу) – явище досить цілісне і стійке, де тісно переплетено образне й понятійне мислення. Креативні прояви словесно-образного мислення письменника, його творчі інтенції входять у площину вияву та характеристики ознак і факторів індивідуально-авторського й національного у площині художньої творчості, де виокремлюється як основна, а для періоду національної незалежності України – визначальна проблема: наскільки українські митці переважно ХХ ст., формуючись як творчі особистості та перебуваючи в активному «інтернаціональному» середовищі соціалістичного суспільства, зуміли зберегти національні ознаки, національну сутність («ідентичність») їхнього художньо-образного мислення. Стосовно творчості Володимира Самійленка, ця проблема, так би мовити, подвоюється, оскільки письменнику довелося спізнати всю глибину «неправд, насильства, кривди й зла» («Вже годі плакати») не лише царської, а й радянської імперії, де відповіді на поставлені запитання мали різні відтінки. І за часів реакції, і в “інтернаціональному соціалістичному таборі” (досить промовиста офіційна радянська дефініція) українство поступально виборювало свої права, громадянські та суспільно-політичні позиції, незважаючи на подвійний гніт, настійно працювало над формуванням національної свідомості, національного патріотичного світогляду. Така

неординарна особистість як Володимир Самійленко надавала справжній приклад саможертвності й подвижництва на ниві української ідеї, а його творчість продукувала та викристалізовувала як визначальну доміанту художнього мислення концепт «національної свідомості», що довгий час залишався поза детальним науковим розглядом. І в цьому контексті доречно згадати думку Івана Франка, який влучно спостеріг, що письменник був «усею душею відданий своїй країні і своєму народові ... такий саморідний та *національний*... Він живо відчуває всі зневаги і всі – на жаль, такі нечисленні радощі рідного народу. Нема такої народної болячки, яка б не збудила відгуку в його серці, яка б у тім чудотворнім серці не скристалізувалася в ясну, чисту перлину – перлину правдивої поезії» [Франко 1982: 201].

Визнаний лірик, Володимир Самійленко усе ж найбільшою популярності здобув своїми сатиричними поезіями. І якщо в ліриці переважають мотиви любові до рідного краю, біль і невдоволення за долю упослідженого народу, протиставлення неправді сучасного життя «слави і волі» минулого, інтимні переживання ліричного героя, оспівування краси рідної мови, природи, то, в сатиричних творах він дещо по-іншому усвідомлює реальний світ. Тут він ні на хвилину не сумнівається в тому, що його іронія, ідкий саркастичний сміх або й просто відверта зневага до зображених негативів і до конкретних персонажів допоможе якщо не всій його нації, то хоча б частині народу усвідомити визначальні людські цінності.

Сповнена шуканням нового ідеалу лірика митця виявляє як основну доміанту високу патріотичну наснагу, почуття глибокої синівської любові до Батьківщини, щирої турботи про її світле майбуття. Україна як концептуальний образ творчості письменника стає центром тяжіння уже в його першій повній збірці поезій, яка вийшла у Львові в 1906 році під однойменною назвою. В ґрунтовній передмові Івана Франка наголошувалося на високих художніх якостях дібраних творів, досконалості мови, що прирівнювало їх до «коштовних перлин нашої літератури» [Франко 1982: 184]. У творчій уяві й душі поета Україна постає як чарівний, любий край, уподібнений з раєм, як дівчина у вінку з квітів та прекрасна мрія. Саме цю мрію прагне захвати він у своєму серці, щиро зізнаючись у програмовому вірші «Україні»: «Як мрію

чистую з найкращих мрій, / Я заховую в серці Україну, / І мрія та, як світище ясне, / Шляхом правдивим поведе мене» [Самійленко 1958: 88].

Він свідомий того, що шлях буде тернистим і важким, але в певності, що «днів моїх даремно не загаю», готовий покласти на оltар свободи не лише свої пісні «як дар малий // Великої і вірної любови», а й саможертвність, тверде переконання, що «в час страшний // Твій син тобі не пожаліє крови, // І що не спинить страх усіх погріз // Моїх пісень, моїх за тебе сліз» [Самійленко 1958: 89]. Критика незрідка характеризує Володимира Самійленка як «тихого», елегійного лірика, особливо при розгляді його поетичного шедевр - «Вечірня пісня», що своїм настроєм дуже близький до відомого шевченківського твору «Садок вишневий коло хати...». Великому попереднику й учителю митець присвятив такі яскраві твори, як: «Українська мова», «На роковини смерті Шевченка», «Вінок Тарасові Шевченку в день 26 лютого» та ін., не кажучи про співзвучність багатьох поетичних мотивів. Подібно до шевченківської поезії, «Вечірня пісня» передає той рідкісний стан гармонії, коли посеред усіх несправедливостей та кривд світу трудяща людина все ж знаходить той спасенний острівець любові й умиротворення для вистраждалої душі, повністю зливаючись із природою. Пісня сповнена смутком, навіяним нетривкістю сонячного дня, щирим людським благанням до ясного сонечка посвітити хоча б іще годину, бо дивна прозорість «тихесенького вечора» надто швидко спливає в темряві ночі, яку вже не в силі спинити ні місяць, ні зорі. Але ж, «Не слухає сонце, / За гору сідає / І нам посилає / На всю ніч – прощай! / Ой сонечко ясне, / Невже ти втомилось, / Чи ти розгнівилось? / Іще не лягай!» [Самійленко 1958: 133].

Близька за своєю строфікою й мелодикою до народних творів, ця поезія була покладена на музику Кирилом Стеценком і стала однією з найулюбленіших пісень, супроводжуючи навіть деякий час вечірню дитячу казку на українському телебаченні. Неповторна синтезія кольору, звуку, елегійного інтонування справляє великий естетичний вплив на читача і слухача, збуджуючи відповідний настрій, виробляючи високий художній смак.

Попри певну стриманість та елегантність, і в своїй ліриці Володимир Самійленко міг бути пристрасно-вибуховим. Його ніколи не ототожнювали з поетом-бійцем, який відверто закликає до збройної боротьби, але ті сатиричні твори, що вийшли з-під гострого пера письменника, говорили більше й точніше, ніж будь-які революційні прокламації та лозунги. У надрах його творчості поступово визрівав потужний сатиричний струмінь з усіма найтоншими відтінками – їдким сарказмом, ущипливим гумором, тонкою іронією, продукованими як своєрідний чинник (подразник) аби українська нація нарешті прокинулася, випрямилася й позбулася вторинності, меншовартості, стала врівень з іншими народами у своїй національній гідності та державній самоозначеності. Й тут митець безпощадний і до «своїх», і до «чужих», здатних тільки на те, щоб «кохати безпечно ідею», нетерпимий до пустопорожньої балаканини про патріотичну працю, до політичного фіглярства лжепатріотів і того сумновідомого і полохливого «запідного патріотизму», суть якого афористично точно та саркастично виразно сформульовано у відомих поетичних рядках: «Кожна піч українська – фортеця міцна: / Там на чатах лежать патріоти» [Самійленко 1958: 191].

Прикра, але справедлива констатація, на жаль, знаходить своє нюансування і в контексті сьогодення. Цей та інші смислові ключі, означені самими назвами творів: «Як то весело жить на Україні», «Ельдорадо», «Дума-цяця», «Міністерська пісня», «Патріотична праця» та ін. виявляють не лише гірку іронію, сумну задуму над суперечностями тогочасного життя, панування вузької, дрібненької дійсності, а й чимало нинішніх рудиментів, що свідчить про актуальність, гуманістичну спрямованість творчої спадщини письменника, її неперехідність.

Не менш значущими є твори Володимира Самійленка, сповнені філософських роздумів про покликання митця та призначення поезії. Саме в її великих завданнях, у творчості духа, осмисленні людського, а не рабського в собі, негасимості поривів до вищого буття бачить поет сенс свого та нашого існування, шлях до пізнання істини. Приклад великого Кобзаря вибрано за доказовість не випадково. На продовження шевченківських традицій, програмовий вірш Самійленка «Не вмере поезія, не згине

творчість духа» демонструє такі рівні загальнолюдської свідомості як особистісне, суспільно-національне, загальнолюдське.

Оригінальний вияв розмежування модусів авторської свідомості та персонажів демонструє відомий сюжет про Герострата. Єдина поема митця «Герострат» (1888) визначає центром осягнення не стільки відому постать честолюбця і злочинця, скільки постать людини слабодухої, боягузливої, відваги якої вистачає хіба лишень на те, аби прославитися підступним і варварським вчинком. У Самійленкові часи, як і в будь-які інші, не бракувало Геростратів, що особливо ранило митця, спонукаючи до створення глибокого художньо-психологічного полотна.

Форманти «авторської», «національної» свідомості та самосвідомості активно працюють і в прозовому, й драматичному тексті письменника. Теоретичне осмислення названих аспектів досить продуктивне, оскільки проза Самійленка виявляє твори з поетикою і реалістичної, і романтичної типогенези, демонструє такі різновиди жанру як «гумореска» й «казка» (означені з певною долею умовності через потужний сатиричний струмінь), оповідання (за авторським визначенням «ніби оповідання»), де прояви національно зорієнтованого мислення і діяння відіграють дуже важливу роль, незважаючи на те, що домінантними їх можна назвати лише умовно.

Специфіку драматургії Володимира Самійленка визначає сатиричне обдарування митця, позначившись на тематиці, засобах творення характерів та окремих ситуацій, на майстерній побудові мовних діалогів, монологів і полілогів. Звертаючись до традиційного сюжету української літератури, творчо зінтерпретованого у п'єсі «Чураївна», Самійленко створює дві редакції, які виявляють різноспрямовані вектори авторської інтенції. Це дає підстави розглянути під новим кутом зору такі проблеми як свобода і обов'язок, кохання й зрада, громадське та особисте, свідоме і несвідоме. Оскільки діяння, мовлення та мислення персонажів мотивовані різним ступенем означення й самоозначення понять «самосвідомість» та «національна свідомість», конститутивним є той факт, що чіткість національно-світоглядних позицій дійових осіб майже повністю залежить від глибини усвідомлення самих себе і життя в цілому, відповідно – реалізовано прояви словесно-образного мислення. У своїх

сатиричних п'єсах («У Гайхан-бея», «Химерний дядько», «Дядькова хвороба», «Драма без горілки») митець часто й навіть навмисне порушує системність процесу свідомого (контрольованого) мислення персонажів, послідовність та логічність вчинків і подієвого ряду творів, що зумовлено своєрідністю пародіювання системи тодішніх ярликово-трафаретних та ситуативно-рефлексивних стосунків як між окремими людьми, так і цілим суспільством. Отож, процеси осмислення та відображення реального й вигаданого творчою уявою автора життя характеризуються не лише доказовістю, обґрунтованістю, логічною впорядкованістю, а й особливою емоційною наснаженістю, що разом спрямовані на глибоке та багатогранне усвідомлення себе й оточення як українців та цілої нації.

Щоразу реалізуючись в конкретних історичних обставинах, авторська свідомість «розкривається в діалектичній єдності змінних і постійних, інваріантно повторюваних творчих проявах особистості» [Кодак 2006: 4]. Різногранна літературна діяльність Володимира Самійленка, яка на слушну думку Івана Франка зберігає сталість творчих мотивів, репрезентує явища амбівалентного характеру, що у своїй основі утворюють «біполярну єдність» (Ю.Лотман) – свідомість автора-людини та смислову структуру свідомості автора-творця з досить потужною націєтвірною домінантою.

Література: *Кодак 2006*: Кодак М.П. Авторська свідомість письменника і класична поетика/ М.П. Кодак. – К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2006. – 335 с.; *Самійленко 1958*: Самійленко В. Тв.: У 2-х томах/ Володимир Самійленко. – К.: ДВУ, 1958. – Т.1 – 403 с., Т.2 – 510 с.; *Франко 1982*: Франко І. Володимир Самійленко. Проба характеристики/ Іван Франко. – Пов. збір. тв. У 50-ти т. – Т. 37. – К.: Наукова думка, 1982. – С.193 – 204.

В статье рассматривается взаимообусловленность мастерства Владимира Самийленко уровнем его национального сознания, глубиной проникновения в жизнь украинского народа, национально сориентированной гражданской позиции автора и его персонажей.

Ключевые слова: *национальное самосознание, язык, самосознание, автор, персонаж.*

ББК83.3(4Укр)
УДК 821.161.2:82.09

Ольга Бігун, к. філол. н. (Івано-Франківськ)

Концепція «Логосу» у творчості Т. Шевченка: патристична парадигма

У статті йдеться про засади релігійно-філософського світогляду Т. Шевченка. Аналізується творче вираження концепту «Логос» у творчості митця. Досліджується художнє переосмислення зафіксованих значень концепту.

Ключові слова: христологічна інтерпретація, патристика, Логос, Т. Шевченко.

Olga Bigun. Conception of Logos in Tar as Shevchenko works: patristic paradigm The article deals with T. Shevchenko's religion and philosophy worldview. The original implementation of concept Logos in T. Shevchenko's oeuvre is analyzed. The creative rethinking of fixed senses of this concept is investigated.

Key words: Christology interpretation, patristics, Logos, T. Shevchenko.

Сучасне літературознавство пропонує множинність підходів у тлумаченні релігійних засад Шевченкового світогляду. Однак, безперечним є те, що Т.Шевченка й справді визнано релігійним поетом «не просто тому, що велика частина його творів тематично пов'язана з Біблією, і не тому, що він часто звертається до Бога (насправді він часто і не погоджується з Ним), а завдяки глибинним структурам поетового мислення» [Грабович 1991: 82]. Питанням Шевченкової віри присвячені численні розвідки (С.Балей, В.Барка, Д.Бачинський, Т.Бовсунівська, Г.Грабович, В.Доманицький, Л. Задорожна, І.Огієнко, Є.Нахлік, В.Пахаренко, П.Плющ, В.Сулима, В.Щурат та ін.), однак дослідження релігійно-філософського світогляду, виходячи з порівняльного аналізу вчення Отців Церкви, залишаються все ще малорозробленими аспектами інтерпретації творчості українського митця. Тому, логічним видається зосередження на порівняльно-типологічній площині христологічної інтерпретації, верифікації патристичних

концептів з іманентними домінантами художнього дискурсу Шевченкових творів.

Чи був знайомий поет з положеннями релігійної філософії достеменно невідомо. Існують припущення, що в полі зору поета були не тільки біблійні тексти, але й релігійно-філософські вчення Отців Церкви. Зокрема, І.Калинець вважає, що про богословські доктрини св. Августина Т. Шевченко дізнався у Кирило-Мефодієвському братстві, до якого належав й студент І.Андрузький, начитаний у християнській філософії. «Окремі ремінісценції з праць св. Августина є і в ранніх (1846 – 1847 років) віршах Андрузького, водночас на його віршах виразно позначився вплив Шевченка. Можливо, у приватних розмовах Шевченко й Андрузький ділилися думками про вчення св. Августина?» [Калинець 2006: 110], припускає дослідниця.

Можна також припустити, що з творами Августина Шевченко познайомився у Репніних. І.Калинець згадує про книгу «Избранные сочинения блаженного Августина» (в 4-х частинах) у перекладі І. П. Тургенева видавництва Типографської Компанії М.Новікова, яка була у бібліотеці Репніних. На користь цієї думки свідчить і те, що саме після першої подорожі в Україну та знайомства з Варварою Репніною Шевченко починає писати біблійні епіграфи до своїх творів.

Про знайомство з філософськими засадами богослов'я можна дізнатись і з листування Т.Шевченка, зокрема, з тією ж Варварою Репніною. В одному з листів він вживає термін «християнська філософія», який, ймовірно, стосується книги «О подражании Христу» Томи Кемпейського. Упадає у вічі, що поет відводить християнській філософії роль «наріжного каменя», який служить непохитним остовом для стражденної душі: «Я теперь, как падающий в бездну, готов за все ухватиться – ужасна безнадежность! так ужасна, что только одна христианская философия может бороться с нею» [Шевченко 2003, 6: 50].

Однак, важливим доказом знайомства Т. Шевченка з концептуально важливими релігійно-філософськими положеннями і св. Августина, й інших апологетів патристики може слугувати творчий доробок українського поета, у якому ми й намагатимемося віднайти паралелі та аналогії, серед яких поняття «Логосу» вирізняється низкою типологічних збігів.

Як відомо, в царині онтології богослов'я перейняло концепцію ієрархії Логосів у грецьких філософів. Поняття «Логос» було введено у філософію ще Гераклітом, пізніше у Платона та Арістотеля воно втратило свій фундаментальний онтологічний зміст і знову набуло його лише у вченні стоїків. У них Логос був тонкою матеріальною душею Космосу, яка взаємодіяла з грубою матерією, породжуючи багато речей. У неоплатоніків також використовувалось дане поняття, однак тут воно втратило свою матеріальну природу і постало еманациєю осмисленого світу.

Переходу концепції «Логос» до церковної традиції сприяв юдейський богослов Філон Александрійський. У його вченні Логос сприймався як Слово Боже, «образ Бога», «другий Бог», про що йдеться, зокрема, у Євангелії від Йоана: *«Споконвіку було Слово, і з Богом було Слово, і Слово було – Бог. З Богом було воно споконвіку. Ним постало все, і ніщо, що постало, не постало без нього. У ньому було життя, і життя було – світло людей»* (Йоан 1, 1 – 4) [Новий Завіт 2006: 235]. У Орігена Бог фактично творить цей світ і діє через посередництво свого єдинородного Сина, котрим є Христос-Логос, який уособлює реально космологічну функцію і фактично стає метафізичним чинником світу. «Логос, – зауважує з цього приводу Оріген, – є найвища істина – праобраз розумних істин, початок причин усіх речей, джерело усіх сил, взірець, за яким створений світ. У нього є план світу і ідеї всього створеного. Все, що є розумне і благе, є від нього...» [цит. за Кондзьолка 2001: 66]. Відтак факт творення, за Орігеном, полягає у реалізації функцій Христа як Логоса, Божого Слова.

До роздумів щодо поняття «Логос» приєднується й св. Августин, який представляє «сутність Бога у відповідності з догматом тринітності, визначеної Нікейським собором: Отець, Син-Логос і Святий Дух (Pneuma). Усім трьом особам притаманна спільна Божа природа, а тому можна ствердити єдиносущність Бога-Отця і Бога-Сина, а також тотожність першопричини буття і Логоса-Слова» [Кондзьолка 2001: 90]. Отже, після специфічної релігійної трансформації в християнстві Логос почав визначати собою і гносеологічну, і онтологічну, і екзистенційну сфери теоретичного осягнення дійсності. Він був зарахований до засадничих постулатів загальнохристиянської парадигми. В

результаті цього на концепті Логосу вибудовано і загальнохристиянську світоглядну модель.

У Шевченкових творах доволі часто можна провести паралелі з концептуальними положеннями вчення про Логос. Прикметно, що поет демонструє широку палітру еволюції цього вчення: від еллінських доктрин до теологічних концепцій Отців Церкви. Сакральна природа слова повсякчас проступає у різних іпостасях, міняючи свою онтологічну природу. Зокрема, рядки *«Подай душі убогій силу, / Щоб огненно (тут і далі підкреслення наші. – О.Б.) заговорила, / Щоб слово пламенем взялось, / Щоб людям серце розтопило...»* («Неофіти») [Шевченко 2003, 2: 246], *«І їх (апостолів, учнів. – О. Б.) униніє і страх / Розвіяла, мов ту полову, / Своїм святим, огненным словом!»* («Марія») [Шевченко 2003: 328] перегукуються з філософським вченням стоїків, для яких, як відомо, Логос був тонкою матеріальною (ефірно-вогненною) душею Космосу, яка в контакті з грубою матерією спричинилась до появи усього іншого.

Однак, більш виразно у Шевченковому доробку проглядають патристичні міркування, за якими Бог-Слово безпосередньо пов'язаний з ідеальним світом, з ієрархією божественних Логосів, що уособлюють нетварну енергію. Наприклад, у «Неофітах», якщо заглибитись у зміст рядків *«Пошли мені святее слово, / Святої правди голос новий; / І голос розумом святим / І оживи і просвіти!»* [Шевченко 2003, 2: 245], виникає думка, що Логос тут уявляється саме сукупністю тих творчих, креаційних процесів, за допомогою яких твориться реальне пізнання людиною світу. Така рефлексія близька теологічним доктринам Еріугена, зокрема його поглядам на процес пізнання людиною світу через розум, який поєднує зовнішні та внутрішні відчуття, та їх прототипи, що існують у Божому Слові, у полі «надчистого споглядання першообразу», або Бога [Кондзьолка 2001: 125].

Процес «оновлення», перегляду засадничих постулатів світоустрою поет вбачає у зміні ідейно-логічної концепції Логосів, заснованих на Премудрості Божій: *«Надхне, накличе, нажене / Не ветхее, не древне слово / Розтліннеє, а слово нове / Між: людьми криком пронесе / І люд окрадений спасе...»* («Осія. Глава XIV») [Шевченко 2003, 2: 333]), що перегукується з богословськими

положеннями Максима Сповідника [див. Епифанович 1996]. Про те, що Шевченко мав можливість читати твори Максима Сповідника визнає у своїх розвідках Л.Плющ. Зокрема, дослідник робить припущення про подібність Максима «Москалевої криниці» з фігурою Максима Сповідника та наголошує на близькості ідей щодо християнської філософії у Шевченка та Максима Сповідника [Плющ 2001: 264].

Опозиція концептів «старого» й «нового» доволі чітко простежується у творчому доробку Т. Шевченка. У цьому протиставленні поет покладається на Слово Євангелія, яке, на його думку, стане «словом новим», «словом правди». Уособленням «старого» релігійного устрою для Шевченка слугувала московська церковна політика, бо, як вважав Л.Білецький, «релігійна діяльність московської церкви замість того, щоб словом правди просвіщати народні душі, <...> пішла московській невольницькій політиці й іменем Бога допомагає фальшем і брехнею ще сильніше народ поневолювати» [Білецький 1954: 351]. Тому постає необхідність повернення до істинного сенсу Божого Слова, який, на думку поета, підміняється облудним лицемірством представників церкви: *«Кругом неправда і неволя, / Народ замучений мовчить. / І на апостольським престолі / Чернець годований сидить»* («Єретик») [Шевченко 2003, : 289]. Так, поет проводить аналогію з періодом панування фарисеїв та книжників перед приходом та під час земного життя Ісуса Христа, який нещадно викривав їхню брехливу сутність та навчав людей справжнім духовним заповідям: *«Як в світі жить, людей любить, / За правду стат! За правду згинуть! Без правди горе! / Горе вам, / Учителі архієреї!»* («Марія») [Шевченко 2003, 2: 321]. Проводячи паралелі між сучасним автору контекстом та історією, що сягає корінням часів Христа, поет закликає до апостольського служіння та дотримання християнських чеснот, серед яких для своїх земляків вирізняє актуальні, на його думку, *«любов, і правду, і добро, / Добро найкраще у світі, / То братолюбіє»* («Неофіти») [Шевченко Т. 2 2003: 248].

Зауважимо, що у низці творів Шевченко акцентує свою увагу на ролі Пресвятої Богородиці, яка *«Воплотила, пронесла / Святеє слово над землею...»* («N. N.») [Шевченко Т. 2 2003: 285], адже саме вона приводить на світ Слово Боже – Христа-Спасителя.

Під таким кутом зору поема «Марія» набуває іншого звучання, бо християнську тайну «зачаття» вбачаємо не під час походу за водою до криниці з молодим гостем-проповідником, як це прийнято трактувати, спираючись на апокрифічний характер поеми, а у процесі «зародження», «завагітнення» Словом Божим під час промов провісника приходу Месії: *«В куточку мовчки прихилилась / Та дивувалася, дивилась / І слухала, як молодий / Дивочний гість говорив. / І слова його святис / На серце падали Марії, / І серце мерзло і неклоє!»* [Шевченко 2003, 2: 315]. За такої інтерпретації цілком природним постає проблема «серця Марії», яку Шевченко мав намір дослідити [Шевченко 2003, 6: 54]. Так, «серце» перебирає на себе функцію «лона» для майбутнього Месії, бо, як свідчить перебіг поеми, Блага Вість Слова Божого породжує в серці Марії нове життя – Сина Божого, який *«... пішов / В Єрусалим на слово нове, / Поніс лукавим правди слово!»* [Шевченко 2003, 2: 327]. Та й після розп'яття самого Месії його вчення не вмирає, бо Марія продовжує нести людям Христові заповіді: *«Своїм святим огненным словом! / Ти дух святий свій пронесла / В їх душі вбогії!»* [Шевченко 2003, 2: 328].

Уповання на Божого Сина у навершенні до правдивих християнських засад повсякчас пронизує твори Шевченка. У поезіях поет часто отожднює Ісуса Христа зі «словом святим», «словом правди», як-от *«... Правди слово, / Святої правди і любові / Зоря всесвітня зійшла»* («Неофіти») [Шевченко 2003: 247] (це рядки про народження Месії), або *«... А Ти / Возстав од гроба, / Слово встало»* («Неофіти») [Шевченко 2003, 2: 247] (ймовірно, йдеться про Воскресіння), що асоціюється і з положеннями теологічних трактатів, і зі словами Святого Писання, у якому, зокрема, мовиться: *«І Слово стало тілом, і оселилося між нами, і ми славу його бачили – славу Єдинородного від Отця, благодаттю та істиною сповненого»* (Іоан 1: 14) [Новий Завіт 2006: 236]. Саме на Христове вчення автор покладає надії та сподівання на те, щоб *«І по Україні пронеслось, / І на Україні світилось / Те слово чистеє, кадило / Чистішій істині»* («Неофіти») [Шевченко 2003, 2: 246]. Так, Бог-Логос і у Шевченкових творах, і у Біблійних текстах є не просто Богом в плоті, але й генетичним началом усього існуючого, субстанційною основою буття.

Отже, аналіз концептуальних засад концепту Логос у творах Шевченка демонструє художнє переосмислення зафіксованих значень основного концепту у силовому полі загальнохристиянської парадигми. Відтак, Логос у Шевченкових творах постає як Єдиний Син Божий у своїй історичній (надісторичній) місії, як неповторне Єдине Слово Боже у іпостасі Ісуса Христа.

Література: *Білецький 1954:* Білецький Л. Біблійні теми в творчості Шевченка за 1859 р. // Тарас Шевченко. Кобзар. Т. 4; [Редакція, статті й пояснення д-ра Леоніда Білецького]. – Вінніпег, Канада: Українська вільна академія наук у Канаді. Інститут Шевченкознавства. Видане закладом видавничої спілки «Тризуб», 1954. – С. 247 – 265.; *Грабович 1991:* Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка; [пер. з англ. С. Павличко]. – К.: Рад. письменник, 1991. – 212 с.; *Епифанович 1996:* Епифанович С.Л. Преподобный Максим Исповедник и византийское Богословие. – М.: Мартис, 1996. – 220 с. – (Приложение к серии «Святоотеческое наследие»); *Калинець 2006:* Калинець І. Шевченко і Святий Августин / І. Калинець // Дзвін. – 2006. – № 5 – 6. – С. 109 – 113.; *Кондзьолка 2001:* Кондзьолка В. Історія Середньовічної філософії: [навчальний посібник]. - Львів: Світ, 2001. – 320 с; *Новий Завіт 2006:* Новий Завіт. – Львів: Видавництво Отців Василіян, 2006. – 712 с; *Плющ 2001:* Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці»; [Дванадцять статтів / Передм. Ю. Шевельова]. – К.: Факт, 2001. – 384 с; *Шевченко Т. 1 2003:* Шевченко Т. Г. Пов. збір. тв.: У 12 т.; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін.]. Т. 1. – К.: Наук. думка, 2003. – 784 с; *Шевченко 2003, 2:* Шевченко Т. Пов. збір. тв.: У 12 т.; [редкол.: М. Г. Жулинський та ін.] Т. 2. – К.: Наук. думка, 2003. – 773.; *Шевченко 2003, 6:* Шевченко Т. Г. Пов. збір. тв.: У 12 т.; [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін.] / Т. 6. – К.: Наук. думка, 2003. – 632 с.

Бигун О.А. Концепція «Логоса» в творчестві Т. Шевченка: патріотическа парадигма

В статтє рассматриваются основы религиозно-философского мировоззрения Т. Шевченка. Анализируется творческое воплощение концепта «Логос» в произведениях поэта. Исследуется художественное переосмысление фиксированных значений данного концепта.

Ключевые слова: *христологическая интерпретация, патристика, Логос, Т. Шевченко.*

Світлана Бородіца, доц. (Тернопіль)

УДК 821.161.2-31
ББК 84.4УКР**Національно-міфологічний код у романі «Смітник Господа нашого» Галини Пагутяк**

У статті розглядається національно-міфологічний код у романі «Смітник Господа нашого» Галини Пагутяк, який розширює межі класичного роману через формальні техніки, увиразнюючи комплекс екзистенційних проблем самотності, самоідентифікації, смерті.

Ключові слова: жанр, національно-міфологічний код, неомодернізм, роман, химерна проза.

Boroditsa S.V. National mythological code in the novel “Trash of the Lord” by G.Pahutyak.

The article deals with the national mythological code in the novel “Trash of the Lord” by Galina Pahutyak which extends limits of the classic novel by formal techniques, emphasizing the complex of existential problems of loneliness, identity, death.

Key words: genre, national mythological code, neo-modernism, novel, chimerical prose.

Проза Галини Пагутяк є експериментальною, особливо у жанрі химерного роману. Різні аспекти її прозової творчості фрагментарно досліджують літературознавці В.Агєєва, Т.Бовсунівська, В.Габор, Я.Голобородько, Н.Козачук, О.Корабльова, О.Леоненко, Н.Мельник, Р.Мовчан, Є. Нахлік, Т. Тебешевська-Качак, О. Поліщук, В. Положій та ін. Ці численні інтерпретації текстів письменниці свідчать: її романи тяжіють до модерних, розмикаючи традиційні жанрово-стильові та ідейно-тематичні канони жанру. «Інтерпретувати текст, – писав Ролан Барт, – зовсім не означає наділяти його певним конкретним змістом (відповідно правомірним чи відповідно довільним), але, навпаки, зрозуміти його, як утілену множинність» [Барт 1989: 15].

Роман «Смітник Господа нашого» означений Т.Тебешевською-Качак як «маленький роман» [Тебешевська-Качак 2006: 54], що визначається місткістю, складністю будови, широким охопленням життєвих подій, глибоким розкриттям історії

формування характерів персонажів. Олена Поліщук акцентує увагу на тому, що «Смітник Господа нашого» – дивакувата філософська казка для дорослих кінця ХХ ст. [Поліщук 2002: 64] з особливою концепцією світу і людини у ньому. Тому її роману притаманні такі риси, як акцентуація уваги саме на суб'єктивному факторі, принцип кінематографічного монтажу, еkleктика, безфабульність, розмитість характерів, метафоричність тощо [Тебешевська-Качак 2006: 54]. Письменниця творить художній світ «ні з чого»: смітник, пустеля, притулок трактуються як своєрідна реакція на дегуманізацію сучасного суспільства.

Символічний на всіх структурних рівнях роман «Смітник Господа нашого» написаний в ірреальній площині світосприйняття. Герої – «п'ять вар'ятів» Шептун, Базіль, Діоген, Колос, Перевізник, які живуть на смітнику, думаючи, що у раю. Художній світ твору виразно сюрреалістичний, що визначає умовність зображуваної дії, деструктивний хронотоп твору. У такому штучно створеному авторкою художньому світі «стерті всі до одної опозиції» [Пахаренко 1997: 123], відсутні обмеження і заборони, мотивації поведінки персонажів, а символи (шипшина, птаха, дитина) поліфункціональні і традиційно не інтерпретуються.

Непослідовність, фрагментарність, алогічність керують вчинками «вар'ятів», констатуючи абсурдність їхнього життя, а відтак – розщеплення свідомостей, що поглиблює психологізм у відтворенні станів переживання самотності, через яку персонажі пізнають глибини буття у парадигмах хаосу й упорядкованості. Самотність стає не тільки зовнішньо вираженою, а й внутрішньо насиченою та герметичною, ускладнюючи філософсько-медитативну площину художнього тексту письменниці.

Галина Пагутяк вибудовує текст як утаємничену нарацію метафоричного характеру, де читач поетапно досягає приховані глибини буття (О. Корабльова). У такий спосіб авторка констатує кризу раціоцентричного світу внаслідок домінування у ньому насильства й аморальності. Поведінка персонажів дозволяє усвідомити беззмістовність та химерність їхнього життя, викривлені поняття про світ, з яких глузує навіть п'ятирічний хлопчик.

Перший коментар до викладу дивних подій у романі з'являється лише з появою каліки Гриця. Історія заснування нового

раю на смітнику, розказана ним як казка для божевільних, свідчить про її псевдореальність [Голобородько 2009: 4]. Отже, спостерігаємо маніпулювання читацьким сприйняттям як важливим компонент «ідеології тексту».

Через ускладнення онтологічної картини світу мотивом самотності і божевілля увиразнюється її абсурдистська модель. Божевілля, втілюючи абсурд бездуховної культури, свідчить про первісне міфопоетичне відтворення світобудови, де межею стає смерть [Тебешевська-Качак 2006: 54]. Персонажі божевільної п'ятірки гинуть один за одним у дивних обставинах, але повністю самотні. Незахищеність людини у світі – це умова людського існування у її спотвореному вигляді, у «сірій реальності», ознаками якої наділяється маскулінний світ [Тебешевська-Качак 2006: 55].

Світ самотності змальований авторкою через «певний міфологічний комплекс, який... на сучасному етапі став особливо привабливим» [Тебешевська-Качак 2006: 55]. Йдеться про міфологічний тотем – предка, деміурга конкретного світоутворення – образ Короля, що дає підстави говорити про маскулінну природу сотвореного світу. «Тотем – це результат відчуття провини племені перед природою, гармонію якої воно полишає на довгі тисячоліття власної історії. Постає тотема у призерку свідомості звіролюдини є щось трагічне й оргіастичне. Тому тотем завжди потребує крові і насолоди, смерті та народження. Все це уособлюється у жертві, яку приносять тотемові; досить часто жертвою стає сам тотем» [Хамітов 2000: 166]. Тому, на думку О. Корабльової [Корабльова 2007: 18 – 19], відповідно до міфологічного сприйняття тотема в романі згорає хата Короля. Знищення тотемічного предка, – по суті, спроба авторки вийти за межі цього страшного табуйованого світу і у такий спосіб позбутись самотності, що свідчить про деструктивний хронотоп роману.

У романі «Смітник Господа нашого» змодельовано химерну реальність «Дивної країни, що була колись багатолюдною, а нині налічувала п'ятьох старих вар'ятів» [Пагутяк 2007: 115], куди вони потрапили з доброї ласки лікаря, що випустив їх із божевільні (справжня реальність). Дивна країна – це незаймана земля, де посередником виступає Кінь Пройдисвіта, не завжди доброзичлива до подорожніх, бо з неї важко піти. Цікавим є висловлювання

О.Логвиненко щодо функції Голосу, що «невідь-кому належить» і «символізує духовний сенс нашого існування, без якого душа мертва» [Логвиненко 1989: 56].

Роман «Смітник Господа нашого» – символічний, але його символіка настільки суб'єктивна, що авторка супроводжує художній текст відповідним словником-коментарем, який підтверджує думку, що філософські проблеми про абсурдність і минушість світу, екзистенційні мотиви тісно переплітаються з апокаліптичними і релігійними (постійне звернення до Бога, віра в потойбічні світи, рай). У творі Г.Пагутяк використала фольклорний код, який трансформувала через мотиви, образи, символи української народної творчості. Адже саме у ньому втілений особливо тісний зв'язок людини з природою, який дослідники вважають прикметною властивістю етноестетики українців: «Та найбільш характерною прикметою людської поезії східноєвропейських народів треба уважати животворення природи, живе сполучення з природою, що так ярко проглядає в слов'янських і особливо українських народних піснях. Се зостанок анімістичного світогляду, коли то чоловік на давніших ступенях духовного розвитку, живучи в безпосередній стичності з природою, вважав себе її частиною, дивився на ціле своє оточення – звірів, птахів, дерева, рослини, ріки, скали – як на ества з людською душею, що приймають живу участь у людській долі, що спочивають чоловікові в щастю й нещастю, помагають або шкодять. Се рід, так сказати б, примітивного пантеїзму з антропоцентричною тенденцією, бо чоловік являється в ньому осередком животворної природи, від якої ведуть до нього таємні нитки» [Колесса 1970: 21]. Це дозволяє читачеві переконатися, що події, описані у творі, відбуваються на території України.

Крім того, такими вказівними номінантами найчастіше виступають рослини: груша, шипшина, горох, дуб, липа, ромашка, м'ята, чебрець, суниця, чорні черешні, малина, порічки, яблука, слива, звіробій, ромашка, ліщина, ялиця та інші. Проте особливим символічним значенням наділена Крива Груша, яка у творі одухотворена. Саме вона радить Перевізнику заспівати колискову Вітру, щоб стихити його. Цікавим є те, що письменниця сама подає тлумачення цього символу: «Крива Груша – священне дерево Дивної країни, яке милує і карає. В акті вмилоствлення Вітру

Груша – посередниця між природними і людськими силами, терези, на яких зважується доля, Феміда, сувора Мати. Власне, це єдина жива істота, яку шанують жителі Дивної країни. Крива Груша стоїть на межі ризику. Коли Діоген з Базілем покидають назавжди свої домівки, Груша перестає існувати» [Пагутяк 2007: 208]. Таким чином, авторський образ Кривої Груші – деформований образ довголіття і здоров'я у вузькому значенні, а в ширшому – апокаліптичний образ України.

У рослинному світі роману виділяється ускладнений образ лісу, який, персоніфікуючи, Галина Пагутяк наділяє містичними характеристиками та надзвичайними можливостями: «Ліс – живий. Усе на світі бачить і чує. Коли дитя загубиться в лісі, той виведе його на сунічну галявину, зімкне віти над головою, вбереже від згуби. Ліс забирає силу лише в тих, хто її має, а хто не має, бере її від нього. Діоген стає деревом, бо він особливий: знає, що дерева ходять, що вони підступні, і через те стає навек мовчазним» [Пагутяк 2007: 208]. Таким чином, ліс – визначальний чинник існування людини, носій багатства, часом біди. Саме лісове оточення (похмурість і непрохідність хащів, постійна небезпека, що чатувала на людину, таїна дерев і звірів) формувало особливий світобачення і характер мислення персонажів. Ліс загалом і дерева-тотемі зокрема уособлюють царство надприродних істот – лісовиків, водяників, вовкулаків, відунів. У лісовій гушавині захована доля людини, ліс сприяє коханню і віщує загибель [Кононенко 1996: 90], хоча здебільшого символіка лісу ґрунтується на усвідомленні його як друга, провідника, помічника, як у романі «Смітник Господа нашого».

У тваринному світі твору домінують образи коня, ворона, крука, горобців, мухи, бджоли, оси, павука та інших. Так, «Рябий Кінь Пройдисвіта – істота, яка єднає Інший світ з незайманою землею, але ця єдність облудна. Кінь належить Пройдисвіту, вічному мандрівникові. Кінь без Пройдисвіта і Пройдисвіт без Коня – що може це означати, як не розрив між світами, адже на цьому рябому коні навіть Пройдисвіт не потрапить в незайману землю?»

Малий зустрічає Коня, коли той смертельно поранений. Хто поранив його стрілою? Певно, злий чарівник. Смерть Коня Пройдисвіта – смерть старої казки. Але для дитини казка

продовжується» [Пагутяк 2007: 207]. В українському фольклорі кінь уособлює вільне життя, нескорений дух, стрімкість дій і вчинків. Таким чином, і в романі Г. Пагутяк кінь – позитивний персонаж – тотемна тварина, посередник між світами і водночас носій певних моральних якостей.

Зовсім протилежне навантаження у романі та фольклорі несе образ крука. В українській народній традиції утвердився образ ворона (крука) як віщуна нещастя, провісника горя, страждань, смерті. Таке уявлення зумовлене і зовнішнім виглядом, і криком, і способом харчування цього птаха, тому він символізує смерть, нещастя, страх, страждання [Кононенко 1996: 138]. Зовсім по-іншому моделює його письменниця, наголошуючи на філософському змісті образу: «Круцьо. Не слід сприймати прирученого крука за вісника смерті чи якийсь зловісний символ. Приручений птах – то є приручений птах. Грицько і крук розуміють одне одного. Круцьо – ноги і крила каліки. Із вбогого смітника він летить у незайману землю і є Провідником для Малого, а для нас – Свідком, котрий вільний свідчити або не свідчити. Однак ми чомусь шукаємо інших свідків, тільки не птахів і не рябих коней.

Крива Груша, скалічений крук, безногий Грицько, недоумкуваті жителі Дивної країни, хлопчик – це не ущербність світу, а його незакінченість» [Пагутяк 2007: 208].

Г. Пагутяк міфологізує сакральне як онтологічний феномен: явне та невидиме, природне та надприродне у просторі присутності. У романі «Смітник Господа нашого» сакральне виступає як «межовий» стан буття між дійсною та трансцендентною реальністю.

Серед такого роду понять, що нерідко набувають символічного звучання, виділяється вітер – уособлення неспокою, нестриманості, оновлення. Водночас вітер – руйнівник, що змітає все на своєму шляху, тому це буйне, гнівне начало, яке представляє життєві труднощі, неприємності, що їх має подолати людина: вітер шкодить, із ним ведеться боротьба, перемагає той, хто опирається, не здається. Подібне трактування вітру прочитується в романі Галини Пагутяк: «Вітер – це сила. Наша помилка в тому, що ми ставимося до Вітру як до неістоти. Але ж Ісус втихомирював бурю

на морі, керували вітром гуцули-мольфари, а Карлос Кастанеда вчить, як ховатися від вітру, вмилостивлювати його.

Жителі Дивної країни досить своєрідно боролися з Вітром, вибираючи між себе жертву. Так колись приносили жертву Богові Дощу. Стихія й зараз завдає нам великої шкоди, але ніхто не думає серйозно, що її можна спинити самим лише благанням. Це не Божа кара, це – кара Сили. Попросіть Вітер, щоб він дав змогу дійти додому холодного зимового вечора, не гнівайте його, не боріться з ним. Все на світі можна втишити ласкою, і тільки ласкою» [Пагутяк 2007: 205]. Це головна думка, яку письменниця намагається донести читачеві: її підтверджує фрагмент з роману, де Перевізник заспівав для вітру колискову і, як наслідок, – він затих.

У творчості Галини Пагутяк особливе місце займає акватична символіка. Так, у коментарях: «Ріка – як Всесвіт, має початок і не має кінця. Вона лише тече крізь незайману землю. У кожній незайманій землі присутні п'ять стихій: вода (Перевізник), дерево (Діоген), земля (Колос), вогонь (Базиль), повітря (Шептун). Ріка лише частка однієї із стихій, її не можна перейти, не замочивши ніг, і вона є посланцем єдиного листа Малого. Ця ріка є рікою життя. А ще є ріки смерті» [Пагутяк 2007: 210].

Авторське трактування ріки як символу швидкоплинності, минулості всього сущого (життя, кохання тощо) продукує ідею подолання перешкод (у коханні, сім'ї, з'єднання з рідними тощо). Річка як символ можливої розлуки – один із найбільш поширених мотивів українських пісень – стає свого роду фоном, супроводом дії [Кононенко 1996: 92], образом-концептом, який ускладнює містично-демонічну картину світу.

Оригінальність наративу роману «Смітник Господа нашого» забезпечується використанням українського дитячого фольклору, зокрема колискових пісень. Саме колискова пісня «Ходить сон коло вікон, а дрімота коло плота, питається сон дрімоти...» [Пагутяк 2007: 143] допомагає Перевізнику заколисати розлючений Вітер. Таким чином, функція пісні – не лише задобрити природну силу, а, як і замовляння, привернути або відвернути від «вар'ята» дію певних духовних сил, оберекти від зла, сприяти здоров'ю. Тут, незважаючи на безліч нюансів почуттів і думок, висловлюваних у колискових піснях, найактуальнішим виступає мотив закликання чи запрошення сну до дитини (у Г.

Пагутяк – до вітру). У ньому зафіксоване анімістичне уявлення про сон як істоту, яка може заспокоїти і приспати Вітер [Лановик, Лановик 2006: 569].

Забавлянку «Сорока», пов'язану із пещенням дитячої руки, у романі «Смітник Господа нашого» авторка вкладає в уста Колоса, який виконує цей дитячий віршик з метою заспокоїти та нагодувати Малога: «Сорока-ворона діткам кашу варила, на порозі студила» [Пагутяк 2007: 161]. «Малий навіть не посміхнувся, але запах юшки змусив його розкрити рота, і він ковтнув. Всі полегшено зітхнули. Малий ковтнув ще три ложки і двоє перепелячих яєць» [Пагутяк 2007: 161]. Отже, письменниця зосереджує увагу на глибинних образах і жанрах українського фольклору, надаючи їм особливого, часто містичного звучання. Так, зустрічаємо у романі і жанр заклички – короткого поетичного твору, пов'язаного з вірою давніх людей в магічну дію слова, в якому звучать звертання до природних явищ, стихій, об'єктів з метою вплинути на погоду, довкілля чи саму людину [Лановик, Лановик 2006: 580]. Заклички найчастіше виконувалися у культових обрядах землеробського циклу, наприклад як звертання до дощу: «Дощику, дощику, не пади. / Зварю тобі борщику з лободи» [Пагутяк 2007: 149].

Проте, якщо такі твори зазвичай виконують діти, то у романі це робить підстаркуватий божевільний Колос, а свої слова він підтверджує діями: «Колос наварив юшки, куди вкинув молоденької кропиви і поставив на подвір'я» [Пагутяк 2007: 149]. У його свідомості священне виявляє себе як внутрішня інтенція, як безпосереднє відчуття. Іntenційне знання сакрального виходить із самого людського Духа: «дика душа» – багата і мудра, тому людство, зберігаючи право на усамітнення, має можливість духовного відродження / переродження.

Отже, у романі «Смітник Господа нашого» Г.Пагутяк глибоко прочитує фольклор, осмислює народнопоетичне світобачення, окреслює моральний ідеал у перспективі. Письменниця прагне відживити основи народнопоетичного світобачення, творчо трансформувати втілені у народному досвіді етичні й естетичні цінності.

Містифікований постурбаністичний світ, міфологічні образи, гармонійно доповнюючи один одного, презентують роман

Г.Пагутяк як історію-притчу, інтелектуальний роман, з характерними жанрово-стильовими домінантами: концептуальністю, авторською багатоплощинною моделлю світу, інтертекстуальністю, міфологізацією дійсності, складною системою персонажів-ідей та ін. Специфічний «герметичний» світ, у якому тісно синтезовані реальне та ірреальне, дійсне й умовне, топос «смітника» як втілення самотності, приреченості й безнадії засвідчують серйозність авторського задуму: роман не просто трансформує жанровий інваріант химерної прози чи магічного реалізму, мислиться не тільки як витвір нестримної фантазії, авторської уяви, а прочитується як умовна модель соціуму і бездуховності сучасної людини. Іронія письменниці гірка і в'їдлива, а серйозно-іронічний дискурс наповнюють трагічні, часто трагіфарсові ситуації. Авторський світ має глибоке символічне значення, правильно потрактувати яке Г.Пагутяк допомагає «Коментарями» – своєрідним органічним змістовим і художнім продовженням роману.

Література: *Барт 1989*: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – 569 с.; *Голобородько 2009*: Голобородько Я. Перебувати над реальністю: несучасна температура духу Галини Пагутяк / Я. Голобородько // Українська мова та література. Шкільний світ. – 2009. – №44. – С. 3-5.; *Денисюк 2003*: Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору / І. Денисюк // Слово і час. – 2003. – №10. – С. 41-49.; *Колесса 1970*: Колесса Ф. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю // Колесса Ф. Фольклористичні праці / Ф. Колесса. – К.: Вища школа, 1970. – С. 17-33.; *Кононенко 1996*: Кононенко В.І. Символи української мови / В.І. Кононенко. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 217 с.; *Корабльова 2007*: Корабльова О. Засади міфопоетики у художній версії самотності у прозі Галини Пагутяк / О. Корабльова // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Т.17 – Донецьк: Східний видавничий дім, 2007. – 280 с. – С. 15-19; *Лановик, Лановик 2006*: Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: Підручник / М.Б. Лановик, З.Б. Лановик. – 4-те вид., стер. – К.: Знання-прес, 2006. – 591 с.; *Логвиненко 1989*: Логвиненко О.М. Сучасний український роман: еволюція, характери, стиль / О.М. Логвиненко. – К.: Вища школа, 1989. – 175с.; *Лучук 1996*: Лучук І. Сонетії. – Львів: ФІРА-люкс, 1996. – 64 с.; *Пагутяк 2007*: Пагутяк Г. Смітник Господа нашого / Г. Пагутяк / Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті, оповідання та новели. 2-ге вид., переробл. і доп. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – С. 139 –

211.; *Пахаренко 1997*: Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодерні / В. Пахаренко // Світо-вид. – 1997. – №1-2 (26-27).; *Поліщук 2002*: Поліщук О. У пошуках незайманого світу (Пагутяк Галина. Записки Білого Пташка: Два романи та повість. – К.: Український письменник, 1999) / О. Поліщук // Слово і час. – 2002. – №7. – С. 64 – 65.; *Тебешевська-Качак 2006*: Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект) / Т. Тебешевська-Качак // Слово і час. – 2006. – №9. – С.51 – 58.; *Хамітов 2000*: Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології / Н. Хамітов. – К.: Гранослов, 2000. – 238 с.

Бородица С.В. Национально-мифологический код в романе «Смітник Господа нашого» Г. Пагутяк.

В статье рассматривается национально-мифологический код в романе «Смітник Господа нашого» Г. Пагутяк, который расширяет пределы классического романа посредством формальных техник, подчеркивая комплекс экзистенциальных проблем одиночества, самоидентификации, смерти.

Ключевые слова: жанр, национально-мифологический код, неомодернизм, роман, причудливая проза.

Наталія Городнюк, докторант (Київ)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 821.161.2 – 312.1.09

Концепт їжі та симпосіональні образи у романі В. Домонтовича «Без ґрунту»

У статті проаналізовано особливості харчового коду у романі В. Домонтовича «Без ґрунту» та його роль у розкритті індивідуальності героїв, їхньої життєвої стратегії та характеру взаємин з іншими людьми. З'ясовано, як через деталізацію смакових відчуттів відтворено нюанси любовних переживань героїв. Досліджено симпосіональні образи (їжа, вино, духовний бенкет, застільна бесіда) та реалізацію семантичного зв'язку «їжа – мистецтво – кохання».

Ключові слова: семантика їжі, харчовий код, бенкет, вино, симпосіон.

The characteristics of the food code in the novel V. Domontovych «Without Ground» and his role in revealing the identity of the heroes, their life strategy and the nature of relationships with other people are analyzed in the

article. It was found how by detailing taste of love experiences reproduce the nuances of the characters. It was investigated symposion's images (food, wine, spiritual feast, table conversation) and the implementation of semantic relationship «food - art - love».

Keywords: *semantics of food, food code, a feast, wine, symposion.*

Для інтелектуальної прози В. Домонтовича характерна ретельна виписаність речового світу людини культури: одягу, інтер'єру, їжі. Якщо перших двох чинників літературознавча рефлексія хоча б опосередковано торкалася у працях, присвячених концепції людини чи питанням хронотопу у творчості митця, то саме концепт їжі постає несправедливо обділеним увагою дослідників. Разом з тим у романі «Без ґрунту» слід відзначити важливість харчового коду в розкритті індивідуальності героїв, їхньої життєвої стратегії та характеру взаємин з іншими людьми, атрибутивних рис соціокультурної доби. У творі фігурують численні деталізовані описи частувань, бенкетів, урочистих обідів, інтимних вечер, сцени відвідин різноманітних ресторанів, пивниць і трактирів. Через деталізацію смакових відчуттів відтворено нюанси любовних переживань героїв; важливими видаються симпосіональні образи (їжа, вино, духовний бенкет, застільна бесіда); чітко окреслюється семантичний зв'язок «їжа – мистецтво – кохання», а досвід пізнання смаку страв і напоїв, естетичних відчуттів та еротичних переживань постає як такий, що має однакову аксіологічну природу в семіотиці тексту В. Домонтовича. З'ясуванню цих питань і присвячено наше дослідження.

Герой-оповідач твору – професор-мистецтвознавець Ростислав Михайлович – естет, гедоніст, гурман. Він глибоко і всебічно розуміє якість їжі та питва, що становлять для нього не просто життєву насолоду, але й необхідну умову комфорту. Якість їжі та влаштованість і естетична насолода від неї, на його переконання, є ознакою високої культури людства. Згадаймо його роздуми про «комфортабельність природи» («Я не люблю природи, якою вона є. Вона діє прикро мені на нерви. Я витримую природу виключно тоді, коли її пристосовано вже для людських вигід. Красивид повинен розкриватись з тераси ресторану. Природа повинна бути подана при столикові кав'ярні: добра кава, тістечка й довкола кольоровані тканини далечини» [Домонтович 2000: 385]), прикре розчарування через відсутність зручностей та закладів

харчування у Потьомкінському саду («На жаль, я не найшов у саду жадної кав'ярні або навіть буфету з парою бляшаних стільців і столиків під деревом, щоб мати змогу замовити собі стопку на сто грам і порцію краківської ковбаси на двісті грам» [Домонтович 2000: 385]), причому йдеться не про фізичний голод та банальний процес насичення, а про задоволення естетичних потреб людини («Чудесний краєвид, і так прикро, що тут бракує кави або принаймні стопки горілки, з чого б я теж охоче задовольнився» [Домонтович 2000: 386]).

Замовляючи в готелі їжу на сніданок, Ростислав Михайлович «глибокодумно замислюється». Замовлення героя детально і фактурно виписано: «Насамперед, чорної кави. Тільки, – застерігаю я, – міцної й гарячої, друже!.. Масла, на якому ще блищать срібні краплини розсолу. Редису, холодного й свіжого. Рожевої шинки» [Домонтович 2000: 313].

Відзначимо речовий, і зокрема харчовий, код спогадів героя. Харчові образи часто виступають засобом характеристики історичного періоду та способу життя. Так, доба безвладдя і революції подана через побутово-речові деталі (переважно одягу та їжі) та соціокультурну подробицю (зокрема, вирубаний Потьомкінський сад): «Заткнувши сокиру за пояс підперезаного пальта, — тоді всі, однаково чоловіки й жінки, ходили підперезані, — надриваючись, стомлені люди тягли за собою на саночках зрубаний стовбур акації. В хаті, опалюваній бляшаною буржуйкою, на сковородці, розпеченій до червоного, смажили на олеонафті млинці з кукурудзяного борошна. Олеонафта, мастило для машин, заступала тоді людям товщ» [Домонтович 2000: 384].

Минуле постає для героя низкою зорових, смакових, звукових та одоричних деталей, а місто дитинства – втраченим раєм, що увиразнюється згадкою про «ідилію вишневих садків» і традицію вечірнього чаювання у саду з цвіркунами, дзвоном трамваю та млосним запахом матіол. Обов'язковий ритуал сімейного чаювання позбавлений тут традиційної для В. Домонтовича іронії і постає виявом повноти буття, так само, як і згадка про інші гастрономічні подробиці дитинства: «...я віддаюся втішному полону згадок про минуле. Про страви, що завжди були надміру товсті, залляті сметаною й маслом. Про дрібно покраяні, притрушені перцем, перемішані з цибулею соковиті помідори. Про

великі пухкі паляниці. Великі з зелено-чорною шкіркою стиглі кавуни, які хрумтять, коли їх розрізувати» [Домонтович 2000: 318].

Серед численних описів частувань та відвідин різноманітних закладів відповідного спрямування, зупинимося на епізодах бенкету у найкращій дніпропетровській шашличній з екскурсивним Гулею, що виявляє атрибутику симпосіону; інтимній вечері з Ларисою, що набуває ознак бенкету богів з елементами симпосіону; перевернутому бенкеті у брудному трактирі та симпосіоні у дорогому ресторані (обидва епізоди з художником Линником); урочистому обіді у директора художнього музею Витвицького. Відомий краєзнавець і дослідник життя та творчості письменника Микола Чабан на зустрічі зі студентами-філологами Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара 18 травня 2010 року висловив припущення, що розлогі барвисто-соковиті описи їжі у Домонтовича обумовлені тим фактом, що роман «Без ґрунту» писався в голодному окупованому Харкові, відтак гастрономічна образність виконує компенсаторну функцію. Не відкидаючи цієї думки, ми звертаємо увагу на глибинну полісемантичну насиченість концепту їжі у творчості митця, розлогі ланцюжки соціокультурних смислів та асоціацій, пов'язаних з їжею, важливість харчового коду та симпосіональної образності у поезії майстра.

Симпосій, або симпосіон (гр. Συμπόσιον – бенкетування) – ритуалізоване бенкетування, пиятика, що організовувалась, як правило, після спільної трапези [Симпосій 1994: 525]. Естетику симпосіону та культурні практики, пов'язані з традиціями античного бенкету, детально проаналізовано французьким дослідником Франсуа Ліссарагом [Ліссараг 2008]. «Правильний» симпосіон передбачає напередвизначений та чітко окреслений набір культурних смислів і практик, структурних елементів, поведінкових стратегій. Серед його основних складових дослідник визначає такі: вино, застільні бесіди та промови, музика (пісня чи танець), інтелектуально-розважальні ігри, еротика [Ліссараг 2008: 28 – 31]. Вони можуть виявлятися як комплексно, так і вибірково, але атрибутивними незмінно виступають винопиття та застільні промови. Зміст симпосіону визначається саме його словесною складовою – темою застільної бесіди. «Задоволення від

симпосію асоціюється з вином, музикою, промовами і видовищем» [Лиссараг 2008: 100 – 101].

Перша сцена відвідин шашличної Ростиславом Михайловичем у компанії Гулі дуже детально виписана, об'ємна, композиційно охоплює два розділи і має виразні риси симпосіону, серед яких добірна їжа, вишукане вино та неодмінна словесна складова – вчена бесіда про мистецтво. Герой прагне потрапити туди, «де, як запевнили мене місцеві знавці ресторанних справ, ми знайдемо не тільки справжні добірної якості кавказькі шашлики, але й найкраще до смаку вино» [Домонтович 2000: 305]. Малюнки на сходах стають приводом для розмови про функції кольору, примітивізм, сутність реалізму, пам'ять народу, пам'ять митця і призначення мистецтва, але все це – лише інтелектуальна забавка для героя-оповідача, своєрідна гра, вправління у красномовстві вченого мужа: «В словах своїх, виголошуваних тільки для того, щоб бавитись, щоб тішити себе самого, я одкриваю для себе істини, на які я натрапляю несподівано і які тим часом нікого ні до чого не зобов'язують» [Домонтович 2000: 307]. Таким чином, в епізоді одночасно спрацьовують розважально-ігрова та інтелектуальна складові симпосіону.

Власне, саме представлення Ростислава Михайловича господареві шашличної є одночасно «представленням» героя читачеві, оскільки до цього реципієнтові відомо лише те, що він консультант за сумісництвом та колишній викладач Гулі: «Професор. Приїхав з Харкова. Мандрував по Вірменії. Вивчав тамошню старовинну архітектуру. Глибокий знавець тубільчого вина, шашликів і старовинних храмів» [Домонтович 2000: 309]. Прикметно, що їжа та питво постають в одному семантичному ряду з архітектурою і культовими спорудями як об'єкт та джерело пізнання. Надалі цей смисловий ряд буде неодноразово повторюватись, увиразнюючись і поглиблюючись. Так, у характеристиці господарем глибини таланту художника, автора настінних малюнків, актуалізовано зв'язок кулінарних здібностей, живописного таланту та мистецтва пиття: «Безперечно, господар мав рацію, пов'язуючи в один вузол те, що на перший поверховий погляд, здавалося б, не мало між собою жадного зв'язку: вміння готувати шашлики, мистецтво малювати й здібність багато вина випити» [Домонтович 2000: 309].

Обід героїв постає сакральною церемонією, ритуалом, а його учасники – «вибраними містагогами», що увиразнює і семантика червоного вина (незмінного елементу обрядодії давніх містерій та релігійних дійств) «на особливо урочистий випадок»: «Господар приймав нас, немов священнодіяв. Лишилося враження, що ми для нього не просто випадкові люди, які ненароком мимохіть потрапили сюди з вулиці, а вибрані містагоги, учасники ритуального обряду, його найдорожчі, люб'язні його серцеві приятелі, бо годувати людей шашликами й частувати їх вином – то високе покликання, яке не кожній людині дається згори» [Домонтович 2000: 309 – 310].

Таким чином, уже перший епізод твору, пов'язаний з їжею, виразно окреслює семантику їди як акту духовного: «В цей спосіб здійснюється важливе й істотне. Істи й пити не фізіологічний акт насичення, а ствердження спільноти, щасливої й щирої людської дружби» [Домонтович 2000: 310]. Відзначимо, що автором не просто називається та чи інша страва, – у тексті ретельно відтворено кольорові, фактурні, смакові деталі, особливості форми, консистенції та якості їжі. Так, чебуреки майстерного кухаря постають досконалим витвором мистецтва: «Подані на стіл золотаві, з шагреневою шкіркою, продовгасті соковиті чебуреки були бездоганні. Це був неперевершуваний шедевр кулінарії» [Домонтович 2000: 310]. Кулінарне мистецтво і живопис постають у творі рівноцінними виявами культури. Герой радить кухареві почати малювати, адже «такий великий майстер у готуванні чебуреків, як він, має всі підстави претендувати на те, щоб досягнути не менш високих ступенів також і в мистецтві малювання» [Домонтович 2000: 310].

Їжа та ставлення до неї є важливим засобом характеристики одного з центральних героїв твору – митця Степана Линника, який «ігнорував дійсність в її незалежному від нього бутті» [Домонтович 2000: 327], нагромаджуючи у власному помешканні безладний мотлох, вдягаючи випадкові і часто несполучувані між собою речі та харчуючись час від часу, з ледь знайомою людиною, у першому ж закладі, що трапився йому на шляху, – найдорожчому ресторані або «найпаскуднішій, найбруднішій харчівні». Як своєю творчою манерою герой руйнував традиційні підвалини живопису, так і власним способом буття неухильно заперечував реальність. У

ставленні до їжі та манері їсти герої протиставляються: пересичений гурман-гедоніст і раціонально тверезий професор-мистецтвознавець Ростислав Михайлович та його вчитель, напівбожевільний митець Степан Линник, для якого їжа, її якість, кількість та частота вживання не мають ніякого значення: «Їв Линник, коли трапиться, де трапиться й що трапиться. Їжі він не надавав жадної ваги. Коли він працював, він не їв. Він міг не їсти днями, добами. Якщо його питали, чи він уже обідав сьогодні, він завжди відповідав: «Але ж я обідав вчора!.. Здоров'ю людини шкодить, якщо вона обідає щодня! Дома він не їв, він годувався виключно по харчівнях і кухмістерських. Він виходив з дому й тоді їв. Це в нього пов'язувалося в його уяві: бути не дома – їсти. Їсти значило для нього бути не вдома, їсти на людях. Він не зносив їсти самому» [Домонтович 2000: 331].

Огидна вечеря у брудному трактирі для візників, на якій довелося бути присутнім Ростиславу Михайловичу, – це перевернутий бенкет у нижньому світі, де панує темрява, бруд і сморід, збираються «жалюгідні покидьки міста» – злодії, п'яниці, дешеві повії, а їжа огидна: «підозріле вариво, що звалося «солянкою» [Домонтович 2000: 333], плаский фіолетовий оселедець, солоні огірки та зіпсована ковбаса, яку герой-оповідач так і не наважився проковтнути. Недостойна компанія поруч, бруд, смердючі портянки візників, запльований фікус у темній залі, надщерблені склянки та огидна зіпсована їжа – антимодель ідеального бенкету. Згадаймо, чистота навколишнього середовища, того простору, де відбувається застілля, за Ксенофаном, – перше правило хорошого бенкету [Лиссараг 2008: 37].

Теперішній церемонності і вишуканості професора-мистецтвознавця протиставляється процес насичення митця, виписаний з елементами натуралізму: «Линник їв, кваплячись, пожадливо і багато. Він набивав рота великими шматками, спішив ковтати, давився їжею» [Домонтович 2000: 333]. У тексті детально змальовано пожадливість у їжі, квапливість, навіть ненажерливість, якою герой компенсував своє вимушене голодування: «Так їдять босяки в притонах портових міст, коли нарешті дорвуться до їжі» [Домонтович 2000: 333]. Завершальною деталлю цього епізоду є зомління героя від випитого та з'їденого.

На противагу нічному антибенкету, обід героїв у ресторані після відвідин виставки «Союзу пейзажистів» має виразні ознаки симпосіону: акцент тут зроблено не скільки на їжі, як на випивці (згадаймо, на думку Ф. Лиссарага, їжа не є необхідною складовою симпосіону: «під час симпосію не їдять, оскільки найчастіше він відбувається після трапези» [Лиссараг 2008: 17]), а також вповні реалізована вагома словесна складова симпосіону – бесіда про мистецтво. Спиртне у цьому контексті виявляє функції ініціації: Линник не тільки викладач героя у юності – він здійснює своєрідну посвяту юного Ростислава Михайловича, котрий на той момент був «безневинним недосвідченим юнцем, який у себе в родині не вживав і краплі спиртових напоїв» [Домонтович 2000: 338], у тонкощі ресторанних страв, спиртних напоїв та сутність мистецтва. Як і в епізоді у шашличній, даний контекст актуалізує ціннісну рівноправність досвіду пізнання героя – пізнання їжі, алкоголю і мистецтва (додамо – пізнання жінки через мистецтво як остання смислова ланка цього ряду): «Ми сидимо з ним удвох за столиком у «Домініка», й він посвячує мене в таємниці ритуально-урочистих назв, які вичитує з карти страв.

Кінчивши замовляти, він звертається знов до улюбленої його теми: мистецтво й теоретичне його обґрунтування. Сьогодні він виголошує різні філіпіки проти ландшафтного малярства. Проти того, щоб змальовувати предметове. Зовнішній образ світу. – Вони, – Линник змахнув у повітрі серветкою, як прапором, – вони уявляють собі, що вони творять мистецтво, коли малюють природу, природний світ в його речевій, природній даності! Але це, кажу я вам, жадне мистецтво» [Домонтович 2000: 338]. Ця розмова, як і більшість бесід за обідом, змальованих у романі, має всі ознаки симпосіону: перед нами ритуал спілкування за їжею та питвом митця та його учня про сутність мистецтва. Водночас учень постає неофітом і в «гастрономічно-кулінарній науці», і в мистецтві споживання та поцінування спиртних напоїв: «В ті роки я ще зовсім не розбирався ні в складній гастрономічно-кулінарній науці, ані в напоях. Линник був моїм Вергілієм, я його несміливим і ніяковим Дантом.

Линник віддавав перевагу міцним напоям і під його досвідченим керівництвом я навчився відрізняти смак, якість горілки з білою й червоною голівкою, шустівської гіркої, абсенту,

шнапсу, віскі. Керований ним, я пройшов по всіх дев'ятьох колах горілчаного пекла і, одночасно з тим, по всіх дев'ятьох колах теоретичного раю, щоб, в розмовах з Линником, пізнати найвищу істину Мистецтва, кохану Беатріче. Мистецтво, що з мистецтва відтвореної природи об'єктивно даного світу, має стати зав'язком образів в системі нової організованої й упорядкованої, не даної, як досі, але нової, створеної реальності...» [Домонтович 2000: 338]. Знову ж таки маємо рівноправність пізнання смаку і якості горілки та найвищої істини мистецтва, хоча останнє врешті-решт і ставиться під сумнів іронією в обігруванні пафосного пролеткультівського гасла про мистецтво як будівництва життя. Але попри іронію важливим у розкритті рефлексії людини культури в інтелектуальній прозі В. Домонтовича видається той факт, що досвід пізнання страв і напоїв, вироблення естетичних відчуттів та еротичних переживань має однакову аксіологічну природу.

Образи їжі фігурують у всіх епізодах любовних побачень Ростислава Михайловича та Лариси Сольської, реалізуючи виразну еротичну семантику. Уже сцена першого побачення героїв та інтимної вечери у найкращій шашличній виявляє ознаки бенкету богів та симпосіону. У цьому випадку семантика їжі пов'язується із семантикою льоху, що лише увиразнює еротичний підтекст: «Збитими кам'яними сходинками ми зійшли вниз. Усе, що було вчора, повторилось сьогодні» [Домонтович 2000: 375]. Дослідниками (В. Топоровим, О. Фрейденберг) переконливо доведено зв'язок процесу їди та статевого акту у давніх віруваннях [Еда 1998: 427; Фрейденберг 1997: 75], а семантика льоху первинно розгортає мотив утроби, пов'язаний з сексом, народженням та смертю. Прагнення героїв до незвичайних смакових відчуттів, досконалості і вишуканості страв актуалізує семантичний зв'язок їжа-кохання: незвичайне знайомство і неймовірний початок роману героїв (діада мистецтво-кохання) співвідносне з мистецькою досконалістю страв та вибагливістю еротичних переживань (семантична діада голод-пристрасть), про що свідчить ритуал замовлення страв закоханими: «Ми хочемо їсти, але ми хочемо їсти щось винятково добре, щось таке досконале й виключне, чого немає в жадних картках і жадних цінниках!» [Домонтович 2000: 376]. Таким чином, прагнення закоханих до виключності та

винятковості у відчуттях (смакових, еротичних, естетичних) втілює тріаду: їжа – кохання – мистецтво.

Хоча у цьому епізоді не названо і не конкретизовано жодної страви, але рельєфність, з якою виписана суперечка господаря шашличної і кухаря щодо вибору блюд та їх послідовності для поважних і дорогих гостей, є переконливим втіленням харчового коду та вказівкою на семіосферу давнього ритуалу частування.

Еротичний код симпосіону у даній ситуації актуалізує мотив вина та порівняння вина з жінкою. Так, еротика як одна із складових симпосіону виявляється не лише у присутності чарівних супутниць симпосіастів – гетер, але й у застольних промовах, присвячених здебільшого сутності любові, уславленню Ерота та принад кохання. Ознаки такої промови містять роздуми господаря шашличної про винятковість вина і жінки: «Вино, — казав він [господар шашличної – *Н.Г.*] далі, – це як жінка! Є жінка і жінка, і є вино й вино. Є вино, що його можна пити щодня й ніколи не зазнати від того втіхи. Є жінка, що її можна знати ціле життя, і що тобі з того? Але буває жінка, що, раз її зустрівши, ніколи більше не забудеш її в житті, хоч це був лише погляд, який ненароком вона кинула, або посмішка, що нею вони обдарували тебе мимохідь» [Домонтович 2000: 377 – 378].

Господар пропонує особливе вино – для найкращої з жінок і наймудрішого з чоловіків. Мотив вина як життєвої втіхи, радості і насолоди однаково актуалізує як мистецький, так і еротичний контекст, адже вино належить одночасно і до сфери природи, і до сфери культури. Таку семантику підкреслює і спільність епітетів до вина, ночі і кохання: «Вино, яке ми пили того вечора, було густе, солодке, тьмяне й тепле, як тепла й запашна буває лише весняна солов'їна ніч.

Це була коштовна рідина. Кожну її краплину треба було цінувати, немов спадковий клейнод, передаваний з роду в рід і з покоління в покоління. Вино було варте порівняння з тією жінкою, яка його пила. Уся радість і вся втіха життя конденсовані були в насолоді, яку ми відчували, смакуючи отес вино» [Домонтович 2000: 378].

Подальша розмова героїв має виразні риси симпосіональної бесіди: «Ми пили чорну, міцну турецьку каву. До свого гурту ми запросили господаря. Поринувши в хмільне коливання, ми слухали

розлогі його міркування про вино, про людей, їжу, сенс життя, призначення людства в світовому бутті універсу» [Домонтович 2000: 378]. Саме вустами господаря шашличної висловлено ключовий принцип гедонізму: «Я гадаю, що пити й їсти слід тільки задля тієї радості й втіхи, що є в їжі й питві!» [Домонтович 2000: 379]. А вже наступна сцена реалізує мотив сп'яніння від вина і кохання: «Ми йшли бульваром Проспекту вгору, п'яні од вина, кохання й безжурности» [Домонтович 2000: 380].

Образ вина у поєднанні з мотивом любові розгортається й у сцені на пляжі, яка хоч і не має виразного харчового коду, адже розмова між Ростиславом Михайловичем та Ларисою відбувається не безпосередньо за обідом чи споживанням вина, але постає ніби продовженням симпосіональної бесіди про вино та сутність кохання. Маємо, з одного боку, симпосіональний мотив уславлення вина та піднесення його до рівня мистецтва (згадаймо репліку Лариси: «Щоб продавати вино, треба бути також і поетом» [Домонтович 2000: 390]), а з іншого – підкреслений повтор мотиву жінка/вино: в уста героя-оповідача вкладено майже дослівну ретрансляцію тези господаря шашличної про порівняння жінки з вином: «Є вино й вино! Є жінка! Вино, як жінка!.. Є вино, що, покуштувавши його бодай краплину, не забуваєш його смаку ніколи в житті. Так само й жінки! Мені здається, Лар, ви належите до подібних жінок» [Домонтович 2000: 390], що таким чином реалізує у тексті мотив «у квадраті» і повертає реципієнта до вихідної позиції симпосіону. Про це свідчить і тема бесіди, безапеляційно запропонована Ларисою, – з'ясування сутності любові взагалі та природи їхнього кохання зокрема, і сама форма її проведення – словесний двобій, провокативно-інтелектуальний спаринг коханців. А дотепність героя-симпосіаста виявляється у згадці про Босвела, босвелізм та босвелістичну сутність їхнього кохання.

Чергова розмова героїв про кохання під час прогулянки Дніпром також актуалізує харчовий код: Ростислав Михайлович пригощає Ларису чорним шоколадом «Золотий ярлик»: «Бери, це ж не «Міньйон». Я навмисне взяв «Золотий ярлик», бо він гіркавий, і я був певен, що ти віддаш йому перевагу» [Домонтович 2000: 435]. Смакові відчуття (гіркота десерту) – метафоричне відображення любовних переживань героїв, але це не банально-традиційна

мелодраматична образність «гіркоти солодощів», це гіркота раціонального досвіду пізнання кохання доби – кохання, яке «не забарвлене в сантименталізм почуттів» [Домонтович 2000: 435]. Так, продовжуючи розпочату розмову в салоні-ресторані на пароплаві, герої п'ють горілку і говорять про «антипсихологічне» кохання доби, позбавлене чутливості і чуттєвості. Горілка, що мала б означувати сп'яніння коханців, натомість позначає у даному контексті гіркоту тверезості закоханого: «І від цього ковтка горілки все довкола відразу прояснюється й опрозорується, кожне враження стає тепер несподівано чітким і завершеним» [Домонтович 2000: 437]. Автор висловлює устами героя-раціоналіста «історіософію» кохання доби, а через деталізацію смакових відчуттів відтворює нюанси любовних переживань героїв. Таким чином, в усіх епізодах побачень героїв фігурує їжа, що зайвий раз підтверджує нашу думку про глибинний зв'язок їди та любовного акту у поетиці В. Домонтовича. Навіть в епізоді останньої зустрічі героїв – музичному вечері на честь Ростислава Михайловича – маємо побіжну констатацію факту: «Вечеря була багато і зі смаком сервована» [Домонтович 2000: 440].

Ще одним з головних гастрономічних епізодів твору виступає святковий урочистий обід у директора Художнього музею Арсена Петровича Витвицького, що спершу виявляє риси старосвітських обідів літератури ХІХ ст., згодом набуваючи виразних ознак симпосіону. Він вагомий за обсягом (опис обіду охоплює чотири розділи – з 39-ого по 42-ий) та за змістом (виявляє й увиразнює мистецькі, філософські та історіософські орієнтації героїв та ставлення до них героя-оповідача). Вказівка на традицію старосвітських обідів реалізована у тексті як безпосередньо, так і через численні описи посуду, страв, їх якості та автентичності, що опосередковано актуалізує у пам'яті читача гастрономічний код І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та І. Нечуя-Левицького: «Темнозелені скляні барильця у вигляді ведмедів та низенькі присадкуваті гранчасті чарки надавали столу старосвітського вигляду. Пухкі великі пироги були горою накладені в довгу, з білої лози плетену корзину, що на табуретках стояла поблизу стола. Це були правдиві пироги, печені не в духовці, а в печі на широких бляшаних листах. Так само й борщ був варений в печі в великому чавуні. Борщ був з бараниною, з засмажкою, добре вистояний, як

годиться доброму українському борщу» [Домонтович 2000: 410 – 411]. В описі обіду фігурують також наливки домашнього приготування як вказівка на народну традицію частування, але автор не обмежується лише називанням напоїв, мікрообразно подаючи смакові якості «гострої з гіркуватим кістковим присмаком вишнівки» [Домонтович 2000: 411] чи смакування героїв «слив'янкою, міцною, як спирт, і солодкою, як зацукрений мед» [Домонтович 2000: 419].

Друга частина урочистої трапези є безпосереднім утіленням симпосіону: «По обіді, здавалось би ніколи не скінченому в своєму навидовижу грандіозному обсязі, ми всі гуртом, на запрошення господарів, перейшли до середини хати» [Домонтович 2000: 411], де за кавою та вином відбувається розмова про мистецтво, трансформацію варязької теми в ескізах та малюнках Линника, технічні зрушення та побудову Дніпрельстану, археологічні розкопки, давнє та модерне виробництво, історичні зрушення та «а-історизм» народу. На нашу думку, мистецький, археологічний та історіософський дискурси твору нерозривно пов'язані у даному контексті з поетикою симпосіону, оскільки всі вставні тексти, що репрезентують роздуми чи спогади героїв і сюжетно не пов'язані з головною магістраллю твору, фігурують як промови на бенкеті. Попри монологічну форму викладу (розділи 39 – 40) текст містить непоодинокі вказівки на жваву розмову, що створює ілюзію діалогізму, причому постійно підкреслюється симпосіональність бесіди героїв, адже філософські та історіософські сентенції перемежуються гастрономічно маркованими репліками, закличками наповнити чарки та тостами.

Натомість опис завершального етапу трапези – чаювання – повертає реципієнта до обігрування традиційної семантики цього ритуалу у творах митців-народників, актуалізуючи разом з тим його «монументальність», «ідилічність», «ізолюваність» та безповоротність: «Сяє біла, як сніг, скатерть. Монументальна величність господині, що сидить коло самовару й розливає по склянках золотобарвний чай, підкреслює ідилічну замкненість цього ізолюваного світу. Співає пара. Блищить нікель цукерниці. Рожевіє пухкість щік і ліктів» [Домонтович 2000: 421]. Посилання на народництво увиразнюється неонародницькими сентенціями Витвицького.

Герой-оповідач із властивою йому пересиченістю однаково байдуже реагує як на слова директора про позаісторичність народу та його апологію неонародництва, так і на пропозицію господині скуштувати варення. Власне, останнє викликає у нього навіть більший інтерес: «Не без вагань я переглядаю довший ряд кольорових тонів: жовтозелена айва, прозора рожевість троянди, червона чорнота вишень. – Чи ви брали яблучне? – нагадує мені господиня. Але я волію спинити свій вибір на агрусовому» [Домонтович 2000: 422].

Чай, як і більшість гарячих страв, символізує теплоту людських стосунків, але саме душевного тепла бракує розмові героя-оповідача з Витвицьким: чесна байдужість Ростислава Михайловича до долі музею постає жорстокою щодо старого директора: «Арсен Петрович пожадливо п'є чай, але рідина гірчить, і солодкість здається йому подібною на смак ліків» [Домонтович 2000: 426]. Музей – це його спосіб буття, яке він не здатен переформатувати. Як підсвідоме прагнення господаря відновити теплоту і душевність у спілкуванні розцінюємо його запрошення Ростислава Михайловича випити ще склянку чаю, натомість відмова героя-оповідача від чаю та прохання нарзану або зельтерської свідчить про несхильність останнього до відвертості і тепла. Тотальну онтологічну розгубленість Витвицького після байдужих слів Ростислава Михайловича засвідчують його безглузді маніпуляції з чаєм.

В епізоді з напуванням Гулі герой-оповідач постає у ролі диявола-спокусника, Мефістофеля, що іронізує зі сталих почуттів та переконань Гулі, вносячи сумнів і сум'яття в душу останнього закидом, ніби перетворення культової споруди на музей – це таке ж саме блюзнірство, як і перетворення церкви на господарське сховище, адже «ізольоване естетичне ставлення до релігійних справ це блюзнірське заперечення їх метафізичної суті» [Домонтович 2000: 429]. Дискусія між героями закінчується перевернутим бенкетом, де, по-перше, замість високих напоїв (вина) фігурує сурогат-замінник – дешевий лікер: «Гуля робить помилку. На його місці бувши, опинившись в ролі жертви, я вибрав би коньяк! Це далеко безпечніше, ніж паскудна солодкава продукція Спиртотресту. Коньяк, в кожному разі, природніший, особливо дорогий коньяк без всяких сурогатних домішок! Але

жеребок кинуто» [Домонтович 2000: 432]; по-друге, увиразнюються «диявольські» функції героя-оповідача: він знищує певність Гулі, ламає його волю і, напуваючи до неприємності, позбавляє свідомості.

Таким чином, ми проаналізували особливості харчового коду у романі В. Домонтовича «Без ґрунту» та його роль у розкритті індивідуальності героїв, їхньої життєвої стратегії та характеру взаємин з іншими людьми. З'ясували, як саме через деталізацію смакових відчуттів відтворено нюанси любовних переживань героїв. Дослідили симпосіональні образи (їжу, вино, духовний бенкет, застільну бесіду) та реалізацію семантичного зв'язку «їжа – мистецтво – кохання». Проведений аналіз дозволяє зробити висновок про однакову аксіологічну природу в семіотиці тексту В. Домонтовича досвіду пізнання смаку страв і напоїв, естетичних відчуттів та еротичних переживань. На наше переконання, митець послідовно втілює думку, що досягнення «гастрономічно-кулінарної науки», мистецтва та любові визначає як духовний досвід окремої людини, так і розвиток культури людства в цілому.

Література: Домонтович 2000: Домонтович В. Без ґрунту // Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – К.: Гелікон, 2000. – С. 279 – 440; *Еда 1998*: Еда // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 1. – С. 427 – 429; *Лиссараг 2008*: Лиссараг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пирра / Франсуа Лиссараг [Текст] / Пер. с франц. Екатерины Решетниковой. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 176 с.; *Симпосий 1994*: Симпосий // Словарь античности. Пер. с нем. – М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. – С. 525; *Фрейденберг 1997*: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Фрейденберг [Текст] / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

Городнюк Н. Концепт еды и симпосиональные образы в романе В. Домонтовича «Без ґрунту»

В статье проанализированы особенности пищевого кода в романе В. Домонтовича «Без ґрунту» и его роль в раскрытии индивидуальности героев, их жизненной стратегии и характера

взаимоотношений с другими людьми. Выяснено, каким образом через детализацию вкуса воспроизведены нюансы любовных переживаний героев. Исследованы симпозиональные образы (еда, вино, духовный пир, застольная беседа) и реализация семантической связи «еда - искусство - любовь».

Ключевые слова: семантика пици, пицевой код, пир, вино, симпозион.

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4 УКР)

Володимир Качкан, проф.(Івано-Франківськ)

Марія Крушельницька: картки малознаного

У статті на основі архівних джерел, зокрема, неопублікованого листування М.Крушельницької до чоловіка, письменника А Крушельницького та до синів Івана і Тараса окреслюється творча індивідуальність письменниці, художній дискурс, з'ясовано важливі віхи життєтворчості літераторки, проаналізовано її «малу прозу».

Ключові слова: біографізм, публіцистичність, оповідання, ескіз, новела, дискурс, епістолярій.

In this article based on archival sources in particularly on M.Krushelnytska's unpublished correspondence with her husband - writer A.Krushelnytskyj and sons Ivan and Taras are outlined the creative personality of the authoress and the artistic discourse, are clarified important directions of the litterateur's life and creation, her «small prose» is analysed.

Key words: biography, publicism, story, sketch, novel, discourse, epistolarity.

Усе, що сьогодні може пробитися до спраглих сердець через опубліковане про Марію Крушельницьку, – то лише нерозквітла ще уквітина пізнання історичної правди про всесвітньої сили трагедію української сім'ї-родини Крушельницьких – Левицьких. Ще на велетенському генеалогічному дереві цих двох родоводів – не один досі невпізнаний дослідниками й меланхолійними державотворцями забрунькований у високий талант плід, що його так дочасно

висушила й знищила рука страшної системи, що, нарешті, з волі Всевишнього захлиснулася у морі крові та олжі.

Віриться, що молода поросль дослідників ось-ось наблизиться до ще вчора заблокованих важких дверей архівних сховищ – і видобуде на світ пізнання нацією унікальні документи про життєтворчість Антона і Марії Крушельницьких, їхніх синів Івана, Тараса, Остапа, Богдана, дочки Володимири, а поряд з цим – обпікаючі душу документальні свідчення – листи, що їх зберегла наша знедолена доля, – сотні!..

Крушельницька Марія Степанівна (08. 12. 1876, с.Ульгівці Рава-Руського повіту на Львівщині – 28. 08. 1935, м. Харків; псевдоніми та криптоніми: Слобода-Крушельницька Марія; Слободівна Марія; Слободівна; Марія Степанівна; М.С.; М.) увійшла в історію української культури як драматична акторка, публіцист, мемуарист, редактор та прозаїк.

Крушельницька осягнула, мабуть, найвищі сходинки життєвих університетів у сімейному колі: тут панувала глибокоморальна християнська традиція, культ матері і батька. Навчалася в українській гімназії (Львів), а з 1893 до 1902 рр. – засвітила небуденний талант в українському театрі товариства «Руська Бесіда», де виконувала головні ролі у п'єсах І.Франка, І.Крашевського, І.Тобілевича, М.Старицького, Г.Зудермана, Л.Толстого. З виставами театру об'їздила Галичину, гастролювала у Польщі.

Після одруження з Антоном Крушельницьким Марія покинула сценічну працю (прощальна роль 1901 р. у п'єсі Л.Толстого «Власть тьми»), повністю віддалася сім'ї, дітям (про це детальніше див.: Крушельницька Лариса. Рубали ліс...: Спогади галичанки // Дзвін. – 1990. – № 3. – С.119 – 133; № 4. – С. 121 – 132; № 5. – С. 118 – 131; її ж: Рубали ліс...: (Спогади галичанки). – Львів, 2001. – 260 с., 34 с. іл.). І хоча Марія Крушельницька немовби відійшла у тінь від отого бравово-святочного, що чекало на неї мало не щодня на театральних сценах, все ж вона ніколи не була байдужою до суспільно-культурного, просвітницького, педагогічного та літературно-пресового життя. За майже тридцять п'ять літ заміжного життя ця жінка неодноразово сприймала фібрами тонкої поетично-музичної душі ангельське раювання як мати і кохана дружина; її ноги в сімейних радощах і таких, на жаль,

нерідко повторюваних побутових невлаштованостях та сприкреннях від знайомих-незнайомих та випадкових стрічних, – мірчили галицькі гостинці й обрінки Городенки і Винник, Коломиї і Рогатина, Нижнього Березова і Бережан, Львова і далекого-близького Відня (1915 – 1916, 1919 – 1925); вона нерідко перетворювалася на чорнового підручного чоловіка, бо вважала, що він творить особливої потреби роботу: редагує часописи, укладає і видає численні українські читанки переважно для сільських шкіл. І вона, Марія Крушельницька, будучи зразковою матір'ю-українкою, націоналісткою не у словесних мітингових гаслах, а в щоденному прикладі-чині, докладала повсюдно зусиль для створення театральних гуртків, поширення ідей емансипації жінки, популяризації національної історії, культури і, зокрема, книжки (на цьому полі залишила помітний слід, друкуючись в таких періодичних виданнях, як: «Жіноча Доля», «Діло», «Буковина», «Літературно-науковий вісник», «Нова Хата», «Нові Шляхи», в коломийських, львівських та чернівецьких альманахах).

Хто знає, якої довжини могла б бути життєво-творча дорога цієї дивовижного характеру українки, якби нею, як і її чоловіком, не оволодів міф віри у щасливу велику Україну, що мала б закорінюватися там, на сході нашої прадавньої території. Той міф і оциганив усю сім'ю Крушельницьких, як і сотні інтелектуально потужних родин, що склали золотий генофонд нації й у майбутньому мали вибудувати українську соборну незалежну державу. Наївна віра у справедливість у радянській Україні там, за Дніпром, і привела Марію Крушельницьку до трагічного відкидання-несприйняття тієї забреханої ніби-правди, яка на усвідомленому відчутті жінки-матері скрокодила не лишень тіла її чоловіка та дітей, а й увібгала у невимірну трасовину більшовицької «правди-справедливості» нотки надії й християнських сподівань. Вона, Жінка, стопилася, немов свіча, у напівусвідомленні сенсу її і рідних буття (подаю найактуальніше до біографії цієї постаті: Лозинський М. І хто ж вона була? // Діло. – 1901. – 17 лип.; Некролог // Новий Час. – 1935. – Ч.209. – С.2; Громова В. Марія Слободівна // Літ. Україна. – 1966. – 13 груд.; Громова Валентина, Дубина Микола. Марія Слободівна – акторка і письменниця // Укр. театр. – 1987. - № 5. – С.24 – 25; Погребенник Федір. Життя і смерть Марії Слободівни // Дзвін. – 1990. – № 1. –

С. 37 – 38; Енциклопедія українознавства: Словникова частина / За ред. проф. В.Кубійовича: Перевидання в Україні. – Львів, 1994. – Т. 3. – С. 1194; Крушельницька Лариса. Слободівна-Крушельницька Марія Степанівна // УЖІ. – Львів, 1994. – Вип. I. – С. 172 – 173; Медведик П.К. Крушельницька (Слобода) Марія Степанівна // УЛЕ. – К., 1995. – Т. 3. – С. 77; Українські періодичні видання для жінок в Галичині: Анотований каталог. – Львів: Мета, 1996. – С. 154 (тут помилково названо дату смерті 28.03); Крушельницька Лариса. Бібліографічний покажчик / Укладач Л.С.Заяць. – Львів, 1998. – С. 29; Паламарчук Оксана. Триумфальні дороги і тернисті шляхи // За вільну Україну. – 2001. – 12 груд.; архівні матеріали див.: ДАІФО. – Ф. 2. – Оп. 3. – Спр. 308. – Арк. 196-196 зв.; Ф.2. – Оп. 1. – Спр. 1523. – Арк. 110; Ф.2. – Оп. 3. – Спр. 298. – Арк. 143; ЦДІАЛ. – Ф.361 (А.Крушельницького). – Оп. 1. – Спр. 176. – Арк. 1. – 180 (листи М.Крушельницької до чоловіка за 1901 – 1923 рр.); Там само. – Оп.1. – Спр. 65. – Арк. 1-168 (листи М.Крушельницької до чоловіка за 1926-1932 рр.); Там само. – Оп. 1. – Спр. 180. – Арк. 1-200 (листи М.Крушельницької до сина Івана за 1923 – 1925 рр.); Там само. – Оп.1. – Спр. 181. – Арк. 1-86 зв. (листи М.Крушельницької до сина Івана за 1927 – 1929 рр. та до сина Тараса за період: 15.07.1930 – 28.08.1932 рр.); Там само. – Оп. 1. – Спр. 178. – Арк. 1-540 (листи М.Крушельницької до чоловіка за 1925 р.).

Хто знає, яких висот у мистецькому сходженні сягнула б Марія Крушельницька, коли б доля не перекопала їй дорогу?..

Принаймні, навіть те, що вже вдалося визбирати сьогодні, підтверджує, що Крушельницька – авторка п'єс та прозових творів, гостросоціальних публіцистичних виступів, тонкопсихологічних і таких неповторних у побутових подробицях листах до чоловіка та синів Івана й Тараса, - заповідалася на неабиякої сили письменницьку особистість.

Відомо, що Марія Крушельницька не тільки блискуче грала на сцені, а й пробувала власні сили у драматургії. Так, її перу належить п'єса «Вона» (1911). Але у теці її доробку є п'єса на 3 дії «Мачуха» (у 1-ій дії 8 сцен; у 2-ій – 6; у 3-ій – 18), досі не опублікована й у хроніках галицького сценічного життя не

значиться (рукопис див.: ЦДІАЛ. – Ф.311 («Нові Шляхи»). – Оп. 1. – Спр. 186. – Арк. 1-62).

Написано твір восени 1899 р. й названо комедією, хоча нічого комедійного у змістовій структурі та фіналі баченої авторкою вистави немає. На загальну канву соціально-емансипаційної теми, що в часи розквіту письменницького та артистичного таланту М.Крушельницької, була актуальною, драматург вкидає два приклади із «вічних сімейних» сюжетів: перший – це одруження за волею матері 18-річної Галі Синевської з 50-літнім заможним вдівцем Теодозієм Ганкевичем. І проводить цей приклад авторка у розвитку: від суцільного спротиву покоритися – до усвідомленого сприйняття Галею свого тихого, забезпеченого ніби щастя.

На другому полюсі сюжетної інтриги, її розвитку – приклад другий, через який дещо новелістично і відбувається дія: молоденьку Надію (виховану на зразках: «там щастя, де багатство!») Ганкевич віддає за 55-річного багача Петра, що вертів мільйонами, мав у власності село. У фінальній сцені Петро втікає до Америки, передавши Ганкевичу листа, у якому зізнається, що усе пропито, програно в карти, ліцитовано. Крутити далі немає сили. Зосталося, як каже герой, – «кулька в лоб, або забрати, що ще дається, і втікати за море» (Там само. – Арк. 52).

Щоби «зв'язати» ці основні «полюси» в один тугий клубок сценічної дії, авторка розгортає досить таки аргументований фон: у першій дії Галя разом з іншими дівчатами в пансіонаті. На відміну від цих легковажниць та дрібноміщанської моралі і розрахункових поглядів на заміжжя та сімейне щастя дівчат, Синевська наділена раціональним мисленням («самі можемо розпізнати, що для нас добре, а що зле!»; «Коли будемо любитися (з рівнею у парі. – В.К.), будемо працювати для себе, будемо себе обопільно підтримувати, заохочувати до борби з долею, осолодимо собі кожду прикру хвилику, а Бог буде допомагати благословити нам!!!»), вродою, лагідністю характеру. І хоча вона не сприймає насилля над щастям, все ж в результаті покори усталеним принципам родинної моралі («вустами матері промовляє сам Бог») вийде заміж за того, на котрого вказано родичем. Але, ставши дружиною, Галину невдовзі наречуть і мачухою Надії. І як не намагалася бути матір'ю все одно

довкілля обзивало її мачухою, вкладаючи у слово традиційно найгірший зміст.

І все ж: коли життя Галини з Ганкевичем і можна умовно вважати щасливим, то Надії з Петром – аж ніяк. Вона втратила все: і майно, що було для неї основним, і товариство, і Петра, і, щонайголовніше, – надії на майбутнє (від неї відмовився хлопець Володимир Златовський, на якого мала надію, бо ж кохала), молоді літа.

Для фонові сценічності Крушельницька вводить певну кількість епізодичних осіб, як доктор Олекса Малікевич, Маршалкова, Совітнікова, графиня Яновська, сестра Єлизавета, монахині – вчителі пансіонату, дівчата.

За темою, що її авторка вклала у сценічну мову, – це глибоко соціальна драма, хоча у першій дії можна вловити деякі елементи комедійного жанру.

За стилістикою бачимо, що це не був остаточний, досконало відпрацьований текст, а швидше всього, перший варіант того, що вихлюпнуло з-під пера авторки. Скупість діалогів на оригінальні думки (монолог практично відсутній), деякий надмір дидактичності, певна перевантаженість оповідними прозаїзмами у мові однієї з головних героїнь – Галі – це, очевидно те, що, можливо, і перепинило зелене світло до опублікування твору.

Та все ж таки і кількісно, і якісно зблиснув талант М.Крушельницької у прозі, особливо ж – у циклі оповідань («І хто ж вона була?», «Прощання», «Хвилі туги», «Поезія молодих її літ», «Штука»), об'єднаних збіркою «І хто ж вона була?» (Чернівці, 1901. – 203 с.; під зарядом Володислава Секерського, з друкарні товариства «Руська Бесіда»).

Кожне з оповідань має осібну стилістику, тональність, певний ключ до сприйняття змісту. І в той же час, усі вони ніби ув'язані не тільки тематикою, а й концептуальним дивовижним умінням саме жіночого пера так згрупувати окремішні долі-характери, так їх «зсилянкувати», що перед читачем розгортається логічна повість з так мало й досі літераторами обсервованої сфери життя митців.

Здавалось би, що можна сказати про жінку-маляра, яка прагне слави і водночас сімейної ідилії? А М. Крушельницька, ніби зачерпнула з власної творчої біографії, зуміла подати у першому

оповіданні збірки своєрідну мозаїку-перепад високого й буденного, мрійливо-поетичного й прозово-раціоналістичного, ідеально-духовного і приземлено-життєвого. Постійно філософська парадигма: хто ти; яке твоє призначення; чи справно відпрацьовуєш вдаровані тобі задатки на талант – творить амплітуду думки, міркувань, за якими обов'язково має своє продовження читацька допитливість, дошукуваність.

Фабула твору нескладна. Наче в новелі, початок інтригує: молодесенькій, 16-річній красуні, що вдало проявляє свій хист у малярстві, майбутній лікар Костянтин пропонує руку і серце. Як і слід чекати, юнка відмовляє. Вона відтак відмовить не одному, бо в її голові «слава росла з кожним майже днем, з кожною новою працею», вона вирішує: не піде заміж, «має штуку – досить із неї».

І ось дивний збіг обставин: у місті Н. влаштовують сценічний вечір на її честь. А вона? «До рідного міста приїхала вночі. Не повідомила про свій приїзд навіть родичів. Хотіла сховатися від людей, сховатися, як казала, від тої ненависної слави. Кілька днів, окрім родичів, не знав ніхто, що вона вернула. Цілий день замикалася дома. Читала троха, решту дня пересиджувала, згорнувши руки на колінах, задивлена у простір. А як стемнілося, виїздила на прохід. І тоді давала собі волю. Казала гонити кінями щосили і, розпершися на подушках, любилася шумом вітру, що попри її уха розбивався. І забувала, про світ... Нерви її неначе терпли, замлівали...».

І треба ж, внутрішнє відчуття не підвело: вона стріла того, чиє обличчя малювала з пам'яті. Сиділи поруч, сум'яття душ. Врешті мовчанка розривається, і жіночі вуста щось пояснюють: «Я була занята виключно одними гадками. Не лише з вами, але взагалі з ніким, хто не був професором чи артистом, я не хотіла говорити... Тепер горячка проминула. Я перебуваю радо з людьми і говорю з ними. От і ви, передовсім, простіть мені всьо лихе, яке я коли заподіяла вам... Розповідajte мені, що порабляєте, як живете... Богато, багато говоріть про себе...». Мабуть, кохання обидвох було настільки романтично сильне, що він полишає молоду дружину і в'яже своє життя у провінційному глухому містечку із «своєю царицею». Авторка блискуче знала, бо й сама пережила блискотіння сценічної слави, життя-буття митця.

І не дивно, що так психологічно вмотивовано показала надводні сили й підводні нурти молодого життя інтелігенції, його узвишшя й падіння. Поволі-поволі наша героїня стає сумною, чоловік – байдужіє. Робиться спроба: після того, як її голова зважуватіла від роздумів біля хреста у полі в негоду, – взятися знову за пензель, пересилити себе – і наново відродитися у творчій праці: «Підклад вже готовий, контури пустого поля з хрестом на горбку вже зарисувалися. Але на тім і стануло. Уся поезія, яку вона бачила колись у тім сумнім полі, в хресті з розпнятем, зeszла. Картина ся видалася їй тепер такою звичайною, такою без глyбшої думки... І вона сердилася на себе за те, що колись думала інакше...».

Але цього пориву не досить. Утрачено основну лінію – сірі будні глухої провінції мовби нейтралізували талант. Митець не справилася сама з собою, не зуміла витримати іспиту долі. Врешті-решт, безсилля прочервоточило душу й тіло – і вже реально змарнований талант згас фізично: « – Тихо, Константине, тихо, глянь тут! Бачиш? ... Вона, вона знов прийшла до мене... Глузує, сміється із мене! – Не смійся! Не смійся! Не смійся!.. А, ні, смійся, глузуй, глузуй, кажи: се пімста твоя за те, що любов звичайного чоловіка перенесла я над тебе, що тебе вірну коханку свою я зрадила для земскої любови, що із зваляними болотом байдужности руками я зважилася приступити до твого престола... Смійся з мене!.. Ти зненавиділа мене силою колишньої любови і за зраду заплатила зрадою! Так, так, бери тепер жите мое... Пусти того твого приятеля з косою... Чого придержуєш його? Пусти, пусти, кажу... Чи мало тобі моєї муки!..» (С.4 – 45).

Десь отой песимістично-меланхолійний настрій, що заповонив життя колись красивої дівчини Ольги, що уже два роки заручена, ніби прошиває оповідання «Прощання» (С.49 – 68).

Може, сьогоднішній читач-раціоналіст не зовсім сприймає авторську позицію, що «пускає» героїню, по суті, шукати молодого чоловіка, який покинув її, передаючи її внутрішнє страждання, якийсь дивнуватий намір: знайти його і почути з його вуст, чому покинув? Отим спогадово-монологічним, якимось внутрішньо-сповідальним покинутої «пахне» і в наступному творі цієї збірки – «Хвилі туги» (С.71 – 92). Весь зміст обертається навколо стрижня-

думки героїні: він живе щасливо з молодою дружиною, а вона, уже рік, як покинута, ніяк не вгасить вогонь минулого кохання.

У цьому творі М.Крушельницька знову ж таки по-новелістичному на початку, ніби мимохідь, вкладає метафоричну фразу у уста героїні: «Ціле жите моє – то повісмо мук і терпінь», а відтак, як на веретено, намотує «припливи» і «відпливи», що їх висотує душа персонажа.

Великою материнською любов'ю виписано оповідання «Поезія молодих її літ» (С. 93 – 142), в якому авторка прекрасно поєднала принципи сімейної дидактики (раціональний зріз тканини твору) з казковістю традиційного сюжету про гарну бабину й погану дідову дочок – про улюбленицю й ненависну усім (емоційно образний зріз).

Граючи рефреном: «Не любили її... Не любили від маленької дитини. Ще на світі її не було, а вже мати ненавиділа, кляла-проклинала...», М.Крушельницька тепло і щиро, з жіночою прихильністю змальовує дитинний світ маленької Міні, проводить читача поміж тим колюччям, що його словесно зростила матір дівчинки. І як це нерідко буває у житті, дівчинка, хоч і заповідалася вродженими задатками на цікаву особу, – не мала в довкіллі любові до себе, бо ж, видно, надто важке материнське прокляття. І закінчує авторка: «Не любили її!»

Міня знала вже про те, але не дивувалася тому. Не вимагала від нікого любові, бо рідна мати, батько, брат і сестра також її не любили – хоч вона жите своє віддала би була за них!..

Міня не плакала, не нарікала. Одиною її потіхою була бабуня і книжка, з якою не розлучалася, йдучи навіть до городу.

Заслухана нераз у шум листя, з гадками там, там, далеко серед лугу з цвітами, схоплювалася нагло, стямлювалася і ловила книжку.

Смуток, задума і туга малювалися все на лиці її, блестили в очах великих сльозавих...» (Там само. – С. 141 – 142).

Досить майстерно проявилися обсерваторські здібності літераторки у шестичастинному творі «Штука» (С. 144 – 202). На протиставленні характерів артистки Ядвіги і закоханого в неї Льонка, через проникнення у внутрішній світ героїв, монологічно й діалогічно насичуючи психологізм розповіді, письменниця тонко

вводить читача у складну атмосферу сценічного й поза ним життя акторів, їхнього побуту.

На відміну від деяких дрібніших оповідань на цю тему, де, як правило, – ескізне відтворення якихось граней життя-буття, у цьому розлогому, що наближається до повісті, творі маємо вмотивований розвиток дії, оті «вогненьці» кульмінаційної амплітуди, що мусить своєю логікою привести до задуманого фіналу. Тут авторка менше, якби сказати, замикає на розповіді «від себе», тому й оте описово-споглядальне, що присутнє у стилістиці оповідань М.Крушельницької, ніби відступає на другий-третій план. Натомість, герої твору мовби самоформуються, удосконалюються, вивершуються в оригінальні типи.

В оповіданні добре прочитується філософсько-естетичне кредо літератора: справжнє щастя не можна розполовинити між сценою і сімейною втіхою («Дві любови в однім серці» не мають місця»). Ще один гостросюжетний соціального почерку малюнок з'являється обрисами, а відтак уява читача домальовує людський біль у фатальному його вивершенні, коли прочитано оповідання «Через кури» (Жіноча Доля. – 1926. – Ч.19. – С. 6 – 7).

У класичній манері новелістів-попередників, М.Крушельницька уміє так подати опис природи, що він є і органічним містком-переходом до основної сторінки фабули твору, і в той же час є камертоном тональності, в якій розгортається сюжет, формуються характери. Авторка без зайвого нанизання, але як тонкий знавець сільського побуту, подає такі факти, що, власне, не уявити собі й інших, аби саме ось так склалася розповідь: плавна, логічна, поетична й правдива. Здавалось би, звичайний, поширений випадок з сільського життя-буття: кури обов'язково підуть у чужий город – і такі кури в Горпини. Але ж, коли Горпина разом із Василем проганяють чужих курей, то сусіда з чоловіком Гнатом не просто гонять дріб зі своєї обори, вони, засліплені заздрістю й ненавистю, побили кілька курок Горпини. А коли ця, виведена з рівноваги, хотіла бодай словами віддати обмовниці за її жорстокість, – «великий кіл, що його сусід обтісував, полетів у голову Горпині». Трагічний кінець кардинально змінив початковий затакт твору, що заповідався з елементами легкого гумору.

Оповідання «Щоб люди не сміялись...» (Наша Книга: Альманах «Жіночої Долі» з додатком календаря на рік 1929. – Коломия, 1928. – С.111 – 115) написано у традиційному ключі соціальної прози, де в центрі художньої обсервації авторки одвічна тема нещасливого подружжя. Фабула твору нескладна: Ганна, ошукана молодиком, «для котрого пожертвувала все, – живе щасливо з другою», вийшла за підстаркуватого, аби лишень не посивіти у дівках. Дмитро – типовий сільський п'яничка, усю господарку звалив на її плечі. А вона, «хоч і бунтується душа, та руки хапають за роботу, може з привички, а може із вродженого замилування до праці... Праця завсігди розважає Ганну. Та тільки це не праця, це ярмо. Стільки літ вона не знає відпочинку, зимою й літом сама оре, сама сіє і жне, косить і звозить, ба', й молотить, хиба часами хто із сусідів допоможе, бо її п'яниця все в корчмі, а як не в корчмі, то спить де-небудь під оборогом, або в стайні. Проспитесь – зараз чіпається за що-небудь, поб'є її й знов до корчми...».

Авторка веде так розповідь, що за спадної сили описом поперемінно наростає психологізм характеру, навіть з'являється новелістична «рваність» діалогу (прихід злої Феськи-намовниці утопити чоловіка), внутрішнього монологу, що, власне, і «тримає» читача в напрузі. Очевидно, Ганна, вихована на традиційних канонах християнської моралі, не здатна на злочин, хоча деякими селянками він вважавбися справедливою помстою. Та Ганна... «Ганна скипіла. Тільки образи на одну хвилю забагато! Вона насилу піднеслася з порога й, наче непритомна, з криком кинулася за чоловіком, що пішов до хати.

Лють, викликана образою, додала її сил; вона відплачувала чоловікові за всі побої, її спрацьовані руки аж омлівали від натуги. Вона біла його, обтовкаючи собі руки до його твердих костей, що викликувало в неї біль і ще гіршу злість. Він оборонявся як міг, а більш кричав і ганьбив її, й вона кричала, як непритомна. Врешті, сили покинули її, вона впала, з чого скористав її п'яниця: вхопив з кута палицю й був би вбив, коли б на крик не збіглися сусіди й не оборонили нещасну. Його вивели з хати, її поклали на постіль, облили з крові й холодною водою приводили до пам'яти».

І, нарешті, авторка пропонує розв'язку: просто втекти від гріха. Звичайно, жаль надбаного в господарстві, але є щось вище –

вивільнення з фізичного й духовного рабства: «Ганна не спала. Поволі вертала рівновага до її зболілої душі. Вона згадала свою гарну молодість, згадала й те, що примусило її добровільно зломати своє життя... Вона не знає, що сказати про своє життя за тих останніх п'ять років, що живе з Дмитром, бо се не життя, це одна мука, це неволя, а ще на кінці вона має стати душогубкою?!.. Знов здавило в грудях, у льодові окови взяло й серце й душу. Все життя своє віддати на посміх... Засміють, аж тепер засміють її й стареньку матір!.. Нізащо! Нізащо в світі! На Ганну повіяло жаром, полумінь вдарила в лице, обняла голову. Вона зірвалася з постелі, забігала по хаті. Геть, геть з тої хати! В світ за очі від страшних думок! До мами, до рідної хати!.. Аж радісно зробилося на згадку рідної хати. Ганна закинула сердак на плечі, зав'язала хустку й, не оглядаючися, вибігла з хати. Ноги під нею вгиналися, голова крутилася, йшла наче п'яна, але поспішала, швидче, швидче...».

Перо Марії Крушельницької було освячене щедрим умінням тонко виписувати жіночі характери, «прясти» основну нитку, попри яку мережилися інші, дрібніші й тонші, але разом, у сув'язі створювали цікавий зміст. І в «Прокльоні» (ЦДІАЛ. – Ф.311 (А.Крушельницького). – Оп.1. – Спр.187. – Арк. 1-7), як і в подібних за задумом оповіданнях, письменниця обстоює той креглик жіночої долі, що зветься сімейним щастям (першопублікація: Нові Шляхи. – 1931. – Ч.4. – С.40-45; Ч.5. – С. 161 – 165; Ч.6. – С.257 – 261; Ч.7 – 8. – С. 348 – 351).

Моральні зрізи людських душ, взаємин у сім'ї та суспільстві прочитуються в оповіданнях та новелах «Мати», «Скарб Оксани», «Вона». По суті, «вічні» питання соціальної та майнової нерівності, підупалих моральних устоїв сім'ї, родини продовжує розробляти письменниця в оповіданні «Також голова родини» (1903) (аналізую за публікацією: Дзвін. – 1990. – № 1. – С.35 – 38). У цьому творі авторкою вдало виведено тип чоловіка нищого за етичними нормами, бездушного й безбожного. Більше двадцяти літ він «жив цілою губою», а шестеро дітей не мало й що в рот узяти. Доведена до фізичного та морального розладу жінка, прикута хворощами до ліжка, видихає з останніми силами словесне прокляття чоловікові, жене його з хати. Читач, звісно, шукає відповіді на одвічне: хто винен? Авторка через діалог доні Ольги з

батьком, помираючої – з чоловіком утверджує художню правду життя, узагальнює: «Ой, така вже наша доля...».

Прозаїк Крушельницька кохалася у малих формах, де, наче в сонцем осягнутій рамці, вміщувалося змістове ядро її образної думки, метафоричного висловлювання, нерідко – якогось модерново-метафоричного «видиху» пережитої миті, хвиливого зранення душі. І тоді, як у Осипа Турянського чи Леся Гринюка, на поверхні образного малюнка були нібито словесні чічкування, насправді ж – поміж рядками глибинно кільчилася оригінальна думка. А це вже – майстерність.

Вчитаймося в оці два безсюжетні й безконфліктні зариси письменниці, з циклу «Думки» (Жіноча Доля. – 1935. – Ч.19. – С.6 – 7) і відчуємо, як наше око вертить невидимим промінцем пізнання взаглиб, звідки слово виймає думку, обпалену і часом, і пережитим, і надіями. «На дні душі в мене ховаються скарби, скарби неоцінені. Я їх бережу не тільки перед руками, пожадливими на чужу власність, але й перед очима нахабних, що ті мої скарби мірили б своєю мірою, обезцінювали б я тандиту, що подибується на кожному кроці, у кожній придорожній крамничці...

Мої ж скарби небагато різняться на око від багатьох шкляних прикрас, що ними прикрашуються всі жадні похвал та уваги химерної юрби – як дивитись на них байдужо, як недоцінювати їхньої вартости...

Я ж бережу їх на дні душі, бо тільки тоді вони мої, тоді їх блиск радує мої очі й гріє серце серед холоду щоденного життя.

Та бувають хвилини, що заворушаться в душі, – не містяться вони тоді на дні душі, а силоміць пруться на світло денне.

Несміло рукою розгортаю їх тоді й кладу перед очі моїх друзів і дивлюся, як вони приймуть ті мої скарби у невибагливих обгортках, не в шовком сланих скриньочках.

Скарби душі моєї – вони сірі, звичайні, треба для них вражливого ока, ніжного дотику.

Друзі?... Друзів не може бути там, де треба ставити ціну чужим скарбам... Я боюся їх жорстокої правди, їх здорової, тверезої думки, утікаю із своїми скарбами на дно душі... Жахливо дивлюся на ті дрібненькі жемчужинки, що вже попали в чужі

руки... Чи вернуться вони до мене такими, як я їх леліяла, на дні душі?..

Часами попадаю в одчай і тоді хочеться той недоторканий скарб розкинути з буйним вітром, нехай падають його дрібні кришечки, як кришталіки роси на зсохлі билинки, на чутливі, як моя, душі, невибагливі, а щирі... Може привітають вони їх так ніжно, сердечно, як я берегла їх на дні душі... («На дні душі»).

Самота... Але чи та, коли доля лишить людину без веселого товариства, саму, саму, самотню?..

Ні, ні! Я не ту самоту маю на думці, а ту стократ важчу, до смерти подібну, вбивчу самоту, яку почуваш серед юрби, серед розбурханих хвиль тисячної юрби... Довкола тебе розсміяні лица, веселі очі, спів і гомін, а в тебе на душі так самотньо... Тобі так важко, ти не в силі прокинутися із своєї задуми. Жвава розмова, спів та криклива музика лунає мимо твого вуха, як щось чуже, далеко від тебе. Самота лягла на твою душу важким каменем. Вона пригнітає тебе додолу...

Як часто така самота знаходить на мене, а як мало довкола мене таких, що розуміли б мене!.. («Самота»).

У численних ескізах, етюдах, шкіцах, зарисовках і нарисах, що розсипані у галицьких періодичних виданнях газетно-журнального типу, Марія Крушельницька демонструє дивовижне вміння препарувати настрої природи до настрою людини. Чи вона пише про старість («Осіння думка»), чи про пору в природі й житті людини («Золото осені»), чи про інші папаметри душі («Крик тиші», «Моє квіття», «На дні душі», «Чар музики»), – всюди майстерне вивершення: від баченого – спостереженого – до художньо-філософського узагальнення.

Щедра художніми тропами стилістика письма, розкутий метафоризм оповіді – ставить кращі літературні спроби Марії Крушельницької в ряд ранньої експресивно-модерної малої прози Ольги Кобилянської, Осипа Маковея, Марка Черемшини, Михайла Яцківа, Катрі Гриневичевої, Михайла Рудницького, Ірини Вільде, Осипа Турянського, Степана Чарнецького, Богдана Лепкого.

Нерідко Марія Крушельницька виступала в періодичній пресі на педагогічні теми. Читаючи її зарисовки, шкіци, етюди та ширші нариси переважно у виданнях жіночого профілю, бачимо, як авторка вдало «експлуатує» досвід родинної дидактики,

експресивно влітає у розповідь повчальні приклади з власного пережиття (див. кореспонденцію: Про фахову освіту жіноцтва // Наш Світ: Альманах «Жіночої Долі» з додатком календаря на рік 1928. – Коломия, 1927).

Приміром, у невеличкому шкіді «Ваші діти мудріші, як вам здається» (Жіноча Доля. – 1935. – Ч.19. – С.7) «замість» розповіді зроблено на прикладі, з якого і розгортається, по суті, уся авторська концепція: батьки часто-густо «говорять у присутності дітей таке, чого діти не повинні б чути»; «малі істотки настільки хитрі, що вже навіть п'ятилітня дитина потрапить «вдати», що вона не звертає уваги на те, про що між собою батьки говорять»; не розмовляти при дітях пошепки – це моторизує їхню увагу й інтерес; «недомовки», «балачки (часто непристойного змісту)», «перекручені слова», «на миги», «багатомовні посмішки», «чужі слова» – все це діти спритно «фотографують», а відтак (нерідко при сторонніх людях) – «проявляють» так, що дорослим в'януть вуха. Через перебіг житейських прикладів-повчань М.Крушельницька доходить повчального висновку: не деморалізувати власних дітей вдома, у сімейному осідку.

По-філософськи пружинить думка у соціально-політичного виповнення публіцистичній статті М.Крушельницької «Нова жінка» (Наша Книга: Альманах «Жіночої Долі» з додатком календаря на рік 1929. – Коломия, 1928. – С.29-31), де авторка у полемічній тональності ставить, обгрунтовує проблему «нової» жінки або нового типу жінки-українки. І це новаторство бачиться авторці не стільки у зовнішніх оздобах прикметах та атрибутиці, а передусім – у змістовній зміні самої життєдіяльності жінки, в її соціальному статусі. Отже, йдеться не про емансипаційність жінки у давньо-галицькому, народовському означенні, а в широкому сенсі: жінка як новий тип – це матеріально незалежна («Жінка, що має свій хліб у руках, може свobodно рішати про свою долю, бо вона не є й не буде нікому тягарем», рівноправна, самостійна («визволена з дотеперішніх пут пересуду, гніту в житті родинному й суспільному») – юридично захищена, вона дійсно має стати душею народу. А ще й перш за все, така жінка – зразок освіченості, патріотка не на словах, бо вона покликана до виховання великого національного ідеалу.

Крушельницька містко й образно точно узагальнює й прогнозує: «Ми задовго жили поневолені, нас відсували все на другий плян, ніхто не дбав про наше виховання, нашу освіту, ніхто не сталив наших характерів. Тут і там з'являлися світлі одиниці, що своєю вродженою силою, своїм огненным словом розбуджували нас із твердого сну, роздували іскру любови до свого народу, та одиниць було мало, іскра спалахнула і згасла, а загал жіноцтва ріс і потопав в забутті, знаючи тільки свої особисті терпіння, особисті бажання. Чи ж дивно, що довоєнна жінка так мало причинилася до здійснення нашого ідеалу? Чи ті жінки, що тремтіли за здоровля і життя своїх чоловіків, синів, батьків і братів і залягали юрбами усякі канцелярії і молили та просили, щоб їм не забирати тих невідступних товаришів їх життя, їх садинок «підпору» – в ряди борців за волю – були тим чинником, що додавав сил і відваги, чи навпаки? Чи може ті, що ховали здорових мужчин по всяких дірах і норах, щоб відтягти їх від сповнення свого обов'язку супроти своєї батьківщини, того ідеалу усіх народів?! Правда і в нас були героїнки, що проміняли теплу, захисну хату на невігоди в окопах, але це були краплини в морі. А загал? Та ні, не моя річ вичисляти тут провини, показувати хиби, я згадала те свіже ще у нашій пам'яті, щоб показати тим творцям «нових» типів жінок, чи «нових» жінок на цю щілину у нашому характері, на брак патріотизму, не того патріотизму на словах, а того глибокого почування, що ніякі злидні, ніяка заверуха не вирве з душі».

Марія Крушельницька залишила дослідникам неоціненну епістолярну спадщину – листи до чоловіка, відомого письменника і суспільно-громадського діяча Антона Крушельницького, синів Івана і Тараса (див.: ЦДАЛ. – Ф. 361 (А.Крушельницького). – Оп. 1. – Спр. 176. – Арк. 1-180 (листи до А.Крушельницького за 1909 – 1923 рр.); (Оп. 1. – Спр. 178. – Арк. 1-540 (листи до А.Крушельницького за 1925 р.); Оп.1. – Спр. 65. – Арк. 1-168 (листи до А.Крушельницького за 1926 – 1932 рр.); Оп. 1. – Спр. 180. – Арк. 1-200 (листи до І.Крушельницького за 1923 – 1925 рр.); Оп. 1. – Спр. 181. – Арк. 1-25 (листи до І.Крушельницького за 1927 – 1929 рр.); Оп. 1. – Спр. 181. – Арк. 25 – 86 зв. (листи до Т.Крушельницького за 1930 – 1932 рр.).

Із 57 листів Марії Крушельницької до сина Івана за період: 03.05.1923 – 27.09.1928 рр. і надісланих з місць: Родавно, Коломия,

Винники, Брюховичі, та 40 листів до сина Тараса за період: 15.07.1930 – 28.08.1932 рр., писаних з Березова Горішнього та Львова, досить зримо вимальовується життя-буття цієї українки-матері. На перший погляд, листи не несуть в собі високого філософізму чи естетизму, вони немовби приземлені до побутової планки чисто сумейних відносин та проблем. Але це, так би мовити, поверхове першопрочитання. Насправді ж – за дивовижною побутовою деталізацією приховуються важливі факти життєдіяльності сім'ї Крушельницьких, пробиваються на світло ті наче невидимі рисочки характерів, що витворювали принципи сімейно-родинної моралі, традицій.

Качкан В.А. Мария Крушельницкая: страницы малоизвестного.

В статье на архивных источниках, в частности на неопубликованных письмах М. Крушельницкой мужу, писателю А Крушельницкому, сыновьям Ивану и Тарасу очерчено творческую индивидуальность писательницы, художественный дискурс, раскрыты важные вехи жизнедеятельности литератора, проанализировано ее «малую прозу».

Ключевые слова: биографизм, публицистичность, рассказ, эскиз, новелла, дискурс, эпистолярный.

І.М.Комінярська

УДК 883.3 (09)

ББК 83.3 (4 Укр)

**Герой Уласа Самчука – «Alter idem» автора (за трилогією
Уласа Самчука «Ost»)**

Стаття присвячена вивченню національної свідомості щодо характеру національно активного героя в спектрі національної ідентичності. Увагу сфокусовано на світоглядній орієнтації головного героя Івана Мороза в трилогії «OST».

Ключові слова: національна свідомість, герой-українець, художнє втілення, alter idem.

Iryna Komnyarska. Ulas Samchuk's hero – author's «Alter idem»(on the material of Ulas Samchuk's trilogy «OST»).

The article is devoted to the study of the national consciousness of the character of the national hero in the sphere of the national identity. It is focused on the outlooking point of view of the main hero Ivan Moroz in the trilogy "OST".

Key words: national consciousness, Ukrainian hero, aesthetic embodiment, alter idem.

Поняття «національна свідомість» – одне з найбільш дискусійних питань сучасного вітчизняного філософського дискурсу. Дослідженню національної свідомості присвячено цілий спектр наукових праць. Методологічною їх основою стали праці К. Юнга, Е. Ренана, Г. Тарда, Е. Сміта та ін. Базовими, з позиції розкриття сутності національної свідомості є дослідження К. Юнга. Він розвинув уявлення про існування у психіці людини поряд з індивідуальним несвідомим глибинного шару, зміст якого становлять загальнолюдські праобрази. К. Юнг вважав, що саме феномен архетипу визначає творчий характер несвідомого, що зберігає енергію національної спільноти, спрямовуючи її на саморефлексію, самоопанування і самоствердження [Юнг 1994: 8]. Окремі аспекти розвитку української національної свідомості (філософські, історичні, політологічні, соціально-психологічні) відображені у працях вітчизняних і зарубіжних дослідників, зокрема В. Андрущенко, В. Антоненка, А. Бичко, В. Буцевицького, Е. Вільсона, Е. Гелнера, Г. Грабовича, Оксани Забужко, Е. Сміта, В. Храмової, М. Кеннеді, М. Шульги, Р. Шпорлюка, І. Кресіної та ін.

Загальновідомо, що свідомість – вищий рівень відображення, духовного освоєння об'єктивних властивостей предметів і явищ довкілля та внутрішнього світу, притаманний лише людині. Автори літературної енциклопедії стверджують, що емпірично свідомість постає як мінливі чуттєві та розумові образи, що виникають перед індивідом у його внутрішньому досвіді і передують практичній діяльності. Свідомість як універсальна модель людського світогляду відображена передусім у мові. Вона постає як індивідуальна особливість, притаманна кожній особистості. Свідомість є предметом вивчення багатьох наук, в тому числі й літературознавства. Визначено, що твори давнього письменства і фольклор є документом людської свідомості та несвідомості. Окреслення свідомості в античну добу полягало в опосередкованому зображенні через вчинки. У добу середньовіччя

змальовані глибокі сердечні переживання людини, що суперечили етикетним нормам часу. У письменстві Ренесансу свідомість постала як арена боротьби мотивів, умонастроїв, імпульсів людини, пов'язаних із формуванням і розвитком концепції антропоцентризму, що визначало зародження внутрішнього світу людини. Він був розвинений у творчості Ж.Ж. Руссо. Сентименталісти, романтики, реалісти, частково модерністи поглибили вивчення внутрішнього світу [Ковалів 2007: 370 – 371].

У художній практиці класицизму, Просвітництва, реалізму свідомість абсолютизувалася у світоглядну модель картезіанства [Ковалів 2007: 370 – 371]. Картезіанство – напрям у філософії і природознавстві XVII – XVIII століть, теоретичною основою якого було вчення французького філософа Рене Декарта (латинізоване ім'я – Картезіус), що визначає раціоналізм у теорії пізнання. Цікавою в даному плані є філософська думка Уласа Самчука, яка виокремлює свідомий фактор літератора ХХ ст., презентована у концепції «Велика література»: «наш час, як ніколи, вимагає від нас повної і всебічної свідомості, що такі справи як справи культури чи зокрема справи літератури – це речі першорядної ваги, це те слово, що його у свій час ставив нам насторожі наш найбільший учитель Шевченко» [Мистецький Український Рух 1946: 39].

Водночас теоретичне осмислення науки про цінності, їх генезу та структуру, співвідношення з фактами, оцінками, пізнанням відбувалося у XVIII столітті на підставі критичного перегляду традиційної етики та під впливом поглядів І.Канта. До проблем аксіології зверталися багато мислителів – Ф.Ніцше, М.Вебер, В.Дільтей та ін. Це, можливо, було орієнтиром для Уласа Самчука, оскільки «література Німеччини і Франції, особливо їх класичного періоду, були для мене невичерпальними джерелами думки, стилю і форми», а філософи класичної школи (Ф.Ніцше, Г.Гегель, А.Шопенгауер, О.Шпенглер) за твердженням письменника, були «фактично моїми наставниками думання» [Самчук 2006: 7].

Теоретичною базою дослідження нам слугують праці Романа Гром'яка. В українському літературознавстві проблема аксіології висвітлювалася у працях В.Василенка («Цінність і оцінка», 1964), Р. Гром'яка («Естетика і критика», 1975) та ін.

Особливу увагу заслуговує дослідження Р. Гром'яка «Орієнтації. Розмисли. Дискурси, 2007», в якому виокремлено естетику Тараса Шевченка та феноменологію естетики Івана Франка. На думку О. Галича, прекрасне – самоцінне, самодостатнє – вільно обіймає сфери дійсного і можливого, становить органічну цілісність і щонайтісніше пов'язане з «буттям почуттєво-розумної істоти» [Гром'як 2007: 44]. Доречним коментарем такого висновку, на нашу думку, є сентенції Уласа Самчука про природну сутність людини: «Чути природу – це значить чути її складну, многогранну, з її усіма вимірами істотність. Це значить не бути тільки її зовнішнім спостерігачем, а це значить вникати у глибинні її сховища, щоб там знайти і вивчити її найбільші скарби» [Мистецький Український Рух 1946: 44].

Дефініції національної свідомості людини щодо характеру національно активного героя в спектрі національної ідентичності Уласом Самчуком репрезентуються цілісністю літературних творів митця. На нашу думку, найвлучніше саме такий герой як його „alter idem” представлений у трилогії «OST». Вона вважається найоб'ємніша та найпанорамніша літературна праця письменника, якій він віддав близько чотирьох десятиків років. Трилогія «OST» – логічне продовження «Волині», має глибоке літературно-філософське підґрунтя. Улас Самчук у трилогії «OST» показує ідейні протиріччя, вказуючи на великі зміни, які сталися між людьми внаслідок революції і боротьби за відродження української держави.

Письменник намагається розв'язати проблему існування героя-українця, художньо запрограмувавши аналіз світу в романі, в якому живуть його герої. Все це свідчить про філософський, концептуальний елемент образного мислення У. Самчука. Роман «OST» варто віднести до інтелектуального реалізму (І.Руснак).

У кожному із трьох томів «OST» відтворена частина української історії ХХ віку. Перша частина – «Морозів хутір» (1948) – вибух революції 1917 року, яка повільно приходить на хутір. Письменник представляє впорядковане, заможне життя українських селян. Автор у контраст ставить руйнуючу силу революції та мирне життя на хуторі, в якому гине головний герой – Григор Мороз. «Його спалили живим. Наша-таки голота. Просто кинули в огонь нашої хати...» [Самчук 2006: 110] – через багато

років із великим сумом оповідав син Іван. Григор Мороз (батько Івана) – господар землі, батько, який «вивів у люди дітей». Філософія селянина дуже проста: «у государстві первою кліткою є сім'я» [Самчук 2006: 285]. Для Григора хліб – це святість і душа: «хліб росте не тільки на полі, а і в душі, що знайти хліб – це наперед знайти свою душу» [Самчук 2005: 343].

У художньому просторі першого тому відбувається поступове утвердження України як держави, як культурно-історичної цілісності. Основним мотивом першої частини є формування нового типу української людини під час наростання революційної бурі та її руйнівна роль в страшних обставинах часу. На думку І. Руснак «OST» У. Самчука можна вважати «новаторським твором», а Ю. Мариненко вважає його україноцентричним. Письменник моделює українську людину під впливом філософії екзистенціалізму, у неспокійному просторі, що визначено митцем як безконечний лабіринт. Він починається з першого роману і закінчується в третьому: темний підвал, в'язниця, камера, тортури, сибірські табори, Бухенвальд. Цими нетрями проходить Іван Мороз – національно свідомий українець, шукач правди і справедливості, як і багато його співвітчизників. Йому досить складно вирватися з них, а якщо і спробував, то знову ж опинявся в іншому. Внаслідок чого, як стверджує І. Руснак відбувається «руйнація самої людини, її тожсамості й цілісності» [Самчук 2009: 18]. Однак українська людина, герой твору У. Самчука виявляє ґрунтовне, хутірське, ментальне прагнення до духовних первнів, яке, на нашу думку, є специфічною рисою української світоглядно-філософської ментальності, внутрішнього емоційно-почуттєвого світу українця. В ньому панує жагучий поклик «серця» – у зв'язку з цим говорять про кордоцентризм української ментальності (П. Юркевич). Останнє акумулює в собі історично напрацьовану здатність ціннісних орієнтацій, які художньо виражені письменником як абсолютні (загальнолюдські), що засвідчує національно свідомого героя.

Іван Мороз – фундаментальна літературна постать, яка проходить через усю трилогію: від його юності до глибокої старості. Він – офіцер, полонений, господарник, селянин, керівник радгоспу та ін. Це серединний тип українця ХХ ст. У нього можливо не чіткий глибинний виражений світогляд, який був у

його предків з XVII ст. Можливо, він нащадок сотників чи полковників козацького війська із Канівщини? Одну із найкращих рис героя-українця, героя-господарника письменник виокремлює під час перебування на хуторі батька: «Земля є те найважливіше, що може мати людина. На землі стій твердо обома ногами. Вона тебе не зрадить. Не бійся. Не зрадь тільки ти її. Так казав колись батько, але Іван, сам здоров, знає ці заповіді землі» [Самчук 2005: 89]. Це погляд-ставлення героя до власності землі. Відповідь на питання політики часу Іван шукає у своїх пракоренях-архетипах селянина: «Ідеї – туман. Революція – туман. Рано є – ввечері нема. Це вітер, настрій і роса. А земля – земля, і вона всмоктує в себе. Вона тягне з людини краплю по краплі піт і кров, а за те дає життя» [Самчук 2005: 97]. Іван Мороз – це герой в якого яскраво виражені загальнолюдські цінності: працьовитість, шляхетність, прагнення краси, добро, любов до землі та ін.

За художнім переконанням У.Самчука, Іван Мороз сповнений антеїстичними знаннями віталістичних прагнень і здатності вижити за будь-яких умов. Така особливість характеру персонажа, зумовлена його вихованням, способом мислення та світоглядними орієнтаціями, а також комплексом стійких психічних властивостей, які в сумі творять характер національно активного героя прози У. Самчука.

У другому томі «Темнота» (1957), з одного боку, письменник показав революцію 1917 року, а з другого – психологічного. Внаслідок цих подій висміюється поява нової форми державного співжиття на руїнах Російської імперії, що називалася СРСР. Це доба свавілля і терору. Увага письменника звернена на роль і місце героїв-українців в страшних обставинах часу. Хуторяни Морози інтегруються в нову соціалістичну систему. Вчорашній український куркуль Іван Мороз стає директором радгоспу, пізніше його «посилають» на будівництво залізниці Котлас-Воркута. Адже куркулі скрізь потрібні, бо «революціонери» вміють тільки руйнувати. Образи героїв письменник вирішує на рівні «мерзенного сміття» достойного тільки одного – знищення, а не під кутом зору життєвої колізії людини міцної тілом і духом, обдарованої, яка повинна себе реалізувати. Романист порушує проблему збереження духовності людини. Серед героїв у романі постає другий з Морозів Андрій –

найсвідоміший син, в подальшому відомий радянський письменник. Соціальне пристосуванство персонажів поєднується з національною подібністю врешті-решт перекачування міцної біомаси в іншу національну структуру. Такий мотив в романі Улас Самчук трактує як потворність та загрозливність історичного буття.

Третій том «Втеча від себе» (1982) протиставляє Морозам позитивного українського інтелігента Нестора Сидорука. Цей «добродій у сірому плащі», «людина старшого віку, сивастого волосся, масивна, вольова постать» [Самчук 2006: 8], голова Українського Допомогового Комітету. Це «людина, яка хоче і може», прикладає всіх зусиль для того, щоб допомогти своїм землякам на чужині. Не одного він рятує в час насильницької репатріації після розгрому гітлерівської Німеччини в 1945 році. Допомога земляку-українцю – найвища загальнолюдська цінність героя. Образ Нестора – концептуально важлива постать, уведена Самчуком не випадково. В ньому впізнається сам письменник.

Художнє втілення Уласом Самчуком національно свідомої людини, а відтак героя-українця проходить наскрізним мотивом через весь твір. Письменник для створення такого героя «укорінюється», на нашу думку, в образ його, зумовлений оточенням, наділений комплексом стійких психічних властивостей, що становлять тип поведінки особистості, а також в риси української світоглядно-філософської ментальності: глибоко особистісний зміст людського існування, прагматичний підхід до тлумачення реальності, який утверджує гармонійне розмаїття буття (два світи, минуле-теперішнє, хутір-місто, схід-захід, Україна-Європа): «Тисяча літ грандіозного будування. Ми йдемо до Америки не тільки по преріях Сибіру, а і по собках Алеутів... Ми пробираємось в Індію, і тільки сліпі не бачать, що там уже падає тінь нашої державності... Я можу рівняти з нами хіба британців. Більше нікого... От цим самим мені цікаво бути у нас» [Самчук 2005: 108] – це думки Івана Мороза.

Пропонуємо авторську портретну характеристику одного із героїв трилогії «OST». Спостерігаємо фігуру, одяг, манеру поведінки героя в різних життєвих ситуаціях. Наприклад, Іван Мороз після звільнення американцями концтабору Бухенвальд: «високий, похилий, посивілий, багато днів не голений, без ніяких речей, у смугастій одежині» [Самчук 2009: 101]; через кілька днів

під час зустрічі Івана із Нестором Сидоруком: «дебелий, старшого віку, свіжоголений і стрижений, з худим, витягнутим лицем, у пасмужистому одязі чоловічесько не дуже привітливого виразу» [Самчук 2009: 106]; несподівана зустріч брата і сестри через чверть століття: «такий, як і був, а пізнати годі, по ньому пройшли колонами роки, їх чоботи залишили сліди, він стоптаний, затоптаний, міцний кістяк, обтягнутий твердою обволокою, на двох міцних підпорах» [Самчук 2009: 119]. Улас Самчук змалював зовнішній вигляд літературного героя у конкретній ситуації, окреслив психічний стан героя, його переживання та почуття. Письменник за допомогою таких означень *високий-чоловічесько-міцний кістяк* на протязі двадцяти сторінок роману «Втеча від себе» розкрив внутрішній світ героя-українця на чужині в різних ситуаціях.

Українська людина, герой-українець, за У.Самчуком, намагається визволитися від жорстокого руйнування тоталітарних систем: радянської системи та німецького нацизму, при цьому зберегти родинну, моральну, релігійну сутність людини. Вихід українця за межі національного простору не визначається Уласом Самчуком як «втеча від себе», а як історична необхідність самозбереження людини, особистості для повернення та здійснення своєї національної місії.

Таким чином, як ми бачимо, томи трилогії «OST» – це твори глибокого естетично-мистецького та ідейно-філософського напрямку. Художня рефлексія національної ідентичності героя прози Уласа Самчука містить розлогі міркування про процеси творення національної свідомості щодо характеру національно активного героя-українця, посилення на думки видатних філософів свого часу. Зауважимо, що герой Уласа Самчука не тільки такий, як його творець, але і самоцінний та самодостатній, самоідентифікований, що є авторською морально-естетичною концепцією існування героя українця.

Оскільки будь-який етап історико-літературного процесу може бути актуалізованим як база подальших філософсько-естетичних пошуків, то цілком закономірно, що і літературна спадщина Уласа Самчука потребує більшої уваги. Це зокрема стосується літературознавчих студій, що вимагають ґрунтовнішого вивчення художнього слова представників українського зарубіжжя.

Література: *Гром'як 2007*: Гром'як Р.Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007 / Р.Т. Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2007 – 368 с.; Літературознавча енциклопедія: У 2 т [авт.-уклад. Ю.І.Ковалів]. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. –Т.2.– 624 с. Мистецький Український Рух / [збірник літературно-мистецької проблематики]. – Мюнхен – Карльфельд, 1946. – Збірник І. – 109 с.; *Самчук*: Самчук У. Дещо про себе // ВРФТ ІЛ. – Ф.195. – Од.зб.70. – Арк.4.; *Самчук 2006*: Самчук Улас. OST : [трилогія]. Втеча від себе. / У. Самчук. – Тернопіль: Джура, 2006. – Том 3. – 412 с.; *Самчук 2009*: Самчук Улас. Кулак. Месники. Віднайдений рай: [роман, оповідання, новели] / У. Самчук. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009.– 488 с.; *Самчук 2005*: Самчук Улас. OST: [трилогія]. Морозів хутір. / У.Самчук. – Тернопіль: Джура, 2005. – Том 1. – 452 с.; *Юнг 1994*: Юнг Карл Г. Аналитическая философия / Юнг Карл Г – СПб., 1994. – С.55.

И.Н . Коминарская. Герой Уласа Самчука – «Alter idem» автора (за трилогією Уласа Самчука «OST»).

Статья посвящена изучению национального сознания о характере национально активного героя в ракурсе национальной идентичности. Внимание обращено на мировоззрение главного героя Ивана Мороза в трилогии «OST».

Ключевые слова: *национальное сознание, герой-украинец, художественное воплощение, alter idem*

Інна Котяш, асп. (Рівне)

УДК 821. 161.2 – 31.09

ББК 83.3 (4 УКР)

Епістолярій Спиридона Черкасенка як джерело формування його ідейних та художніх поглядів

У статті систематизовано та проаналізовано літературні джерела епістолярного спадку С.Черкасенка, зокрема раніше не оприлюднених архівних матеріалів листування письменника з Л.Т.Білецьким, яке містить епістолярну автобіографію письменника. На матеріалі епістолярної автобіографії досліджуються етапи формування ідейних та художніх поглядів С.Черкасенка.

Ключові слова: *епістолярна форма, епістолярна автобіографія, автобіографічний контекст, релігійний світогляд, ідейні та художні погляди.*

Kotyash I.A. Epistolarity of S. Cherkasenko as the source of his ideological and artistic expression

Article aims to systematize and analyze the literature sources of S. Cherkasenko legacy, including previously unpublished archive correspondence with the writer L.T. Beletskiy, containing the epistolary autobiography of the writer. On the basis of epistolary autobiography the stages of ideological and artistic views of S. Cherkasenko formation are investigated.

Key words: *epistolary form, epistolary autobiography, autobiographical context, religious outlook, ideological and artistic views.*

Вивчення письменницького епістолярію Спиридона Черкасенка у вітчизняному літературознавстві тільки розпочинається. На жаль, з величезного епістолярного спадку С.Черкасенка на сьогоднішній день в тій або іншій формі опублікована лише незначна частина його листів або листів до нього його адресатів. Це, зокрема чотири листи С.Черкасенка до М.Вороного [1], два листи до К.Стеценка [2], листування з М.Шаповалом, датоване 1924 роком (усього в архіві М.Шаповала збереглося понад 100 листів від С.Черкасенка) [3], листування з В.Дорошенком [4] та С.Русовою [5], з С.Єфремовим і М.Грушевським стосовно драми С.Черкасенка «Хуртовина» [6], Г.Коваленко-Коломацьким щодо драми «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» [7], а також оприлюднене Н.Антонець у її дисертаційному дослідженні листування С.Черкасенка з Г.Коваленко-Коломацьким, М.Садовським, С.Русовою, М.Шаповалом, С.Шелухіним (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України), М.Грушевським (Центральний державний історичний архів у м.Києві), С.Єфремовим, П.Стебницьким, Є.Чикаленком (Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського) [8].

Окреме місце в епістолярній спадщині С.Черкасенка, з огляду на його неоціненну фактологічну вартість для аналізу автобіографічного та творчого шляху письменника, посідає його листування з Л.Білецьким, яке, крім матеріалів приватного характеру містить також і викладену у листах епістолярну автобіографію С.Черкасенка. Раніше не оприлюднена, вона є унікальним джерелом, яке може заповнити величезну кількість «білих плям» в науковому дослідженні життєпису письменника. Мета даної статті полягає у тому, щоб на матеріалі епістолярної

автобіографії (в першу чергу) письменника дослідити процес формування його ідейних та художніх поглядів.

Процес формування основ ідейного світогляду, його морально-ціннісних підвалин розпочинається ще в дитячі роки С.Черкасенка і першим поштовхом до цього стали, за свідченням письменника, його роздуми, нав'язані образами з текстів Святого Письма, що його обов'язково вивчали в усіх тодішніх навчальних закладах, в тому числі й у початковому училищі, до якого вступив С.Черкасенко: «Особливо глибоке враження справляло на мою малу, ненаситну душу оте читання житій усяких святих, угодників, мучеників тощо. Яскравими барвами, зворушливо й повчально змальоване житіє, подвиги, героїчна боротьба з різними спокусами й самим дияволом, невимовна непохитність у стражданнях за віру, за правду – все це діяло на душу вражаюче; а величність архиерейства, його міць і влада над паствою та великі нагороди на тім світі за муки й праведне життя запалювали дитячу уяву так, що не раз серед ночі кидали з ліжка навколішки, й палка, щира й чиста, як сльоза, дитяча молитва здіймалася, вириваючись із малих грудей, – куди?.. Тоді вірилося, що до Бога й святих його. І, може, добре, що вірилося. Цим означувалося в уяві й далші шляхи життя, повставало гаряче бажання стати другим св. Спиридоном, заслужити в Бога силу творити такі самі чудеса, а як треба буде, то й прийняти такі муки, як Пентелеймонові. Це був, коли хочете, екстаз, лише в захованій формі (щоб не насміявся ніхто, впершись у розміряну душу брудними чоботищами), і треба було аж чару поетичного слова, щоб розвіялися ці чорні, як круки містичні примари. Але про це – далі» [210].

Втім, палким прихильником віри С.Черкасенко не став. Не в останню чергу виною тому був той різючий контраст, який поставав між образами його власної уяви і тими нудними методами, які докладалися до вивчення Закону Божого в учительській семінарії, де між семінаристом та його вчителем відразу спалахнув конфлікт: «Бесіда полягала в тім, що він почав задавати мені питання, а я мусів на них відповідати. Слово по слову, дійшло якимсь чином до апостола Юди Іскаріота та його зради. Я скорчивши найневинніший вираз на тварі, сказав, що ніяк не можу вбагнути в себе, за що було покарано Іскаріота, коли йому задалегідь Бог сам «предопределіл» зрадити Христа. Чи ж винен

він у тім, що зробив так? Адже на це була воля Божа, а не його. Піп аж підскачив на стільці, щось замекекавав, намагаючись пояснити це свободною волею, що її Бог дав людині, але я на це зауважив, що ніяк не можу погодити між собою «предопределеніє» й «свободу волі», бо одно другу виключає. Піп почервонів, розсердився й сказав, що не нам судити волю Божу, а що треба вірувати, й звелів мені сісти. Я, сідаючи, відповів на це, що тяжко повірити в абсурд. Піп оскаженів, ухопив журналу й вилетів із класу» [11]; «З наведених прикладів Ви бачите, дорогий Леоніде Тимофієвичу, які милі відносини установилися між нами й законовчителем. А які були відносини, такі й були успіхи у вивченні релігії» [12].

Відтак, навряд чи сам С.Черкасенко відносив себе й до табору «войовничих атеїстів» (особливо у тій її подобі, в якій вона себе виявила в Радянській Україні), про що свідчить хоча б той факт, що вчення Христа він не заперечує: «У Бога я, на превеликий жаль, не вірю, але коли то Він говорив про дітей устами Христа, то я певен, що не один гріх проститься мені на тім світі за мою велику приязнь до малечі. Та не в цім діло: не заради того любив і люблю дітей: почуття це самодовліюче, й набути його на своє бажання не можна. Їх можна або любити, або ні, або бути до них байдужим. Я їх любив і люблю: таким, мабуть, уродився...» [13].

Майже всі роки навчання і пізнішої учительської практики С.Черкасенко сам співав у церковних хорах і завжди високо цінував церковний спів, можливо, як саме той спосіб спілкування з Богом, який був для нього найбільш зрозумілий і прийнятний: «О, той, хто завів у храмах спів, знав, що чинив, – думалося тоді. Та ж красний церковний спів виймає душу й у безбожної людини й на хвилях своїх підіймає її горі, де їй і належалося би бути, а з серця викликає найпалкіші слова тихої молитви» [14].

Перші ознаки зацікавлення політикою, ідеологічними доктринами, що завжди були рушійними силами суспільно-історичного розвитку, з'являються у С.Черкасенка також доволі рано, ще в період його навчання у Новобузькому початковому училищі. Посприяв розвиткові цього зацікавлення вчитель Ф.Сизков, який дозволив хлопчаків забрати зі шкільного горища старі річники тижневика «Нива», де містилися злободенні політичні огляди. Те, що вже в стінах семінарії С.Черкасенко був свідомий цілком передових і прогресивних поглядів –

антимонархістських, національно-патріотичних і з явним відчутним ухилом в «ліву ідеологію» свідчить найперше те, як він сприймає програму навчальної підготовки майбутніх вчителів, яких готувала семінарія: «Народний вчитель, що виходив із-під їх опікування мусів бути щонайперше безсумнівним патріотом «матушки Росії», монархистом, людиною релігійною й слухняною. Знання його, вчителя, й розвиток – річ другорядна: можна було наприкінці курсу писати з помилками, не знати, хто написав «Ревизора», не прочитати жодної путньої книжки, плутати Австрію із Австралією, погано розбиратися навіть у аксіомах математичних і т. д., але бути слухняним, побожним, «квасним» патріотом, – і все те тобі прощалося, а по скінченні рекомендувалося тебе за зразкового вчителя на гарну в розумінні матеріального забезпечення посаду» [15].

Загальне враження від семінарії підтверджує і оцінка особи її директора О.Л.Крилова: «Директор... волів мати під своєю опікою плохих, вайлуватих, слухняних селянських хлопців, що з них, як із воску, можна було ліпити все, що забажаєш. Правду кажучи, таку його тенденцію можна було б тільки вітати, коли б ув основі її не став намір – утворити з цієї слухняної «кобилки» «ісполнітельних чиновників міністерства народного просвещенія на предмет обработки» сільського населення в дусі російського мракобісія» [16].

Ідеологічні симпатії самого С.Черкасенка тим часом еволюціонували зовсім у протилежному напрямку, початково виявляючи себе у своєрідному стихійному соціальному спротиві типовій кар'єрі «народного» вчителя, альтернативу якій він вбачав не у декларованому на словах, а істинному служінню народові.

«Хвороба лівизни» у світоглядних орієнтирах випускника Новобузької учительської семінарії не залишалась непоміченою його начальством, тому, попри бажання юнака отримати призначення в одну із одеських шкіл, його, від гріха подалі, засилають у глуху провінцію.

Значний вплив на формування ідейного світогляду С.Черкасенка вже в період його учительської праці справило спілкування з колишнім народовольцем, інженером Тверітіновим. Симптоматично, що у своїх лівих поглядах С.Черкасенко зовсім не поділяє радикальні ідеї народовольців, а задля їх ідеологічного

спростування навіть звертається до аналогій з героями романів Ф.Достоевського «Брати Карамазови» та «Біси»: «Я не певний в тім, що саме бажання самооправдатися викликало його на оті всякі розмови. Але коли не це, то що ж?.. Адже тоді лишається вже щось від Смердякова з «Карамазових», або краще – від Верховинського – сина з «Бісів». Можливо, що він, Тверітінов той, ніякий Мефісто, а просто один із отих «бісів», що заздрісну і каверзну душу їх, за личковану величними революційними гаслами, так глибоко збагнув Достоевський. Чимало бачив я їх пізніше, бачу й тепер, і як усі вони, за дуже рідким винятком, схожі між собою... Герої, коли нічого не загрожує їм, і боягузи до підлоти й зрадництва – перед небезпекою не тільки реальною, а й уявною» [17].

Відомо, що й пізніше С.Черкасенко не зрадив своїм лівим поглядам, навіть вступив до української соціал-демократичної робітничої партії, гаряче боровся і як громадський діяч, і як письменник проти соціальної кривди та національного гноблення своїх співвітчизників, внаслідок чого, зрештою й опинився у еміграції, як і та частина старої демократичної української інтелігенції, яка рішуче не сприйняла наслідків «великої революції»: «Згадую тих, своїх, рідних в далекій Україні, що нидіють у холоді й голоді, бачу їхні буйні дитячі сльози й худі, протягнені до бездушних катів, рученята – простягнені за шматочком хоч сухого хлібця, й з великим зусиллям тамую тяжку муку, що ладна скаженим криком видертись із спустошеної, одуреної душі. Хочеться кричати: «Що ви наробили своєю революцією? Та ж уся вона з усім, чого ви од неї сподіваєтесь, не варта єдиної, пролітої через неї в муках, дитячої сльози! Будьте ж прокляті ви, що топчете найдорожчі, найчистіші квіти землі – дітей і їхню соняшну радість!..» [13].

Майже увесь час, перебуваючи у еміграції, С.Черкасенко мріяв про повернення на батьківщину, хоча й розумів, що навряд чи це можливо. Принаймні, на жодні ідеологічні поступки у своїх поглядах письменник йти не збирався, про що, наприклад, красномовно свідчить його лист до Софії Русової від 12 червня 1928 року з Ужгорода в Прагу: «А шляху додому ще й досі не видко. Я, як Вам відомо, спробував був стукнути в большевицькі двері – і раз, і вдруге, але відповіді не дочекався досі. Очевидно, чекають, щоб я виступав публічно з якоюсь гнусністю проти

еміграції. Ну, та хай же чекають! Вже швидче я дочекаюсь, коли можна буде без їхнього дозволу їхати, ніж вони тієї гнущості. Листуюся з Києвом (Гр. Коваленко-Коломацький) і з Харковом (Я.Чепіга), отже більш-менш поінформований, як там. З листів бачу, що погано і що буде ще гірше. Щось у них там коїться непевне. Отже, може й краще, що не пускають» [8, с.99].

Про непохитність ідейних поглядів та переконань свідчить і лист С.Черкасенка до М.Шаповала від 23 листопада 1921 року, в якому містяться роздуми про Радянську Україну і розкривається широка панорама його тодішніх ідеологічних поглядів.

Як і ідейні, перші паростки майбутніх естетичних зацікавлень та переконань С.Черкасенка починають формуватися уже в період його навчання у початковому училищі. Ще перед вступом до нього С.Черкасенко констатує, можливо, як перший вияв зародження естетичної самосвідомості, неймовірну активність своєї дитячої фантазії.

Потребу у фантазуванні, в реалізації тих образів, які постійно змальовувала перед його внутрішнім зором розбурхана естетична уява, в дитячі роки найчастіше приймає форму гри. Вияв естетичного, творчого начала в хлопчачій душі спричинив й до того, що, перебуваючи в училищі, він захоплюється церковним співом і любов'ю до «красного письма». Але найбільший вплив на формування естетичних уподобань, а згодом і вже цілком свідомих художніх поглядів С.Черкасенка справили, звісно, книги, його любов до читання, яка поступово переростає у пристрасне захоплення літературою (про це, зокрема йдеться у дуже багатьох листах епістолярної автобіографії С.Черкасенка: 6,7,8,9,10,11,20,21,36,74,120,121,124). Естетичні смаки юного читача літератури спочатку, як він сам зізнався, були не надто вибагливими і обертались навколо так званої «лубочної» літератури.

Проте дуже швидко, як констатує сам С.Черкасенко, естетичні смаки учнів починають поволі виправлятися, не в останню чергу й з ініціативи вчителів, які, побачивши в руках учня чергову «лубочну» книжку, часто присоромлювали його, а це «примувало застановлятися, думати й шукати розгадки такого дивного ставлення до того, чим ми зачитувалися. На жаль, аж до одного моменту, що про нього буде пізніше, ніхто з учителів не

подобав як слід з'ясувати нам, в чім же, власне, річ, і коли це погане, то що ж і де краще» [18].

На цей же час припадає і перше знайомство С.Черкасенка з українською літературою. Ось як він сам це описує: «Ви, дорогий Леоніде Тимофійовичу, напевне не раз уже, перечитуючи ці листи, питали себе: невже в цій повені лубкової макулятури не зустрілася хоч випадково якраз українська книжка; адже такі були, хоч і зрідка потрапляли на базарі?.. Не можу пригадати ані одного випадку. Навіть отих знаменитих «Сім мішків реготу й торба сміху», чи як їх, не попалося до рук. А може їх тоді ще не було. Зате пригадую іншу річ, що над нею слід застановитися, як над дуже проречистим прикладом того, як глибоко російська школа отруювала дитячу душу денаціоналізаторським ядом. Був я вже, мабуть, в останній групі своєї школи, як до рук мені потрапило гарненьке видання... «Кобзаря» Шевченкового! Самого «Кобзаря»! А трохи згодом – твори Котляревського. Тепер я можу сказати, що «Кобзар» з гарним портретом Шевченка в шапці (трохи чи не Йорданова гравюра) – це було краще видання «Кіевской Старини» (ц. 1 р. 50 к.; гірше коштувало, либонь, 35 коп.), але повне остільки, оскільки на те дозвіл давала тодішня реакційна цензура. Отже, де він узявся той «Кобзар»?.. Знайшов я його в братових книжках, коли брат десь пішов з дому. Не знаю напевне, але можливо, що в семінарії був потайний гурток «воспітанніков», аматорів рідного слова. Надруковано «Кобзаря» було ярижкою, а значить і читати його було не тяжко. І от тут справді сталося «по слову пророка»: «німим отверзлися уста»... Вдома в нас, розуміється, говорилося мовою рідною, тому в «Кобзарі» я зрозумів усе, що дано було до зрозуміння одинадцятилітньому чи дванадцятилітньому допитливому селянському хлопцеві, трохи «натасканому» на книжках. Пам'ятаю добре – не пам'ятаю, але маю всі підстави думати, що книга захопила мене й захопила остільки, що я сам почав... писати українські вірші, ховаючись із ними й від своїх і від товаришів. /.../ Котляревський... синя, сливе квадратово книжка на дешевому папері, видання київське, Іогансонове. «Енеїди» не втнув і кинув, так само «Оду до князя Куракіна», а «Наталку Полтавку» та «Москаля-чарівника» «прочьол с удовольствієм». Який слід залишили в дитячій душі оті вітри з рідної стихії? Чи зійшло хоч худорлявим, утлим биллям теє,

навіяне рідним вітром, рідне зерно, що запало в серце так несподівано? Як бачимо – зійшло, навіть буйно, але... чужі, ще буйніші бур'яни заглушили його швидко. Не було кому полоти, поливати, плекати відважну рослину. Лишилося тільки знаття, що є й наші «хохляцькі» книжки. Оце, мабуть, і слід увесь» [18].

Поезії Т.Шевченка, а ще більше (на той – ще дитячий розум) вірші російського поета І.Нікітіна зробили дві важливі речі. По-перше, С.Черкасенко по-справжньому захопився поезією, по-друге, за його свідченням, «став я звертати увагу на авторів і навіть цікавитися, що криється за їхніми прізвищами» [18].

Велику роль у розвитку літературних зацікавлень С.Черкасенка відіграв його шкільний товариш Альоша Поляков, який, маючи кошти, передплачував різні часописи й охоче ділився ними із друзями. Зацікавлення літературою стимулювало в С.Черкасенкові потяг до розширення знань і одночасно пробуджувало у ньому й критичну реакцію на застарілі і неефективні методи навчання його учителів: «Головне було те, що обізнання з книжковою літературою поширювалося й відкривало нові обрії, що вабили до нових осягнень. Коли поміркуєш тепер, то й дивно якось робиться. Здавалось би, так небагато треба було вчителям нашим і часу й зусилля, щоб цю допитливість дитячу задовольнити згори й тим розвіяти той туман, що стояв у школярській голові про авторів, часописи, книжки, їх друкування й т. і.; та де там! нікому з наших менторів і на думку не спадало, що це потрібно й що ознайомлення учнів з цим також належить до їхніх учительських обов'язків. Байдужі до книжок учні так і з школи повиходили, не уявляючи собі, де бралися ті книжки, що вони їх учили, як ті книжки повставали; а допитливіші – мусіли самотужки доходити того» [19].

Єдиним з учителів початкового училища, хто на практиці реалізував зауважений С.Черкасенком принцип, був новий учитель Ф.Сизков, який й сам, захоплювався «порядною літературою» і вважав за необхідне ознайомити із нею своїх учнів. Саме він по-справжньому відкривав перед своїми учнями чарівний світ високої художньої літератури, щоправда, лише російськомовної: О.Пушкіна, М.Лермонтова, М.Гоголя, Д.Фонвізіна, М.Островського. Він же, нарешті, «розтовмачив» своїм учням різницю між «порядною» і «лубочною» літературою. Більше того,

зауваживши захоплення малого С.Черкасенка поезією, він почав підшукувати йому в окремій «учительській бібліотеці» спеціальну літературу, яка б могла розвинути естетичні смаки хлопця: «Чи розумів я те, що так жадібно, як «амброзію, глитав»?.. Певне, що багато не розумів, хоч силкувався напружено збагнути, в дечім догадувався, а не мало й розумів. Дивна річ: звертатися за поясненнями до вчителя – соромився. Чому?.. Не знаю. Мабуть, саме тому, що сам грішив віршами й боявся прозрадити це: відчував, мабуть, що він по писку й очам догадається. Отже, й тут шов самотужки» [20].

Тим разючішим був той контраст, який відчув С.Черкасенко, вступивши до учительської семінарії, між методами викладання літератури, що їх притримувався його вчитель з училища Ф.Сизков і нові, семінарські педагоги. Але, незважаючи на подібне ставлення до літератури з боку вчителя, і в семінарії С.Черкасенко продовжує розширювати обрії своїх літературних зацікавлень: в поле його зору потрапляють не лише нові російські письменники, але й тогочасні теоретики та історики російської літератури. А останнього (1895) року свого перебування у семінарії йому навіть вдалося вмовити батька передплатити відомий тоді усій Росії тижневик «Нива», насамперед тому, що «з нагоди якогось свого ювілею, здається, видавництво її обіцяло дати «приложенієм» твори найбільшого російського письменника, Ф. М. Достоевського, oprіч, розуміється, всяких інших численних додатків. (Це був початок: далі аж до революції 1917-го року, цебто за двадцять два роки, видавництво встигло таким чином розповсюдити по всій імперії тодішній твори багатьох своїх і чужих першорядних і другорядних письменників, чим колосально спопуляризувало їх). А прочитати Достоевського давно вже стало не для одного з нас за мрію, може найбільш тому, що твори його, за винятком, як я вже згадував, «Бедних людей», і «Записок із м'юртваго дома», до читання семінаристами нашими було заборонено. Чи треба додавати, що кожду чергову книжку просто ковталося, особливо, коли почалися романи знаменитого письменника» [21].

Пізніше, в учительський період своєї біографії С.Черкасенко передплачуватиме й інші російські часописи, в яких друкувалися художні твори російських письменників, зокрема

«Неделю» та «Северный Вестник». На той час припаде і його зацікавлення забороненими в Росії філософсько-релігійними творами Л.Толстого. Звісно, продовжує в цей час С.Черкасенко передплачувати й свою улюблену «Ниву», до якої звик ще з часів навчання у початковому училищі: «Це були часи особливого інтенсивного зацікавлення в суспільстві російською літературою. Видавець «Нивы» А. Ф. Марко почав давати додатками до свого тижневика, крім звичайного, ще й твори великих російських письменників, популяризуючи їх серед широкого суспільства. А з нових письменників зійшла зоря слави А. П. Чехова й сходила допіру Максима Горького, Андрєєва, Чирикова тощо. Поза цим починався великий розквіт поступових російських видавництв, що викидали на книжковий ринок десятки тисяч книжок найрізноманітнішого змісту – з красною письменства, з критики, публіцистики, державного права, з історії, політичної економії, природознавства, філософії й т. д., й т. д.» [22].

На жаль, і це неодноразово констатує у своїй епістолярній автобіографії С.Черкасенко, його знайомство з українською літературою – і в часи навчання у початковому училищі, і в учительській семінарії – було лише епізодичним, хоча саме воно (а саме: поезія Т.Шевченка) пробило перші іскри майбутнього письменницького таланту. І справа навіть не в тім, що сам майбутній письменник не цікавився творчим доробком своїх співвітчизників, чи вважав його меншовартісним. Справжня причина полягала у тому, що твори письменників-земляків тоді значною частиною перебували під забороною, а ті з них, що офіційно були дозволені і потрапляли в руки потенційних читачів, були настільки вихолощеними цензурою, що не сприймали належним чином свідомістю, яка й сама була добряче вихолощена «верноподданическими» методами освіти та великодержавної шовіністичної пропаганди, що їх щедрими пригоршнями роздавало тодішнім учням російське міністерство освіти. У формі ретроспективних роздумів про це говорить й сам С.Черкасенко у своїй епістолярній автобіографії: «Доречі, ще про Шевченка... Питали мене Ви, Леоніде Тимофієвичу, цими днями, невже правда, що «Кобзар» не захопив мене глибше, не лишив по собі виразнішого сліду. Я вже згадував про це. Додати можу хіба одне ще: «не так посаджено» було царським, московським режимом діло

виховання в школі тодішньої всеросійської молоді. Не забувайте, що народився я того року, що й знаменитий наказ Валуєва «не было, нет и быть не может», а дитячі роки мої минали в добу найчорнішої реакції царя-«миротворця», коли не то, що українцям, а й москалям писнуть не дозволялося поза тим, що передбачено було царем та добре підібраними ним сатрапами. Те, що «Київська старина» видала «Кобзаря», було, на перший погляд чудом, і тільки при ближчій знайомстві з тим «Кобзарем» можна було побачити, що жодного чуда не було, бо з нього винято було його душу і залито якраз той святий огонь, що запалював читача безмежною любов'ю до України, запалював огнем протесту проти її і взагалі всякого поневолення, цебто, те, що якраз могло б «захопити глибше». О, ті, що дозволяли це видання, знали, що чинили! Найбільше, що справляв на читача цей «Кобзар», це було те саме, що справив би на нього й якийсь збірник звичайних «малоросійських» пісень; і коли проте це було якесь ніби чудо, то тільки тим, що на місці викреслених цензурою рядків стояли густо точки, як мак. Хто знав, у чім річ, на того це діяло й змушувало думати, а може й дошукуватись забороненого тексту: чудо було в помилці цензорів, цебто в дозволі на оті точки. Але що все теє промовляло до 10-11-літнього хлопця, всі оті маком усипані рядки? Нічогісінко. Читалося готового без жадних мудрствованій, а спитати не було кого, та не можна було, бо, як я зазначав уже, читалося крадькома. В атмосфері того московського «мракобісія», що заливало всякі найменші вияви національної свідомости й почуття, коли що й могло відограти роллю чудодійного Євшанзілля, то це хіба ті твори Шевченкові, що їх зовсім не дозволено або замінено точками; а що до рідної мови, то такої ролі в моїм тодішнім житті, в житті малого хлопця, відограти вона не могла хочби через те, що в родині у нас розмовляли всі сливе мовою Шевченка, а поза родинною ніхто ніколи не боронив послуговуватися «малоросійською» чи «хохлацькою» мовою; і не знаю, чи багацько було в усьому містечку людей, що поінформовані були про ті небезпеки від українських книжок для «матушки Росії». «Кобзар» Шевченка, як явище в моїм житті поєдинче, ні з чим логічно не зв'язане, зовсім випадкове, міг справити на мене тільки те враження, що справив, і зачепити так, як зачепив, цебто дав відчутти півсвідомо якусь спорідненість із

собою й тим зачепив такі ще несміливі, бо дитячі, мистецькі струни в наївній, безхитрій душі. Коли б трапився на той час хтось, що розповів би про Шевченка та його «Кобзаря» те, що треба, – хто зна, як би пішов мій дальший розвиток. Ніхто не трапився, ніхто не розповів, і я весь потону в хвилях російської літератури на довгі роки» [23].

Чи не єдиним променем світла у пільмі насадженого тодішньої ідеологічною пропагандою «невігластва і мракобесія» став епізод, що мав місце уже в роки вчительської практики С.Черкасенка і був пов'язаний із його зустріччю з колишнім семінарським товаришем Панасом Половим, який напам'ятав цитував величезні за обсягом шматки із забороненого Т.Шевченка, чим справив на С.Черкасенка, як і на інших його слухачів, враження щонайменше розірваної бомби: «За горами гори, хмарами повиті, / Засіяні горем, кровію політі...» – декларував він, забувши про все, оговняні слова, що їх ми всі вперше чули, бо знали тільки «Кобзаря», дозволеного цензурою. Читав, упиваючись сам, увесь «Кавказ» без зупинки... напам'ятав, лишаючи просто страшене незабутнє враження. Слухали з запертим віддихом, боячись пропустити слово. А коли він кінчав і спочивав, утираючи піт і розчервонівшись, то, почекавши трохи, прохали ще й ще. /.../ Наш оригінальний гість, заохочуваний такою вдячною аудиторією, перечитав нам сливе все, що не могло тоді ввійти в єдине розповсюджене в Росії видання «Кобзаря» (Київ, «Кіевская Старина»), – перечитав це все напам'ятав і ні разу не помилювався й не зачепився, ніби воно назавсіди нестерто випечено було в його мозку. /.../ Я розпрощався й вийшов. Ніч була темна, й тільки на базарі та в церковній ограді скупі блимали ліхтарі, а по хатах аніде не світилося. Але ж мені не первина вертатися всякої ночі, й я про це не думав навіть. Голова палала від допіру перечутого, пережитого. Що це таке? – думав я, без краю здивований. Вперше в уяві моїй став Шевченко, новий і незнайомий, що про нього я ніколи не підозрював. Ба ні, дещо підозрював, бо ще в школі, готуючись до семінарії, бачив у братовому «Кобзарі», замість цензурних точок, старанно занотовані олівцем деякі місця, викинені цензурою, – пам'ятав навіть перші, відновлені рядки одного з обтятих його віршів, а саме: «О, люди, люди небораки! /

Нащо здалися вам царі? / Нащо здалися вам псарі? – / Ви ж таки люди, не собаки!..»

Це справді було цікаво й смішно, тому й звертало увагу, але далі діло не посунулося з тої простої причини, що я мало що розумів; а згодом брат виїхав, завіз із собою ту книгу, й я вневдовзі про неї забув, нагадати ж пізніше не було кому. (До речі мовити, національна свідомість братова, на превеликий жаль, далі цього та ще участі в «малоросійських» спектаклях не йшла, тому й не лишила в мені жодних помітних слідів зацікавлення українською літературою; що ж до українського руху взагалі, то ні брат, ні я не мали про нього ніякого уявлення: російська стихія занадто велико буяла в нашій оточенні, й треба було, щоб грім Божий розбудив нас від російської омани й запаморочення)» [24].

І хоча враження від справжнього Т.Шевченка було незабутнім, по-справжньому етапною книгою, яка назавжди змінила російськомовні художні уподобання С.Черкасенка і, фактично, остаточно визначила його вибір на користь «зробитися» українським письменником – став перший том тритомної антології нової української літератури, що мала назву «Вік». Сам С.Черкасенко про це згадував так: «... року 1903-го... сталося й моє прозріння, коли я, цілком випадково довідався, «хто ми, чийх батьків, ким, за що закуті». Перебуваючи на вакаціях у свого тестя, багатого дукаря Івана Артемовича Сича, на хуторі, я побачив якось на столі книгу: розгорнув її й здивовано прочитав – «Вік», т. 1.

Пішов з книгою в садок, щоб ніхто не заважав, і гарячково став гортати цупкі картки з портретами невідомих мені поетів, з їх куценькими біографіями й зрідка поезій, перечитуючи їх і... щораз більше дивувався. Немов хто обухом по тім'ю ошелешив. Почуття злості, обурення й образи перейняло мене всього... Я марив зробитись «русским писателем»... Обурився, розлютився й образився сам на себе й на долю, що дався їй пошити себе в дурні й прогавити, може, те, що саме було найважливішого в житті таких, як я, малоросів дурноверхих. Найбільше роззлостило мене те, що десь видаються не тільки українські книжки, а й журнали, й газети; я ж про це навіть не чув.

Нема що сказати, що цей перший том «Віку» я проковтнув, як зголодніла людина добрий обід... Мрія зробитись «русским писателем» одразу розвіялась...» [9, с.51].

Тритомну антологію «Вік» на честь 100-річчя з часу опублікування поеми «Енеїда» І. Котляревського уклад і видав у 1900–1902 рр. за допомогою гуртка київської молоді український філолог, історик, фольклорист і бібліограф Василь Доманицький. Перший том складався з віршів 50-и поетів, котрі опублікували свої твори протягом 1798 – 1898 рр., Є.Гребінка, О.Кониський, І.Котляревський, П.Куліш, Леся Українка, С.Руданський, В.Самійленко, О.Федькович, І.Франко, Т.Шевченко. Саме ця книга відіграла вирішальну роль у становленні С.Черкасенка-письменника, і вже наступного, 1904 року, у квітневому номері львівського «Літературно-наукового вісника» були надруковані перших сім поезій нового українського поета – С.Черкасенка.

Перспективи подальшого дослідження епістолярного спадку С.Черкасенка, зокрема відображеності у ньому етапів формування ідейних та художніх поглядів, полягатимуть у більш детальному вивченні та систематизації архівних епістолярних джерел творчості письменника.

Література: *Жицька 1993:* Жицька Т. Листи Спиридона Черкасенка до Миколи Вороного // Сучасність. – 1993. – №5. – С. 146 – 155.; *Жицька 1996:* Жицька Т. З епістолярії С Черкасенка (українського письменника, 1876 – 1940) // Київська старовина. – 1996. – № 2–3. – С. 100 – 103.; *Жицька 2006:* Жицька Т. Листи С.Черкасенка до М.Шаповала (1924р.) / Т. Жицька // Історичний журнал: наук. громад.-політ. / Інститут політ. і етнонац. досліджень НАН України. – Київ, 2006. – № 4. – С. 96 – 107.; *Івасюк 2003:* Івасюк О. Листування С.Черкасенка із В.Дорошенком (на матеріалах фондів літературного архіву пам'яток національної писемності Чехії) // Літературознавство: [Матеріали V конгр. Міжнар. асоц. українців, Чернівці, 26–29 серп. 2002р.]. – Чернівці, 2003. – С. 240 – 244.; ХорунжийХорунжий Ю. «... Без їхнього дозволу»: [Про арх. С Русової та її листування із С. Черкасенком] // Книжник. – 1991. – № 6. – С. 5 – 6.; *Антонець 2004:* Антонець Н. «Така доля молодих письменників...»: Драма «Хуртовина» Спиридона Черкасенка на тлі його життя / Н.Антонець // Українська мова та література. – Київ, 2004. – №39. – С. 25 – 28.; *Жицька 2009:* Жицька Т. Театральні контури архетипних сюжетів у драматургії С.Черкасенка // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. – 2009. – Вип. 4–5. – С. 47 – 56.; *Антонець 2004:* Антонець Н. Педагогічна діяльність Спиридона Черкасенка в контексті руху за національну освіту (1906–1940): Дис. канд. пед. наук: 15 Х).01 Інститут педагогіки АПН України. – К.: 2004. – 221 с.; *Антонець 2003:* Антонець Н. Спиридон Черкасенко:

штрихи до літературно-педагогічного портрету / Н. Антоненко // Українська мова і література в школі. – 2003. – №2. – С.51 – 53.

С.Черкасенко. Автобіографія в листах // Український громадський Видавничий фонд у Празі Фонд №122с. Арх. №278.: 1. Лист шостий від 8. VIII. 935.; 2. Лист двадцять четвертий від 23. X. 935.; 3. Лист двадцять шостий від 26. X. 935.; 4. Лист сорок дев'ятий від 14. I. 936.; 5. Лист сорок другий від 07. XII. 935.; 6. Лист чотирнадцятий від 5. IX. 935.; 7. Лист п'ятнадцятий від 7. IX. 935.; 8. Лист сто восьмий від 6.VII.936.; 9. Лист сьомий від 16. VIII. 935.; 10. Лист восьмий від 22. VIII. 935.; 11. Лист дев'ятий від 23. VIII. 935.; 12. Лист тридцять шостий від 28. XI. 935.; 13. Лист сто двадцятий від 23.VIII.937.; 14. Лист одинадцятий від 29. VIII. 935.; 15. Лист сто двадцять четвертий від 30.VIII.937.

Котьяш И.А. Эпистолярный С.Черкасенка как источник формирования его идейных и художественных взглядов.

В статье систематизируются и анализируются литературные источники эпистолярного наследия С.Черкасенка, в частности ранее не публиковавшихся архивные материалы переписки с Л.Т.Белецким, которая содержит эпистолярную автобиографию писателя. На материале эпистолярной автобиографии исследуются этапы формирования идейных и художественных взглядов С.Черкасенка.

Ключевые слова: *эпистолярная форма, эпистолярная автобиография, автобиографический контекст, религиозные, идейные, художественные взгляды.*

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 82.0 159.955

Текст та підтекст. Ліна Костенко «Був день як день...»

Текст (або твір), який викликає бажання перечитати його або дослідити, має певну асоціативність, вектор до зіставлення, до компаративного дійства або занурення до глибин прихованого. В поезії Ліни Костенко «Був день, як день...» відчувається потужний підтекст і поштовх до розуміння його, де є інтригуюча згадка про Ж.Дерріду, відомого французького філософа-естетика, теоретика літератури, представника постмодернізму й постструктуралізму, до того ж – однолітка Ліни Костенко (народився у 1930 р.) і автора концепції «реконструкції».

Жак Дерріда певною мірою – вчений енігматичний, загадковий, як і звертання до нього як до символу цієї загадковості: «Був день як день, як дні усі буденні. / Влетіла вість, як ворон у фойє. / Вмер Дерріда. Але усім до фені. / Бо кожен біг і думав про своє. / Але ж навіщо убивати осінь / мазутним духом нескінченних трас? / Я знаю вас. Але, мабуть, не зовсім. / І ви мене – так само, як я вас. / Ось ви пройшли, і я не озирнулась. / Ось я пройду, а вам не на часі / Вмер Дерріда. А я з ним розминулась. / І він зі мною. Зрештою, ми всі»[Костенко 2011: 45].

Дерріда багатовекторністю своїх концепцій приваблює літературних дослідників. Ось, Микола Ткачук, спираючись на думки Дерріди і відштовхуючись від них, створює власне бачення художнього тексту, власне поле дослідження. І щоб потрапити на це поле і зібрати свій врожай, «доводиться звертатися до цілісного спектру літературознавчих методик» [Ткачук 2009: 5] і методів, способів. Їх також багато в обігу дослідника – методологічний плюралізм: «Дескриптивний, формально-стилістичний, структурно-синтагматичний, компаративістичний, когнітивно-поетикальний, етнопсихологічний, духовно-історичний, типологічний, онтологічний [Бистрова 2012: 3]. А ще ж є функціональний метод – дуже продуктивний. А реконструкція Дерріди – також метод?! Звичайно! – антиметод. І М. Ткачук це переконливо довів: «Цілий спектр методологічних міркувань, які есплікувалися протягом ХХ століття, завершився, зрештою, заявою Ж. Дерріди про те, що в основу сучасної літературознавчої теорії покладений не аналіз як метод традиційної теорії пізнання, а реконструкція, що полягає у виявленні дослідником внутрішньої суперечливості смислів тексту, що стало результатом закріплених у ньому метанаративів» [Ткачук 2009: 5].

Виникає необхідність пошуку глибинного підтексту, його вивів, смислів, що ніби на поверхні тексту, повинні поступитися перед закодованими. Слід реконструювати всю структуру тексту, щоб видобути нові сенси. Твір пов'язаний своїм дискурсом з Жаком Деррідою і пов'язаний досить ґрунтовно. Якщо визнати лексему *Дерріда* центром тексту, то за його ж принципами слід було вилучити це ім'я, цей образ із цілісної системи нарації. Чи лишилися би інші доміанти, інші центри? Можливо.

«Основним гаслом деконструктивізму, – зазначає М. Зубрицька, – стало децентрування структури, концепція відсутності центру: структура – це нескінченна гра різниць у скінченних межах, і тому вона не піддається зцентрованій тоталізації у замкнену цілість» [Зубрицька 1996: 458]. Отже, відбувається конфлікт центрів і конфлікт сенсів. Крім імені і постаті Дерріди, в тексті поезії виникають й інші самостійні сенси-вістря. Це можуть бути бездуховність, відчуженість, байдужість, екологія, ритм життя, тобто всі екзистенційні проблеми. Виникає й конфлікт між «я» поета й усіма іншими. Зрештою, ми всі.

Болісний монолог ліричного героя (героїні) – двоголосий (за Бахтіним), йому притаманна зверненість (не лише до Дерріди – в уяві живого і безсмертного)? «Я знаю вас... і ви мене... Але, мабуть, не зовсім») і до громади, суспільства, зрештою – до людства? / Але ж навіщо убивати осінь / мазутним духом нескінченних трас?» Гіркота цього запиту зумовлена темою багатьох текстів поета, це наскрізний, домінуючий мотив, який об'єднує у метацілісність самостійний цикл: «Ластівки тікають із Європи. / Що поробиш? Скрегіт, регіт, рев. / Чад, бензин, вібрації, галопи – / птиці мертві падають з дерев» [Костенко 1989: 54].

На перший погляд у структуровану тематично цілість поезії про відхід у вічність відомого вченого неочікувано увірвався цей зойк про конаючу красу осені й усього живого взагалі. І Дерріда, мабуть, упав передчасною жертвою цього тотального знищення і «шалених темпів» («Страшний калейдоскоп: в цю мить десь хтось загинув... [Костенко 1989: 7]). Гинуть дерева, ліси, птахи, річки, рови, луки: «Куди ти ділась, річенько? Воскресни! / У берегів потріскались вуста. / Барвистих лук не знають твої весни, / і світить спека ребрами моста. / «Ще назва є, а річки вже немає» [Костенко 1989: 53].

Усе – підкорене хаосу, порушення логіки думки нема, і сумбуру нема, про який пише В. Базилевський. Проголошуючи свою відданість прозорій ясності («Прекрасна ясність нині не в моді»), автор дає й поради поетам і «...будьте економні в засобах і скупі у словах, точні й справжні, і ви знайдете секрет дивної речі – *прекрасної якості*, яку назвав би я – «кларизмом» (виділено автором - В.Б.) [Базилевський 2011: 4 – 5]. Слід би тут посилатися

на М. Гумільова, який очолював літературний акмеїзм, або кларизм, або азамізм.

Ой, пане Володимире, якщо нема таланту, то жодні приписи й поради не стануть у пригоді. Ось і у Вас є гарні вірші (і не дуже економні, є симпатичні надмірності, наприклад, ампліфікація – стилістична надмірність, є й занадто прозорий підтекст й авторські інтенції – Ви ж противник втаємничення, є й гарна символізація, є й милі по-дитячому змістовні рими: гулі – Юлі, туману – Майдану; і сентиментальною мрійливістю забарвлені порівняння, і певна надмірність у вживанні однорідної лексеми. І все це в одній строфі (секстині?): «Ймовірно, знов набили б гулі, / та все ж, їй – право, жалко Юлі, / як в шквал над морем чайки жаль, / жаль романтичного туману – жовтогарячого Майдану, / жаль ноти, що урвав скрипаль. «Читач прослезився...» [Базилевський Стіна 2011: 8 – 9]. Все ясно, Ніякої загадковості, втаємничення, просто жаль Майдану. А звуки скрипки хіба можна передати таким тяжким збігом приголосних «як в шквал».

Енциклопедична ерудованість і елоквенція автора поезії «Був день...», дозволяє припустити ґрунтовну обізнаність із провідними течіями сучасного літературознавства. Можливо, саме Жак Дерріда привернув увагу Поета своїми концепціями, йому ж належить солідний банк вагомих праць («Уведення до проблему знаку», «Про граматику», «Письмо й різниця», «Межі філософії», «Істина у живописі», «Поштова листівка і Від Сократа до Фройда і далі», «Привиди Марка» та багато інших). Йому належать парадоксальні твердження, розраховані на «філософський шок» [Філософський словарь 2006: 237 – 243].

Дерріда сприймав світ як безмежний текст. Хіба не таким постає перед нами світ поезії Ліни Костенко, його філософське підґрунтя й світова культура, у вимірах українських. Світ як текст, як мета текст із нероздільним плетивом сенсів, «не тотожних один одному, але вповні рівноправних смислових інстанцій» [Філософський словарь 2006: 241]. Можливо, автор досліджував твори Дерріди, можливо, вони імпонували геніальній мисткині, що з нього огрому припало до душі? Можливо, передбачалась зустріч? Бо чому так трагічно звучить в поезії звістка про смерть філософа-інтелектуала: «Влетіла вість, як ворон у фойє. Вмер Дерріда. / Ворон – вісник трагічний». Ось як у Бориса Олійника:

«...Постривай – Я знімаю засув! .. Розчинив я – і морозом / Жах скував уста мої: / На високому порозі Ворон воронів стоїть. / «Віч на віч».

У творі Ліни Костенко виникає мотив байдужості в опозиції до власної причетності ліричного «я», захищеного поки що за нарративним повідомленням. Мотив відчуження, байдужості «всім до фені», всім причетним до локального простору «фойє», переростає у типологічність безрадісного твердження: «А я з ним розминулась / І він зі мною. Зрештою, ми всі». Дві знакові особистості, духовно споріднені, розминулись. І це сумно. Трагізм раптової появи «ворона» зумовлений ще й ситуацією «ровесництва»: «Я» – це діяльність, творча і суцільна активність, а «він» – зникає назавжди. Рух Дерріди у культурному просторі світу, рух назустріч мистецтву Слова був підтвердженням його ж постулату: філософська і літературна мови взаємо проникливі, відкриті одна одній.

Підтекст філософської поезії пізнається й інтуїтивно і з залученням до інтерпретаційного поля передзнань. Отже, метод інтуїтивно-здогадковий поєднується із конкретикою функціональною. Загадковість, енігматичність всупереч нашим намаганням проникнути в глибини тексту й підтексту лишається. Чи йшов сам Дерріда до поета, до його поезії, чи існують переклади, чи навіть чув про творчість митця високого Канону? Якщо розглядати текст іманентно, то це вже й не так важливо. Текст поезії «Був день...» – явище знакове, непроминуше, це й вектор до вивчення, дослідження, опанування того, що привернуло нашу увагу до сучасного вченого-когнітивіста постмодернізму.

Ж. Дерріда помер 2004 року. З цим роком пов'язані спогади, про які із сумом пише цитований вище В. Базилевський, цим роком завершує свій роман Ліна Костенко, сама вона того року в розпалі екстатичного піднесення. І тут «Вмер Дерріда». Чому ж так підкреслено «буденно» розпочинає поет свій монолог? Алітерація конденсує звуки не милозвучні б, н, від скупчення їх трохи моторошно: «Був день як день, як дні усі буденні». Наполеглива повторюваність цих звуків і подвійне порівняння пригнічують, а пам'ять чомусь нагадує про численні дощі, осінні, холодні («А вже мені будень диктує дощі і дощі», «дороги розмиті і чується крик журавлиний...»).

Деконструктивізм Ж. Дерріди (до речі, не всі це французьке прізвище відмінюють, а «Енциклопедія постмодернізму» подає це прізвище так: Дерида [Енциклопедія 2003: 122]) руйнує удавану монолітність цілісного тексту. Деконструктивіст підходить до тексту «з метою демаскувати внутрішні суперечності тексту, щоб показати відсутність єдності. Досягаючи своєї мети, процес реконструкції часто зосереджується на окремій деталі тексту, що здається другорядною (приміром, окрема метафора), а потім використовує її як ключ до всього твору, так що все прочитується крізь її призму» [Баррі 2008: 87].

В поезії Ліни Костенко нема другорядних деталей, тому кожний образ міг би дати поштовх до самостійного утворення нового сенсу або сенсів. Скажімо, той самий ворон або метафора *вість/ворон*, або порівняння *вість як ворон*. Тріада структури порівняння (*comparandum, comparatum, tertium comparationis*); що зіставляється, з чим, в чому полягає подібність перших двох членів [Качуровський 1995: 140]. Третя вимога – найцікавіша, розгляд її – вектор до створення самостійного тексту.

Можна припустити, що і Дерріда знав про поезію Ліни Костенко. Текст дає для цього підстави. Подібна здогадковість цілком оправдана. Стримане почуття власної гідності й самоповаги ліричного «я» уможлиблюють таке припущення.

Ключовим текстом пост структуралізму є праця Дерріди «Про граматику» [Дерріда 2000], тут стверджується думка, що вся реальність лінгвістична, мова замішує або дублює реальність. Слово, як таке, може губити свій безпосередній зв'язок з означуваним, з причинами й обставинами, що його породили. Таким словом, точніше - виразом, фразею у тексті «Був день...» є вираз «до фені» (аналогічні – до лампочки, до барабану й ін.), мові поета не властивий. Зміст його прозорий, походження зовсім, ймовірно, від офені – мандрівні торговці, які мали свій утаємничений жаргон. «До фені» - мені до цього нема діла, мене це не обходить, т. зв. приклатньоно лексика. Не належить вираз цей до непарламентських, проте у досліджуваному творі – чужинець, який міг би стати знаковим у вимірах деконструкції за Деррідою. Фразера «до фені» в тексті поезії губить зв'язок із своїм походженням, але залишає «слід». Цей слід відчувається на всіх можливих рівнях твору: філологічному (діалог із світовою культурою та

нездійснений як мінус-прийом діалог з реципієнтом), синхроністичному (перегук із своїм часом – тональною байдужістю, роз'єднаністю), на актуальному й потенційному рівні, який наближається до підтексту. І особливо цей «слід» фраземи «до фені» відчутний на емотивному рівні як екстатичний зойк неприйняття нищення природи, проти тотальної байдужості і нелюбові всіх до всього. І це вже було: «Усі усіх не люблять. Це біда. Це чорний дим невидимого пекла» (с. 549). Про байдужість, роз'єднаність і почуття власної самотності Поет говорила й у інтерв'ю, яке вела Оксана Пахльовська: «Я вийшла зі Спілки, і там згори, біля метро, побачила – внизу вирує Хрещатик. Індиферентна барвиста людська маса. В серці України всі кудись поспішали, балакали, розминалися і нікому не в голові, що когось арештували, когось катували, когось розстрілювали. І через багато років, що б з нами не сталось, по Хрещатику йтиме хмара людей, якій буде байдуже, що комусь боліла Україна» [Костенко 2011: 6–7].

У цьому ж інтерв'ю Ліна Василівна зізнається, що з молодих літ любила філософію. Проте в університет не прийняли (батько репресований). Потяг до філософських доктрин і глибин пізніше втілювався у всеохопне філософське підґрунтя творчості поета. Загодованість думок, специфічна непрозорість викладу приваблювали поета, а Дерріда і філософ, і літературний теоретик, естетик один з оригінальніших новаторів постструктуралізму як за змістом, так і за формою: «Щойно ви почнете гортати сторінки текстів Барта, Лакана, Фуко, чи Дерріда, як натрапите на письмо, котре лякатиме складністю та збиватиме з пантелику. Як же з цим упоратися?» [Баррі 2008: 10]. Поетеса ще дівчинкою, школяркою тягнулася саме до філософської ускладненості, відчуваючи в ній справжню глибину й таїну думки.

Семантичні поля в лексиці Костенко різняться під кутом зору Дерріда, також беруть участь у можливій грі сенсами, й серед яких є й філософський. Кожна лексема має свій дескриптор, отже в потенції може утворювати нові сенси і нові центи, нові парадигматичні зв'язки: фойє, кожен біг, осінь, мазутний дух, нескінченні траси, ворон, я – ви. І цей чужинець в ідиостилі Костенко – «до фені», який кинув виклик усім іншим лексемам (знакам, образам, символам), саме він створив емотивний фон твору і його концепцію роз'єднаності і став, таким чином,

своєрідною філософемою. Однією з таких екзистенційних філософем є САД. Пахльовська називає цю філософему інакше: «один із базових Твоїх культурних топосів. У Тебе є й грецький сад – місце Арістотелевих діалогів...» на що Поет відгукується: «Мене водив під руку Арістотель / В якомусь дуже дивному саду». [Костенко 2011: 6 – 7].

Інтерпретаційне поле тристрофового тексту – безмежне, як безмежним є і підтекст його і філософське підґрунтя. Тому так вразила Поета смерть Жака Дерріди – неординарного, ні до кого не подібного, самобутнього й сміливого у власних новаціях гри сенсами, філософа, зачудованого словом і його необмеженими можливостями. А філософ... єдине поняття, яке об'єднує європейську метафізику від Декарта до Деррида...» [Амелин 2005: 16].

Поборник кларизму (кларистичності?) В. Базилевський не оминув «Майстра рукотворних туманів» Жака Дерріду, який «якось *опустився* до визнання необхідності підконтрольності підсвідомого» (підкреслено автором думки В. Базилевским). Проти Дерріди висунуто серйозні звинувачення: деструктив темнот то й безсилля явити образ складного у простій одежі. Невміння чи нездатність до духовної самоорганізації. Якщо її немає, немає й мудрості: торкни аналітичним пером – і лопне вона, як мильний пузир» [Базилевський 2011: 5].

Для шанованого автора стаття все це – «лжемудрість», тобто філософська методологія Дерріди. Науковий світ поставився до філософа інакше, хоча й не однозначно. Не став би з «мильним пузирем» вести дискусію безспірний авторитет літературної герменевтики Ганс-Георг Гадамер. Хоча ніде правди діти також говорив про «незрозуміле» у Дерріди, з певною дозою іронії «Питання п. Дерріди засвідчують, що мої висловлювання про текст та інтерпретацію хоч і сягнули висоти загальновідомої позиції Дерріди в інтелектуальному середовищі, все таки не досягнули бажаного рівня об'єктивності. Я вважаю, що запитання, адресовані мені, складні для розуміння. Але я зроблю зусилля, як кожен, хто бажає зрозуміти іншого або бути зрозумілим» [Герменевтика 1995: 224].

Ліна Костенко лишається нашим живим класиком, а Жак Дерріда – одним з найвідоміших сучасних філософів, засновником

деконструктивізму. Їхня зустріч на обширах поетичного твору – знакова і знаменна, а присутність обох надає загадковості й урухомлює думку.

Література: *Амелін 2005:* Амелін Г. Лекції по філософії літератури. / Григорій Амелін. – М. : Язика славянской культуры, 2005. – С. 16.; *Базилевський 2011:* Базилевський В. Анатомія мороку: темнопіс чи тайнопис? / Володимир Базилевський // Літературна Україна, 22 грудня 2011. – № 49. – С. 4 – 5.; *Базилевський 2011:* Базилевський В. Стіна / Володимир Базилевський // Літературна Україна, 23 червня 2011. – С 8 – 9.; *Баррі 2008:* Баррі П. Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія. / Пітер Баррі. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 87.; *Бистрова 2012:* Бистрова О. Поетика романної прози Ф. Достоєвського у світлі духовно-культурної концепції Дм. Чижевського. АДД. – Київ, 2012. – С 3.; *Герменевтика 1995:* Герменевтика і реконструкція: дискусія Г. Г. Гадамера та Ж. Дерріди // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1995. – С 224.; *Дерріда 2000:* Дерріда Ж. О граматики. Пер и вступ, слово Н. Автономовой / Жак Дерріда. – М.: Ad Marginem, 2000.; *Енциклопедія 2003:* Енциклопедія постмодернізму. – К.: Основи, 2003. – С. 122.; *Костенко Л. Був день, як день...* / Ліна Костенко. Річка Геракліта. – К. : Либідь, 2011. – С 45.; *Зубрицька 1996:* Зубрицька М. Жак Дерріда / Марія Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 458.; *Качуровський І. Фігури і тропи* / Ігор Качуровський. – Мюнхен-Київ, 1995. – С. 140.; *Костенко 1989:* Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – С. 54.; *Ткачук 2009:* Ткачук М. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурс / Микола Ткачук. – Суми, 2009. – С. 5.; *Філософський словарь.* – К.: А.С.К., 2006. – С. 237 – 243.; «У майбутнього слух абсолютний». Інтерв'ю Ліни Костенко // День, 2005. – № 205 – 206. – С.6 – 7.

Віталій Мацько, д.ф.н. (Хмельницький)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2

Концептуальна модель дихотомії «людина – світ» в українській діаспорній прозі

У статті розглядається проза українських письменників, які творили в діаспорі. Аналізуються художні світи творів В.Барки, Д.Гуменної, Л.Коваленко, О.Смотрича, О.Гай-Головка, Ольги Мак.

Особлива увага звернена на роман В.Винниченка «Слово за тобою, Сталіне», висвітлюється його проблематика, художні образи, сюжетно-композиційна організація тексту.

Ключові слова: жанр, роман, повість, сюжет, композиція, поетика, хронотон.

The concept of a human being and world in the Ukrainian diaspora prose of the 20 th century is analyzed in the article. The author analyses works of Donchuk, Bender, Lybomyrs 'ky, Cherin, and others, who depict the models of the world and human being in the system of social relationships.

Key words: conception, transformation, decoding, idiolect, world, symbol.

Концепція (лат. *conceptio* – сприйняття) є системою понять про ті чи інші явища, процеси, системою поглядів на них, світорозумінням. У нашому випадку йдеться про трансцендентальні літературні явища, що репрезентують людину і світ в українській діаспорній прозі ХХ століття. Ясна річ, що людина не є профаним відзеркаленням соціального оточення. Усередині останнього кожна особистість індивідуальна. Її своєрідність виявляється в психологічних особливостях, специфіці мислення, внутрішній організації. Мав рацію М.Бахтін, завважуючи: «суб'єкт як такий не може сприйматися й вивчатися як річ, оскільки як суб'єкт він не може залишатися суб'єктом, стати безголосим, а, отже, пізнання його може бути лише діалогічним» [Бахтин 1979: 383]. Людина самовиявляється в системі соціальних відносин, відтак письменник зображує літературних персонажів саме в соціальному середовищі, у зв'язках із зовнішнім світом (реальним або вигаданим, ілюзорним). Людина є органічною часткою живого світу і водночас вивищується над ним.

У процесі дослідження заявленої проблеми нами виявлено, що письменники українського зарубіжжя ХХ століття людину і світ зображали художніми засобами власне в кількох концептуальних парадигмах. Раціональна концепція найперше надає перевагу пріоритетності мислення по відношенню до почуттів, апелює до розуму, переконання в конструктивній силі істини, принципів рішучості (мужність підкоряється силі розуму), оптимізму, віри в науково-технічний прогрес.

Міфологічна концепція у прозовому тексті оприявнює себе через опис надприродних сил, казковості, фантазії, надання певним

істотам суто людських характеристик. Міфологічний художній образ уявляється своєрідним сучасним інобуттям (зразком є новела І. Качуровського «По той бік безодні», оповідання С. Риндика «Відьма»).

Персоналістська концепція (визначення – М. Бахтіна, М. Бубера) характеризується пріоритетністю особи «я – не я», а отже «я» (особистість) виступає первинною щодо суспільства, розуміння людиною основ буття через осягнення власного буття як екзистенції (романи В. Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!», В. Барки «Спокутник і ключі землі»). Роман Д. Гуменної «Золотий плуг» атрибує культурно-антропологічну концепцію (пізнання людиною світу через історію, вивчення історії повсякденного життя, історії ідей, поглядів).

Мультикультурна концепція висвітлює взаємодію культур, усебічне сприйняття світу через різні світогляди; означена концепція в художньому тексті змодельовує людину без обмежень, без «комплексів», ніякого домінування загального над одиничним; особистість живе повноцінно, її життєва позиція – це антисвіт расизму, гендеризму, міжконфесійним чи партійним протистоянням, етнічній зверхності, шовінізму тощо. Саме в такому ключі створила роман Л. Коваленко «Рік 2245».

Письменники часто вдаються й до компліментарної, доповнюючої концепції (зображення людини і світу одночасно у двох вимірах, наприклад, міфологічному й раціональному). Концепція ірраціонального пізнання світу (теологічна, екзистенційна, ніцшеанська, постмодерністська) актуалізує все те, що непідвладне розумові, заакцентовується увага на досягненні істини поза раціональними видами духовної діяльності: емоції, воля, інтуїція, містичне осяяння, інстинкт, позасвідоме, уява (твори Х. Якимчука, О. Воронина, Л. Коваленко, О. Копач).

Екзистенційна концепція розкриває, по суті, специфічно людське існування у світі, що характеризується як «поза межове» (трансцендентальне) щодо натуралістично-психологічних вимірів буття; свобода укорінюється в душі, «внутрішній» людині. Зразком є твори О. Смотрича «Мрії», «Роки вагання», «Подарунок», новела В. Дачея «Синя фантазія», повість О. Гай-Головка «Ім дзвони не дзвонили» тощо.

Постмодерністська концепція декодується психологічною

парадигмою зображення внутрішнього світу людини, а відтак її сприйняття навколишнього середовища через езотеричну еклектику почуттів, думок, вольових прагнень, проєкції в минуле і майбутнє, спогадів, видінь, інтуїції, що потребує тлумачення. Показовим є децентрація, деконструкція наративів опозиції. Різні соціокультурні життєві досвіди не протиставляються, а набувають повноцінного звучання. Поведінка героїв твору інколи постає як акт трансгресії, тобто вихід за межі можливого поза межі даного. Таку парадигму йменуємо трансгресивною (постмодерністською), яка оприявнена в тих прозових творах, де зображено людину, котра вийшла за межі можливості (несправжнє існування – справжнє буття), людина пізнає світ в інших вимірах, ілюзорних. Прозові твори ґрунтуються і на такому підході, як визначення рівноправності існування різних соціокультурних феноменів; відмова від домінування загального над одиничним, легітимізація маргінальних культур, яким було відмовлено в добу модерну; відмова від центризму. Таку концепцію явила Ольга Мак у повісті «Чудасій».

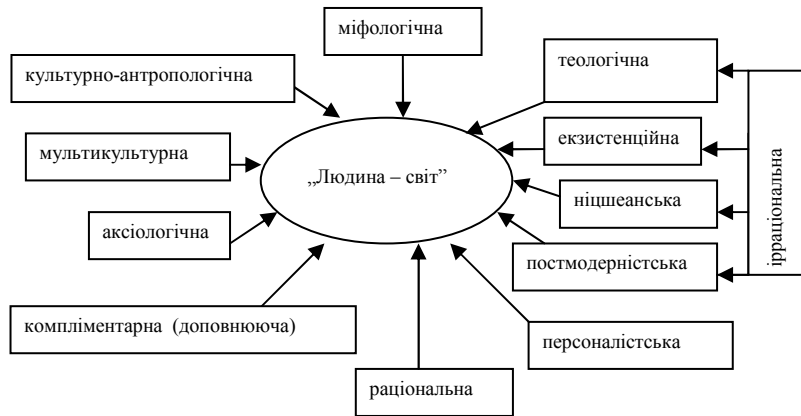
Світ і людину в ньому окремі письменники моделюють з позицій філософії життя або ніцшеанської концепції. Елітарний антропологізм ніцшеанства у творах зображено руйнуванням цінностей, їх переоцінкою через аксіологічний протест, зорієнтований на піднесення й абсолютизацію власної ціннісної позиції вольової особистості. Зразком такого твору є оповідання С.Риндика «Савка Булавка».

Аксіологічна концепція у прозових текстах представлена там, де розуміння людиною світу сприймається через проблему ціннісних відносин. Цінності оприявнюються лише в почуттях (любов і ненависть), що змушує людину інтуїтивно обирати той чи інший спосіб поведінки в контексті загальнолюдських цінностей та одвічного протистояння добра і зла (оповідання О.Смотрича «Романтика», «Тріумф Марти Митрофанівни»).

У прозових текстах Л.Коваленко, О.Копач, О.Воронина людина і світ зображені за принципами теологічної концепції – гіперболічне схвалення Бога, наділеного абсолютною досконалістю, найвищим розумом, всезнанням, всемогутністю, вічністю, незбагненністю для розуму. За цією концепцією людина з Богом «зустрічається» лише в потойбічному світі, у царстві Небеснім. Такий позасвідомий акт оприявнюється як вище досягнення духовного життя.

Моделюючи світ, письменники можуть вдаватися й до синтезуючої парадигми як концепції людини, онтології, гносеології. А ось синергетична концепція вказує на ті твори, в яких характеризується зображення ієрархічної організації світу, становлення порядку із хаосу; самоорганізація світу і людини розглядається як відкрита система ентропії; біфуркація – як розгалуження можливих шляхів подальшого розвитку суспільства.

Теоретичні роздуми концептуального прочитання людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття, що за своєю сутністю є світоглядною проблемою, ілюструємо схематичним



зображенням:

Отже, художніми засобами світ моделюється як багатовимірний феномен: складний, суперечливий, непередбачений. Для прози ХХ століття характерні літературознавчі та філософські підходи в зображенні людини і світу – персоналістська, раціональна, мультикультурна, екзистенційна концепції. Всі вони є провідними, тому що допомагають розкрити внутрішній світ людини. Остання прагне вибудувати свій світ відповідно до гармонії з природою, намагається пояснити, сприйняти довілля через власне «Я». На цьому шляху зустрічається чимало онтологічних, аксіологічних перешкод, відтак оприявнюється багатовекторність мотивацій людської поведінки.

Для підтвердження нашої аргументації звернемося до конкретних прикладів. Прозаїк Віталій Бендер є автором роману-диалогії «Марш молодості» (твір побачив світ у «Дніпрівій хвилі»),

який атрибутує раціональну концепцію. Перед читачем – опис одчайдушного маршу сотні Української дивізії крізь оточене більшовицькими партизанами пасмо югославських гір, колючі дроти й пекельний вогонь. Пробираються українські вояки в долину Ломбардії, йдучи назустріч американсько-англійській армії. І командир Сіроштан, і медсестра Надя, і стрільці, старшини перебувають, здавалося б, у напруженій, безвихідній ситуації. Проте ці ситуації «вмонтовані» в авторські ремарки-відступи з картинами чарівних південних ночей, сповитих зорями, тужливою піснею юнаків-українців, які прагнуть щасливого, мирного життя без крові й насильства, зброї і людських жертв. Особисті переживання героїв, незвідані шляхи, недовмвленість доповнюють сюжетну колізію, а потяг молоді до романтичного ідеалу, опанування науки увиразнює характерну прикмету: українці завжди прагнули до інтелектуального вдосконалення. Головні герої В.Бендера прагнуть жити в злагоді з природою, колективом, із самими собою. Це – збереження й водночас вдосконалення самоідентичності. А наслідком людського співбуття є подія. Події Другої світової війни вплинули на життєвий вибір: залишатися українцями у вільному світі чи повертатися на Батьківщину, де відсутня свобода, де панує тоталітарний режим. Здається, саме над цим розмірковував М.Хайдеггер, коли говорив, що людське життя – це «подія-буття», таке життя є дуалістичним і воно належить двом світам: світові культури та світові життя. Світові, в яким об'єктивується акт нашої діяльності і світові, що в нім цей акт одночасно збувається (про буття й час, котрі мають місце в події, що «збувається» [Хайдеггер 1993: 405 – 406.]. Персонажі твору, жертвуючи чимось (в даному разі Україною), перебуваючи на чужій території, адаптуються до світу в своєму прагненні здобути свободу. Задля цього вони йдуть у добровільну підлеглість законам іншої держави, аби здобути новий рівень свободи в модифікованій формі. Однак нічого ідеального в житті не буває. Головні герої роману юнаки-українці розуміють, що щастя досягається тоді, коли людина сприймає світ таким, яким він є насправді – недосконалим, неідеальним. Тому вони намагаються вийти з цієї жорстокої, кровопролитної ситуації якщо не переможцями, то хоча б не брати більше до рук зброї. Таким чином герої прагнуть поліпшити цей світ, знайти радість у самому процесі такого вдосконалення.

Людина на війні потрапляє в нестандартну ситуацію. Та саме мужність, воля, сила характеру виявляються в нестандартності діяльності людини, яка бажає знайти щось нове, прагне не зрадити істині чи самій собі.

В умовах еміграції було нелегко видрукувати й популяризувати українську книжку. І про це віддверто писали як критики, так і митці. Наприклад, романіст Зосим Дончук у зверненні до читачів писав: «Кожний рік все тяжче і тяжче продати книжку, хоч наші люди вже встаткувалися» [Дончук 1971: 383]. Як свідчить сам автор, із його романів на 1971 рік були не проданими «Прірва», «Будинок 1313», «І бачив я...», «Утрачений ранок», «В пошуках щастя», «Куди веде казка». Користувався популярністю читачів і роман «Перша любов» [Дончук 1971: 382]. А решта? Риторичне запитання розшифровується просто: нині критичні відгуки на твори письменника практично відсутні. Якщо ж проаналізувати роман З.Дончука «Куди веде казка», то побачимо, що за жанровою ознакою це радше документально-публіцистична розповідь про революційні дні, НЕП, розкуркулення, голодомор 1933-го, репресії. Отже, твір є зразком раціональної парадигми. Брати Данило й Петро Передирії опинилися по обидва боки барикад: Петро – в загоні кіннотників, повстанців армії Симона Петлюри, а Данило – з-поміж перекинчиків, членів більшовицької партії, що допомагали новій владі обрусифіковувати Україну, встановлювати «революційну законність». Але й такий крок не рятує його від переслідувань та арешту. Він, як і багато інших «революціонерів ленінської гвардії», стає «ворогом народу», його відправили туди, куди відправляли куркулів» [Дончук 1971: 380], себто – на Сибір. Роман завершується так: «Десять разів ворогами розп'ята, сто разів Москвою пограбована, трупами встелена, Україно моя безталанна». Як остаточне підтвердження ідейного наповнення твору, своєрідний вердикт тоталітарній системі звучать ці слова. І знову ж таки, тут відбито подієвість, а людське життя – це «подія-буття» (повторимо М.Хайдеггера). Однак в творі З.Дончука «маленька» людина страждає заради української ідеї, котра є життєвим пріоритетом. За цю ідею люди йдуть до Сибіру, на ешафот, гинуть заради кращого майбутнього, бо не сприймають існуючої дійсності. Мартін Бубер розмірковував: «Збагнути антропологічне майбуття як щось реальне наша думка не в змозі, позаяк рішення,

котре я прийму наступної миті, в дану мить ще відсутнє», а отже «в тих межах людського світу, що їх окреслює нам проблема буття людини, немає жодної певності щодо майбуття» [Бубер 1995: 178].

«Українськістю» сповнений роман Володимира Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!». Якщо в романі «Нова заповідь» автор змальовує події, що відбуваються на Заході, зокрема у Франції, а головними героями є французи, американці і лише двоє українців, то в романі «Слово за тобою, Сталіне!» події розгортаються в Советському Союзі. Задум твору розкритий у щоденнику В.Винниченка – «Піти походом за мир без бомб і барикад» [Винниченко 1971: 57]. Прозаїк задумується над долею сучасного світу: людство в ХХ столітті втомилося від військового протистояння, революцій, а тому прагне миру, спокою. А щоб припинити конфлікти, «холодну» війну, ворогуючим державам слід знайти точку порозуміння. Інтригуюча назва роману ніби звернена до особи. Насправді ж це звернення до цілої пануючої тоталітарної системи. Бо особи вмирають, а тиранія продовжує існувати. Цю тезу, до речі, висловив у передмові до роману літературознавець Григорій Костюк: «Сталін – це не тільки окрема особа тирана. Це символ системи...» [Винниченко 1971: 67]. Це, додамо, – символ вседозволеності, зверхності. Так, один із персонажів говорить, що «вожді повинні мати вигляд сильний, владний» [Винниченко 1971: 276]. Страх, породжений владою, настільки впився в кров і плоть вірнопідданих системи, що вони створили культ особи: «Сталін дужчий за Бога!» [Винниченко 1971: 74]; емоційний стан, внутрішній світ провокує страх перед кожним порухом властивимущих. Страх, породжений злом, не може довго існувати. Тримати людей у постійному страхі – це примхи Сталіна, який є уособленням влади зла. Такі примхи не можуть співіснувати з естетичними ідеалами, бо вони є взаємозапереченням ідеалів краси. Тому не випадково автор часто вдається до зображення внутрішнього світу людини через її емоційний стан, емоційну мінливість. Деталізація допомагає розкрити внутрішній світ персонажа. Так, коли начальник секретного відділу МДБ Микола Сидорович Белугін олівцем на папері ставив якісь знаки, то Іваненко засумнівався, чи не його доля ставиться на карту: «що міг значити цей значок: в'язниця, заслання, концтабір?» [Винниченко 1971: 77].

Автор моделює світ і людину в ньому з позицій персоналістської концепції. Світ людини прямо залежить від обставин, умов, в які вона потрапляє. Головний герой – таємний агент спецслужб («сексот-осназ, котрий виловлює ворогів соціалізму»), член Верховної Ради Степан Петрович Іваненко. Центральним місцем драматичних подій, сюжетних конфліктів є просторовість, що включає не лише конкретні місця перебування персонажа (Москва, Київ, Донбас), а й увесь обшир Советського Союзу. В.Винниченко показав, як в умовах тоталітарної системи народжується, утверджується, міцніє і переходить у диктатуру (Політичне бюро партії) ідея колектократії, ідея миру без барикад. В.Винниченко ж колектократією називає нову соціально-економічну форму: прибутки на підприємстві рівнозначно діляться між всіма членами заради гармонійної економічної співпраці. Це, звичайно, межує з фантастикою, але авторський вимисел містить у собі раціональний сенс: змінити світ на краще.

Фантастична картина автора виступає антитезою реальній дійсності, де панує психологічна атмосфера загального страху, ламання елементарної етики в стосунках між людьми, навіть родичами. Сюжет роману міцно збудований, сповнений динамізму, а «пригодництво», як помітив Ілля Борщак, додає твору присутнього ідеологічного підґрунтя. Романіст Винниченко був майстром динамічної сюжетної розповіді, умів тонко підмітити й передати суспільну та індивідуальну психологію людей. Мова твору прикметна метафоричністю; упадають в око й різнобарвні пейзажі, ліричні відступи: «Жайворонок, зрадивши, ще дрібніше та ніжніше задзеленчав угорі. Сонце задоволено і гаряче припало поцілунком до лица необачного анкетера і засміялось золотими проміннями в примружених очах» [Винниченко 1971: 287]. Мінливість у природі автор «переносить» на зміни в характерах, діях персонажів. Така мінливість передається цілою гамою кольорів предметного ряду, природних компонентів, абстрактних понять. Крихкість світу, мінливість суспільної думки передається автором через дії та вчинки героїв роману, водночас – головного персонажа Степана Іваненка, який зрісся з тоталітарною системою, виловлюючи «ворогів народу». А внутрішнім «сонцем» для нього є віра в правду, що її сповідував Сталін. Його світ сповнений страхом перед представниками влади, він намагається ретельно виконувати

всі вказівки, забаганки московського начальства, аби не накликати на себе біди. Такий стан душі передається в іронічному діалозі Іваненка з дружиною: «Ти ще можеш пообідати, тепер тільки за чверть п'ята. – Ні, я їду зараз. Сказано ж: «зараз же як вернеться додому. Накази партії треба виконувати без найменших ухилів» [Винниченко 1971: 72].

Але згодом, відвідавши Україну й відчувши, що і йому, багатолітньому партійцеві, спецслужби не ймуть віри, різко змінив свої погляди, спроектувавши їх у майбутнє людства. У розмові із братом Сергієм головний герой твору дійшов висновку: «Становище всіх нас, на мою думку, надзвичайно загрозове. Та не тільки нашої родини, а всього населення Радянського Союзу, комуністів і некомуністів, «винних» і «невинних», усіх», адже «режим сам творить зброю, яка конче повернеться проти нього» [Винниченко 1971: 343 – 344]. Про це говорить пошепки не лише простий народ, а й уголос розмірковують у вищих ешелонах влади, відчуваючи страх перед майбутнім. А щоб перебороти цей страх, то «вони можуть удатися до такого страшного і для них, і для всього людства засобу, як війна» [Винниченко 1971: 344]. Друга світова війна закінчилася, але виникають нові локальні конфлікти, що призводять до численних людських жертв. Добре знає про це Степан Іваненко, а тому чотири дні готує письмовий звіт Дев'ятому. Зрештою, теоретичний світогляд Іваненка, викладений у звіті, ліг в основу доповіді на Політбюро ЦК ВКП (б), яку виголосив Дев'ятий, особистий приятель Сталіна. Доповідач орієнтує своїх слухачів на гуманне розв'язання соціальних і політичних конфліктів, бо «готування до нової війни з новими засобами вбивання й руйнування – божевілля і злочин супроти людства» [Винниченко 1971: 366].

Автор не акцентує увагу на часових вимірах, однак дає читачеві привід для їх декодування. Іваненкова дружина Катерина пригадує Харків під час голодомору 1933 року, коли її чоловік врятував життя Дев'ятому, «захистив його своїм тілом і призначену для того кулю спинив своєю рукою» [Винниченко 1971: 104]. Відтоді сім'я Іваненків замешкає у Москві, в урядовому будинку. На час і простір вказує як Іваненків вік («п'ятдесят п'ять років йому, а такий самий молодий і чарівний») [Винниченко 1971: 72], так і служба в МДБ (Міністерстві державної безпеки). Катерина

Семенівна свій внутрішній неспокій, психологічний світ розкриває перед чоловіком обірваною фразою, недомовленістю: «От знаю, що нічого злого не буде, от п'ятнадцять років минуло, як ти туди ходиш і щоразу приносиш тільки добре, а я все не можу забути Харкова, все мені згадується отой день, як ти отак само пішов, як зник, як потім узjali мене, як мене муч...» [Винниченко 1971: 73]. Діалог вказує на подвійну мораль: людина не встояла перед обставинами, зламалася. Іваненка та його родину змусили працювати таємними нишпорками, виловлювати «термітів» – ворогів народу – і за це родина одержала пристойну квартиру в столиці, Іваненка підвищили по службі. Силовий прийом, як і зраду перед власним народом, автор іронічно називає «магнетизмом», «і хіба ж не цей магнетизм урятував їх усіх тоді в Харкові, п'ятнадцять років тому, від смерті? І хіба вони жили оце тут у Москві в урядовому будинку, де живуть тільки високі особи?...» [Винниченко 1971: 72 – 73]. Таким чином, неважко визначити закодований автором час: дія відбувається 1948 року, в період розгортання «холодної» війни між двома антагоністичними світами – країнами соціалістичного та капіталістичного таборів, – у час випробування ядерної зброї. Адже між 1933 і 1948 роками пролягає просторово-часовий вимір, що якраз вкладається у п'ятнадцять літ. Цей вимір майстер слова «заповнив» спогадами, відображеннями внутрішнього стану персонажів, уявними картинками з пережитого, спроектувавши їх у простір сучасної дійсності. Таким чином, у літературно-художньому хронотопі просторові й часові виміри зливаються в осмислене ціле.

Внутрішній світ манкурта прочитується в образі Іваненкового сина Леоніда, який перевершив свого батька у вірнопідданстві системи, за що йому влада виділила у Москві двокімнатну квартиру з меблями. Дочка Маруся розповідає батькові: «Виїхав і більше нічого. Тепер він ніякого відношення до нашої родини не має. Хоче навіть змінити своє прізвище: не Іваненко, а Іванов буде» [Винниченко 1971: 336]. Це результат батьківського виховання дітей в дусі покори, страху, тремтіння перед владою Кремля. Іваненко говорив: «Ми саме ім'я «українець» виключили з нашого роду і навіть мову в родині мали й маємо російську. Наш ідеал і мета, як ви самі знаєте, не та вузька дрібно-буржуазна самостійність України, якій моляться українські реакціонери, а

світова революція і триумф комунізму на всій землі» [Винниченко 1971: 114]. Автор висміює комуністичну ідеологію, що сіє страх і ворожнечу між людьми. Сарказм прочитується через предметний ряд. Іваненко, перебуваючи на Донбасі й виловлюючи «термітів», кілька днів квартирував у партійця-шахтаря Антонюка. Коли він уперше зайшов до його оселі, то «бачив три «ікони» й засвічену перед ними лампу».

– А-а, – здивовано протягнув він, – та либонь же це наші? А я думав: боги це в тебе.

– Ба таки ж і боги! – гордо сказав хазяїн. – Бог Карло-отець посередині, бог Ленін-син ліворуч і бог Сталін-дух святий праворуч. Бог у трьох лицах, як і личить. Свята трійця [Винниченко 1971: 279].

Предметний ряд відтворює інтер'єр у вигляді «хаосу» внутрішнього світу персонажів. «Хаос» постає антитезою зовнішньому світові: у тоталітарному суспільстві немає затишку. Наведеним діалогом автор засуджує як антилюдську психологію, мораль, так і відповідну поведінку вірогідних системи. Через візуальний предметний ряд розкривається внутрішній світ прозового твору. Залучення конкретних предметів, речей із реальної дійсності в художній текст – це задум автора. Предмети допомагають читачеві глибше пізнати світ, у якому живуть персонажі: «Всадивши його в фотель біля маленького столика, на якому стояли пляшки з коньяком, тарілочка з нарізаними скибочками цитрини з цукром і лежала велика коробка з цигарками...» [Винниченко 1971: 348]. А ось внутрішній неспокій, психологію головного героя, який збирався йти на прийом до кремлівських вождів, письменник змальовує таким предметним рядом: «Поклавши до кишені портсигар, він помацав себе руками по інших кишенях: портфель, гаманець, хустка, гребінець, все було на місці» [Винниченко 1971: 340]. Кімнату робітника-партійця, секретного нишпорки Антонюка, котру той одержав за свої «заслуги» перед владою, В.Винниченко підкреслено передає в деталях через власне бачення світу із залученням у текст предметів. Для підсилення опису обстановки, візуального предметного світу автор застосовує уточнення, припущення, вставні конструкції: «Кімната була велика, висока (мабуть, колишній кабінет директора), з двома чи трьома вікнами на вулицю, з досить

пристойними меблями і навіть з цілими (новими, видно) шпалерами в блакитних квіточках. Зараз же біля дверей, під глухою стіною, стояв стіл, на ньому грізно під каструлькою шипів примус, біля примуса стирчала з ложкою в руці довга, незграбна постать у чорній косоворотці» [Винниченко 1971: 277 – 278]. Негативне ставлення до партійця прозаїк передає стислою характеристикою – «довга, незграбна постать».

Якщо Степан Іваненко жив у розкошах, то його брат Сергій, навпаки, «тримав свої почуття в руках», не виказував на людях, а приховував своє негативне ставлення до влади, мав подвійне моральне дно, а за це – відповідна дяка: жив у злиднях. Внутрішній «закамуфльований» світ персонажа письменник образно порівнює із «закамуфльованою» підлогою. На соціальний стан вказує і предметний ряд; автор майстерно застосовує стилістичні фігури, повтор, уточнення: «одна кімната, одне вікно, одні двері, одна груба і пів підлоги (друга половина прогнила і була хитро «закамуфльована» позиченою цеглою). На цій половині стояли два невеличкі залізні ліжка, шафа, столик. А на тій половині, де підлога збереглась, був стіл, два стільці, мисник та етажерка» [Винниченко 1971: 219]. Сергій прагнув свободи, намагався вирватися із задушливого оточення, хотів бути собою, але не міг, бо обставини виявилися сильнішими од нього, бо його постійно супроводжував страх. Настроєм, внутрішньому світові персонажа роману «Слово за тобою, Сталіне!» суголосна думка письменниці Докії Гуменної, яка розмірковувала над сенсом буття в тоталітарному світі: «Щастя бути собою. Ні серед більших, ні серед менших, розумніших, дурніших, дітей, старих, нема змоги – бути собою. Треба до них допасовуватися. ...Я є собою. З своїми думками й уподобаннями-смаками. Без нікого, без їхньої слави й визнання. Мій світ. Який він – може примітивний, може вузький, може не висловлений – моє це діло. І як не буде навколо мене моєї атмосфери, хай без людей – то біда мені» [Щоденник Докії Гуменної: арк.107]. Сергій Іваненко прагне бути собою, занурюється у «внутрішню еміграцію». Та з цього нічого не виходить, бо він постійно змушений допасовуватися до обставин, у які потрапив. Внутрішній світ персонажів відбивається просторовістю. Простір вказує на дію чи бездієвість, на спосіб мислення й психологічний стан людини. Порожнеча, «ніщо» – це стан душі: «Він почав дивитись на

вулицю. Там нічого ні цікавого, ні гарного не було...» (с.286). Порожнеча, безпредметність дії автором застосована і в діалозі: «Я можу почати?», – запитав у повітря Дев'ятий [Винниченко 1971: 351]. У даному випадку змальовано обстановку, в якій панує байдуже ставлення аудиторії до носія мови, а тому запитання автором звернене не до конкретної особи, а до простору.

Центральний персонаж Степан Іваненко переосмислює свою попередню поведінку через власне «я», дійшовши висновку, що треба міняти систему відносин, оновлювати суспільство, бо людина не може жити у вічному страхі. Прикметно, що саме на фоні кольористики висвітлюється образ героя твору. Зустрівшись із Україною, яка потопала в білому морі цвітіння вишень, Іваненко став приземленим, здрібнілим. Жінка, яка їхала з ним в одному купе, запитувала: «А чи любить він українські пісні? А чи любить він запах конопель у леваді? А чи... І так без кінця. І за кожним запитанням знову набігала болюче-солодка хвиля, і сексот-осназ робився маленьким-маленьким» [Винниченко 1971: 148]. Сповненість художнього світу сірою кольоровою атмосферою позначається й на екзистенційному. Невизначеними залишаються як відповідь на питання доповідача Дев'ятого («Чи страх і терор дають тепер певність і силу?»), так і слова Сталіна («Дев'ятий порушив дуже важливе питання. Ми повинні його обміркувати. Коли саме це буде, через тиждень чи через рік, ми тепер не можемо цього сказати») [Винниченко 1971: 371]. Слова Сталіна залишилися без належної відповіді – пустота, «ніщо». Реальність нездійсненого, реальність «небуття» – це порожнеча, «ніщо». Сіра невизначена реальність – це своєрідний художній прийом для зображення картин непривабливого життя в тоталітарному світі. Саме тому домінує у творі сірий колір. Сталін звик працювати командними методами, він лякається нового, планів і фантазій, живе умовними інстинктами, набутими впродовж життя, пристосовуючи свою поведінку до потреб дійсності. Він не живе вірою, яка оновлює, омолоджує душі, а тому вагається стосовно оновлення не лише власної душі, а й суспільства. Звідси – неспроможність здолати власну обмеженість, виявити волю. Такою є правда про Сталіна, в образі якого уособлено тоталітарний світ, а правда для В.Винниченка виступає «живою істиною».

Отже, письменники українського зарубіжжя ХХ століття в

прозових творах людину і світ зображали власне в кількох концептуальних парадигмах. Концептуальна модель дихотомії «людина – світ» ґрунтується на тих літературознавчих та філософських підходах, які були провідними напрямками в ХХ столітті. Для них характерне: антропологічна спрямованість; спроба з'ясувати, сприйняти світ через внутрішнє «Я»; визначити сенс людського існування; визначити плюралістичність людського існування; ірраціональна спрямованість (все, що непідвладне розумові); світ розуміється як багатовимірний феномен: складний, суперечливий, непередбачений; визначення рівноправності існування різних соціокультурних феноменів; відмова від домінування загального над одиничним, легітимізація маргінальних культур, яким було відмовлено в добу модерну; відмова від централізму.

Література: Бахтин 1979: Бахтин М.М. Естетика словесного творчества. – Собр.избр.тр. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.; Бубер 1995: Бубер М. Образы добра и зла // Два образа веры. – М., 1995. – С.138 – 139; Винниченко 1971: Винниченко В. Слово за тобою, Сталіне! – Нью-Йорк, 1971. – 374 с.; Дончук 1971: Дончук Зосим. Куди веде казка.– Філадельфія: Власна хата, 1971.– 384 с.; Хайдеггер 1993: Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С.405-406; Щоденники Докії Гуменної: Щоденники Докії Гуменної // Відділ рукописів Інституту літератури НАН України. – Ф.234. – Од. зб.14.

В статтє рассматривается проза украинских писателей, творивших произведения в диаспоре. Анализируются художественные миры В.Барки, Д.Гуменной, Л.Коваленко, А.Смотрича, О.Гай-Головка, Ольги Мак. Особое внимание уделяется роману В.Винниченко «Слово за тобой, Сталин!», раскрывается его проблематика, художественные образы, сюжетно-композиционная организация текста.

Ключевые слова: жанр, роман, повесть, сюжет, композиция, поэтика, хронотоп.

Володимир Мельничайко, проф. (Тернопіль)

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

Образ України в поезії Павла Вольвача

Розглянуто відображення реалій українського життя у поезіях збірки П.Вольвача «Південний Схід». Основний авторський прийом –

протиставлення понять «своє» – «чуже». Конкретні його реалізації – в бінарних опозиціях село – місто, сучасне – минуле, Схід – Захід, свобода – поневолення, пам'ять – забуття, байдужість – боротьба.

Ключові слова: *степ, село, історична пам'ять, рідне, брати, Батьківщина.*

Melnychayko V. The image of Ukraine in the Pavlo Volvach's poetry.

The article deals with the representation of Ukraine's everyday life in poems of P. Volvach's collection — "Southern East". The main author's device is opposing of "my" — "other's". The main its representations are in binary oppositions village — city, now — past, East — West, freedom — enslavement, memory — oblivion, and indifference — struggle.

Key words: *steppe, village, historical memory, native, brothers, and motherland.*

Кожна людина нерозривно пов'язана зі своїм середовищем, в якому вона народилась, виросла, сформувалася. Тим більше це стосується письменників, яких доля нагородила (чи, може, покарала) здатністю гостро відчувати все, що відбувається в житті. Очевидно, мав рацію Іван Франко, кажучи, що поет *«родився хворим»*, його постійно болить не тільки власне, але і чуже горе. Як і Леся Українка, яка стверджувала, що не поет той, *«хто забуває про страшні народні рани»*. Думку про зв'язок письменника з запитамі і проблемами суспільства висловлювали як класики української літератури, так і сучасні автори. Тарас Шевченко з боєм спостерігав, як закріпачені люди *«німі на паницину ідуть»*, передбачив час, коли *«розкуються заковані люди»*, *«не стане врага-супостата»*. Іван Франко вірив, що український народ, *«замучений, розбитий»*, *«вогнистим видом засяє у народів вільних колі»*. Борис Грінченко бачив скрізь *«убогії ниви, убогії села»* і розумів, що це рідні села і рідні люди, це *«наша Вкраїна сама»*. Ліна Костенко констатує, що *«часто лицемірив наш Парнас»*, що *«все посіли хами»*, М. Вінграновський закликав *«шукати Україну в Україні»*, В. Яворівський звернувся до нас, запитуючи: *«Що ми за народ такий?»*

Цю традиційну для нашого письменства тему продовжують літератори молодших поколінь – ті, що прийшли в літературу в 70-ті, 80-ті, 90-ті роки. Серед них помітне місце належить Павлові Вольвачу, твори якого на повний голос зазвучали у 90-ті ХХ століття.

Перш, ніж з'ясувати, які ж особливості образу України у конкретного автора, варто визначити, по-перше, який зміст вкладаємо в це слово, з чим пов'язується воно у нашій свідомості, по-друге, в яких умовах формувався і жив письменник.

Рідний край, Батьківщина – поняття багатогранне: 1) це територія, на якій живе наш народ, це отой споконвічний, оспіваний у піснях і думках ковильний степ, що невідомими шляхами увійшов у нашу плоть і кров; 2) це родові корені, люди, яких вважаємо рідними; 3) це земляки, ті, хто народився і живе на цих теренах, під цим небом, дихає цим повітрям, є носієм наших традицій і звичаїв; 4) це збережена в етносі історична пам'ять, усвідомлення спадкоємності поколінь, бережливе ставлення до духовних надбань предків; 5) це ті, хто, як і ти, розмовляє створеною і відшліфованою впродовж віків мовою твоїх предків; 6) це твої одностайні думки, які так само, як і ти, розуміють сучасне і майбутнє цієї землі і цього народу. На основі цих семантичних відтінків слова у людини формуються світосприймання, переконання, ідеали.

П. Вольвач – уродженець Запоріжжя. Там пройшли його дитинство і юність, там формувалися його погляди. «Всі мої вірші з Південного Сходу. І сам я звідти», – пише автор. Тому й збірку поезій, до якої увійшли твори з трьох попередніх збірок – «Маргінес», «Кров зухвала», «Бруки і стерні» – назвав «Південний Схід». І хоч його *«зачаровує планетарна містерія Степу»*, хоч він *«майже безнадійно вірить у майбутнє цієї землі, настояної на полинах і азово-чорноморській хвилі»* [1, с. 5]*, у стосунках між поетом і його «малою батьківщиною» не все так однозначно. Але, оскільки кожен поет, про що б він не писав, певною мірою пише про себе («образ автора»), про свої симпатії та антипатії, виявляючи таким чином своє ставлення до реалій життя, то тема цієї статті цілком закономірна. Яка ж вона, Україна Павла Вольвача?

Передусім зауважимо, що це не просто назва держави, хоч держава наша і має таке наймення. Сприйняття рідного краю П. Вольвачем можна розглядати в кількох аспектах – географічному, природничому, мовному, психологічному, духовному. І в кожному

* Тут і далі – посилання на сторінки цієї збірки.

з цих аспектів знаходимо зображення свого і чужого, прийняттого і неприйняттого, незайманого степу – і колгоспних угідь, села – і зросійщеного міста, сучасного збайдужілого населення – і колишніх бунтарів і борців, різних за домінуючим менталітетом Заходом і Сходом нашої держави, різних оцінок сучасності й перспектив на майбутнє.

Одним з найбільш поширених образів у поезії П. Вольвача є образ степу, реалізований у таких ключових лексемах, як *будяки, полин, буркун, кураїна, акація*. До такої ландшафтної картини степу долучаються й зовнішні атрибути: *небо, сонце, вітер, горби за рікою*, але всі вони надто неконкретні, не «впізнавані». Більш конкретно зображене степове село, в якому у поета – родові корені. Тут, у селі, жили «*санскриту носії*», тут зберігалися «*сільська вимова*» і давні звичаї, імена *Вустя, Порфир, Лукія*, що давно вийшли з моди, але для автора є показниками *рідного пракревного світу*. У поезіях збірки розлоге семантичне поле реалій, властвих сільському пейзажу і селянському побуту: *церковця, криниця, хата, причілок, чорнозем, насіння, отава, хлібина, ікона, рушник, свіча, молитва, солом'яне ряхтіння*. Як бачимо, у цьому переліку (далеко не повному) є лексеми, що стосуються загального вигляду села, хліборобської праці, духовного життя населення. Здебільшого вони об'єднуються в словосполучення, найчастіше з прикметниками-означеннями, і не тільки тими, що виступають постійними епітетами для певного іменника (*масний чорнозем*), але й досить незвичними своєрідними синтаксичними авторськими неологізмами (*соломяне ряхтіння, глинобитна любов, церква товстонога*).

Ліричний герой віршів, що стосуються теми села, з боєм зізнається, що світ цей катастрофічно зникає. Із смертю старшого покоління, яке ще знало, *де що росло у тридцять другім годі* [34], умирають роди, нитка за ниткою обривається все, що прив'язувало до села тих, хто його покинув: «А дід мій ось навік зійшов у смерть... / І я уже нікому не онук – / Ні хаті цій, ні стежці, ні хмарині» [45]. І те, що «*ще животіло біля скирти*» (а це вияви традиційної духовності українського села), виявилось приреченим «*між кам'яних громад*» міста.

Картини життя і побуту в цьому кам'яному громадді справляють у цілому моторошне враження. Пейзажі тут зовсім

інші: *отруйні дими сповнюють повітря, тюрми шкірять жовті зуби, скрізь бруд і тлін*. Тут, у цій затхлій атмосфері промислового передмістя (*посьолка*), виростають, як отруйні гриби, злочини і збочення, плодяться алкоголіки і наркомани, злодії в законі і поза законом, оснащені зеківськими ножами, тут *рясно тих, що звались «гегемон»*, а стали просто *гульвісами*, тут домінує цей *пінявий інтернаціонал, що тягне п'яну непритомну пісню*, тут без особливих роздумів *фінкою б'ють у живіт*, а потім опиняються в могилах або у в'язницях: «Уколовся – хтось не прокинувся, / Хтось надовго сів – не «відкинувся» [160].

Ім уже ніякого діла нема ні до сільської говірки, що *тулиться десь за вуглом*, ні до трагедії отого тридцять другого року. У ліричного героя появляються «чорні» думки на зразок: «*Ми непотріб. Ми рам'я і дрантя, понівечені браття*», «*І немає срібла – товариства – свинопаси на всіх перехрестях*» [160]. До речі, ці свинопаси – мабуть алузія Шевченкового «Знайшовся хоч один козак із мільона свинопасів». Вольвачеві «*свинопаси*» – люди до всього байдужі, крім *героїчного героїну*, самогону та інших «розваг»: *Причаюсь в пивній на самім денці, / В сповитку бузкової імлі. / На столі – торішні оселедці / І масні розмови, як столи. / Знають тут – кого, за що побили, / Хто з ким спав, зарізали кого / І що вчора в Надьки, у «кобили», / Подорожчав знову самогон. / Бенкетує алкогольна Мекка...» [19]*

Про якусь духовність, про якісь вищі інтереси – ані згадки. Цим *девушкам і парням* байдужісінько, що рідне слово зазнає кпин і плювків, а чуже все більше вкорінюється, *застрягає в піднебіннях провулків, що нація крива..., замінюючи ходу на походку..., давні із себе довичавлює слова, замість яких дріботить на ратицях бадьорих рожева поросячість гаварка*, *настояна на угро-фінській глинистій крові* [68]. Важко нормальній людині в цій задушливій атмосфері: *Загребти б цей світ; Застрелитись отут – хіба тут жити?* [47].

Змістові зображеного в цій «алкогольній Мецці» цілком відповідають застосовані поетом мовні засоби. Серед лексем привертає увагу словотвірне гніздо від кореневого слова «чужий»: *слово чуже, чужі радощі, чужі світи, все зчужіло, цеглини відчужень, серед чужинства, світ зчужілий*. Дуже часто натрапляємо на слова з негативними забарвленнями: *німота, попіл,*

смерть, пустеля, безнадія, розчарування, зневіра, погреб, плач, вкрадено, забрано, півмертво, сіріти, чекання, полин, нудьга, що формують різноманітні, іноді дуже несподівані метафоричні вислови (ближчас музика погреб; жевріє печія; міцні, як смерть, чужі світи надіям не лишають ні цілини; цеглини відчужень громадаються на грудях німоти; перекособочені любові; грудка безнадій; воли, що тягнуть долю у ярмах вулиць; нудотні плачі, весела пустеля, безпритульне небо; зневіри сунуть; ситі ратиці; тіла з самогонною кров'ю і т. п.

Загальне враження безвиході посилюється і засобами інших мовних рівнів. Так, часто спостерігаємо підвищену частотність шиплячих звуків: *печія жевріє; сіріє в очах від чекань; щось каже їй життя у відсіч; все зчужило; радощі чужі*; повтори однакових складів і навіть більших за склад сполучень звуків: *паша – пашишь; ворожі – ворожбити*. На рівні синтаксису це односкладні речення (*Кольори; Городи; Заклятий мозок, почуття картонні; Темніє рано; І затишно, і трохи тоскно; Було таки безпритульно; У світі цім нам холодно; Все вкрадено. Все забрано.*), непоширені речення, що різко виділяються на фоні поширених, ускладнених і складних (*Миготять вечори; Сходить сум; Кам'яніють гризоти; Дими синіють. Колії блищать*), позбавлені конкретного змісту, сповнені натяків речення (*Щось у світі комусь. А мені оце – ти; Оце б поїхати. Оце б. А що в тім Ніжині? А хто зна?*), парцельовані компоненти речень (*В цьому місті чомусь судилося бути. В цьому часі і сонці. Посеред цих людей; На хати з самогоном і склом світить сонце. На город в імлі*), питальні речення, що засвідчують невизначеність і розгубленість (*До циганів за анашею? До когось за самогоном?; В рейвасі цьому ну хто ти, ну хто ти? Юність безтямна, якісь прохідні...*), найрізноманітніші повтори – сполучників (*І я стою. І все не сходжу з мосту*), членів речення (*Нема ярма. Та й нас нема*), речень аналогічної будови (*А ти ще снишся... Ти ще печеш. Ти ще мені болиши*).

Посднуючись у різних комбінаціях, такі словесні узорі створюють враження безперспективності і безвиході, навіть у, здавалось би, суто пейзажних поезіях: *«Пахнуть колії густо і важко...Асфальти пашать розімлі.....Скептичний цвіркун...Осколок розбитої пляшки...Нетверезі уже трударі.*

Сексуальне підпілля...». Деталі опису літнього вечора об'єднуються єдиною темою: яка неприваблива, яка огидна зарисовка з життя робітничого передмістя. Навіть єдиний зримий елемент живої природи – сонях – тут сприймається як неорганічний, *двоюрідний*, майже чужий, як приبلуда, *що з села десь від діда забрів*.

Не менш показовий опис осені: *«Дотліває виснажене літо / Поруділим спогодом в траві / Вересень шепоче заповітом... / А потому підпливе сльозою / І від жаху мряки і сльоти / Золотою сонною осою / Відлетить кудись у засвіти. / А сюди вповзуть осінні злидні... / На посьолки, фінками вагітні, / На серця, де прихистку нема, / І по колу підуть дні, як в'язні. / Чорні дні. І я, живий на чверть, / Поплетусь у смутки разуразні / В непролазну осінь, наче в смерть. [25].*

І все ж ліричний герой відчуває, що ця *крута земля димів і збочень* йому близька і рідна: *«І пекло це невже таки люблю? [106]; «Це – моє і отут я – живу. / Це моє. З правіків і назавше, / Наче гемоглобін у крові» [32].* І це відчуття оберігає від остаточного відчаю, підтримує непогасну іскорку надії: *«...Зчерствілий мій біль / Розпушує щось солодко тривожне... / І шепотить: «А може?» [167].* І тому душа уперто шукає альтернативи отому «маргінесові» – існуванню на задвірках промислового мегаполіса. На перших порах така альтернатива вбачається у столиці як уявному осередку іншого повноцінного, матеріально і духовно забезпеченого життя, появляється надія, що *Київ запахне крізь сині вогні [20].* Це поки що. А згодом, незважаючи на *тепле літо золочених бань, які разом з небом творять прапор незалежної України, знов і знов виникають запитання: «Ну так що ти там мріяв? Такий він?»,* і стає остаточно зрозуміло, що *нема того міста. Нема й села, що майже нічого намріяного нема, що і на тому березі Дніпра «пустеля така ж, як на цьому» [42].*

Інший спосіб відійти від непривабливих реалій життя знайшовся у протиставленні сучасного степу, де втрачено орієнтири подальшого руху, де серед самогону і сала юрба свинопасів-малоросів *сопить і ремига,* як покірنا робоча худоба, несвідома власних сил і можливостей: *«Красиві і сильні, та все ж*

воли, що тягнуть долю по ярмах вулиць», «сховавши лютъ у глибину кісток» [61].

У минулому героя поезії Вольвача приваблюють не ті, що жили, були, в бандуру грали, а гордий профіль і очі орлі людей, здатних на опір і боротьбу. *«До спазми в горлі»* він любить тих, *чия душа, зухвалою вдалась»* [57]. Саме такою йому бачиться і історія українського козацтва, бунтарська махновщина, традиції Холодного Яру. Навіть у назвах населених пунктів йому вчувається *«шабля і свист нагая»*, для нього *«поміж мільйонів назв Гуляйполе таки найкраща»* [57]. Близьким і рідним для нього залишається причорноморський степ, де *ніч – гайдамацька кирея*, де ще зберігається пам'ять про *кучерок звивистий бароко і жовтий відблиск булави*, де навіть колючі будяки сприймаються як гетьманці, які *стоять у полянах і кажуть : «Зась!»*, а все, що піднімається над безпросвітною буденщиною, на його думку, *виростає із Гонтиної душі*.

Такий поворот думок і настроїв зумовив і глибше зацікавлення недавнім минулим, стимулював роздуми про сьогодні, уявлення про майбутнє. Суттєві корективи у сприйнятті й усвідомленні поняття «Батьківщина» внесли події, що відбувалися у світі і, зокрема, в Радянському Союзі наприкінці 80-х років. Паростки відродження національної самосвідомості, прагнення реалізувати по-фарисейськи задеклароване в Конституції право націй на самовизначення аж до відокремлення спостерігаються у республіках Прибалтики, на Кавказі, в Західній Україні. І на душі ліричного героя стає також *балтійсько*, виникає бажання стати в один круг з волелюбними чеченцями і станцювати їхній танець «зікр», ближче ознайомитись з українським П'ємонтом, який у його свідомості набуває назви «бандерштадт», відчуті, що *«галицькі пильнують очі, чи правильно я тут живу»*. Саме звідти, з перших в Україні мітингів і демонстрацій, зі звучання патріотичних пісень, з *галицького вітру*, що розганяє *морозяне повітря Колими*, і пішла потужна хвиля національного відродження.

Найбільше приваблюють ліричного героя не вигаслі ще прагнення до свободи, протестні настрої галичан. (*«І здвиг. І нарід: вирує бандерштадт; стрілецький марш несуть, як воскресіння»*) [58]. Навіть якщо *«вони за мить помруть..., та шепчуть: «Слава*

Україні!» [135] І цей масовий похід викликає прагнення хоч подумки шептати у відповідь: «Героям слава!» (135), усвідомлення того, що *Батьківщина сильніша смерті* (160).

Але ці доленосні події не могли приховати того трагічного факту, що в Україні все ще немає необхідної єдності, що в різних регіонах домінують різні гасла і орієнтири. Трагічною реальністю нависає над Україною опозиція Сходу і Заходу. Ліричний герой з болем усвідомлює, що сама *пісна і чесна галицька земля* захлинеться в бунтарському пориві без підтримки тих країв, де *залізо і масний чорнозем* (58), регіонів, *обсиджених всякими – овими* (133), того козацького степу, з якого ми *шттовхнемось у світи* (142).

Найвиразніше тема протиставлення східних і західних регіонів України висвітлена у вірші з характерним початком «Жив би в якихось Заліщиках, чи, може, десь в Тереховлі...» [11]. Отже, йдеться про Тернопільщину. У дальших рядках є ще фраза «*заздрю Стриям і Делятинам*», тобто з розшифровкою метонімії, – жителям Львівщини та Івано-Франківщини, а отже, також галичанам. Зразу ж виникає запитання: чому саме йдеться про ці галицькі містечка, а не про, наприклад, Токмак чи Гуляйполе, що в рідній авторові Запорізькій області? Чому не про саме Запоріжжя, не про Київ чи навіть не про обласні центри Західної України? Очевидно, тому, що там, повністю чи хоча б частково, *вже розчавили лаптями груди*, а до «*западенських*» містечок ще не добралися.

Поезія складається з двох нерівних частин. У першій, більшій домінує умовний спосіб дієслова: *жив би, ходив би, співав би, приносив би, мав би* і отже, складні речення з підрядними умовними, в яких звучить ностальгічна мрія ліричного героя про нормальне людське життя. У другій частині маються на увазі реалії українського Сходу, тому й граматичні доміанти тут інші: *попробуйте жити, снують, в'язне*. Це протиставлення уявного і реального особливо яскраво виражається різними формами одного і того ж дієслова: «*Я мав би – І маю я*».

То що ж мав би ліричний герой, якби жив у Галичині? «*Ходив би в неділю до церкви, просвітлений і чепурний*» – отже, жив би духовним життям, з вірою у душі; *співав би «Ще не вмерла» і «...нам Україну храни,» кричав би «Героям слава!»* – мав би змогу

виявити патріотичні почуття; в *«УНСО і районній «Просвіті» Вітчизні приносить би користь»* – брав би активну участь у роботі патріотичних організацій; *і стрийко у мене був би Богдан, чи, можливо, Орест, і був би у мене дідо – потомственный член ОУН – жив би у сім'ї, яка зберігає національні традиції; «а ще би я мав Свят-Вечір, Маланку, вертеп і гайку»* – знаходився б в оточенні людей, що свято зберігають народні традиції і обряди; *народом були б сусіди і навіть черга в пивній* – скрізь почував би себе серед однодумців – національно свідомих українців.

Проте нічого цього немає: ні віри, ні національної свідомості, ні збережених традицій, ні можливості на повний голос заявити про свої патріотичні почуття – на ідейно сплюндрованій землі колись славного Запоріжжя давно нема. Натомість доводиться жити *«серед цієї телятини – понурих тожеукраїнцев, російськомовних сограждан, що снують у цій пустелі, в якій від колишньої слави залишилось «тільки згарище з присмаком Батьківщини»* (с. 11)

Свій для П. Вольвача світ, таким чином, набагато розширюється, охоплюючи не тільки степовий Схід, але й всю Україну. Тема Галичини звучить у поезії П.Вольвача неодноразово, але висвітлюється вона не однаково. З одного боку, це відчуття кровної спорідненості, братерства, спільності інтересів. Найбільше приваблює ліричного героя співзвучне з його власними настроями прагнення до свободи, здатність галичан до протесту, що вихлопується у масові демонстрації. З другого – болісне усвідомлення різниці у ментальності, мові, оцінках реалій сучасного життя, як, наприклад, у вірші про зустріч з гуцулом *«в осінній Яремчі»*: «І ти не гукнеш йому: «Брате!» / Бо не перетнулись світи. / Гуцул той нічого не втратить, / Той гуцул щасливий. А ти... / А ти... Ти без нього змілієш. / Без неба його...» (65)

У чому щастя отого гуцула? Очевидно, в тому, що він, незважаючи на все, відчувається на своїй землі, під своїм небом, серед своїх людей. А виходець зі Східної України не може позбутися відчуття чужості звичного свого оточення, *«де не потвоєму так»* (124), де *«нація крива давні довичавлює слова»* (68), де козацька *«жагуча земля обсиджена всякими – овими»* (133).

І все-таки він відчуває, що сама *«тісна і чесна Галицька земля»* захлинеється в своєму бунтарському пориві що її мусить підтримати той карий степ де також б'ється серце *«таки козацьке допоки світу, що б там не було»* (123). Тому й не зникає надія, що не все затоптано *ситими ратицями*, що нація, яка *все ще «не сложила до сіх пор»*, неодмінно прокинеться до активного, повноцінного життя (150): *«ще з братви можуть статись брати»*. Але, на відміну від того, як докладно, колоритно, з багатьма непривабливими деталями Вольвач описує рідні свої краї, ту *«теплу й калішну родіну»* (163), той отриманий у спадок *«світ, що ще вчора розклавсь»* (157), з якого *«все вкрадено, все забрано, в якому все півмертво»* (116), від якого залишились *«лиш нудотні плачі на веселій пустелі»* (173), уявлення про майбутні перетворення надто неконкретні. Здебільшого це просто натяки невідомо на що: *«Ще треті півні крикнуть – і тоді»* (33). *«Радість чужа полетить під укіс»* (123); *«Наша правда ще вріже їх сміх»* (41); *«Ми ще підєм. Нестримно так, так моторошно підєм»* (43)

Хоч як прикро це констатувати, але весь позитив у ліриці П. Вольвача – це лише мрія, *«що палею в тобі стремить»* (43), *«що стискалася у грудку безнадій»* (172). Такою є й *«намріяна Вітчизна» – грудка, що у серці з давен запеклась* (157). А уявні картини можливих змін, прагнення кисню *незбутніх повстань* (65), бажання повернути зброю до *обезшаблених долонь* (125), відчуті *«правду шаблі і жагучість кулі, землетрус в крові»* (68), повстанці, що *«сторожко сходяться до Холодного Яру»* (66) – ніщо інше, як алузії до героїв визвольних змагань XVIII чи початку XX століття. Але це настільки ж безперспективне, як *шукати іскру з-під золи* (86). Бо ж *зневіри сунуть з чотирьох сторін* (151), і йдуть вони не від якихось носіїв *«чужої радості»* (125), а від тих *«копачів із рідними очима, які доривають яму на гробках»* – у душах співвітчизників (68). Це ж вони створюють у цьому *«троюрідному світі»* (104) наш *«океан ніщоти й безуму»* (135).

Навіть сама назва *Україна* у збірці трапляється всього, здається, 6 разів та й то з різним семантичним навантаженням і комунікативною функцією: один раз у суто ландшафтному вимірі у зв'язку з описом степу *«І все на світі – Україна»* – полин, буркун, куратка, акація, птах, грудка (правда, згадуються і слова, але чогось суттєвого до образу України це не додає), тричі – як цитати з

духовного гімну «Боже великий, єдиний...», з повстанського привітання, з прогнозу погоди і лише двічі із конкретним змістом вислову про те, що важко її ділити з тими, хто до неї байдужий або й ворожий, *для кого її нема*. У більшості ж випадків маємо замітники – Батьківщина, Вітчизна або й просто ВОНА: «Внизу – кістки, вгорі – дими і хмари. / І хто ВОНА? І хто в ній ми такі ? (134). «Серед степу, що *взагалі не степ*, / Серед людей, *напівзнайомих та таки своїх*, / Є і ВОНА. *Непоказна – та є!*» (34).

Таке ж невизначене й *ми*, і не тільки в наведених вище рядках. Наприклад, в описі галицьких подій: «Ми є, ми є... а що там далі – хто-зна. / Ми є, ми є... А як же в тих краях? / Ми є і там (34). Звичайно, ми – це ті, хто не хоче бути німим, безсловесним волом у ярмі, хто здатний піти в колоні протестувальників.

Фантомами виступають і їхні антиподи – чи то ті, з *«угро-фінською кров'ю»*, якими *«обсиджено»* наш край, чи й доморошені *«тоже українці»: ламають пальці, розчавили, «прогледіли, їм здавалось, їх сміх»*. Важко стверджувати, чим зумовлена така *«займенниковість»* і *«неозначена особовість»* – реалістичним відображенням української ментальності, в якій століття підневільного існування посіяли невпевненість і нерішучість, чи свідомим прагненням автора змалювати реалії нашого минулого і сучасного в найбільш узагальненому вигляді. Не випадкова, мабуть, відсутність у віршах будь-якої вказівки на конкретний історичний факт. Це стосується і двох найбільших трагедій ХХ століття – голодомору і Чорнобильської катастрофи. Про другу немає у збірці ані найменшої згадки, про першу є лише туманний натяк на *«врожай 32-го року»*. Чи не тому, що поета цікавить не скільки фізична руїна (у цьому найпоказовіший все-таки Чорнобиль), як пустиня духовна, коли *«душа пуста»*, як *зоране осіннє поле* (12), але *«бенкетує алкогольна мекка»* (19), *«ростуть жита і свині»* (18).

Ось така ВОНА, Вольвачева (і НАША!) Батьківщина – Україна. Нібито й соборна, але розмежована ментальністю, мовою, розумінням завдань сьогоденного і завтрашнього дня, заражена алкоголізмом і наркоманією, байдужістю і зросійщенням, наполовину позбавлена історичної пам'яті, обсиджена чужинцями і зраджена мільйонами власних дітей. Та хоч впродовж *«рабованих століть їй чавили груди»* окупанти, намагаючись витоптати

найменші паростки національної свідомості, перетворити людей у безлику масу *сограждан*-малоросів, їм все-таки це до кінця не вдалося. Під попелом забуття все ще жевріє іскра, здатна спалахнути полум'ям здорового способу життя, пробудженої свідомості, освітити шлях у майбутнє.

Ліричний герой поезії П. Вольвача – це не автопортрет поета (хоч, безумовно, збігів дуже багато), а узагальнений образ того покоління, в душах якого, попри всі перешкоди, ця іскра вже спалахнула, появилася надія, що *«просмердлий світ димів і збочень»* (144) зміниться, і *«відчуття, що все напередодні колючих змін, прощань і потрясінь»* (28). Покоління, у якого *все це вписалося не тільки в п'яту графу* про національність (її з документів давно вилучили – комусь заважала!), *а в долю, в кров, у глибину кісток* (149), у той літопис, який предки писали *«шаблями і ножами з-за халяв»* (134).

Цілком природно, що під впливом реалій життя виникають сумніви і зневіра, думки про те, що *«марний гімн, проспіваний цій глухоті»* (142). *Та все-таки прийшло до поета рідне слово, непередбачене, як крововилив* (10), і принесло надію, що все ще може і повинно змінитись, а отже, воно, треба думати, прийде і до інших. То ж коли читаємо: *«Їм здавалось уже – тут ніколи нічого не буде, а я – є!»* (32), то розуміємо, що це слова не тільки уявного ліричного героя окремого вірша чи усієї сукупності творів поета, навіть не слова самого автора. Це сказано від імені приниженого, але непокореного українського народу, у майбутнє якого П.Вольвач, незважаючи ні на що, – вірить!

Література: *Вольвач 2002:* Вольвач П. Південний Схід / П. Вольвач – Львів: Кальварія, 2002. – 185 с.; *Ковалик1984:* Ковалик І., Мацько Л., Плющ М. / І. Ковалик, Л. Мацько, М. Плющ – Методика лінгвістичного аналізу тексту. – К.: Вища школа, 1984. – 118 с.; Кочан І. Лінгвістичний аналіз тексту. – 2-е вид. – К.: Знання, 1008. – 432 с.; *Крупа 2005:* Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.; *Лотман 1972:* Лотман Ю. Аналіз поетичного текста. – Ленинград: Просвещение 1972. – 272 с.; *Поколенко 2006:* Поколенко Н. Східноукраїнський поетичний канон. – Донецьк: Тираж, 2006. – 166 с.

Рассмотрено отображение реалий украинской жизни в поэзии сборника П. Вольвача «Південний Схід» (Южный Восток). Основной авторский приём – противопоставление понятий «свое» – «чужое». Конкретные его реализации – в бинарных оппозициях село – город,

современность – прошлое, Восток – Запад, свобода – побоиение, память – забвение, безразличие – борьба.

Ключевые слова: *степь, село, историческая память, родное, братья, Родина.*

Е.Я. Палихата, проф. (Тернопіль)

УДК 81 – 312

ББК 83.3 (4Укр)

Характеристика діалогічних конструкцій творів Бориса Харчука

У статті продемонстровано результати аналізу діалогічних конструкцій (діалогів (діалогічних текстів), діалогічних єдностей, діалогічних реплік). Схарактеризовано звертання, фразеологічні одиниці, порівняння, вставні і вставлені слова, словосполучення і речення, прислів'я та приказки, які активно використовував автор, наведено їх приклади. Доведено, що діалогічне мовлення героїв багате, різноманітне, образне, воно інтригує, вводить у побутову сферу села, долю його мешканців, захоплює, спонукає до дальшого читання кожного твору письменника.

Ключові слова: *діалогічні конструкції, діалог, трилог, полілог, діалогічні єдності, діалогічні репліки, фразеологізми, звертання, порівняння, прислів'я, приказки, вставні і вставлені слова, словосполучення, речення.*

The peculiarities of dialogic constructions of B. Kharchuk's writings

The article demonstrates the analysis results of dialogic constructions: dialogues, dialogic replicas, dialogic units. Forms of addresses, phraseological units, epithets, parentheses, added words, dialogic units and sentences as well proverbs and sayings widely used by the author are characterized. The suggested examples selected from the texts prove that dialogic speech of the characters is exuberant, metaphoric, and figurative. It makes the reading of every text interesting and challenging.

Key words: *dialogic constructions, dialogue, thrilogue, polylogue, dialogic units, dialogic replicas, phraseological units, addresses, epithets, proverbs and sayings, parentheses and added words, phrases, and sentences.*

Борис Микитович Харчук – це той письменник, творчість якого, якщо й досліджувалася українськими мовознавцями, то в дуже мізерній кількості. Студенти філологічних факультетів педагогічних навчальних закладів на лекціях і практичних заняттях

із сучасної української мови, а також студенти інших факультетів з української мови за професійним спрямуванням проводять аналіз статті Бориса Харчука «Слово і народ», в якій відображено проблему відродження українського слова, українізацію українського суспільства. Художні твори письменника вивчаються на заняттях з української літератури, студенти досліджують мову письменника і результати наукових розвідок відображають у курсових, дипломних і магістерських роботах. Хоча слід відзначити, що діалогічне мовлення творів Бориса Харчука не було ще предметом наукового дослідження, що й засвідчує *актуальність* нашого студіювання.

Сергій Гречанюк у вступі до творів Б.Харчука у чотирьох томах під назвою «Задля цього й жив...» відзначає, що в романах письменника «легко вгадується потужна традиція класичної прози другої половини ХІХ століття з її епічним диханням, психологічно місткими *діалогами...*», які відображають час, відповідні йому події, думки героїв, почуття, їхні стосунки, моральність (правдивість, співчуття, милосердя, чесність, добродійність) й аморальність (жорстокість, зажерливість, злочинність, черствість, розпусту, злодіяння) у взаєминах тощо.

Діалог – це «розмова між двома або декількома особами» [Ожегов 1982: 146]. Діалогом називають також діалогічні тексти, які складаються з діалогічних єдностей, а ті, у свою чергу, з діалогічних реплік. Під поняттям «декілька осіб» ми розуміємо трое чи більше індивідуумів. Із цього приводу В.Л.Скалкін відзначає, що для позначення розмови між трьома особами можна прийняти термін трилог, більше трьох – полілог [Скалкін 1989: 20]. У лінгвістичній літературі, крім терміна «діалог» послуговуються терміном «діалогічне мовлення», що є у нашому дослідженні синонімічними. Діалогічне мовлення – це розмова двох осіб, «яка складається з обміну висловлюваннями-репліками, на мовний склад яких впливає безпосереднє сприйняття, що активізує роль адресата у мовленнєвій діяльності адресанта» [Скалкін 1989: 20]. Одиницею діалогічного мовлення є діалогічна єдність, що тлумачиться як поєднання двох або більше діалогічних реплік, свідомо спрямованих на досягнення мети спілкування, оскільки без інтенції ніякого діалогу бути не може. Діалогічна репліка – це висловлювання тієї чи іншої особи, що бере участь у

діалозі. У процесі діалогічного мовлення співрозмовники почергово обмінюються репліками, які класифікуються відповідно до їх обсягу, значення, яке вони виконують в усному діалогічному тексті, мети спілкування, емоційності висловлювання.

Мета статті – схарактеризувати багатство діалогічних конструкцій (діалогів (інакше – діалогічних текстів), діалогічних єдностей і діалогічних реплік), що вклинюються в художній текст як елементи розмовно-побутового стилю, їх різноманітність і образність.

Діалогічному мовленню, яке звучить, властиві відповідна інтонація, висота тону, дикція, артикуляція, інтенсивність, логічний наголос, дотримання мовних норм, показників мовленнєвої культури, відповідність стилю мовлення, паралінгвістичні засоби (кінесика, жестикуляція тощо), використання звертання, вставних і вставлених конструкцій, порівняння, фразеологізмів, прислів'їв та приказок тощо. Графічно відображеним у текстах діалогічним конструкціям характерним є те, що завдяки зафіксованому, відображеному на письмі тексту, можна досліджувати всі можливі мовно-мовленнєві явища.

Якщо, спираючись на художній твір, досліджувати якості, що характеризують усне діалогічне мовлення, неможливо, оскільки їх треба зафіксувати на технічний носій, то письмові діалогічні тексти, в яких дотримуються мовних норм, показників мовленнєвої культури, відповідність стилю мовлення, використання звертання, вставних і вставлених конструкцій, порівняння, фразеологізмів, прислів'їв, приказок тощо, цілком доступно. Та й взагалі, досліджувати письмовий текст значно легше, ніж усний, який потребує звукової фіксації за допомогою технічних засобів.

Для досягнення мети дослідження впливають такі завдання: 1) навести приклад діалогічних реплік за різними класифікаціями; 2) схарактеризувати звертання діалогічних конструкцій, використані у творах Б.Харчука; 3) вказати на роль фразеологізмів, якими послуговувалися герої у своїх діалогах; 4) визначити вплив прислів'їв і приказок, що характеризують героїв і засвідчують багатство мовлення письменника; 5) продемонструвати образність і влучність порівнянь, ужитих у діалогічному мовленні співрозмовників; 6) з'ясувати суть вставних

і вставлених конструкцій у діалогічних репліках; 7) навести приклад евфемізмів, з'ясувати їх значення.

Найбільш уживаними у творах Б.Харчука є діалогічні репліки, які можуть знаходитися окремо від діалогів, але є також і такі, що містяться у самих діалогічних текстах, які є важливою змістовою складовою частиною роману, повісті, оповідання.

Діалогічні репліки поділяються за такими критеріями: значенням, обсягом, метою діалогічного спілкування. За значенням діалогічні репліки поділяються на: 1) еліптичні, 2) що збігаються з реченням; 3) монологічні [Палихата 2002: 52 – 54]. Еліптичні репліки можуть бути виражені словами-реченнями *так, ні, питальними словами, і однослівними відповідями на них, однослівними звертаннями, займенниками, іменниками, вигуками* тощо. Наводимо приклад діалогічного уривка з названими видами реплік: 1. – *Йдеш до чобіт чи ні?* (Репліка виражена питальним реченням). «– *Най вони згорять... вчора сказав, що не піду* (Репліка виражена складним реченням); – *Гадав, може обдумався.* (Репліка виражена складним реченням); – *Я сказав, як одрізав* (Репліка виражена розповідним реченням); – *Батька поховав – газдою зробився. Куди тепер до чобіт?* (Репліка складається з двох речень); – ***Відчепися.*** (Еліптична репліка). [Харчук 1988, 4: 12 – 13].

Зміст першого уривка може бути зрозумілим за умови відображеної ситуації спілкування. Тому важливою особливістю діалогічного мовлення є ситуаційність, яка мимо волі співрозмовників враховується в діалозі і тільки учасники діалогічної розмови можуть зрозуміти суть мовлення, адже лише вони знають ситуацію, про яку говорять.

Звертання як слово (або сполучення слів), що називає особу чи предмет, до якого спрямоване мовлення, синтаксично не пов'язане з іншими словами речення, з якого складається діалогічна репліка. Звертання виражаються іменниками у кличному відмінку однини (*– Заходь, Іване. – Пустя, Грицю. – Петре, не кричи. – Антошко, Грицю, гетьте від дверей, бо зачавлю обох. Виходь, Самійле-бандюго!*), а також у називному відмінку множини (*Ех, хлопці!.. – Сину, діти! – Роки ваші, як цвіт молоді, юнаки. Каски й мундири зрівняли вас. Ви однакові. Та чи не більше рівняє і братає вас те, що ви – українці. Що таким героям, як ви,*

вороги наші – Москва і Варшава? Ми підінімемось і завоюємо весь світ!) [Харчук 1988, 4: 12 – 13].

У діалогічних конструкціях творів Б.Харчука вживаються як поширені, так і непоширені звертання. Непоширені звертання у використаних діалогічних репліках виражені одним словом. Назвемо ті, що мають нейтральну семантику, наприклад: – *Поспішай, поспішай, козаче. – Не журися, Антоне. – Я бачу, Антоне, пошлем-таки тебе в школу. – Тату, не давай Іванкові пальцем водити. Замастить. – Вже закінчую, господине! Матушко, паніматко...* [Харчук 1979: 10 –12] та багато інших. Негативна семантика звертань продемонстрована у прикладах: – *І ти, вовчєня, в школу? – Чом стоїш, дурню? – Натиши, болван, літеру «щ»!* – *Скільки тебе вчити, поганцю, щоб ти скотину доглядав? – Коли йти, пане солтис? – Голубонько, ви й не попробували!* [Харчук 1979: 10 – 12] та інші.

Буває, що репліка складається з одного лише звертання, наприклад: «1. – *Зінько*» ; « – *Я тут, я коло вас сиджу, мамо* [Харчук 1988, 4: 14]. « 2. – *Мамо!*

– *Сніданок я зараз приготую* [Харчук 1988, 4: 15].

У творах Б.Харчука спостерігаємо вживання поширених звертань, що мають залежні слова, здебільшого означення і прикладки, зокрема: «– *Господенько милостивий і ти, свята покрово, змилуйтеся наді мною...*»; «– *А ти, стара відьмо, і не рушя з воза... Ах ти, лайдаку-негіднику!*»; «– *Знай наших, Йосип з гроша здачі.*»; «– *Ось як треба, козяча голово!*» « – *Ой, не знаю, любі, не по-нашому лікар назвав.*»; – *Постараюсь, прошем пана* [Харчук 1979: 28] інші.

У звертаннях виразно показано ставлення адресанта до адресата, емоційність мовлення, культура мовлення співрозмовників, їх духовність чи бездуховність, порядність чи непорядність. Однією з особливостей діалогічного мовлення є його фразеологічність, що розуміється, як процес використання фразеологізмів під час висловлювання своїх думок. Фразеологізмами називають стійкі сполучення слів, у яких окремо взяті слова не мають власного значення, вони сприймаються в сукупності, як єдине ціле. Наприклад, у творах Б.Харчука вжито такі фразеологізми: *пустити червоного півня, дати гарбуза, показати, де раки зимують, кишки марша грають, захцелі каші*

березової, сліду не стало, серце йохало, кинув оком, легка голова, раз-два і в дамках, сліду не стало, пропустити мимо вух [Харчук 1988: 4], інші. Простежимо вживання фразеологічних одиниць на прикладі реплік: – ... *Ви ж не як брати, а як собака з котом, вибачте на слові* [Харчук 1988: 4].

Фразеологічні одиниці, вжиті у творах Б. харчука, визначають образність та емоційність висловлювань, багатство української мови, якою послуговуються герої. До складу фразеологізмів увіходять мовні одиниці, побудовані за моделями речень – прислів'я, приказки, крилаті вирази.

Прислів'я – граматично та інтонаційно оформлене судження, що співвідноситься з реченням. Приказку вважають частиною речення, недомовкою, способом висловлювання без судження, закінченням, першою половиною прислів'я. У діалогічних репліках використані такі прислів'я і приказки: *погнав Ілля коней по небу, не обдуриш – в дурні пошиєшся, язик до Києва доведе, любов – що кільце, а в кільця нема кінця, ні живий, ні мертвий, коли цвів біб, ївся хліб, тепер цвіте мак і хліб не їсться так, бери, небожже, що мені не гоже, хай буде гірше, аби інше* [Харчук 1988: 4], *хай кінь думає: в нього велика голова, не скачи поперед батька в пекло, йти у світ за очі* [Харчук 1988, 4] та інші.

Прислів'ям може виражатися одна діалогічна репліка, наприклад: «– *Язык до Києва доведе. – Чужу біду руками розведу* [Харчук 1988, 4]. Кожна сторінка оповідань, повістей, романів Б.Харчука наповнена порівняннями, які тлумачаться як зіставлення двох явищ, предметів, фактів, для пояснення одного з них за допомогою іншого. У своїх діалогічних репліках герої творів використовують влучні порівняння, які збагачують мовлення, сприяють образності висловленого, наприклад: *ніби татарська орда, вирядився, як панич, за її спідницю держишся, як рак, догоджай матері, бо вона як скажена, заспівав, мов дяк над мерцем, як камінь, лежав, пенькнула, як бульбашка, руки втримували її, наче крила пташку, двері стукотіли, як наші зуби, вигнали, як пса паршивого* [Харчук 1988: 4] та інші. Продемонструємо репліки з порівняннями: – *По своїй рідній землі, як чужинці, бродимо. По ночах ховаємось. А ночі які темні! – Не буде заява написана, знай, лугу не побачиш, як своїх вух* [Харчук 1988: 4].

У складі простого речення, яке може виступати реплікою або складовою частиною репліки, можуть уживатися вставні слова (словосполучення і речення), які не відповідають на жодне питання, не є членами речення. Вставні слова (словосполучення, речення) виражають: 1) впевненість або невпевненість у повідомленні за допомогою слів *певно, напевно, дійсно, авжеж, безперечно, без сумніву* та ін.: – **Може**, я й не дочекаю, Петре... – **Певно**, азбуку вчили. – **Певно**, подалася на поле. – Грицько, **певно**, казав вам [Харчук 1988, 4]; 2) почуття (емоційну оцінку): *на щастя, на жаль, нівроку, нарешиті* і под. Для прикладу наводимо репліку: «– *Хто розклеїв цю погань, **пся крєв?***» [Харчук 1988: 5: 122].

Репліка зі вставним словом розміщена в тричленній діалогічній єдності, наприклад: «– Скажу *батьошці, постоїш на колінах.*; – *Хто, я постою?*; – *А що, **може**, скажеш я?*» [Харчук 1979: 24]; 3) ввічливість, заохочення, прохання, вдячність: *пробачте, вибачте, даруйте, будь ласка, дозвольте, знаєте, вірте* тощо: – *Ну, **дякувати богу**, почнімо сіяти.* – *Але, **крий боже**, щоб Федось помітив.* – *Дожинайте, а то, **боронь боже**, дощ зірветься* [Харчук 1979: 24]; вказівку на джерело повідомлення: *кажуть, як кажуть, мовляв, на мою думку, по-моєму, пам'ятаю* і т.д.; – «...*Знаючи все це, ти протиставив себе, дивіться, **мовляв**, на що я здатний. До чого це привело?*» [Харчук 1988, 4: 292]; 4) послідовність викладу думки: *по-перше, до речі, з іншого боку, крім того, отже, зокрема, зрештою* та ін.; «– *Я ж не маленький, **зрештою!** Візьміть золота. Пожежники – це ж не поліція. Ми пісню співали ту, що тато найбільше люблять*» [Харчук 1988, 4: 387].

У функції контекстуальних синонімів у творах Бориса Харчука використовуються **евфемізми**, які пояснюються як слова або сполучення слів, що не прямо, а приховано, ввічливо чи пом'якшено визначають назву якогось предмета, явища. Для прикладу наведемо синонімічний ряд: *отець Андрій, помазаник божий, батьошка, патлатий, піп, священик* [Харчук 1979]. Евфемізмами можемо назвати слова *священик, отець Андрій чи батьошка*, щоб обминути негативний і глузливий відтінок слів і їх сполучень *помазаник божий, патлатий, піп* [Харчук 1979].

У діалогічному мовленні творів Б.Харчука трапляються такі

мовні фігури, як плеоназм (багатослів'я, зворот, який містить у собі зайві слова з однаковими чи близькими значеннями), парафрази (що розуміються як описовий зворот мови, поетична фігура, троп, за допомогою якого передають зміст того чи іншого слова або вислову), які допомагають уникнути повторень тих самих слів чи зворотів, чим підвищують стилістичну якість оформлення думки, просторічні слова, що належать до згрубілої, зниженої лексики, яка входить у загальнонародну мову, але вживання якої є неприйнятною в літературному мовленні з етичних міркувань. Наприклад: «– *Цить! Мої зарази почують* (малися на увазі домочадці, які просили допомоги на городі); «– *Прив'язати собаку! Вона нам усіх курей пожере.*; «– *Розшвендялось, розбоячилося... А дома ж – мирненький...*» [Харчук 1979].

Проблема аналізу діалогічних конструкцій текстів Б.Харчука не може обмежуватися цим дослідження. Перспективи дослідження вбачаємо у студіюванні передусім діалогічних реплік за обсягом, за значенням, за комунікативною метою та інші, які можуть стосуватися різних стилів мовлення. Не досліджено структуру діалогічних єдностей відповідно до їх класифікації, а також діалогічних текстів. Надзвичайно щедра й багата різнобарвність розмовного стилю усного мовлення українського народу дає можливість досліджувати: структурні компоненти діалогів на різних мовних рівнях, особливості діалогічного мовлення, зокрема його ситуативність, клішованість, стилістичну диференційність.

Література: Ожегов 1982: Ожегов С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов / Под редакцией Н.Ю. Шведовой. – М.: Русский язык, 1982. – 816 с.; Скалкин 1989: Скалкин В.Л. Обучение диалогической речи (на материале английского языка) / В.Л. Скалкин. – К.: Радянська школа, 1989. – 158 с.; Палихата 2002: Палихата Е.Я. Методика навчання українського усного діалогічного мовлення учнів основної школи / Е.Я. Палихата. – Тернопіль: вид-во ТДПУ імені Володимира Гнатюка. – 2002. – 271 с.; Харчук 1988: Харчук Б.М. Волинь: Роман: Тетралогія. Книга перша-друга. – К.: Дніпро, 1988. – 751 с.; Харчук Б.М. Волинь: Роман: Тетралогія. Книга третя-четверта. – К.: Дніпро, 1988. – 567 с.; Харчук 1979: Харчук Б.М. Школа. Повісті й оповідання: Йосип з гроша здачі / Б.М.Харчук – К.: Веселка, 1979. – С.10 – 128.

Палыхата Э.Я. Характеристика диалогических конструкций сочинений Б. Харчука. В статье продемонстрированы результаты анализа диалогических конструкций (диалогов (диалогических текстов), диалогических единств, диалогических реплик). Схарактеризированы

обращения, фразеологические единства, сравнения, вставные и вставленные слова, словосочетания и предложения, пословицы и поговорки, приведены их примеры, которые активно использовал автор. С помощью отобранных из текстов речевых и языковых явлений доказано, что диалогическая речь героев богатая, разная, образная, она интригует, вводит в бытовую сферу села, судьбу его жителей, захватывает, побуждает к дальнейшему чтению каждого произведения писателя.

Ключевые слова: диалогические конструкции, диалог, трилог, полилог, диалогические единства, диалогические реплики, фразеологизмы, обращения, сравнения, пословицы и поговорки, вводные слова, словосочетания и предложения.

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

УДК 82.09

ББК 83.34 (4УКР)

Проблема роздвоєння української душі в драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки

У статті «Проблема роздвоєння української душі в драматичній поемі «Бояриня» Лесі Українки» автор простежив, як письменниця на тлі українсько-московських взаємовідносин XVII століття відтворила глибокі внутрішні метаморфози героїв, які опинилися в обставинах, що суперечили їхнім національно-політичним орієнтирам, морально-етичним ідеалам та естетичним уподобанням.

Ключові слова: драматична поема, українська душа, національний характер.

Pratsovytyy Volodymyr The problem of split soul in dramatic poem "Boyaryna" by Lesya Ukrainka.

The author of "The problem of split soul in dramatic poem "Boyaryna" by Lesya Ukrainka" traces how the poetess on the Ukrainian-Moscow relations of the XVII century showed deep internal metamorphoses of the characters, which were placed in the circumstances, which were contrary to their national-poetic reference points, moral-ethical ideals and aesthetic likings.

Key words: dramatic poem, Ukrainian soul and national character.

У драматичній поемі «Бояриня» Леся Українка відтворила складне становище українського суспільства за гетьмана Петра Дорошенка, онука гетьмана Михайла Дорошенка. Це був період Руїни. Після Переяславської ради Москва переробила на свій лад статті Богдана Хмельницького, скоротивши їх з 23 до 11, і робила все, щоб закабалити Україну. Особливо поводитися безцеремонно Московська імперія після смерті Богдана Хмельницького, хоча ще й за життя зривала умови договору, пішовши на зговір з Польщею. І такі дії не були дивиною, вони впливали з самодержавної, загарбницької політики московського царства, яке прагнуло всяким засобами обмежити українську державність і замінити протекторат Москви, виписаний у Переяславських статтях Богдана Хмельницького, повною інкорпорацією України. Це були прогнозовані дії московського уряду. Але питання полягає в іншому: як українці, освічені, мужні, відважні дозволили себе так пошити в дурні? І чи вирішальним тут були великі апетити імперської Москви, їхня підступність, віроломство і ненадійність у воєнному союзі, який мав на меті забезпечувати мир і спокій двох суверенних держав?

Богдан Хмельницький був вимушений шукати собі союзника у боротьбі з ворогами України. Його наміри укласти воєнний союз з Московією, яка мала допомогти у боротьбі з Польщею, підтримала козацька старшина. Але перша тріщина українського моноліту сталася вже в Переяславі, коли до боярина Бутурліна, який очолював московську делегацію, «прибули делегати від старшини, які просили затвердити їх на різних посадах, не повідомляючи про це гетьмана». Серед прохачів були «батько та брат Виговського, батько майбутнього гетьмана Мазепа, Силуян Мужаловський – видатний дипломат, посол до Москви в 1649–1653 рр., зі свояками та інші» [Василенко-Полонська 1992, 2: 25]. Спочатку Москва не звертала уваги на ці розбіжності, але потім дуже добре використовувала українців за принципом «розділяй та владарюй».

Після Переяслава «Московська держава та її спадкоємниця – Російська імперія, порушуючи, ламаючи та знищуючи договір, перетворила Україну на об'єкт колоніального пограбування» [Апанович 1994: 4]. Українські козаки, світогляд яких формувався

під впливом західноєвропейських конституційних норм, не зразу збагнули підступний намір Москви перетворити самостійну і незалежну державу в набуток свого царства. Але парадокс полягає в тому, що в природі не існувало Переяславської угоди 1654 року. У 1654 році відбулася тільки малочисельна Переяславська рада, яка мала репрезентативний, декларативний характер і ніякої юридично-правової сили. Відбулася також одностороння присяга гетьмана, частини старшини, козацтва та міщан – всього 284 особи. Московські бояри не присягали. У Переяславі «український уряд не одержував жодного офіційного документального акту, який би визначив умови об'єднання двох держав, жодної письмової гарантії виконання царським урядом усних запевнень московських послів» [Апанович 1994: 17 – 18].

Та згодом Москва вміло використала поступливих, безхребетних і м'якотілих українців. Добре прислужився Москві Іван Брюховецький. При підтримці московських військ він став гетьманом України на Чорній раді 1663. Брюховецький був палким прихильником Москви і вважав московського царя єдиним володарем України. «1665 року Іван Брюховецький поїхав до Москви, став боярином, одружився з московкою кн. Долгорукою і зрікся на користь Москви прав України; залишилися тільки станові права козаків. Збільшено залоги московські, всі податки перейшли до Москви; гетьман не мав права вести стосунки з іншими державами. Брюховецький просив навіть прислати митрополита з Москви» [Полонська-Василенко 1992: 42].

Тим часом Петро Дорошенко, гетьман Правобережної України, скликав Раду в січні 1668 року, яка ухвалила рішення не визнавати Москви та Польщі, а стати під протекторат султана, який дав на це згоду. Дорошенко перейшов через Дніпро і виступив проти Брюховецького. Козаки забили Брюховецького, Петра Дорошенка оголосили гетьманом обох боків Дніпра і підтримали його у прагненні звільнити Україну від московської та польської влади, заручившись обіцянкою турецького султана визнати Україну від Перемишля до Севська. Але здійснити ці наміри Дорошенкові не вдалося. Його політика виявилася згубною для України: «Турки, татари, дорошенківські загони нищили на Правобережжі міста та села, які піддалися Самойловичеві і Ханенкові» [Полянська-Василенко 1992: 45]. Україна перебувала в

стані розбрату та розрухи і зазнала ще більших втрат. Сам Дорошенко розчарувався у своїй політиці. Він вирішив «зректися гетьманства, передати булаву Генеральній Раді в Чигирині, а клейноди надіслав до Москви. На вимогу царського уряду він удруге здав гетьманство на руки Самойловича та Ромадановського і пішов на «почесне заслання»: спочатку був призначений за воеводу до В'ятки, а потім жив до смерти (в 1698 році) в наданому йому селі Ярополчі під Москвою» [Полонська-Василенко 1992: 45].

Така кардинальна зміна позиції Петра Дорошенка не вкладається в елементарну логіку і не піддається жодному поясненню. Але справа в тому, що це був не поодинокий факт, не унікальний випадок представника української верхівки, який здавав національні інтереси, відмовлявся від свого «я», йшов під покровительство московського царя і діяв всупереч тверезому глузду, прирікаючи себе на вигнання, а то й на смерть. Оце розполовинення чи навіть розпанахання української душі хвилювала прогресивні українські уми, бо саме через таких горедіячів українці опинялися в дуже скрутному становищі. Звичайно, вороги були ворогами, і їхні агресивні та підступні дії були прогнозованими, але парадокс в тому, що загроза для України часто йшла від самих українців. Зрадлива панівна верхівка, яка використовувала ситуацію у своїх корисних цілях, допомагала москалям окупувати українську землю та поневолювати свій народ. І тому, цілком очевидно, такі складні метаморфози українського національного характеру і привернули увагу Лесі Українки, спонукали її до написання драматичної поеми «Бояриня», в якій вона намагалася відтворити складні процеси української суспільності, докопатися до першопричин нестійкості та роздвоєння душі, проаналізувати причини такої неадекватної поведінки українців, поставити діагноз розшарованій і дезорганізованій українській нації, щоб спрямувати зусилля на її оздоровлення – розвіяти міфічне уявлення українців про «братне єднання з старшим братом», яке «входило в генетичну пам'ять, деформувало національну свідомість, породжувало комплекс національної неповноцінності, якоїсь історичної вторинності українського народу, фаталістичне уявлення про неможливість його самостійного існування і неспроможність створити свою незалежну державу» [Апанович 1994: 4].

Треба сказати, що «Бояриня» – це не історичний твір, бо в ньому немає конкретних історичних подій, немає історичних постатей, про Хмельницького, Дорошенка, Самойловича та Ханенка тільки згадується. Хоча Леся Українка детально відтворила атмосферу епохи, передала її дух, загострила увагу на певних суперечностях національного життя, коли після Переяславської ради український народ залишився біля розбитого корита, був дезорганізований і розгублений, бо втратив відчуття власної перспективи – москалі безапеляційно та безцеремонно втручалися у всі сфери українського життя і протидіяти цьому українці не вміли.

Важливо також підкреслити, що драматичну поему «Бояриня» Леся Українка написала у 1910 році, і на цьому творі дуже виразно позначилася атмосфера українського суспільства, в якому перебувала письменниця. За словами Дмитра Донцова, Леся Українка «жила і діяла в добу, у колиски якої стояла сумна постать великого плебея – Руссо. В епоху, що на місце невидимого Бога поставила релігію розуму. На місце абсолютної моралі – етику, якої приписи, як математичні формули, доводилися доказами розсудку. На місце великих пристрастей – поміркованість, на місце непевності відносин, що гартувала волю і гострила думку, – соціальну упорядкованість, а з нею загальну нівеляцію і нудоту. На місце римського *mitasculum* – поняття непорушності законів природи і людського співжиття. На місце віри, що рушає горами, – сліпе упокорення перед так званим бігом подій» [Донцов 1994: 150]. І коли ці процеси стали передумовою для формування нових суспільних відносин у світі, то в Україні настала пора стагнації – на зміну бунтівничим дідам прийшли впокорені внуки, які готові були догоджати своїм панам. І особливість того часу полягала в тому, що «люди відзвичаїлися щиро сміятися і щиро ненавидіти. Коли ніхто не піднімався вже за свої переконання на ешафот, ні на кострище; коли людське життя стало важити більше, як людська честь; коли на зміну безпосередності прийшов всесильний і зарозумілий, але імпотентний сноб» [Донцов 1944, 1: 150].

Волелюбна душа Лесі Українки не сприймала такого стану суспільства, в якому панували немічність та безпорадність. Дмитро Донцов, аналізуючи спадщину Лесі Українки, характеризує її як поетесу, яка відбувала сором за свій народ: «Ся незвичайна жінка,

що, мов прикута на порищі, стояла, паленіючи зі встиду за зганьблену націю, задивлену в криваву, а так сподівану хвилю пробудження народу...» [Донцов 1994, 1: 181]. Але не тільки встид за безвольних українців випікав їй душу. Її тривожило майбутнє України. Як провидиця Касандра, Леся Українка передбачала загрозу, яка нависла над Україною з боку Росії. Її хвилювала податливість і незахищеність українців перед агресивним північним сусідом, і тому драматична поема «Бояриня» – це перш за все історіософський роздум про долю України та українців в умовах московського закабалення.

У «Боярині» Леся Українка показує два світи: український і московський, які кардинально відрізняються один від одного, але в силу обставин тісно переплетені між собою після Переяславського зібрання. Правда, московський світ показаний у творі тільки як тло. Письменниця не дуже заглиблюється в нього, бо вона поставила собі за мету розкрити українські національні характери в складних, екстремальних умовах.

Драматична поема починається ремаркою: «Садок перед будинком не дуже багатого, але значного козака з старшини Олекси Перебійного. Будинок виходить у садок великим рундуком, що тягнеться вздовж цілої стіни. На рундуку стіл, дзиглики, на столі прилагоджено до вечері. Стара Перебійниха дає останній лад на столі, їй помагає дочка її Оксана і служебка. Через садок до рундука ідуть Перебійний і Степан, молодий парубок у московському боярському вбранні, хоча з обличчя його видно одразу, що він не москаль» [Леся Українка 1994: 106].

Ремарка стисло і колоритно характеризує український світ з будинком, садочком, козацькими звичаями, щирістю та доброзичливістю українців, які завжди раді гостям, звідки б вони не прийшли у їхню хату. І ця українська ідилія завершується несподіваною фразою: «молодий парубок у московському боярському вбранні, хоча з обличчя його видно, що він не москаль». У цій контрастній характеристиці закладена головна колізія драматичної поеми. Леся Українка підкреслює, що навіть зовнішньо українці відрізняються від москалів, і це неможливо приховати пишним одягом. Але письменниця не обмежується зовнішніми ознаками портретної характеристики – її більше цікавить внутрішня сутність героя, який прибув до України у

московському боярському вбранні. І на цьому вона зразу ж загострює увагу. Коли Перебійника радо запрошує добре знайомого Степана до гостини, то він відмовляється, бо боїться розгнівити своїх господарів, хоча московські бояри, яким вже запах медок та варенуха не дуже ним переймаються: «Нехай собі парнішка сидить у тебе хоч до від'їзду. Навіщо він нам здався?» [Леся Українка 1994: 107], – говорять вони Перебійному. Однією фразою московські бояри руйнують уявлення Степана про важність його персони. Та й Перебійний говорить Степанові «Ти, синашу, в мене забудь всі церегелі. Таж зо мною небіжчик батько твій хліб-сіль водив, укупі ми й козакували» [Леся Українка 1994: 107].

І Перебійний, і Перебійника прихильно та толерантно поставилися до московського боярина Степана, але вороже налаштований їхній син Іван, який вважає, що батько Степана неправильно зробив, подавши слово за Москву на раді Переяславській. На його думку, це зрада, яка допомогла москалям занастити України та її народ. Ця суперечка між дійовими особами визначає магістральний конфлікт твору. Гостра дискусія про зраду чи незраду проходить через увесь твір. Леся Українка створює конфліктні ситуації, які дають змогу розкритися героям, аргументувати свою позицію. Степан цілком закономірно захищає свого батька: ««Не зраджував України / мій батько! Він їй служив з-під царської руки / не гірш, ніж вороги його служили / з-під польської корони. / І в а н / Та, звичайне, / однаково, чиї лизати п'яти, / чи лядські, чи московські!..» [Леся Українка 1994: 110].

Іван і Степан – це різні національні типи, які сформувалися в різних умовах, отримали різне виховання та відстоюють різні ідеали. Іван – вільний козак. Генетичний код спрацьовує у ньому блискавично, коли йдеться про інтереси України. Він любить свою землю і свою любов доводить справами, бореться за її незалежність доступними йому методами, ніколи не відступає від своїх принципів, бо живе у вільній демократичній Україні, якій відверто загрожує Москва. І саме в таких, як Степан, бачить небезпеку для своєї батьківщини, бо їхніми руками московські посіпаки намагаються приборкати непокірних козаків. Степан, ставши московським боярином, добровільно надягнув на себе ярмо царського підданого і не може вільно висловлювати свої думки. Та й він вже втратив ґрунт під ногами, тому, крім оправдання, він

нічого не може протиставити, коли Іван дорікає, що батько Степанів, якому особиста вигода заслонила державні інтереси, використав ситуацію для власної користі: «Не задля соболів, не для казни / подався на Москву небіжчик батько! / Чужим панам служити в ріднім краю / він не хотів, волів вже на чужині / служити рідній вірі, помагати / хоч здалека пригнобленим братам, / еднаючи для них цареву ласку» [Леся Українка 1994: 110].

Степан, як очевидно і його батько, наївно вірив, що зможе прихилити цареву ласку для України та українців. І можливо, не задля власної користі його батько підтримав царя, хоч у це важко повірити, бо саме за допомогою тих українців, у яких особистий інтерес переважав над державними справами, москалі змогли легко опанувати ситуацією в Україні. Але те, що батько Степана не хотів служити чужим панам на Україні і подався до Москви, щоб звідти допомагати своєму народові, звучить непереконливо та ілюзорно, адже він керувався не державними інтересами України, а власними амбіціями.

Діяльність Степанового батька, який уособлює тих, що, щиро поєднавшись з москалями, вірили, що в такий спосіб можна укріпити українську державність і в єдності стати сильнішими проти ворогів, це тільки прелюдія до Степанової діяльності, бо ситуація кардинально змінилася. Ілюзії вже розвіялися. Всі зрозуміли, що Переяславська рада, яка була вимушеним кроком Богдана Хмельницького, обернулася для України катастрофою – московський уряд нахабно і безцеремонно втручався в усі справи з метою підкорити Україну та українців. І для Степана настала пора зробити свій вибір. Але він вже не здатний підхопити зброю, яка випала з батькових старечих рук: ««А як же можу я на Україні / здійснити зброю так, щоб не діткнути / ніколи нею брата?..» [Леся Українка 1994: 111].

Звичайно, слова Степана можна сприйняти, як оправдання, але в них теж є своя рація. Переяслав відкрив шлюзи, у які хлинули московські посіпаки і стимулювали розбрат між українцями, які шукали захисту у чужих покровителів, винищуючи і обезкровлюючи свій власний народ. Українці розділилися по різних таборах, і їм не вистачало єдності, сили духу, врешті решт елементарного розуміння, що ніхто їм не допоможе, що треба самим братися за розум і відвойовувати свої права. І на який бік

мав ставати Степан, щоб «не діткнути брата», він не знав. Оця розгубленість і невизначеність свідчили про низьку національну свідомість Степана. Він вже не готовий був братися за зброю, сподіваючись на слово: «І невже мушкет і шабля мають більше сили / та честі, ніж перо та щире слово? / Ні, учено мене, що се не так!» [Леся Українка 1994: 111].

Звичайно, у словах Степана відчувається позиція Лесі Українки, для якої слово було «двосічним мечем» і не менш ефективним, ніж мушкет та шабля. Але в даному випадку, створивши гостру конфліктну ситуацію, вона виявляє позиції героїв – непримиренно ворожу до зрадників України в Івана і помірковано угодовську в Степана, якого Московщина вже пригнула, припасувала до своїх звичаїв та порядків. Леся Українка зберігає безсторонність і об'єктивність зображення, не виявляє своїх симпатій чи антипатій до героїв, не стає ні на однин, ні на другий бік, розуміючи, що дискусія навколо цього питання надзвичайно складна, довготривала, і настільки спотворила реальний стан речей, що не просто збаламученому українцеві визначитися, хто ворог, а хто брат, де правда, а де кривда, де добро, а де зло.

Головну увагу Леся Українка зосереджує на внутрішньому стані дійових осіб. Для розкриття образу-характеру Степана письменниця використовує внутрішній конфлікт. Українська його душа, затьмарена московським дурманом, ще не вмерла. Вона оживає, коли він зустрічається з Оксаною у квітучому садочку, який символізує український вільний світ. Опинившись у рідній стихії, він відчув трагізм свого становища: «А я ж, як в'язень, що на час короткий / з темниці вирвався і має хутко / з веселим світом знову попрощатись / і розцвіту не має часу ждати» [Леся Українка 1994: 114].

Відчувши пахощі рідного краю, Степан згадав, що батько велів йому одружитися з українкою. Він впевнений, що мати теж зрадіє, коли йому вдасться поєднатися з рідною душею. Захопившись Оксаною, Степан попросив Оксану стати його дружиною. І коли вона згодилася, за українським звичаєм заслав до неї старостів. Звичайно, Степан розумів, що замість веселощів рідного краю він може запропонувати Оксані тільки своє щире кохання, але в пориві романтичних мрій сподівався, що з коханою

дружиною він буде щасливий всюди: «Мені тепер здається, що нігде / на цілім світі вже нема чужини, / поки ми вдвох з тобою. От побачиш, / яке ми там кубельце зів'ємо, / хоч і в Москві. Нічого ж там чужого / у нашій хатоньці не буде, – правда?» [Леся Українка 1994: 116].

Мрія Степана про власне кубельце, про рідну хатину, в якій нічого чужого не буде, цілком природна і впливає з українського менталітету, який проявився під впливом кохання до Оксани. Закохана Оксана теж не сприймає Московщину як чужину. Вона сподівається, що у Москві вони заживуть щасливо. Але це були тільки мрії – реалії виявилися набагато складнішими. Наївна довіра до москалів дуже дорого їм обійшлася. Ілюзії дуже швидко розвіялися. Оксана зразу ж стикнулася з жорстокими чужими звичаями, яких всупереч своїй волі змушена була дотримуватися. Її шокувало те, що жінки в Московії обмежені в правах – вони не можуть мешкати разом з чоловіками «на долі», перебувати з чоловіками при бесіді, сидіти за столом на гостині, втручатися у будь-які чоловічі справи. Дівчина не може сама ходити по Москві, співати пісень по галях, зустрічатися зі своїм нареченим до весілля. «Вони, Оксано, не питають, хто як там зріс... Адже ми тут зайді – з вовками жий, по-вовчи й вий» [Леся Українка 1994: 118], – пояснює мати Степана, хоча сама вперто дотримується традиції і ходить в українському одязі. «Адже й старенький мій – нехай царствує! – в козацькому жупані вік дожив, так і на смерть його я нарядила – в мережану сорочку...» [Леся Українка 1994: 119], – говорить вона. Але український одяг не зміг захистити її від московського іржі. Мати Степанова, яка давно змирилася з тамтешніми порядками, навчас Оксану, що бояриня московська повинна вдягатися по-їхньому, а Степан зобов'язаний це робити, бо він вже «боярин, а не козак» [Леся Українка 1994: 119]. «Боярин, а не козак» – це не випадкова фраза. Нею Леся Українка вказує на ті внутрішні зміни, які спотворили світоуявлення колишнього козака, позбавили його честі, гідності та почуття справжнього патріотизму. Люди різних національностей ідуть на службу в чужі краї, але вони не відмовляються від свого, прагнуть не загубитися, не розчинитися в чужому морі, всіма зусиллями намагається зберегти себе. А тут ми маємо зовсім іншу ситуацію. Московська трясовина все більше і більше засмоктує героїв. Коли Оксана відмовляється

частувати московського боярина медом і цілуватися з ним в губи, то, виявляється, цим вона може всіх загубити: «Ба ти не знаєш, / які тут люди мстиві... За зневагу / старий боярин візьме, як не вийдеш, / а він думний дяк, він має силу – / он син його ще молодий – вже стольник; / він оклепає нас перед царем, / а там уже й готово «слово й діло». [Леся Українка 1994: 127].

У Московії Оксана, яка виросла в гуманному, доброзичливому світі, стикається з агресивними, мстивими, жорстокими людьми, які через будь-яку дрібницю можуть наробити великої біди. І ніякими аргументами неможливо довести свою правоту – тут діє безапеляційний диктат. Для Оксани – це незбагненно. Адже «На Україні-Руси не видно й найменшого змагання підвертати під себе чужинців, або щоб тих чужоземців, що сиділи поміж українським народом, привподобити до тубільців... В Українців не було вдачі насилувати, нівелювати, не було політики; не було холодного вирахування, не було твердості на шляху до визначеної мети» [Костомаров 1993: 317 – 318]. Вихований у сприятливих природних умовах, українець мав м'яку та толерантну вдачу. Як зазначав Микола Костомаров, «українець із обережності кривди не забуває, але він не мстивий. Ні католицький костел, ні жидівська синагога не видаються йому гидкими місцями; він не гидує їсти, пити і приятелювати не тільки з католиком чи протестантом, але і з Жидом, і з Татариним. ... Видима річ: коли даєш волю другим і шануєш їх, то це натурально вимагати й собі такої ж волі й обопільної поваги» [Костомаров 1993: 318].

Відмінності між москалями та українцями зумовлені різними расовими, географічними, історичними, соціальними, природними політичними, культурними, етнопсихологічними та іншими факторами, які неможливо нівелювати. За твердженням М. Костомарова, Москву «населляли різні волоцюги, й довго вона зростала з того, що до неї напливали нові прибудди з усіх усюд руських земель... Така мішанина мешканців усе швидше визначає нахил поширити свій край, зростати на чужий кошт, проковтнути сусідів: їх тягне до хитрої політики, до завоювання. Громадською стихією Москви є загальність («общинність»), знищення особистості, навпаки тому як на Україні... де принцип особистості раз-у-раз виявляв свою живучість» [Костомаров 1993: 19].

Зрозуміло, що світогляд кожної нації формується на основі генетичної програми, яка визначає певні параметри життя та діяльності, утримуючи її в певних рамках, але, як засвідчує досвід, насильне нав'язування світоглядних принципів однієї нації іншій призводить до катастрофи, до психологічного надлому та порушення внутрішньої рівноваги. Леся Українка показує, як Степан, ставши боярином, неминуче деградує. Зустрічаючи козака з України, він «оглядає сіни через двері, потім замикає двері на замок і зачинає вікна. Сідає з гостем далі від дверей» [Леся Українка 1993: 129] і розмовляє неголосно. Козак з України розповідає Степанові про великі кривди, які чинять над українцями москалі: «Та там такі напасті, що крий Боже! / І просвітку нікому не дають / московські посіпаки. Все нам в очі / тією присягою тичуть...» [Леся Українка 1993: 129].

Такий стан України – це наслідки, до яких призвела політика таких діячів, як Степан. Він відчуває свою провину і ще не втратив співчуття до свого народу, готовий допомогти йому і обіцяє поговорити з царем на малій бесіді: «Як буде він під чаркою, то, може, / я дожджу йому, він часом любить / пісень «черкаських» слухати, та жартів, / та всяких теревенів, не без того, / що й тропака звелить потанцювати. / Г і с т ь: Ото! Хіба ти в нього пахоля? С т е п а н: Ба знаєш, як то кажуть: «Скачи, враже, як пан накаже «... Та ладен я, брате / уже хоч би й на голові ходити, / аби чогось добути для тебе / та для Вкраїни» [Леся Українка 1994: 131].

У цьому епізоді Леся Українка показує, що Степан щиро хоче допомогти українцям, але потуги його марні, а сподівання нездійсненні, бо на його прохання ніхто не звертає уваги, ніхто з ним не рахується. Крім черкаських пісень та всяких теревенів царя більше нічого не цікавить. Вияв готовності допомогти українцям письменниця зображує з великою долею скепсису. Вона показує Степана безпорадним, немічним, абсолютно не здатним до відстоювання українських національних інтересів, бо його в Москві ніхто серйозно не сприймає. Він сам не помітив, як перетворився в посміховище та попихача, над яким потішаються зверхні та самозакохані москалі на чолі з царем. І справа тут не в авторитеті Степановім, в його довірливості, наївності та безпорадності. Таке ставлення до нього випливало з менталітету москалів. Це помітно по їхньому ставленні до релігійних культів: «Латинську й

лютеранську, вірменську й усяку іншу віру, аби вона хоч трохи чим різнилася від православної, Москалі вважали за прокляту. Вони вважали себе за єдиний на весь світ вибраний щодо віри народ і через те не дуже легким духом дихали на одновірні народи – на Греків, Українців. Якщо тільки хоч трохи що було не схоже на їх народність – то в Москалів заслуговувало на погорду, вважалось за ересь, і на все не своє вони дивились згори» [Костомаров 1993: 320]. І такий підхід вони розповсюджували на всі сфери життя.

Трагедія Степана в тому, що він не усвідомлював свого становища – він був в полоні власних ілюзій. Переляк настільки заволодів ним, що йому складно адекватно реагувати на ситуацію. Він радить Оксані спалити листа від братчиці-товаришки, не посилати їй грошей, не приймати у себе Яхненка, який прибув з України, бо за ним шпиги московські роєм ходять, не озиватись до брата Івана, бо він у непевні справи устряє, а за це можуть і «на дибу» взяти. Тобто, він пропонує Оксані повністю ізолюватися від зовнішнього світу і, особливо, коли в цьому світі щось нагадує Україну. Одним словом, Оксана має вирвати з грудей своє серце і загубити власну душу. Але Оксана не може так жити. Її українська душа зумовлює «той окремих спосіб думання, відчуження і поведінки, яким відрізняються члени однієї суспільності від іншої» [Цимбалістий 1992: 70]. А ядром української психіки є кордоцентричність, яка «в'яже українську психічну структуру з рефлексивними настановами» [Кульчицький 1992: 58].

Московські порядки, деградація чоловіка, страждання українців, які терплять знущання москалів, гнітюче впливають на Оксану. Її стала осоружна Московщина: її муляє незручний московський одяг, їй не подобається московська церковна служба, вона обурена, що Степан стелиться під ноги цареві й нічого не може добитися для України. Оксана не бачить просвітку. Насіння лузати вона не любить, коротає час шиттям, але це не допомагає. «Степане! Ти хіба не бачиш? Я гину, в'яну, жити так не можу!» [Леся Українка 1994: 137]. У складних, напружених обставинах психологічний конфлікт між подружжям, який має морально-етичне та національно-політичне підґрунтя, все більше і більше загострюється.

Оксана затужила за Україною і тяжко захворіла. Лікарі радять Оксані повернутися на рідну землю, але Степан не може

цього зробити, коли там розруха і розбрат, втекти теж не може, бо цар достане боярина скрізь. А так жити в Оксани не вистачає сил. Тільки спогади про рідний край втішають її. Через силу, потихеньку вона співає: «Ой як було хорошенько, як рід з родом п'є, вип'є чарку, вип'є другу та по сестру шле». Ця пісня про щасливий, веселий, дружній український рід, від якого вона відірвалася, підсилює трагізм її становища, але водночас стає своєрідним громовідводом її туги. Саме в пісню українці владали найпотаємніші свої мрії та сподівання, і саме в пісні знаходили відраду у скрутні хвилини, відновлюючи неповторний український світ, в якому вони народжувалися, росли, розцвітали, в'янули і вмирили. «З глибини української душі вихоплюється апострофа до пісні: Благословенна будь проміж жонами, Відрадо душі і сонце благовісне! Зроджена з розкоші, окроплена сльозами, Моя ти муко, мій ти раю, пісне! І так само з глибини української свідомості мусимо признатися: те наше найбільше щастя і ті наші скарби – це наше благословенство і наше прокляття одночасно» [Шлемкевич 1992: 106], – зазначав Микола Шлемкевич.

Оця покірність долі української жінки, яка вважає своїм святым обов'язком їхати за чоловіком у чужий край і оберігати його від всяких напастей, неоднозначно трактується Лесею Українкою. Сумлінно виконуючи свою місію, Оксана добровільно прирекла себе на загибель. Зберегти свої святі ідеали, свою любов, своє щастя в Московщині вона не змогла. А перетворитися в ніщо не хоче. У цьому трагічність образу Оксани. Але при всій своїй трагічності образ-характер Оксани виконує головне ідейне навантаження. Леся Українка показує її як совість України. Коли в Україні втихомирилося, Степан пропонує Оксані поїхати на рідну землю, зустрітися з родиною, Оксана відмовляється: «Як ти кажеш? / Утихомирилось? Зломилась воля, / Україна лягла Москві під ноги, / се мир по-твоему – ота руїна? / отак і я утихомирюсь тутко / в труні» [Леся Українка 1994: 145].

Леся Українка не прикрашує своїх героїв, не ідеалізує їх, а показує, як вони по-різному сприймають події на Україні. Для Оксани – це катастрофа, в яку добровільно і безоглядно вплутався український народ, для Степана – московського боярина – це втихомирення, наведення елементарного порядку, упокорення бунтівників, колишніх побратимів – вільнолюбивих козаків.

Оксана здивована поведінкою чоловіка: ««А я дивую, ти з яким лицем / збираєшся з'явитись на Україні! / Сидів-сидів у запічку московським, / поки лилася кров, поки змагання / велося за життя там, на Україні, – / тепер, як «втихомирилось», ти їдеш / туди ясного сонця заживати, / що не дістали руки загребуші, / та гаєм недопаленим втішитись. / На пожарині хочеш подивитись, / чи там широко розлилися ріки / від сліз та крові?» [Леся Українка 1994: 146].

Дорікаючи Степанові, Оксана не перекладає вину на нього: «Ми варті одне одного. Боялись розливу крові, і татар, і диби, і кривоприсяги, й шпигів московських, а тільки не подумали, що буде, як все втихомириться» [Леся Українка 194: 146]. Оксана не знімає з себе відповідальності за Україну. Її емоційний вибух зумовлений природою українського національного характеру, в якому емоції часто переважають над інтелектом і волею. «Всі наші одушевлення зі слізьми, молитвами і «всенародними» співами – проходять так само скоро і несподівано, як вони появляються. Виявити наше хотіння в ясній і тривалій ідеї та закріпити його тривалою, довгою, організованою, послідовною і розумною працею нам трудно тому, що увага наша, не керована віжками волі й розуму, весь час розпорошується під впливом нових емоціональних подразнень, які нищать попередні» [Липинський 1954: 427] – зазначав В'ячеслав Липинський. Дослідник також підкреслював, що «наша емоціональність, наш політико-руїницький, занадто чуттєвий темперамент може стати неоціненною творчою силою, коли ми його шкідливі політичні наслідки надолужимо організованим і сталим вихованням у наших людях від ранньої молодості... розуму та волі. Бо ця наша емоціональність, якої не можна набути в жодній школі, при розум, і логіці, пам'яті й волі, які відповідною школою збільшити можна, дозволить нам нашою запальністю, буйною творчою імагінацією і великою пристрасстю зробити в короткий час те, на що інші нації, з холодним нечутливим темпераментом, потребували б багато більших зусиль і багато більше часу» [Липинський 1954: 429]. Євген Онацький, продовжуючи думку Липинського, вважав, що наша емоційність зможе стати «неоціненною творчою силою тільки в тому разі, якщо вона розвиватиметься в нормальних умовах здорового родинного життя, в пестощах материнської

любові, під суворою батьківською опікою, під ласкавим оком діда чи баби, в приятних товариських відносинах між братами і сестрами та шкільними товаришами» [Онацький 1954: 46].

Усього цього Оксана була позбавлена і ще й до того опинилася в чужому, ворожому середовищі. Як дружина, вона відчуває і свою долю вини в тому, що сталося. Для переконливості Леся Українка робить екскурс в минуле. Оксана згадує яскравий епізод з дитинства: «У батенька була така шаблюка... / вони її закинули... ми з братом / знайшли... в війну побавитись хотіли... / не встигли... до піхви прикипіла... / заржавіла. Отак і ми з тобою... / зрослись, мов шабля з піхвою... навіки... / обоє ржаві...» [Леся Українка 1994: 147].

Під впливом Московщини Оксана теж змінилася. Ржа роз'їдає її душу, якби вона цьому не противилася. Якби не відсторонювалась душа Оксани від українських суспільних процесів, якби вона не намагалася знайти своє особисте щастя у крайній московській хаті, вона не в силі розірвати невидимий, але такий міцний зв'язок з Україною. Гнітюча атмосфера вбиває її морально та фізично. Сімейний обов'язок не дозволяє їй зробити рішучий крок, хоча серце її розривається на дві половини. Вираз «обоє ржаві, мов шабля з піхвою», свідчить про те, що навіть в такій скрутній ситуації Оксана не мислить себе окремо від чоловіка.

На образі Оксани Леся Українка показала, що московський світ згубний для українців, бо вихолощує з них національну суть, руйнує зсередини, нівелює як особистість. Трагедія Оксани в тому, що відчуваючи згубність московського світу, вона не може вирватися з нього: «Занадто я жаліла... В тім і горе... / Якби я мала сили не жаліти, / то вирвалась би геть з сії кормиги – / і ти б ослобонився від іржі... / А так, вже чисто: ні собі, ні людям!» [Леся Українка 1994: 147].

Але жалість, співчуття, милосердя – це характерні риси українського національного характеру і позбутися їх Оксана не може. Та й справа не тільки в жалості. Як традиційна українська жінка, яка поклявся перед Богом бути вірною чоловікові до смерті, вона не могла розірвати сімейного кола. Відчуваючи, що сили її покидають, вона радить чоловікові: «Як умру, то не бери вже

вдруге / Українки, візьми московку ліпше...» [Леся Українка 1994: 147], бо не хоче, щоб він занапастив ще одну українську душу.

Степан теж трагічна постать. Він любить свою дружину, турбується про неї, не дорікає їй ні в чому. Тобто, цілком дотримується українських традицій щодо сімейного стану, але сприймає ситуацію зовсім інакше, по-чоловічому розважливіше та менш емоційно: «Та й що картатися словами, люба? / Нас доля так уже скарала тяжко. / що, певне, й Бог простить усі гріхи. / Хто кров із ран теряв, а ми із серця. / Хто засланий, в тюрму замкнутий був, / а ми несли кайдани невидимі. / Хто мав хвилини щастя в боротьбі, / а нас важка, страшна душила змора, / і нам не вділено було снаги / ту змору подолати...» [Леся Українка, с. 148].

Цілком зрозуміло, що Степан, як московський боярин, оправдує свої вчинки, не вбачає у служінні Москві якоїсь крамоли, сприймає своє становище певною спокутою. Але й Леся Українка наголошує на тому, що Оксана при її категоричності не позбавлена ілюзій, вона вірить, що Степан ще прислужиться Україні, що він ще знайде свою нішу: ««Борцем не вдався ти, та після бою / подоланим подати пільгу зможеш, / як ти не раз давав... На бойовиську / не всі ж померли, ранених багато... / поможеш їм одужати, то, може, / колись там... знов зібравшись до бою, / вони тебе згадають добрим словом / а як і ні – не жалуй, що поміг» [Леся Українка 1994: 149].

Звичайно, Оксані хочеться, щоб її чоловік, якого вона щиро любить, ще якимось зберіг свою честь, гідність, знайшов себе і прислужився Україні, яка потребує, як не геройського чину, то хоч би доброго слова, щирої відданості та вірної любові, які можуть відіграти свою роль в самоутвердженні українців. Але це були ілюзії засліпленої любов'ю жінки, яка попри всі розчарування хотіла бачити в ньому козака, а Степан, одягнувши московський боярський одяг, все більше і більше втрачав зв'язок з рідним корінням, його душа металася між боярином і козаком, внаслідок чого його національний моноліт послаблювався і піддавався впливу жорстокої Московщини, яка не визнавала особистостей, а підкоряла кожного загальним інтересам імперії.

Леся Українка у драматичній поемі «Бояриня» показала два різні світи – український і московський, у яких є дуже багато розбіжностей. Але найнебезпечніше вона вважала те, що

московський світ агресивний, наступальний, а український податливий і не завжди може знайти засоби для протистояння цій агресії. У цьому Леся Українка бачила проблему. І батько, і мати, і сестра Степана, та й сам Степан були засмоктані московською трясовиною. Леся Українка образом Степана засвідчила, що бути московським боярином і українським патріотом не можливо.

Звичайно, Леся Українка розуміла, що московський шлях для українців згубний. Але як вив'язатися з тої халепи, де знайти такий панцир, який би захищав її земляків від загребущих сусідів, вона не знала. Хоч дуже добре усвідомлювала, що українцям треба позбуватися ілюзій, триматися свого коріння і не надіятися на когось, а самим плекати свій національний організм, зміцнювати його стрижень і розбудовувати свою національну державу.

У драматичній поемі «Бояриня» Леся Українка відтворила епоху Руїни, яка мала катастрофічні наслідки для українського національного організму, – українці були поділені за територіями, конфесіями, політичним орієнтирами, соціальним станами та особистими інтересами. Але ці зовнішні атрибути письменниці використала як ґлю, на якому розгорнулися глибокі внутрішні драми героїв, які опинилися в обставинах, що суперечили їхнім національно-політичним орієнтирам, морально-етичним ідеалам та естетичним уподобанням. Московщина зі своїми жорстокими порядками не тільки обмежувала їхні права, а й руйнувала їхній внутрішній світ.

Література: *Апанович 1994:* Апанович О. Українсько-російський договір 1654 р. Міфи і реальність. – К., 1994. – 96 с.; *Донцов 1994:* Донцов Д. Поетка українського рiсорджiменту (Леся Українка) // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – У 3-х кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С.149 – 183; *Костомаров 1993:* Костомаров М. Дві руські народності // Історія філософії України. Хрестоматія. – К., 1993. – 317 – 322.; *Кульчицький 1992:* Кульчицький О. Світовідчуття українця // Українська душа. – К., 1992. – С. 48 – 65.; *Леся Українка 1994:* Леся Українка. Бояриня // Українське слово. Хрестоматія з української літератури та літературної критики ХХ ст. – У 3-х кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 106 – 149.; *Липинський 1954:* Липинський В. Листи до Братів-хліборобів. – Нью-Йорк, 1954. – 470 с.; *Юнацький 1954:* Юнацький Є. Українська самостійність // Українська душа. – Нью-Йорк, 1954. – С. 36 – 47.; *Полянська-Василенко 1992:* Полянська-Василенко Н. Історія України. Історія України. – У 2-х т. – К., 1992. – Т. 2. – 608 с.; *Цимбалістий 1992:* Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська

Софія Азовцева (Харків)

УДК -312.1 82
ББК 883.3 (4УКР)

Творчість Антонія Радивиловського в історико-літературних працях XIX – XXI століть

Стаття присвячена огляду творчості Антонія Радивиловського в історико-літературних працях XIX - XXI ст. Увага зосереджена на головних проблемах, які цікавили науковців у проповідницькій спадщині казної другої половини XVII ст. Подано класифікацію досліджень творчості Антонія Радивиловського.

Ключові слова: *бароко, Києво-Могилянська Академія, Антоній Радивиловський, літературний жанр, проповідь.*

Sofia Azovtseva. The significance of Anthony Radivilovskiy's works within the scope of historical and literary researches of XIX-XXI centuries.

This article represents the works of Anthony Radivilovskiy within the scope of historical and literary researches of scholars of XIX-XXI centuries. The main purpose of the article is to determine specific traits characterizing each stage of studies of the preacher's sermons.

Key words: *baroque, Kyiv-Mohyla Academy, Anthony Radivilovskiy, genre, sermon.*

Біографічні відомості про Антонія Радивиловського досить скупи. У 40-х роках XVII ст. він вчився в Києво-Могилянській колегії. По її закінченні, прийнявши згодом монашество, був якийсь час архідияконом Чернігівської кафедри. З половини 1650 рр. Антоній Радивиловський перебував у Києві як печерський проповідник; у 1671 р. був настоятелем Печерського монастиря; наприкінці 1683 або на початку 1684 р. став ігуменом Пустинно-Миколаївського монастиря. Помер у грудні 1688 р. [Білецький 1967: 321 – 322]. У порівнянні зі своїми попередниками творча спадщина Антонія Радивиловського невелика: два збірники

проповідей «Огородок Маріи Богородици...» [Радивилівський 1676] та «В□нецХристов» [Радивилівський 1668]. Окрім того, проповідник виголосив «слова» на такі важливі події, як посвята Інокентія Гізеля в Архімандрита Печерського монастиря і на «рочини» Петра Могили. Пізніше він складає дві похоронні промови: першу – на «погреб» Варнави Лебедевича, ігумена Межигірського, другу – на «погреб» Климентія Старушича, ігумена Видубецького. Антоній Радивилівський написав близько трьохсот оповідань за сюжетами літератури античності, середньовіччя та Ренесансу.

Мета нашої статті – проаналізувати творчість Антонія Радивилівського в історико-літературних працях XIX – XXI ст. Мета статті передбачає виконання наступних завдань: зазначити, які науковці і на яких проблемних рівнях досліджували творчу спадщину Антонія Радивилівського; зробити періодизацію дослідження проповідницької спадщини Антонія Радивилівського; визначити специфіку кожного з етапів вивчення казань Антонія Радивилівського.

Вважаємо за доцільне розділити на періоди історико-літературні праці науковців, які досліджували творчість Антонія Радивилівського. Пропонуємо класифікацію згідно хронології: наукові праці другої половини XIX століття; наукові праці другої половини XX століття; наукові праці початку XXI століття. Безперечно, кожен з періодів визначався своїми характерними рисами. Так, *перший період* відрізняється тим, що дослідники в основному зверталися до біографії проповідника (В. Аскоченський, Філарет), деяких з них цікавив історичний аспект творів (М. Костомаров). Але з 80-х рр. XIX ст. увагу науковців привертають безпосередньо художні особливості творів казної (М. Марковський, І. Франко). Саме «Нариси» І.Франка і завершують цей період. Наступні наукові розвідки припадають лише на другу пол. XX ст. *Другий період* характеризується спробами більш ґрунтовного дослідження творчої спадщини Антонія Радивилівського (М. Грицай, В. Микитась, Ф. Шолом, О. Білецький) Найвизначнішою працею цього періоду безперечно є праця В. Кречотня «Оповідання Антонія Радивилівського: З історії української новелістики XVII ст.». І нарешті, *третій період*,

найбільш суперечний як в аналізі творів проповідника, так й виділенні проблематики (С. Єфремов, В. Шевчук, Д. Чижевський).

Загалом проповідницький доробок Антонія Радивиловського вітчизняними науковцями мало вивчений. До найперших спроб висвітлити творчість Антонія Радивиловського належать роботи В. Аскоченського «Київ з старовинним його училищем Академією» (1856) [Аксочинський 1856: 164], а також «Огляд руської духовної літератури» (862 – 1720) (1859) Філарета, архієпископа Харківського [Філарет 1859]. У них дослідники подали короткі біографічні відомості проповідника. Крім названих науковців, життя проповідника привернуло увагу й К. Говорського, який коротко згадав про казнодію у своїй статті «Радивилівський Антоній (Краткий биограф. очерк)» (1864) [Говорський 1864]. На структурних особливостях, семантиці назви та присвятах акцентував увагу О. Огоновський в «Історії літератури руської [української]» (1887) [Огоновський 1887].

На 70-ті роки ХІХ століття припадає перша спроба висвітлити діяльність українських проповідників ХVІ – ХVІІ ст. з історичного погляду. Це зробив М. Костомаров у праці «Руська історія в життєписах її найголовніших діячів» (1874) [Костомаров 1991]. Творчість Антонія Радивиловського цікавила дослідника передусім як історика. Аналізуючи спадщину проповідника, М. Костомаров керувався принципом: правильно оцінити доробок автора можна тоді, коли є змога зіставити його з творчістю його сучасників. Але, не заважаючи на це, М. Костомарова мало цікавила літературна вартість проповідей казнодії.

Проповідницька діяльність Антонія Радивиловського привернула увагу також і науковця М. Марковського, який ґрунтовно досліджував не тільки передумови виникнення проповіді як літературного жанру, але й аналізував творчість багатьох видатних проповідників ХVІІ ст., особливості побудови казань та їх художньо-стилістичні риси. Предметом його досліджень були й проповіді Антонія Радивиловського, які науковець блискуче розглянув на всіх проблемних рівнях [Марковський 1894]. І. Франка також цікавила література другої половини ХVІІ ст., яку він оцінив досить критично. У роботі «Нариси історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (1910), аналізуючи проповіді Антонія Радивиловського, письменник наголошує на тому, що

«майже всі казання Радивилівського належать до типу т[ак] зв[аних] символічних, де на основі принагідного цитату порівнюється святого з якоюсь міфічною або біблійною особою або з якимось твором природи, і з такого порівняння більш або менш вимушеним способом витягається моральну науку» [Франко, 41: 242].

О. Білецький у «Хрестоматії давньої української літератури» [Білецький 1967: 321 – 322] (1967) так само, як і більшість його попередників, зупиняється на біографії проповідника, до того ж публікує його твори. Найпомітнішою працею з історії питання української проповіді XVII століття є монографія В. Кречотня «Оповідання Антонія Радивилівського: З історії української новелістики XVII ст.» (1983) [Кречотень 1983]. Вчений досить ґрунтовно дослідив соціальні, історичні й загальнолітературні передумови виникнення казання нового типу, представником якої був Антоній Радивилівський. Науковець зупинився не тільки на аналізі проповідей казної, але й звернув увагу на написання проповідником байок. В. Кречотень вважає проповіді Антонія Радивилівського яскравими прикладами культової ораторської прози, які багаті новелістичними «прикладками» різних жанрів. Дослідник відзначає, що в текстах Антонія Радивилівського «чуються відголоски народного життя» [Кречотень 1978]. Серед наукових розвідок пізнішого часу слід виділити колективну студію М. Грицяя, В. Микитася, Ф. Шолома (1989), у якій представлено не тільки творчий шлях проповідника, але й виділені основні художньо-стилістичні риси його творів [Грицяя 1984].

Загалом більшість дослідників історії української літератури ставляться позитивно до творчості проповідника. Але були й такі, які дещо іронічно оцінювали його твори. С. Єфремов в «Історії українського письменства» (1919) гостро критикував творчість проповідника, говорячи про те, що популярність, яку отримав Антоній Радивилівський, слід вважати умовною, оскільки «доходив її автор штучними способами, часто віддаючи живий зміст на поталу гучній фразі, нещирому витійству, отим алегоріям, порівнянням, діалогам у схоластичному дусі» [Єфремов 1995: 242].

Серед науковців, які студіювали творчість проповідника, слід згадати й представників української діаспори: Д. Чижевський у

своїй книзі «Історія української літератури: від початків до доби реалізму» (1956) зосереджується передусім на стилістичних аспектах казань Антонія Радивиловського [Чижевський 2003].

Наш сучасник В. Шевчук – автор відомої книги «Муза Роксоланська» (2005), досліджуючи літературні й культурно-мистецькі особливості розвиненого бароко, згадує й одного з його представників – Антонія Радивиловського. Дослідник передусім зупиняється на аналізі байок проповідника, хоча не оминає й мовно-стилістичні особливості проповідей [Шевчук]. Безперечно, слід згадати й про найсучасніші наукові праці, серед яких «Історія української літератури: епоха Бароко XVII – XVIII ст.» архієпископа Ігоря Ісіченка [Ісіченко 2011]. Крім біографічних відомостей, науковець звертається до аналізу збірок проповідника: «Огородок Марії Богородиці...» [Филарет 1859] та «В□нец Христов» [Радивиловський 1668].

Отже, Антоній Радивиловський є одним з найяскравіших представників проповіді «нового» типу. Творча спадщина проповідника, як ми могли зауважити, була предметом дослідження багатьох науковців на різних рівнях. Проте дослідження євангельських сюжетів у проповідях Антонія Радивиловського залишилися поза увагою науковців. На цьому аспекті ми зупинимося більш детально у наступних студіях.

Література: Аскоченский 1956: Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею / В. Аскоченский. Ч.1. – К., 1856. – С. 164.; Білецький 1967: Білецький О. Хрестоматія давньої української літератури / О. Білецький. – К.: Радянська школа, 1967. – 612 с.; *Говорський 1864*: Говорський К. Радивиловский Антоний (Краткий биограф. очерк) / К. Говорский // Вестн. Зап. Рос. – 1864. – Т. I. – Октябрь. – С. 183.; *Грицай 1984*: Грицай М.С. Давня українська література / М.С. Грицай, В.Л. Микитась, Ф.Я. Шолом. – К.: Вища школа, 1989. – 414 с.; Єфремов 1995: Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 312 с.; *Ісіченко 2011*: Ісіченко Ігор, архієпископ. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Львів: Святогорець, 2011. – 568 с.; *Костомаров 1991*: Костомаров М. Історія України в життєписах визначніших її діячів / М. Костомаров. – Репр. відтвор. вид. 1918 р. / перелож. О. Барвінський. – К.: Україна, 1991. – С.357 – 387.; *Крекотень 1978*: Крекотень В.И. Радивиловский Антоний / В.И. Крекотень // Краткая

литературная энциклопедия : В 9 т. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 6: – 1971. – Стб. 141–142. ; *Крекотень 1983*: Крекотень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського: З історії української новелістики XVII ст. / В.І. Крекотень. – К. : Наук. Думка, 1983. – 407 с.; *Марковський 1894*: Марковский М. Антоний Радивилковский – южнорусский проповедник XVII века / М. Марковский // Университетские известия. – 1894. – № 7. – С. 47–94.; *Огоновський 1887*: Огоновський О. Історія літератури руської [української] / О. Огоновський. – фотопередрук з вид. 1887 р. – Мюнхен, 1992. – С. 318–319.; *Радивиловський 1668*: Радивиловський Антоній. Венец Христов / Антоній Радивиловський. – К. : Друкарня лаври, 1668. – 576 арк.; *Радивиловський 1676*: Радивиловський Антоній. Огородок Марії Богородици... / Антоній Радивиловський. – К. : Друкарня лаври, 1676. – 1128 арк.; *Филарет 1859*: Филарет, архиепископ Харьковский. Обзор русской духовной литературы (862–1720) / Филарет, архиепископ Харьковский. – Харьков, 1859. – С. 293.; *Франко 1984*: Франко І. Нариси історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Я. Збір. творів : У 50 т. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 194–470 с.; *Чижевський 2003*: Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К. : Академія, 2003. – С. 322–324.; *Шевчук 2005*: Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть: [у 2-х кн.] / В. Шевчук. Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – К. : Либідь, 2005. – С. 72.

София Азовцева. Творчество Антония Радивиловского в историко-литературных работах XIX - XXI века.

Статья посвящена обзору творчества Антония Радивиловского в историко-литературных работах XIX - XXI века. Внимание сосредоточено на главных проблемах, интересующих исследователей в проповедническом наследии автора второй половины XVII века. Предложена классификация исследований творчества Антония Радивиловского.

Ключевые слова: *барокко, Киево-Могиланская академия, Антоний Радивилковский, литературный жанр, проповедь.*

УДК 821. 161.2 – 31.09

ББК 83.3 (4 УКР)

Ліричне начало драматичних поем Івана Драча

У статті висвітлено ліричний елемент у поетичній драматургії Івана Драча, розкрито ліричне начало композиційних складників поем митця, простежено розвиток драматизованої авторської думки. Значна увага приділяється ліричності ремарок і монологів, афористичності як лірикотворчому чиннику драматичної поеми.

Ключові слова: жанр, драматична поема, ліризм, драматизм, метафоричність, художній стиль, образ, ремарки, монолог, афоризм, ліричний герой.

Bidovanets Tetyana Lyrical source of dramatic poems by Ivan Dratch.

This article deals with the lyrical element in poetic dramaturgy of Ivan Dratch, explores the lyrical source of compositional elements of the artist's poems, traces the development of dramatic thought. Great attention is paid to lyricism of remarks and dialogues and figurativism as lyric creating force of dramatic poem.

Key words: genre, dramatic poem, lyricism, dramaticism, figurativism, artistic style, image, remarks, monologue, aphorism, and lyrical hero.

Здавна дослідники розглядали поему як поєднання ліричного та епічного елементів, як уже закладений в основу синтез оповідного та розповідного начал. Отже, підкреслюється синтетичність жанру, злиття в жанровому різновиді поеми драматичного, ліричного й епічного начал, тобто ознак трьох родів, що знайшли своє втілення в «історичній пам'яті жанру» (М. Бахтін). Однак саме ця синтетичність сприяла подальшому розхитуванню поеми, її своєрідну жанрову дифузію, появу нових жанрових різновидів поетичного епосу.

Ще у XVII столітті з легкої руки Джона Мільтона задовго до народження нової жанрової одиниці з'явився термін на її означення: «драматична поема» (йшлося про «Самсона-борця»). Лише через століття довгі літературні пошуки ознаменувалися відкриттям особливого жанру. В. Лессінг створив поеми «Натан Мудрий» (1779), Ф. Шіллером – «Дон Карлос» (1787), Дж. Байрон – «Манфред» (1818). Саме ці твори, на думку Б.Мельничука [Мельничук 1981: 84], слід вважати першими паростками драматичної поеми у світовій літературі, які на українському ґрунті

прийняли у творчості Лесі Українки, авторки сімнадцяти взірців цього жанру, а також І.Кочерги і П.Тичини, О.Левади і Л.Первомайського, А.Малишка і Л.Дмитерка, П.Воронька і К.Герасименка, Наталі Забіли та Любови Забашти, Олександра Олесея і Ліни Костенко.

Спирався на ці традиції Іван Драч як автор драматичних поем («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»), які виростили з його лірики та кінодраматургії. Отже, Драчеві з самого початку його поетичної творчості було властиве прагнення бачити світ в суперечливості, в борінні протиставлень, притаманне гостре відчуття невдоволення від того, що між полярностями не вдається встановити контакт, а відтак він не спромігся «впаяти» їх в єдиний рух поетичного сюжету. Однак цим зовсім не обмежується коло проблем, пов'язаних з розвитком цього жанру. Разом з його появою настав час і кількох різнопланових дискусій, у ході яких літературознавці намагались розв'язати низку питань, що окреслили б специфіку цього жанру. По-перше, спірним видається питання про сценічну придатність драматичних поем. Справді, віршова патетика і багата символіка зумовлюють обмеження їх літературного життя функціями *lesedrama*, перешкоджаючи їм шлях на масову сцену (так, зокрема, було з «Фаустом» Гете і «В катакомбах» Лесі Українки, деякими творами Івана Кочерги).

По-друге, ще чітко не визначені межі та можливості жанрового різновиду драматичної поеми та й, взагалі, не усталилася академічна думка про її самостійність. Прикмети драматичної поеми потребують глибокого обґрунтування, аби не допускалось не розмежування її з драматичним етюдом, віршованою драмою чи драматизованою ліро-епічною поемою.

По-третє, і це, мабуть, найістотніше, не з'ясовані перспективи розвитку цього жанрового різновиду, не визначені загальні критерії оцінки традицій і новаторства у підході до його специфіки, не виділено чітко її жанрової структури.

Перші дві проблеми намагались, хоч і з надмірною категоричністю, розв'язати на конкретних прикладах Б.Мельничук у монографії «Драматична поема як жанр» [Мельничук 1981] та Людмила Дем'янівська («Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність») [Дем'янівська 1984].

З'ясовуючи третю проблему, необхідно зосередити увагу на розширенні її проблематики, сюжетно-композиційної організації тексту, загалом її жанрового репертуару, новаторстві сучасної драматичної поеми. Аналізуючи драматичні поеми Івана Драча, спостерігаємо посилення суб'єктної сфери, відкритий вияв ліричного начала в його драматичних поемах.

Як зазначив Б.Мельничук, іноді могутній ліричний струмінь «дає про себе знати ще до того, як візьмуть слово персонажі твору. Йдеться про ті компоненти, що випереджають безпосередню дію: поетичні інтродукції, прологи, передмови, посвяти...» [Мельничук 1981: 47 – 48]. У цьому форматі побудована драматична поема І.Франка «Сон князя Святослава», поеми А.Малишка, К.Герасименка. На цих засадах конструюються поеми Л.Дмитерка; вбачаємо типологічну схожість «Прологу» до «Зорі на обрії» Л.Дмитерка зі «Словом до читача», репліками у «Пролозі» до драматичної поеми І.Драча «Дума про Вчителя». Порівняємо три наведені уривки: *«Шановні друзі! Український автор / Не без вагань узяв болгарську тему. / І написав картини ці з любов'ю / Й глибокою поманю до того, / Хто справді був поетом полум'яним / І, як борець, у полум'ї згорів»* [Дмитерко 1981: 114]. Інший приклад: *«Я просто намагався шал думок / Подати в слові її повести сюжетом – / Це шал доморський чи висохлий струмок? / Тож будь з поетом! Будь мені з поетом!»* [Драч 2006: 123] *«Я – автор цієї кантати, / Цієї сурми колажу. Не слів. / Субординація сюжету лише моя»* [Драч 2006: 125].

Це не просто роздуми над створеним, не просто «зачіпка для критиків», як говорив Л.Стерн; це своєрідна саморекомендація, така характерна для ліричних медитацій (згадаймо, наприклад, поезії Лесі Українки). Спрага спілкування з читачем настільки відчутна, що не може залишитись у рамках драматичного конфлікту і переростає в авторський монолог. Митці застосовують метанаратив, поєднуючи голоси власне автора, гомодієгетичного та гетеродієгетичного нараторів. У такий спосіб утворюється багатоголосся, що увиразнює художню картину світу.

В драмі «Первоцвіт» Л.Дмитерко не виходить на сцену. Він одягає «маску». Такою своєрідною маскою виступає постійна дійова особа драми – Голос історії. Драч у «Пролозі» до поеми «Зоря і смерть Пабло Неруди» вручає віжки управління дією хору. Цікаво, що такий прийом дає митцеві більше простору для

експерименту, уможливує проголошення свого ліричного монологу чужими вустами, який органічно вплітається в сюжет як коментар до подій. Цитатний дискурс дає можливість ідентично передати думки власне автора та ліричного героя.

Безсумнівно, такий наративний прийом більш ефективний, бо дозволяє автору, не вип'ячуючи свого «я», спрямовувати дію у потрібне рiчище, допомагати героям самовисловитись, донести до рецепiєнта свої крєвні думки.

Можливий iнший шлях розкриття ліричного «я» за участі ліричного персонажа, але не такої нав'язливої, як у першому випадку. Це участь ліричного оповiдача в дискусії з уявними опонентами (у «Пролозі до «Думи про Вчителя»), що є драматизацією авторського мислення з урахуванням принципу М.Бахтіна про двоголосся між «я» та «iншим», коли виникає iнтерсуб'єктивна мовленнєва ситуація.

У сюжетних прологах (в «Лісовій пісні» Лєсі Українки, «Вітровій Доньці» В.Зубаря, «Соловейку-Сольвейг» І.Драча) дія уже започаткована, хоч носить, в основному, ще експозиційний характер (щоправда, у Драча вбачаємо у «Пролозі» зав'язку однієї з сюжетних ліній – долі Марини як митця). Проте автор тут відчутніший, прагне вустами одного з персонажів висловлювати своє ставлення до грядущих подій, надавши йому філософськи узагальненого або ж дидактичного звучання.

Саме у «Пролозі» Лєся Українка разом з Водяником проголошує: *«Та ж він себе занастив би тільки... / понівечив та й кинув би самотню / десь на безвідді»* [Українка Лєся 1966: 375]. Ще виразніше звучить авторський голос у словах Ростидуба («Вітрова Донька»): *«А я помітив iнше! З того часу, / Як люди стали нищити ліси, / Змінилася погода, зникли ріки, / Посуха розпустила жовті крила, / Поля зелені попелом накрила»* [Зубар 1964: 9]. В Івана Драча «Пролог» закінчується словами Марини: *«Доле, чи може ти зупинитись на хвилю? / Навіщо такий божевільний розбіг? / Центрафуга життя, яка ж вона немилосердна – / За кожен грам щастя тонну лиха відважує... »*. [Драч 2006: 239].

Іван Драч вдається до таких метатекстових форм, як до прозових передмов: «Слово до режисера», «Слово до редактора» у «Думі про Вчителя» і особливо у «Вільному принципі корабля» та «Семи зауваженнях з приводу дії» («Зоря і смерть Пабло Нєруди»),

в яких митець розвиває традиції Миколи Куліша, в драмах якого ремарки виконують функціональну роль.

Інтенсивним є проникнення патетики художнього образу в декларативну замкнутість ремарки (подібно до того, як втратили своє службове значення чимало елементів кіносценарію після вдосконалення його О.Довженком). Ще Леся Українка писала з цього приводу в листі до матері від 24 травня 1912 року: «Я могла б подати поради щодо костюмів» для героїв «Лісової пісні», але «виписувати те все в ремарках було б незугарно, бо в сій речі і ремарки мають свій «стиль», а не тільки службове значення» [Українка Леся 1956, V: 612].

Багатий такими ремарками, зокрема, твір «Тарас Шевченко» А.Малишка. В одній з них читаємо: *«Летіть реквієм, як чорна ріка, плачуть Бетховени, Лисенки і Чайковські всього світу. А вже могутній хорал земних голосів переходить у літо, в людську щедроту і в спіле колосся землі»* [Малишко 1964: 95]. Аналогічний наративний прийом спостерігаємо в Платона Воронька: *«На танку сидить дуже стара бабуся в прадавньому гуцульському вбранні. І вицвілий кептар, і прочовгані постолі неначе зрослися з бабусяю та з трухлявими колодами, з порепаним камінням. Старенька сидить нерухомо, печально вдивляючись у далечінь, ніби в минулі віки»* [Воронько 1982, I: 249]. Зразки образної мови ліризації наявні в ремарках у Віталія Колодія й Олександра Левади, Леоніда Первомайського та Наталі Забіли.

Не цурається цього прийому й І.Драч, хоч він дещо стриманий у фарбах. Ось опис тільки однієї деталі обстановки: *«З іншого краю озера видно контури дивного птаха, який весь час поривається злітати і злетіти не може – це радар»* [Драч 2006: 239]. І в ремарках Драч – лірик. Про це свідчить прикрашена оказіоналістським епітетом фраза: *«Марина займає позицію, з якої важко було б її зрушити кількома натівськими бригадами»* [Драч 2006: 239]. У цих ніби службових помітках існує незлісна посмішка автора, яка передається і читачеві: *«Наталка в нічній сорочці стоїть на тахті і продовжує свої адвокатські справи, не забуваючи кожну фразу заїдати добрячим куском червоного яблука»* [Драч 2006: 249]. Тільки ці три вибрані приклади дають підстави стверджувати, що навіть з ремарок перед нами постає Іван Драч-лірик, до того ж різнобічний і неординарний.

«І заспів, і ремарки, й авторські супровід, і вставні пісні та вірші, – писав Б.Мельничук, – то помітні вираження ліричного струменю драматичної поеми, але його основу становить безпосередня дія, монологи персонажів» [Мельничук 1981: 50]. Сучасні літературознавці виділяють монологи, звернені до співрозмовника або глядачів, внутрішні, ораторські, обрядові, нараційні, драматичні монологи. Такий поділ зумовлений комунікативною функцією того чи іншого різновиду монологів. У першому співрозмовник реально існуючий або в дії, або поза дією [Гром'як, Ковалів, Теремко 2006: 465].

Класичними прикладами таких монологів є звернення Мавки до Лукаша в фіналі «Лісової пісні»: «О, не журися за тіло...», або ж славнозвісна інвектива Неофіта-раба: «А мало нас погинуло даремне...» з драматичного етюда «В катакомбах», дидактема Антея, проголошена Хілону в «Оргії» чи гідна відповідь Ярослава Мудрого Микиті: «Так Господу і руському народу...» в драматичній поемі І.Кочерги. Чудові зразки монологів до адресатів створили О.Левада та Л.Первомайський, А.Малишко та П.Дорошко та інші.

Багаті ліричними монологами і драматичні поеми І.Драча. Їх функції і структура найрізноманітніші: це монологи-сповіді (Бляха-Муха: «Чого тікав – то ясно»), монологи- заклики (Вчитель: «Я декілька разів уже бував...»), монологи-медитації (Вчитель: «От диво – дивне»), монологи-саморекомендації (Вчитель: «Одні за м'якість, інші за суворість»), монологи-інвективи (Поет: «Я з трибуни Сенату звинувачую президента Віделу в зраді!»), монологи-ремінісценції (Марина: «Вийшла я якось ввечері»), монологи-марення (Вчитель: «Смерть, я ж не воїн у чистім полі»), монологи-символи (Поет: «Він вже не прийде...»), монологи-узагальнення (Неруда: «Та ми поети...»), монологи-дифірамби (Турчин: «А ти з магніфоном і до Савицького»), монологи-повчання (Марина: «Не все за життя, мамо, приходиться»).

Слід зазначити, що поет певною мірою модернізує усталені особливості монолога у драматичному творі. Читачі й глядачі розуміють озвучене заглиблення у власну психологію як емоційний наратив, витриманий на вищих регістрах, ніж складник діалогічної мови. Однак монолог Марини: «Призволяйтесь, як казав мій Турчин...» [Драч 2006: 256] не вкладається у звичні рамки

класичного монологу. Сумнів щодо правдивості його «монологічності» виникне, передусім, тому, що надто вже, на перший погляд, є прозаїчним, побутовим. Насправді своїм змістом він наближається до ремінісценції, розгорнутої метафори, а тому потребує особливого означення монологу. Варто звернути увагу на так звані «телефонні» монологи. Вони не гублять своєї мовленнєвої домінанти, але утворюють своєрідний жанровий різновид. З одного боку, це відтворення нечутного діалогу, де репліки двох співрозмовників замінюються риторичними фразами однієї людини, а з другого – це відображення внутрішніх переживань персонажа, викликаних негайними, але ще не зрозумілими глядачеві екстраподразниками. Вони часто передаються такими ремарками: «Марина говорить вільно, невимушено, потім – дратівливо» [Драч 2006: 253].

Особливим типом монологів є звернення до глядача, наявність співрозмовника поєднується в них з риторикою висловлюваних думок, кращим зразком такого монологу є в І. Драча саморекомендація: «Добрий день, глядачу. Можна ввійти?» [Драч 2006: 125].

Специфічною ознакою іншого різновиду монологів – внутрішніх – є відсутність реального співрозмовника і пов'язані з нею підвищена риторичність висловів, з одного боку, і роздвоєність особистості, з іншого.

Майстрами внутрішнього монологу вважаються Гете та Пушкін (монолог Сальєрі), Леся Українка («У пущі», Річард Айрон: «Невже нема такої сили в світі?»), Іван Кочерга (Ярослав Мудрий: «Про що мене віщує ця тривога?»), О. Левада (Камо: «Лють! Я й досі не знав глибини цього слова») та Наталія Забіла («Троянові сини», Либідь: «Яке то щастя – знову бути вдома...»). У поемах Івана Драча внутрішні монологи мають свою своєрідність, оскільки конфлікт ідей розчиняє у собі драму характерів, тому саморозкриття як таке втрачає своє домінантне значення. Крім того, специфіка такого конфлікту зумовлює постійне роздвоєння ситуації, а тому можливості внутрішнього монологу суттєво поступається перед поліфункціональністю символів. Відтак висока умовність і абстрагованість конфлікту робить риторичне самозаглиблення практично неможливим: символам важко саморозкриватися.

Класичні взірці внутрішнього монологу знаходимо здебільшого у найбільш ліричній поемі «Соловейко-Сольвейг». Типовим прикладом розмови самого з собою є монолог Марини: «Навіщо ти їх спровадила, скажи, Марино?» [Драч 2006: 255]. У героїні одночасно промовляють дві людини. Одна більш поміркована, врівноважена: *«Ти ж знаєш, Марино, що ти негайно ще раз / Подзвониш до кого треба – ще раз подзвониш, / Все розтлумачиш, все попереди Марино! / Друга, розхристана у своїй нестриманості: / А хлопець-красень – таки достобіса»* [Драч 2006: 259].

Така побудова внутрішнього монологу нагадує Ярославів світ переживань в І.Кочерги: *«І руки в нас обох в крові братів... / Мабуть, назвали б мудрим Святополка, / І окаянним звався б Ярослав.. / Невже це правда? / Ні! Брехня! Здолав / Я ворогів не для своєї слави...»* [Кочерга 1976: 132].

Вище вже йшлося про спробу І.Драча надати діалогу монологічних рис. У поемі «Соловейко-Сольвейг» виявили себе експерименти протилежного плану. Звичайно, кожен монолог, за М. Біхтіном, є своєрідним діалогом «з собою» та «іншим», а також мовлення «про себе». Однак Драч, щоб увиразнити роздвоєння ліричного «я» героя, вибудовує репліки, які могли б належити Марині та символічним персонажам. У застосуванні такого нарративного прийому вбачаємо близькість поета з епічним драматургом О.Коломійцем, який часто за допомогою світлових ефектів замінює монологи-ремінісценції діалогами з давно вибулими з синхронної дії героями, зміщуючи часові відрізки, а іноді й символічними персонажами.

Б.Мельничук відзначив, що значну роль у передачі почуттів людини може відігравати хор, який відтінює духовний світ дійових осіб, стає рупором ідей автора [Мельничук 1981: 53]. Ці можливості хору використовує І.Драч. «Місячне інтермецо» будується на своєрідному чергуванні монологів Марини і «дивних істот» – її невивершених скульптур. Основний зміст цієї символічної сцени можна визначити словами А.Янченка: «Любов і ненависть до Турчина, боротьба між власне жінкою з її природними прагненнями кохання і материнства та жінкою-митцем, покликаною «народжувати» кам'яні статуї, – ось що роздвоює Маринину душу» [Янченко 1979: 153]. «Місячне

інтермецо», певно, і є тим єдиним місцем, де можна було б «вдатися до грубого розчленування фабули» на дві сюжетні лінії і «сказати, що наявні два основні внутрішні конфлікти в характері Марини» [Янченко 1979: 153]. Як лірик, І. Драч зумів уникнути цього епічного розчленування, бо сконденсував рівновеликі почуття як на коханні Марини, так і на її важкій долі митця.

Монологічна структура мовлення пов'язана з її афористичністю. Згадаймо хоча б слова з гетевського «Фауста»: «Спинись, хвилино, ти прекрасна!». Майстром афоризмів виявила себе Леся Українка: «Хто раб? Хто подоланий? Тільки той, хто самохіть несе ярмо неволі» («На руїнах»); «Служити двом богам не можна» («Руфіна і Прісцилла»); «Убий, заріж, втопи, продай, та хоч без поцілунків» («На полі крові»); «Я любить не вмю ворогів» («Одержима»), «Ні, я жива! Я буду вічно жити! Я маю в серці те, що не вмирає!» («Лісова пісня»). Традиції, започатковані Лесею Українкою, активно розвивали Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада, Ліна Костенко та інші.

Мова І. Драча також відзначається афористичністю: «У кожного з нас вчитель є, читачу, / Усі ми – тільки учні й вчителі» («Дума про Вчителя») [Драч 2006: 122]. *«Бути добрим, не добреньким, / Бути в мудрості добрим – / Це найважче на світі покликання. / Особливий талант – дитині. / Нескінченне терпіння – дитині. / Пожертвувати життя – для дитини»* («Дума про Вчителя») [Драч 2006: 216]. *«Болять майбутнім, шкоро, твої зруди – / Нехай святиться твій простий поріг! / Це вчителі, найкращі наші люди, / Готують старт для всіх крутих доріг»* («Дума про Вчителя») [Драч 2006: 235]. *«Я кам'яна. І хочу я на камені / Збирати свої крила переламані»* («Соловейко-Сольвейг») [Драч 2006: 291]. *«Та ми поети / В більшості своїй / Серед інших оригінальних ознак / Маємо здатність ставати / Коли вознем, / Коли димом»* («Зоря і смерть Пабло Неруди») [Драч 2006: 355].

Незважаючи на деяку раціоналістичну спрямованість, як вважав Б. Олійник, І. Драч – «лірик у праоснові» [Олійник 1973: 138], лірик щирий і потужний, але ненав'язливий, оскільки, за словами М. Слабошпицького, «у сміливості лишити відкритими складні моральні колізії, запропонувати читачеві самому давати відповіді на моральну інваріативність ситуацій» [Слабошпицький 1980: 17] – сенс його творчості.

Читаючи драматичні поеми Драча, читач відчуває потужний ліричний струмінь. Поет вдається до складної суб'єктивної

сфери. Це зумовлює особливу текстову конструкцію, спричинену ліричним героєм, ліричним персонажем, власне автором. Це визначає художню своєрідність поем Івана Драча, який представив такі жанрові різновиди, як лірична, ліро-епічна, драматична поеми, в яких наратив відзначається діалогізмом та поліфонією. Поет зумів крізь оптику ліричного «Я» змоделювати ширший плацдарм епічної розповіді, поєднаної з драматизмом, піти по руслу сюжетних ліній, дійових осіб, розгорнути конфлікт логікою життєвих обставин чи філософських ідей.

Словом, характер поетичного обдарування І. Драча, особливість його ліризму вела його до пошуків жанру, в якому б реалізувався драматизм його поетичного мислення з ліричним самовираженням та епічною сюжетністю. Таким жанром стала драматична поема, точніше, її драчівський варіант, драчівська модифікація поеми.

Література: *Бабишкін О.* Драматургія Лесі Українки. – К., 1963. – 357 с.; *Белинский В.* Эстетика и литературная критика: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1958; *Воронько П.* Твори: В 4 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1982; *Зубар В.* Вітрова Донька. – К.: Рад. письменник, 1964. – 85 с.; *Дем'янівська Л.С.* Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. – К.: Вища школа, 1984. – 160с.; *Драч І.* Поеми. – К.: Генеза, 2006. – 510 с.; *Дмитерко Л.* Твори: В 4 т. – Т. 3. – К.: Дніпро, 1981; *Кочерга І.* Твори. – К.: Молодь, 1976. – 320 с.; Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.; *Лесин В., Пулинець О.* Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.; *Лотман Ю. М.* Аналіз поетического текста. – Л.: Просвещение. – 1972; *Малишко А.* Тарас Шевченко: Драматична пісня. – К.: Дніпро, 1964. – 98 с.; *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.; Олійник Б. До глибини джерел // Дніпро. – 1973. – №10. – С. 138–140; *Слабошпицький М.* І рідна калина, і сльози Пікассо, і соната Прокоф'єва. // Літературна Україна. – 1980. – 10 червня; *Ткаченко А.* Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178; *Ткаченко А. О.* Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.; *Ткачук М.П.* Іван Драч // Українська мова і література. – 2001. – 15 (223), квітень.; *Янченко А.* Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – №9. – С.16–33; *Янченко А.* «Світ обійти поезією...» // Дніпро. – 1979. – №10. – С.153–155.

Т.Бидованец. *Лирическое начало драматических поэм Ивана Драча*

В статье изучен лирический элемент в поэтической драматургии Ивана Драча, раскрыто лирическое начало в композиционных элементах поэм писателя, прослежено развитие драматизированной авторской мысли. Значительное внимание уделено лиричности ремарок и монологов, афористичности как лирикотворческому элементу драматической поэмы.

Ключевые слова: жанр, драматическая поэма, лиризм, драматизм, метафоричность, художественный стиль, образ, ремарки, монолог, афоризм, лирический герой.

В. С. Василенко

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4УКР)

Архетипна візія землі в художньому вимірі Михайла Івченка

У статті проаналізовано архетипну візію Землі в художньому вимірі прози М. Івченка. З'ясовано, що у творчості митця вона розкриває індивідуальний світ людської душі, набуває символу в Людині.

Ключові слова: архетип, візія, символ, пантеїзм, українське Відродження 1918 – 1939 рр.

Vasylenko Vadym Sergiyovych. The archetypal vision of Land in the prose of Mykhaylo Ivchenko

This article gives an analysis of the archetypal vision of Land in the prose of M. Ivchenko. It has been revealed that archetypal vision opened the personal peculiarities of human soul, the land had a robe of a symbol.

Key words: archetype, vision, concept, symbol, pantheism, Ukraine Renaissance of 1918 – 1939.

У витоках естетичного й суспільного ідеалу кожного народу завжди перебувають його національні предтечі. Творчість митців українського Відродження 1918 – 1939 рр. – джерело генетичного фонду української культури. М. Івченко – один із виразників національної традиції в літературі українського Відродження 20 – 30-х років ХХ століття. Прозовий дискурс М.Івченка підтверджує, що українці впродовж історії не втратили свого архетипного підґрунтя.

Мета статті – дослідити видозміни архетипної візії Землі, яка є однією з найпродуктивніших у художньому вимірі прози М.

Івченка й постає символом повернення додому, пошуку праоснов, прагнення закорінення тощо.

С. Кримський висловлює думку про те, що «спорідненість національних архетипів та універсальї світової культури є передумовою вивільнення духовного життя нації з ситуації однорідності й тлінності у простір вічності, у сферу утвердження історичних звершень народу в їх загальнолюдській значущості та гідності» [Кримський 2000: 87]. За словами дослідника, «це особливий методологічний ракурс, в якому завдяки минулого в символ твориться смисл майбутнього» [Крымский 2000: 186].

Архетипна візія Землі відіграє всуціль знакову роль у формуванні української ментальності. Мовиться, перш за все, про сакральність землі в ментальній картині українця. Відомо, що одним із виразників доволі вичерпного коду «українськості» є пантеїзм, спричинений існуванням на українському терені автохтонної землеробської культури. Варто зазначити, що землеробство ще в період античності вважалась одним із найшляхетніших занять. Цицерон називав його найкращим заняттям вільної людини, Л. Колумелла вважав, що воно перебуває у кривній спорідненості з мудрістю, а М. Гайдеггер розглядав феномен землеробства як символ вкоріненості. Українець уявляє Землю передовсім як Неньку, що виконує захисну функцію.

Архетипова символіка Матері-Землі прочитується у текстах М. Івченка насамперед як одвічна пов'язаність людини з рідною землею. У межах ліричного освоєння художнього світу М. Івченко звертається не до універсально-типізуючих етичних ідеалів, а до універсально-індивідуалізованих, в яких універсум Землі (Космосу) розкриває індивідуальний, неповторний світ людської душі. В цьому сенсі прояви названого архетипу сигналізують прагнення символічного пошуку свого коріння та одвічних первнів Буття. В оповіданнях «Навесні», «Марійка», «Мужича пісня» це виявлялося в безпосередньому сприйнятті Природи персонажами, в загостренні зорових та слухових особливостей відчуття. Від ідилічних картин письменник переходить до осмислення проблеми крізь призму соціальних зміщень. Він переймається драматизмом долі людини, відірваної од землі як кривного лона («Легкий хліб»), найбільш панорамно й художньо продовживши його у повісті «В рідній оселі». Автор змальовує етичний розлад людини в побутово-

жорстких реаліях суспільного життя, деградацію особистості на тлі чудової природи, намагається знайти *єдність між Людиною і Природою*. Герой повісті, переймаючись усіма незгодами батьків та братів, пізнаючи всю застиглість рутинного сільського життя, чує внутрішній поклик до нього, шкодуючи за втраченими літами в місті, бо «кров хліборобська бігла в жилах і тягнула сюди, до цих земель рідних» [Івченко 1990: 162]. Драматизм криється у немилосердній реальності – в рідній оселі людина почувається відчуженою, відірваною од свого генетичного коріння.

Концепт «відірваності» в художньому просторі М. Івченка можна осмислювати як конфлікт, побудований за паралеллю село – місто. Психопоетичний топос передбачає розгортання сюжету за моделлю село (проблема належності чи розподілу землі як об'єкта несвідомої душевної рівноваги) та місто (безгрунтянство суб'єкта дії, відчуття його чужості й зайвості в природному оточенні). В оповіданні «Світляки» автор демонструє, як вважав Фелікс Якубовський, «непоєднаність психології міської жінки з психологією селянина... Село не приймає міську людину» [Якубовський 1926: 100]. Критик зауважив, що в оповіданні «Порваною дорогою», навпаки, місто не приймає стару селянку, яка не може прийняти нового життя своєї доньки в місті [Якубовський 1926: 100]. У цьому ракурсі *померла Земля* стає символом фатальності й зловісності. Подібна атмосфера позначається на внутрішньому стані, світовідчутті персонажів, що перебувають під гнітючим тиском простору. Їхній внутрішній стан, відтак, можна схарактеризувати як виразно несталий, а світовідчуття як таке, що виявляє яскраві риси апокаліптичності. Своєрідно цей драматизм виявляється в складнощах здобуття землі незможниками («Пан Коломбицький»), щемкій тузі за хліборобською працею, за органічністю «глибокої злагоди з землею» («Земля в цвіту»).

Одна із перших новел М.Івченка «До землі (Лірика осені)» скомпонована як потік вражень і почувань героя, містить провідні моменти творчої манери письменника: прагнення передати почування людини, окреслити внутрішній світ героя; вживання епітетів, які стосуються насамперед очей, сміху, звукових образів. У художній системі твору внутрішній світ людини асоціюється з рослиною, яка росте й квітне або гине і спотворюється. Значне

місце посідають *порівняння внутрішнього світу Людини й Землі*. Ці змалювання ґрунтуються на поетиці естетичного й психологічного спостереження, що прозирає у світ природи й людської душі. Відстоюючи тезу про те, що Людина є втіленням усього Космосу, який водночас уособлює її внутрішній світ, письменник звертається до образу Землі, яка в його концепції набуває особистісного, іпостасного смислу в Людині. *Архетип Землі виступає не соціальним чинником, а втілює морально-філософські здобутки людства*.

Предметом зображення у творах М. Івченка найчастіше є душевний розлад особистості, що виник унаслідок втрати її зв'язку із Землею, а відтак – власною сутністю. Письменник наповнює образи художніх творів просторовою (малярською) і психологічною глибиною у вимірах одного – особистого відчуття часу (миті, доби, епохи, вічності).

Художня система письменника містить протиставлення світла й тіні, світла й темряви. Людська душа, складена з темних і світлих начал, є рухливим простором, відірваним від цілісної таємниці землі. Їх зіткнення, взаємопереплетення і відкриття покладено в основу повісті «Землі дзвонять». У ній суєтним, дріб'язковим чварам героїв протистоїть *правічний поклик Землі*. Характерною деталлю поетичного бачення митцем світу Землі є оживлення: в світогляді хлібороба земля – насамперед *жива істота*: «... це земля моя очманіла, зірвалася з місця й пустилася гуляти висмаленими пустинями» [1, 402]; «І земля п'яна хмелем осіннім. Чуєш, на цілу ніч задзвонила» [Івченко 1990: 416]. Майстер слова наділяє землю рисами, що властиві жінці: «І там, де не пройшли ще люди, зберегла ти виплакані з неба ласки і хорониш їх, як найцінніші подарунки. Тим ти чарівна й прекрасна степами й водами, лісами й травами, квітами й фарбами – і ласки твої тепліші від ласок неба» [Івченко 1990: 116]. Герої, звертаючись до землі як до живої істоти, експлікують свою любов до неї.

У художньому вимірі М. Івченка відстежується споконвічне *відчуття залежності від землі* – вічного джерела життя, звучить мотив *єднання Людини із Землею*, що забезпечується постійним життєво важливим контактом зі стихією. У новелі «Землі дзвонять» герой прагне розчинитися в природній гамі землі, *злитися із нею* в повнокровному єднанні. Людину земля «тягне, як трясовина»

[Івченко 1990: 414], а душа людська «вбирається корінням у земні болі» [Івченко 1990: 403]. Єднання хлібороба із землею в одне єство стає джерелом повнокровної свободи, коренем вільного буття і власного продовження: «Я кажу собі: це мені все. І більш нічого не треба. І я не продам свого серця, бо воно вп'ялося в ці ріллі» [Івченко 1990: 402]. Смерть хлібороба зображена митцем як довгоочікуване вінчання із землею: «Вінчай мене на сьогодні, бо сьогодні я зрікаюся себе. Мої руки й ноги хай востають коренем тобі, моя голова хай зійде чорнявою квіткою в тінях дуба, моє серце хай вливається в жили тобі» [Івченко 1990: 418].

Ф. Якубовський, визначаючи провідні мотиви філософії землі в творчості М. Івченка, зауважує: «Майже кожен герой Івченка є носій якоїсь певної ідеї, є певний символ. Ці символи здебільшого не є суто соціальні. Вони не впливають з того чи іншого пізнання суспільних відносин. Вони є здебільшого абсолютні, «вічні»...» [Шпенглер 1993: 98 – 99]. В оповіданні «Землі дзвонять» троє братів – прихідець із міста, Харитон – лютий і нещасний селянин, що зі смертю сина, надії Роду, втратив віру в селянські ідеали, Павло, який робить сопілку, але не може вже зробити такої, як старі люди робили; Олександра, яка, оповита стародавніми легендами, повинна піти з начальником міліції, що є втіленням всіх негативних рис сучасника; мати, яка зберегла всі традиції, сутність патріархального села, що сама «як та земля» – є символами, на яких автор komponує свою філософську концепцію Землі.

Колізія кровної *прип'ятості селянина до Землі* та його болісного *розриву з рідним середовищем* в епоху соціальних катаклізмів й урбанізації порушена в оповіданні «Тіні нетлінні». Автор говорить, що «не зможе він, Стась, порвати з землею, з її вмираючими формами, що глибокими корінцями вросли в душу його тенета землі» [Івченко 1990: 117].

Високий ступінь сакралізації, одухотворення Землі виявляється у її співвіднесеності з образом Матері через спільні для них переживання радості материнства й горя, страждання і втрати. Слід відзначити постійну конотацію чистоти, святості образу, витоки якого вбачаємо в традиційному обожнюванні землі. У новелі «Землі дзвонять» автор співвідносить образ Матері з візією Землі не лише в сфері Духу, але й на фізичному рівні, бо

Мати промовляє до сина від імені рідної землі: «З моїх надрів, сину, родилось усе-все! Тепер, виходить, помирати мені й усьому... а так, може, й землі помирати треба» [Івченко 1990: 424]. По завершенню її життєвого кола відбувається внутрішня метаморфоза – Мати стає Землею, набуваючи обрисів святині: «Моє серце, сину, за муки мої розіллється на землі: як впізнаєш, то знатимеш, що то голос твоєї матері» [Івченко 1990: 435].

Авторське світобачення у виразній площинній візії *Земля – Життя*. М.Івченко створює гімн землі – джерелу родючості й життя. У новелі «В рідній оселі» батько говорить до сина: «Вийдеш он на поле, жито красується, вівса колос викинули, так усюди ловко. Я й старий чоловік, і то спочиваю...» [Івченко 1990: 161]. Зв'язок селянина із Землею визначав його *тілесне безсмертя*, позаяк він з крові й тіла Землі, з неї вийшов, у неї й повернеться, відродившись по-новому. Зауважимо, що при такому усвідомленні тема всеплодючості Землі-Матері зливається з мотивом трудових взаємин між Людиною і Землею. Автор інтенсифікує роль людини – завдяки втручанню руки селянина Земля отримує здатність народжувати. *Праця* – універсальна діяльність хлібороба, в якій здобувається гармонія людини з природою. Натхненна праця на землі плекала в душі хлібороба відчуття самодостатності, гідності, естетичного смаку: «Тіло напружить, теплий піт широкими смугами ллється, мокра сорочка пристає до тіла, а вітер студить. І так легко на душі, й серце стукає голосно та міцно» [Івченко 1990: 193]. Обробляючи землю й пожинаючи врожай, селянин відчував себе творцем краси: «Вставали рано, коли надворі лише ясніло, нашвидку вмивались, встигали тільки перехреститись і похапцем, взявши суху страву, вирушили в поле... І всі були тихі й спокійні, наче несли велику й святу повинність» [Івченко 1990: 185]. Героям М. Івченка властивий так званий *антеїзм*, адже свою життєву силу, мораль вони черпали із землі. Один із персонажів новели «В рідній оселі» говорить: «Уткнеш палицю в землю, тільки за аршин зісподу глину видно. А земля чорна, аж синя. Їв би її, така принадна та пахуча» [Івченко 1990: 181]. Героєві здається, що «так би можна й усе життя нести спокійно й повільно цю роботу» [Івченко 1990: 187]. Історія українського землеробства – це історія взаємодії Людини з Природою, де Природа є провідним конструктором творення Людини.

В художньому вимірі митця *Земля – це джерело існування Роду (Нації)*, його найвища духовна й матеріальна цінність. У новелі «Землі дзвонять» Олександра говорить: «Треба в роді кріпко жити! Рід – це все. З родом ніколи не загинеш! Рід, братіку, – це сама земля. Вона його благословила, і гріх його ламати» [Івченко 1990: 411]. Руйнування Роду призводить до втрати землі, відчуження людини: «Рід розпадається, брате, ми розлазимось. Нащо тоді й земля?» [Івченко 1990: 419]. Ставлення письменника і героїв до Землі неоднозначне: з одного боку, вона є життєдайною силою, працелюбні селяни відчують живий зв'язок із нею; а з другого – ці ж самі селяни перетворюють її на страшну силу, яка приносить тільки зло, бо заради володіння нею Людина порушує кривні зв'язки, нищить коріння Роду [Івченко 1990: 200 – 201].

Колгоспна система господарювання скасувала сакральне ставлення до землі. На думку О. Шпенглера, намагання перетворити все, що мала людина, на земельну власність, завжди було ознакою людини «доброї породи» [Шпенглер 1993: 344]. Тотальна колективізація похитнула одвічні підвалини селянського світу, зруйнувала столітні традиції українського хліборобства, позбавила його творчої енергії.

Отже, архетипна візія Землі в художньому просторі М. Івченка розкриває індивідуальний світ людської душі, що виявляється у прагненні Людини злитися в гармонії з нею. Земля в концепції М.Івченка набуває особистісного, іпостасного символу в Людині.

Література: *Івченко 1990:* Івченко М. Є Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман/ Упоряд. і текстол. підгот. творів С. А. Кальченка, В. О. Мельника; Передм. В. О. Мельника; прим. С. А. Кальченка / М. Є. Івченко. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.; *Кримський 1998:* Кримський С. Архетипи української культури / Сергій Кримський // Вісник НАН України. – 1998. – № 7 – 8. – С. 74 – 87.; *Крымский 2000:* Крымский С. Философия как путь человечности и надежды / С. Крымский. – К.: Курс, 2000. – 308 с.; *Шпенглер 1993:* Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории.– Т.1.– Гештальт и действительность. – М., 1993. – 688 с.; *Якубовський 1926:* Якубовський Ф. «Філософія землі» в нашій літературі (До питання про сучасну деформацію традиційних елементів сільської новели й повісті) / Ф. Якубовський // Критика. – 1928. – № 4. – С. 92 – 104.

Василенко В. С. Архетипная визия Земли в художественном измерении прозы Михаила Ивченко

В статье проанализирована архетипная визия Земли в художественном измерении М. Ивченко, которая в творчестве мастера слова раскрывает индивидуальный мир человеческой души, обретает личностный ипостасный символ в человеке.

Ключевые слова: архетип, визия, концепт, символ, пантеизм, украинское Возрождение 1918 – 1939 гг.

О.О.Зленко, асп. (Київ)

УДК 821. 161. 2 – 31

ББК 83.3 (4 УКР)

Акцентация эксперимента в драматургии Анатолия Крима

У статті розглядається специфіка творчого експерименту відомого письменника Анатоля Крима в його драматургії в останнє десятиліття. Особлива увага приділяється аналізу п'єс «Завещание целомудренного бабника», «Незаконна», «Осень в Вероне», «Откуда берутся дети», які акцентуються на сучасних проблемах життя.

Ключові слова: експеримент, жанр, сучасна драматургія, світові образи

Zlenko O.O. Accentuation of experiment in the dramaturgy of Anatoliy Krym

This article discusses the specifics of creative experimentation of the famous playwright Anatoliy Krym, in his dramas in the last decade. Particular attention is paid to the analysis of plays “Will of a chaste womanizer”, “Illegal immigrant”, “Autumn in Verona”, “Where children come from” which focuses on contemporary issues of life.

Keywords: experiment, genre, contemporary dramaturgy, world images

Сучасна українська драматургія межі тисячоліть у черговий раз зазнала суттєвих змін щодо свого призначення, спрямування, ролі у суспільстві, співвіднесення художньо-естетичної, пізнавальної і розважальної функцій.

Серед успішних і талановитих драматургів 2000-х років варто виокремити Анатоля Крима, який почав виявляти письменницькі здібності в юнацькі роки, пишучи замітки до армійської газети. Автор 10 книг (романи «Выбор», «Граница дождя», «В ожидании мессии»); збірки повістей та оповідань),

багатьох п'єс, які були поставлені на сценах у понад 30 театрах в Україні і далеко за її межами. Тексти перекладалися багатьма мовами, оригінальна мова написання – російська. Але варто визнати, що існує певний парадокс, що твори цього драматурга більш відомі за кордоном (Польща, Болгарія, Росія, Сербія, Македонія), ніж на рідній землі. На кіностудіях зняті телефільми «Возвращение блудного мужа», «Жажда экстрима», «Квартет для двоих», «Дни надежды», «Ой, мамочки» та ін.

Запропонований у статті аналіз п'єс (в яких поєднано тематичну новизну і театральну специфіку) Анатолія Крима дозволяє розширити уявлення про українську драматургію останнього десятиліття не стільки в аспекті розгляду індивідуально-авторської поетики, скільки в контексті постмодерної естетичної репрезентації сприйнятого через художню фрагментарність драматургічного покоління.

Мета дослідження – проаналізувати специфіку написання драматургії Анатолія Крима у 2000-х роках. *Об'єктом* дослідження стали драми Анатолія Крима «Завещание целомудренного бабника», «Осень в Вероне», «Нелегалка», «Откуда берутся дети».

Анатолій Крим використовує у своїх п'єсах світові літературні сюжети, які розкривають глибинні філософські, моральні та естетичні проблеми. Такі сюжети є невичерпними та невмирущими, вони залишаються актуальними і на сьогодні. Прикладом такого сюжету є легенда про Дон Жуана («Завещание целомудренного бабника» 2004 р.) та історія кохання Ромео і Джульєтти («Осень в Вероне» 2004 р.).

Найвищу цінність життя Дон Жуан бачить у земних радощах. Серцеїд шляхом свого діяння проголошує бунт та протест нової свідомості проти старої, а проявляв він це все через кохання. У п'єсі «Завещание целомудренного бабника» перед читачами постає незвичайний Дон Жуан – похилого віку, з бажанням сповідатися та розкаятися. Але слід відзначити, що він продовжує галерею звабників. Його сповідь нетипова в нашому розумінні, персонаж постає в протиріччі сам з собою. Одночасно він прагне розкаятися *«Монах. Вы готовы чистосердечно раскаться во всех своих грехах? Дон Жуан. Да, святой отец»* [Крым 2001: 12]. І тут же він визнає: *«Дон Жуан. Хоть и страшно вымолвить, но я умираю счастливым человеком, а счастливые люди, ни о чем не*

жалеют» [Крым 2001: 13]. Тому зустріч з монахом можемо розцінювати як знаходження слухача, для передачі досвіду чи збереження історії його «великих» діянь. На кожен із гріхів, визначених у святому письмі, великий майстер слова знаходить собі виправдання і примушує священнослужителя повірити в його безвинність.

Дон Жуан сприймається як поведінковий тип, який був спроектований на час, коли людина переосмислює і підсумовує своє існування. Ознайомлення з його захопленнями постають у куйрозній інтонації, що характерно для обраного жанру.

Увиразнюючи образи головних персонажів, помітна алузія на Дон Кіхота та Санчо Панса, які теж пересувалися один на коні, інший – на віслиюці. Позаяк, це є відображенням стосунків сюзерен-васал. *«Дон Жуан. ...коня, конечно, можеш тоже взять себе. Лепорелло. Вот это щедрый дар! На своего осла уже с трудом взбираюсь.»* [Крым 2001: 28] (підкр. – О.З.)

У п'єсі Анатолія Крима «Осень в Вероне» відбувається переробка класичної трагедії на комедію. Драматурги звертаються до такого стилю викладення тексту, тому що це допомагає викривати проблеми сьогодення, такі як втрата сімейних цінностей, історії, культурна криза масової свідомості. Незважаючи на іронію, якою пронизане майже кожне слово в діалогах, насміхання чи неповаги до оригінального сюжету немає. Персонажів умовно можна поділити на тих, які були в початковій версії Шекспіра, з новою інтерпретацією, та на нових: більш типових для наших реалій. Гостро відчувається контраст між серйозністю класичних образів та буденністю сучасних.

Справді, у багатьох історіях кохання є Ромео і Джульєтта, з віку у вік зі схожими думками й почуттями з різними варіаціями, у п'єсі молоде покоління (діти живих Ромео і Джульєтти) поводить себе відповідно до класичного сюжету, лишає все заради кохання. *«Юлия. Забавная у нас будет семья! Муж, помешанный на романтических историях, и рассудительная жена. Патрик (восторженно). Но кто-то же в семье должен иметь трезвую голову! Юлия. Только не я! Я сумасшедшая! Держите лестницу, милорд! Спускаюсь в рай!»* [Крым 2001: 102].

Незважаючи на визначений автором жанр «комедія» кінець п'єси трагічний, і вся ситуація, в якій опинилася Верона викликає

лише сумні думки та співчуття. Центральною проблемою у п'єсі є бунт жителів міста проти рутинного колеса життя, яке всіх молотить у своїх жорнах.

Потрібно пам'ятати про те, що читач має бути ознайомлений з класичним текстом, який взятий за основу сучасної п'єси, для досягнення запланованого ефекту. Тільки за таких умов можна відчути, що саме автор висміює чи іронізує.

Самарін А.М., досліджуючи стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі ХХ – ХХІ ст., спростовує той факт, що переробка класики є свідченням настання кризи в літературі. Вектором змін тексту-зразка є підвищення психологізація, уведення прийомів самоаналізу, сповіді, посилення філософської складової, утвердження Абсолюту [Самарін 2011].

Проблематика п'єси «Нелегалка» (2002) заробітчанство жінок і як наслідок покинуті напризволяще діти та чоловіки на яких чекає втрачене майбутнє. Побіжно згадується і місце України в світі. Місце дії локально змінюється, у першій частині події розгортаються в Італії, а згодом – в Україні. Характерне для цієї драми акумулювання довгих й глобалізованих ремарок, які, ніби перетікають у прозовий текст. Чоловіків драматург виводить на кін у досить невігідному світлі: люди у моральних поневір'яннях у пострадянський час в Україні. У минулому мали інтелігентні професії, зараз – алкоголіки чи безхатченки «*Костя. Спирт. Водку мы с полковником выжрали. Ты не бойся, спирт чистый*» [Крым 2001: 162]

Варто відзначити, що «реалістична драматургічна традиція на початку ХХІ століття стає своєрідним акумулянтном «позитивної програми» для «зайвих людей» новітньої формації», – зазначає О.Бондарева [Бондарева 2006: 132].

Тут напрошується певна аналогія. Сучасна проблема нелегальних заробітчан в Україні постає і в п'єсі Василя Фольварочного «Пересажене серце» (2005), але у цій п'єсі напрошується також проблема незаконного продажу людськими органами.

Стилістика В.Фольварочного більш жорстка й натуралістична порівняно з тематично й жанровою драматургією А.Крима, зокрема з його розглянутою вище трагікомедією «Нелегалка». Якщо спиратися на жанрове визначення трагікомедії,

то в п'єсі А. Крима варто акцентувати саме на комедійності, тоді як у В.Фольварочного визначальною є трагедія: події, їх мотивація постають у нього переважно у трагедійному світлі [Хомова 2011: 56].

Мірошниченко Н. зазначає, що у п'єсі Фольварочного В. «дія відбувається «тут і тепер», але форма твору відповідна до принципів того «стабільного» застійного суспільства, яке відповідало періоду творчої зрілості покоління «мовчазних» (кінець 70-х – початку 80-х років) – реалістичність, чітка композиційна структура, принципи побудови конфлікту з різким поділом на героїв і антигероїв...» [Мірошниченко 2006: 64]. Така ж картина характерна і для п'єси А. Крима.

У п'єсі «Откуда берутся дети» А. Крим продовжує розвивати концепт покинутої людини, увиразнюючи його шляхом зображення ненародженої ще на світ особистості. Зміна життєвих пріоритетів, гостра боротьба жінок за рівні права, феміністичні рухи несуть у собі деструктивні процеси в суспільстві «*Маргарита Андреевна. А она что же, бесплодная? Оксана. Вроде нормальная, но вынашивать, рожают у нее нет времени. Она бизнес не может оставить ни на минуту.*» [Крым 2001: 367].

Варто відзначити, що Анатолій Крим надає перевагу такому жанру як комедія. У розглянутих вище п'єсах ми можемо спостерігати як автор пише про моральний занепад українців з посмішкою та жартами.

Таким чином, драматургія 2000-х років не стоїть на місці, демонструються нові парадигми написання п'єс, розглядаються актуальні проблеми сьогодення (нелегальні заробітчани, покинуті родини, влада грошей тощо). Стилїстика набуває більш серйозного забарвлення.

Творчі імпульси драматургії спонукали А.Крима до мистецьких експериментів. Він вніс у трактування світових образів та сюжетів новий контекст: традиційні образи з відбитком часу, які наповнили цих персонажів новим змістом. Засудження сучасної політичної ситуації, влади, дії законів прочитується між рядками в кожній п'єсі.

Література: *Бондарева 2006*: Бондарева О.Є. Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.; Крым 2001:Крым А. Завещание целомудренного бабника:

Пьесы. – К.: Укр. письменник, 2001. 448 с.; *Мірошніченко 2006*: Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь // Курбасівські читання: Наук. вісн. / Держ. центр. театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006 – №1: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації] / Ред.-упоряд. Т. Бойко. – С. 64.; *Самарін 2011*: Самарін А. М.. Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі ХХ–ХХІ століть. – Херсон. 2011.; *Фольварочний 2005*: Фольварочний В. Пересажене серце: Трагікомедія // Сучасна українська драматургія: Альманах / Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін.. – К.: Укр. письменник, 2005. – Вип.1 / Упоряд. В Герасимчук; Вступ. слово В.Яворівського. – С. 43 – 89.; *Хомова 2011*: Хомова О. Психологія людини в драматургії Василя Фольварочного // Дивослово. – 2010. – № 2. – С. 56.; *Хомова 2011*: Хомова О. Художні шукання в неореалістичній драматургії Анатолія Крима («Нелегалка», «Жага екстрему», «Євангеліє від Івана») // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Сер. Літературознавство / за ред. М. Ткачука. – Тернопіль. – 2011. – Вип. 32. – С. 171 – 178.

Зленко Е.А. Акцентация эксперимента у драматургии Анатолия Крыма

В статье рассматривается специфика творческого эксперимента известного писателя Анатолия Крыма в его драматургии в последнее десятилетие. Особое внимание уделяется анализу пьес «Завещание целомудренного бабника», «Нелегалка», «Осень в Вероне», «Откуда берутся дети», которые акцентируются на современных проблемах жизни.

Ключевые слова: эксперимент, жанр, современная драматургия, мировые образы

Оксана Косінова, здобувач (Херсон)

УДК 821.16.091
ББК 83.3 (4 Укр.)

Музичні студії Павла Тичини

У статті розкриваються основні етапи формування музичного світогляду Павла Тичини. Увага акцентується на тому, що в юності Тичина сам випробовував себе в ролі композитора і згодом у своїй літературній творчості також буде застосовувати принципи музичної композиції та здійснювати синтез поезії та музики.

Ключові слова: поет, хор, диригент, пісня, фольклор, гармонія, синтез.

The main stages of the formation of Pavlo Tychina's musical outlook are shown in the material. A great attention is paid to the fact that being a young man Tychina tried to compose music himself and later he used the principals of musical composition and created the synthesis of music and poetry in his literary activity.

Keywords: poet, choir, conductor, song, folklore, harmony, synthesis.

Музичне світовідчуття завжди було однією із сторін багатогранного таланту Павла Тичини. Саме музика ще з раннього дитинства допомагала поетові осягати навколишню дійсність. Під час навчання у духовному училищі міста Чернігова, завдячуючи своїм природним даним, юнак виступав не лише хористом Троїцького монастиря, а й співав сольні партії. У перший же рік навчання юний Тичина співав і в світському хорі хлопчиків Народного дому, що був складовою великого мішаного хору (диригент П.Добровольський). Окрім хорового співу, він був солістом-ансамблістом, якого вибирали з тих, у кого був виняткової краси голос, музична пам'ять і слух.

За час навчання в семінарії юнак здобув багато знань і умінь. Досить тривалий час йому довелося керувати семінарським хором. Під час роботи з семінаристами він дуже детально ознайомився з партесними (багатоголосими) творами представників класицизму: Д.Бортнянським (твори цього композитора інтонаційно наближались до народних джерел), М.Березовським, А.Веделем (знаменита літургія композитора «На ріках вавілонських» мала великий вплив на Тичину-семінарста). Творчість майстрів співу *a capella* були чудовою школою для розвитку юного хориста.

З інтересом і зацікавленістю сприймав він зауваження до вокальних творів відомого диригента і композитора О.Архангельського, який протягом декількох років приїжджав до Чернігова на гастролі (про це свідчать нотатки поета «У кого я чому навчився»).

Духовна музика стала для Тичини мостом до Глінки, Даргомижського, Гайдна, Бетховена, Шопена, Вагнера, Чайковського, Римського-Корсакова, Танєєва, Скрябіна, Лисенка, Леонтовича – композиторів, «люблених ним особливо глибоко і ніжно» [Новиченко 1979, 11].

Через бібліотеку свого навчального закладу юнак випишував найновіші видання і хор також мав змогу виконувати сучасний репертуар, складений із творів Глінки, Чайковського, Римського-Корсакова, Іполітова-Іванова, Гречанінова, Кастильського, Чеснокова тощо [Тичина 1973, 22].

Під час відвідувань концертів «Дворянського зібрання» [Лист 1969: 130], маленький Павло познайомився зі світською музикою в різножанровому звучанні. Особливе враження справило на хлопчика звучання фортепіанної транскрипції Ліста пісні Шуберта «Лісовий цар» [Юдіна 1976: 7].

У семінарії Тичина також займається музичною освітою. Досконало засвоює курс елементарної теорії музики, а потім гармонію за підручником М.Римського-Корсакова. Продовжує працювати і над подальшим удосконаленням методики і техніки диригування. У той же час самотужки студіює контрапункт (є лише припущення) [Юдіна 1976: 14]. Водночас оволодіває грою на кларнеті, гобої, флейті, фортепіано [Гальченко 1990: 19], бере участь у декількох міських оркестрах. За свідченням викладачів, «закономірності музичної науки молодому Тичині давались легко» [Юдіна 1976: 13].

Згодом викладач співів Чернігівської духовної семінарії Олександр Сергійович Соловйов в одному з листів буде згадувати: «Павло Григорович був художньо обдарований учень. Не маючи справжньої спеціальної музичної освіти, він прекрасно справлявся з семінарським хором, що визнавалося дуже досвідченими цінителями хорового співу. Він легко схоплював основи музичної теорії і гармонії. Цікавлячись інструментальною музикою, Павло Григорович швидко навчився грати на гобої та кларнеті і був активним учасником семінарського оркестру» [Архів р-1495: 59].

Підтримував і надихав Тичину до глибинного осягнення з музичної культури і Михайло Коцюбинський. Саме на знаменитих літературних вечорах, що проходили у письменника, завжди лунала різножанрова музика.

Нотну бібліотеку Коцюбинських складали оперні клавіри: «тут досить повно були представлені твори Л.Бетховена, причому поряд з окремими фортепіанними сонатами – увертюра «Еґмонт» та всі симфонії у перекладенні для фортепіано» [Шурова 1986: 15].

У вітальні чернігівського будинку письменника стояв грамофон. Коцюбинські мали як на той час досить значну фонотеку. Звучали народні пісні, романси, уривки з опер, зокрема монологи з опери «Демон» Антона Рубінштейна та його дует на слова Михайла Лермонтова «Горные вершины», арія Йонтека з опери «Галька» польського композитора Станіслава Монюшка тощо.

Помешкання Коцюбинських відвідували діячі мистецтва, серед них – Микола Лисенко, якого С.Станіславський назвав «сонцем української музики» [П'янов 2002: 97]. Пізніше композитор стане для молодого Тичини добрим порадиником і наставником в осмисленні стилістичних законів української народної музики. Адже, вивчаючи його наукові спостереження, поет спрямує свою думку на пошуки єдиного староруського коріння походження української і російської народних пісень та на особливості розвитку кожної зокрема.

Велику роль у формуванні музичних смаків майбутнього поета треба відвести Чернігівському відділенню Російського музичного товариства, заняття якого відвідував Тичина. Там були відкриті класи спеціальної теорії, гри на фортепіано, скрипці, віолончелі, клас співу та гри на духових інструментах і викладали випускники Петербурзької та Московської консерваторій. Музично-теоретичні предмети викладав вищезгадуваний О.Соловйов, очолював музичні класи вільний художник Петербурзької консерваторії, учень В.Вержбиловича, віолончеліст О.В.Вільконський.

У рецензії на перший прилюдний виступ С.Вільконського газета «Чернігівське слово» писала, що «концерт був справжнім триумфом, називаючи віолончеліста віртуозом» [Шурова 1986: 17].

Степан Вільконський навчався в Ніжинській гімназії, музичну освіту здобув у Варшавській консерваторії, де займався по класу віолончелі професора Алоїза. У 1895 році перейшов до Петербурзької консерваторії, по закінченні якої отримав звання вільного митця. За свідченням учасників, він був «одним з кращих учнів у класі професора О.Вержбиловича і багато в чому засвоїв виконавський стиль свого викладача» [Ніканорова 1999: 12]. Коли у Чернігові під диригуванням Вільконського відбувались симфонічні зібрання, у них брали участь і місцеві музиканти-

професіонали та любителі, серед них – Павло Тичина. Оркестром виконувались твори П.Чайковського, М.Римського-Корсакова, А.Лядова, Е.Гріга, Й.Гайдна, третя та п'ята симфонії Л.Бетховена.

Щороку в Чернігові відбувалися цикли концертів «Історичні музичні вечори», «Камерні зібрання», «Вечори сучасного романсу» тощо. В основному «звучали твори російських композиторів: О.Бородіна, П.Чайковського, А.Аренського, С.Рахманінова, О.Гречанінова, Р.Глієра, західних композиторів – Л.Бетховена, Й.Гайдна, В.Моцарта, Р.Шумана, Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, К.Сен-Санса тощо. До Чернігова з гастрольями приїздили М.Доліна (солістка Маріїнського театру у Петербурзі), Д.Южин (артист імператорських театрів), К.Воренець, Ф.Орешкевич, О.Каміонський (солісти Київської опери), відомий скрипаль М.Єрденко і піаніст А.Гольденвейзер (майбутні професори Московської консерваторії)» [Шурова 1986: 15]. Часто лунали романси російських і зарубіжних творців.

Звичайно, постійним відвідувачем цих концертів був Павло Тичина, і таким чином за роки навчання в семінарії майбутній поет мав змогу познайомитися з кращими творами не лише церковної музики, а і світової класики: «Він буквально напам'ять знав репертуар капели В.Завадського та Д.Агреньова – Слав'янського» [П'янов 2002, 97], що виконувала слов'янські пісні, особливо гарно виходили російські. Справив враження на майбутнього поета і виступ у Чернігові української трупи Миколи Садовського з творами «Галька» Монюшка та «Енеїда» Миколи Лисенка.

Особливо ж на Тичину вплинуло перше виконання увертюри «Егмонт» Бетховена під час нелегального симфонічного оркестру на користь політичних в'язнів, у якому він брав участь разом із Г.Верьовкою. Цей твір свого улюбленого композитора, представника класицизму, поет вважав у всьому незвичайним, видатним: «І за стрімким розвитком музичної думки і за своїм підвищено трагічним звучанням, і в той же час – за глибоким відображенням душі тієї людини, що йшла на страту» [П'янов 2002, 249]. Образ Л.Бетховена буде часто присутній у творах поета.

Таким чином, музичне виховання та навчання Павла Тичини складалося з пісенного оточення в дитинстві, перебування в декількох хорах під час навчання, диригентської практики, практики в оркестрі і вміння грати на кількох інструментах, впливу

музики представників класицизму, реалізму та символізму, обізнаність з репертуаром різних жанрів і форм та практичне застосування їх у звучанні хору та оркестру.

Київ справив на молодого студента Павла Тичину величезне враження і перш за все своїм музичним життям. Завдячуючи діяльності Київського відділення Російського музичного товариства, юнак продовжує ознайомлюватися з «творами російської та світової класики, з репертуаром новітньої російської та зарубіжної музичної літератури у виконанні і вітчизняних музикантів, і зарубіжних гостей» [Юдіна 1976: 19].

Найбільше враження справив на юного поета Київський оперний театр, що на той час вважався одним із найкращих після Маріїнського в Петербурзі та Великого в Москві. Музичну частину театру очолювали відомі на весь світ диригенти Л.Штейнберг та А.Пазовський – у майбутньому диригенти Великого театру. У виконанні кращих творів російської та зарубіжної класики, які подивився студент Тичина, брали участь також і гастролери – солісти російської оперної сцени та італійські митці. Серед них прізвище видатного майстра бельканто – Маттіа Баттістіні.

Навесні 1915 року «в опері співав великий артист вокальної школи Ф.Шаляпін у шести виставах в театрі, виконуючи партії Мефістофеля («Фауст»), Бориса Годунова та Дон Кіхота в однойменних операх Мусоргського та Массне. У лютому 1914 року в театрі відбувалася прем'єра фантастичної опери - мініатюри М.Лисенка «Ноктюрн» [Юдіна 1976: 21].

До того ж Павло Тичина не міг не бути глядачем постановок театру Миколи Садовського (там він працював досить тривалий час). За традицією українського народного театру – це був музично-драматичний театр і музика, як невід'ємна частина вистав, відігравала велику роль. На той час він міг подивитися такий репертуар цього колективу: опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Наталка-Полтавка» М.Лисенка, «Катерина» М.Аркаса, «Роксолана» Д.Січинського, «Пан сотник» Г.Козаченка. До речі, у цьому театрі вперше була поставлена опера «Енеїда» М.Лисенка за участю автора (1910р.), опери «Утоплена» (1913 т.) та «Різдвяна ніч» (1916 рік).

У самому ж театрі йшла підготовка до нової вистави «Про що тирса шелестіла» С.Черкасенка, музику до якої написав

К.Стеценко. Яскравими у цій п'есі стали хори, що вважаються класичними зразками української хорової літератури. Тичина брав безпосередню участь у підготовчій роботі до вистави, диригував хором.

У 1919 році Тичина починає працювати завідувачем меморіального музею кооперації «Дніпросоюз», де музичну секцію очолював Кирило Стеценко. Цей композитор відіграв велику роль у подальшому розвитку музичних уподобань поета. З творчістю Стеценка Тичина був ще обізнаний під час навчання у семінарії та пропагував його твори під час концертів [Тичина 1983 – 1986: 5, 358]. Подорож з капелою композитора дуже багато дала йому для вивчення особистості митця, для набуття диригентського досвіду і творчого доробку. Він дуже цінував вміння майстра проаналізувати хорову партитуру, виявити своє розуміння закладених у ній музичних подій. У репертуарі цього колективу були обробки російських та українських народних пісень: Р.Глієра і М.Лисенка, М.Вериківського, К.Стеценка, Л.Степового, М.Леонтовича та інших. Зазвичай концерти починалися з «Інтернаціоналу», а закінчувалися «Заповітом». Тичина не брав участі в концертному виконанні, проте при першій же нагоді співав з Кирилом Григоровичем. Ведучи щоденник подорожі, «поет встигає і чимало читати, серед прочитаних творів були ... книги з музики» [Грінченко 1959: 97].

Подорожуючи Україною, Тичина знайомиться з обробками російських та українських народних та революційних пісень Р.Глієра і М.Лисенка, М.Вериківського, К.Стеценка, Я.Степового, М.Леонтовича та інших композиторів у виконанні цього колективу.

Поет вивчав творчу особистість майстра. Приваблювала у Стеценка надзвичайна мелодійність та висока поетичність музичних творів. А спостереження творчого процесу читання хорової партитури талановитого композитора полонила поета назавжди: «Стеценко схоче – я й заплачу, Стеценко схоче – засміюся» [П'янов 2002, 110]. Тичина уважно спостерігає за творчою інтерпретацією народних пісень за диригуванням майстра.

Отже, праця з видатними музикантами у театрі, де незрівнянно підвищився рівень його диригентського досвіду, спостереження над процесом створення вистав, а також

спостереження при мандрівці з капелою Стеценка Україною були дуже хорошою школою для молодого музиканта і поета.

Після поїздки з хором колективом в щоденнику поета з'являються рядки: «Моя подорож 1920 року з капелою К.Стеценка по Україні воскресила в моїй душі бажання повернутись до диригування хорового» [Тичина 1981: 240]. Напевно, тому після повернення з подорожі Павло Григорович починає диригувати самодіяльною хоровою капелою при бібліотеці імені Миколи Гоголя.

У процесі роботи з хором «Капели-студії» імені М.Леонтовича Тичина зарекомендував себе талановитим і високопрофесійним диригентом. Про бажання присвятити себе виконавській діяльності засвідчують ці рядки «я по-серйозному хотів з диригентства свого перейти на диригента оркестру симфонічного. 1921 рік» [Тичина 1981: 240].

У цей же час Тичина мріє про консерваторію. Це видно із його щоденникового запису 10.ІІІ.1922 р: «Ходжу в бібліотеку на піаніно підучуватись. От чортове нещасття! Що я там навчусь, брязкаючи з півгодини з першого на четвертий день? (Йй – право, якби трохи полегшало, вступив – би до консерваторії) та неопублікованого листа від (23 липня) 1926 року з Алупки до М.М.Могілянського у Київ: «Ще якби удалось якось повчитись – чи в консерваторії, чи в Художньому технікумі (...), а так незадоволений чогось я» [Філенко 1988, 1: 165].

Тичина завжди прагнув до поглиблення музичних знань, до оволодіння законами музичної композиції. Він занурювався у вивчення творчості композиторів К.Стеценка, Я.Степового, М.Леонтовича та М.Лисенка: «Пізнання класичних зразків за вокальними партитурами, як і відтворення їх у концертах, а також за диригентським пультом закріплюється у поета назавжди» [Юдіна 1976: 85].

Поет, загальновідомо, мав блискучу пам'ять взагалі і музичну зокрема. Напам'ять міг виконувати окремі музичні уривки. Все це збагачувало і поширювало його творчий діапазон та ставило перед талановитим музикантом певні творчі проблеми. Павло Григорович вивчав музичну теорію стародавніх греків, поліфонію. Водночас із строгим поліфонічним письмом Тичина знайомиться з поліфонічним стилем Й.С.Баха, який у своєму творчому доробку

завершив цілий період музично-історичного розвитку. Приклади на творчості Й.С.Баха Тичина наводив на своїх публічних виступах.

У своїх пошуках і пошуках естетичного ідеалу поет не міг обминути Арістотеля, як не обминав він і Геракліта, Сократа, Платона. Щодо розуміння теорії музики, то тут була найближчою і найзрозумілішою для нього піфагорейська школа з її надмірною ідеалізацією математики, астрономії, але все-таки в поєднанні з музикою («Люблю астрономію, музику, жінку...») [Верьовка 1971, 23].

У юності Тичина ще й сам вдавався до написання музики. Та до власної творчості ставився дуже суворо і через це до нас дійшли лише згадки про те, що він під псевдонімом Лялич виступав перед публікою зі своїми музичними творами. Пізніше він дуже жалів, що, «...не отримавши належної музичної освіти, не став композитором». «А скільки в мене було музичних думок» [Архів р-1495: 60]. На жаль, жодного музичного твору поета не збереглося або ще й досі не віднайшлося.

У своїй літературній творчості Тичина ніколи не буде покладатися на інтуїцію. Він здійснюватиме синтез поезії та музики, широко використовуючи у слові ті виражальні засоби, які були властиві музичному мистецтву.

Література: *Альшванг 1977:* Альшванг А. Людвіг ван Бетховен. – М., 1977; *Верьовка 1971:* Верьовка Г. Слово про друга // Збірник «Співець нового світу». – К., 1971; *Гальченко 1990:* Гальченко А. Грані великого таланту // До 100-річчя від дня народження П.Г.Тичини. – К., 1990; *Грінченко 1959:* Грінченко М. Вибране. – К., 1959; *Ігнатенко 1977:* Ігнатенко І. Книгоград Павла Тичини. – К., 1977. – №2; *Калініченко 1967:* Калініченко Н. Великий сонцепоклонник. – К., 1967; *Клочек 1986:* Клочек Г. «Душа моя сонце намріяла»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. – К., 1986; *Костенко 1982:* Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982; *Лист 1969:* Лист П. Тичини до М. Подвойського. – 1969. – №8.; *Маценко 1994:* Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – К., 1994; *Машенко 1996:* Про музику і живопис на уроках української літератури. – К., 1966; *Ніканорова 1999:* Ніканорова М. Наповнити душу красою // Деснянська правда. – 1999. – №16; *Новиченко 1979:* Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979; *П'янов 2002:* П'янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002; *Тичина 1973:* Тичина П. З минулого в майбутнє // Статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю. – К., 1973; *Тичина 1983-1986:* Тичина П. Зібр.

тв-ів: У 12-ти т. – К., 1983-1986. – Т.5. – Кн.2; *Тичина 1981*: Тичина П. Із щоденникових записів – К., 1981; *Філенко 1988*: Філенко Т. Покликання душі. – К., 1988. – №1; *Архів р-1495*: Чернігівський обласний архів. – р-1495. – Опис 1; *Шурова 1986*: Шурова Н. Я весь був як пісня... Михайло Коцюбинський і музика. – К., 1986.; *Юдіна 1976*: Юдіна В. Музика в житті П. Тичини. – К., 1976.

Оксана Косинова. Музыкальные студии Павла Тычины.

В материале раскрываются основные этапы формирования музыкального мировоззрения Павла Тычины, внимание акцентируется на том, что в юности Тычина сам пробовал себя в роли композитора и в дальнейшем в своем литературном творчестве тоже будет применять принципы музыкальной композиции и осуществлять синтез поэзии и музыки.

Ключевые слова: *поэт, хор, дирижер, песня, фольклор, гармония, синтез.*

Юлія Нестеренко (Луганськ)

УДК 821.161.2-4.09+929Матіяш

ББК 83.3(4Укр)6-4

Жанрова специфіка есеїстики Богдани Матіяш

У статті розглядається мала епічна проза Б. Матіяш з позиції жанрової типології. Увага дослідниці зосереджується на проблемі вивчення есе та його жанрової трансформації на прикладі творчості мисткині.

Ключові слова: *есе, жанр, епіка, структура твору*

Nesterenko Yu. V. Genre specific of essays by Bogdana Matiyash

This article is about small epos of B. Matiyash from position of genre. Attention of researcher is concentrated on the problem of study of essay and his genre transformation on the example of writer's creation.

Keywords: essay, genre, epos, structure of work

Дослідження жанру есе є актуальною проблемою в сучасному літературознавстві. Проте немає одностайності щодо визначення жанру в академічних виданнях. Зокрема, у «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р. Гром'яка зазначається: «Есе – це невеликий за обсягом твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та

враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми» [Літературознавчий словник-довідник 1977: 249]. Українські дослідники О. Галич, В. Назарець і Є. Васильєв у підручнику «Теорія літератури» визначають есе як проміжний (межовий) жанр, що «лежить на стику художньої та публіцистичної (часом науково-популяризаторської) творчості» [Галич 2001: 275]. Наведені дефініції засвідчують широке функціональне поле поняття «есе».

Метою нашої розвідки є спроба розглянути жанрові особливості есеїстики Б. Матіяш. Предметом постають типологічні, стилістичні й проблемно-тематичні особливості текстів, а об'єктом стали твори «Щось на кшталт есеїстики», «Пам'ять про Анну», «Розмови з Богом».

І хоча есеїстика Б. Матіяш ще не була предметом студій, та жанр опинявся в центрі наукової уваги. Так, Д. Синиця в дослідженні «Художньо-публіцистичні жанри у літературі російського зарубіжжя (творча спадщина І. О. Ільїна)» стверджує, що «жанр есе є одним із найпродуктивніших жанрів у літературі багатьох народів» [Синиця: 190]. Дисертація Н. Іванової «Есеїстичне письмо і поетика межових форм в українській літературі 1920-х років» подає широке розуміння цього епічного жанру. В першому розділі «Зникомий» есей: становлення експериментального жанру в Європі» дослідниця пише: «Есей – інтелектуальна подія, що відкриває можливість винаходу, творчого виклику в нових царинах досвіду, в закутах культурної дійсності, представлених читачеві під оригінальним авторським кутом зору» [Іванова 2009: 5]. Щодо комунікативних та текстових стратегій есеїстики, то російський психолінгвіст Н. Славянська в кандидатській дисертації «Реалізація функції впливу в тексті есе» розглядає есеїстичний твір як акт комунікативної діяльності, певну дію, що «визначається як мовна дія» і «реалізовується у формі тексту» [Славянская 2009].

Дослідниця творчості Василя Барки Г. Швець у роботі «Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика» визначає жанр «як специфічну форму на помежів'ях літератури й інших форм свідомості, в якій синкретично поєднується начала епосу та лірики з нехудожніми й неестетичними елементами і

суттю якої є суб'єктивація авторським «я» різноманітних явищ культури» [Швець 2006: 33].

Відома читачеві передусім як поетеса Б. Матіяш в епічних творах виявляє жанрову оригінальність. Авторське жанрове маркування увиразнює дискусійність чіткої генологічної диференціації есе. Зокрема, на цьому й загострює свою увагу мисткиня у творі «Щось на кшталт есеїстики», де кожна частина вирізняється власним тематичним полем і композицією.

Частина перша твору презентує авторське розуміння жанру. Однак і сам твір чітко вписується у структурні канони есе, до типологічних рис якого належить система логічної та психологічної аргументації «філософського» жанру, на чому власне будується есеїстична архітектоніка. У структурі твору Б. Матіяш вирізняємо такі логічно-композиційні елементи: 1) особистісні апеляції (звернення до сфери почуттів, інтересів особи, її ціннісних орієнтирів), 2) дискусійність («наявність аргументів не тільки на користь думки, яку відстоює автор, але й проти неї»), з метою активізації думок реципієнта з окресленої проблеми), 3) порядковий ефект (пріоритет у викладі аргументів) [Кузнецова 2005: 155], 4) підтекстові й інтертекстуальні поля, 4) експліцитність висновків [Кузнецова 2005: 155].

Отже, вихідною точкою зору, за термінологією Б. Успенського, є враження авторки від твору Сьюзен Зонтаг «Естетика мовчання». Б. Матіяш поринає у спогади: «Свого часу мені було важливо знайти есей Сьюзен Зонтаг «Естетика мовчання», однак коли врешті поталанило дістати книжку з так довго й наполегливо шуканим твором – ось воно: «багатство» наших бібліотек! – і коли текст уже став «моїм», себто прочитаним, була дещо розчарована» [Матіяш 2005: 27]. Далі митець пропускає своє бачення есеїстики як особливого типу твору крізь площину власної освіченості, посилається на доробки відомих особистостей: «Тут-таки пригадалися не раз цитовані в цілком солідних монографіях Сартр і Камю; зринули в пам'яті тексти Бодріяра, Ліотара, Барта, Бен'яміна й низки інших цікавих мислителів, чие письмо та ідеї вплинули на перебіг інтелектуальних дискусій і формування інтелектуального дискурсу ХХ й очевидно, що й ХХІ століття» [Матіяш 2005, с. 27]. Звідси впливає авторське припущення: «Саме естетика є одним із китів сучасного

гуманітарного знання – причому нічогеньким таким, живим і жвавим китом, який здатен тримати на собі не один десяток «справжніх наукових праць», автори яких покликатимуться на «геть несерйозні» есеї...» [Матіяш 2005: 27]. Ця думка суголосна з розумінням есеїзму філософами. Дослідження есеїстики й есеїзму відбуваються в довготривалому філософському дискурсі. Поява есе та формування його жанрової природи відбулось завдяки філософам, які власне й розробили типологічні риси текстового типу й заклали теоретичну базу для їх досліджень.

Розглядаючи жанр есе на вітчизняному ґрунті, Б. Матіяш наводить власну теорію саме української есеїстики. Наведемо уривок: «Слово «есеї» ніби запалює зелене світло для будь-яких експериментів – у тому числі й із читацьким терпінням, тож у буцімто есеїстичні книжки запихається сила літературно-критичних текстів, гора рецензій і наостанок – дрібка есеїстики... Підозрюю, що якби спитати авторів, ким себе мислять: есеїстами, літературознавцями, літературними критиками чи критиками літератури, вони відповідали б залежно від настрою... Найпростіше, звісна річ, благородно назватися есеїстом, хоча насправді штампувати ліпшу чи гіршу літературну критику, а то й не виходити за межі формату рецензій – які там есеї!» [Матіяш 2005: 27]. Вплітаючи в текст фактаж, письменниця розвиває думку про авторське розуміння жанру есе. вдаючись до критичного поцінування передусім сучасної літературознавчої есеїстики. Б. Матіяш виявляє фахову обізнаність у сфері теоретичних основ жанрології. Її творчий експеримент підкреслює архітектоніку есеїстики, в якій фактично відсутній висновок.

Наступні частини «Щось на кшталт есеїстики» містять у собі літературно-критичні есе. Однак про жанрові особливості «мислительського» жанру Б. Матіяш продовжує говорити й у п'ятій частині. Авторка ділиться власними враженнями про літературні проекти І. Андрусіяка, Т. Гаврилів, К. Москальця, Т. Прохаська. Про їх творчу вдачу Б. Матіяш пише: «Названі тут книжки досконало пасують для того, щоби насолоджуватися приватністю цих бесід. У них немає нічого ні патосного, ні велемовного, ні авторитарно-гамірного й мізерного. Це вже не оцінкові «літературно-критичні есеї», це вже сама література – очевидно, що вона в більшості випадків виявляється цікавішою і

тривкішою. Ці тексти смакують і живлять на довше... Поки що не ризикну говорити з ними всіма й про них усіх водночас. На все свій час. Як і на добру есеїстику» [Матіяш 2005: 31].

Отже, Б. Матіяш демонструє читачеві особливості архітектоніки есе на прикладі власного твору, вдаючись до творчих експериментів. Її сумніви щодо жанрової приналежності тексту «Щось на кшталт есеїстики» підкреслюють есеїстичну манеру письма, засвідчують складну жанрову типологію.

Твір Б. Матіяш «Пам'ять про Анну» є рефлексією на роман Т. Прохаська «НепрОсті». Власне, система аргументації есе базується на складному інтертекстуальному зв'язку. «Пам'ять про Анну» не може існувати без роману українського письменника, де описується життя в Карпатах у першу половину ХХ століття». Центральні жіночі образи зливаються завдяки імені Анна, що постає своєрідним інтертекстуальним кодом. Не зважаючи на маскуліність роману, Б. Матіяш наголошує на єдності цього ліричного чуттєвого образу. За жанрово-родовою приналежністю фактично есе письменниці є художнім синтезом, поезією в прозі. Мотив жіночності у «Пам'яті про Анну» розгортається в екзистенційно-онтологічній площині, переплітаючись із мотивом макрокосмосу. Звернімося до тексту: «Так буває, що самим тільки спогадом про неї можна наповнити увесь світ; ба, більше, світ заповнити Анною і побачити, що добре воно» [Матіяш]. Однак і надалі весь «філософський» текст пронизаний посиланнями на роман: «Читати «Непростих» – значить пізнавати Анну й починати розуміти, як сотворено світ: усе-бо, про що мовиться, причетне до її існування і начебто пропущено крізь Анну, котра є ідеальним мірилом речей і присутня в усьому, що довкола» [Матіяш]. Б. Матіяш відзначає й еволюцію образу Анни в самому романі Т. Прохаська: «Здається сам текст про Анну (для Анни?) щораз змінюється від погляду на нього Іншого; якщо читати – значить пізнавати, то перепрочитання обертається на важливе й зосереджене не просто спогадування того, що вже бачив і знаєш, і відкриття того, чого досі не міг похопити, а й на доростання до того, про що ніколи раніше не думав» [Матіяш]. Така рецепція базується на суб'єктивному баченні жіночих образів роману. Повертаючись до інтерпретації твору «НепрОсті», письменниця зазначає: «Однак пам'ять про Анну ніколи не проминає. Містячи в

собі увесь світ, ця дівчинка-жінка народжується у кожному спогадуванні: про непростих, війну, любові, сни, малюнки, смерть, сміх, тишу, свободу – це тільки дешифрація пережитих з Анною і завдяки їй досвідів. Це лишень початок розмови про неї; вона ж, як і сама Анна, ніколи не вичерпується. Залишається дуже тривкий спогад тіла – попри всі розлуки та відходи. Чи не з цього варто було починати, і чи не про це ми досі говорили?» [Матіяш]. Так, у наведеній цитаті актуалізується й назва есе Б. Матіяш, а переосмислення образу Анни зводиться до лірики в прозі: «Не йдеться про зупинення миті, лишень про поцінування пам'яті, вміння наповнювати себе спогадом про Анну та знати, що добре воно. Хай навіть це тільки історія погляду вздовж щоки повість губ ціле есе в сірниковій коробці, а загалом, пам'ять особливого спокою та любові. Так теж буває. Ліпшим від такого спогадування є тільки присутність самої Анни – дитини-дівчинки-жінки. Тієї, що ніколи не проминає. Розмову про котру не можна та й не треба закінчувати, бо кожен Аннин відхід – ніщо інше, як запурука знову-повернення. А доти залишається і так багато – пам'ять» [Матіяш]. Звідси вимальовується ефект коловороту життя.

Отже, твір «Пам'ять про Анну» є есеїстичним відгуком на один із центральних образів роману Т. Прохаська «НепрОсті». Б. Матіяш пропонує фемінне бачення й лірико-медитативне суб'єктивне відтворення літературно-художнього матеріалу.

З іншого боку, прояв лірично-медитативної есеїстичної прози пов'язаний з архітекстуальністю есе. Вона визначається «вишуканістю стилю та елегантністю образності» [Швець 2006, с. 62]. Ця цільова група есеїстики наближає жанр есе до вірша в прозі і має потужний естетичний вплив на читача.

Загалом специфіка есе «як літературного жанру полягає в тому, що внаслідок належності до ліро-епічних форм вона поєднує імпульсивність поезії і можливості прози, будучи по суті, за спостереженнями есеїстів-практиків і теоретиків, сублімацією першого і другого» [Шебеліст 2009: 93]. Відповідно, як приклад розглянемо лірично-медитативну есеїстичну прозу.

Оригінальним творчим експериментом у жанрі есе є твір Б. Матіяш «Розмови з Богом», розміщений у розділі «Література» часопису «Сучасність», де друкувалося чимало популярних творів

сучасного українського письменства. Авторка експериментує, вкраплюючи в динамічну основу твору пейзажні елементи.

Есе присвячене двом особам: «Із вдячністю і любов'ю професорові Роману Струсеві, а також Ju». Читача, обізнаного з філософією та літературою, присвята застерігає, що перед ним складна письменницька інтелектуальна робота, оригінальна проза. Твір розбитий на шістнадцять частин-текстів, кожна з яких є самобутнім мовно-семіотичним мікросвітом. Есе Б. Матіяш «Розмови з Богом» – це творчий потік авторської рефлексії. У творі відсутні розділові знаки. Виняток хіба що становить розділ десятий. Він насичений вставними конструкціями. Слова в тексті накладаються одне на одне, наче окремі мазки пензлем, створюючи при цьому загальну картину.

Авторка також нехтує великою літерою на позначення початку семантичних конструкцій і власних назв. Єдині лексеми, що мають символічне значення й час від часу виокремлюються з текстового потоку, є слова «Господь» і «Бог». Останню лексему перенесено в заголовок. Сама назва твору «Розмови з Богом» передбачає тон відвертості, сповіді й тематичне багатство твору.

Перший фрагмент, суголосний із жанром етюду, присвячений роздумам над гендерними проблемами творчості. Порівнюючи свій творчий потенціал з мистецьким талантом Фріди Кало, відзначаючи свою простоту сутності, а часом невдачі, авторка говорить про своє фемінне світобачення. Вона, наче багатостраждальна мисткиня, по-своєму прагне змалювати свій світ. Авторка намагається уникнути тих деталей, що притаманні картинам мексиканської художниці. Поступово роздуми над відторженням образу жінки з медичними ножицями й відтятими руками змінюються акцентуванням на рисах чоловічого портрета. Проте в центрі перебуває саме образ жінки, яка так чи інакше страждає «від несподіваної осінньої повені» [Матіяш 2006: 13]. Таким способом формується зав'язка основної думки твору, що об'єднує всі мікротексти в єдиний твір.

Пейзаж, що в усьому творі відіграє роль емоційно-знакового тла, постійно змінюється. Це пояснюється вживанням імпліцитного авторського «Я», що корелює з образом Дівчинки Флори. Авторка у своїх рефлексіях прагне спинити її, стати для неї захистом,

джерелом вже набутої мудрості, навчити й захистити. Вона ладна постійно піклуватися про юне створіння.

Передостанній текстовий блок за обсягом є найменшим. Завдяки вдалому лаконічному вислову, він виявляється в єдиній фразі: «найбільше у світі боюся тебе скривдити» [Матіяш 2006, с. 20]. Проте перед нами найзмістовніша частина твору. Усі страждання авторки ніщо порівняно з категорією зради. Займенник «тебе» тут може приховувати в собі або образ Бога, тобто того, на кого спрямований потік авторських емоцій, або образ самої авторки, або образ мисткині.

Поетика твору відзначається семантичною відкритістю. Складається враження, що «Розмови з Богом» можна дописувати, нанизувати ще і ще етюди, потоки авторської свідомості. Отже, есе є, дійсно, цікавим творчим експериментом. Його інтерпретація може бути різнобічною в залежності від ерудиції читача, адже у творі фактично немає конкретики. Цьому сприяє розкутість композиції, інтертекстуальна асоціативність, зміщення часопросторових пластів.

Зауважимо також, що лірико-медитативна есеїстична проза об'єднує в собі есеїстику з виключно мистецьким переосмисленням проблеми. Твори, описані в цій групі, найбільше концентрують у собі есеїстичне світобачення крізь складну насичену поетику. Провідні мотиви цієї есеїстики вкладається в такий трикутник: сенситивне «я» – вишукані складні образні коди – мистецька або культурна проблема.

Отже, есеїстика Б. Матіяш вирізняється тематичною строкатістю. Її твори демонструють різнобічність авторських поглядів і оригінальність творчої манери мисткині.

Література : *Галич 2001* – Галич О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури: Підручник. / О. Галич, В. Назарець, С. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с. *Іванова 2009* – Іванова Н. С. Есеїстичне письмо і поетика межових форм в українській літературі 1920-их років // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література» / Н. С. Іванова – К., 2009. – 19 с. *Кузнецова 2005* – Кузнецова О. Д. Засоби масової комунікації / О. Д. Кузнецова – Львів : ПАІС, 2005. – 200 с. *ЛСД 1997* – Літературознавчий словник – довідник / ред. Р. Т. Гром'як [Текст] – К., Академія, 1997. – 417с. *Матіяш* – Матіяш Б. Пам'ять про Анну / Б. Матіяш [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.ukraine-poland.com/u/kultura/kultura.php?id=984>. *Матіяш 2006* – Матіяш Б. Розмови з Богом [Текст] / Б. Матіяш //

Сучасність. – 2006. – №11 – 12. – С. 13 – 21. *Матіяш 2005* – Матіяш Б. Щось на кшталт есеїстики / Б. Матіяш // Критика. – 2005. – №5. – С. 27 – 31. *Синица 2006* – Синица Д. А. Художньо-публіцистичні жанри у літературі російського зарубіжжя (творча спадщина І. О. Ільїна): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.02 – «Російська література»: Сімферополь, 2006 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-gu.net/inode/6797.html>. *Славянская 2009* Славянская Н. В. Реализация функции воздействия в тексте эссе / Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.06 – «Теория литературы» / Н. В. Славянская; СПб., 2009. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/realizatsiya-funktsii-vozdjeistviya-v-tekste-esse>. *Швец 2006*. – Швець Г. Д. Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. Д. Швець. – К., 2006. – 232 с. *Шебелист 2009* – Шебелист С. В. Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 27.00.04 – «Теорія та історія журналістики» / С. В. Шебелист. – К., 2009. – 187 с.
Нестеренко Ю. В. Жанровая специфика эссеистики Богданы Матяш
В статье рассматривается малая эпическая проза Б. Матяш из позиции жанровой типологии. Внимание исследователя сосредоточивается на проблеме изучения эссе и его жанровой трансформации на примере творчества писательницы.
Ключевые слова: эссе, жанр, эпика, структура произведения

Любов Олійник, асп. (Хмельницький)

УДК 821 161.2 – 5

ББК 83.3(Укр)

«Короткий катехизис» Петра Могили як літературна пам'ятка доби бароко

У статті аналізується проповідницька творчість митрополита Петра Могили, яка займає одну з ключових позицій у бароковому дискурсі першої половини XVII ст. Відзначається, що його «Короткий Катехизис» став першою догматичною системою, де тлумачиться Святе Письмо за всіма канонами православної церкви. Вказується на особливості побудови збірника, на його художні цінності.

Ключові слова: догматичні збірники, бароко, трактат, догматична система, проповідництво, канон.

Lyubov Olijnyk. Petro Mohila's «Short Katechesis» as Literary Monument of Baroque Times.

It has been analyzed the sermonic work of metropolitan Petro Mohila, which occupies one of the key positions in baroque discourse of the first half of 17th century. It has been pointed out that his «Short Katechesis» became the first dogmatic system, where Holy Script with all canons of Orthodox Church was interpreted. It has been shown the peculiarities of collected works structure, its artistic merit.

Key words: *dogmatic collected works, baroque, treatise, dogmatic system, sermonic, canon.*

У першій половині XVII століття на Україні в умовах міжконфесійного протистояння гостро постала проблема поширення православної доктрини її апологетами. У цей час з'являються різні догматичні збірники, в яких не тільки розкривались положення християнського віровчення, а й подавалось тлумачення Святого Письма. Ще у кінці XVI ст. на Україні з'явилась реальна потреба у власному джерелі, яке б давало точне і достовірне знання основ православної віри. Українська Церква до того часу використовувала пояснення догматів віри зі Святого Письма, Писань Святих Отців, рішень Вселенських соборів. Тому поява книги катехизисного типу, у якій би тлумачились питання в православному дусі, яка би мала силу захистити Православ'я від нападів представників інших релігій, які знаходять різні ересі і огріхи у православній церкві, була необхідною потребою. Поодинокі вияви її написання для використання православними не мали гідного варіанту. Першим твором, який пройшов довгий шлях до свого визнання в усіх православних церквах, був катехизис «Православне ісповідання віри» митрополита Петра Могили. На сьогодні досить мало досліджень, присвячених цьому збірнику. У переважній більшості вони мають релігієзнавчу спрямованість, розглядають збірник на тематичному або структурному рівнях, оминаючи увагою його літературне значення. Тому тема є *актуальною*, оскільки літературознавчий аспект твору залишається до кінця не розкритим.

У творчому доробку Петра Могили «Катехизис» займає одну з передових позицій. Він був представлений у двох редакціях: скороченій – «Зібрання короткої науки» або «Виклад віри Церкви

Малої Росії» (надалі «Короткий Катехизис»), яку ми беремо для аналізу, та розгорнутій – «Православне ісповідання віри», завдяки якому ім'я проповідник набуло значимості як одного з основоположників вчення про православну віру. Існує дві точки зору щодо авторства книги. Згідно першої, її єдиним автором є Петро Могила, за іншою – твір є спільною працею митрополита та ігумена Ісаї Трофимовича-Козловського. Книга подає точне тлумачення основних засад та догматів православної віри, вона була позитивно оцінена Київським Собором 1640 року, потім переглянута і доповнена грецько-українською богословською комісією і нарешті затверджена тодішньою найвищою церковною владою: чотирма патріархами, синодом Константинопольської патріархії. Праця отримала визнання усього православного світу, піддавалась аналізу католиками і протестантами, а от Російська Православна Церква початковий варіант твору відхилила, бо у ньому переважав український акцент. Як зазначив А. Жуковський, це «православна символічна книга в українській інтерпретації» [Жуковський 1996: 5].

Праця Петра Могили була важливою і потрібною не тільки для Української церкви, але й для всього Православ'я. «Православне ісповідання віри» виявилось не просто своєчасною книгою, а найпотрібнішою, ставши «підсумком церковної практики, показником рівня богословської освіченості його автора» [Климов 1996: 101].

Причиною написання книги було видання 1629 року у Женеві, а потім у Константинополі книги катехизисного типу Кирила Лукаріса «Східного ісповідання християнської віри», що вийшла грецькою і латинською мовами, згодом перекладена на французьку, німецьку та англійську. У творі помітний великий вплив кальвінізму, що викликало негативну реакцію православних. Довкола книги точилася бурхлива суперечка, через яку у 1638 році убили самого Кирила Лукаріса, але його книга і надалі була причиною непорозумінь.

Твір був і залишається предметом дослідження багатьох науковців, його перекладено багатьма мовами світу, адаптовано українською мовою з тогочасною науковою українською мови, проте й тепер твір потребує детального вивчення, а особливо у літературознавчій площині. Крім того, варто зазначити, що «лише

«Короткий Катехизис» 1645 р., виданий Петром Могилою, був автентичний щодо першоджерела і «не займаний» грецькими та московськими редакціями» [Головащенко 2005: 192].

Петро Могила, працюючи над твором, запозичив з відомих католицьких катехизисів Петра Канізіуса та Роберта Беллярміні спосіб пояснення загально-християнських принципів. Такий хід митрополита дослідники його творчості не засуджують, тому що митрополит не дискримінував інші релігії, лише обороняв православну віру від нападів. М. Костомаров зазначив, що П. Могила, «...захищаючи православ'є перед католицизмом, не соромився, однак запозичити від західної церкви те, що не було супротивне духу православ'я і було згідне з практикою первісної церкви» [Костомаров 1874: 82]. М. Петров дії митрополита характеризував, як велику та шляхетну «поступливість церкви східної, яка не нехтує нічим, що знаходить гарним у самих своїх противників, і тим як не можна більше перед лицем усього світу заявляє, що вона не даремно молить Господа про з'єднання всіх, готова завжди простягнути руку злагоди своїм недругам» [Петров 1872: 514].

М. Грушевський також позитивно оцінив книгу. Він наголосив, що «виклад православної науки знайшов... високу апробату. Осоромлені були розсіванні ворогами думки про брак релігійного освіднення в православної українській церкві, про її нездатність до вищої науки, безпомічність в релігійних питаннях» [Грушевський 1916: 91].

Не дочекавшись виходу «Православного ісповідання віри...», Могила вирішує якнайшвидше видати стислий його варіант під назвою «Zebanie krotkiey nauki...», спочатку польською, для прочитання опонентам православ'я, а після вже українську редакцію, в якій, на відміну від польської, виклад матеріалу подається у дещо спрощеній формі, деякі уривки пояснюються детальніше, ширше, з посиланнями на Святе Письмо, для кращого сприйняття робляться вставки окремих слів, додаються нові цитати, інші коригуються.

Структура твору цілісна і логічна. Проте автор не пояснює, чому він обрав таку модель викладу матеріалу. М. Корзо зауважує, що певною мірою П. Могила відтворює католицьку схему подачі богословського матеріалу (таїнства перед заповідями та

добродіяннями). Відмінність з католицькою схемою у тому, як згрупований матеріал та в інтерпретації положень віри [Корзо 2005: 331]. Подібної думки дотримується О. Васильєв, зазначаючи, що «попри наявність у ньому деяких західних елементів, книга зберігає дуже виразний східний колорит. Хоч працю побудовано за латинським планом, її зміст лишається майже цілком православний», орієнтуючись у виборі позиції на П. Пономарьова, який вбачав католицький вплив «не у змісті, а у формальній обробці догматичного матеріалу» [Васильєв 1999: 28].

«Короткий Катехизис» Петра Могили складається з трьох частин: «У першій про артикули ВІРИ, в другій про НАДІЮ, в третій про ЛЮБОВ до Бога і до ближнього...» [Могила 1996, 61]. Перша частина налічує 126 питань та відповідей, друга – 65, а третя – 72.

Символ Віри складається з дванадцяти артикулів. Крім цього автор вплітає у канву й інші богословські питання: коротко описує біблійний епізод створення світу: «Усіляке створення від Бога у своїй природі досконале і вельми добре створене є» або «У творенні цього видимого світу найперше небо і землю створив, а в кінці усього іншого створення – людину із землі, вдихнувши в неї Дух життя, на образ Свій і подобу створив» [Могила 1996: 71]. Проте митрополит зазначає, що перед видимим світом був створений світ невидимий, тобто ангели, подає дев'ять чинів ангельських, описує їх повинності, згадує про темного ангела, тобто Люципера, який, «... будучи головним ворогом людині, завжди її спокушає і до гріха приводить усілякими способами... Але приневолити не може, бо людина вільної волі є... Людини... перед гріхом залишається в стані невинності, не відаючи нічого злого, коли ж переступила наказ Божий, стан невинності змінився на стан гріха, а досконалість людська – на слабкість» [Могила 1996: 81]. Таким чином святитель логічно переходить до теми гріха і гріхопадіння. При поясненні третього артикулу Символу Віри вказує на роль Діви Марії у біблійній історії та на її вшануванні.

У четвертому артикулі розкривається значення символу хреста та описується спосіб накладання його на себе: «Рукою правою, три пальці склавши, знак хреста святого починай на чолі, а кладучи його, кажи: «Во ім'я Отця»; потім ті ж пальці – на груди, промовляючи: «І Сина»; потім, на праве плече кладучи, кажи: «І

Духа»; потім на ліве плече кладучи, промов: «Святого». Або, згідно з Златоустом Святого, кладучи на себе хресне знамення, кажи: «Господи Ісусе Христе, Сине Божий, помилуй мене грішного!» А закінчуй тим словом: «Амінь» [Могила 1996, 115]. У восьмому артикулі описано сім дарів Святого Духа: мудрість, розуміння таємниць віри і волі Божої, порада, сила або стійкість у вірі, знання закону і волі Божої, побожність, страх Божий. У дев'ятому артикулі розглядається дев'ять церковних заповідей, у десятому – Сакраменти, що «... є постановлена річ видима від Христа Господа, яка, коли посвячена буває через священика і до вживання людям подана, приносить і означає невидиму ласку людині, освячену від Господа Бога, яка допомагає досягнути вічного життя». [Могила 1996: 155]. Всього є сім Таїн Божих: Хрещення, Миропомазання (Харизма), Таємна Божа Вечеря, Священство, Покута, Стан Святий подружній, помазання елеєм з молитвою у хворобі і для відпущення гріхів, і для оздоровлення.

Друга частина присвячена вченню про Надію, що «...є правдива і не тривожна сподіванка в Господі Бозі одержати через заслуги Спасителя нашого Ісуса Христа спасіння вічне і всі ті речі, які, з вірою Господа Бога узгоджуючися, за волею Його святого просимо» [Могила 1996: 197 – 199]. Тут автор розкриває значення молитви для людини та дев'яти блаженств. У молитві «Отче наш...» виділяє сім прохань: життя побожного, у серці Бога мати, пізнати волю Його, аби дав Хліба духовного і справжнього, відпущення гріхів, допомоги, оборони від сатани. Молитва – це прохання, «скероване з вірою до Господа Бога з надією одержати те, про що просимо, або вихваляємо і дякуємо» [Могила 1996: 201].

Характеризуючи п'яте благословенство, митрополит виділяє дві групи милосердних вчинків: сім тих, що стосуються тіла, і сім тих, що стосуються душі. До першої категорії відносяться: «голодного нагодувати; спраглого напоїти; голого одягнути; в'язня навідати і утішити; хворого навідати й порадити йому, що до спасіння і що до здоров'я тілесного належить; гостя або чужоземця, або того, котрий не має, де голови своєї прихилити, в дім свій прийняти і доглянути його, згідно своєї можливості, а його потреби. До тих шести і такі належать: вдячно в дім свій приймати тих, котрі у святі місця за обітницею у дорогу вирушають, не допускаючи притому убогим та нещасним похворілим, аби, на осуд наш, по

вулицях лежали, але їх у доми свої брати і слугувати їм для спасіння душі. Сьомий же учинок...: померлого поховати, а передусім тих, котрі не залишили нічого по собі, за що тіло їхнє погребти, а при погребінні просити Господа Бога про відпущення гріхів душам їхнім» [Могила 1996: 229 – 231]. До милосердних душевних вчинків належить: «людину, котра грішить, від гріха відвести», «невмілого навчити, передусім волі й Закону Божого», «тому, хто потребує поради, подати здорову раду», «Господа Бога просити за всіх тих, котрі ласки й милосердя Божого потребують», «смутного або зажуреного втішити не тільки словом добрим, але і вчинком», «не допускати кривд чинити, також зводити й люд Божий ошукувати еретикам», «кривди, які колись і будуть від кого, у будь-який спосіб понесли, прощати» [Могила 1996: 231, 233, 235].

Третя частина дає науку «про любов до Господа бога та до ближнього» [Могила 1996: 241], яка базується на десяти Заповідях, які розміщені в двох таблицях: перші чотири вказують, як слід відноситися до Всевишнього, решта – до людини. Петро Могила говорить про чесноти, без яких людина не матиме спасіння: Віра, Надія, Любов, молитва, піст, милостиня, мудрість, справедливість, мужність, помірність. У цій частині митрополит також подає класифікацію гріхів, виділяючи смертельні та щоденні. Закінчується праця словом «Амінь». Як бачимо зі змісту, книга висвітлює не тільки догматичні питання православної віри, а й «містить також питання морального богослов'я, що підсилило її значення та виховну роль» [Васильєв 1999: 27].

Хоча твір має теологічне спрямування, проте митрополит часто використовує художні засоби. Найчастіше автор вдається до застосування епітетів: Бог у Могили «єдиний, завжди суцільний» [Могила 1996: 65] (Далі всі сторінки вказані з цього джерела) та «милосердний» навіть коли людина грішна [87], «правдивий» [89], «Цар вічний» [97], «передвіки народжений» [101], ласка Господа «невідмовна» [259], Господь творить чуда «великі і невимовні» [265], ангели «духовно розумні самовільні мешканці, небесні слуги Господа» [73], життя «вічне» [83], слово «передвічне» [89], муки Христові «невинні», а суд Божий «справедливий» [93], Діва Марія «Пречиста» [101, 103, 105], заплата за заслуги «достатня і досконала», а кара «вічна» [125], мудрість «чиста, спокійна, лагідна, покірлива, повна милосердя та добрих плодів, безстороння та

нелукава» [131], щирість «правдива і необлудна» [247] тощо.

У творі зустрічаються порівняння: на початку ангели мали перед людиною поклонитися, «як перед Паном своїм» [85], «Христос Господь, невинним будучи, як ягнець» [109], «смерть також добровільна, бо Себе Самого як офіру приносив за людей» [111], «Бо чоловік – голова дружини, як і Христос – Голова Церкви», «Церкві Святій, як матері нашій, усіляке послухання віддавали» [143], «душа з благословенним тілом в одне з'єднана такої краси буде, що подібно ангелам світитися буде, як сонце» [195], «будьте ж мудрі, як змії, і невинні, як голубки» [247], «як у небі менші ангели через більших доступ до Господа Бога мають, так і ми через святих, що ласку просячи, як через більших менші і як через ближчих дальші, до Господа Бога приступаємо» [259] та інші. Значно рідше проповідник використовує гіперболу: Господь наперед «не тільки про Адама, але й про Люципера і про всі створіння знав та відав» [83], «А вам і волосся все на голові пораховано» [85], «біль Христа Господа над болі всіх інших людей був» [111] і т.п.

Отже, книга Петра Могили – досконалий, науково обґрунтований твір, в якому проповідник, дотримуючись традиційних вимог до тодішніх догматичних збірників, зумів повністю розкрити основні положення християнського віровчення в чіткій логічній послідовності. Тут митрополит вміло використовує різноманітні риторичні художні засоби, що розкривають його проповідницький талант. Книга є не тільки догматичним посібником для православних священників, а й літературно довершеним твором.

Література: *Васильєв 1999*: Васильєв О. А. Сучасні оцінки богословської спадщини св. Петра Могили / О. А. Васильєв, Н. С. Романова // Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: збірник наук. праць. – К., 1999. – С. 45 – 51.; *Головащенко 2005*: Головащенко С. Києво-могилянська та київська духовно-академічна традиції прочитання й інтерпретації Святого Письма в європейському контексті / Сергій Головащенко // Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура: Збірник наукових праць на пошану пам'яті проф. Валерії Нічик. – К.: Критика, 2005. – С. 189 – 195.; *Грушевський 1916*: Грушевський М. Історія України-Руси / Михайло Грушевський. – Т. VII. – Ч. 2. – К., 1916.; *Жуковський 1996*: Жуковський А. Катехизис Петра Могили / Аркадій Жуковський // Катехизис Петра Могили. Оригінал 1645 року: [пер. В. Шевчука / упоряд. А. Жуковський]. – Київ-Париж:

196 Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство

Видавництво «Воскресіння», 1996. – 288 с.; *Могила 1996*: Катехизис Петра Могили. Оригінал 1645 року: [пер. В. Шевчука / Упоряд. А. Жуковський]. – Київ-Париж : Видавництво «Воскресіння», 1996. – 288 с.; *Климов 1996*: Климов В. Феномен Петра Могили (Біографія. Діяльність. Позиція) / Климов В., Колодний А., Жуковський А. – К.: «Дніпро», 1996. – 270 с.; *Корзо 2005*: Корзо М. Украинские и белорусские православные катехизисы конца XVI – XVII вв. : к вопросу о становлении богословского дискурса / Маргарита Корзо // Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура: Збірник наукових праць на пошану пам'яті проф. Валерії Нічик. – К.: Критика, 2005. – С. 320 – 346.; *Костомаров 1874*: Костомаров Н. Киевский митрополит П. Могила / Костомаров Н. // Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. – Т. II. – С.-Петербург, 1874.; *Петров 1872*: Петров Н. О влиянии западноевропейской литературы на древнерусскую / Петров Н. // Труды Киевской Духовной Академии, 1872. – №6.

Артем Понасенко

ББК 83.3 (4 Укр) 6 – 4

УДК 821.161.2 – 32.09 + 929 (Рубчак)

Поетика оповідань Богдана Рубчака

Статтю присвячено аналізу оповідань Б. Рубчака «Качконіс», «Кімната Кйонг-Су», «Вечір з життя Ірини» як маловідомих фактів літератури українського зарубіжжя.

Ключові слова: *епіка, проблематика, поетика, екзистенціалізм, «новий роман».*

Ponassenko A. V. The problems of poetics of short stories by Bohdan Rubchak's

The article is devoted to the analysis of B. Rubchak's short stories «Duckbill», «Room of Kyong-Su», «The evening from Irina's life» as of little-known facts of literature from the Ukrainian abroad.

Keywords: *epics, range of problems, poetics, existentialism, «new novel».*

Художня своєрідність творчості поетів Нью-Йоркської групи привертала увагу багатьох дослідників. Зокрема, до неї зверталися О. Астаф'єв, Т. Антонюк, І. Жодані, М. Лівенко, Ю. Барабаш, А. Бондаренко, Т. Гундорова, Н. Зборовська,

М. Ільницький, І. Котик, Р. Лиша, М. Москаленко, Т. Остапчук, А. Підпалій, С. Павличко, М. Ревакович, Т. Салига, М. Ткачук, М. Чубінська, В. Моренець та ін. Епіка митців також перебувала в полі наукової уваги літературознавців, але особливості прозописьма Б. Рубчака до цього часу не були предметом спеціального комплексного дослідження.

Богдан Рубак – відомий поет, літературознавець, критик, есеїст. Автор ліричних збірок, співредактор і співупорядник низки видань. Проте мала проза митця залишається недостатньо дослідженим літературним фактом. *Актуальність* теми дослідження зумовлена відсутністю наукових розвідок, у яких було б системно проаналізовано своєрідність оповідань Б. Рубчака.

Метою цієї студії є окреслення проблем поетики оповідань «Вечір з життя Ірини», «Качконіс» і «Кімната Кйонг-Су».

Спроби визначити стильові доміанти епіки митців Нью-Йоркської групи позначені різночитаннями. Стильову динаміку, розмаїття стилів і напрямів прози діаспори Г. Костюк окреслив як боротьбу різних манер письма. За твердженням дослідника, цей шлях пролягав від традиційної, реалістично-побутової манери, через критичний психологічно-аналітичний реалізм й оновлений на цьому ґрунті активноромантичний вітаїзм «до модерного асюжетного психологізму, сповненого напруги і шукання шляхів, що ведуть до народження українського «нового роману», а можливо, й «антироману»: Юрій Тарнавський, Віра Вовк, Емма Андієвська, Богдан Рубчак – у прозовій частині їх творчості» [Костюк 1983: 352]. Як відомо, поняття «нового роману» відзначається умовністю. Ним позначають художні пошуки авторів 50-х – 70-х років ХХ ст. Термін «антироман» був запропонований Ж.-П. Сартром у передмові до твору Н. Саррот «Портрету невідомого». Безсюжетність і відсутність героя були визначальними в цій дискурсивній практиці. Н. Саррот відзначала, що в «новому романі» «читач відразу перебуває усередині, там же, де і автор, на глибині, де вже не залишилося жодного із зручних орієнтирів, за допомогою яких він колись конструював персонажів. Він занурений і залишиться до кінця зануреним в якусь субстанцію, анонімну, як кров, в магму, побавлену імені, позбавлену контурів» [Саррот 2000: 26]. В. Мацько звертає увагу на сюрреалістичні виміри поетики митців Нью-Йоркської групи

[Мацько: 2009: 352]. Однак на підтвердження цієї думки дослідник наводить лише твір Е. Андіївської «Джалапіта». Загалом об'єктом наукової уваги В. Мацька стала проза трьох митців «Нью-Йоркської» групи: Е. Андіївської, Ю. Тарнавського, В. Вовк, що, звісно, не дає вичерпного уявлення про естетичну сутність епіки учасників Нью-Йоркської групи в розмаїтті її індивідуальних виявів, особливо враховуючи заперечення окремими авторами своєї приналежності до групи. Зокрема, Е. Андіївська в інтерв'ю І. Зимомрі зазначає: «Насамперед підкреслюю: до жодної групи, як вже кожного разу повторюю, я не належала. Щоправда, з різних причин мене залучають до Нью-Йоркської групи. Але я ніколи не поділяла ідеології будь-якої групи. <...> Я ж не маю нічого спільного з її платформою, критеріями. Члени групи дуже симпатичні з письменницького цеху. Вони займаються літературою більшою чи меншою мірою. Але до чого тут група? Я – не в гурті, бо вважаю: там би треба висповідувати канонізовані постулати. А я жодних канонів не висповідую, а тільки творю те, що диктує моя свідомість, підсвідомість чи вища сила (м а г і я, – уточнює *Емма Андіївська*. – *Розрядка*. – І. З.), яка в мені знайшла вихід» [Зимомря 2004: 134]. В. Мацько наголошує на опозиційності як основному чинникові появи Нью-Йоркської групи. Це був спротив як традиційному мистецтву української діаспори, так і заперечення соцреалістичної літератури материкової України. Проте дослідник лише окреслює цю проблему, не заглиблюючись у її сутність. «Модерні прозові твори Нью-Йоркської групи, – пише В. Мацько, – позначені елементами літератури західного світу. Письменники, очевидно, потрапили під вплив екзистенціалізму та сюрреалізму, що окреслився як нераціональний чи асоціативний спосіб вислову» [Мацько 2009: 44]. Водночас розмежування сюрреалістичних і екзистенціалістських художньо-філософських складників поезики митців Нью-Йоркської групи теж потребує уточнення, бо, наприклад, Ж. Батай обґрунтовано розмежовує сюрреалістичну й екзистенційну парадигму через категорію свободи у праці «Сюрреалізм і його відмінність від екзистенціалізму», де подає інтерпретацію поглядів А. Бретона. Н. Колісниченко-Братунь розмірковує: «Напевно, новаторські пошуки поетів Нью-Йоркської групи пояснюються у чомусь еволюцією духовного змісту покоління 60-х. Адже саме філософські ідеї часу утворюють певну

єдність художніх стилів авторів при всій яскраво вираженій індивідуальності. Ця єдність має спільне підґрунтя світосприйняття – екзистенціалізм» [Колісниченко-Братунь: 132]. На думку дослідниці, «звідси спроба гармонізувати хаос дійсності, нав'язні Хайдеггером роздуми про онтологічну самотність людини, яка не може вийти за межі людської суб'єктивності, але в той же час несе відповідальність за все людство. Думка Жана-Поля Сартра про те, що кожній людині віддано її буття, існування, викреслюється у творах поетів модерну» [Колісниченко-Братунь: 132]. Отже, під ці перехресні погляди потрапляє й епіка Б. Рубчака. Зокрема, творчість митця сприймається і як вияв сюрреалістичної поетики, шлях до «нового роману», і як зразок екзистенціалізму.

У 1961 році на сторінках журналу «Сучасність» побачили світ оповідання Б. Рубчака «Качконіс» і «Кімната Кйонг-Су». Оповідання «Вечір з життя Ірини» було надруковано в «Сучасності» 1964 року. «Доленосний відгук на ці ранні прозові спроби, – пише М. Р. Стех, – написав послідовний прихильник Рубчакової поезії Ігор Костецький. Нищівна критика оповідання «Вечір з життя Ірини», що вийшла з-під пера метра, настільки вразила чутливого Рубчака, що той всуціль припинив писати художню прозу. Його творчий інстинкт у цій сфері виявився занадто слабким і, не здолавши першої перешкоди на шляху, перетворився для автора на бентежний знак запитання невикористаної нагоди» [Стех 2008].

В. Мацько вдало окреслює загальні антропоцентричні світоглядні засади епіки українського зарубіжжя, де концептуальне зображення людини є світоглядною проблемою [Мацько 2009: 352 – 353]. Трагізм існування окремої людини суголосний власне екзистенційному поглядові на людину і світ. Певною мірою у своїх ранніх оповіданнях Б. Рубчак близький до антропологічних проєкцій митців МУРу в аспекті їхньої екзистенційності. Про долю українців із таборів переміщених осіб у Німеччині в повоєнний час розповідає У. Самчук у «Планеті ДіПі». Темі еміграції українців до США присвячено його твори «Слідами піонерів» і «П'ять по дванадцятій». Героїня оповідання «Вечір із життя Ірини» – колишня діпістка. Як відомо, письменник перебував у в таборі Ді-Пі в Діллінгені, де продовжував навчання до 1948 року. Героїня оповідання підкреслює своє українське походження. Осягнення

людиною сутності власного існування, за словами Л. Онишкевич, охоплює «етап відчуття своєї вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому, етап «межової ситуації» – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих цінностей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих цінностей у своєму житті» [Онишкевич 1996: 324]. Виразним є ще один вимір поезії «Вечора з життя Ірини» – вимір психоаналітичний. Загалом в оповіданнях Б. Рубчака тема тілесності набуває прямого словесного вираження з наголосом саме на образах тілесної семантики й психоаналітичними акцентами. Мотиви тілесної самоідентифікації й ініціації визначають психологічний підтекст цього оповідання Б. Рубчака. Взаємини з деспотичною матір'ю, яка намагається «всевладно керувати її найінтимнішими справами», напади істерії, певна інфантильність, спілкування з містером Гейлі і його дружиною, зосередження на власному тілі – різні аспекти творення образу героїні оповідання «Вечора з життя Ірини» [Рубчак 1964, 7: 8]. Н. Мафтин наголошує, що «сама популярність фрейдівського психоаналізу спонукала окремих митців акцентувати якраз на художній студії боротьби інстинкту й цивілізаційних табу, показати детермінованість людської поведінки чимось некерованим і жаским у своїй природі, – т. зв. «драконами Едему», що живуть, глибоко сховані під цивілізаційною оболонкою, у нашій підсвідомості» [Мафтин 2008: 309]. Відвертись цього оповідання, зняття табуваності з теми жіночої цноти художньо вирішуються в стилістиці екзистенціалізму. На жаль, оповідання не можна назвати мистецькою знахідкою, хоча окремі епізоди виписані доволі яскраво: «Він одягався покvapливо, як злодій. Вона знову жорстоко дивилася на його мляве тіло з обвислими грудьми, лискучими, товстими стегнами і безволосим білим животом, який їй нагадував спід мертвої риби. Він, здається, зрозумів, що вона своїм поглядом перетворює його в брата обдертої канапи і чорної, поплямленої комоди, бо в його очах блиснуло пересердя» [Рубчак 1964, № 7: 21]. Характеризуючи поезію «нового роману», Н. Жукова наголошує, що «між людиною і світом не існує емоційних стосунків, світ байдужий до людини, і лише людина намагається вкласти якийсь зміст у мовчазний і байдужий універсам. Звідси з'являється той самий «шозизм»

(речовізм)» [Жукова 2010: 160]. Н. Жукова пише: «автор тотально візуалізує літературний текст, пропонує читачеві позбавитися стереотипів мислення – і саме в цьому полягає функція «нового роману» [Жукова 2010: 161]. В цьому контексті вписування епіки Б. Рубчака в парадигму «нового роману» є логічно вмотивованим.

Спільним в оповіданнях Б. Рубчака є спроби передати самотність людини серед світу «чужих». «Для успіху будь-якого спілкування – міжособистісного чи міжкультурного, пише В. Будний, – важливе значення мають взаємні уявлення його учасників як пізнання себе через власне «я» та сприйняття себе іншими, так і наше сприйняття Іншого – як чужинця чи сусіда, ворога або партнера» [Будний 2007: 52]. Урешті-решт чужинцями для Юрія з «Кімнати Кйонг-Су» виявляються його військові побратими, а не кореянка Кйонг-Су, в обіймах якої він шукав порятунку від самотності. Серед американців чужою почувається і дівчина: «– Я насправді не називаюся Вайсрой, – довірливо нахилившись до Юрія, сказала дівчина. – Це моє американське ім'я. Моє справжнє корейське ім'я Кйонг-Су» [Рубчак 1961: 7]. Персонажі-українці в американському світі усвідомлюють свою національну ідентичність і відокремленість від світу чужини. Згадаймо, що Б. Рубчак був призваний до лав американської армії й упродовж 1958 – 1960 років служив у Кореї. Тема військових дій побіжно розгортається і в оповіданні «Качконіс». Талановитий архітектор Віктор Лавринський відчуває немотивоване роздратування від розмов з іншими людьми. Назва твору залишає простір для інтерпретації, адже качконіс асоціюється як з унікальністю, винятковістю, так і химерним непорозумінням. За розвитком фабули здається, що причина психологічного дискомфорту в тому, що Віктора не влаштовує ставлення до його роботи, адже для нього архітектура – це вишукана музика, тоді як для його керівництва – виключно вдалий комерційний проект. Звернімося до тексту: «Я ж запропонував скульптуру. Струнку. Гнучку. Летючу. Юну. Скульптуру. Ви розумієте? Бродстріт не розумів. Бродстріт посміхнувся і сказав, досить влучно пародіюючи Вікторове захоплення: «– Мозаїку запроєктував один із найпопулярніших мистців нашого міста. Розумієте? Мозаїку похвалив президент нашої фірми. Розумієте? А найголовніше,

мозаїкою захоплений сам клієнт. Ви розумієте?» [Рубчак 1964, № 12: 11].

Проте не це було основною причиною роздратованості Віктора Лавринського. «Приєм «пошуків минулого», як наголошує Н. Ржевська, – один зі способів створення внутрішньої часової перспективи. Конкретні функції його різноманітні. Серед них вирізняються сюжетно-прагматичні функції, коли минуле, що виникає в пам'яті героїв чи вводиться в оповідь, визначає чи пояснює спрямування сюжетної дії, обумовлює конфлікт, є, за спостереженням Н. Ржевської, засобом психологічного аналізу, що висвітлює формування характеру, його еволюцію чи незмінність» [Ржевська 1970: 34]. Такий прийом «пошуків минулого» є основним характеротворчим прийомом у сюжетній структурі оповідання Б. Рубчака «Качконіс». Ретроспективно письменник повертає героя в час і місце його військової служби і саме так намагається відшукати джерела формування характеру нинішнього Лавринського. Як і в низці поезій, тут часопросторова організація твору має притаманні поетиці Б. Рубчака риси. По-перше, категорія часу набуває чуттєво-емоційних виявів; по-друге, категорія пам'яті передусім постає як вияв самоусвідомлення героя. «Забути себе... Бувають люди, які ніколи не задумуються. Ніколи не питають неба, хто вони такі. Все життя живуть поза собою, назовні. Боже, які вони щасливі. А дехто мусить жити нечастими павзами спокою від спазматичних самошукань, моментами ласки під тіннями віття, тими прекрасними хвилинами, коли вже не відчуваєш, як твоїм тілом повзуть липкі хвилини, коли вже не знаєш, що взагалі маєш тіло.

Колись такими тінисто-прозорими були цілі роки. Такими зелено-соняшними, з ранку до вечора. Коли в світі було безпечно, хмаринно, безконечно. Коли юнувалося» [Рубчак 1964, № 12: 18]. Тоді Віктор Лавринський відмовлявся виконувати безглуздий військовий наказ командира, внутрішньо намагаючись протестувати проти ототожнення себе з частиною великого воєнного апарату. З ідеалом його буремної юності доля звела Лавринського через роки. «Відколи вони тут зустрілися, Третяк щодня знаходив Лавринського за його столиком, і плакав про це і про те. Він був закутий у щоденність, наче лицар у панцир. Розкошував буденними труднощами, немов сибарит – добрим вином. Невже це було все, що залишилося від Василя Третяка, що

колись назвав був себе Однокрилим і що його міфотворчим іменем Лавринський колись так горів?» [Рубчак 1964, № 12: 13]. Емоційною домінантою оповідання «Качконіс» є лексема «задуха» («А може все почалося тієї ночі. Задушної. В шатрі»; «В шатрі знов не було чим дихати»; «Він подивився на небо, понюхав повітря. Вирішив, що завтра знову буде нестерпно задушний день. Бо небо було – безконечна пустиня»). Вплив філософії і літератури екзистенціалізму тут очевидний. Про те, що епічний дебют Б. Рубчака позначений впливом Ж. П. Сартра, говорить і М. Р. Стех [Стех 2008].

Цією статтею ми сподіваємося привернути увагу до проблеми поцінування прозопису Б. Рубчака. Надалі плануємо виявити особливості філософсько-антропологічних проєкцій тілесності в епіці Б. Рубчака, а також розглянути його прозу в компаративному аспекті, зокрема, детальніше зосередитися на порівняльно-типологічних зв'язках із творчістю Ж.-П. Сартра.

Література: *Костюк 1983* – Костюк Г. У світлі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930 – 1980 / Григорій Костюк. – Мюнхен, 1983. – 537 с.; *Саррот 2000* – Саррот Н. Тропизмы Эра подозрения / Н. Саррот [пер. с фр. и вст. ст. А. Таганова]. – СПб.: Изд-во Политинформ – Талбури, 2000. – 448 с. *Мацько 2009* – Мацько В. П. Українська еміграційна проза ХХ століття. / В. П. Мацько. – Хмельницький: ПП Дерепа І. Ж. – 2009. – 388 с. *Зимомря 2004* – *Зимомря І.* Поліфонізм прози Емми Андіївської / Зимомря Іван Миколайович. – Дрогобич: Коло, 2004. – 148 с. *Жукова 2010* – Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики : [монографія] Н. А. Жукова. – К.: Вид.: ПАРАПАН, 2010. – 244 с. *Онишкевич 1996* – Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Лариса Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С. 324 – 326. *Мафтин 2008* – Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20 – 30-х років ХХ століття: парадигма реконкiсти: [монографія] / Мафтин Наталя Василівна. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с. *Стех 2008* – Стех М. Р. Невикористаний шанс Богдана Рубчака / Марко Роберт Стех [Електронний ресурс] // Український журнал. – 2008. – № 7. – Режим доступу до журналу: http://ukrjournal.eu/pdf/uz_2008_07.pdf. *Будний 2007* – Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / Василь Будний // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 52 – 63.

204 Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство

Рубчак 1964, № 12 – Рубчак Б. Качконіс / Богдан Рубчак // Сучасність. – 1964. – № 12. – С. 8 – 22. *Рубчак 1964, № 7* – Рубчак Б. Вечір з життя Ірини / Богдан Рубчак // Сучасність –1964. – № 7. – С. 5 – 23. *Рубчак 1961.* – Рубчак Б. Кімната Кйонг-Су / Богдан Рубчак // Сучасність –1961. – № 11. – С. 5 – 33. *Ржевская 1970* – Ржевская Н. Ф. Концепція художественного времени в современном романе (Функции ретроспекций в романе) / Нел. Ф. Ржевская // Филол. науки. – 1970. – № 4. – С. 28 – 40. *Колісниченко-Братунь* – Колісниченко-Братунь Н. Поетична тріада Нью-йоркської групи. Роздуми над збірками Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського, що їх торік видало «Дніпро» // Дзвін. – 1993. – № 1. – С.131 – 135.

Любомир Сеник, проф. (Львів)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.1612 – 31

Тарас Шевченко: феномен генія

Здійснюючи комплексний підході до спадщини Т.Шевченка, у статті виокремлюємо програму національного визволення. Поет бачив свої засади національного життя, які привели його до заперечення неволі, до утвердження державності, національної справедливості, виконання яких належить досі до обов'язку українців. Феномен генія віддзеркалений у масштабній інтелектуальній діяльності митця.

Ключові слова: національна програма, геній, заперечення неволі, державність.

Liubomyr SENYK (Lviv) Taras Shevchenko: the Man-of-Genius Phenomenon

Baseel on a complex approach towards the heritage of Taras Shevchenko, the article highlights the National Liberation Programme. The poet's of the vision of national life have brought about the denial of slavery, consolidation of statehood, national justice whose implementation is still the Ukrainians' duty. The man-of-genius phenomenon is reflected in the poet's intellectual activity.

Key word's: national programme, man of genius, denial of slavery, statehood.

Здавалося б, шевченкознавчий дискурс, оголошений у заголовку, настільки очевидний, що навряд чи потребує будь-якого доказу чи відповідної інтерпретації. І все ж... Очевидно, навіть за наявності надзвичайно чисельної наукової літератури, що становить окремий розділ в історії нашого письменства, розмова про феномен геніяльності поета, як на мене, не буде зайвою, тим більше, якщо врахувати, що чомусь досі не було оприявлено як з методологічної, так і, може, в меншій мірі, історичної точки зору названий феномен. Певна річ, йдеться насамперед про теоретичний підхід до проблеми (не лише літературної теорії, а й психології, національної духовності як внутрішнього виразу реального буття нації тощо). Проблема вимагає проникнення не лише в тканину художніх творів, але й у психологію творчості, в особливості душі творця слова, наповненого національною духовністю через містичне «просвітлення», через її трансцендентність. Зрозуміло, цей аспект творчості поета в часи комуністичного тоталітаризму був виключений. В усіх без винятку літературознавчих студіях режимного періоду важко знайти навіть натяк про нього вже хоча б з одного «практичного» погляду, а саме: заперечення тривалим досі «бузинним» негативам, до яких потрапив і загальноновизнаний світовою громадськістю лауреат Нобелівської премії Йосип Бродський. А це, в свою чергу, нав'язує до компаративістичного методу дослідження якраз у моментах гострих історичних протистоянь і оцінок як історичних осіб, так і подій.

Актуалізація проблеми генія вимагає, на мою думку, головним чином зосередити увагу на кількох аспектах. Насамперед важливий *комплексний* погляд на всю спадщину Т.Шевченка. Він дозволяє побачити *національну програму* визволення нації.

Можливі опоненти зазвичай запитують: як в поезії шукати *політичної* програми? І все ж, така – не зовсім умовна і водночас реальна – програма наявна в творчості Т.Шевченка. В ній не важко виділити моменти ідеологічно-політичного та естетичного характеру, що в поезії Т.Шевченка становлять органічну, нерозривну цілість. О.Лотоцький слушно зауважував, що «треба бути геніальним поетом, як Шевченко, щоб надати високої поетичної вартості творам, які трактують теми політичного змісту – в виразних, ясномовних, яскравих образах. Але розкриваючи ідейний зміст таких поезій Шевченка, ні на хвилю не треба

забувати, що висловлені в них думки – одягнені в конкретні, пластичні образи, що це вже – перли правдивої поезії, і тому не можна вимагати від них формальної точності політичного трактату» [Лотоцький 1962: 350].

Звісно, коли говоримо про національну програму, то маємо на увазі не лише «Заповіт», а всю творчість. Отже, феномен геніяльності стосується всього комплексу спадщини поета. Отож про які засади слід говорити, розглядаючи програму в світлі історичного національного буття українців? Відповідь на це питання ґрунтується на тому, що Україна Наддніпрянська та Волинь в часи Т.Шевченка та й довго після нього перебувала в лабах Російської імперії, так само й інші землі знаходились під чоботом сусідніх країн, насамперед Австро-Угорської імперії, а ще раніше Правобережжя – під Польщею. Отже, Україна – об'єкт, а не суб'єкт в міжнародному спілкуванні, тобто без власної самостійної внутрішньої і зовнішньої політики.

1. Тому в першому ряді Шевченкової програми задекларована ідея національної державності. Участь поета в Кирило-Методіївському братстві, відтак *політичний* процес у час ув'язнення поета, як і інших учасників братства, в Петропавловській кріпості засвідчують, що Т.Шевченко абсолютно свідомо (елемент стихійності тут виключений) включився в політичну діяльність, спрямовану на визволення України з московського ярма. Думка про національну державність отримала образні, глибокозмістовні вислови про «свою хату», в якій «своя правда, і сила, і воля»; такий же крилатий вислів із поеми «Юродивий» «коли ми діждемося Вашингтона з новим і праведним законом». Цей, зокрема, вислів в підрежимному шевченкознавстві або грубо фальсифікувався, або замовчувався, на що в 60-х роках ХХ ст. акцентував увагу в умовах свободи Б.Кравців [Кравців 1962: 351 – 365]. А цитований вище О.Лотоцький переконливо відзначає, що «згадка про Вашингтона, вождя-визволителя колишньої англійської колонії, а нині великої незалежної держави, не залишає сумніву щодо правдивого змісту поетових слів», і тут же солідаризувався з думкою С.Смаль-Стоцького, який у промові 1930 року «Тарас Шевченко – співець самостійної України» відзначив: «Коротше і ясніше годі висловити ідеал державного ладу для України. Вашингтон визволив Північну

Америку з незалежності від Англії, завів у визволеній землі республіканський лад з новим і праведним законом, він став першим президентом Сполучених Держав Америки. Такого Вашингтона хоче Шевченко діждатися й на [в] Україні, хоче діждатися й для України нового і праведного закону» [Лотоцький 1962: 362]. Аналізуючи державницьку програму Шевченка, О.Лотоцький чітко визначає, що «до визволення України провадять шляхи різні щодо засобів, та спільні щодо конечної цілі: слово та революційний чин» [Лотоцький 1962: 363].

2. Однозначно поет інтерпретує тодішній стан України як неволі. Немає можливості та й, може, потреби ширше аналізувати цю тему. Все, що стосується неволі України й аналогічно інших народів імперії («Кавказ», в якому виразно існує протистояння імперській думці, проголошеній в Пушкіна: «Смирись, Кавказ» і в Шевченка: «Борітеся – поборете!»), в українського поета трактується через становище народу з категоричним висновком – *заперечення неволі*. Втім, йдеться на лише про кріпацтво, солдатчину, а й про *моральне* становище народу – «рабів німих», а звідси панорамна картина поневірянь, почавши від поеми «Катерина», балади, ліричні вірші і т.д., нерівність не тільки і не виключно соціальна, а національна, передовсім, яка викриває зверхність панування чужинців над аборигенами. Зате моральний осуд стосується кожного, хто гнобить, насилує, використовує, керуючись своєю становою чи національною особливістю (москаль, німець і т. ін.), нібито «вищістю» над всіма іншими. В антиневольничій проблематиці превалує образ Бога, до якого постійно звертається поет і Його ім'ям освячує правду, заради якої карається, але не кається.

3. Історія (козаччина, Хмельницький, Мазепа, гайдамаччина) пропущена в поета крізь призму *українського* бачення історії так само, як, до речі, і змалювання сучасного поетові становища України. Національне бачення минулого й сучасного України дозволяє поетові говорити правду про ворога і водночас не скривати перед нацією думки про власних гетьманів, проводирів, які часто-густо діяли не адекватно до історичного моменту і насамперед щодо національної справедливості. Це дуже гострий погляд з перспективою виходу з ситуації, яка в інтерпретації поета переважно має трагічний сенс.

4. Вихід поет бачить передусім в *діяльності* народу (нації), який покликаний Богом встановити справедливість. Народ – месник і народ – носій свободи. Ні до Шевченка, ні після нього далеко не всі письменники піднялися до такого історіософського розуміння потреби зміни політичного статусу України. В Т.Шевченка, на слухну думку Є.Маланюка, видно «всю ідеологічність кроку поета, всю далекозорість його історіософічних поглядів» [Маланюк 1961: 263]. І саме на цій основі поет звертається до українського суспільства з своїм «Посланням...», щоб його почули, прислухалися до нього і щоб таким чином освічені прошарки суспільства взяли на себе місію пробудження народу.

Зауважимо, що в підрежимному шевченкознавстві головний акцент було покладено на *класовому* принципі «Послання...», що фактично не відповідало дійсності – адже поет звертається до *всіх українців*, незалежно від майнового стану і суспільно-службового шабля. Йдеться про те, щоб його почули всі українці і, зокрема, ті, хто має, все ж таки, більші можливості суспільного впливу, ніж покріпачений селянин, отже, «просвіщенні», але саме ці прошарки забули свій священний обов'язок перед своїм рідним народом. Гнів поета скерований якраз на них, котрі, навчаючись «не так, як треба», забули свій обов'язок, поринувши в свої егоїстичні потреби. «Послання...» є виходом поета із державного *Не існування* в *простір чину*, а заклик в ім'я любови обняти «найменшого брата» був яскравим виявом гуманізму й національного демократизму.

5. Прийняття, виконання програми національного визволення лежить на нації – це єдиний висновок, який скеровує увагу поета на формування свідомості народу. Відбулася ще за життя поета, враховуючи його популярність, знаменна реалізація програми щодо формування в українському народі національної свідомості. Про це принаймні свідчать факти колективних, в тій чи іншій мірі масових, виступів (наприклад, святкувань шевченківських днів зразу після смерті поета, відтак формування об'єднань – груп – культурницького, а далі політичного характеру і т. ін. аж до утворення політичних партій у другій половині XIX століття.

Отже, характер цього синтетичного погляду дозволяє структурувати феномен геніяльності, що характеризується кількома ознаками.

1. Могутній талант, масштабний інтелект, який вилився, зокрема, в *програмні засади* творчості. Феноменальна *особистість*, яка сприйняла попередню традицію і, зокрема, Г.Сковороди: *живи так, як пишеш, і пиши так, як живеш*. Звідси – непокора, відсутність розчеплення свідомості (роздвоєння) і відсутність покаяння.

У зв'язку з цією особливістю життєвої і творчої постави поета потрібен екскурс – уже в ХХ ст. Відомо, що з настанням другої Російської імперії – СРСР, яка отримала справедливую назву «імперія зла», українці в результаті програного національного зриву 1917 – 1920 років знову опинилися в бездержавності, що фатально позначилось на духовності. Після «доби розстріляного відродження», хронологічно закінченої 1929 року, коли енкаведе сфабрикувало т.зв. процес СВУ, було репресовано письменників, діячів культури і церкви, науки, митців, вчителів... У результаті цієї катастрофи обривається шевченківська традиція слова і чину. Створюється тип українця з «подвійним дном»: одне мислить, інше – публічно проголошує і пише, ще інше – говорить пошепки «на кухні». Принцип «і нашим, і вашим» призводить до духовної деградації. Тарас Шевченко такого не знав.

Чи існував протест, непокора? Звісно, так: все «розстріляне відродження» саме таке, є й поодинокі випадки «тихої» непокори: В.Свідзінський, вже «забутий» після перших публікацій, аж до початку Другої світової війни, коли його знайшли і знищили; такою ж опозицією є імітація божевілья Тодося Осьмачки; нарешті, аж в 60-ті роки група молодих поетів і критиків (шістдесятники) – в дуже короткий час, – поки знову не настали, після «хрущовської відлиги», брежнєвські «заморозки» – арешти творчої інтелігенції, політичні процеси і т. ін. І тільки буквально двоє-троє людей тримають шевченківську традицію в слові і чині – В.Симоненко, Ліна Костенко, В.Стус... Іноді випадково українське слово прориває мур цензури («Умер кривавий Торквемада» Д.Павличка), але це дуже спорадичні випадки!

І все ж є всі підстави говорити, що опір режимові спирається на могутню шевченківську традицію. На еміграції, поза засягом «імперії зла», живе вільна творчість. Це тема окремої розмови.

Отож феномен генія скеровує націю на сприйняття визвольних ідей, на *безперервність* державницької ідеї в суспільстві.

2. Українське бачення і українське мислення склали фундамент феномену. Порівняння Т.Шевченка з інонаціональними письменниками увиразнює особливості спадщини українського генія. Втім, інтелектуальний пошук поета спрямований у цивілізаційний процес, тобто антична культура, європейська філософія, мистецтво присутні в інтелектуальній «лабораторії» поета як живий фактор націо-культурного поступу – виходу на світовий рівень. Тільки в такій визначеності можливе досягнення неповторного осмислення свого часу, своєї культури, зрештою, й свого призначення.

3. Резонанс створеного, що регенерує в сучасному суспільстві і в майбутні десятиліття та століття, вказує на вічні, не перейдені ідеї, закладені у програмі національного визволення.

4. Неперевершеність Слова (єдність ідеологічного та естетичного), яке чинить колосальний вплив на всі покоління і в усі часи. Однак вплив цей реалізується як сприйняття традиції, бо в протилежному випадку, як правило, наслідування стає епігонством, протилежним традиції.

5. Сталість уявлень сучасників і майбутніх поколінь про здійснене генієм. Але уявлення динамічні, змінні, що залежить від того, як поглиблюється розуміння геніяльної спадщини.

Тут хотів би поділитися згадкою про один епізод під час моєї праці в редакції журналу «Дзвін», який тоді мав іншу назву («Жовтень»). Як дописувач прийшов у редакцію російський офіцер і повів розмову про «вічність» генія Пушкіна і про «тимчасовість» Шевченка. Його антитеза була побудована на хиткому ґрунті: ось, мовляв, пройдуть роки (десятиліття), народ досягне все те, проти чого виступав Шевченко, бо вже «комунізму далі видно», як писав П.Тичина, і поета забудуть... Зате Пушкіна завжди пам'ятатимуть, бо він... співець любові. Очевидно, контраргументи тут були б недоречні, бо, захищаючи Шевченка перед новоявленим «окультуреним» бузиною, тоді легко було потрапити в «націоналісти» та, як правило, з епітетом «буржуазний». Водночас цей епізод свідчив про спрощену, звільгаризовану інтерпретацію українського поета, про фактично нерозуміння геніяльності

Шевченка, того Шевченка, якого нація справедливо назвала Пророком. І коли з іншого континенту, вже не російського, а заокеанського, опубліковано спотворені уявлення про генія, то, мабуть, не буде помилкою вважати, що наукова ерудиція не рятує від помилок і спотворень, якщо в т.зв. інтерпретаціях губиться національне відчуття історії та культурно-духовних осягнень.

Коли ж ми говоримо про виконання національної програми – саме шевченківських заповітів, то сьогодні мусимо визнати: програма не виконана. Бо є «своя хата», але в ній нема ні правди, ні сили, ні волі. Воля – це не стлумлені, не упокорені можливості громадянина, покликаного діяти за християнськими моральними принципами, які посилюють, а не руйнують національну свідомість. У цій тезі можна знаходити дуже прикрі ознаки духовного, отже, морального занепаду, також занепаду ідеологічного з погляду фундаментальних національних засад, факти розбрату, втрати єдності моральної та ідеологічної. Для ілюстрації достатньо привести факт взаємного побороювання в середовищі демократичних і національно-патріотичних сил. І найфатальніше, що нація не спромоглася нейтралізувати «внутрішнього ворога» – п'яту колону в особі відповідних політичних і громадських структур, які в кінцевому наслідку діють проти України та українства і своїм впливом поразяють свідомість українського загалу, свідомість, яка після панування москво-більшовицького тоталітаризму ще дуже розхитана, незріла, розчинена псевдодемократизмом (лібералізмом), пройнята ілюзіями, яких активно поширюють певні політичні чинники. Не зуміла відвоювати інформаційний простір на своїй етнічній території. Не зуміла вирішити соціального статусу українців, які від початку незалежності до сьогодні в головній масі перебувають на грані виживання.

Зміниться ситуація з того часу, коли кожен українець буде жити і діяти так, як Шевченко. Для такого висновку є підстава: вплив Шевченка, про що Ю.Барабаш пише: «...Шевченко для українства, як Пушкін для росіян, – «це наше все» [Барабаш 2006: 691].

Література: *Барабаш 2006:* Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. – К., Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 742 с.; *Кравців 1962:* Кравців Б. «Коли ми діждемося Вашингтона»... До генези Шевченкового «нового і праведного закону»

//Шевченко Т. Повне видання. Т.IV. – Чікаго, 1962. – С.351 – 365.;
Лотоцький 1962: Лотоцький О. Державницький світогляд Т.Шевченка // Шевченко Т. Повне видання в 14 томах. Т. III. – Чікаго, Вид-во М.Денисюка, 1962. – С. 349 – 369.; *Маланюк 1961*: Маланюк Є. Три літа // Шевченко Т. Пов. вид. У 14 томах. – Т. II. – Чікаго, Вид-во М.Денисюка, 1961. – С. 257 – 263.

Сеньк Л. Тарас Шевченко: феномен генія.

Осуществляя комплексный подход к наследию Тараса Шевченко, в статье обособляем программу национального освобождения. Поэт видел свои начала национальной жизни, обусловившие его отрицание несвободы, к утверждению государственности, национальной справедливости, исполнение которых обязательно для каждого украинца. Феномен генія отражен в масштабной интеллектуальной деятельности художника.

Ключевые слова: *національна програма, геній, отрицание несвободы, государственность.*

Галина Юзьків, пошукувач (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821. 161.2 –31

Художній дискурс любовної лірики

У статті розкрита специфіка любовної лірики у порівнянні з інтимною та еротичною.

Ключові слова: лірика, поезія, любовна лірика, інтимна лірика, еротична лірика, лібідо, петраркізм.

The article disclosed specifics of love lyrics in comparison with the intimate and erotic.

Keywords: lyrics, poetry, love poetry, intimate poetry, erotic poetry, libido, petrarkizm.

Дослідники нарікають, що еротична лірика опинилася поза увагою літературознавства й історії літератури. Як не дивно, в аналогічній ситуації опинилася й любовна лірика, хоч без неї неможливо уявити собі поезію від найдавніших часів до сучасності. Здається, що частка такої лірики – щонайбільша в порівнянні з пейзажною, громадянською, філософською, релігійною тощо.

На сьогодні досить обґрунтовано сутність родових, видових і жанрових явищ письменства, зокрема місце лірики як найсуб'єктивнішого родового поняття в літературі, як «способу естетичного переживання світу митцем» [Забужко 1986: 34, 37]. Вона досягає своєї мети, коли не описує або декларує думки і почуття, а показує їх, залучаючи до процесу вираження всі компоненти вірша – ритм, метафори, символи, стилістичні фігури, звукопис і т. д. [Шаховский 1963: 106]. Завдяки цьому виникає напруга інтимності, задушевності, щирості, розкривається безмежжя людського буття в його розвитку [Иванисенко 1962: 26].

Слід відрізнити поняття «лірика» від поняття «поезія». Другий термін означає «артистично-словесну творчість, відмінне від прози ритмічно організоване мовлення, що постає на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відзначається особливим образним ладом, тропеїчним насиченням» [Літературознавча енциклопедія 1997: 231]. Натомість лірика, як епіка й драма, зберігає за собою родову властивість, пов'язану з видовими і жанровими формами, спрямованими на «змалювання душевного життя як загального» [Гинзбург 1974: 7]. Її часто розглядають у таких жанрових утвореннях, як пейзажна, громадянська, інтимна, медитативна, релігійна, філософська, рольова, сповідальна, рефлексійна тощо. Вона має свої жанри (балада, ода, елегія і т. п.) та жанроформи, наприклад, сонет, ронделі, газель, хайку тощо.

Ліриці, на відміну від епосу, властива багатозначна семантика, схильність до образного ущільнення, відсутність логічних схем. Змальована подія відбувається безпосередньо в душі поета, тому має індивідуальне значення, розгортає ліричну фабулу. Лірика не так зображає, як *виражає*, вихоплює певну мить переживання, подає через поетичне висловлення сконцентровану онтологічну картину, охоплює неохоплене [Гачев 2008: 130].

Лірична композиція підвладна сплескові почуттів, вибудовуючи місток між «найсуб'єктивнішим» світом авторського досвіду й метафізичними універсаліями, в яких закріплено національний і вселюдський досвід. Свого часу Ф. Шлегель доводив, що лірика «завжди відтворює лише сам по собі визначений стан, наприклад, порив здивування, спалах гніву, болю,

радість і т.д., – щось ціле, що не є власне цілим. Тут потрібне чуття єдності» [Шлегель 1983: 62].

Поет, пишучи про себе, інтерпретуючи власні переживання і думки, подає їх у сконцентрованому формулюванні читачам, які впізнають у його текстах себе. Розглядаючи співвідношення конкретно-особистісного та загального в ліриці, Я та *іншого*, завжди слід враховувати ідіографічний принцип, що не вкладається у звичайну типологію, адже настанова «для себе» постає у висловленні «для всіх» [Сильман 1977: 6, 7]. Таким чином утверджується життєподібність неоднорідної лірики, в якій спостерігаються «панівна думка, виявляючи роботу розуму, тісно злита з поривами серця. Нарешті, почуття, думки постають у чистому вигляді» [Гринберг 1955: 8].

Останнім часом дещо применшилась активність наукового аналізу лірики (частково – Тетяна Бовсунівська), на відміну від епосу (Ніна Бернадська, Нонна Копистянська) й драматургії (Олена Бондарева, Мар'яна Шаповал). Але й тут літературознавці обирають собі лише її окремі жанрові утворення, насамперед пейзажну і філософську лірику (Елеонора Соловей, І. Козлик, О. Домашенко).

Продуктивний варіант розуміння специфіки любовної лірики пропонує Олеся Мудрак, розглядаючи її у співвідношенні з інтимною та еротичною. Коли інтимна лірика «охоплює душевні взаємини не лише між закоханими, а й між батьками й дітьми, братами й сестрами, родичами, друзями», еротична стосується насамперед «тілесної екзистенції», то любовна «відображає настрої закоханих, еволюцію сердечних переживань від перших захоплень та ідеалізацій, злетів до розчарувань, ревнощів, зради, часто переходить від безпосередніх рефлексій до усвідомлення універсального сенсу любові в людському житті» [Мудрак 2010: 22, 23].

На жаль, дослідниця лише зазначила таку відмінність між жанровими різновидами лірики, але не проаналізувала її. Вона притаманна творчості майже кожного поета, що можна розглянути на прикладі доробку І. Драча. Його вірш «Дівич-сніги» сконцентрований на метафорі ідеалізованої жінки, уподібненої до чистого снігу: «Це цілий світ поширив береги / Цією цнотою, цим дивовижням неба – / Твоїй душі так ж у нім потреба!». Платонічні

переживання сягають вищого рівня, тому ліричний герой, приголомшений жіночою чистотою («Я жити так боюсь в чистописанні, / Я стишую свій крок, бо кожен крок – // останній!»), не може її порушити, примушує себе до етично вишуканого такту: «Як треба часто йти – не збитися б з ноги, / Такі незаймані, такі дівич-сніги...». Схожі, вишукано сублімовані твори часто трапляються в доробку поета, як у стилізованих під фольклор «Баладі про двох лебедів» або «Баладі про мою дівчину».

Разом з тим він звертається і до можливостей еротичної лірики. Розкута лібідозна стихія спостерігається в таких відвертих рядках: «Степів розкішне різнотрав'я / І твій одкинутий берет, / Коли тебе на сніні брав я, / Як бранку лютий скіф бере...». Вона властива й іншим віршам І. Драча, наприклад, розгортається у верлібрі «Єдина з моїх фантазій...», висвітлюючи драму закоханих, зумовлену їхніми різними віковими етапами життя. Здається поет пережив той етап, коли критика застерегла, що його «інтелектуально-сексуальний демонізм не сповняє своїх обіцянок: демонізм цей має переважно декларативно-епітетний характер» [Дзюба 1991: 30]. Розуміючи штучність протиставлення обох жанрових різновидів лірики або їх ототожнення, І. Драч шукає гармонії між відверто лібідозними і відверто сублімованими полюсами любовної лірики, як у вірші «Жінка і море»: «Чиста йшла / юна йшла – наполохана / Нині не вмю ходити на пальчиках / Торкається сонце правого плеча / Грішна йду / невтішна йду – наполохана»

Серед творів І. Драча трапляються поезії, охоплені щирим синівським почуттям до батьків («Сни матері у місті», «Над могилою батька»), до батьківщини («Лист до калини, залишеної на рідному лузі в Теліженцях»), які справді можна віднести до інтимної лірики. Тому не може бути її еротичного «родового різновиду» [Ткаченко 2000: 18], а такі поезії, як «Балада про двох коней», «Орлина балада», «Балада про острів Антораж» тощо належать до еротичної лірики.

З огляду на таку творчу практику поетів, ще достатньо не осмислену теорією літератури, немає рації представляти любовну лірику як інтимну, що відбилося на хрестоматії-посібнику «Українська інтимна лірика 20-30-х років ХХ століття» (2006) Ірини Каменської. Усвідомлення потреби термінологічного

розмежування любовної та інтимної лірики сприятиме уникненню термінологічної плутанини, коли, наприклад, на одній сторінці одне поняття використовується замість іншого і навпаки, як у виданні «Лірика кохання Ліни Костенко: спроба осягнення» Світлани Барабаш [Барабаш 2003: 75].

Найтісніше між собою пов'язані любовна й еротична лірики, символізовані давньогрецькими богинями – Афродітою Уранією (небесна) й Афродітою Пандемос (земна, «тварна»). Їх об'єднує Ерос, але розводить або до платонізму, тобто чистих душевних переживань, безпосереднього пізнання світотворчої ідеї, що обстоював Платон, або до тілесності, часто ототожнюваної із сексом, що зумовило розмежування душі і тіла. На цій підставі виникла платонічна лірика, характерна «еротичним ідеалізмом», «ідеалізацією коханої жінки або чоловіка, чистих почуттів, невіддільних від милування, насолоди від споглядання краси, а також страждання, усвідомлення драми душевного світу, протистояння життя і смерті» [Літературознавча енциклопедія 1997: 27].

Таким чином сформувався культ Прекрасної дами провансальських трубадурів, лірика суфіїв, петраркізм з ознаками «амор селесте» (шляхетна любов) на противагу «амор профано» (профанна любов), асоційованому з еротичною лірикою, яка у порівнянні з платонічною, «благородною», перебувала у напіввизнаному стані, витискала в евфемізми.

Вихід з такої ситуації Олеся Мудрак вбачає не в літературознавчих концепціях, а в теорії психоаналізу, що дозволяє зіставляти, а не протиставляти еротичну й любовну лірики: «Коли перша містить у собі високу сконцентрованість лібідо, виражену в естетизованих формах тропів, то друга – заглиблена у семантику натяків-символів, передану через витончені естетичні категорії, зокрема прекрасного, сягаючи крайнощів у платонічній ліриці, в якій надано виняткові переваги душевним переживанням, відмежованим від тілесних» [Мудрак 2010]. Тобто любовна лірика характеризується високим рівнем сублимації, що характерно для творів від Тараса Шевченка до Ліни Костенко, створює сприятливі умови для культивування петраркізму у творчості В.Сосюри., М.Вінграновського, В.Симоненка. Його тривале існування засвідчує невичерпність внутрішніх зображально-виражальних

можливостей, здатних проявитися у творчості будь-якого поета, іноді поряд з еротичною та інтимною лірикою.

Еволюція лірики українських поетів переконує, що вона в переважній більшості була платонічною. Чимало авторів переосмислювали традицію куртуазної культури. Цікаво, що деякі з них, апелюючи до високих почуттів, знаходили альтернативу стильовій константі петраркізму, наприклад, П.Тичина чи Т.Осьмачка. Лише поодинокі поети намагалися урізноманітнити поезію використанням поетики еротичної лірики. Траплялися випадки, коли відбувався синтез любовної лірики з громадянською, як у доробку Є.Маланюка або В.Сосюри.

Література: *Барабаш 2003:* Барабаш Світлана. Лірика кохання Ліни Костенко: спроба осягнення / Світлана Барабаш. – Кіровоград: Тов «Айлант», 2003. – 83 с.; *Гачев 2008:* Гачев Г. Д. Содержание художественной формы. Эпос. Лирика. Театр. / Г. Д. Гачев. – М.: Из-тво Московского университета «Фемина», 2008. – 288 с.; *Гинзбург 1974:* Гинзбург Л. Я. О лирике / Гинзбург Л. Я. – М.: Сов. писатель, 1974. – 407с.; *Гринберг 1955:* Гринберг И. Лирическая поэзия [Критический очерк] / И. Гринберг. – М.: Сов. писатель. – 1955. – 228 с.; *Дзюба 1991:* Дзюба І. «Секс», «секс» – і трохи «антисексу»: (Жіночий ідеал в поезії) / І. Дзюба // Слово і Час. – 1991. – №8. – С.30.; *Забужко 1986:* Забужко Оксана. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності. / Оксана Забужко // Радянське літературознавство. – 1986. – №6. – С. 33 – 41.; *Иванисенко 1962:* Иванисенко В. Поэзия, жизнь, человек. О лирике / В. Иванисенко // М.: Сов. писатель, 1962. – 227 с.; *Літературознавча енциклопедія 1997:* Літературознавча енциклопедія: У 2 т. [автор-укладач Ковалів Ю. І.] / Літературознавча енциклопедія. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – Т.1. – 607 с.; *Мудрак 2010:* Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі: дис. ... канд. філол. наук / Мудрак О. В. – К., 2010. –176 с.; *Сильман 1977:* Сильман Т. И. Заметки о лирике. / Т. И. Сильман. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд. – 1977. – 223 с.; *Ткаченко 2000:* Ткаченко А. Иван Драч: Поет. Кінодраматург. Політик. – К.: В-во «Бібліотека українця», 2000. – С.18.; *Шаховский 1963:* Шаховский С. Лирика и лирики. О мастерстве украинской современной лирики / С. Шаховский. – М.: Сов. писатель. – 1963. – 371 с.; *Шлегель 1983:* Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т.2. – 480 с.

В статье раскрыта специфика любовной лирики в сравнении с интимной и эротической.

Ключевые слова: лирика, поэзия, любовная лирика, интимная лирика, эротическая лирика, либидо, петраркизм.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА
ЛІТЕРАТУРА

Олександр Астаф'єв, професор (Київ)

УДК 821.16.091
ББК 83.3 (4 Укр.)

Український текст Юліуша Словацького

Олександр Астаф'єв. Український текст Юліуша Словацького.

У статті зміщено акценти з проблеми українських мотивів у творах Юліуша Словацького на рухомість його українського тексту як процесу структуризації. Описано множинність сенсів поем «Bieniowski», «Złota дума», «Żmija», «Król-duch», драм «Złota czaszka», «Jan Kazimierz», «Mazera», «Fantazy», «Sen srebrny Salomei», «Ksiądz Marek», їх принципову відкритість, незавершеність значень і зв'язки з багатомірними структурами буття.

Ключові слова: *текст, таратор, сюжет, гра структури, читання.*

Olexandr Astafev. The Ukrainian text of Juliusz Slowacki.

In this article accents from a problem of the Ukrainian motives in works by Juliusz Slowacki are displaced on mobility of his Ukrainian text as a process of structuralization. It is described the plurality of senses of poems, their basic openness, incompleteness of senses and communication with multidimensional structures of being.

Key words: *text, narrator, subject, play of structure, reading*

Український текст Юліуша Словацького – це спосіб функціонування авторського висловлювання про Україну, її історію, культуру, людей. Вчені вказують на трансформацію образу України – «прекрасної Аркадії» в творчості Юліуша Словацького і Богдана Залеського [Рихлик 1928: 14], [Нахлік 2010: 160]. З одного боку, ці поети, як і інші польські романтики (Северин Гошинський, Міхал Грабовський, Міхал Чайковський) походять з України і для них ця територія асоціюється з краєм дитинства, з втраченою вітчизною, а з другого – їх уявлення підживлені доктриною історика Йоахима Левеля, який стверджував, що козаки, принижені шляхтою, не лише розпочали з нею кривавий бій, а й спричинилися до візуалізації образу вільної козаччини та відродження легенди Вернигори, символу польсько-української дружби та надій на незалежність Польщі. Нарешті, є

ще й третя причина: втрата Польщею державності та романтична апологія вільної особистості, що сформували легенду про козацтво як втілення вільнолюбних степових традицій.

Вододіл у тематиці польських романтиків, зокрема Юліуша Словацького та Богдана Залеського якби проходить через міфологеми «козак і степ – одна дика душа» і «Гайдамаччина». Ілюстрацією першої міфологеми є твори Богдана Залеського, у яких, на думку Ростислава Радишевського, втілено «концепцію безконфліктної історії» [Радишевський 2009: 130]. Сюди належать і його ранні, доеміграційні твори («Czajki», «Trzeci szturm do Stawiszcz», «Wyprawa Chocimska», «Trechtymirowski monaster»), де експліковано дух свободи, метафору абстрактного польського героїства, а якщо тема боротьби й звучить, то це боротьба з татарами чи турками, що не ставить під сумнів польсько-українську єдність і увічне польсько-козацькі перемоги над спільним ворогом. Часто він змальовує козацьких ватажків та гетьманів на тлі української природи, де їх військова звитяга переплітається з ідилічними картинами щасливого родинного щастя («Downarowski na jasyrze»). З-поміж його перших епічних полотен варто назвати «Demian Książę Wiśniowiecki. Fragment z poematu ukraińskiego», в якому він використовує популярний серед польських романтиків образ Вернигори, символ українсько-польської згоди і братерства, а також такі твори, як «Magian Bukat, riewsa ukraiński», «Księżna Hanka» (два останні – фрагменти незавершеної поеми «Złota дума», до якої також належить уривок «Potrzeba Zbaraska»). У всіх цих творах втілено міф козацької України, обійдено міжнаціональні конфлікти. Ростислав Радишевський підкреслює: «Як у ліричних стилізаціях під українські народні пісні, так і в історичних лицарсько-козацьких думках Залеського присутнє переконання, що тільки в єдності людини з природою можна сподіватися на збереження світового ладу, який гарантуватиме щастя окремої особистості. Такою інтегральною частиною природи є історичні козаки – їхній зв'язок зі світовою гармонією, яку уособлює природа, виражається як в емоційній, так і в метафізичній сфері» [Радишевський 2009: 127].

В українському тексті Юліуша Словацького втілено міфологеми гайдамаччини та коліївщини, окреслено межі етнічного поділу між польською та українською сферами,

польсько-український конфлікт потрактовано як містичне переродження Польщі на шляху до свободи. У 1831 р. він написав поетичну повість «*Żmija*», почату у Варшаві, а завершену в Парижі, до якої він подав підзаголовок «*Romans poetyczny z podań ukraińskich w 6 pieśniach*». Герой твору, гетьман Запорізької Січі, турок-рenegат мстить турецькому паші за смерть батька і відібрану коханку Зулему, водночас нечесно чинить і в стосунках із козаками. Гетьмана прокляв піп через те, що той вкрав у нього доньку Ксеню, тому він і гине в поєдинку з пашею. Народно-козацька і казково-орієнтальна фабула, повна таємниць і загадок, твір суб'єктивно-дигресійний, інколи розповідь стилізована під спів козацького барда. На думку Юліуша Клейнера, візія України Юліуша Словацького відрізняється від рококової візії України Богдана Залеського, «*dzikej*» візії Северина Гоцинського і меланхолійної Антонія Мальчевського [Klejner 1928: 3, 310]. Твір має виразні риси поетичної повісті, окремі риси автор запозичив із «*Konrada Wallenroda*» Адама Міцкевича і «*Zamku Kaniowskiego*» Антонія Мальчевського. Проте безсумнівно, поет запропонував читачеві віршець дигресійної поеми, хоча критика цей твір сприйняла байдуже, а Адам Міцкевич з приводу цього твору висловився про поезію молодшого брата як про «*beautiful świątyni, gdzie nie ma Boga*» [Mickiewicz 1955: 14, 244].

У ранніх творах «*Dumka ukraińska*», «*Piosnka dziewczyny kozackiej*» Юліуш Словацький йде ще протореним шляхом, наслідуючи ранні балади Адама Міцкевича та думи Богдана Залеського. Він передає враження любові до подільського краю, його вірувань, звичаїв і пісень. Уже в «*Dumci ukraińskiej*» звучить мотив полону дівчини татарами (через що хлопець покінчив самогубством), який пізніше оживе в «*Żmiji*», Але тут уже ідеться не про аркадійсько-козацький пейзаж і гарцювання степом польського рицаря, тут маємо той трагізм світовідчуження, який притаманний «*Magii*» Антонія Мальчевського.

У поемі «*Żmija*» він прагне звільнитися від впливів і показати, як це було в українських історичних поемах, руйнацію Запорозької Січі як вияв фатальної колоніальної політики царизму щодо України: «Коли запорожці Дніпро залишали, / На Дон ідучи у вигнанні, тужні / Там чулись пісні; / У піснях тих лунали / Лукавій цариці прокляття й погрози. / О хвиле блакитна! В далекі ті дні / Ти

чайки носила їх... / Ти бачила сльози» (Переклад Василя Струтинського).

Юліуш Словацький прославляє мужню вдачу українського народу, особливо в епізодах, присвячених описові сміливого походу козаків через море в Туреччину на човнах-чайках. Дмитро Павличко у передмові до книги Юліуша Словацького пише: «Якщо порівняти перший твір Словацького «Українська дума» з поемою «Змій», то можна легко переконатися, що наївне, майже дитяче захоплення Україною змінювалося в поета на свідоме, продумане, політично вмотивоване ставлення до неї. У першому творі козак Рунько – сентиментальний парубок, що йому призначено тільки ридати, зрештою, накладає на себе руки. А в поемі «Змій» вже постають інші козаки, воятники і месники, свідомі свого національного покликання» [Словацький 2005: 22].

У поясненнях до поеми Юліуш Словацький свідчить: «На Україні і досі народ показує величезний вал, що зветься валом Змія; дехто вважає, що змія був одним з перших і найдавніших вождів Запоріжжя; інший переказ говорить, що сатана в образі Змія ніс великий камінь, щоб завалити ним церкву, але зляканий співом півня, кинув валун у степу. Йдучи за першим з цих оповідань, я створив казкову постать героя моєї повісті і з нею зв'язав різні історичні випадки» [Словацький 2005: 298]. Україна для Словацького – країна степової героїки, лицарського минулого, кривавих національних змагань і соціальної боротьби, водночас це земля могил і курганів, де поховано козацьку славу. Ростислав Радишевський підкреслює: «У творі козацький гетьман Змій, змальований у дусі українських народних переказів, має також риси байронівських героїв. Своєю жорстокістю він завдав немало лиха простим козакам, що стало причиною їх протесту. Поема історично достовірна, сповнена легенд, цікавих описів різних місцевостей України, зокрема Придніпров'я» [Радишевський 2009: 312]. Знаменною є «Пісня повернення» із четвертої пісні поеми: «Гей, човни! Он перед нами / Запорозька Січ вже скоро! / А далеко за човнами / Гаснуть сяєва, мов зорі, / В синім морі / Над нуртами / Щогла догоря соснова, / Спущені вітрила, / Як весна настане нова, / Затремтить ворожа сила, / Залунає спів янчарок; / Що там жде нас попереду? / Ми до меду! / Під дзвін чарок / Будем в нашій Україні / Мед-горілку пити». (Переклад Василя Струтинського).

Тут поет підкреслює, що ворогам рук козацьких «не уникнуть», швидше «острови змете водою», ніж козак «зігне спину», бо «запорожець споконвіку не продається до неволі». Ця пісня належить до кращих творів польської літератури, присвячених українському народові.

У поемі чимало чудових українських краєвидів, що нагадують пейзажі раннього Тараса Шевченка і перегукуються з народними піснями: образи Дніпра, степу, подорожі на чайках через бурхливе море, поет здебільшого полубляє вечірні та ранові пейзажі, витримані в спокійних тонах: «Тихо! Вечірня заграва сумна / Золото лле, аж жахтить далина; / Сонце аже низько, на небосхилі, / Хлюпають в берег запінені хвилі. / Тихо!.. Ось цвинтар. Сипучий покров – / Метерні вітром кургани піщані – / Промені сонця золотять останні» (Переклад Василя Струтинського).

Описує українську природу Юліуш Словацький і в «Dumie o Wacławie Pzewuskim», і в романі «Le roi de Ladawa» («Король Лядави»). Лядава – притока Дністра. У листі до матері з Парижа від 30 липня 1832 року поет пише: «Cieszę się, że «Zmija» wszyscy rozpoznamy najlepiej, ponieważ jest to mój ostatni wiersz, widać postęp i kształcenie» [Słowacki 1959: 14, 355]. А в ще одному листі до матері з Парижа від 24 січня 1832 року він зазначає: «Powiem ci w tajemnicy – piszę powieść w języku francuskim na naszych ekscentryków polskich. Akcja rozgrywa się na Ukrainie. Bohaterowie – pan, że obchodzone święto Ceres (Ігнацій Сцібор Мархоцький – подільський поміщик, що зажив слави через незвичайні порядки в своєму маєтку. – Авт.), a drugi, który stworzył podróż nie do Turcji, Arabii netto (Вацлав Ржевуський, мандрівник країнами Сходу, відомий під іменем еміра Тадж-уль-Фехра. – Авт.). Następnie – geometra Shaptir (землемір при Віленському університеті. – Авт.), znane z ich śpiewów i talentów innych. Powieść na przemian z różnych wynalazków i długie rozmowy w duchu Sir Walter Scott opisał smak posiłku tego samego autora, a Nemtsevich i wszystkich Polaków. W skrócie, będzie to arcydzieło, a ja mam za to zapłacić, jako za arcydzieło. Już napisałem pięć rozdziałów nie mają dość bycia drobiazg – jeszcze dwadzieścia pięć lat. Po prostu nie mów nikomu, że gdy wyjście jest w powieści nie jest fikcyjne ludzi, faktycznie istniejących,

jest niebezpieczne dla nich nigdy nie spotkać» [Słowacki 1959: 14, 372].

У 1841 році Юліуш Словацький опублікував п'ять пісень поеми «Wieniowski», це свого роду програмний твір. Беньовський був реальною історичною особою, брав участь у Барській конфедерації, пережив чимало пригод. Проте автор не написав його точної поетичної біографії. Описуючи події конфедерації, він не ідеалізував її учасників, не приховував насилля, які вчиняла шляхта над селянами. В поемі помітні риси навмисної деромантизації головного героя: він зробив його бідним шляхтичем, грубуватим і неосвіченим, примітивним і прозаїчним. Романтичне начало в творі втілене в персонажах народно-фольклорного походження (козацький отаман Сава, Свентина, Вернигора). Головну роль у творі відіграють, однак, не історичний сюжет і не головний герой. Словацький створив особливу форму оповіді, яка розвивається повільно, неквапно, у ній багато яскравих описів. Невимушено переходячи від однієї теми до іншої, поет відмовляється від оповіді заради розмови з читачем [Нахлік 2010: 160]. Тут учені помічають типологічну спільність із «Дон Жуаном» Джорджа Байрона, бо сам твір збудований як форма вільної оповіді, що розкриває особистість автора, її оригінальність і національну приналежність.

У ліричних відступах автор блискуче викладає свої літературні і політичні погляди, прикрашені іронією і гнівними інвективами. Його патріотизм включає в себе люту ненависть до гнобителів, народоловність і заперечення всього старого («народ люблю більше, ніж кістки померлих»). Автор виступає проти консервативної еміграції, критикуючи емігрантських політиків. Найбільше Юліуша Словацького допікав журнал «Młoda Polska». Автор відповідає своїм опонентам, виступаючи проти клерикально-езуїтської реакції. Апелюючи до вітчизни, він попереджає: «Твій папа – хрест, твоя загибель – Рим!» і продовжує: «Там легіони хижого робацтва – / Чи ждатимеш, аж твій згризуть ланцюг? / Чи месницькі свої розпустиш братства, / Чекаючи на трону вірних слуг, / Які гендлюють долею бідацтва, / Торгують кров'ю, зневажають дух / І з тих сміються реготом злорадим, / Хто ще не труп – чи не зробився гадом?» (Переклад Максима Рильського).

У поемі чимало зауважень з приводу сучасної польської літератури, як критичних і дошкульних на адресу клерикальних

поетів, так і доброзичливих. Центральне місце в поемі займає суперечка Словацького з Міцкевичем. Автор «*Beniowskiego*» віддає пошану могутньому таланту свого сучасника, водночас адресує йому і ряд докорів, не завжди справедливих (закид у правдивому клерикалізмі, у конформістському ставленні до царизму, слов'янофільства та ін.). Для нього найважливіше утвердити своє право на рівні сперечатися з великим суперником, підкреслити правильність свого шляху («Ха-ха, поете! Ви ж куди йдете? / Де ваш маяк, де синява затону? / Чи сіті вам Слов'янщина сплете, / Чи на потрійну папину корону, / Яку на вогонь, ви сліпо летите?»), і певно сказати: «О! Знаю путь я вашу беззаконну!», запевнивши: «Ні! З вами йти – ніколи і ніде! / Народ за мною – чуєте? – піде! / Схарактеризував Юліуш Словацький і свою поетичну манеру, оснований на цілковитому володінні віршем і мовою, вмінні передати будь-які відтінки і почуття, досягти повної відповідності між формою і змістом. Беньовський був чудовою реалізацією цих високих вимог: у польській поезії небагато творів, які відрізняються таким багатством тонів і барв, невимушеністю, легкістю, мелодійністю і виразністю вірша, чудом, майстерністю освоєння важкої віршової форми (октави). Ростислав Радишевський пише: «У поемі «Беньовський» Ю.Словацький проголосив тезу – «народ піде за мною» – і цим ще раз підтвердив свою місію поета-віщуна, який став проводирем мас і своїм словом прагнув розкріпачити людську «ангельську душу, спонукаючи її до дій» [Радишевський 2009: 316].

«*Beniowski*» – поема Юліуша Словацького, не завершена, складена з 10 пісень, написаних октавами і вільних фрагментів; створена в 1840 – 1846 роках, пісня 1-5 була видана у Лїпську в 1841 р., пісня 6-10 та інші фрагменти, що стали відомі від 1852 року, були опубліковані в другому томі «*Pism rosmiernych*» (Львів, 1866), цілісний варіант твору реконструював Юліуш Клейнер у краківському виданні 1921 р. Опубліковані автором фрагменти становили відкриту цілісність, вільна зміна тем, нараторських позицій, стилів і т.д. нагадують капризну епіку італійського поета Лудовіко Аріосто. Пісня 6-10, фрагменти з 1841 і 1842 рр. мають характер пригодницької епіки в стилі Торкватто Тассо, фрагменти з 1844 і 1846 років зв'язані з генезійською філософією історії.

Одним із елементів, які зв'язують її як український текст у цілісність, є титульний герой, він має історичного прототипа М.Беньовського, шляхтича, хоча наратор відрізняється від нього і його французьких спогадів (вид. в 1791 р.). Юліуш Словацький змальовує його дещо сполонізованим, цей герой стає типом подільського шляхтича, який через участь у барській конфедерації перетворюється з безтурботного підлітка в свідомого патріота, відкриває перед собою перспективи героїчної минувшини. Подібними є постаті інших героїв (Анелі, ксьондза Марека, козака Сави, Свентини, Старости, Дзідушицького, Крим Гірея), які беруть участь у подіях XVIII ст. на Подолі і в Криму, їх автор відтворював, спираючись на реалії барської епохи і сучасної їй доби.

Головним героєм твору, чинником організації тексту титулований герой не виступає (бо фабулярний мотив не становить його основного елемента), тут на першому місці наратор-креатор, якого в цьому випадку можна ототожнити з авторськими суб'єктом: відомий романтичний поет, який творить незвичний твір, водночас за рахунок іронії дистанційований від твору і від самого себе, є засобом маскування, він долає найрізноманітніші труднощі, що стоять перед ним, щоб полонити читача своєю майстерністю і необмеженими творчими можливостями. Мова автора – це потужна імпровізація, в якій він прагне виразити все, що хоче, як хоче, і коли хоче, безперервно жонглює особами, темами, часом цінностями, стилями. Таку сконструювану розповідь годі схематично поділити на об'єктивізований фабулярний шар і суб'єктивну дигресію, все тут суб'єктивне, залежне від чину чи капризу автора, все однаково важливе і власне швидко може бути одночасно основним мотивом і дигресією. Твір не вкладається у жанрові визначники поеми, як., напр., «Дон Жуан» Джорджа Байрона чи «Євгеній Онегін» Олександра Пушкіна [Нахлік 2010: 160].

Фабула пародіює стерті схеми епічних творів (між іншим «Pana Tadeusza»), на плин такої «імпровізації» накладено широку сферу різних тем. Така розповідь є насамперед автотематичною, вона підкреслює широкі тематичні і жанрові можливості твору, необмежене авторське право до їх безперервних перетворень – то у звиклій шляхетській бесіді, то в філософській рефлексії. Далі

розповідь має особистий характер, завдяки чому головний герой поданий у психологічно-біографічному вимірі, маємо, по суті, ускладнену емоційну силуетку польського романтика, що поневіряється на еміграції, твір репрезентує романтичний спосіб переживання світу і вираження почуттів. Розповідь не позбавлена полемічного забарвлення, скерована проти старосвітських читачів і агресивної літературної критики, яка для тих, хто не розумів новаторства творів Словацького, – виносила йому некомпетентні оцінки. Така гра структури свідчить про тяжіння автора до оригінальності, до новаторства, а водночас до полеміки про нову модель народного поета – рівноцінну до моделі Міцкевича, але він неї відмінну (це підкреслює, між іншим, кінцева метафора 5 пісні: «dwa na słońcach swych – Bogi»). Поет-віщун у розумінні Словацького – як абстрактний наратор – стоїть понад суспільними, політичними і територіальними поділами. Завдяки необмеженим можливостям поетичного вміння він має право виразити «wszystko, co pomyśli głowa», створити твори нові і незвичні, як «Beniowski». Він критично налаштований стосовно еміграційної народної спільноти, він критикує в ній все старе і вульгарне, що загрожує народним інтересам, вимагаючи новаторства політичної і естетичної думки, нової літератури, нових критеріїв цінностей і виняткової міри в кожній ділянці життя. Він зорієнтований у напрямку майбутнього – висуває концепцію молодого, «rzeczywistego» суспільства, абстрактно названого «ludzie», у якого шукає співрозуміння і схвалення, виражає його думки, почуття і прагнення, оголошує його ідейним і мистецьким провідником. Приховує свою окремішність, хоче виконувати важливу народну службу.

Із полемічно-програмним характером поеми суголосна розмовна мова – опертя цілого твору на розмовні ситуації між наратором і звичайним слухачем-читачем, часом безпосереднім адресатом художньої розповіді, найчастіше німим свідком його полемік і визнань. У творі ідеальний слухач підпорядкований безпосереднім змінам разом із змінами наратора, який – у залежності від конкретного в даній ситуації адресата (окреслена спільнота, ідеологія, критик, поет та ін.) – вагається між шляхетським середовищем і народним віщунством. Розповідь наратора є стихійна, природна, але становить також демонстрацію

блискучої техніки мовлення віршем-октавою. З композиційного погляду розповідь та є відкритою завдяки безмежним асоціаціям.

Закладена Словацьким ідея новаторства і винятковості реалізується в багатьох аспектах твору: у концепції головного героя, відкритій композиції, широкій часовій і просторовій перспективі, відмінній від Міцкевича поетичній і політичній програмі, вільному плині оповіді, незвично багатій образності, всебічній поетичній майстерності. Автор досягнув у «Beniowskiemu» вершин своїх творчих можливостей і найповніше сформулював своє поетичне та ідейне кредо. Зачарував тодішніх критиків і читачів, їх поема шокувала і здивувала, завоював собі славу одного з найважливіших творів у розвитку польського романтизму і цілої польської літератури. Різні літературні прив'язки до твору мають наслідувально-епігонський характер, єдине, що Юліан Тувім розвинув жанрову форму твору у «Kwiatach polskich». Пісні 1-5 українською мовою переклав Максим Рильський.

Драма «Jan Kazimierz» (1839) також змальовує події XVII ст., беззаконня і свавілля польської шляхти. Козаки взяли в облогу Збараж, до оборонців фортеці дістається молодий сміливий козак, посланець гетьмана Хмельницького. Він, гідний своєї місії, пропонує оборонцям здатися в полон, гарантує всім життя. За винятком князя Єремії Вишневецького, який за пролиту козацьку кров, насильства, тортури і муки має «odpowieść głowę». А коли Фірлей, незважаючи на правила недоторканності парламентаря, наказує зарядити його головою гармату, він гордо відповідає: «За одну мою голову Хмельницький висадить у повітря тисячі черепів вусатої шляхти» [Вервес 2000: 26].

Драму «Mazera» (1839) з Україною об'єднує хіба-що ім'я головного героя, козацького гетьмана, чие ім'я хвилювало багатьох письменників (Даніель Дефо, Вольтер, Джордж Байрон, Віктор Гюго, Рудольф Карл Готшаль, Олександр Пушкін, Данило Мордовець, Володимир Сосюра та ін.). Посприяли цьому «Pamiętniki» польського письменника Яна Хрижостома Пасека, який, заграючи з Москвою, вигадав легенду про розгнужданого коня з Мазепою. Ілько Борщак та Рене Мартель пишуть: «Легенда ця каже, що Мазепа мав любку – жінку визначного польського магната; коли ошуканий чоловік дізнався про це, казав своїй

службі зловити винуватця, прив'язати його нагого до дикого коня і пустити степом, що аж із Польщі помчав із ним в Україну» [Борщак 1991: 19]. Міф про заливання Мазепи до жінки воєводи Анелі використовує в своєму творі і Юліуш Словацький. Подія відбувається при королівському дворі. Поета цікавить трагедія польської родини і занепад польської державності за часів Яна Казимира, легковажного і безвладного короля, оточеного інтриганами. Юного Мазепу поет показує в душі однойменної поеми Джорджа Байрона – як ловеласа і кмітливого пажа. Завдяки своїм сценічним достоїнствам драма і сьогодні користується успіхом у глядачів.

В Україні, зокрема в улюбленому Кременці, відбувається дія незавершеної драми «Złota czaszka» (1842) Юліуша Словацького. Йдеться про події XVII ст., коли місто залила повінь. Твір складається із двох взаємопов'язаних мотивів – підготовка до антишведської конфедерації, якою займається стражник Золотий Череп, і нещаслива любов сміливого студента до його доньки, яку віддають за нелюбого їй багатія. Важливу роль у драмі відіграють дитячі спогади поета (коляда, пересувний театр, різдвяна домашня атмосфера). Художня репрезентація дитячих літ стилістично об'єднує цей твір із «Panem Tadeuszem» Адама Міцкевича. У драмі упізнається кременецька топографія, а донька Золотого Черепа списана з прототипу тітки. Твір щедро пересипаний українськими, парафразами колядок. Юліуш Клейнер звертає увагу на те, що про нещасливу любов закоханих (і читачів) попереджає учасник хору (античний прийом парабаси), він ніби наочно переконує про залежність людської долі від метафізичних сил. У цьому містичному елементі вчений вбачає вплив тов'янізму [Klejner 1928: 3, 292-307].

У проміжку поміж 1844 – 1845 роками постала друга драма Юліуша Словацького «Fantazy», дія якої відбувається на Поділлі, в садибі графа Респекта, колись певного і багатого, а нині зубожілого. Цей твір – як фрагмент українського тексту – багатий на сенси і відкритий. Письменник змальовує владу грошей, як вона деформує духовну велич людини і руйнує людські стосунки. Схоже, що в творі автор полемізує з образами Фантазія та Ідалія Красінського. Поет відмовляється від романтики високих ідей і патріотичної героїки, змальовуючи образ Яна, який в 1831 році

підняв селянський бунт. Устами графині Респект автор висміює аркадійську ідилію українського села, поширену серед поетів української коли, виступає проти «україноманії»: «Ти пастухові накажи, щоб він / На луг у парку перегнав отару, – / Хай невода закине в стан Антін, / Ще й посадить над ставом діток пару, / Як то малює Тассо в пасторалі. / А ззаду тих женців поставте в ряд / І хай співають. Ганна трохи далі / Хай кіз пасе... Ах, це отой каскад, – / Його тоді пустити ви повинні, / Коли з-за столу встанемо... Затям: / В цю мить Дубина, схований в затінні, / Пісень Падури хай співає нам! / (Переклад Миколи Бажана).

У першій половині ХІХ ст. постали значні твори про коліївщину, серед них – «Zamek Kaniowski» Северина Гощинського (1820), «Гайдамаки» Тараса Шевченка (1841), «Sen srebrny Salomei» Юліуша Словацького (1843). Драма «Sen srebrny Salomei» написана в Парижі (1843, опублік. 1844). У ній автор історіософськи інтерпретує коліївщину (селянське повстання в Україні в 1768 р.) в контексті головних засад доктрини Анджея Тов'янського – ідеї терпіння, жертвності і любові, застосовує романтично-тов'яністичну інтерпретацію снів, знаків і кривавої помсти, яка має розкрити покликання людини. Головний герой твору, Грущинський, сповна не усвідомлює свого покликання і прив'язаний до домашнього щастя, він не взяв участь у барській конфедерації, а в пошуку спокути зробив неправильний вибір, бо потрапив під команду (вплив) Регіментаря, який придушує коліївщину. Тому він програє, бо селяни мстять і йому, і його родині, і їх кара виправдана: лише надлюдське терпіння допомогло йому само усвідомити трагедію, зрозуміти сенс історії і власної долі. Представлений у творі хід подій отримав риси справжнього суспільно-народного конфлікту між польською шляхтою і селянською Україною (деякі постаті стилізовані під історичних осіб: Сава, Семенко, Регіментар); конфлікт автор звів до взаємного виміру кари і «ofiary krwi», він набирає прикметних рис історичного розвитку. У такий спосіб революція в творі отримала містично-моральну підтримку.

Історія, як її інтерпретує Юліуш Словацький, іронічна, бо в ній дуже багато мук і терзань народу, але цей дух кривавої різни удосконалює народ, змушує окремих людей в різний спосіб очиститися. Смерть не становить тут, як у «Księdzu Mareku»,

початку нової епохи, оскільки саме так розвивається історичний процес, набуває своєї тяглості, поєднує нові пари рівночасними зв'язками. Світ історичний по своїй природі має ненастанно розвиватися, гинути і відроджуватися заново, бо так у ньому реалізується таємна воля Провидіння. Тому залишається нерозв'язаним конфлікт шляхетсько-селянський і польсько-український, який буде приводити до нових терпінь і нових надій. Автор розуміє історію як вияв антиномій і конфліктів, вона розвивається в творі через неузгоджену і незв'язану фабулярну і стилістичну тканину. В поетиці твору помітні барокові традиції контрасту, суперечності і дисонансу, трагічні мотиви змішані з селянськими і романсовими, що надає творові певної іронії і демаскує її цінність і стильову визначеність. Зростаюча трагічна напруга нарешті спадає, особливо в селянсько-романсовій сцені поєднання двох пар (Саломеї Грущинської і Леона, сина Ренгіментаря; князівни і Сави). Збудований на основі ідейних і мистецьких дисонансів, «*Sen srebrny Salomei*» – перший польський трагігротескний твір, який випереджає твори авангардистів ХХ ст.

Драма ««*Ksiądz Marek*» Юліуша Словацького була написана в 1843 році, в Парижі. Становить поетичний виклад історіософії і особливий тов'яністичний взірець. В основу твору покладено епізод барської конфедерації – занепад Бару 20.VI.1768 р., а головний герой, винесений у назву твору, має реального прототипа – кармеліта Марка Яндроловіча, який відіграв значну роль у першій фазі руху конфедератів, підсилюючи атмосферу релігійної і патріотичної екзальтації. Але автор не дотримується історичних подій (смерть ксьондза Марек в Барі), а їх символізує і гіперболізує.

Кривавий зрив конфедератів Юліуш Словацький трактує як принциповий перелом у діях народу, момент смерті давньої Польщі – монархічно-магнатської, репрезентованої через маршалка (М.Красінського) і бунтівника Косаковського (в минулому гетьмана), і народження нової Польщі – республіканської, демократичної, що втілює ідеал правди, любові і жертви. Речник нової Польщі і її творець – то ксьондз Марек: свідомий надії на волю Бога, «Божий рицар», що спирається на «колону духів», пророк на взірець Мойсея і св. Івана Євангеліста, християнський рицар, що бореться мечем за віру, каплан, що репрезентує новий

костюл і нову концепцію Бога. Він відроджує терпіння, вважає, що воно може очистити жертви в історії; це «первородний дух», без якого історія не може звершитися, харизматичний провідник і водночас жертвенник. Він є ідеалом людини нової епохи, людини, яка діє за волею Провидіння і яка починає новий етап діянь людськості. З-поміж інших осіб на перше місце висуваються дві постаті, об'єднані взаємним зачаруванням. Жидівка Юдіта, яка мстить за невинну смерть батька, уможлиблюючи через зраду росіян здобуття Бару, жбурляє на них прокляття і врешті гине, підпаливши себе. Історія Юдіти та діяння «silnego ducha», який через занепад і злодіяння проти божого плану світу доходить пробачений ксьондзом Мареком до прийняття разом із християнством нової віри. Косаковський, потужний, темний антагоніст кс.Марека, уособлює всі вади магнатів, але водночас здатний до посвячення себе справі народного чину, має риси розбійника і богатиря, що наближає його до типу генезійського злочинця з «Króla Ducha».

Переживання героїв драми піднесені до міри найвищих цінностей і по трактовані як показники їхнього духовного життя. З перспективи духу поет інтерпретує також історичні події. Безнадійна ганебна оборона Бару (тут не допомогли розрахунки маршалка і його прибічників) – це свідчення терпіння і принесення жертв на вівтар нової Польщі, а через – і нової епохи. Такій інтерпретації сприяє образність, близька до старозавітних і апокаліптичних візій, романтичної бурхливості і барокового експресіонізму, вона підкреслює аналогію між представленими випадками і «історією світу»: в Барі реалізується водночас містерія народження муки і змєртвихвстання. Конденсація подій і максимальна простота образів переплітаються з партіями монологів. Драматизм твору виявляється насамперед у динамізмі візії, підсиленої 8-гласником із змінним ритмом, близьким до форм побудки, маршу, пісні і танцю. «Piesn Konfederatow» з I акту нагадує барську конфедератську поезію (напр., «Marsz imć pana Sawy Calińskiego», «Pieś Konfederacka w roku 1769» та ін.).

«Król-duch», історіософська поема Юліуша Словацького, що поєднує елементи ліризму зі структурою епосу, створена в 1845-1849 роках, частково видана під назвою ««Król-duch. Rapsod I», в Парижі, в 1847 році, над нею автор працював до останніх днів

свого життя, але не завершив, твір залишився у багатьох рукописних версіях (бл. 10 тис.) і фрагментарному чистописі, він є копією, яку підготував і спорядив коментарями З.Феліцький. Цю копію згодом доповнив А.Малецький і видав у другому томі «Pism rośmierznych» (Львів, 1866). Опублікований текст, поділений на рапсоди II-IV разом із рапсодом I утворив новий зміст, пізніше названий головним текстом. Наступні видавці, що опинилися перед проблемою як видати поему, щоразу переглядали старі рукописи, пробуючи впорядкувати твір. Видання Б.Гибриновича («Dzieła, 1909, t.4») уже презентувало твір трикратно інший, ніж був раніше, в основу майбутніх видань лягло видання Ю. і М. Павліковських (Львів, 1924) – із прозорим укладом щедро використаних відмінностей, опертих на кількаступеневу нумерацію (286 тематичних одиниць та їх похідних), оснащених великим критичним апаратом і коментарем. Раннє видання коментарів тексту належить М.П'яткевичу (Перемишль, 1923), який змінив перелік рапсодів з п'яти до чотирьох. Популярно-наукове видання поеми підготував Юліуш Кжижановський («Dzieła, Вроцлав, 1949, t.4»), який врахував видання Павліковських, запропонувавши невеликі модифікації тексту і власний, читабельний вибір відмінностей.

Видавці «Dzieł wszystkich» (Ю.Клейнер, Ю.Кужняр, В.Флоріан) запропонували найобширніше видання в результаті багаторазового поглибленого аналізу з орієнтацією на план Клейнера, переглянули відмінності і переглянули різні варіанти, прийнявши, за П'яткевичем, поділ цілісності твору на чотири рапсоди. Окрім відкритості, фрагментарності і відсутності остаточно авторського тексту «Król-duch» належить до найважливіших поетичних творів Юліуша Словацького, він підсумовує філософські і естетичні погляди автора в контексті містичної філософії, порушує питання про походження, природу і призначення людини, а також народу. У цьому творі найповніше реалізовано генезійсько-історіософічну філософію поета, який займає дуже важливе місце в контексті польського месіанізму.

У філософському сенсі «Król-duch» становить доповнення і розвиток спіритуалістично-пантеїстичної теорії народження і розвитку всесвіту, повніше викладеній у «Genezis z Ducha», де стверджується, що природа і людство розвиваються за одними й

тими ж законами. Силою творчих дій є безсмертний Дух (предвічне Слово в Євангелії св.Івана), збагачений волею творення, який винаходить нові форми і збуває старі – через боротьбу (як із опором матерії, так і з власними лінощами) і через жертву, терпіння і смерть, яку трактовано як інкарнацію в новому, досконалішому вселенні. Так здійснюється поступ, який є кінцевою еволюцією і всесвіту, здійснюється через безперервне циклічне стирання протилежних сил: духу і матерії (тіла), динаміки і стагнації, життя і смерті, боротьби і жертви. Історію народу, його дорогу до світла, до апокаліптичного «сонячного Єрусалиму» творить праця цілих «колон» духів на різних щаблях досконалості, причому головна місія випадає найвищим духам в тій ієрархії – духам-королям, які мають бути провідниками, ними можуть бути вожді, які добре володіють мечем, і співці – творці слова. Ця теорія підносила значення моральної сили людини в суспільстві, освячувала порив революції і жертвність крові, творила перспективу для народу з трагічною долею, допомагала їй представникам знайти власне місце в історії свого народу і виконати роль провідників: поета-віщуна, виразника вічних істин, пророка майбутнього.

Звідси епічний задум («Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca powieść») і форма «досконалої поезії», так званого епосу (діалог із «Гофредом», 11-голоскова октава), яка дає змогу на панорамне, багатостороннє, фабулярне охоплення долі народної спільноти, поєднання історії і релігії, міфу і казкової фантастики, все це Юліуш Словацький підпорядкував ліричній автокреації авторського «я», яке ототожене у творі з наратором і водночас із героєм – духовним провідником народу, безсмертного в нескінченних життях («Ścierpienia moje i meki serdeczne... powiem»). Ципріян Норвід назвав таку структуру «моноепопеєю». Філософсько-формальна концепція «Króla-ducha» є виявом літературного романтичного індивідуалізму. Силою уяви створив поет для свого героя – нащадка багатьох культур – світ космічного простору, розп'ятий між безоднею підземелля мертвих і сонцем, оживив богів язичницьких і християнських, героїв міфів, казок і людських вірувань. І на тому тлі накреслив з великим розмахом динамічну візію прадавньої слов'янщини, вказав на виникнення народу в добі переселення народів і формування польської

народності. Вільно черпаючи з культурної традиції, створив власний поетичний міф початку історії народу, в якому хотів також зафіксувати свій погляд на його історичний шлях та історичні завдання.

Зацікавлення польськими і слов'янськими джерелами виніс Юліуш Словацький із передповстанчого періоду, коли наукові осередки Вільна і Варшави оживили свої історичні пошуки. В нарисах (часто утопічних) давньої демократичної праслов'янської спільноти шукано підстав для незалежного і вільного життя і спільної боротьби слов'янських народів із царатом. Можна віднайти в поемі історіософські тези Лелевеля та інших учених – М.Балінського, Т.Чацького, І.Даніловича, відлуння дискусії про давньоруську хроніку Нестора чи «Повість минулих літ», щедро цитованих М.Карамзіним, його «Історію російського народу» цитовано здебільшого у фрагментах, а цілісний переклад вийшов у 1824 – 1830 роках. Лелевель порівнював Карамзіна з Нарушевичем, історики порушували теми теорії напливу чи захоплення, відкривали джерела народної культури в перед християнській спільноті (В.Суровецький, З.Доленга-Ходаковський), переконували, що демократичні угруповання черпали силу віри в політичній силі народу. Пізніше на еміграції дискусії на тему праісторії Польщі точилися в колах Демократичного Польського Товариства: про походження народу, слов'ян, Нестора, Карамзіна говорив також Міцкевич у паризьких лекціях. Навіть побіжний огляд тих впливів і лектур, часто зазначених у записниках і листах поета, свідчить про його велику історичну ерудицію, про те, що він користав з нових інтерпретацій (напр., оборона Болеслава Смілого чи шляхетські вольності взяті з Лелевеля, усупереч монархічному «Третьому Маю») і візії історії хотів надати вірогідності і переконливості, але вона становила лише частину поетичного плану.

З чотирьох рапсодів твору (із найновішого видання) три він присвятив втілення «króla-ducha»: I – Попелові (якому в давньому варіанті був присвячений також рапсод II, зазвичай трактований як довершення I), III – Мечиславові, IV – Болеславові Смілому; рапсод II, який поет назвав в одному із варіантів «Księga legend», завершує історію П'яста і Земовіта. Між двома останніми епізодами вплетено історію Болеслава Хороброго. За Нарушевичем

і Лелевелем поетичний матеріал, поданий до нарису про Галла та історії лешків і попелів, якби увиразнює сюжетну лінію Ванди.

Прихильник еллінської культури, автор «Grobu Agamemnona» переніс до Польщі дух грецької культури, грецького геросу, ери Арменчика, зробивши його першою ланкою «królów-duchów», про вибір краю слов'ян свідчить візія закоханої жінки (вона з'являється перед героєм в Надесі), яка, окрім духа-антагоніста, є доповненням до символічної тріади. Перша кохана є богинею, що уособлює Польщу – Пані Слова, звана також Сонячною Панею, яка в християнських часах уособлює постать Небесної Королеви. Її людський відповідник становить у житті Попеля – Ванда, Мечислава – Добронравна, Смілого – сестра Светина – Светохна; сила трьох жіночих духів у любові. Віддаючи вказаний край духові Грека під владою Пані Слова, визначає поет свою етимологію назви слов'ян – виводячи її від слова або слави. Також вибір Арменчика (власне Гера Армініуса з Платонові держави) допомагає вивести цю постать з Арменії в контексті «кавказької доктрини», якої дотримувався Нарушевич. Ідею цю, близьку авторові з погляду на вірменське походження мами, він пов'язав з теоріями про наїзд ляхів чи лехнів і переможене плем'я венедев (яке зрештою виступає і в Нестора) – разом з праіндійським міфом про вожда, народженого серед попелів, тут сина рози Венеди (див. «Lilla Weneda»). Призначений мамою на мстителя, Попель обливає брудом Леха, після чого панує самовладно і круто. Використана у творі стилізація під Івана Грозного (Карамзіна) покликана зцілити і зміцнити край, готує його до майбутньої долі – як Польщі «na-ból-skale». Умертвлений (забитий) Попелем дух антагоніста, лірник Зоріан, оживе в своїй безсмертній пісні і буде знову ставати на дорозі безрозсудного в своєму гніві короля – в рапсодії про Смілого як біскупа Станіслава.

Після смерті Попеля відійде в минуле «подібна прихильність» слов'ян, селянський і лагідний край селянських хат і сонячних садів. Польща Мечислава вступає на дорогу перемін, зіткнень з іншими культурами, а головне християнства – старі поганські боги падають із своїх капищ.

Наступний король-дух, Мечислав, стає через жорстокість попереднього життя жертвою з «меча і слави»: обдарований долею короля і Гомера (королівською долею Гомера) прагне володіти

виключно силою слова – терпить однак поразки, а усвідомлюючи їх, навчається терпіння. Нарешті третя влада – Смілого, енергійного, справедливого, об'єднаного із своїм народом, забуває про свою місію і потрапляє у гріх лінощів, віддаючись утіхам і розкошам, вона також втрачає владу на взірць антагоніста – біскупа Станіслава. На свідченні Петровіна проти короля завершується головний текст поеми.

У цих трьох різних реалізаціях ідеї влади дає про себе знати порушена Словацьким ще в «Prologu» до «Kordiana» актуальна для епохи міжповстань проблема провідників народу, шукання причин поразки повстання 1830-1831 років і вибору власного політичного становища у новій ситуації сорокових років.

Три королі презентують три типи гріхів, у які впадають ті, що мають у руках владу. Єдиний позитивний приклад Хороброго, залишається ніби в легенді – в пророцтві (рапсод про Мечислава) і традиції (рапсод про Смілого); це є дух, інший від Македончика («*duch większy od Makedonczyka*»), який раз блиснув, але не є тим «*rapem-duchem*», призначеним вітчизні, у звершенні власних помилок і жертв простуючи дорогою народу. Окреслені поетом – в різних редакціях тексту – фрагментарні екскурси в минуле стосуються тих володарів, які уособлюють ідею єдності держави, народу (Локетек, Ягелло), однак у цих фрагментах ще нема концепції окремих героїв – їх боротьби, злетів і падінь, може найвиразніше змальовано «руський епізод» Міхала Тверського. Водночас десь з-під споду, з мороку гусел і чарів визріває і прагне досягти свого визнання народ – перший презентант думки «*prostej, ale ciemnej*», через «*myśl Bożą*» появляючись часом «*pastuszku*», аж до пам'ятної строфи, яка заповідає появу народові Христа, якому сходить вже «*gwiazda zbawienia*» – *sternica wszelkiej obłąkanej łodzi*. Є може в цій строфі історична перспектива в добі поширеної в Європі революції, до якої і через яку веде дорога духу – «вічного революціонера».

Може подальший плин поеми ніколи б не зміг написати поет – його писала історія, особливо у рапсоді про Смілого, перенасиченому подіями. Сучасні дослідники пишуть про «відкриту форму» «*Króla-ducha*» (Tatara 1973: 68), про міфотворчу свідомість поета, яка спонукає дивитися на останній твір Словацького як на твір каліки, але повний, вкинутий у простір

безчасся великий поетичний міф народу і порогу історії разом із власною автогенезом поета-віщуна, який вмирає, але залишає після себе безсмертну пісню. При своїх інтерпретаційних труднощах, синтезі найрізноманітніших культурних елементів і художніх джерел поема «Król-duch» є незвичайною сугестивною візією міфічно-казкової слов'янської дійсності, зі зміною настроїв, миготливості тонів, динамічною рухомістю космосу і природи, але також і в окремих образах, застиглих у безрусі, як образ «приспаного королівства», що нагадує «zatrzymany kadr filmu» (Makowski 1980: 112). Дитячі враження, змальовані в поемі, пізніше відгукнуться в багатьох творах, починаючи від «Starej baśni» Юзефа Ігнація Крашевського і до літератури модернізму («Królewska pieśń» Казімежа Глінського, філософські концепції Тадеуша Міцінського, стилістичні аналогії і символи в творах Станіслава Виспянського, «Wiatr od morza» Стефана Жеромського, до творів ближчих часів, наприклад, історичних повістей Антонія Голуб'єва та Теодора Парницького).

Отже, український текст Юліуша Словацького, починаючи від ранніх творів «Dumka ukraińska», «Piosnka dziewczyny kozackiej», а далі – поем «Bieniowski», «Złota дума», «Żmija», «Król-duch», драм «Złota czaszka», «Jan Kazimierz», «Mazepa», «Fantazy», «Sen srebrny Salomei», «Ksiądz Marek», є зв'язним знаковим комплексом, у якою інформація тісно пов'язана з оцінкою та емоційністю. Український текст письменника слід розглядати як сукупність текстів або складно влаштований текст, елемент процесу структурації. Він апелює до духовно-ініціативного сприймання образу України різними читачами, є носієм стабільних, позаситуативно значущих ідей, умонастроїв, станів, таких, як історія українського та польського народу, їх етногенеза, мирне і незалежне співснування, державність (у межах польської федерації), призначення людини і народу в контексті польського месіанізму. Український текст Юліуша словацького, що постає як ієрархічно вища інстанція, багатий на безліч сенсів, він відкритий і незавершений, ніби наново постає в кожному акті сприймання, незалежно від волі автора.

Література: *Борщак 1991:* Борщак І., Марсель Р. Іван Мазепа. Життя й пориви великого гетьмана. Пер.з франц. – К., 1991; *Вєрвєс 2000:* Вєрвєс Г. Україна в творчості Юліуша

Словацького // Юліуш Словацький і Україна. Збірник наукових праць (відп. ред. Р. Радишевський). – К., 2000; *Klejner 1928*: Klejner J. Juliusz Słowacki. – Lwów, 1928. – Т.3; *Makowski 1980*: Makowski S. Uliusz Słowacki. – Warszawa: PAN, 1980; *Mickiewicz 1955*: Mickiewicz A. Dzieła. – Warszawa, 1955. – Т.14; *Нахлік 2010*: Нахлік Є. Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010; *Радишевський 2009*: Радишевський Р. Аркадійсько-русалчана Україна Юзефа Богдана Залеського // Радишевський Р. Полоністичні та порівняльні студії. – К., 2009; *Рихлик 1928*: Рихлик Є. Українські мотиви в творчості Юлія Словацького // Ніжин, 1928; *Słowacki 1959*: Słowacki J. Dzieła pod. red. J. Krzyżanowskiego. – Wrocław, 1959. – Т.14; *Словацький 2005*: Словацький Ю. Срібний міф України. Поезії. Поєми. Драми (упор. Р. Лубківський). – К.: Світ, 2005; *Tatara 1973*: Tatara M. Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza. 1918-1968. – Wrocław: PAN, 1973.

О.І.Богданова, асп. (Київ)

ББК 83.3 078

УДК 821.111 (73)

Дихотомія «місто – село» у прозі Альфреда Дьобіна та Миколи Хвильового

У статті проводиться компаративний аналіз дихотомії «місто-село» на матеріалі прозових творів «Сентиментальна історія», «Колонії, вілли...» й «Життя» М.Хвильового та роману «Берлін, Александерплац» А.Дьобліна. Простежуються шляхи взаємодії й протистояння мегаполіса і провінції. Увага акцентується на мотиві самотності городянина й тенденції урбанізації.

Ключові слова: дихотомія, опозиція, урбанізація, міський текст, село, звуковий ряд, топонім, локальний об'єкт, провінційний простір.

In the article there have been made the comparative analysis of dichotomy "City-town" on the material of prosaic works "Sentimental history", "Colonies, Villas...", "Life" by M.Khvylovy and the novel "Berlin. Alexanderplatz" by A.Doblin. The ways of cooperation and opposition of megapolis and provinces have been defined. The attention is focused on the motive of loneliness of a city dweller and the tendency of urbanization .

Keywords: *dichotomy, opposition, urbanization, city text, country, sound row, toponym, local object, provincial space.*

Поняття «місто» розмите й дискусійне. По-перше, не має єдиного загальноприйнятого визначення. Макс Вебер у праці «Город» [Вебер 1990] наводить деякі дефініції цього поняття. За Вебером місто – це населений пункт, будівлі в якому розташовані тісно одна до одної, настільки велике поселення, що в ньому відсутнє особистісне сусідське знайомство мешканців один з одним (соціальна теорія); населений пункт, більшість мешканців якого займаються не сільським господарством, а ремеслом й торгівлею (економічна теорія); таке поселення з певною територією, що характеризується особливим способом регулювання відносин володіння землею, яке відрізняється від поземельних відносин у селі (політико-адміністративна теорія). По-друге, критерії віднесення населеного пункту до ряду міст залежить від країни та чисельності населення, яке може варіювати від 250 в Данії до 30 000 осіб в Японії. По-третє, не чітко визначаються і кордони міста. Вони залежать від того, чи розглядаємо ми місто окремо, або враховуємо також передмістя.

Окрім того, дискусійним залишається питання про те, що слід вважати населенням міста: тільки його корінних мешканців, або ж і людей, що перебувають у місті тимчасово? Ми, розглядаючи місто у його взаємодії із соціумом, погоджуємося із соціальною теорією визначення міста. У зв'язку із цим, доцільним є запропонувати таке визначення поняття «село»:

Село – це невелике землеробське поселення, один з видів сільських населених пунктів не міського типу, жителі якого займаються переважно обробіткою землі і тісно пов'язані один із одним сусідніми стосунками.

Перші спогади про місто з'являються у 3 – 4 тисячолітті до н.д. Від початку зародження первісного суспільства розпочалося розселення людства у невеликі угруповання, що за своїм соціальним устроєм нагадували сільський тип поселень. Найбільш відомими давніми торговельними і ремісничими центрами були Вавилон, Спарта, Афіни, Мемфіс. Поступовий економічний та виробничий розвиток, а також виникнення різних соціальних верств населення і встановлення соціальної нерівності між ними спровокували диференціацію поселень. Встановлюються чіткі межі

між міською та сільською формами існування. «Промислова революція XVIII століття стала поштовхом стрімкого розвитку промислових міст, з'являються міста-агломерати... Це стало перехідним рубежем, коли відбувався переорієнтир в суспільстві із села на місто» [Тишків 2005: 193]. Перехідним періодом у суспільстві із села на місто в країнах Західної Європи Освальд Шпенглер вважав XIX століття.

Сьогодні невпинно зростає значення міста в розвитку країни. Натомість село з його специфічним побутом та одноманітним способом життя посуває свої межі перед натиском могутніх мегаполісів. Опозицією цих двох локальних систем переймаються не лише політики, митці та соціологи, але й літературознавці. У сучасному світі, коли село опинилося на межі виживання, дослідження дихотомії «місто-село», вивчення провінційних проблем та пошук їх вирішення має вирішальне значення.

Актуальність обраної теми полягає у тому, що, попри значну кількість досліджень, присвячених творчості М.Хвильового та А.Дьобліна, досі не проведено компаративний аналіз образу міста й, тим більше, проблеми дихотомії «місто-село» у творчості цих авторів. Питання потребує докладного вивчення, бо опозиція «місто-село» є надзвичайно важливою не лише у літературній спадщині обох видатних прозаїків XX століття, але й у німецькій і українській літературі загалом.

Соціально-територіальний простір належить не лише містам. Вони оточені низкою сел. Для дослідження міського тексту необхідно звернутися до взаємовідношення міста і провінції. Традиція вивчення урбанізації започатковується працями М.Вебера, Е.Дюркгейма, Г.Зіммеля, які одними з перших розробили та проаналізували проблеми розвитку суспільства. Георг Зіммель у праці «Великі міста і духовне життя» займається проблемою психологічного впливу на людину великого міста та провінційного містечка [Зіммель 2003]. Контраст між життям мегаполісу та села впливає на пізнавальну здатність людини, зводить духовність – основу людських стосунків у провінції – до рівня цифр, байдужості та сліпого егоїзму. «Вирахуваність» міського життя знищує право особистості на індивідуальність, ірраціональні й імпульсивні вчинки. Г.Зіммель говорить про

знецінення, відособленість й замкнутість міщанина як первинну стадію антагонізму практичного життя. Ф.Тьонніс аналізує форми взаємодії суспільства та спільноти, протиставляючи сільському способу життя міський.

Знаковими для українських урбаністичних досліджень є роботи Т.Возняк [Возняк <http://www.ji.lviv.ua/n42text/voznjak.htm>]. Науковець, вивчаючи феномен міста, значну увагу приділяє проблемі протистояння та взаємодії міста й села. У праці «Феномен міста» дослідник зазначає: «В архітектурному сенсі село розгортається по горизонталі, інколи навіть заглиблюючись у землю (балки, яри, улоговини). Натомість місто околу не улягає, радше воно видирається на найвищу сакральну та географічну точку у ньому. Воно кристалізується на вістрі сакральної місцини, яка єднає «Землю» та «Небо» [Возняк 4]. <http://www.ji.lviv.ua/n42text/voznjak.htm>.

Виникнення «дихотомії центру й периферії» чи «міста і околу» Т.Возняк пояснює у праці «Семантичні простори міста», спираючись на географічний простір Декарта й семантичну структуру простору. Місцем взаємодії між цими двома «світами» науковець визначає ринок. Він є важливим комунікативним простором, через який «село кореспондувало не тільки з найближчим містом, але й зі світом». «Обмін як комунікація різного рівня абстрагованості» є, за визначенням науковця, головною функцією міста. Отже, обмін, основною інформативною одиницею якого є гроші, відіграє важливу роль в історії становлення міст. Водночас Т.Возняк стверджує, що засоби масової інформації нівелюють протистояння центру та периферії, а комунікація знищує простір.

Об'єктом аналізу в роботі є повість «Сентиментальна історія», новели «Колонії, вілли...» й «Життя» М.Хвильового та роман «Берлін, Александерплатц» А.Дьобліна. Предметом дослідження є міський і сільський тексти обраних творів.

Невипадково об'єктом дослідження було обрано саме повість «Сентиментальна історія», новели «Колонії, вілли...» і «Життя» М.Хвильового, які досить різнобічно презентують тему взаємодії та протистояння села і міста. Доцільним був також вибір роману А.Дьобліна «Берлін, Александерплатц», оскільки саме в цьому романі письменник відтворює не тільки багатий за змістом і

контекстуально глибокий образ міста, але й, хоча завуальовано, порушує питання дихотомії «місто-село».

Вивченню творчості М.Хвильового присвятили свої праці В.Агеєва [Агеєва 1990], Ю.Безхутрий [Безхутрий 2003], М.Жулинський [Жулинський 1991], М.Тишків [Тишків 2005]. Дослідження міського тексту М.Хвильового почалося відносно недавно, варто відзначити також статті О.Гусейнової «Дискурс міста в прозі Миколи Хвильового: феноменологія маргінальності» (вивчає двоїстість, амбівалентність, ілюзорність столичного життя Харкова у прозі М.Хвильового) [Гусейнова 2004], О.Муслієнко «Місто у семіосфері абсурду М.Хвильового» (розглядає міський топос М.Хвильового як «текст абсурду», говорить про відверту апеляцію письменника до М.Гоголя, формулює спільні характеристики столичного і провінційного міста) [Муслієнко 2010], О.Соловей «Микола Хвильовий та дискурс модернізму в українській прозі 20-х років» (починаючи зі з'ясування загальних рис та тенденцій українського модернізму, розкриває погляди науковців – В.Мельника, С.Павличко, Г.Грабовича – та місце М.Хвильового у цьому періоді, підкреслює імпресіоністичні риси стилю письменника) [Соловей <http://kalmius.narod.ru/nomer1/kryt/solo.htm>].

Міський текст А.Дьобліна є досить таки дослідженим. Вивченням його займалися М.Баум, С.Бекер, О.Бернхардт, П.Бекес, Г.Зандер, А.Зольбах, Х.Шефер. Змістовними є також роботи О.Келлера та Ю.Олівера. Не дивлячись на значну кількість досліджень, присвячених міському тексту Миколи Хвильового та Альфреда Дьобліна, жоден із літературознавців не вивчає належним чином дихотомію «місто-село» як в творчості українського, так і німецького письменників. Твори обох митців присвячено проблемі урбанізації. Але якщо у романі А.Дьобліна «Берлін, Александерплатц» великий мегаполіс займає центральне місце, селу, у свою чергу, відводиться епізодична роль, а проблема опозиції «місто-село» вирішується мирним співіснуванням обох локальних просторів, то у прозі М.Хвильового змальовано процес урбанізації, відбувається утвердження міського способу життя й, відповідно, категоричне заперечення сільського.

На прикладі творів «Сентиментальна історія», «Колонії, вілли...» й «Життя» можемо простежити еволюцію

взаємовідношень і протистояння міста й села. Так, у новелі «Життя» події розгортаються на тлі сільської буденності, а місто представлене лише як мрія, яка, наче примара, переслідує головну героїню на сторінках газети («Оксана дивилась на рядки й думала, що там написано про Київ, про місто» [Хвильовий 1990, 1: 90]). Лише кількома влучними фразами Хвильовий робить образ міста надзвичайно насиченим і навіть ідилічним. Місто манить людину, наче «мовчазні станційні вогні» («хотілось до великих міст, до життя», «хоч би скоріш до міста», «як мені хочеться до міста» [Хвильовий 1990, 1: 89]). Село на його фоні звучить як антипод («хмурий гетьманський ліс», «змарнілі степи», «ліси були нудні й жорстокі, чорні, як смерть, вишкірялись навіть» [Хвильовий 1990, 1: 90], «чоботи грузли в багні» [Хвильовий 1990, 1: 91]). Одним словом – «тоскно».

Протиставлення села та міста підкреслюється у новелі звуковим рядом. У той час, коли у селі звучить «тоскний заспів» і «штучне іржання» [Хвильовий 1990, 1: 87], «зажурений шелест тополі» [Хвильовий 1990, 1: 89], «навкруги голе поле й тиша» [Хвильовий 1990, 1: 91]), у місті – «курить і дзвонить життя, найбільше, наймолодше» [15, с.90]. Його (місто) автор символічно зображує у золотому кольорі, кольорі багатства, насиченості, розмаїття («тільки на обрії блимало золото» [Хвильовий 1990, 1: 88]). Село ж представлене у творі в сірих, «нудних» тонах («вечори ходили по Комарівці – сірі», «тріщав віз – і було тьмяно» [Хвильовий 1990, 1: 87], «знову налетіла темна хмара й забризкали сірі води», «сіріло» [Хвильовий 1990, 1: 91]). Дихотомія «місто-село» остаточно підсумовується автором наприкінці твору («це темне життя, а хотілося світлого, молодого...» [Хвильовий 1990, 1: 91]).

Проте така опозиція досить не однозначна. Письменник ностальгує за «духом свіжих снопів» і «широкими безмежними ланами», за «жагучим шепотом на соломі» і «чайними трояндами», «які цвітуть на серці». Ностальгія ця якнайкраще відображена у повісті «Сентиментальна історія», головна героїня якої приїздить із села до міста, де «невідомий край» враз стає реальністю, таємничість розсіюється й набуває цілком земних, «аморальних», огидних, навіть згубних рис.

Перше розчарування, з яким стикається дівчина у місті, – «канцелярські будні» й конторська розпуста. Те, з чим вона боролась у селі («у нашому комолі була якась дика розгнузданість, і дівчата, що йшли туди, вже з п'ятнадцяти років робились «чесними давалками» [Хвильовий 1990, 1: 489]), тут було просто способом «одержати посаду» й «ніякого продажу тут нема» [Хвильовий 1990, 1: 492].

В.Фоменко у монографії «Місто і література: українська візія» зазначає: «Місто справді не село, де чуже життя і біди не кидаються у вічі, проте вони й не хвилюють сторонніх людей в урбанізованому середовищі. Одна з причин цього – анонімність більшості з тих, хто йде міськими майданами...» [Фоменко 2007: 189]. Все, на що може, потрапивши до міста, розраховувати Б'янка, – самотність («в своїй установі я, очевидно, була одинокою» [Хвильовий 1990, 1: 492], «тільки в машині я находила свого друга» [Хвильовий 1990, 1: 492], «залишалась тільки єдина жінка, що з нею я почувала себе досить спокійною» [Хвильовий 1990, 1: 493]). На відміну від великого мегаполісу, у якому людина опиняється один на один зі своїми проблемами та переживаннями й губиться серед «столичного руху», у селі всі пов'язані родинними або дружніми зв'язками, де навіть візниця є близькою людиною.

Майстерно вибудованим ланцюгом асоціацій М.Хвильовий вказує на те, що самотність – це беззаперечна ціна, яку має заплатити людство за комфорт великого мегаполісу. Автор наче прогнозує урбанізаційний вибух («ми на передодні світової катастрофи» [Хвильовий 1990, 1: 498]), який зруйнує усталений соціально-територіальний устрій суспільства й принесе прогрес та ще більшу самотність. Індикатором самотності і, відповідно, розширення влади міста служить відчуття холоду, що переслідує героїв протягом усієї повісті («Хіба ти не відчуваєш, що на землі холодніш становиться?» – запитує журналістка у Б'янки; «вона здригнула, наче й справді їй зимно було» [Хвильовий 1990, 1: 498]; від Чаргаря «повіяло холодком» при найменшому натяку на відвертість; «поцілунки ці були якісь холодні» [Хвильовий 1990, 1: 504]). І в цій самотності кожен рятується по-своєму: журналістка шукає відради у «юначків з задуманими очима», які «продають своє тіло» [Хвильовий 1990, 1: 497]; сусідка Уляна «відводить

душу», жаліючись Б'янці; сама ж героїня шукає віради у вигаданому коханні до митця.

Із споконвіків село було закритим консервативним середовищем. Селяни не бачили нічого, окрім важкої праці. Місто ж, навпаки, було осередком культури, освіти, естетики й економічного розвитку. Місцем комунікації цих полярних світів був ринок. Т.Возняк стверджує: «З огляду на свою комунікативну функцію, ринок став одним з найважливіших елементів усіх міст. Через ринок село кореспондувало не тільки з найближчим містом, але й зі світом» [Возняк]. Б'янка, приїхавши до міста, «йшла по великій вулиці» (суто міська принада) «й раптом потрапила на ринок» (місце перетину двох світів), де «стояли селянки з клубникою». «Соковита клубника», яку вона «взяла на губи», стає символічним прощанням із запашним сільським життям, смак якого вона зрозуміє лише згодом, пізнавши самотність, розпусність й байдужість міського життя.

У романі А.Дьобліна «Берлін, Александерплатц» найбільшими ринками є «Hackeschen Markt», «Fleischgroßmarkt» і «Frankfurter Topfmarkt». Ринок у столиці – це не просто міський локус, а великий механізм; не збіговисько селян, а підпорядкована законам урбанізованого середовища система. Тут є своє керівництво («Verwaltungsorgan ist die Deputation für den Vieh- und Schlachthof, bestehend aus zwei Magistratsmitgliedern, einem Bezirksamtsmitglied, 11 Stadtverordneten und 3 Bürgerdeputierten» [Döblin 1989: 117]), працівники («Im Betrieb sind beschäftigt 258 Beamte, darunter Tierärzte, Beschauer, Stempler, Hilfstierärzte, Hilfsbeschauer, Festangestellte, Arbeiter» [Döblin 1989: 117]), встановлено чіткі податки («Gebührentarif: Marktgebühren, Liegegebühren, Schlachtgebühren, Gebühren für die Entfernung von Futtertrögen aus der Schweinemarkthalle» [Döblin 1989: 117]). Це свого роду пограничний пункт між життям міським та сільським, місце комунікації двох світів. З одного боку, тут місто («Schlächterwagen karriolen an in schlankem Galopp», «die schmutzigen Mauern», «gelbe Verwaltungsgebäude» [16, с.117]), а з другого – селяни женуть на забій та продаж худобу («Aus den Provinzen rollt das Vieh ran, Exemplare der Gattung Schaf, Schwein, Rind» [Döblin 1989: 118]).

У новелі «Колонії, вілли...» М.Хвильового «Сидір запрягає коні й везе м'ясо до міста». Автор водночас має на увазі ринок як місце взаємодії села і міста й натякає на важливу постачальну функцію провінції. На відміну від новели «Життя», де місто постає перед нами як мрія, й повісті «Сентиментальна історія», де воно є самостійно існуючим простором і культурним центром, у новелі «Колонії, вілли...», як і в романі Дьобліна, місто цілком залежне від провінції. Тоді, як у місті «по вулицях голод», у провінції – «в яблуках мед, пасіка» [Хвильовий 1990, 1: 92], «їдять шоколад, п'ють каву, молоко» [Хвильовий 1990, 1: 95].

Не зважаючи на це, вирок М.Хвильового однозначний: село вмирає, наче «літнє сонце, відходить за обрій» («в Дамаївці майже кожного дня ховали когось» [Хвильовий 1990, 1: 90]). Молодь від'їздить, а значить – і село поступово старіє (Оксана у новелі «Життя» йде у пошуках «великого міста». Б'янка у повісті «Сентиментальна історія» покидає свій «провінціальний домок» «навіки» [Хвильовий 1990, 1: 487]. Колонії в новелі «Колонії, вілли...» із Слобожанських лісів «перевозили в місто»). «Але ж хіба можна було відмовитися від цієї поїздки?» [Хвильовий 1990, 1: 487] – стверджує письменник устами Б'янки невідворотність процесу урбанізації і вимирання села.

Процес старіння села, обумовлений масовою міграцією молоді, спостерігаємо і в романі А.Дьобліна «Берлін, Александерплатц». На прикладі молодого Цанновича, який від'їжджає до міста у пошуках благополуччя, бачимо усі переваги великого мегаполісу. Вже у двадцять років юнак досягає набагато більших успіхів, ніж деякі селяни у 80 («Sind noch andere klug gewesen und waren mit achtzick nicht so weit gewesen wie Stefan mit zwanzick» [Döblin 1989: 13], «er ist seinem Vater um zwanzick Jahr voraus» [Döblin 1989: 12]).

Проте письменник не заперечує право на подальше існування провінційного простору, а, навпаки, підкреслює його важливе постачальне значення для городян. Село дає місту ресурси для подальшого існування («Das Vieh aus den Provinzen herangerollt, aus Ostpreußen, Pommern, Westpreußen, Brandenburg» [Döblin 1989: 153]). До того ж село є тією віддушиною, куди тікає людина побути наодинці, відпочити (сюди приїздить кохана Біберкопфа із Райнгольдом; тут роблять операцію самому Францу, коли він

втрачає руку). Водночас – це той закуток, де тебе ніхто не знає. Це й дає можливість у глибинках провінції відкрити найпотаємніші, найтемніші риси свого ества, навіть приховати злочини. Саме у селі Freienwalde Райнгольд вбиває кохану Біберкопфа, тіло якої було знайдено лише через два дні («Die Leiche der Mieke wird nach zwei Tagen etwa einen Kilometer entfernt von der Kute gefunden, im selben Wald» [Döblin 1989: 352], «sie fuhr nach Freienwalde, um ihren Freund zu schützen, dabei wurde sie erwürgt, erwürgt, war hin, erledigt, und das ist das Leben» [Döblin 1989: 355]).

Таку парадоксальність у зображенні села (тут, з одного боку, всі знають один одного, з іншого, не важко приховати жахливі вчинки) спостерігаємо й у міській реальності. Серед мільйонів мешканців людина зберігає анонімність, проте кожен огріх видно, як на долоні. Тому й село постає в романі своєрідним місцем втечі («Ob mir einer gesehen hat in Freienwalde, ist zweifelhaft», «sie fluchen zusammen auf Karl, dann bringt Eva Franzen bei der Toni, einer alten Freundin in Wilmersdorf, unter» [Döblin 1989: 353]).

Як і в прозі М.Хвильового, у романі А.Дьобліна «Берлін, Александерплатц» також звучить мотив самотності городянина. Письменник чітко відмежовує сільський і міський простори. Якщо у селі тиша і спокій, вдосталь часу для спілкування («auf dem Land ist mehr Ruhe, die Leute drehen jedes Ding herum und herum, Ihr könnt reden stundenlang» [Döblin 1989: 10]), то городяни такої привілеї не мають. Люди у великому мегаполісі за вирієм подій не мають часу на спілкування («in der Stadt nun, es ist auch schwer, aber die Menschen stehen dichter beieinander, und sie haben keine Zeit» [Döblin 1989: 10]). Герой твору Цаннович (повчальна історія про Цанновича) навіть заробив на самотності людей міста («Er hat ä Geschäft daraus gemacht, daß die Leute in der Stadt keine Zeit haben und unterhalten sein wollen. Er hat sie unterhalten. Es hat sie schweres Geld gekostet» [Döblin 1989: 10]).

Не дивлячись на всі недоліки й переваги сільського й міського буття, у романі А.Дьобліна «Берлін, Александерплатц» не спостерігаємо протистояння таких локальних об'єктів, як місто і село. Радше існує окремо великий мегаполіс, якому належить основний соціально-територіальний простір, й окремо – провінція. Ці полярні світи не протистоять, а взаємодіють. Вже на перших

сторінках роману, розповідаючи історію про Цанновича, письменник показує взаємовплив села і міста («Die einen gehen von der Stadt aufs Land, die andern vom Land in die Stadt» [Döblin 1989: 10]).

Місто, хоча й існує окремо від провінції, проте постійно взаємодіє із селом. На підтвердження цьому письменник постійно використовує назви різних сіл, що оточують столицю, наче підкреслюючи її велич і красу («um Berlin belegenen Ortschaften Potsdam, Spandau, Friedrichsfelde, Karlshorst, Friedrichshagen, Oberschöneweide und Wuhlheide, Fichtenau, Rahnsdorf, Carow, Buch, Frohnau, Cöpenick, Lankwitz, Steglitz, Zehlendorf, Teltow, Dahlem, Wannsee, Klein-Glienicke, Nowawes, Neuendorf, Eiche, Bornim und Bornstedt» [Döblin 1989: 31]).

Символічним зв'язком села із містом у романі виступає трамвай (так само, як і потяг із села до міста у повісті «Сентиментальна історія» М.Хвильового: «із степу прилетів потяг, заревів, зашумів, загоготав», «на третій день я була в Z» [Döblin 1989: 490]). Періодично перераховуючи назви станцій, А.Дьоблін не забуває згадати провінції, які оточують Берлін («Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straußberger Platz, Bahnhof Frankfurter Allee, Lichtenberg, Irrenanstalt Herzberge» [Döblin 1989: 35], «Die 51 Nordend, Schillerstraße, Pankow, Breitestraße, Bahnhof Schönhauser Allee, Stettiner Bahnhof, Potsdamer Bahnhof, Nollendorfplatz, Bayrischer Platz, «Uhlandstraße, Bahnhof Schmargendorf, Grunewald, mal rin» [Döblin 1989: 364]).

Різноманіття сільських топонімів ще раз говорить про те, що автор зовсім не виступає проти сільського способу буття, а, навпаки, залишає за провінціями значний простір й таке ж право на існування, як і у міста.

Таким чином, у прозі М.Хвильового та романі А.Дьобліна «Берлін, Александерплатц» чітко простежується дихотомія «місто-село». Утворах обох авторів на фоні села домінує прогресуюче місто, великий мегаполіс ХХ століття. Неминучість процесу урбанізації одностайно стверджують у своїй прозі автори, хоча й ставлення їх до цього суттєво різняться. М.Хвильовий прогнозує вимирання села, причому місце його невідворотно займає місто,

згубне й розпусне, проте омріяне й невідоме. Письменник возвеличує місто, підводить його до рівня мрії й водночас обездушує. Автор же відомого роману «Берлін, Александерплатц» возвеличує міське життя, утверджує виключну культурну та соціальну роль мегаполіса, якому у його творах відведено центральну роль. Берлін Дьобліна – це перш за все прогресивний центр країни й усього всесвіту. По-іншому вирішує письменник і проблему дихотомії «місто-село». На противагу категоричному запереченню сільської реальності М.Хвильовим, А.Дьоблін відокремлює ці дві локальні площини одна від одної, залишаючи їм лише деякі шляхи взаємодії.

Література: Агеєва 1990: Агеєва В. Зайві люди у творчості М.Хвильового» / Агеєва В. // Слово і час. – 1990. – №10.; *Безхутрий 2003:* Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації: Монографія. – Харків: Фоліо, 2003.; *Вебер 1990:* Вебер М. История хазяйства. Город. – М., 1990. – С. 308 – 373.; Возняк Т. Семантичні простори міста / Возняк Т. // <http://www.ji.lviv.ua/n42text/voznjak.htm>; Возняк Т. Феномен міста / Возняк Т. // <http://www.ji.lviv.ua/n36texts/voznjak.htm>; Гусейнова 2004: Гусейнова О. Дискурс міста в прозі Миколи Хвильового: феноменологія маргінальності // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. – 2004. – №33, Ч. 1. – С. 66 – 71.; *Жулинський 1991:* Жулинський М. Микола Хвильовий. – К.: Знання, 1991. – 32 с.; Зіммель 2003: Зіммель Г. Великі міста і духовне життя // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2003. – № 29: Геній місця. Леороліс. Львів. Lemberg. Lwow. – С. 315 – 325.; *Муслієнко 2010:* Муслієнко О. Місто у сфері абсурду М.Хвильового // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – №20 (207), Ч.IV – С. 146 – 153.; *Соловей 2005:* Соловей О. Микола Хвильовий та дискурс модернізму в українській прозі 20-х років // <http://kalmius.narod.ru/nomer1/kryt/solo.htm>.; *Суходуб 2005:* Суходуб Т. Культура города и право памяти // Образ міста в контексті історії, філософії, культури: Києвознавчі читання. – К.: ПАРАПАН, 2005. – С. 5 – 15.; *Тишків 2005:* Тишків М. Позиція автора в новелі «Я (Романтика)» та в повісті «Сентиментальна історія» Миколи Хвильового // Українська мова та література в школі. – 2005. – №2. – С. 10 – 13.; *Фоменко 2007:* Фоменко В. Г. Місто і література: українська візія: Монографія. – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с.; *Хвильовий 1990:* Хвильовий М. Твори: У 2 т. / Хвильовий М. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М.Г. Жулинський, П.І. Майдаченко; Передм. М.Г. Жулинського. – 650 с.; *Хвильовий 2008:* Хвильовий М. Я (Романтика): для серед. та ст. шк. віку. – К.: Школа, 2008. – 368 с.; *Döblin 1989:* Döblin, Alfred. Berlin – Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf / Döblin, Alfred. – Walter Verlag, 1989. – 435 S.

В статтє проводиться компаративний анализ дихотомии «город-село» на материале произведений «Сентиментальная история», «Колонии, виллы...», «Жизнь» Н.Хвильевого и романа «Берлин, Александерплац» А.Деблина. Прослеживаются пути взаимодействия мегаполиса и провинции. Внимание акцентируется на мотиве одиночества горожанина и тенденции урбанизации.

Ключевые слова: дихотомия, оппозиция, урбанизация, городской текст, село, звуковой ряд, топоним, локальный объект, провинциальное пространство.

Наталя Грицак, к.ф.н. (Тернопіль)

ББК 83.3

УДК 82.091

Про переклад поезії Євгена Маланюка російською мовою Валерією Богуславською

У статті запропоновано аналіз російськомовних перекладів поезії Євгена Маланюка Валерією Богуславською. Продемонстровано, що перекладач максимально зберегла емоційну атмосферу, особливості ритмомелодики і найважливіші поетичні образи і мотиви віршів Є. Маланюка.

Ключові слова: переклад, поезія, читач, поетика.

In the article the author analyses the Russian translations of Yevhen Malaniuk's poetry by Valeria Bohuslavska. It is shown that the emotional atmosphere, the peculiarities of rhythm and melody, the essential images and motives of Y. Malaniuk's poetry have been preserved by the translator.

Key words: translator, poetry, reader, poetics.

Валерія Богуславська вже неодноразово презентувала українському читачеві свої україно-російські та російсько-українські переклади видатних митців України та Росії. Вклад Валерії Богуславської, наприклад, у розвиток цвєтаєвського перекладознавства не можливо переоцінити. Її збірка «Марина Цвєтаєва. Вибране. Вірші, поеми, драма / У перекладах Валерії Богуславської» (Київ, 2002) на сьогоднішній день є єдиною (!) в Україні, що найбільше повно розкриває творчість російського поета українською мовою. Звичайно, варто пригадати й такі книги перекладів: Перец Маркіш «Наречений завірюхи» (Київ, 2000),

Перець Маркіш «Вибране» (Київ, 2002), «Джордж Гордон Байрон «Твори» (Київ, 2004) та ін. Несподіваними та водночас цікавими є переклади (зазначимо, це вже друге, доповнене видання!) поезії Євгена Маланюка (Київ, 2006), загальним обсягом 526 сторінок.

Перекладати твори Є. Маланюка справа велика та відповідальна. Усвідомлює це й авторка перекладів: «Для чого я, потрясенная силою Маланюковских инвектив, взялась за дело вовсе неблагодарное – перевод этих пламенных стихов на русский язык? Наверное, движимая подспудно желанием донести его страстное слово до русскоязычного читателя» [Маланюк 2006: 259].

Власне, така авторська позиція, ймовірно, обумовила композицію книги, адже вона складається з двох частин: російськомовних перекладів Валерії Богуславської і оригінальних віршів Євгена Маланюка. Знаково, що перекладач зробила спробу представити творчий доробок Євгена Маланюка у всій його багатогранності та різноманітності. Переглянемо зміст: представлено твори зі збірки: «Стилет і стилос»; «Гербарій»; «Земля і залізо»; «Земна Мадонна»; «Перстень Полікрата»; «Влада»; «Проща»; «Остання весна»; «Серпень»; «Перстень і посох»; «Поэма збірками»; із рукописної збірки «Чорні вірші».

Характерна ознака усієї збірки – легкість читання. В. Богуславська майстерно знайшла золоту середину, оскільки її переклади не «українізовані» і не «русифіковані». Авторка перекладів змогла віднайти домінуючу, провідну ідею кожної збірки Є. Маланюка, а також окремого вірша. Так, кожен вірш вражає точністю і майстерністю відтворення звукової організації, його інструментовки, емоційного настрою, специфіки художньої форми.

Євген Маланюк, продовжуючи традиції класиків української літератури в річищі модернізму, збагатив їх новими досягненнями. Поетичний стиль українського митця слова не вкладається в традиційні рамки. Найвиразніший засіб його поетичної мови – символіка. Вже назва першої книги символічна «Стилет і стилос». Стилет – невеликий кинджал із дуже тонким і гострим клинком, зазвичай тригранним, стилос – паличка для письма у римлян. Український поет оригінально поєднує слова «стилет» і «стилос»: меч вчорашнього вояки за державність України замінив поет на перо. Мирний стилос в його руках стає стилетом. Поетичне слово

Є. Маланюка стає багатофункціональним, саме поезія має сформувати дух нації, її бажання боротися, не здаватися та вірити у свою перемогу.

Закономірно постає питання: чи змогла перекладачка засобами російської мови передати світогляд і поетику, інтонацію та глибину вірша? Пригадаємо у цьому контексті вислів відомого вченого О. Федорова: «Переклад завжди – тією чи іншою мірою – вікно в інший світ, у світ іншого народу, іноді в іншу епоху, – вікно, у яке ми дивимось то на Захід, то на Схід...» [Федоров 1983: 252]. Отже, порівняємо оригінал і переклад:

Є. Маланюк:

В. Богуславська:

<p>Стилет чи стилос? – не збагнув? Двояко Вагаються трагічні терези. Не кинувши у глиб надійний якор, Пливу й пливу повз береги краси.</p> <p>Там дивний ліс зітхає ароматом І весь дзвенить од гімнів п'яних птиць, Співа трава, ніким ще не зім'ята, І вабить сном солодких тасмниць,</p> <p>Там зачарують гіпнотичні кобри Під пестоші золототілих дів... А тут – жаха набряклий вітром обрій: Привабить, зрадить і віддасть воді.</p> <p>Та тільки тут веселий галас бою – Розгоном бур і божевіллям</p>	<p>Стилет иль стилос? – не постиг. Двояко Колеблются трагедии весы. В глубины не врубив надежный якорь, Плыву, плыву вдоль берегов красоты.</p> <p>Там лес вздыхает свежим ароматом, Звенья насквозь от гимнов пьяных стай. Трава поет, ничьей ногой не смята, Маня сладчайшим сном волшебных тайн.</p> <p>Там ткнут гипноз магические кобры, Чаруют ласки златотелых дев... А здесь – набрякший горизонт недобрый Привадит и предаст, отдаст воде.</p> <p>Но только здесь – веселый гомон боя – Безумье волн, расторженность</p>
--	---

хвиль. Безмежжя! Зачарований тобою, Пливу в тебе! В твій п'яний синій хміль! [Маланюк 2006: 268]	земель. Безбрежність! Околдований тобою, Пливу в тебе, в твої п'яний синій хмель! [Маланюк 2006: 12]
--	---

Дозволимо собі короткий відступ. В одному зі своїх листів до мене (на той час я досліджувала україномовні переклади Валерії Богуславської віршів Марини Цветаєвої) перекладачка висловила наступну думку: «Хоч би як були схожі російська та українська мови (а чим більше я перекладаю, тим більше впевнююсь, що на глибинному рівні не такі вже вони й близькі), все-таки я відтворюю вірш іншою мовою, і найбільше мені йдеться, аби цією мовою твір звучав природно, а не штучно. Це по-перше. А по-друге, щоб якнайбільше відчувалися стиль, ментальність, енергетика автора, якого перекладаю. Для мене це найголовніше». Наведемо ще одну, на наш погляд, важливу цитату Валерії Богуславської для розуміння суті її перекладацької діяльності: «Звичайно, я намагаюсь зберігати віршований розмір, римування, звукопис, внутрішні рими і т. ін. Але Боже збав від буквализму! І ще. Можливо, це містика, але, перекладаючи, я ніби запитую в автора: а як би він поставився до того, як я відтворюю іншою мовою написане ним? Погодився б чи заперечив? Бо, мені здається, перекладач має відчутти, закохатися в те, що він перекладає, по можливості влізти в шкуру автора, думати й відчувати, як він». Аналогічну думку знаходимо й в працях видатного українського поета та перекладача Максима Рильського, зокрема: «Важливо, щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає все, що йому замовлять перекласти, щоб тут доконче був момент творчого вибору» [Рильський 1975: 295].

Вернемось до зіставлення творів. Відомо, що в епіцентрі поезії Євгена Маланюка завжди була його рідна Україна. Духовно поет ніколи не залишав рідної землі, не зраджував її під тиском соціальних чинників, уник фізичного й морального знищення, яке стало долею більшості українських митців. З вихідця українського степового Півдня, значною мірою зрусифікованого, несподівано сформувався поет з дуже виразною, глибокою та несхитною

українською національною свідомістю, якою наскрізь пройнята його поезія; літературна критика й публіцистика. Власне, силою художнього слова Євген Маланюк оспівував красу рідної землі, боровся за її процвітання та незалежність. Тому вже першу збірку «Стилет і стилос» маємо право назвати життєвою програмою Євгена Маланюка. За словами В. Неборака: «В Є. Маланюкові маємо рідкісну в нашій культурі цілісну концептуальну творчу особистість, для якої література – продовження біографії, а власна біографія – чинник національної історії» [Неборак 1994: 345].

Вступаючи у співтворчість з текстом оригіналу, В. Богуславська точно віддзеркалює всі відтінки, всю смислову гаму поезії українського митця. Перекладач майстерно відтворила почуття ліричного героя, його роздуми про українську державність, адже вже у цьому вірші державність із політичної категорії переходить у світоглядну. Перекладач засобами російської мови змогла передати одвічну проблему вибору, яка постає перед митцями: оспівування краси чи служіння пріоритетам суспільства. У Є. Маланюка: «Стилет чи стилос? – не збагнув? Двоє // Вагаються трагічні терези»; в російськомовному варіанті: «Стилет иль стилос? – не постиг. Двоє // Колеблются трагедии весы».

У другій строфі український митець детально описує усї принади дивного лісу, в якому й «гіпнотичні кобри», й «пестощі золототілих дів». В російськомовній версії збережена тональність радості та веселощів. Щоправда Валерія Богуславська вносить деякі корективи, порівняємо: «Там дивний ліс зітхає ароматом» – «Там лес вздыхает свежим ароматом». Як бачимо, перекладач вилучає ознаку лісу, виражену прикметником «дивний», натомість дає характеристику аромату – «свіжий». Безперечно, що можна сперечатися стосовно правомірності такої заміни. Проте, на нашу думку, у словосполучення «свіжий аромат» з'являється додаткове значення: новий, неординарний, цікавий, оригінальний, а, значить, й дивний. Отже, з такої позиції вибір Валерії Богуславської цілком оправданий, адже вона не женеться за лексичною точністю, для неї принципово передача внутрішніх почуттів героя, відображення смислових нюансів оригіналу.

Пригадаємо, що індивідуально-авторський стиль Є. Маланюка вражає своїми ритмами, вдалими алітераціями й

асонансами, сильними епітетами та несподіваними метафорами. У його поезію необхідно вчитатися, адже кожен рядок глибоко символічний. Складається враження, що Є. Маланюк начебто грає з уявою свого читача. Вважаємо, що В. Богуславська талановито відтворила гармонійне поєднання високої ідейності з високохудожньою формою, яке було притаманне поезії Є. Маланюка. Приміром: «*співа трава*» – «*трава поет*», «*сном солодких тасмниць*» – «*сном волшебных тайн*», «*веселий галас бою*» – «*веселый гомон боя*». Цей приклад є підтвердженням думки Н. Ануфрієвої, зокрема: «Слід шукати не еквівалент слова, а «перекладати» думку, почуття автора оригіналу, душевний настрій ліричного героя, проникаючи у глибину поетики іншомовного твору» [Ануфрієва 2007: 245].

Звернемо увагу на те, що у цій поезії домінантними є дієслова (*не збагнув, вагаються, пливу, зітхає, дзвенить, вабить* тощо), за допомогою яких Євген Маланюк розкриває дилему: стилет чи стилос. Так, в оригіналі 14 дієслів, а в російськомовному варіанті – 12. У момент найбільшої емоційної напруги ліричного героя весь рядок побудовано саме цією частиною мови. Наприклад, «*привабить, зрадить і віддасть воді*». Валерія Богуславська не відходить від авторської концепції: «*Привадит и предаст, отдаст воде*». Проте майстриня міняє місцями сполучник «і», що, на наш погляд, призвело до певної відмінності у сприйнятті цього рядку, адже змінена інтонація. В оригінальній версії спостерігаємо поступове наростання емоцій, в перекладі воно втрачено.

Наявна також відсутність «страху» перекладачки у трансформації деяких образів поетичної мови Євгена Маланюка. Наприклад, у випадку неможливості знаходження адекватної лексеми у словниковому запасі російської мови, запропоновані правомірні заміни. Порівняємо: «*там зачарують гіпнотичні кобри*» – «*там ткнут гипноз магические кобры*», «*розгоном бур і божевіллям хвиль*» – «*безумье волн, расторженность земель*». Отже, перекладач не намагається зробити точну копію українського вірша, але представити переклад у «єдності змісту і форми на новій мовній основі» [Рецкер 1974: 45].

Продовжити аналізувати особливість російськомовних перекладів поезії Євгена Маланюка пропонуємо на прикладі вже інтимної лірики, зокрема, вірші «Вечір».

Є. Маланюк:

В. Богуславська:

<p>Ось вечір знов. Заплющує повіки Безсилий день. І знову, знову сам. Так треба ніжності, так треба, щоб навіки Удвох молитися вечірнім небесам.</p> <p>Вже ніч накреслює прозоро- сині тіні, Вже зорі глянули. І сяє, сяє тьма. І знаю, що десь ти, в такім, як я, тремтінні, Зітхаєш, і мовчиш, і молишся сама.</p> <p>І знаю, знаю, що ніжності такої Нам різно не знести в обіймах самоти І не втопити нам її в оцім спокої, Коли земля злилась з безмежжям висоти.</p> <p>І знаю, що життя – це тільки ці хвилини, Хвилини вічності. І знаю: ти – одна. І іншої нема. Прогаю – і пролине В цій лагоді ясній, в цій тишині без дна.</p>	<p>Приходить вечер внонь. И внонь смежает веки Бессильный день. И внонь я одинок. Так жажду нежности, так нужно, чтоб навеки Молиться нам вдвоем тем небесам, где Бог.</p> <p>Уже трепещет ночь прозрачно- синей тенью, И звездами горит, сияет мгла без дна. И знаю, где-то ты в подобном же смятенье Вдыхаешь и молчишь, и молишься одна.</p> <p>Еще я знаю то, что с нежностью такою Нам в одиночестве с тобой не совладать, Не утопить ее в безбрежности покоя, Когда земля небес вдыхает благодать.</p> <p>Я понимаю: жизнь – такие вот минуты, Минуты вечности. И знаю: ты одна, Нет для меня иной. Промедлю – и минует, Как ясность тишины, как эта ночь без дня.</p>
---	--

Свгеній Маланюк був геніальним майстром інтимної лірики, адже у своїх віршах про кохання поет не лише оспівує одне з найкращих почуттів даних Богом людині, але й роздумує над вічністю та шукає своє призначення у життєвому вирі. Кохання в ньому переходило в філософський план, в ідею, що сягала основоположних питань буття. Складність перекладу поезії обумовлена ще однією деталлю, яку, здавалось би, можна було віднести до розряду другорядних, а саме статева приналежність поета й перекладача. Проте, за словами М. Лановик, «тут вирішальну роль відіграє не стільки статева приналежність автора оригіналу й перекладача, скільки їх психологічна сумісність – спільна основа світочуття та світобачення» [Лановик 2005: 193]. Вважаємо, що Валерія Богуславська, як представниця протилежної статі, зуміла влучно відтворити засобами російської художньої мови усю експресію, емоційність, схвильованість та віру в вічне кохання. Так, настрої ліричного героя і найменші нюанси його почуттів відображені завдяки вмілому підбору контекстуальних відповідників: *«Вже ніч накреслює прозоро-сині тіні»* – *«Уже трепещет ночь прозрачно-синей тенью»*; *«І знаю, що десь ти, в такім, як я, тремтінні»* – *«И знаю, где-то ты в подобном же смятенье»*.

Детальне зіставлення першоджерела та перекладу дозволить продемонструвати копітку перекладацьку працю Валерії Богуславської. Рядки першої строфи в читацький уяві створюють образ самотнього ліричного герою, якому так потрібна ніжність, тепло і відчуття духовної єдності зі своєю коханою. В українському варіанті: *«Так треба ніжності, так треба, щоб навіки // Удвох молитися вечірнім небесам»*; в російському – *«Так жажду нежности, так нужно, чтоб навеки // Молиться нам вдвоем тем небесам, где Бог»*. Як бачимо, перекладач вносить деякі корективи в авторський текст. У першому рядку оригіналу спостерігаємо повтор *«так треба»*, в російській версії – *«жажду»*. Натомість епітету *«вечірнім небесам»* запропоновано *«тем небесам, где Бог»*. У такому поєднанні В. Богуславська зуміла відтворити смислові акценти та мінорну тональність першотвору. Водночас, це дозволило перекладачеві зберегти перехресне римування українського тексту: *«повіки // сам // навіки // небесам»* – *«веки //*

одинок // навики // Бог». У рештах строфах перекладач запропонувала власні рими і слова, що римуються: «*хвилини // одна // пролине // дна*» – «*минуты // одна // минует // дня*».

У другій строфі В. Богуславська змінює час дієслова і синтаксичну конструкцію оригіналу: «*Вже зорі глянули. І сяє, сяє тьма*» – «*И звездами горит, сияет мгла без дна*». Також натомість подвійного «*сяє*» запропоновано словосполучення «*сияет мгла без дна*». Проте, на наш погляд, все це в російськомовному перекладі сприймається природно, логічно і лише уточнює почуття ліричного героя.

Найбільш вдалим можемо вважати переклад останніх двох строф, адже у них В. Богуславська переклала не слова та словосполучення, не окремі фрази цієї поезії, а «пов'язані авторською ідеєю найважливіші образи твору, які обумовлюють усім багатством своїх взаємин неповторну своєрідність даної поезії» [Коптілов 1972: 187 – 188].

Висловлюємо думку, що перекладач не порушила індивідуальної своєрідності поезії Євгена Маланюка, не презентувала переспів чи варіації. Усі перелічені ознаки дозволяють нам стверджувати, що збірка перекладів стала вагомим явищем в україно-російському літературному середовищі.

Література: *Ануфрієва 2007*: Ануфрієва Н. Дискурсивна практика Івана Франка як перекладача // Рецептивні моделі творчості Івана Франка. Збірник наукових праць на пошану професора Романа Гром'яка з нагоди його 70-ліття. / За ред. проф. М.П. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – С. 242 – 253.; *Коптілов 1972*: Коптілов В. Першотвір і переклад: Роздуми і спостереження. – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.; *Лановик 2005*: Лановик М. Феміністичні тенденції та гендерні проблеми теорії художнього перекладу. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – Вип. XVI. – С. 188 – 202.; *Маланюк 2006*: Маланюк Е. Стихотворения. Поэмы. / Пер. с укр. Валерии Богуславской. – К., 2006. – 526 с.; *Неборак 1994*: Неборак В. Євген Маланюк // Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн. – К., 1994. – Кн. 1. ; *Рецкер 1974*: Рецкер Я.Й. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.; *Рильський 1975*: Рильський М.Т. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки. – К.: Рад. письменник, 1975. – 344 с.; *Федоров 1983*: Федоров А. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. – Л.: Советский писатель, 1983. – 352 с.

Тарас Дзись, к. філол. н. (Тернопіль)

ББК 83. 3 (4) – 3

УДК 82. 091

**Для домашнього вогнища як парадигма жінок фатальної долі
(на основі творів Івана Франка та Йозефа Рота)**

У статті розглядається образ жінки фатального типу на матеріалах творчої спадщини Івана Франка та Йозефа Рота. Також порушено питання типології жінок та теоретичні аспекти, які з ним пов'язані.

Ключові слова: система, типологія, тип, фатальна жінка, парадигматика.

Dzys Taras. The home as the paradigmatics of Fatal Woman (on material of the works by Ivan Franko and Joseph Roth).

The article deals with the image of the fatal woman in the texts by I. Franko and J. Roth. The main attention is paid to the problem of typology of women and its theoretical aspects.

Key words: system, type, typology, Fatal Woman, paradigmatics.

У репертуарі типів Івана Франка важливу функцію виконує образ жінок. Зрештою, це не дивно, бо витоки людської типології вчені вбачають у долі споконвічної пари – Адама та Єви. Усі гендерні видозміни з такої ретроспекції проглядаються в термінологічній опозиції «чоловіче-жіноче», або накладаються на одну постать, коли говорять про роздвоєність особи, близнюків [Філософія 2003: 263 – 281]. У сфері літературознавства здавна мова заходить у різних культурах про «еротичну» поезію як генологічні структури любовно-інтимної лірики.

І. Франко з юнацького свого роману «Петрії і Довбушуки» і до опублікованого останнім під назвою «Великий шум» (1907), за словами Т. Пастуха, «головного героя тестує жінкою» [Пастух 1998: 66]. У тому романі привертають увагу дослідників образи Олесі Батланівни і Дозі Кралінської. Образ Олесі за своїми сюжетними функціями, по-перше, нагнітає драматизм у конфлікті твору, а по-друге, характеризує. Образ же Дозі Кралінської «гартує» Андрія Петрія. Характерно, що у системі персонажів

роману «Петрії і Довбушуки» Т. Пастух, йдучи вслід за І. О. Денисюком, виділяє сім основних типів [Пастух 1998: 71], називаючи це розмаїття *«своєрідним генофондом основного типологічного “багажу” всіх наступних романів письменника»* [Там само].

Ми за романом тексту «Для домашнього огнища» зосередимось на функціях жінок фатального типу і на такому їх різновиді, як «вамп-жінка», який виразніше окреслився в інших творах як самого Франка, так і багатьох прозаїків розмаїтих стильових уподобань.

Нас цікавлять такі образи жінок, які мотивують і виправдовують своє особисте життя і публічну діяльність не стільки приватним інтересом, скільки добробутом сім'ї, своєї родини. За традицією, що склалася тоді, та у варіанті І. Франка, така мотивація звучить у назві роману «Для домашнього огнища» («Dla ogniska domowego») [Франко 1979].

Типологія жінок визначається у стосунках жінок з чоловіками, героїнь і героїв-персонажів, насамперед, у сімейно-родових взаємовідносинах: мати → дочка; свекруха → невістка; жінки → приятельки; жінки → партнери-бізнесменки тощо. Родинно-майнові стосунки, різні темпераменти, світоглядно-ідеологічні орієнтації, культурно-естетичні уподобання і смаки жіноцтва – все це живить систематику і парадигматику типології жінок у творах, які тут розглядаємо. Роман «Для домашнього огнища», як свідчить титульна сторінка окремого його видання, з'явився у культурі книгодрукування 1897 року під жанровим окресленням «повість» [Франко 1979, 160 – 161]. Він писався польською мовою у листопаді 1892 під назвою «Dla ogniska domowego» у Відні. Як відзначили текстологи, *«Український текст повісті <...> в порівнянні з польським має окремі відмінності, головним чином в останніх розділах»*. Деякі вставки *«уточнюють характеристику другорядних осіб...»* [Франко 1979: 490]. За переконанням коментаторів 19-го тому зібрання творів І. Франка у 50-ти томах, твори *«закінчені в українському тексті набагато логічніше й виразніше з ідейно-художнього погляду»* [Франко 1979: 491]. За роки, що минули після першодруку твору в польському та українськомовному варіантах (1893 – 1897), і з часу коментування (1979) змінилася не одна пізнавально-аксіологічна

ситуація, і тепер згаданий твір функціонує у соціокультурному контексті після антропологічного повороту як роман «Для домашнього огнища». Його генологічна проблематика наповнилася за тривалий час функціонуванням тексту в історико-культурному процесі під впливом різних чинників. Але провідним з них, котрий трансформував людинознавчий сенс, була типологія двох жінок – Анелі й Юлії. Ці постаті, образне зображення І. Франко зробив максимально сумірними. Уже перший абзац першого розділу чітко експонує подібність з незначною відмінністю: *«В невеличкім, чистенькім і зо смаком прибранім салонику дві дами заняті живою розмовою. Обі однакових літ, однакового показного росту, обі вродливі, в цвіті віку, обі вбрані добірно і зо смаком. Говорять між собою інтимно, інколи мимоволі понижуючи голос до таємного шепоту, хоч ані в салонику, ані в сусідніх покоїках, ані в сінях нема й душі живої.»*

Одна з них, розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викреслених малинових устах, з маленькою ямочкою на круглому підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності, – се, очевидно, пані дому. Ніхто би по ній не пізнав, що їй 28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, – так молодим, свіжим і непочатим видається їй лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать. В простім, а проте дорогім і елегантнім домовім убранні. Вона дуже живо занята тим, що “робить порядок” у салонику» [Франко 1979: 7].

Жартівливо-пустотлива розмова-діалог, як на картині вправного живописця або театрального режисера, презентує «натуру» другої дами: *«Вираз її лица, її очі і ціла її подоба, бачилось, потверджували правду тих слів. Все в ній проявляло ненастанний внутрішній неспокій, і то не хвиливі, але якийсь органічний, вроджений, що плыв з недостачі рівноваги між поодинокими силами її душі, між чуттям і волею, між бажаннями і спосібністю до їх заспокоєння. Хоч ровесниця Анелі, хоч не менше від неї вродлива і одягнена в елегантний візитовий стрій, вона все-таки виглядала о яких десять літ старшою від своєї товаришки. Її величезні русяві коси, обвиті довкола голови, бачилось, пригнітали те низьке чоло, порисоване вже легенькими морщинками, те бліде, дрібне, доцвітаюче личко з блискучими*

очима, що раз у раз бігали неспокійно. Коли говорила, кінчики її уст тремтіли судорожно, а в руках м'яла раз у раз напарфумовану батистову хусточку. Хто їй ближче приглянувся, той мусив достерегти, що не любила ніколи довший час спочивати очима на однім предметі, що часто якимось мимовільно, з привички, озиралася, щоби її не підслухував, і так само часто машинально поправляла складки своєї сукні. Навіть у тих хвилях, коли сміялася, коли слова рвучим потоком плили з її уст, – навіть у тих рідких хвилях видно було якийсь вираз терпіння і тривоги на її лиці, щось таємне і принадливе, мов загадка, а глибоке, мов людське озеро» [Франко 1979, 8 – 9]. І. Франко – психолог, характеротворець майстерно веде жарти двох жінок «бальзаківського віку», немов ненароком дозволяє читачам проникати в їх духовний світ. Анеля хвилюється, бо приїжджає її чоловік – капітан Антон Ангарович, а Юлечка від якогось «страху винного прочуття» сподівається «смертельної тривоги». Контрастні характеристики, які задає письменник, увиразнюються з прибуттям капітана. Другий розділ тексту роману конкретизує і характеристики, описи письменника, попередні натяки в розмові дам, і родинні стосунки Анелі з Антоном як батьків двох дітей Цесі і Михася, а водночас і фатальну долю жінок-подруг, що «розпочали сей нещасний інтерес» [Франко 1979: 10].

Поведінка Анелі та Юлечки в присутності капітана, як і обід щасливої сім'ї, поступово, крок за кроком, нагнітають тривогу читачів, які пильно стежать за розвитком стосунків усіх героїв-персонажів – головних, центральних і периферійних. Франко вправно веде свою аналітико-оцінкову партію, моделюючи свідомість капітана, що п'ять літ не був дома: «Чомусь не сподобалась йому ота Юлія. Було щось скрите, тривожне в її лиці, в її очах, у всій її постаті. Рухи її якісь вимушені, голос ненатуральний. Порядкуючи свої враження, капітан сказав собі, що та жінка виглядає так, немовби відвикла жити в поряднім товаристві. Який контраст з його жінкою! Та що ж, контрасти притягають себе обопільно, а про свою жінку капітан надто високо думав, аби на хвилю міг допустити, що дає приступ до себе і до своїх дітей жєницині недостойній» [Франко 1979: 26].

Прилучення до розмови головних персонажів таких віддалених у взаєминах жінок постатей, як дідусь Анелі старий

Гуртер з Кракова, власник кількох фабрик, який недолюбливав Антона Ангаровича, згадка про найкращого приятеля капітанового Редліха, все це вже з IV розділу тексту неухильно розкриває таємниці двох чарівних жінок. Поява капітана з Боснії в офіцерському казино, як і поручика Редліха, – все методично уявляє загадкову атмосферу. Особливо розповідь Анелі про візити барона Рейхлінгена інтригують читачів ще дужче, як і інформація Юлечки про ув'язнення Штернберга. Навіть забави ординарця Гриця чи балачки Юлії з другокласником Михасем, раптові наскоки до помешкання Ангаровичів поручика Редліха, – все щільно затягає вузли сюжетних колізій, які руйнують домашнє вогнище і затишок, створені брудними руками. Офіцери та постійні відвідувачі казино перешіптувались і підштовхували Редліха розкрити очі Ангаровичу на таємничі справи жінок. Письменник використав постать Редліха для демаскування вдаваної добродесності головної інтригантки Юлії Шаблінської. Редліх відверто сказав: *«Ота жєницина, котру я застав у вашім товаристві, належить до таких жєнщин, котрих навіть назви в поряднім товаристві ніхто не може назвати. Не думай, щоби се була попросту упавша жєницина. О ні! Всі ми грішні, всі падаємо в своїм житті, і для таких жєнщин, не раз жєртв нужди, пересудів або навіть щирого чуття, можна не раз мати навіть пошану. Знаєш мене, що суспільні пересуди не кермують моїм осудом, значить, можеш міркувати...*

– Але ж та жєницина тебе не знає! – скрикнув капітан. – Ти, може, приняв її за когось іншого?

– На жаль, ні! – сумно відповів Редліх. – Знаю її аж надто добре, знає її більшість присутніх тут офіцерів, і, коли хочеш переконатися, можемо завести тебе до її мешкання.

– До її мешкання? Так хто ж вона така?

– Не маю слова, щоби схарактеризувати тобі те огидливе і підле ремесло, яким займається вона. Те ремесло тим огидливіше, що полягає на ошуканстві, на укриванні перед оком властей і ведеться під невинним титулом пансіону для бідних та чесних дівчат» [Франко 1979, 74 – 75].

Новина приголомшила капітана, який викликав на дуель Редліха. Франко майстерно простежував лють і гнів Ангаровича, усі нюанси його обурення. Тільки в такий спосіб він показав

мотивоване фіаско жінок, які уособлювали в своїх постатях і поведінці типологію жінок фатальної долі. Усі модифікації жінок-персонажів, які по-своєму репрезентують парадигму збереження і захисту «домашнього вогнища», його достатку, затишку, комфортності за будь-яку ціну, показуючи, як образи-характери працюють на задум письменника, на ідейний зміст твору в цілому. З психологічного погляду Анеля і Юлія можуть бути контрастними антиподами – екстравертом і інтровертом, але їхнє довілля-середовище, сімейний стан (одна – заміжня, має дітей і коханого чоловіка; друга – вдова, замаскована комбінаторка, бізнесменка) за логікою нечесної справи, в яку втяглися з різних індивідуальних мотивів, прямують до одного життєвого кінця – розвінчування, ув'язнення, фатального кінця. Анеля, маючи дітей, чоловіка і хоч крихту сумління, вдалася до самогубства. Її смертний вирок прискорювався і крайнім зубожінням старого Гуртера, і появою п'яти дівчат, *«повбраних у сукні крикливих і негармонійних кольорів»*, постаті яких *«від першого разу свідчили про ремесло, яким вони займалися»* [Франко 1979: 117], і ревізором від поліції Гіршом. Погolosка, у яку ніхто не хотів вірити, ставала правдою. Свідки водили Гірша по вулицях і місцевостях, назви яких видають читачам львівський ландшафт. Страшне ремесло і *«брудна справа»* з торгівлею дівчатами остаточно демаскує фальшиву активність жінок навіть під час чаркування Гірша з капітаном Ангаровичем. Тому останньою краплиною, яка виповнила чашу передсмертної поведінки Анелі, стали слова капітана: *«Жінко! Сатано! Будь сто разів проклята за те, що в останніх хвилях життя ти не оцядила мені ще й сього болю! О, ти мудра, хитроумна! Щоб ані один нерв не лишився не розшарпаний, ані один мускул не перепалений пекельним огнем! Старим майстрам тортури до тебе б іти на науку. Нехай тобі Бог сього ніколи не простить, так, як я тобі не прощу в останній годині»* [Франко 1979: 132].

Взаємодокори чоловіка і жінки, які недавно втішалися любов'ю, вибухають у словах Анелі, яка вражає читачів осудом лицемірності й фарисейства: *«О, як я погорджую вами! Як я ненавиджу вас, ви, фарисеї, ви, брехуни і лицеміри! Вчинок навіть найогидніший, найбільша підлота не є для вас нічим. Вас лякає тільки осуд юрби, привид одвічальності. Добре схована підлота перестане бути підлотою, утаєний злочин є тільки доказом відваги*

і зручності» [Франко 1979, 135 – 136]. Завершення твору, презентуючи читачам парадоксальність і етику християнського прощення найтяжчих гріхів людської природи, демонструє парадигму, яку Франко послав усім нащадкам у простір культури. Слова автора передають поколінням читачів вистражданий досвід капітана Антона Ангаровича: *«Якими ж благородними, майже святими видались йому в тій хвилі ті упавші, його жінкою так страшно покривджені дівчата, що в тій тяжкій для нього мінуті знайшли в своїх серцях настільки людськості, і самовідречення, і прощення, щоб одногосно, рішучо висказати се однісіньке, а в своїх наслідках таке важне слівце “ні!” Се одно слівце погодило його з людською природою, з життям, додало йому нового духу, нової надії. А коли ті нещасні, покривджені і втопані в болото могли простити його жінці, то яке ж право мав він розставатися з нею з гірким ненависним почуттям? І, обливаючися рясними слізьми, він кинувся на коліна перед трупом Анелі, цілував, і обливав слізьми її холодні, костеніючі руки...»* [Франко 1979, 142 – 143]. Таким чином, докладна репрезентація типу різних моделей фатальних жінок, над якими тяжіла парадигма «домашнього вогнища», кидає світло на ряд героїнь-жінок у міжлітературній рецепції прози з кінця ХІХ до 30-х років ХХ століття.

Це був період домінування «габсбурзького міфу». У той період виокремлювалася проза Івана Франка з життя різноетнічної за походженням інтелігенції, яку доктор Франко писав, окрім української ще й польською, німецькою мовами. Отож він мав теоретичну можливість, аби його тексти функціонували в *гетерогенних культурах*. Якщо Б. Лепкий та О. Турянський сумніву не викликають щодо перегуку, перетинань із відомим уже тоді письменником, то і Й. Рот виразніше вкладається пізніше в типологічну сумірність. Ми вже торкалися багатьох типів Й. Рота, хоча цей австрійсько-єврейський прозаїк не був закорінений у парадигму «домашнього вогнища», сімейного затишку. Але його причетність до архетипу «втрачена батьківщина», до лона «матері – берегині домівки» цілком очевидна (романи «Втеча без кінця» / «Flucht ohne Ende», «Ціппер і його батько» / «Zipper und sein Vater», «Йов» / «Hiob», «Марш Радецького» / «Radetzky marsch»). Проте така «очевидність» уявнюється у процесі самотійного читання тексту згідно з процедурами пізнання літературного

твору, які розробив ще Р. Інгарден 1937 року. У підрозділах його праці («Пізнавання літературного твору під час читання», «Часова перспектива у конкретизації літературного твору», «Пізнавання літературного твору після його прочитання») [Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – 2001: 182 – 204] виразно і методично доступно показано, що у процесі рецепції твору на різних фазах доконечно необхідна також типологія образів і інтерпретація деталей, мотивів, різних моделей осягнення цілісного твору.

Виходячи з праць Р. Інгардена, написаних у період 1932 – 1937 років, Р. Гром'як згодом актуалізував і спостереження І. Франка (як практика, так і теоретика) у низці публікацій 60-х років ХХ століття з проблематики літературної рецепції [Див.: «Давне і сучасне» – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 9 – 89]. Враховуючи зворотно-поступальний рух свідомості реципієнта в осягненні суті завершеного твору, або циклів літературних творів одного і того ж письменника чи споріднених митців якогось регіону, періоду, ми з достатньою на це підставою трактуємо функціонально зіставними романи І. Франка, Й. Рота та інших українських прозаїків австрійсько-галицького топосу. Тому автор приймає і розгортає думку Т. Пастуха про те, що *«романи письменника становлять собою цікаве та самобутнє явище в українській літературі: вони значно розширили горизонти українського роману в ідейно-тематичному плані, а у деяких випадках започаткували його нові жанрові форми»* [Пастух 1998: 122]. Свідченням антиципації І. Франка щодо деяких явищ у літературі першої половини ХХ століття може бути повість «Великий шум», який не раз уже привертав увагу літературознавців, які досліджували спадщину письменника-мислителя після його смерті.

Література: *Антологія: 2001:* Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.; *Бондар 2000:* Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І. Я. Франка. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – 168 с.; *Денисюк 2002:* Денисюк Н. Р. Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі версії. – Тернопіль: ТДТУ імені Івана Пулюя, 2002. – 64 с. ; Дюришин 4979: Дюришин Д. Теорія сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.; *Ингарден 2001:* Інгарден Р. Про пізнавання

літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 176-206.; *Копистянська 2005*: Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Пастух 1998*: Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.; *Ткачук 2003*: Ткачук М. П. Жанрова структура романів Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 382 с.; *Тодчук 2002*: Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: Простір і час. – Львів: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2002. – 204 с.; Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / Упорядник Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2007. – 280 с.; *Філософія 2003*: Світ людини. Посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.; *Франко 1979*: Франко І. Для домашнього огнища // Збір. тв. У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 7 – 143.; Die Geneze Literarischer Texte: Modelle und Analysen (Hrsg. von Alex Gellhaus...) – Würzburg: Königshausen und Neuman, 1994. – 361 S.; Đurišin D. Theória medzyliterarneho procesu 1. – Bratislava, Ústav svetovej literatury SAV, 1995. – S. 86-115.; Gzuma M., Mazan L. Austriackie gadanie czyli Encyklopedia galicyjska. – Krakow: Anabasis, 1998. – S. 262-272.; Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Neuaufgabe 2000. – Wien: Zsolnaj-Verlag. – 414 S.; Žmedač V. Die Dichotomie des Romans im zwanzigsten Jahrhundert // Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991. – S. 253–308.

Ради семейного очага как парадигматика женщины фатальной судьбы (на материалах произведений Ивана Франко и Йозефа Рота). В статье рассматривается образ женщины фатального типа на материалах творческого наследия Ивана Франко и Йозефа Рота. Также затронуты вопросы типологии женщины и связанные с ней теоретические аспекты.

Ключевые слова: система, типология, роковая женщина, тип, парадигматика.

УДК. 811. 161.2
ББК 83.3.4 (Біл.)

Націотворчі інтенції білоруської літератури початку XX сторіччя в художній парадигмі модернізму

Лідія Дорошко. Націотворчі інтенції білоруської літератури початку XX сторіччя в художній парадигмі модернізму.

У статті розглянуто особливості переплетіння модерних принципів зображення дійсності з позитивістською програмою національного відродження в білоруській літературі початку XX ст. на прикладі творчості Янки Купали.

Ключові слова: *романтизм, модернізм, неоромантизм, національне відродження, реалістична естетика, інтегральні властивості поетики.*

Lydia Doroshko. National revival intentions of the early XXcentury Belarusian literature in artistic modernism paradigm.

The article discusses the features of interlacing of modern principles of image reality and positivist program of national revival in the Belarusian literature of the early XXcentury on the works of Yanka Kupala.

Keywords: romanticism, modernism, neoromantyzm, national revival, realistic esthetics, poetics integral properties.

Ситуація «порубіжжя» XIX – XX сторіч у білоруській літературі заявляє про себе значно пізніше не лише на фоні франкоцентричності епохи з її новими естетичними деклараціями, в різний спосіб оприлюдненими протягом 1860-1890 рр., але й у відношенні до української літератури, де відповідний культурологічний зсув переноситься на самий кінець XIX – початок XX сторіччя. Білоруська література переживає ситуацію «кінця –початку» ближче до 1910 і навіть 1920-х років. Ця особливість вплинула й на формування моделі історії білоруської літератури, де епоха модернізму фактично не одержала свого місця приписки.

До недавнього часу вважалось, що білоруська література взагалі не мала модерністського періоду розвитку, дарма що Максим Богданович у статті «Забыты шлях» [Багдановіч 2001, II: 287] ще в 1915 році поряд з іншими літературними напрямками закріпив у білоруській літературі і наявність модернізму з різними його стильовими різновидами. Зарубіжні дослідники

слов'янських літератур [Чижевський 2005: 215] білоруському модернізму так само традиційно відводили вельми скромне місце, репрезентуючи його лише поетичною творчістю Максима Богдановича. Історія білоруського модернізму не розпочата і в новій редакції «Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя», що вийшла у Мінску в 2003 році. Авторський колектив зізнається, що «для більш рішучого перегляду найважливіших проблем розвитку національної літератури білоруському літературознавству не вистачає сучасного філософського потенціалу, який напрацьовується роками й десятиліттями» [Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя 2003: I, 10]. Разом з тим, завдячуючи працям таких білоруських літературознавців, як В. Гниломедов [Гніламедаў 2002], В. Максимович [Максімовіч 2001], І. Богданович [Багдановіч 2001] питання про існування білоруського модернізму якщо й не закрито, то принаймні на сучасному етапі не викликає різко негативної реакції прихильників традиційних моделей прочитання тексту.

Справді, білоруський модернізм не викристалізував своєї теорії, не оприлюднив естетичних трактатів чи критичних маніфестів. Його «концепцію» варто шукати не в гучних маніфестах чи критичних статтях і висловлюваннях учасників руху, а в їх творчості. Якщо для характеристики російської літератури кінця XIX – початку XX сторіччя традиційним є тлумачення в категоріях конфронтації між реалізмом і модернізмом, якщо для української межа поміж «старою» й «новою» літературою проходить, завдячуючи насамперед І.Франкові, досить чітко, то для білоруської літератури зазначеного періоду різке протиставлення художніх систем не характерне. Для неї виявився актуальним досвід нагромадження, вбирання, акумуляції. Разом з тим, білоруська література епохи модернізму являє собою складну художню цілісність, яка тепер рідко нагадує монолітне утворення реалістичного зразка. «Прискорений розвиток» білоруської літератури означав перепрочитання й допроявлення тих художніх напрямків, які в силу різних причин не одержали належного розвитку, але аж ніяк не повернення назад, наприклад, до класицизму, романтизму чи реалізму і засвоєння цих художніх територій з «чистого аркуша». Білоруська література, опинившись у ситуації потенційного недопроявлення естетичних

можливостей попередніх художніх систем, на початок ХХ ст. віднаходить у себе здібності не лише до стилізації й трансформації образних мов різних епох, досить швидко засвоївши художню матрицю кожної з них, але й до створення на їх основі оригінального національного варіанту модернізму, що носить яскраво виражений неоромантичний характер.

Неоромантичність модернізму – це і є відкриття справжності, неминуєності в динаміці перетворень, естетичних експериментів, синтезування й трансформацій ідейно-художніх компонентів попередніх традицій як національної літератури, так і інших літератур і культур, співзвучних з естетичними вимогами епохи й національною природою мистецтва, здатними ставати новою пропозицією. У випадку з білоруським модернізмом, як явищем значно пізнішим не лише за французький чи німецький, але й за український, означення «неоромантичний» вказує на віднаходження питомої модерності у власній традиції. «Неоромантичність», насамперед, є безпосередньою вказівкою на романтизм, що започаткував чимало художньо-естетичних проєктів, які в білоруській літературі не були реалізовані. Відтак мистецтво нового часу заново починає реалізацію світоглядно-стильових ідей романтизму, таких як: естетизація мистецтва, ірраціональне осмислення людини і світу, культ поета як вищої людини, культ особистості, проблема свободи, духовне обґрунтування національних пріоритетів, відкриття міфу з метою їх неоромантичного перекодування.

З неоромантичною експонентою модернізму тісно пов'язаний процес вивільнення мистецтва від службової ролі, яку воно вимушене було виконувати впродовж тривалого часу. Разом з тим, концепцію мистецтва в білоруській літературі зовсім умовно можна назвати естетичною, і лише з огляду на те, що в ній значну роль відіграє естетизація національного. Цим білоруська література ніби й не вписується в епоху всезагального «імморалізму», але вона прикладає гігантські зусилля для «переоцінки цінностей» на національному ґрунті. Ця властивість передовсім зумовлена тим, що в Білорусі розвиток нової літератури фактично збігся з потужною хвилею національного самоусвідомлення і пошуками шляхів розробки філософії національної ідеї і модерної концепції національної культури. Вони так і не викристалізувалися в

теоретичному аспекті, але отримали значний розвиток у творчості Я. Купали, Я. Коласа, М. Богдановича, В. Ластовського, А. Новини та ін. Тому цей період у білоруській культурі справедливо називається періодом національного відродження.

Творчість Янки Купали початку ХХ ст. – красномовне свідоцтво неоромантичної спроби «переоцінки цінностей» на національному ґрунті. Немає такої галузі національного життя, яка б не цікавила поета, і немає таких глибин людського духу, куди б не проникала його муза. Зразки високої естетичної якості спокійно вживаються з ідеєю громадського служіння мистецтва. Установка на просвітницьку функцію слова Янки Купали очевидна. І це зрозуміло, адже вперше за довгі століття відсутності суто білоруської історії, невизнання й заборона білоруської мови відкривалася унікальна можливість самому стати початком новітньої історії, залучаючи до творчості широкі народні маси. Його поезія – своєрідна програма національного відродження народу, яскрава маніфестація особистої віри у здобуття білоруського Дому, того сакрального фізичного й духовного простору, в якому, як щиро сподівався поет, звершиться-таки історія. Янка Купала – поет-пророк, що щиро сподівається на справжню розмову, креативну комунікацію. Він власною піснею намагається розбити скелю історичної німоти, взяти на себе весь тягар культурно-просвітницької роботи, ніби поспішаючи заповнити той вакуум, що утворився за роки відсутності білоруської інтелігенції. Заради того, щоб розбудити «даўно заснуўшыя сталецці» [Купала 1997, IV: 29], відкрити завісу, де сховані справжні скарби народу, він готовий принести в жертву навіть свій божественний дар: «Я не паэта, о крый мяне Божа!» [Купала: 1995: I, 170].

В поетичній творчості Я. Купали – від раннього періоду 1910-х рр. і до часу настання тотальної несвободи (кінець 20-х рр.) яскраво проступає тенденція до онтологізації мистецтва. «Художня онтологія» Я. Купали заснована на безмежній вірі в слово, в його дієвий статус, у виключну роль мистецтва в перетворенні дійсності. Поет, власне, хотів бачити мистецтво буттєвою силою, як і російські символісти чи українські неоромантики.

Заслуги Янки Купали у справі відродження національного і громадсько-культурного життя величезні. Він – поет-пророк,

полум'яний публіцист-оратор, невтомний редактор і видавець першої легальної газети білоруською мовою «Наша ніва». Яскраво окреслені соціально-політичні та національні ідеали, часто реалістичне зображення того, що «тут» і «зараз», психологізація як одна з домінант його поетичної системи говорять на користь Купали-реаліста. Як і Франко, він безжально використовує свою музу для того, щоб вона «будила», «кликала», «піднімала», «вела». Закличні інтонації обох поетів мають подібні інтенції і збігаються майже буквально. Маємо на увазі початок вірша Янки Купали «Свайму народу», що є ніби своєрідною проекцією «Пролога» до поеми «Мойсей» І. Франка: *«Табе, народ мой, згібнуты ў аковах, / З-пад сэрца песню гэтую пяю / І, ускрашаючы мінуўшчыну нанова, / Выказваю цяпершчыну тваю. / Сягні ў даўно заснуўшыя сталеці, / Заслону дзён уцёкшых адхілі / І глянь, як сёння твае жывуць дзеці, / Як ты жывеш на прадзедаў зямлі»* [Купала 1997, IV: 29].

Янка Купала, як і І. Франко, – дослідник-етнопсихолог. Від його погляду не вислизнула найменша особливість національного характеру, що впродовж тривалого часу формувався в умовах повної відсутності національно-культурного життя. Важко переоцінити значення просвітницької роботи небагатьох ентузіастів, таких, як Я. Купала, які за одне десятиліття привели в рух колесо національної історії. І разом з тим, як і творчість І. Франка, творчість Янки Купали початку ХХ ст. неможливо втиснути в прокрустове ложе реалістичної естетики. І хоч поет не прагне звільнитися від тих проблем, які не вкладаються в параметри «чистої естетики», і хоч його віра в дієву функцію слова майже фанатична, а його поезія претендує на роль філософії національної ідеї, разом з тим, принципи зображення дійсності мають усі ознаки модерності. Поетику Янки Купали характеризують інтегральні властивості, адже вона одночасно антропологічна й лірична, а також символічна, імпресіоністична, реалістична, експресіоністична.

Поєднання правдоподібності матеріалу з підкресленою суб'єктивністю його подачі – один із характерних художніх принципів Купали-модерніста. Його поезія – життєстверджувальна пісня-заклик до дії, беспорядний крик над глухотою натовпу, голосіння над гіркою долею рідної вітчизни, вбивча іронія над

внутрішньою несвободою і бездіяльністю, замовляння кращої долі для білоруської людності. І разом з тим, вона є глибоко внутрішньою, особистісною, суб'єктивною. Найпотемніші думки й почуття, найсвітліші мрії й сподівання, а так само туга за цілісною, внутрішньо вільною людиною – втілені в його творах. У кожному рядку – його, поетова, жива суть, його щирість – «остання, кінцева», неприйняття ніяких масок ні в житті, ні в творчості: «Не могу маску ўздець, / Крывіць роднай душой, / Песні весела пець, / Калі смуцен брат мой. / Дый не смейся з мяне, / Што так смутна пяю, / Бо і так там на дне / Душу змучыў сваю» [Купала 1995: I, 63]

Поетова щирість, коли він плаче, іронізує, молиться, пророкує і кличе до дії ніколи не викликає сумніву, бо це – його внутрішній стан:

- стан жебрака, який вимолює своє в чужинця, що загарбав його землю, його пам'ять, його душу;
- стан безпритульного на своїй «чужій» землі;
- стан пустельника, що день і ніч молить Бога про заступництво для свого народу;
- стан іроніка, якому несподівано відкрилось: внутрішня людська природа – малорухома, трагічність всесвіту – одвічна;
- благоговійний стан поета-пророка перед таїнством творення національного Дому-Храму.

Кожен поетичний рядок Я. Купали є не лише частинкою його душі, а в буквальному сенсі – цілим еством, мукою, божевіллям, виснажливою хворобою, повною з ним тотожністю. І так само його публіцистична спадщина переходною доби свідчить про принципову неможливість розділити її на «життя» і «творчість».

Ніщівський шлях заперечень і утверджень по-своєму пройдений і Янкою Купалою, що завжди намагався бути самим собою в творчості, досягнути в мові найвищої експресивності, щирості, максимального зближення життя і творчості, не визнаючи жодних масок. Приймаючи суб'єктивність у якості основного принципу, Купала, на відміну від поетів-романтиків, вимагає не грати в іронію, а жити в ній. Це неоромантичне відкриття іронії як крику, як особистої долі, фатальної приреченості – ще один яскравий доказ входження поетичної системи Янки Купали в

силове поле модернізму. Сказане відноситься й до ранньої драматичної поеми «Адвечная песня» (1910 р.), в якій відчутна полеміка як з поезією «плачу», з позитивістським трактуванням людини, так і з декадентським песимізмом. У драмі вперше в білоруській літературі чітко зазвучала провокаційна думка: людина, що повністю залежить від «середовища» і нездатна вслухатися в себе і наладити зв'язок з істинним буттям – людина мертва, у неї немає майбутнього навіть у смерті. «Адвечная песня» – твір етапний, бо з цього моменту Купала починає ґрунтовне аналітичне дослідження білоруського національного характеру, починає поступовий, але концептуально виражений філософсько-поетичний рух від народу-селянства до «цілого» народу і до вищого його стану – народу як нації. В «Адвечной песне» поет оприлюднює відразу декілька вимірів народного характеру, про які не підозрювали його попередники. У поемі розпочато розмову без загравань і лукавства про духовний вимір свободи, про творчий початок в людині і її особисту відповідальність за своє життя і життя нащадків. Вперше так об'ємно і правдиво страшно.

«Адвечная песня» – драма про життя людини-Мужика взагалі, але разом з тим Купала не забув і про умови часу, країни, народу, особистості. Зображена картина життя від народження до смерті вражає своїм абсурдом, темним фоном і відсутністю неба в самій людині. Особливої значущості драмі надають останні картини, в яких зображено як Мужик після смерті вирішив поглянути на життя своїх близьких, сподіваючись побачити краще, ніж свою, долю. Але побачене так вражає його, що він відмовляється навіть від життя душі, помираючи вдруге вже навічно: «Не міла мне слухаць, не міла / З зямлі маёй гэтка прывет. / Раскрыйся нанова, магіла: / Страшной цябе людзі і свет» [Купала 1975, VI: 40].

Драматична поема заявлена як трагедія, формально споріднена з античною. У драматичну дію введено хор, який, вірогідно, як і грецький хор, повинен зв'язувати воєдино явлену історію зі світом. Хор повинен виконувати роль протестуючого проти суцільної темряви і безутішності, бути свіжим ковтком життя іншого, радіснішого. Але в драмі Я. Купали хор ще більше підсилює і без того сумну картину життя, остаточно закріплюючи чорноту чорного. Трагедія тут обертається іронією, яка не залишає

найменшого шансу для ілюзії, що мертва за життя людська душа може отримати право на життя після смерті. Іронія пронизує чимало з написаного поетом до і після «Адвечнай песні». У ній відкривається можливість виходу змученої недосконалістю світу поетової душі. Але в ній – і новий творчий простір. Іронія Купали не лукаво-спокійна, не жовчно-руйнівна. Іронізувати над тим, що дорожче від життя, Купала відважується з єдиною метою – спасіння і відродження людини, життя, світу. Його іронія – провокаційна: «На багатых папекайся век, / Век сваёй цемнаты знось глушу, / І забудься, што ты чалавек, / І забудься, што маеш душу» [Купала 1995: I, 93]. «Злажыўшы рукі накрыв, / Стаім, як вехі ў полі, / І з дня на дзень чакаем, / Чакаем лепшай долі...» [Купала 1997: III,; 73].

Найрозповсюдженішими образами-символами, що часто стають алегорією, є образи «сна могильного», «живих мертвих», сліпоті й жебрацтва («живі мертві» майже завжди є символом духовної несвободи, внутрішньої статичності людини): «Бяссільна народ свой пытаю, / Абняўшы пахілены крыж: / – За што ад краю да краю / Магілай жывою ляжыш?» [Купала 1997, III: 77]; «У ёрмах, скованы скацінай / Ідуць нябожчыкі жывыя» [Купала 1997, III: 107]; «Відаць, святла не знаці тым, / Хто нарадзіўся ўжо сляпым, – / Такім ён дойдзе да магілы» [Купала 1997, IV: 47].

Без урахування цих «оголених» образів, що переходять із твору в твір, важко зрозуміти могильний холод «Адвечнай песні». Саме в цій драмі тема мертвої людини зі всією відветрістю й страшною правдивістю зазвучала на повний голос. Драматичну поему часто порівнюють з п'єсою Л. Андрєєва «Жизнь Человека», підкреслюючи, що вона була написана по слідах російського письменника. Справді, обидва твори близькі між собою принципами символізації, експресіоністичною суворістю мови і надзвичайною концентрацією образу. Однак, своїм смисловим наповненням вони різко відрізняються один від одного. Якщо п'єса Л. Андрєєва, попри похмурий фон, – про життя Людини, то драма Я. Купали – про її смерть.

Герой «Адвечнай песні», вибравши вдруге смерть як повне знищення, розриває родову нерозчленованість і залишає нащадків без будь-якої опіки. Драматична поема – своєрідна провокаційна ситуація, яка вимагає відповіді, на відповідь сподівається і поза

відповіддю жодного буттєвого виправдання не має. «Усі ми просякнуті провокаційною іронією Гейне, – говорив О. Блок про поетів-символістів у статті «Іронія». – Хто знає той стан, про який повідомляє самотній Гейне: «Я не можу зрозуміти, де закінчується іронія і починається небо!» Адже це – крик про спасіння <...>. Не слухайте нашого сміху, слухайте той біль, що за ним» [Блок 1989, 212].

«Адвечная песня» – крик про спасіння. В неоромантизмі Купали іронія покликана стати потужним засобом, розрахованим на реакцію-відповідь, на зустрічну дію. Нехай це буде обурення, гнів, прокляття, адже сильні емоції – це так само дія, що здатна вивести зі стану байдужості, примирення, «вічного сну». Слово Я. Купали завжди має діяльну установку, поет неодноразово повторює це часто без всякого символізму: *«Пеці, і з часам, у добрую пору, / Выклікаць водклік у сонным сяле... / Ўсю Беларусь – неабнятну, як мора, / Ўбачыць у ясным, як сонца святле»* [Купала 1997, III: 30];

Попри понурий, безутішний тон, драма несе потужний неоромантичний заряд. Він – у позиції самого автора, що пристрасно протестує проти внутрішнього рабства й бездіяльності. Це вже не романтичне протиставлення себе всьому світові, не прагнення заховатися від негативної дійсності у фортеці з власних мрій і сновидінь. Навпаки, це неоромантична установка на активність, віталізм, духовна туга за втіленням ідеалу, поетичний заклик до творення себе, народу, майбутнього. Купала-неоромантик сподівається на вихід навіть із «беспрасветнай магіль»: *«Ты разбудзіш прыспанья сілы / І на вольны паклічаш прастор / З забыцця беспрасветнай магіль / Да бліскучага сонца, да зор»* [Купала 1997, III: 190].

«Адвечная песня» – крайня межа відчаю, без якого не може відбутися народження Мужика-Людини – як індивідуальної особистості, так і народу-особистості.

Саме поняття «народ» у творчості Купали різко відрізняється і від іконоподібного, романтичного і від реалістично-народницького, покаянного. З одного боку, світ, у якому живе купалівський герой, повністю позбавлений світла: по «блудных сцежках цёмнага жыцця» [Купала 1995: I, 94], «па бездарожжу» [Купала 1997: IV, 52], з «сэрцамі спячымі» [Купала 1997: IV, 65]

ідуть «дабравольныя жабракі» [Купала 1997: III, 202], «жывыя трупы» [Купала 1997: IV, 8], сляпяя [Купала 1997: IV, 47], «нябожчыкі жывыя» [Купала 1997: III, 107], «бедакі», яких нічого не об'єднує – тільки «аслепны сон» [Купала 1995: I, 71] та «адна толькі маці-магіла» [Купала 1997: IV, 183]. Очевидно, це вперше в білоруській літературі – замість покаянно-ідилічних од бідному мужикові, неприкрита правда про нього. Купала розвінчує натовп, його рабський дух, викриває всі ілюзії, займаючи воістину неоромантичну мужньо-героїчну позицію. Скільки ж мужності знадобилося поету, щоб подивитися прямо в обличчя страшній правді: «Нявольніцтва й жабрацтва так нас з'ела / І так нам высмактала с сэрца сок, / Што нат у вочы глянуць, плюнуць смела / Не смеем, стоптанья на пясок» [Купала 1997, IV: 107].

З іншого боку, Купала зумів побачити різні грані народного характеру, і саме в цій його багатозначності й багатовимірності поет відчув перспективу майбутнього відродження. Ідея співчуття й участі в гіркій долі народу в купалівській творчості змінюється ідеєю співучасті й творчості в національній історії і в самій людині. Поет бачить не лише стражденний народ, у якого забрана свобода, пам'ять, пісня – саме життя, але й народ, в якому закладені великі потенційні можливості до відродження. Він відчув у ньому якесь таємне світло, що завжди рятувало від повного занурення в темряву. Купала впевнений, що народ не зникне, не розвіється по світу, доки мати з молоком передає своїй дитині рідне слово, пісню, давні легенди «аб бацьках сваёй зямлі» [Купала 1997: IV, 51]. Народ живий, допоки він усвідомлює свою національну приналежність, нехай і під дивною назвою «гутэйшыя», живий, допоки в ньому горить бажання «чалавекам звацца» [Купала 1995: I, 196], допоки в нього є сини «вольныя птахі, саколія дзеці» [Купала 1997: IV, 91], готові показати всьому світу «хто я дый што значу!» [Купала 1997: III, 100]. Поет щиро вірить в потенційну можливість оновлення людської природи, в перетворення народу з натовпу в націю. Особистісне народження людини у Купали відбувається шляхом усвідомлення нею своєї національної тотожності. Для нього акт народження Сама (головний герой драматичної поеми «Сон на кургане») має всесвітнє значення – міфологічно-космічне – вічне. І в цьому, очевидно, основна мета звернення поета до міфопоетичної естетики. Білоруський Сам

повинен будь-що з'явитися на світовій арені, щоб дати світовому духу об'єктивно звершити вищу історично-національну справедливість, його (Сама) руками і волею втілити мрію про національний Дім.

Цілком справедливо Купалу називають поетом-гуманістом. Справді, важко знайти іншого такого поета, в якого уявлення про народ як духовну субстанцію, про народ як націю та обґрунтування національної самобутності народу, його права на культурне й політичне відродження з культивуванням ідеї державної незалежності Білорусі отримало б таке системно завершене філософсько-поетичне обґрунтування. Разом з тим, в основі поетичної системи Купали – насамперед ліричний літопис душі з опорою на символізацію. Оголоючи соціально-історичні витоки бід і трагедій білоруського народу, поет значно відхиляється від колишньої реалістичної традиції з її позитивістською самовпевненістю й чітко усвідомлює не лише вичерпаність колишніх тем і образів, але й принципову нездатність реалістичного методу в традиційних художніх рамках охопити багатомірну дійсність. Символізація стала для Купали важливою сходиною на шляху до нових форм узагальнення.

Тісне переплетіння модерних принципів зображення дійсності з позитивістською програмою національного відродження у білоруській літературі початку ХХ ст. – це та особливість, яка спонукає подивитися і на «класичний» модернізм не лише з точки зору канонізованої типології, але й крізь призму іманентних властивостей кожної з літератур.

Література: Блок 1989: Блок А. О литературе // Ирония. – М., 1989;

Багдановіч 2001: Багдановіч І. Авангард і традиція. – Мінск, 2001;
Багдановіч 2001: Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. – Мінск, 2001. – Т. 2; *Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя*, 2003: Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: У 4 т. – Мінск, 2003. – Т. 1; *Гніламедаў*, 2002: Гніламедаў Ў. Янка Купала: Жыццё і творчасць. – Мінск, 2002; *Купала 1975: Купала Я.* Збор твораў: У 7 т. – Мінск, 1975. – Т. 6; *Купала 1995: Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. – Мінск, 1995. – Т. 1-2; *Купала 1997: Купала Я.* Поўны збор твораў: У 9 т. – Мінск, 1997. – Т. 3-4; *Максімовіч 2001: Максімовіч В.* Беларускі мадэрнізм. – Мінск, 2001; *Чижевський 2005: Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах. – К., 2005. – Кн. 1.

Лидия Дорошко. Нациотворческие интенции белорусской литературы начала XX века в художественной парадигме модернизма.

Статья посвящена исследованию особенностей переплетения модернистских принципов изображения действительности с позитивистской программой возрождения в белорусской литературе начала XX в. на примере творчества Янки Купалы.

Ключевые слова: романтизм, модернизм, неоромантизм, национальное возрождение, реалистическая эстетика, интегральные особенности поэтики.

Ірина Думчак

УДК 821 112.2 – 2

ББК 83.33 (4)-3

Проблема існування митця в суспільстві в новелі Аскольда Мельничука «Дерево світла» та новелістиці українських письменників XX століття: порівняльно-типологічне зіставлення

У статті аналізуються типологічні спільності й відмінності новели «Дерево світла» американського письменника Аскольда Мельничука й українських письменників з компаративного погляду. Проблема існування митця в суспільстві у творах досліджується на типологічному й діахронному рівнях.

Ключові слова: новела, постмодерністська інтерпретація, символіка, експресія, психологія митця.

Iryna Dumchak. The Problem of Existence of the Writer in the Society in the Askold Melnyczuk's Novella "The Tree of Light" and Short Stories of the Ukrainian Writers of the 20th Century: Typological Comparison

The typological differences and similarities of short stories of American writer Askold Melnyczuk and Ukrainian writers in comparative perspective are analyzed in the article. The problem of existence of the artist in the society is investigated on typological and diachronic levels.

Keywords: short story, postmodern interpretation, symbolism, expression, psychology of the artist.

Новелістика українських й американських письменників ХХ ст. багата й різноманітна тематикою, проблематикою, художньо-стильовими засобами тощо. Часто становлення митця як особистості, українського за етнічним корінням, а американського – за належністю, формується в умовах середовища передусім етнічного. Американський письменник Аскольд Мельничук, батьки якого емігрували у свій час на Захід, належить саме до такого покоління, яке виховувалось на новій батьківщині в суворому українському гето під впливом звичаїв, традицій і, звісно, літератури. Сам письменник зізнається, що до 16 років студіював саме українську словесність, а тому це не могло не позначитись на його творчості, особливо ранній. Письменник знайомий з творами багатьох митців слова, зокрема з прозою Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Валерія Шевчука, Валентина Тарнавського, критичною діяльністю Юрія Луцького та ін., переклади творів яких публікує на сторінках журналу «AGNI» (№53 – 56).

Завданням нашої розвідки є виявити спільності і відмінності в малих розповідних формах, зокрема в новелі «Дерево світла» Аскольда Мельничука та новелістиці вітчизняних митців слова у спектрі аналізу проблеми існування митця слова на типологічному та діахронному рівнях.

Свою літературну діяльність як прозаїк Аскольд Мельничук почав саме з оповідань. Проблема існування митця в суспільстві в малій прозі американського письменника найбільше знайшла відображення у новелах «Дерево світла» й «Ця подорож». Проблема існування творчо обдарованої особистості в умовах її адаптації до іншомовного суспільства Соломія Павличко вважає найважливішим для американця взагалі: «абсолютна легкість звучання художнього тексту – і водночас спроба наблизитися до глибинних, фундаментальних питань життя і творчості сучасного митця. Адже саме митець, письменник залишається у фокусі писань і роздумів Аскольда Мельничука» [Павличко 1997: 9]. Тамара Денисова справедливо окреслює філософську проблематику твору «Дерево світла»: «взаємини тексту та історії, митця і суспільства, мистецтва і світу» [Денисова 2003: 61].

Проблемі місця митця в суспільстві Аскольд Мельничук присвятив чимало критичних праць. Увагу привертає есе «Замітки із саду» («Glosses from the Garden»), у якому автор висловлює не

тільки завдання, які стоять перед письменником, а й засвідчує власне творче кредо: «митець є найбільш ізольованим еством, оскільки кордони його країни не мають меж, і, найважливіше, він повинен насамперед у своїй уяві бути скрізь» [Melnyczuk 1990: 60].

В іншій праці американський критик переконаний, що «письменник є відображенням громадської думки» (citizen-generalist) [Melnyczuk 2003: 3]. Співзвучні з думками Аскольда Мельничука про високе призначення художника слова міркування Жана-Поля Сартра, який відзначив, що письменник – не Аріель, а співучасник у суспільних подіях, і від цього йому нікуди не втекти [Жан-Поль Сартр 2000]. На думку А. Мельничука, справжній митець повинен «зображати героя, а не осуджувати його» [Melnyczuk 2005: 222], а найважливішим моментом в житті письменника є віднаходження потрібного матеріалу, оскільки тільки тоді він може викласти відповідні відчуття на папері. Цікавим є твердження прозаїка про те, що український письменник-емігрант, залишаючись в емігрантському середовищі, позбавлений Батьківщини, а тому його праця викликає ще більше захоплення і повагу [Melnyczuk 2003: 226].

Українське письменство найактивніше зверталось до жанру малої прози в перші два та останні три десятиліття ХХ століття. Тоді, коли новелістика початку століття синтезувала здобутки попередніх десятиліть ХІХ ст., його остання тріада черпає джерела із західної парадигми психологічної новели, зокрема європейського контексту.

Досліджуючи типологічні аналогії творчості покоління Стефаниківського періоду та митців сучасної прози, говорячи про характерну для них мову символів, Марта Хороб слушно звертає увагу на глибокий психологізм творів письменників з тенденцією «від модерністсько-символічного наповнення із акцентацією на красі до важливої психологічної деталі, образу-символу краси, за яким – інтерпретація складнощів людського життя» [Хороб 1998: 191].

Фахову характеристику літературним поколінням трьох останніх десятиріч ХХ ст. дають сучасні літературознавці, відзначаючи сімдесятників як таких, котрі «рухаються до першовитоків людини», вісімдесятників як «безсилюх бунтарів за очищення людини від поліпів і лишаїв хворого суспільства», а

покоління дев'яностих як «реєстраторів мертвої людини» та виокремлюючи покоління сімдесятих як найбільш активне у зверненні саме до короткої розповідної форми [Даниленко 1997], [Демська-Будзуляк 2002].

Соломія Павличко, глибоко аналізуючи особливості сучасної української новелістики, хоча чітко не розмежує функціональну наповненість літературних поколінь за десятиліттями, зате виокремлює тематику (сільська і міська проза), наприклад, вісімдесятих. Науковець говорить про наявність кількох парадигм розвитку творчого процесу: східної та київської, західної та письменників, які не належать до жодної групи чи напряму [Павличко: 586]. Творчість перших поєднує «антиінтелектуалізм з простотою», які приховують «вибухову силу правди на майже-міфологічному рівні». Творчість інших, позначена впливом центральноєвропейської культури, латиноамериканською прозою, теорією деконструкції Деррида і постмодернізмом Ліотара, відображає спроби своєрідного моделювання життя, «концептуалізації й руйнування нарації з одночасним руйнуванням фундаментальних питань та істин». Твори останніх наповнені «найбільш саркастичним гумором та блискучою нарацією» [Павличко: 587]. Дослідниця справедливо зауважила, що сучасна новелістика, у центрі творення якої «переосмислення самої природи оповідання», перебуває в пошуках експерименту, який полягає в «деструкції старої форми, старого змісту, старої мови, відчуття письма і...авторського власного «я» [Павличко: 584].

Підсумовуючи сказане, слід зауважити, що літературні критики одностайні в тому, що творчі пошуки письменників ХХ століття характеризуються передусім психологізмом й експериментуванням зі структурою малої розповідної форми. З огляду на це доцільно простежити в діахронії динаміку й своєрідність творів вітчизняних митців слова в порівнянні з новелами Аскольда Мельничука.

Одним з перших, хто порушив тему психології митця в українській літературі, проблему «роздвоєння єдності митця і людини», був Михайло Коцюбинський – непересічний у своєму таланті, один з яскравих представників материкової літератури початку ХХ ст., що вмів глибоко занурюватись у свідомість творчої людини. «Погано бути письменником, – говорив він. – Вічно

почуваєш якісь обов'язки» [Коцюбинський 1991: 30]. Типологічну аналогію Мельничукових оповідань можна провести не тільки з творчим доробком українського прозаїка, а й зі способом життя, упровадженого великим митцем слова. Це наче про М. Коцюбинського, який усі свої спостереження записував у книжечку, говорить Аскольд Мельничук, аналізуючи свого героя у новелі «Дерево світла»: «він проходив у найнебезпечніші і найнепрístupніші райони, де розмовляв із розлученими бідняками і записував їхні скарги... він збирав матеріали» [Мельничук 1997: 12].

Новела Михайла Коцюбинського «Intermezzo» (1908) – неповторний зразок відображення стану творчої особистості, яка намагається втекти від людського оточення. «Хоч на час увільнитись від нього (життя – *І. Д.*), забути, спочити», – каже герой-оповідач Михайла Коцюбинського на початку: «Йду поміж люди», – говорить згодом [Коцюбинський 1991: 260 – 274]. Аналогічний хід думок спостерігаємо у героя твору «Ця подорож» Аскольда Мельничука: «Я поїхав туди (в монастир – *І. Д.*), щоб утекти від усього... Я ненавидів тишу і самоту» [Мельничук 1993: 66]. Український письменник використовує оксиморон у зображенні ставлення героя до тиші: «Тоді я раптом почув велику тишу. Вона виповняла весь двір, таїлась в деревах, залягла по глибоких блакитних просторах» [Коцюбинський 1991: 262]. Коцюбинський прагне відобразити возз'єднання творчої індивідуальності й природи, вдаючись до персоніфікації останньої: «золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба. Неначе хотіло злетіти» [Коцюбинський 1991: 267].

У новелі «Дерево світла», що є найбільш спорідненим за проблемою самотності митця з твором Михайла Коцюбинського, Аскольд Мельничук вдається до поетизації не меншою мірою, але головним чином у логічно введеному в оповідь тексті-уривку, у «вставній новелі» із назвою «Шлягер для гонкіз»*: «Рене Декарт прокидається, коли промені світла лишень проколюють довгі штори» або «Свен...думає...про скрип вікон уночі й змову природних стихій звалити стіни будинку» [Мельничук 1997: 11]

* гонкіз – зневажлива назва східноєвропейських емігрантів, переважно представників слов'янських націй.

тощо. Основний текст «Дерева світла» характеризується незначною поетизацією зображених подій, а звідси можна зробити висновок, що для автора, як і для оповідача, велике значення має те, що відбувалось у далекому минулому, всі решта події у творі – суворі реалії життя, у якому немає місця для його опоетизування. Власне в підході до зображуваного, шляху конструювання поетикальних особливостей тексту і полягає відмінність між творчими методами письменників.

Певні асоціації й паралелі виникають між образами Агатангела Кримського, відомого українського письменника, й Віктора, героя новели Аскольда Мельничука з психоаналітичної точки зору. Ніла Зборовська, аналізуючи причини творчого «провалу» Кримського, пов'язує нереалізованість талановитої особистості із «зреченням власної сексуальності». «Кримський зациклюється на метафорі «неприродності». Його боротьба на сексуальному рівні не минає марно – з інтимної сфери...переходить на творчу і розгортається на «багатьох фронтах», перешкоджаючи цілісній самореалізації. Саме це спричинило зречення Кримським літературного покликання, як і непристойного тілесного бажання» [Зборовська 2003: 339]. Невротичні пошуки самореалізації Мельничукового героя можна пояснити частково і тим, що і Кримському, й Віктору було притаманне дещо фанатично-патріотичне ставлення до України, «українство як форма неврозу», що межувало з божевіллям. Тож хворобливо-болісне ставлення до українства Віктора на тлі «нетипової сексуальності» спонукає його покинути рідних. З погляду психоаналітичного тлумачення видається закономірним кінець життя героя: він помирає у Берліні, на руках у свого коханця Ганса [Мельничук 1997: 56].

Суб'єктивне сприйняття світу у процесі перцепції кризь призму реалістичного зображення подій дозволяє говорити про новелу Коцюбинського «Intermezzo» як про імпресіоністичний твір, лейтмотив якого – відчуження – «вирішується в плані засудження втечі людини від суспільства» [Денисюк 1999: 171]. Новела Аскольда Мельничука «Дерево світла» є зразком симбіозу модерністських рис й постмодерністських елементів з переважанням до експресії та характеризується не тільки психологізмом, а й інтертекстуальністю. У новелі, як і в більшості

творів присутні елементи традиційного та романтичного, трагічного і комічного, поєднання міфу та реальності. Герої двох творів не можуть позбутися людського спілкування через небайдужість до людського горя. Прагнення пізнати людську самість перемагає намагання персонажа заглибитись у свій внутрішній стан. Герой новели Аскольда Мельничука реалізовує свої внутрішні почуття щодо людського оточення в нікому непотрібних записках, і в цьому його трагедія. Героїв двох новел споріднює одночасне прагнення до самотності та небайдужість до людських страждань.

Небагато знайдеться в українському красному письменстві творів малої прози середини ХХ ст., які б меншою чи більшою мірою торкалися проблем митця в суспільстві, а таких, в яких порушувалася б тема виживання митця, розглядалися б складнощі реалізації творчого потенціалу письменника на чужій землі, – є поодинокими. Проблема духовної потреби в Україні, а тому часте звернення до минулого, туга за втраченим у материковій літературі є об'єктом відображення у творчості здебільшого поетів, які змушені були покинути рідну землю і до кінця життя перебувати в еміграції, насамперед, духовній. У творчості таких митців слова, як Євген Маланюк, Юрій Клен, Олександр Стефанович, Олена Теліга, Ольга Лятуринська, Леонід Мосендз та багато інших, здебільшого порушується тема батьківщини «як утвердження своєї українськості» [Колісниченко-Братунь 1996: 163].

У літературній діяльності прозаїки ХХ ст. звертались до аналізованої проблематики фрагментарно, не надаючи проблемі загальнолюдського значення. Так, у короткій повісті Григора Тютюнника «День мій суботній» увагу привертає невеликий епізод знищення квартири-музею «великого вченого», який вже давно відійшов у вічність [Тютюнник 1982: 320]. Яскраво, гостро, переконливо автор змальовує байдуже ставлення до факту нищення цінностей чиновників, яким немає ніякого діла до того, що скажуть нащадки, як відреагують майбутні покоління на небажання попередників хоча б зберегти пам'ять про діяльність великої людини, яка народилась у простій убогій хатині. Реліквія знищена. Головний герой, оповідач, не може збагнути причини її руйнації, а згодом і черствості, з якою чиновник пояснював привід для ліквідації музею.

Своєрідно знищується і пам'ять про минуле, яку прагне відтворити у своїх записах та у розмовах з племінником Віктор з новели «Дерево світла». Жоден видавець не хоче публікувати твори українського митця слова, відтак, герой не бачить іншого виходу, як спалити всі свої нотатки. Навколишнє оточення, за повістю Тютюнника, не розуміє величності простоти, неоціненної вартості архітектурної пам'ятки, адже жоден палац не може бути свідченням славної минувшини, нехай і провінційної.

Кінець ХХ ст. в українській материковій літературі ознаменувався бурхливим розквітом малої прози. І це не випадково. Адже в час «генетичного кодування постмодерністською естетикою письма», культурної з'яви «апології відпруженості» та категорії «креативної порожнечі» кожен митець пробує відтворювати свій соціум по-своєму [Бондар-Терещенко 2002: 94]. Таким чином, «самовивільненість митця у простір свободи, слова, тексту, здогаду» породжує тематичну різноплановість утілення художнього слова. Отаке своєрідне «втішання знеможеної людини» веде до пошуків рятівного сенсу існування людського буття [Медвідь 1995: 4]. А тому усе більше привертає увагу письменників проблема буття митця в суспільстві. Серед них треба відзначити Є. Кононенко, яка здебільшого акцентує на зневажливому ставленні соціуму до митця на теренах близького зарубіжжя («Земляки на чужині») [Кононенко 1995], С. Процюка, котрий в оповіданні «Галюциногенна квітка» особливо глибоко й гостро відтворює нерозуміння навколишнім оточенням причин депресивного стану митця, який шукає порятунку в алкоголі [Процюк 1995].

Не можна оминати увагою структуру новели Аскольда Мельничука, при аналізі якої можна стверджувати про велику роль розповідних фрагментів та неординарної побудови фабули твору в цілому. Введення до тексту уривків творчих здобутків одного з головних героїв Віктора не випадкове. Вони служать доповненням до основного сюжетного стрижня. Юрій Лотман, розглядаючи «переплетення двох самостійних текстів» роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», зауважує: «Між двома текстами встановлюється дзеркальність, однак те, що здається реальним об'єктом, виступає тільки як спотворене відображення того, що нам здавалось відображенням» [Лотман 1996: 439]. Перший

уринок-текст містить передсмертні марення Рене Декарта, в яких прочитуються мальовничість ландшафтів якоїсь давньої таємничої землі, судорожні вигуки про «голодних курчат» як ремінісценція до трагічних подій голодомору 33-го року тощо. Друге «вкраплення» – це пошуки істинного значення історичних подій минулого для сьогодення з апеляцією до біблійних мотивів (Божі заповіді, символіка тридцятидвохрічного віку – віку Ісуса Христа тощо). Оскільки основна сюжетна лінія містить розповідь про невдалі митарства і пошуки реалізації свого письменницького таланту українця в еміграції, то можна стверджувати про взаємосплетіння та взаємодоповнення основної нарації з введеними текстами, що створює цілісну картину семантики походження проблематики твору в цілому. Справедливе зауваження щодо форми новели, зокрема «вставленої» художньої конструкції прози головного героя поета-Віктора, знаходимо в Тамари Денисової, яка вважає метод Аскольда Мельничука як такий, що «забезпечує романтизоване сприйняття трагічної юності та й самої батьківщини, підносить наратив на пафосний рівень» [Денисова 2003: 61].

Головний герой новели, дванадцятирічний підліток Ніколас, син українських емігрантів викликає ремінісценцію до головного персонажа збірки оповідань Ернеста Гемінгвея «За нашого часу» Ніка Адамса, хлопчика, який у розвитку сюжетної динаміки набуває трагічного досвіду війни. У творі А. Мельничука через образ Ніколаса втілюється авторське «я». Для нього найцікавіша особа з емігрантського оточення – поет-візіонер Віктор-Петро Погрибайло, уособлення нещасливої долі митця на чужині. Слід зазначити, що введення в текст антропоніма Віктор-Петро Погрибайло як наявності соціоетнічного коду (за Роланом Бартом) є закономірним і конкретно вказує на українське походження персонажа.

Привертає увагу оповідання «Дерево життя» сучасного українського письменника Валентина Тарнавського, у якому трагізм ситуації головного героя Аліка поглиблює насамперед те, що оточення, яке не сприймає планів і шляхів самореалізації творчо обдарованої особистості, не іншомовне, а своє, рідне.

Важливе місце у творах українського й американського авторів займає символіка. Символічне «згоряння» від власного покликання,

зокрема покликання бути музикантом, увиразнює міфологема «дерево життя» у Тарнавського, «дерево світла» – у Мельничука. Обидва символи сповнені життєстверджувальною силою важливості пізнання людської сутності, в котрих чітко простежується міфологема Світового Дерева, яке є «вісью, що пронизує собою три світи – підземний (світ мертвих, темний світ), земний (світ живих, світ боротьби темного й світлого первнів) і небесний (світ богів)» [Суріна 2006: 167]. Як зазначає Г. Суріна, «Світове Дерево називали також Деревом пізнання Добра й Зла, а також Деревом Життя. У цих іпостасях Дерево знову виступає образом, що символізує принцип єдності й боротьби протилежностей, принцип руху й розвитку життя внаслідок боротьби протилежностей (добра й зла). Отже, й у цих іпостасях міфологема Світового Дерева імпліцитно містить у собі троїстість» [Суріна 2006: 168]. Таким чином, міфологема Світового Дерева представляє собою універсальну триєдність світобудови, яка у новелі «Дерево світла» символізує прагнення заглибитися у світ минулого, засобом для повного осмислення якого є пам'ять, що її збереження починається з зернини, котра тягнеться, росте до світла. «Дерево життя» В.Тарнавського уособлює сутність самого буття, в якому «беззахисний», «уразливий пагінчик» (образ Аліка), що пробивав собою «твердь незнаного» «у незвідану височінь», зламався «від стратосферних бур» [Тарнавський 1997: 342]. Отже, семантичне наповнення художнього тексту обох новел підкреслює трагічність ситуації неспроможності реалізації за покликанням під дією як зовнішніх, так і внутрішньо-усталених чинників, що спричинюють фізичну й моральну руйнацію творчої особистості.

З огляду на подібність проблематики й художньо-стилістичних характеристик, зокрема багатовимірності, символіки на тлі неприйняття творчо обдарованої особистості відповідним у кожному творі соціальним середовищем спостерігаються типологічні паралелі у новелах Валентина Тарнавського «Дерево життя» й Аскольда Мельничука «Дерево світла».

Аналіз малої прози, зокрема «Дерево світла» Аскольда Мельничука в аспекті компаративного зіставлення з малими розповідними формами українських письменників дає підстави стверджувати про певні типологічні схожості й відмінності в ракурсі проблематики – місця митця в суспільстві, яке не бажає

сприймати творчу особистість здебільшого через суб'єктивні причини. Перспективою подальших досліджень є аналіз проблематики інших малоепічних творів американського письменника Аскольда Мельничука в компаративному зіставленні з оповіданнями як українських, так і американських художників слова.

Література: Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації // Леся Демська-Будзуляк – Кур'єр Кривбасу. – 2002. – квітень. – С. 156–162.; Денисова Т. Український міф в американському мультикультурному просторі // Тамара Денисова. – Наукові записки. – Том 21. – Філологічні науки. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2003. – С. 52 – 62.; Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 280с.; Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.; Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела. – К.: Генеза, 1997. – 421с.; Колісниченко-Братунь Н. Еміграція душі, або феномен митця-емігранта в контексті українського менталітету // Колісниченко-Братунь Н. – Всесвіт. – 1996. – № 5 – 6. – С. 162 – 163. Коцюбинський М. Хвала життю: Новели. Повість. / Михайло Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1991. – 427с.; Лотман Ю. Текст у тексті // Юрій Лотман. – Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 430 – 441.; Медвідь В. Передмова // В'ячеслав Медвідь. – Антологія сучасної прози. Десять українських прозаїків. – К.: Роккард, 1995. – С. 3–6.; Мельничук А. Дерево світла / Перекл. Соломії Павличко // Аскольд Мельничук. – Сучасність. – 1997. – № 6. – С. 10–19.; Мельничук А. Ця подорож / Перекл. Марії Ревакович // Аскольд Мельничук. – Світовид. – 1993. – Ч. 2. – С. 66 – 72.; Павличко С. Про Аскольда Мельничука // Соломія Павличко. – Сучасність. – 1997.– № 6. – С. 8–9.; Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Сартр Жан-Поль. Пер. с фр. Н. И. Полторацкой. СПб.: Алетейа: СЕУ, 2000. – 466с.; Серафими і мізантропи. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2002. – С. 94–98.; Суріна Г. Ю. Міфологема світового дерева як один із виявів архетипу триєдності / Г. Ю. Суріна // Мультиверсум : Філософський альманах: [збірник наукових праць] / Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. - К. : Український Центр духовної культури, 2006. - Вип. 56. - С. 166-176; Тексти: Антологія прози. – К.: Смолоскип, 1995. – 312с.; Тютюнник Г. День мой субботний // Тютюнник Григор. – Огонек далеко в степи. – М.: Молодая гвардия, 1982. – С. 310–349; Хороб М. Стефанік-модерніст і сучасна українська мала проза // Марта Хороб. Краківські Українознавчі Зошити. – Матеріали до міжнародної конференції. – 1998-1999. – Т. VII-VII. – Краків: Швайпольт Фіоль, 1998. – С. 181–195; Interview with Askold

Melnyczuk by William Pierce // *Glimmer Train Stories*. – Issue 54. – Spring 2005. – PP. 221–238; *Melnyczuk Askold. Glosses From The Garden* // Askold Melnyczuk. *High Plains Literary Review*, 1990. – P. 52–64; *Melnyczuk Askold. Under Western Eyes: Images of Ukraine in Contemporary American Fiction* // Askold Melnyczuk. – Наукові записки. – Том 21. – Філологічні науки. – К.: Видавничий дім “КМ Академія”, 2003. – С. 41–52; *Pavlychko Solomea. Introduction (Two lands, new visions: Stories from Canada and Ukraine* // Павличко Соломія. – Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – С. 583–588.

Ирина Думчак. Проблема существования писателя в обществе в новелле Аскольда Мельничука «Дерево свитла» и новеллистике украинских писателей XX века: сравнительно-типологические сопоставление

В статье анализируются типологические сходства и различия новеллы “Дерево свитла” американского писателя Аскольда Мельничука и рассказов украинских писателей с компаративной точки зрения. Проблема существования писателя в обществе исследуется на типологическом и диахроническом уровнях.

Ключевые слова: новелла, постмодернистская интерпретация, символика, экспрессия, психология писателя.

І.Б.Комінярський, асп. (Житомир)

УДК 821.09 113.5

ББК 83. 3(4 Укр)

Репрезентація образу жінки-індіанки в мультикультурному мегаполісі (на матеріалі п'єси «Екстаз Ріти Джо» Джорджа Риги)

Стаття присвячена вивченню репрезентації етнічних образів, міжнаціонального сприймання та культурної ідентичності індіанців у канадському суспільстві в творчості канадського письменника Джорджа Риги. З'ясовуються особливості художньої інтерпретації образів індіанців та англоканадців у п'єсі «Екстаз Ріти Джо».

Ключові слова: репрезентація образу, істина репрезентації, образ індіанки, канадська література.

The article is devoted to the study of the representation of national images, international perception, and cultural identity of Ukrainian people in Canadian society in literary works of George Ryga – a Canadian writer of Ukrainian origin. The article establishes the peculiarities of fictional

interpretation of the images of Indians and Anglocanadians in his dramatic work "The Ecstasy of Rita Joe".

Ilyya Kominyarskiy. The representation of a image of an Indian woman in the multicultural magepolis (on the material of George Ryga's play "The Ecstasy of Rita Joe").

Key words: *representation of the image, truth of the representation, image of an Indian woman, Canadian literature.*

Література – це поле для прояву ідентичності. Серед усіх літератур канадська література має великий інтерес до репрезентації образів певних національностей, оскільки населення Канади є мультикультурним. Багато канадських митців різних національних походжень намагалися репрезентувати свій народ у суспільному житті країни.

Світова криза репрезентації (зображення, образу, представництва), яка нині відбувається, є явищем загальним для постмодерністського духу пізнього капіталізму. Вона полягає в тому, що постмодернізм інтенсифікував його відчуження від репрезентативної істини, а також взяв участь у спробах відновити її «традиційні цінності». Постає запитання – що ж таке репрезентація в художньому творі? Існують такі принципові точки зору. По-перше, як приклад політичної репрезентації можна назвати ідеал демократії. Кожен виборчий округ бере участь в управлінні державою через свого представника (репрезентанта), який дбає про його інтереси і з яким той, кого репрезентовано, може себе ототожнювати. По-друге, проблема репрезентації проходить крізь історію філософії від Платона до Ніцше, причому її критична фаза доходить своєї кульмінації в Кантовій критиці раціонального розуму. Неможлива жодна репрезентація, якщо вона є об'єктом морального раціонального розуму. Репрезентація завжди має стосунок до істини, а текст, якщо й може говорити істину, то може перекручувати й хибно репрезентувати [Вінквіст, Тейлор 2003 : 358].

Слід зауважити, що проблему репрезентації образів у будь-яких творах можна трактувати з різних точок зору – негативної або позитивної для героїв. Теоретичними засновком дослідження є визначення Ю. Ковалівим суті терміну репрезентації: «Репрезентація (лат. representation: наочне зображення) – показ, представництво, представлення. Поняття «репрезентації» і знак

взаємовизначаються, розкриваються через присутність, що демонструє його історично-традиційне розуміння»[Ковалів 2007: 316].

Ф. Ніцше помітив, що чим наполегливіше артистичне пізнання переймалося проблемою репрезентації істини у художньому творі, тим очевиднішою ставала омана. Якщо модернізм переглядав художню традицію репрезентації, авангардизм намагався поривати з нею, то постмодернізм поглибив відчуження від неї, піддаючи сумнівам приховану в ній «істину», безмежну релятивізацію та довільність пізнання, що супроводжуються неминучими компромісами різних поглядів.

Сучасне письменство усуває межі правди й вигадки, життєподібна основа поступається перед експансивним симулякром, перед позбавленим авторитетів репрезентаційним вакуумом. Замість репрезентації тут панує еволюційна стратегія, істину усувають багато конкурентних наративів, засвідчуючи її відносність деформацією досвіду, зокрема пам'яті, верифікованої і водночас фальсифікованої індивідами [Ковалів 2007: 316].

Аналіз та узагальнення сучасної наукової літератури засвідчує, що в ній обмаль літературознавчих студій з проблем репрезентації образу національних меншин в літературі, зокрема у канадській літературі. Зауважимо, що своєрідна репрезентація образу головного героя літературного твору характерна для творчості Дж. Риги. Репрезентація образу, з точки зору автора, направлена на неординарне сприйняття та розуміння читачем художнього твору, зокрема у п'єсі «Екстаз Ріти Джо». Мета статті – висвітлити репрезентацію образу головного героя (в даному випадку героїні), яка залежить від суб'єктивних поглядів другорядних героїв, що в свою чергу хибно репрезентує його дійсну особистість.

Джордж Рига – обдарований канадський прозаїк, талановитий публіцист та драматург українського походження. Твори Джорджа Риги є соціально орієнтовані. Перу митця належить сто дев'яносто п'єс, дві кантати, 5 сценаріїв для фільмів, збірник віршів. Його твори мають універсальний характер для Канади: вони виявилися актуальними та бажаними і у франкомовному Квебеці. Зауважимо, що деякі з них Грат'єн Желінас переклав французькою мовою [Рига 1972].

П'єса «Екстаз Ріти Джо» – це розповідь про молоду індіанку Ріту Джо, яка залишила резервацію для пошуків роботи в місті, але замість цього, за словами автора, пройшла через «an odyssey through hell (подорож крізь пекло)». Вся ця «подорож» завершилася звалтуванням та вбивством головної героїні. Цю правдиву історію розповідає друг Ріти Джо Джеймі Пол.

Сконцентрований письменником сюжет передає художню трансформацію фабули та лінійну організацію перебігу подій. Він характеризується значущістю змісту, глибиною естетичного осмислення, повнотою розгортання подій та яскравим представленням характеру головної героїні. Ріта Джо – індіанка, яка бореться за своє існування. Декілька очевидців свідчать проти неї, але вона всіляко намагається захищати себе. Інші сцени змальовують спогади Ріти про її минуле та попередження про майбутнє.

Дія в п'єсі відбувається в середині 1960-х. Більшість епізодів трапляється в урбанізованому неназваному місті, яке дуже нагадує Ванкувер і включає залу суду, церкву, в'язницю, кімнату, яку наймав Джеймі Пол, а також вулиці та алеї з голосними бійками. Спогади Ріти Джо про дитинство відбувається у сільській місцевості і навколо резервації, де вона виросла.

Варто зазначити, що Джордж Рига був дуже політизованим письменником у своїй творчості. Він пояснив створення п'єси «Екстаз Ріти Джо» наміром відкрити «the protective shutters of our civilization (захисні жалюзі нашого суспільства)» та зобразити кинутих напризволяще «forgotten people... Canadian Indians (забутих людей канадських індіанців)». П'єса порушує тему відносин різних культур, в даному випадку англо-канадської та індіанської. Метою написання твору є зображення «dominant» англо-канадської культури, що робить залежною індіанську. П'єса презентує детальний опис антигуманного та деструктивного соціального процесу над «життям» молодої індіанки. Джордж Рига використовує характери для яскравого зображення трагічних наслідків культурного поділу на корінних та некорінних жителів в його п'єсі. Він описує певні проблематичні аспекти тогочасного життя через своїх героїв. Письменник у п'єсах репрезентує такі суспільні явища: маргіналізація та асиміляція [Кирчанів 2010].

На думку Ю. Коваліва: «Маргінальність (лат. *margo, marginis*: край, межа) – межове перебування людини у певній соціальній спільноті, що впливає на її психіку, спосіб життя». Поняття, запроваджене у науковий обіг американським соціологом Р. Парком [Ковалів 2007 : 15]. Термін «маргіналізація» – це процес соціального падіння або знаходження у невисокому і заздалегідь програшному соціальному статусі. Маргіналізація нижчих прошарків населення притаманна ієрархічному і патріархальному суспільству. В літературі вона трактується як занепад. Зазвичай маргіналізація призводить до матеріального зубожіння, і навіть до зникнення маргіналізованих груп [Mullaly 2007]. Маргіналізовані індивідууми часто обмежені в отриманні соціальних послуг, програм і соціальних привілеїв. Розрізняють особисту, громадську і глобально-структурну маргіналізацію. Вони були введені Р.Парком з метою виявлення соціопсихологічної неадаптації імігрантів до умов міського середовища. У ситуації утворення маргіналізації виявляються так звані «культурні гібриди», які балансують між домінуючою в суспільстві групою, що повністю нікого не приймає, і групою, з якої вони виділилися.

Маргінал це – той, хто втратив колишні соціальні зв'язки і не пристосувався до нових умов життя (звичайно про представників національних меншин, мігрантів, вихідців із села). Це той, хто не визнає загальноприйнятих норм і правил поведінки. Представник специфічних субкультур, політичних течій, релігій, тощо [Ковалів 2007 : 15].

Головна героїня п'єси Ріта Джо – бідна корінна жителька. Всі фактори діють проти неї, адже вона соціально не захищена та продовжує боротьбу за своє існування: «Rita Joe: The first time I tried to go home I was picked up by some men who gave me five dollars. An' then they arrested me... It wasn't true what they said, but nobody'd believe me... (Ріта Джо: Перший раз, коли я намагалася потрапити додому, мене зустріли декілька чоловіків, які дали мені п'ять доларів. Потім вони мене арештували... Вони казали неправду, але ніхто не повірив би мені...)» [George Ryga 2004]. У п'єсі головній героїні декілька чоловіків запропонували п'ять доларів. Вона, вірячи у людську доброту та нічого не підозрюючи, взяла їх. Її заарештували і звинуватили в тому, що вона – повія. Вона не розуміла ставлення поліції та судді до неї, оскільки вона з

резервації і не буда пристосована до міського життя. Суддя, представляючи англоканадців, зверхньо дивився на жінку-індіанку і не міг об'єктивно розглядати справу стосовно обвинувачення. Ми бачимо, що непристосованість головної героїні до певних умов життя створило для неї низку проблем, хоча не й не останню роль в цьому відіграло шовіністичні погляди англоканадців щодо національних меншин.

Асиміляція (від лат. *assimilatio* – уподібнення) – це процес, у ході якого етнічна, расова, соціальна, конфесійна чи інша меншість сприймає цінності, норми поведінки, культуру більшості тощо. Термін який широко застосовується в етнографії, етнології, етнопсихології, соціології, культурології, соціальній психології та інших соціогуманітарних дисциплінах.

Процес етнічної асиміляції найбільш інтенсивно й швидко здійснюється у суспільствах, де відбувається розсіювання іноземних мігрантів в однорідному суспільстві з міцними і сталими економічними, політичними й культурними зв'язками. Найповільніше етнічна асиміляція відбувається у суспільствах, де мігранти утворюють замкнені територіальні громади з власними інституціями й організаціями, що мають тривалі й розгалужені зв'язки з етнічною батьківщиною. Та етнічна спільнота, яка асимілюється за певних умов, тією чи іншою мірою впливає й на культуру асимілятора [Тейлор 2004].

Вчитель Ріти Джо вказує на роль освітніх інституцій у національній політиці щодо асиміляції корінних жителів Канади. Джордж Рига вказує на символічну гру слів стосовно прізвища – Don-a-hue = put on a colour (наповнити кольором). Це означає стати «білим», що для корінного жителя Канади є останньою, але нездійсненою метою існування в канадському суспільстві. Ось яскравий приклад цієї асиміляції: «Miss Donahue: Do you know what a melting pot is?... You put cooper and tin into a melting pot and out comes bronze... It's the same with people! (Міс Донах'ю: Ви знаєте, що таке змішувач?... Ви кладете мідь та олово у змішувач й отримуємо бронзу... Таке саме відбувається з людьми!)» [George Ruga 2004]. Отже, на цьому прикладі, ми можемо побачити, що безліч корінних жителів намагалися стати «справжніми канадцами», жертвуючи своєю національною самобутністю та ідентичністю.

Таким чином, п'єса Джорджа Риги «Екстаз Ріти Джо» – це стилістичний гібрид, який репрезентує елементи соціального реалізму, експресіонізму та поетичної драми в руслі постмодерністських тенденцій. Деталі життя Ріти Джо та Джеймі Пола настільки реалістично описано, що Джордж Блумфільд (перший режисер-постановщик п'єси) стверджував, що внутрішній світ героїв та конфронтація соціальних та національних класів є тривожними з точки зору політичного устрою. У п'єсі знищується дух індивідуальності героїв. Спогади Ріти Джо про дитинство, яке вона провела з молодшою сестрою та батьком, зображені з такою глибиною і багатогранністю, що це надає п'єсі унікальної комбінації стилів.

Оскільки будь-який етап історико-літературного процесу може бути актуалізованим як база подальших філософсько-естетичних пошуків, то цілком закономірно, що і літературна спадщина Джорджа Риги потребує більшої уваги. Це зокрема стосується літературознавчих студій, що вимагають більш ґрунтовнішого вивчення художнього слова представників канадської літератури українського походження.

Література: *Рига 1972*: Рига Джордж. Індіанець / Рига Джордж // «Всесвіт». – 1972. – №1. ; *Енциклопедія 2003*: Енциклоп. Постмодер. / [за ред. Ч.Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 358 – 361.; *Кирчанів 2010*: Кирчанів М.В. Америка & Україна: література й ідентичність / М.В. Кирчанів. – Вороніж: 2010. – 162 с.; *Літературознав. енциклоп. 2007*: Літературознавча енциклопедія: [у двох томах. Т.2 / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К.: ВЦ Академія, 2007. – С. 15, 316.; *Літературознав. слов.-довідник 2006*: Літературознавчий словник-довідник. [за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка]. – Київ: Академія, 2006. – 752 с.; *Тейлор 2004*: Тейлор Ч. Мультикультуралізм і «політика визнання» / Ч. Тейлор / пер. з англ. – К.: Альтерпрес, 2004. – 172 с.; *George Ryga 2004*: George Ryga. The Ecstasy of Rita Joe. Edited by James Hoffman. – Vancouver: Talonbooks, 2004. – 409 с.; *Mullaly 2007*: Mullaly B. Oppression: The focus of structural social work. Oxford University Press, 2007. – pp. 252 – 286.

Стаття посвячена изучению репрезентации этнических образов, межнационального восприятия и культурной идентичности индейцев в канадском обществе в творчестве канадского писателя Джорджа Рыги. Определяются особенности художественной интерпретации образов индейцев и анлоканадцев пьесе «Екстаз Риты Джо».

Илья Коминьярский. Репрезентация образа женщины-индианки в мультикультурному мегаполису (на материале пьесы «Екстаз Риты Джо» Джорджа Рыги)

Ключевые слова: репрезентация образа, истинна репрезентации, образ индианки, канадская литература.

Ольга Приймачук, викл. (Луцьк)

УДК 821(100087).0(078.8)

ББК 83.3(0)я73

Міфопоетика різдвяних оповідань (Чарлз Діккенс і українська література)

Ольга Приймачук. Міфопоетика різдвяних оповідань (Чарл Діккенс і українська література).

Стаття присвячена осмисленню творчості Ч.Діккенса в контексті англійсько-українських взаємин XIX XX століття. Здійснюється аналіз реценції різдвяних оповідань англійського романіста, типологічні зіставлення з творами М.Гоголя, В.Стефаніка, П.Мирного, О.Маковея, М.Черемшину, М.Коцюбинського, Г.Хоткевича та ін.

Ключові слова: різдвяне оповідання, сакральний час, реценція, темпоральна маркованість, переклад.

Olga Prymachuk. Mythopoetics Christmas stories (Charlie Dickens and Ukrainian literature).

The article paper is devoted to a new estimation of the Ch. Dickens creative works in the context of the English-Ukrainian literary relations of the XIX-XX The analysis of the reception of Christmas stories by the English novelist, typological comparison with the works of Gogol, Stefanik, P.Myrnyj, O.Makovej, M.Cheremshyna, M.Kotsyubynskij, G.Hotkevych others.

Key words: Christmas stories, sacred time, reception, temporal signification.

Міфопоетика у нашому розумінні – це міфологічний підхід до прочитання творів. Підхід, який ґрунтується на методології міфологічної критики. Тут враховано нові вчення про міф – вирішальний чинник розуміння художньої літератури, особливо такого її жанрового різновиду, як різдвяне оповідання. Міфологічна критика, як відомо, постала у 20-их роках XX ст. під

впливом ритуального вчення Дж.Фрезера, а згодом збагатилася вченням про архетипи К.Г.Юнга, його концепцією колективного несвідомого, О.Фрейденберг, Н.Фрая, М.Еліаде, Р.Чейза та ін.

В оптиці міфопоетики – приховані аналогії, які пов'язують літературні образи, ситуації і жанри з обрядами, насамперед календарно-святочними, в основі яких – карнавальна культура Європи і Київської Русі [Лихачев 1984: 154]. Найголовніше із свят – Різдво Христове, пафос якого втілював «ідею двосвітності», адже бог зійшов на землю, «прихиливши небеса», тим самим «прирівняв бога до людини, а людину підняв до бога»: «Небо и земля днесь совокупеся, рождшыся Христу, знесь бог на землю и прииде, и человек на небеса взыде» [Минейя 1768: 302]. Цю думку повторив Дмитрій Туптало, коли у своїй Різдвяній драмі вклав в уста Неба такі слова про Христа: «Той мя, небо, преклонив, на тя, земле, сниде: / Человек бысть, человек да на небо взыде. / ...Будешь мне, не клятому небу, приобщенна, / Аз – земля, ты же небом будеш нареченна, / Яко же бог наречен и есть человеком, / Смертен человек – богом живым веком» [Ранняя 1972: 227)].

В українському літературознавстві також були спроби пояснення міфу про народження Ісуса Христа, міфу, із якого в процесі еволюції виникають різні жанрові форми різдвяного циклу – казок, легенд, оповідань, драм, повістей. Згадаймо праці П.Чубинського [Чубинський 1995: 2, 57], К.Сосенка [Сосенко 1994: 236 – 250, 255 – 272], І.Нечуя-Левицького [Нечуй-Левицький 1992: 45 – 46], М.Грушевського [Грушевський 1993: IV/2, 236], М.Максимовича [Максимович 2002: 137 – 138], І.Свенціцького [Свенціцький 1933: 177 – 180] та ін.

Середина XIX – початок XX століття майже в усіх національних літературах пройшов під знаком звернення до жанру різдвяного оповідання. Найсприятливішою для нього стала доба романтизму, і це зрозуміло, адже різдвяне оповідання виникає на основі народних вірувань, різного роду чудес, що відбуваються у Різдвяну ніч. Романтики, як відомо, спиралися на фольклорний матеріал, забарвлюючи його в містичні, похмурі, часом навіть «готичні» тони, різдвяна народна фантазія сприяла цьому. Згадаймо хоча б створені у 40-их роках XIX ст. різдвяні оповідання Чарлза Діккенса: «Різдвяна пісня в прозі» («A Chrastmas Carol in

Prose»), «Дзвони» («The Chimes»), «Цвіркун у запічку» (The Cricket on the Hearth). Ці твори здобули гучну славу в Англії.

Були спроби різних учених розшифрувати і пояснити календарну природу циклу, визначити його жанрову сутність. Пошлемося на англійські праці. Д.Томас називає ці твори сезонною белетристикою (seasonal fiction), різдвяними творами чи різдвяним письмом (Christmas writing) [Thomas 1982: 36, 62], Р.Патен підкреслює їх сезонну природу (seasonal relevance) [Patten 1972: 2, 69-170], Д.Перкінс пропонує розглядати «Різдвяний гімн у прозі» як різдвяний міф (christmas myth) [Perkins 1982: 107], Б.Г.Горнбек для характеристики циклу використовує термін різдвяний тип тексту (christmas text type) [Hornback 1981: 20], М.Слетер характеризує його як різдвяний дискурс (christmas discours) [Slater 1983: P.42].

На складність різдвяного циклу, в якому гармонійно поєднані конотації і календарна основа, вказують російські вчені: Т.Сільман вважає, що цикл пронизує ідея святості, яка є вічною темою мистецтва [Сільман 1970: 70], О.Генієва вбачає в циклі спробу письменника «зв'язати природне з надприродним [Генієва 1981: 5: 250], В.Івашева вказує на глибоку амбівалентну думку циклу: Христос, прийшовши на землю, ніби став посередині божественного і людського, посередині життя і смерті, цикл ілюструє ідею двосвітності [Івашева 1974: 137], І.Катарський зараховує цикл до так званих святочних оповідань [Катарский 1966: 77].

На карнавальну основу різдвяних оповідань Чарльза Діккенса вказують і українські вчені: З.Лібман переконує, що в творі нема ознак християнської ортодоксальності, але його жанрову природу годі зрозуміти без знання християнської символіки [Лібман 1982: 90], Л.Богачевська вбачає у циклі елементи різдвяної сміхової культури і вказує на стилістичну схожість «Різдвяної пісні у прозі» Ч.Діккенса і «Ночі перед Різдвом» М.Гоголя [Богачевська 2001: 6], К.Шахова трактує цикл як казковий жанр [Шахова 1975: 113], на думку М.Стріхи, циклові притаманне казково-фесричне емоційне забарвлення з виразною сакральною-магічною функцією [Стріха 1987,7: 142], а Л.Вершина акцентує на ролі фантастики у «Різдвяній пісні у прозі» Ч.Діккенса і прирівнює її до повісті «Страшна помста» М.Гоголя [Вершина 1988: 4, 2 – 3].

Оригінальну спробу прочитання циклу різдвяних оповідань Ч.Діккенса у хронотопно-типологічних зв'язках здійснила у своїй дисертації і ряді публікацій Н.Шевчук [Шевчук 2001]. Вона вказує на те, що Діккенс зумів акумулювати у своєму циклі попередню традицію (прадавню форму фольклорних обрядових наративів, середньовічне християнське тлумачення Різдва, фантастики та етноознаки часу, які використовували раніше, та досягти специфічного жанрового різновиду. Дослідниця аналізує найстійкіші жанрові ознаки циклу: міфо-ритуальні ініціації нового народження/відродження (чи їх очікування), ідентифікаційна темпоральна маркованість, міфопоетична доцентровість у моделюванні художнього простору, імітація автентичної (усної) трансмісії на письмі. «Всі вони складають систему взаємозумовлених та взаємопов'язаних жанрових ідентифікаторів [Шевчук 2001: 15].

І все ж, незважаючи на таку велику кількість робіт, присвячених циклу Ч.Діккенса, є потреба з'ясувати естетичну природу різдвяного оповідання як неканонічного жанру, що постав досить пізно, і, незважаючи на свою міфологічну семантику, є побічним продуктом «романізації» літератури, назріла потреба провести паралелі між циклом Ч.Діккенса і різдвяними оповіданнями в українській літературі (Олена Пчілка, В.Стефаник, Панас Мирний, О.Маковей, Марко Черемшина, М.Коцюбинський, Богдан Лепкий, Г.Хоткевич, М.Яцків, С.Васильченко, Ольга Мак, Віра Вовк, сучасні молоді письменники О.Луцевська, З.Живка, В.Вздульська, Г.Манів, Т.Мельник, Н.Гербіш, Ю.Смаль, Г.Шапіро, Н.Малетич та ін.).

Свято Різдва – винятково багате, веселе, радісне й велике свято, котре відрізняється від подібних свят інших народів своєю особливою обрядністю, багатством фольклору, оригінальністю етнографії, прихованістю рис давньої передісторичної культури, оскільки воно було нашароване на язичницьке свято «Корочуна» [Сосенко 1994: 86 – 87]. Наша церква й наші традиції, перейнявши рештки первісної культури, вклали в них християнські ідеали, християнську мораль, нові ідеї правди, любові, всепрощення, щедроти, удосконалення. Тому Різдвяне свято не лише підносить на високий ступінь релігійне і загальнолюдське почуття, але і вшановує почуття солідарності, єдності, людські чесноти, такі, як

повага до людини, її пам'яті, вміння ділити радість з іншими, бажати їм того, чого бажаєш собі, шанувати працю, вірити, що здійсняться бажання, мрії і надії людини тощо. В основі різдвяних звичаїв збереглося все те, що в давні часи було тісно пов'язане з хліборобським господарством, з пастушеством, тут яскраво проступають істотні споконвічні риси української людини – працьовитість, гостинність, чесність, доброта, співучість, єдність і святість родини, шанування пам'яті покійників і т.д.

Різдвяний вечір – це вечір, коли в світі, яким би він не був соціально нерівним і несправедливим, можливі чудеса, несподівані переміни і примирення, в цей вечір соціальні закони ніби «не спрацьовують», незадоволення людьми й обставинами меншає, а насилля, якою б зовнішньою величчю воно не прикривалося, слабшає. Люди відчуває в собі достатньо сил, щоб перемогти ненависть, жорстокість, нахабність. Життя стає прекрасним і щасливим, у ньому на перший план висуваються чуття любові і братерства, люди стають добрими, симпатичними і благородними, перемагає любовна ідилія, як бачимо це у «Вільгельмі Мейстері» Й.-В.Гете чи «Вексфільдському священикові» О.Голдсмита.

«Ось хоча б різдвяні свята, – каже племінник Скруджа у «Різдвяній пісні у прозі» Ч.Діккенса. – Та все одно, крім благоговіння, яке відчуваєш перед цим священним словом, і благочестивих спогадів, які невіддільні від нього, я завжди чекав цих днів як найкращих у році. Це радісні дні – дні милосердя, доброти, всепрощення. Це єдині дні у всьому календарі, коли люди, ніби за мовчазною згодою, вільно розкривають один одному серця і бачать у своїх ближніх, – навіть у бідних і бездолених, – таких же людей, як вони самі, тих, що йдуть з ними однією дорогою до могили, а не якихось істот іншої породи, яким належить йти іншим шляхом» [Діккенс 1959, 12: 11].

«Чудно блищить місяць, – читаємо у «Ночі перед Різдвом» М.Гоголя. – Важко розповісти, як добре поштовхатися в таку ніч між купою реготливих і співучих дівчат і між парубками, готовими до всіх жартів і вигадок, які тільки може навіяти весело усміхнена ніч... В одному місці парубки, зайшовши з усіх боків, оточили гурт дівчат: шум, крик, один кидав грудкою снігу, другий виривав мішок із всякою всячиною. В іншому місці дівчата ловили парубка, підставляли йому ногу, і він летів разом із мішком стрімголов на

землю. Здавалося, всю ніч безперервно готові були веселитися. І ніч, як навмисне, так розкішно тепліла! І ще білішим видавався місяць від блиску снігу» [Гоголь 1984, 1: 167 – 168].

Атмосфера ідилії, радощів і добра, коли людина ніби «виходить» із себе, щоб відкритися іншому, присутня в творах багатьох українських письменників. «...Новий рік прийде, нові надії принесе з собою, а за ними, може, хоч невелику крихітку щастя. Та багатому багато його треба, а бідному й то гаразд, коли буде що на завтра кусати, буде чим забезпечитись від холоду!», – думає про себе Катря, героїня оповідання «Морозенко» Панаса Мирного [Мирний 1968, 1: 236]. В оповіданні «Сосонка» Олени Пчілки в уявленні маленького Івася ідилія різдвяного вечора асоціюється з красою ялинки (сосонки), за якою ледь помітні риси єднання людського життя з життям природи, єдністю їх ритму, загальної мови, що об'єднує явища природи і події людського життя: «Світе мій ясний! Івась навіть не пізнав своєї сосонки! Вся вона сяє свічечками, ліхтариками, все гілля обчіпляє яблучками, якимись цяцьками, червоними, синіми, золотими, аж у очах мигтять! Під сосною, на примості, стоять ляльки, коники, щось таке ще... А ось кругом сосонки почали ходять такі дивні діти – чи, може, то живі ляльки? Такі гарні, кучеряві, так штучно повбирані... Що се таке?.. Чи сниться, чи справді діється?..» [Пчілка 1991: 85]. А бабці Грицисі з оповідання «Лист» Василя Стефаника різдвяне свято приносить лист від Федора, який сидить у в'язниці:

«До хати увійшов Василь із школярем.

– А в вас, мамо, на печі різдво? Віншую вас щьистьим, здоров'єм, аби-сте ще прожили межи нами, – віншував син мамі та й цілував у руку.

– Ой, синку, міні різдво не в голові! Я, дитинко, всі дни оплакую і свито, і будень, – казала баба, та й сльози в очах показувалися.

– А я прийшов письмо від Федора прочитати, бо вчера на пошті прийшло» [Стефаник 1949, 1: 96 – 97].

Всі ці перетворення не можуть, звісно, відбутися на ґрунті буденної дійсності. І Ч.Діккенс, і українські письменники вдаються до засобів фантастичної казки, де герой задіяний у сюжеті випробування, а події мають суто авантюрне значення. Випробування героя може мати різні форми: випробування життям,

смертю, стражданням, любов'ю, спокусою, перевіркою на соціальну придатність і т.д. Взаємозв'язок подій у таких творах має характер стабільної сюжетної схеми, яка генетично сягає ритуалу ініціації (таких її ланок, як тимчасова ізоляція від соціуму і навіть тимчасова смерть, контакти з іншими світами і їх демонічними представниками, оновлення і відродження, зміна і набуття нового статусу), а також сягає ініціаційних випробувань у класичних формах епосу (епопеї) або в чарівній казці, де герой демонструє свої якості через поведінку, яка відповідає його завданням. У літературі ініціація не просто відтворюється, а трансформується в особливий тип сюжету, який зберігає риси архаїки. Напр., у повісті «Вій» М.Гоголя герой гине, бо не витримав випробування (не зумів пройти ініціації під час зустрічі-поєдинку з демонічною істотою. Схема сюжету випробування притаманна багатьом творам, наприклад, оповіданням «В хуртовину» і «Відьма» С.Васильченка, де важлива роль у сюжетній історії належить символіці смерті і нового народження.

Різдвяна утопія Ч.Діккенса і українських письменників здебільшого утримується на чистій фантастиці, тим самим засвідчуючи свою нетривкість і короткочасність. Але як це не парадоксально звучить, ступінь фантастичності різдвяних оповідань є мірилом їх імовірності і правдоподібності.

Від роману як явища принципово письмової культури різдвяне оповідання відрізняється не тільки обсягом, але й центробіжністю комунікативної стратегії письма, орієнтованої на особливості усного (безпосереднього) спілкування, чим спершу було мотивоване жанрове позначення різдвяного оповідання. Ч.Діккенс до «Різдвяної пісні в прозі» подає підзаголовок: «Святочне оповідання з примарами». Олена Пчілка до оповідання «Збентежена вечере» також подає підзаголовок: «Різдвяна пригода». С.Васильченко після назви твору «Відьма» уточнює: «З народних переказів». Подібні підзаголовки підкреслюють літературну умовність жанру різдвяного оповідання, особливу тональність оповіді і включення фігури розповідача у ситуацію оповіді. Тут помітна настанова не на письмову культуру, що помічаємо в романах, а на усне мовлення, і факультативною прикметою різдвяних оповідань є казкова манера викладу матеріалу, а також орієнтація на адресата, від чого залежить

лаконізм тексту і його близькість до таких літературних жанрових форм, як притча та анекдот.

Напр., «Різдвяна пісня у прозі», «Дзвони» і «Цвіркун у припічку» Ч.Діккенса об'єднані загальним настроєм, схожістю композиції і єдністю оповідної інтонації. У всіх трьох оповіданнях виникає образ розповідача, такого собі балагура, який ніби сидить біля печі і звертається до своїх слухачів. Він ніби продовжує бесіду, яка поволі переростає у зв'язну оповідь і таким чином присутнім передається різдвяний настрій, напр., у «Цвіркуні у припічку»:

«Почав чайник! І не кажіть мені про те, що сказала місіс Пірібінгл. Мені краще знати. Нехай місіс Пірібінгл запевняє хоч до кінця віку, що вона не може сказати, хто почав перший, а я скажу, що – чайник. Хіба мені не знати! Почав чайник на цілих п'ять хвилин – за маленьким, у кутку, голландським годинником із глянцеvim циферблатом, – на цілих п'ять хвилин раніше, ніж заспівав цвіркун» [Діккенс 1959: 12, 195].

«Різдвяна пісня у прозі» також починається із встановлення факту, що старий Марлі був мертвий, як дверний цвях. «Майте на увазі, я зовсім не стверджую, ніби на власному досвіді переконався, що цвях, вбитий у притолоку, особливо мертвий, мертві ший за всі інші цвяхи. Ні, я особисто швидше віддав би перевагу цвяхові, вбитому в кришку гробу, як наймертвішому предмету із усіх скобяних виробів» [Діккенс 1959, 12: 7]. Після цього йде задушевна розмова із слухачами.

«Дзвони» починаються із опису нічного вітру, що завиває в стінах старої порожньої церкви: «Ох, помилуй нас, господи, ми тут затишно всілися в коло біля вогню. Справді, страшний голос має північний вітер, що співає в церкві! А зверху, на дзвіниці! Ось де розбійник вітер реве і свище. І там зверху, на дзвіниці однієї старої церкви жили дзвони, про які я розповім» [Діккенс 1959: 12, 104].

Настанова на усне мовлення, виражене у відповідних особливостях інтонації, лексики і т.д., акцент на чужу мову помітні і в «Ночі перед Різдром» М.Гоголя. Спершу автор анекдотично стверджує: «В Диканьці ніхто не чув, як чорт украв місяця; а потім іде діалог Чуба і Панаса:

«– Що за чорт! Дивись! Дивись, Панасе!..

– Що? – вимовив кум і також підняв голову догори.

– Як що? Місяця нема!
– Що за біда! Справді нема місяця.
– Тото-то що й нема, – вимовив Чуб з певною досадою на незмінну байдужість кума. – Тобі мабуть і потреби нема.
– А що мені робити!
– Треба ж було, – продовжував Чуб, втираючи рукавом вуса, – якомусь дияволу, щоб йому не довелося, псові, зранку чарку горілки випити, втрутитися!.. Йй-право, ніби на сміх... Навмисне, сидючи в хаті, дивився у вікно: ніч – чудо! Світло, сніг блищить при місяці. Все було видно, як удень. Не встиг вийти за двері – і ось, хоч око виколи!» [Гоголь 1984, 1: 157].

В оповіданні «Святий вечір» В. Стефаника також помітна настанова на усне мовлення. Тут спершу йде фраза від оповідача: «Синя як пуп сиділа на печі посеред купи дрантя і безупину біла головою в стіну. На припічку сидів син бабин». Далі наведено діалог баби і сина, який уводить у твір чужий голос із специфічними формами інтонації, синтаксису і морфології:

«– А хоть би-м продався, то топлива ні відки вам не дістану, а хоть би-м украв, та й імут. Сидіт на печі, обтулюйтеся в лахмітя, як можете, та й тепла чикайте. У мене малі діти та в'єнут, сарачьита, на морозі. Аді, приніс-сми вам хліб та й горівки крішку, та й білу drankу, та обійдіть собі свита по-божому. А може ще люде вам що внесут. Та й головов у стіни не бийте, бо нічо з них не віб'єте.

– Коли ж бо я, сину, кількому морозолви і такі студени не годна вітримати. То аж в самих кістках я мороз чую. А головов я в стіну б'ю, бо би-м на місці задеревіла, як би-м не біла.

– А ноги ніц не стухають?

– Ноги, синку, як коновки набреніли: ані їх пігнути, ані їх зібгати» [Стефаник 1949: 1, 85].

У різдвяних оповіданнях українських письменників помічаємо різні форми казкової оповіді: наслідування фольклорних жанрів і перенесення в текст їх ритмів і речитативів, напр., в оповіданні «Морозенко» Панаса Мирного: «Он чуєш, яке надворі схопилося? Гуркоче, гуде та виє! Розгулявся Морозенко!» [Мирний 1968: 1, 235]. Сюди ж належать стилізація під простонародну мову і селянські говори («Заробок на свята» О. Маковея, «Коляда» Марка Черемшини), введення в тканину твору фігури розповідача як представника народу, так званий текст наратора, напр., Ольга

Семенівна у «Різдвяному вечорі» Г.Хоткевича, характеристика думок героя, викладених від автора («Ялинка» М.Коцюбинського), орнаментальна зображальність («Дивні химерики, або Тасмниця старовинної скриньки» О.Луцевської), стилізація під казку («Різдвяна рукавичка» І.Малковича, «Передріздвяні клопоти в Небесній Канцелярії» З.Живки, «Капосне Різдво» В.Вздутьської, «Різдво для Сонечка» Ю.Смаль).

Є різдвяні оповідання, наближені до притчі, де позачасова картина світу має імперативний характер. Тут герой завжди має право на «етичний вибір» (С.Аверінцев), але лише один із можливих варіантів відповідає моральному канону, як це бачимо у «Снах Ганса Християнина» Л.Ворониної, де збережено «букву» казкаря всіх часів і народів, а дух серйозно змінено, тут діють говірки ляльки і квіти, ельфи, тварини, хворі діти, всі вони підказують своїм господарям лінію поведінки, наштотують на «етичний вибір». Деякі із різдвяних оповідань наближаються до анекдота («Сльоза» Марка Черемшини), змальовуючи «карнавалізовану» сучасність або ж чийсь життя як гру випадку, де герой постає ініціативним суб'єктом позаролевої поведінки. Таким є, скажімо, пасічник у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» М.Гоголя, якому його гості протягом восьми вечорів розповіли вісім повістей, серед них і «Ніч перед Різдвом». У цих повістях багато різних дрібниць, мотивів, сцен і образів узято з вертепу, перекладної романтичної літератури (Л.Тік, Е.А.Гофман, В.Ірвінг), творів В.Жуковського, О.Пушкіна, О.Сомова, деякі сцени у них написані «високим» стилем і поєднують мотиви народних казок та легенд із творчими знахідками автора. Деякі твори, як, наприклад, «Страшна помста», наближені до притчі. Притча про історію одного «проклятого роду» (як у романі «Еліксири диявола» Е.А.Гофмана чи в поемі «Романси про вінок із троянд» К.Брентано) конструє комунікативну ситуацію монологічної згоди між ієрархічно роз'єднаним ментором і його слухачем, у той час як анекдот передає ситуацію діалогічної згоди різних осіб, зачарованих сміхом («В хуртовину» С.Васильченка).

Взаємодоповнюваність цих протилежних стратегій і визначає внутрішню межу різдвяного оповідання, яке зближає його з різдвяною повістю (як це помічаємо на прикладі творів О.Луцевської, В.Вздутьської, Г.Шапіро, З.Живки, що увійшли до

збірки «Різдвяні повісті» (2011). Внаслідок такої взаємодоповнюваності між автором і читачем виникають особливі комунікативні стосунки відкритості, довіри, усвідомлення фантастичності ситуації, віри в існування двох (можливо, більше) світів, один із яких – бісівські сили, що помирають лише після того, як зваблять чи зіпсують людину. Тут знаходимо лише натяком висловлене переконання в існування дуже різних шляхів, якими людина потрапляє під владу темних сил і чи може врятуватися від них.

Звісно, різдвяний цикл Ч.Діккенса був могутнім стимулом для розвитку поетики різдвяних оповідань, хоча вчені і досі не можуть однозначно ідентифікувати їх ні як повісті, ні як оповідання. Це свого роду «протооповідання», міцно зчеплені, органічні й інтегровані в цілісність романного типу, внутрішньою мірою якого є взаємонакладання анекдота й притчі.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. на структуру різдвяного оповідання нашаровується нарис («Святий вечір» В.Стефаніка, «Чад» Олени Пчілки, «Різдвяний вечір» Г.Хоткевича, «Святий Николай у гарті» Марка Черемшини, «Заробок на свята» О.Маковея. Ці твори уже позбавлені анекдотичної винятковості події і її притчової багатозначності. У них зникає фантастика, більше живих, реальних людей, а не примар.

Література: *Богачевська 2001:* Богачевська Л. Різдвяна тематика в оповіданні Ч.Діккенса «Різдвяна пісня у прозі» та повісті М.Гоголя «Ніч перед Різдвом» // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – Вип.6; *Вершина 1988:* Вершина Л. Фантастика як засіб осягнення реального, його моральних проблем: «Страшна помста» М.Гоголя і «Різдвяна пісня у прозі» Ч.Діккенса // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1988. – №4; *Гениева 1981:* Гениева Е. Любите ли вы Диккенса? // Иностранная литература. – 1981. – №5; *Гоголь 1984:* Гоголь Н. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т.1; *Hornback 1981:* Hornback V.G. «The nero of my life»: Essays on Dickens. – Atnens, Ohio: Ohio University Press, 1981; *Грушевський 1993:* Грушевський М. Історія української літератури. – К.: Либідь, 1993. – Т.IV. – Кн.2; *Диккенс 1959:* Диккенс Ч. Собр.соч.: В 30 т. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. – Т.12; *Ивашева 1974:* Ивашева В. По происшествии столетия (Чарльз Диккенс) // Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. – М.: Худ.лит., 1974; *Катарский 1966:* Катарский И. Диккенс в России: Середина XIX в. – М.: Наука, 1966;

Лібман 1982: Лібман З. Чарлз Діккенс. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1982; *Лихачев 1984*: Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984; *Максимович 2002*: Максимович М. Дні та місяці українського селянина. – К.: Обереги, 2002; *Миняя 1768*: Миняя служебная. – М., 1768. – 25 декабря; *Мирний 1968*: Мирний П. Збір творів: у 7 т. – К.: Наукова думка, 1968. – Т.1; *Нечуй-Левицький 1992*: Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. – К.: Обереги, 1992; *Patten 1972*: Patten R.L. Dickens Time and Again // Dickens Studies Annual. Ed. by R.V.Partlow. – Lnd, Amsterdam: Feeter a Simons, inc, 1972. – Vol.2; *Perkins 1982*: Perkins D. Charles Dickens: A New Perspective. – Edinburg: Floris Books, 1982; *Пчілка 1991*: Пчілка О. Годі, діточки, вам спати! Вірші, оповідання, казки, фольклорні записи. – К.: Веселка, 1991; *Ранняя 1972*: Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). – М.: Просвещение, 1972; *Свенціцький 1933*: Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми і форми). – Львів: Діло, 1933; *Сильман 1970*: Сильман Т. Діккенс. Очерк творчества. – Л.: Худ.лит., 1970. – С.170]; *Slater 1983*: Slater M. Dickens and women. – Stanford: Stanford University Press, 1983; *Сосенко 1994*: Сосенко К. Різдво – Коляда і Щедрий Вечір. – К.: Український письменник, 1994; *Стефанік 1949*: Стефанік В. Повне збір творів: У 3 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1949. – Т.1; *Стріха 1987*: М. Нове наближення до Діккенса // Всесвіт. – 1987. – №7; *Thomas 1982*: Thomas D. Dickens and the Short Story. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982; *Чубинський 1995*: Чубинський П. Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського): У 2 кн. – К.: Мистецтво, 1995. – Кн.2; *Шахова 1975*: Шахова К. Смук і сміх Чарлза Діккенса // Шахова К. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX-XX ст. – К.: Вища школа, 1975; *Шевчук 2001*: Шевчук Н. «Різдвяні оповіді» Ч.Діккенса у хроно-типологічних зв'язках. Автореферат канд. дисертації. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001.

Галина Проців, асп. (Івано-Франківськ)

УДК 82.091(430)

ББК 83.3(4НІМ) – 8(Фейхтвангер Л.)

Рецепція творчої спадщини Ліона Фейхтвангера

Проців Г. Ф. Рецепція творчої спадщини Л.Фейхтвангера

У статті простежено основні чинники рецепції творчості Л. Фейхтвангера в українському та зарубіжному літературознавстві ХХ – ХХІ ст.

Ключові слова: *рецепція, порівняльне літературознавство, художній метод, роман, Л. Фейхтвангер.*

Protsiv G. Reception of creative heritage of L. Feuchtwanger

In this article it is observed the main factors of reception of L. Feuchtwanger's works in Ukrainian and foreign productive literature of the 20th–21st centuries.

Key words: *reception, comparative literature, artistic method, novel, L. Feuchtwanger.*

Творчість видатного німецького письменника ХХ ст. Ліона Фейхтвангера є цікавим епізодом не лише у німецькій, а й у світовій літературі. Митець ніколи не залишався у затінку літературно-критичних оцінок свого часу. Так, в очах свого сучасника і видатного німецького романіста Т. Манна Л. Фейхтвангер був автором «солідним і водночас привабливим, серйозним і водночас readable, як кажуть англійці, тобто доступним, цікавим, захоплюючим і зовсім не громіздким, незважаючи на ґрунтовність історичного фундаменту його романів» [див про це: Mann T. 1965, 11: 307; див. також: Mann T. 1961, 10: 509]¹. Г. Манн вбачав у Фейхтвангері-письменникові рідкісне поєднання вишкolu, майстерності і характеру [Mann H., 1947: 428]. За вміння, використовуючи епічні засоби, формувати мислення читача для розуміння історичних взаємозв'язків, за ясність і чіткість відображуваного письменником світу Б. Брехт включає Фейхтвангера до тієї літературної традиції, що в епоху історичних потрясінь і політизації літератури здобуває потужну літературну репрезентативність по всьому світі [Brecht, 1934].

Проте вивчення літературної спадщини Л. Фейхтвангера у різний час велось з різною інтенсивністю, хоча актуальність проблем, які порушив письменник, критики підкреслювали як за його життя, так і після його смерті. У східнослов'янському літературознавстві до фейхтвангерівської спадщини звертались: О. С. Вольф, І. Геніна, Д. В. Затонський, Л. Ковальчук, Н. Лейтес, К. М. Нартов, О. Нечипорук, Т. Ніколаєва, Н. Рачинська, В. Л. Скуратівський, О. Спектор, Б. Сучков, Т. Хмельницька, Л. Черная і ін. Так, Д. Затонський назвав романну прозу Л. Фейхтвангера за аналогією з бальзаківською «Історичною

¹ Тут і далі переклад усіх цитат з іншомовних видань наш — Г. П.

комедією» [Затонский, 1988: 311], І. Г. Геніна студіювала проблеми творчого методу письменника на матеріалі романів «Томас Вендт» та «Тисяча дев'ятсот вісімнадцятий рік» [Геніна 1974, 33: 104 – 109], О.С. Вольф присвятив свою розвідку впливові Льва Толстого на творчість німецького романіста [Вольф 1977, 48: 15 – 41], Л. Ковальчук розглядала літературознавчу спадщину Л. Фейхтвангера як теоретика історичного роману ХХ століття [Ковальчук 1984, 6: 135 – 139], Н.Н. Рачинська [Рачинская, 1965: 88], К.М. Нартов – біографію та антифашистську творчість і діяльність Л. Фейхтвангера [Нартов 1984: 63], В. Л. Скуратівський – мистецькі проблеми в його романах [Скуратовський, 1972: 196].

Великі накладі романів Л. Фейхтвангера засвідчують не лише про літературну цінність його творів, а й про громадський інтерес, який викликали ці твори серед читачів. Його літературний успіх та міжконтинентальну популярність можна пояснити «співзвучністю вищих умів з нижчими» [Геннекенъ 1892] та тим, що будь-який твір обумовлюється природними та набутими якостями автора, складом розуму та іншими чинниками, які зробили його твір таким, яким він є. Такий твір, за твердженням Еміля Геннекена, вирізняє те, що «будучи справою автора, він відволікається від нього та входить у свідомість інших людей – відтворюється у цій свідомості, входить у число її збудників та викликає у ній спонукання до дії чи емоції, аналогічні тим, що відбуваються у свідомості автора. Це відтворення та її ступінь вказують на схожість та співзвучність двох душ – тієї, що сприймає, і тієї, що творить» [Геннекенъ 1892].

Однак, розглядаючи історію рецепції творчої спадщини Л. Фейхтвангера слід звернути увагу на засилля ідеологічної заангажованості як з боку літературознавців соціалістичного табору, так і з боку західних учених. На думку сучасного швейцарського дослідника Ганса Якоба Гефті, таке явище спостерігається тому, що «фейхтвангерівські романи, написані з 1930 по 1945 рік, тобто в період, коли він сам був дуже заангажований у політику, знайшли актуальність і добрий прийом серед усіх таборів, які боролись проти фашизму» [Hefti, 1977: 6]. Інша справа, що конкретний ідеологічний зміст цієї заангажованості був різним.

Варто зазначити, що ідеологічна заангажованість східнонімецьких вчених виявилась значно більшою, ніж заангажованість радянських літературознавців. Останні здебільшого досліджували проблеми художнього методу Л. Фейхтвангера і у зв'язку з цим звертались до питання впливу на світогляд письменника різних філософських течій і вчень. Радянські дослідники швидше замовчували або оминали незручні ідеологічні теми, пов'язані з німецьким романістом. Так, наприклад, у розвідці Т. Ніколаєвої (1975) розкриваються питання поетики та типології антифашистського роману Л. Фейхтвангера 30 – 40 рр. Дослідниця на матеріалі роману «Зал очікування» простежує у наявних у творі соціологічних та публіцистичних відступах, статистичних викладах, сатиричних біографіях баварських обивателів новаторство у техніці мистецтва оповіді, а саме: злиття художнього вимислу з документальністю, що доповнює розповідь, посилює її художню виразність та переконливість [див про це: Николаева, 1972: 18, 19, 29, 37, 38, 134, 135, 166, 167]. Проте, поряд з тим, що Т. Ніколаєва подає глибокий аналіз філософських та естетичних поглядів письменника, у розділі про світоглядні позиції романіста нічого не сказано про роль та місце іудаїстської культурно-історичної традиції у його системі ідейних та художніх уявлень. Мабуть, авторка обійшла це питання через тогочасні ідеологічні вимоги.

Радянська критика не раз докоряла Л. Фейхтвангеру за песимізм, нерозуміння ролі народних мас, суперечливість, пропагування споглядацького способу життя, але тон цієї критики був поблажливим та доброзичливим. Так, не уникла спокуси ідеологічної критики Н. Рачинська, яка, вважаючи Фейхтвангера «суперечливим художником», виявила у короткому огляді біографії та творчості письменника «типові недоліки західної буржуазної інтелігенції» – «недовіру до ідеї революційного насильства, зайве перебільшення ролі особистості, недооцінку ролі народних мас як істинної рушійної сили історії» [Рачинская, 1965: 5, 12, 14]. Поруч з цим ключові позиції у її дослідженні займає ідея, що у творчому доробку Л. Фейхтвангера знайшла відгук ціла епоха в історії Німеччини. Однобокість дослідження Н. Рачинської полягає у тому, що для аналізу цієї епохи вона описує творчість тільки тих німецьких письменників, які розглядали тему

загнивання та боротьби з капіталістичним ладом, та твори яких мали викривальний та критичний характер (Т. та Г. Манни, Б. Келлерманн).

Через ідеологічні обставини (боротьба з космополітизмом, антисемітизм) наприкінці 60-х рр. ХХ ст. у дослідженнях творчості Л. Фейхтвангера таких радянських дослідників, як О.Л. Спектор (1969), Р.С. Скаллер (1969), В.М. Пашигорев (1970) переважають виключно його антифашистські романи. Наприклад, О.Л. Спектор розглядає проблеми та характери в антифашистській трилогії письменника «Зал очікування», подає найбільш повний огляд існуючої на той час критичної літератури про творчість Л. Фейхтвангера, починаючи з праць Б. Брехта, Т. Манна, А. Цвейга та закінчуючи східним німецькомовним виданням Г. Льюїпольда (1967), і представляє німецького романіста у світлі ідеологічної доктрини свого часу своєї країни: «Гуманіст, полум'яний захисник культури та прогресу, Ліон Фейхтвангер своєю творчістю і у наші дні продовжує служити боротьбі проти неофашизму, расизму, мілітаризму» [Спектор, 1969: 5]. Судячи з формулювання тем дисертацій двох інших названих авторів [див: Скаллер, 1969; Пашигорев, 1970] та часу їх написання, можна припустити, що їх розвідки теж грішать ідеологічним забарвленням у дослідженні антифашистських романів Л. Фейхтвангера [Современное литературоведение о Фейхтвангере].

З погляду фахової сфери порівняльного літературознавства та евристичного рівня вдалою серед критичних праць можна вважати книгу Т. Хмельницької «Голоси часу» (1963). Дослідниця зверталась до питання про місце художника у літературі, його пристрасть до певних тем, художніх прийомів та жанрів. Зіставляючи Т. Манна та Л. Фейхтвангера, вона справедливо зазначає, що обидва письменники йдуть різними шляхами до однієї мети – утвердження гуманності людського розуму: перший – через «високий гумор», другий – через нагнітання драматизму. В іншій паралелі — Б. Франк / Л. Фейхтвангер – йдеться вже про порізнному використану символіку образів, що є обов'язковою у німецькому історичному романі. Заглиблюючись у творчість Л. Фейхтвангера, Т. Хмельницька простежує складну еволюцію його творчого шляху але не вдається до аналізу причин світоглядної еволюції письменника, натомість просто констатує

наявність цих зсувів у його творах, кваліфікуючи їх як вихід за межі буржуазної замкнутості [див про це: Хмельницькая, 1963: 125, 157, 199].

Значне місце у дослідженні творчості німецького письменника займає літературно-критична розвідка Б. Л. Сучкова у книзі «Лици времени» (1969), де особистість та талант Л. Фейхтвангера постає як зірка першої величини, що належить до невід'ємної скарбниці світової культури. Дослідник подає багатий фактичний матеріал про життя письменника, органічно вплітаючи його у аналіз творчості, ґрунтовно характеризує драматичні твори Л. Фейхтвангера, побіжно аналізує його ранні та зрілі історичні, історико-біографічні, антифашистські, соціальні романи, літературознавче есе «Дім Дездемони». Велику увагу дослідник приділяє широкому спектру філософських та естетичних течій (Ніцше, Кроче, Т. Лессінг, теорії чистого мистецтва, естетичні принципи декадансу, натуралізм і ін.), які мали вплив на німецького романіста. Спираючись на критику цих теорій, які суперечили марксистським позиціям, Б. Л. Сучков критикував Л. Фейхтвангера за крах традиційного історизму, за «відступ від історизму мислення», вважав це його «слабкістю власного світогляду», що «утруднює йому розуміння конфліктів сучасності». Але завдання дослідника полягало не стільки у критиці великого письменника, скільки в обґрунтуванні його належності до лав представників критичного реалізму, що симпатизують соціалізму. Вся розвідка пронизана судженнями про світоглядні зміни письменника на користь марксизму та революції, «проти капіталістичного (американського) способу буття». Саме ідеологічними оціночними штрихами автор показує, що «відходячи від естетизму, Фейхтвангер поступово починає змінювати своє відношення до буржуазного світу, бездушність та нелюдність якого не залишали місця гуманності», що твори письменника були «повні ненависті до варварства буржуазної цивілізації». Щоб уникнути відвертої апології впливу Радянського Союзу на творчість Л. Фейхтвангера, дослідник вдається до скупих зауваг про те, що перемогу гуманізму у людських стосунках романісту допоміг побачити революційний досвід СРСР. Підсумовуючи свою працю, Б. Л. Сучков робить висновок, що велич та визнання творів Фейхтвангера є «завоюванням демократичного підтекст —

соціалістичного» мистецтва» [див про це: Сучков, 1969: 269, 270, 260, 264, 265, 284, 255, 241, 242, 334].

Часто вибір критеріїв дослідження того чи іншого явища у творчості пов'язаний з ідеологічними установками самого критика. Наприклад, у праці радянської дослідниці І. Геніної про проблеми творчого методу Л. Фейхтвангера у драматичному романі «Томас Вендт» поруч із студіюванням експресіоністських деталей, специфіки образів та виходу письменника за межі одного роду поезії у творі вибір тематики та жанру п'єси пояснюється потягом Фейхтвангера до «грунтового діалектичного зображення історії», а висвітлення питань «війни та революції, гуманності та насильства, відданості творчості й активній громадській позиції» німецького письменника вважаються ключовими [Геніна 1974, 33: 104, 107]. Значно далше йде у своїх дослідженнях О. С. Вольф, який у німецькомовній статті «Л. Фейхтвангер та російська література» (1973) розглядає розвиток творчості письменника у напрямі послідовного революційно-демократичного гуманізму та усезростаючого впливу на його світогляд ідей марксизму-ленінізму [див про це: Wolf 1973, 6: 853 – 863]. Мабуть, дослідник, навішуючи на письменника ярлик прихильника марксизму, змушений був керуватись ідеологічними засадами радянської науки, бо загалом його праці, присвячені дослідженню впливу Льва Толстого на романну творчість Л. Фейхтвангера, витримані в аргументованому науковому тоні та стосуються більше форми і засобів зображення (позасюжетних вставок, екскурсів історичного та філософського характеру), «потрібних для розкриття глибокого сенсу описуваних подій» [Вольф 1977, 48: 16].

Дещо осторонь від існуючих політичних схвалень чи осудів того часу знаходиться науково-критична розвідка В. Л. Скуратівського (1972), присвячена мистецьким проблемам, питанням про суспільну ангажованість митця у німецькому романі ХХ ст. та у романах Л. Фейхтвангера, зокрема. Автор високо оцінив метрів німецької літератури – Г. та Т. Маннів, Л. Франка, Л. Фейхтвангера, А. Цвейга, які «опрацювали мистецьку тематику настільки ґрунтовно, що літератури НДР та ФРН не могли «дублювати» своїх попередників, не ризикуючи впасти в епігонство» [Скуратівський, 1972: 194]. Дослідник акцентує увагу на тому, що проблема взаємозв'язку між митцем та суспільством

після романів Л. Фейхтвангера з його визнанням необхідності суспільно активного мистецтва та романів згаданих вище авторів перестала бути проблемою. На думку В. Л. Скуратівського, тема мистецтва, вимагаючи певної художньої специфіки, штовхала німецького письменника на естетичні пошуки та привела його до розвитку жанру історичного роману в межах критичного реалізму. «Прагнення Л. Фейхтвангера дослідити щонайглибше суспільне коріння людських вчинків, художньої та політичної творчості, – зазначає український дослідник, – стає головним стимулом для написання соціально-психологічних та історичних (позначених майстерним психологічним аналізом) романів» [Скуратівський, 1972: 192]. Мабуть, цю розвідку у тій частині, що стосується творчості Л. Фейхтвангера, можна вважати більш-менш об'єктивною, оскільки В. Л. Скуратовський приборіг критичні зауваги щодо «ідеологічної незавербованості» художника для представників літератури ФРН повоєнного періоду.

Одним з аспектів дослідження німецького роману першої пол. XX ст. радянською вченою Н. Лейтес є історизація Л. Фейхтвангером сучасності. Можна припустити, що дослідниця, розглядаючи можливість написання деяких таких творів під сильним тиском безпосередніх подій, не могла відверто критикувати з ідеологічних міркувань присутні помилкові, на її думку, політичні оцінки описуваного письменником часу. З легким відтінком осуду вона критикує відображення письменником історично костюмованої дійсності в умовно-історичних шатах сучасних йому подій та особистостей: «Відсунувши на задній план внутрішні соціальні конфлікти стародавнього світу, письменник зображає їх як подобу сучасної держави, що спирається на капіталістичну економіку» [Лейтес, 1975: 279]. Саме ця несхвальна позиція авторки щодо історизації Л. Фейхтвангером сучасності стала предметом критичних зауваг відомого українського літературознавця Д. В. Затонського, який вважав, що німецький прозаїк «не просто „відсунув“ реальності римської історії, а обрав у ній період, співзвучний своїм задумам» [Затонский, 1988: 302]. Більше того, знаний дослідник зараховує Л. Фейхтвангера до художніх орієнтирів XX ст. Досліджуючи «шлях наверх» німецького письменника, він вбачає причини його успіху в Європі і в Америці у легкості мови, стилю та у виборі матеріалу для творів,

який у змозі викликати безпосередній інтерес читача. Д. Затонський надає дещо перебільшене значення впливу на світогляд Л. Фейхтвангера подій Баварської революції 1918 р. та післяжовтневого періоду у Росії², однак дослідження творчого методу письменника у написанні романів та п'єс, і історичного роману, зокрема, у цій праці переважає. «Головним авторським інструментом» історичного роману Фейхтвангера Д. Затонський вважає сюжет, за допомогою якого письменник, «відтворюючи історичну долю цілої суспільної формації, користується одночасно нею як моделлю, за допомогою якої мислимо викликати сам дух Історії». Водночас дослідник протиставляє історичні романи письменника, «в яких Фейхтвангерівська історія все рівно діалектично рухлива», його драмам. Цінною заслугою цієї розвідки є використання висловлювань самого Л. Фейхтвангера про свої твори, що робить критичні аргументи дослідника у висвітленні певних літературних явищ цілком переконливими [див про це: Затонський, 1988: 273, 274, 276, 278, 280, 308, 310, 311]. Розглядаючи широку палітру романів, драм, літературознавчих праць німецького прозаїка, Д. Затонський, однак, не уникає певної ідеологізації своєї праці. Вона полягає в тому, що автор цитує у контексті вивчення творчості Л. Фейхтвангера лише науковців з марксистською світоглядною позицією, наприклад, Г. Лукача, який побачив у трилогії про Йосипа, як «протилежність націоналізму інтернаціоналізм виростає дійсно з історичного матеріалу. Звідси і

² Д. Затонський пише: «Він [Л. Фейхтвангер] напружено слідкував за подіями у післяжовтневій Росії. Більше того, проживаючи у Мюнхені, він став безпосереднім свідком Баварської революції. Народжена нею Баварська республіка, не проіснувавши навіть місяць, була потоплена у крові. Це надовго позбавило Фейхтвангера віри у доцільність активної політичної дії» («Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Дмитрий Затонский // Затонский Д. Художественные ориентиры XX века: Лица и проблемы. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.274); коментарі про образ Кленка (персонаж з роману «Успіх»: «І той же Кленк, коли дивиться у Берліні радянський фільм «Броненосець «Орлов» (читай: «Броненосець «Потьомкін») усвідомлює, що торжествуючий на екрані революційний народ, що новий світ, що створює цей народ є дійсністю, яку не можна ні заборонити, ні проігнорувати» (там само, С.293)

встановлюються інші, більш вірні пропорції між загальногуманістичними ідеями Л. Фейхтвангера та відображеними ним історичними подіями та фігурами» [Lukas, 1955: 313].

З плином часу літературно-критичне ставлення до німецького письменника на радянському просторі стає політично нейтральнішим, проте все ще не позбавлене ідеологічної ноти. Один з авторів навчального посібника «Література ГДР» (1982) А. Г. Баканов, характеризуючи досягнення братів Маннів, Л. Франка та Л. Фейхтвангера у створенні антифашистської німецької історичної прози 30 – 40-х рр. (зображення багатовимірної і колоритної епохи, її духовної атмосфери, масштабних соціально-психологічних образів), все ж ідеологічно обмежує твори Л. Фейхтвангера, які, на його думку, «були вершинними досягнення німецького історичного роману на тому етапі, коли марксистське розуміння закономірностей історичного процесу ще не стало методологічною основою при художньому відтворенні минулого» [Баканов, 1982: 27].

У 1984 р. до 100-річчя від дня народження Л. Фейхтвангера Московське видавництво «Знание» випускає брошуру Кіма Нартова «Лион Фейхтвангер — писатель-антифашист», де особливу увагу приділено біографії та антифашистським романам німецького письменника, які висвітлені при цьому у чорно-білих тонах. Точкою відліку тут слугує марксистська ідеологія: К. Нартов протиставляє ідеологію Радянської держави та держав Заходу, згущує фарби, описуючи поневіряння Фейхтвангера — «вигнанця, що важко переживає ганьбу та трагедію свого народу» – у Франції, Німеччині, США, називає письменника «діагностом загниваючого капіталістичного світу», злегка докоряє йому за те, що «не став справжнім революціонером», намагається почіпити на нього ярлик прихильника «революційного перетворення світу» та підмінити гуманістичні погляди Л. Фейхтвангера «поняттям класової справедливості» [див про це: Нартов, 1984: 7, 13, 6, 57 – 58].

Не зі всіма літературознавчими оцінками Л. Фейхтвангера погоджується українська вчена Лідія Ковальчук у своїй статті «Лион Фейхтвангер про історичну прозу» (1984). Особливо це стосується його розуміння «професорського роману», у якому дослідниця критикує незаслужене схвалення письменником творів такого гатунку. Адже він, на її думку, не зважає на виражену у

таких творах популярну у другій половині XIX століття ідею пангерманізму. Слід одразу зазначити, що радянська наука вважала пангерманізм реакційною, шовіністичною політичною доктриною кінця XIX століття з агресивними та експансивними елементами німецької буржуазії та юнкерства [див.: Шинкаренко]. Суперечливою видається Л. Ковальчук і оцінка письменником романів Ежена Сю як штучного конгломерату бульварщини та соціалістичних ідей, натомість дослідниця бачить у них глибоке викриття «найболючіших сторін французької дійсності» та «жахливого становища французького народу». Проте, віддавши у такий спосіб данину радянській ідеології, авторка високо оцінює літературознавче есе письменника «Дім Дездемони», присвячене проблемам історичного роману як «надзвичайно важливої жанрової форми для Фейхтвангера-письменника». Вона підкреслює, що багато думок видатного майстра слова про спрощене та вульгарне розуміння історії, про розвиток жанру історичного роману, співмірність факту та вигадки в історичному романі не втратили своєї актуальності і сьогодні [Ковальчук 1984, 6: 136].

З акцентом на політичний орієнтир змальовує нам Л. Фейхтвангера короткий нарис О. М. Нечипорук як письменника ясного та гострого інтелекту, що вніс великий вклад у розвиток німецького роману та пройшов «важкий шлях пізнання» від аполітичного естета до борця-антифашиста, симпатика світові соціалізму. Світоглядну ж еволюцію письменника авторка пояснює частково його відвідинами СРСР, які «допомогли Фейхтвангеру побачити перспективу розвитку людства». Проте стаття має і свої переваги, що стосуються професійної царини письменника: розкриваючи причини звернення німецького романіста до жанру історичного роману, О. М. Нечипорук зазначає, що «у 20–30-і роки історія була для Фейхтвангера засобом, а не об'єктом зображення», а «принцип історичних паралелей стає визначальним для німецькомовного антифашистського роману 30 – 40-х років». Новими тенденціями в антифашистському історичному романі «Лже-Нерон» Л. Фейхтвангер, на думку дослідниці, створив політичний роман, роман-памфлет [див. про це: Нечипорук 1984]. Варто зазначити, що нарис побіжно торкається дуже багатьох романів та творів письменника, дає характеристику окремих їх

деталей, тому слугує більше для того, щоб ознайомити читача з творчістю Л. Фейхтвангера в цілому.

Якщо у полі зору радянського літературознавства переважають проблеми поетики, типології, світоглядних пошуків та художнього методу письменника, які оцінюються з позиції не позбавленої елементів ідеологічної критики, то після Другої світової війни у НДР постать Л. Фейхтвангера розглядається майже виключно у зв'язку з епохальними подіями будівництва соціалістичного ладу у Німеччині. Так, у двотомному виданні «Лексикон німецькомовних письменників» (1967) творчість Фейхтвангера розглянута в цілому і звичайно з марксистської погляду [Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller 1967, 1: 323 -327]. У НДР з'являється багато дисертацій, присвячених творчості та особистості письменника з ознаками демонстративної переоцінки (Г. Льюїпольд, Й. Пішель). У літературних журналах Східної Німеччини («Weimarer Beiträge» / «Ваймарські студії») щорічно друкувались статті Л. Фейхтвангера або про нього.

Неоцінений вклад у дослідження літературознавчої спадщини німецького письменника вніс В. Берндт, який мав глибокі знання багатьох теоретичних висловлювань Фейхтвангера, і саме йому ми завдячуємо збіркою «Centrum oruscula» (1956), яка містить літературознавчі есе та теоретичні праці письменника [Feuchtwanger 1956], і без якої деякі тексти були б просто недоступними для дослідників.

Однак у соціалістичному німецькомовному просторі Л. Фейхтвангер стає об'єктом більш гострої ідеологічної критики за свою позицію щодо народу, коли письменник означив носіями прогресу і революції не народ, а інтелектуальну верхівку. Вільфрід Бютов фейхтвангерівське скептичне відношення до народу пояснює буржуазною класовою належністю письменника. Проте, намагаючись у будь-який спосіб прив'язати видатного німецького романіста до соціалістичного реалізму, цей автор висновує, що у романі про Руссо, поєднавши у оповіді Фернандо та учасників Паризької комуни, Л. Фейхтвангер досяг ключового моменту у наближенні до матеріалістичної історичної філософії [див про це: Bütow, 1966: 25, 36, 55-57].

Марксистська німецька літературна критика намагалась зробити з Фейхтвангера прихильника партії. Прикметною з огляду

на це є монографія Йозефа Пішеля «Ліон Фейхтвангер: життя і творчість». У біографії представлено не тільки основні дати життя письменника, як ревного симпатика комуністів, але й охарактеризовано майже всі його важливі твори як визнання німецьким прозаїком комуністичної перспективи розвитку Німеччини у майбутньому [див про це: Pischel 1983: 7, 81 – 106, 127, 209]. У іншій праці цього ж автора творчість Фейхтвангера розглядається у ракурсі його світоглядного та мистецького розвитку до 1945 року, місце творів письменника серед творів його сучасників та взаємозв'язок відображення між формальним та змістовим аспектами. Недоліком цієї роботи, на нашу думку, є механічне перенесення марксистських тез на романи Фейхтвангера, відповідно до яких «буржуазний письменник» показує розуміння тільки часткової правди при зображенні ним історичного процесу. Й. Пішель показує шлях німецького романіста від пасивного споглядача до активного письменника, однак звинувачує Л. Фейхтвангер в тому, що той не був виразником матеріалістичного відображення історії: «Явища у природі та суспільстві подані швидше у позитивістському сенсі, ніж об'єктивно, однак закономірний зв'язок цих явищ не розглядається з матеріалістичної точки зору, він повинен бути створений та пояснений ззовні за допомогою ідеалістичних конструкцій» [див про це: Pischel, 1966: 131].

Натомість інший східнонімецький дослідник Ганс Льюїпольд на матеріалі роману Л. Фейхтвангера «Йефта та його доньки» намагався показати шлях письменника до матеріалістичної історії філософії. Він вважав цей роман «вершиною його матеріалістичного відображення історії» [Leupold, 1963: 43], проте у своїх доводах опирався тільки на текст цього останнього роману німецького прозаїка. Навіть у дослідженні техніки персонажетворення Л. Фейхтвангера (на матеріалі трилогії про Йосипа) деякі дослідники, даючи аналіз мовних засобів та форми, здебільшого оминали вкладений зміст. Головним аргументом у критиці персонажетворення письменника була його інтелектуальність, опосередковане відображення дії у мисленні персонажів, що створювало враження переваги ідей над дією, теорією, практикою. Автор монографії «Техніка створення образів у двох романах-трилогіях Ліона Фейхтвангера» Дітер Фаульзайт

піднімає Фейхтвангера над декадентами, однак занижує його цінність у зображенні історії, оскільки письменник, на його думку, не має чіткого компасу марксистського бачення, що передбачає відповідальність автора за своїх персонажів, на які він переносить своє розуміння суспільних взаємозв'язків. При цьому Д. Фаульзайт не може не визнати талант письменника чи применшити його роль як таланту першої величини: «У рамках своїх світоглядних можливостей Фейхтвангер втілює свої наміри та створив романи, які по своїй ідеї прогресивного гуманізму та мистецькій формі мають всесвітнє немеркнуче значення, якщо вони навіть в окремих пунктах очікування реалізму є вразливими» [Faulseit, 1961: 253].

Попри вагомий вплив ідеологічного чинника оціночні та аналітичні судження східнонімецьких авторів про художні твори та творчість письменника загалом оприявнюють також досвід серйозного наукового підходу до них. Так, німецький літературознавець Ебергардт Гільшер у монографії «Із «Залу очікування» у потяг на Москву» (німецьке видання – 1977, російськомовне – 1979) поставив до критеріїв аналізу творчості Л. Фейхтвангера високу планку, зазначивши, що «літературний успіх у всьому світі сам по собі не гарантує якості на рівні світової літератури» [Хильшер, 1979: 180]. Однак досліджуючи проблеми протиріччя між естетичними пристрастями та творчою практикою у поетичній картині світу німецького прозаїка, дослідник розглядає ці проблеми однобоко, тобто, обмежує їх ракурсом зображення Л. Фейхтвангером видатних німців ХХ століття – З. Фрейда, А. Ейнштейна, К.Лібкнехта й ін. та описом вражень письменника від перебування у СРСР 1937 р. Він обґрунтував свою позицію тим, що німецький романіст як у репортажі вводив у свої романи про сучасність історичні імена та факти. Гостра критика Е. Гільшера торкається не лише змісту, а й стилю та художнього методу письменника у його антифашистських романах («Успіх», трилогія «Зал очікування»), п'єсах з брутальними заувагами про те, що автора монографії «ніколи по-справжньому не гріла його «Л. Фейхтвангера» безпроблемна, схильна до спрощень, балакуча, журналістська“ белетристика», «одноманітність, з якою він змальовував персонажів і стосунки між ними», що Л. Фейхтвангер намагався компенсувати «нестачу уяви, використовуючи можливості інтелекту». В той же час дослідник зачисляє

письменника до тих «нечисленних буржуазних художників, які чесно прагнули зрозуміти соціалістичну дійсність та соціалістичний світогляд», однак не змогли «позбутись ідеалістичних звичок мислення, традицій та інстинктивного прийняття світу, з якого він вийшов» [Хильшер 1979: 177]. При чому Е. Гільшер був не єдиним критиком, якого не задовольняла художня майстерність Л. Фейхтвангера. Німецький журналіст та письменник Курт Тухольський після прочитання роману «Родина Опперманн», захоплюючись добрим змістом, теж затаврував художній стиль знаменитого письменника «з картону і соломи» та вважав, що «цього письменника бездумно переоцінили» [Tucholsky 1962: 274].

Проте не позбавлені явної тенденційної упередженості у ставленні до Л. Фейхтвангера і західнонімецькі літературні критики, які критикували письменника за його прорадянську позицію та ігнорували його творчість, вивели її за межі ґносеологічного поля своєї діяльності. Проте західнонімецька літературна критика все ж була менш упередженою з ідеологічної точки зору у дослідженні творчості Л. Фейхтвангера, ніж східнонімецька та радянська. Хоча ознаки подібності можна простежити у замовчуванні чи ігноруванні незручних творів чи тем.

Дослідники ФРН оминали творчість Л. Фейхтвангера понад 30 років. Важко було знайти навіть тексти його творів. Основною причиною такого ставлення до письменника у західнонімецькій літературній критиці була, мабуть, його відверта симпатія до Радянського Союзу. У 1937 р. він відвідав Москву, був присутній при відкритті еміграційного журналу «Слово» та по поверненні написав книгу у жанрі подорожніх нотаток «Москва, 1937», яка навіть майже через 40 років викликала в'їдливу статтю Марселя Райх-Райніцкі (1973), який гостро поставився до прорадянських позицій письменника та звинуватив його у «політичному невігластві» [Reich-Reinicki 1973: 449]. Не таким категоричним у своїх судженнях про ідейну позицію Л. Фейхтвангера був німецький письменник Герман Кестен. В одному зі своїх листів 1947 р. він високо оцінив проникливість та прозорливість німецького прозаїка у його романі «Вигнання», де художньо викрито тактику сталіністів у Москві. Проте автор також

вважає, що сам Л. Фейхтвангер потрапив до комуністичної пастки і з написанням ейфоричної книги «Москва, 1937» став «знаряддям сталінської пропаганди» [Kesten 1947: 324]. Не погоджується з цією думкою Вульф Кьопке — західнонімецький літературознавець, назвавши цей твір Л.Фейхтвангера «відповіддю розчарованим та тим, що сумніваються» (1983) [Коерке 1983, 1: 61-72]. З сучасного погляду очевидні прорахунки у книзі «Москва, 1937» видатного німецького майстра психологічного та соціального аналізу можна пояснити його свідомим наміром. Звідси дуже правдоподібним виглядає припущення сучасного російськомовного журналіста з Дортмунда Григорія Каліхмана, що письменника підкупили або спокусили написати твір на замовлення [Каліхман 2009].

Вказане ставлення західної критики до творчості Л. Фейхтвангера можна пояснити і деякими об'єктивними причинами. Зокрема, варто врахувати той факт, що історичний роман, в жанровій царині якого працював Л. Фейхтвангер, за словами Йозефа Рота, — «справжній новатор історичного роману німецькою мовою» [Roth 1934, 11: 569], який переживав свій розквіт на німецькомовному просторі у міжвоєнний час, у 1950-х роках вийшов з моди, використавши свій художній потенціал на даному етапі своєї жанрової еволюції. Швейцарський літературознавець Г. Я. Гефті напряду пов'язує цей еволюційний спад жанру з творчістю Л. Фейхтвангера, який удосконаливши історичний роман за допомогою техніки проникнення у свідомість, «поставив остаточну крапку у розвитку цього жанру» [Hefti, 1977: 13].

До об'єктивних причин відсутності у літературознавчій критиці повоєнних років уваги до антифашистських романів Л. Фейхтвангера на західних німецькомовних теренах можна віднести той факт, що після війни місце у західнонімецькій літературі зайняли письменники нової генерації, які надали антифашистській літературі новий зміст та новий стиль, були орієнтовані на читацьку аудиторію 60 – 70-х років, яка вже оправилась від шоку років гітлеризму. Саме їх творчість цілком закономірно потрапляє в епіцентр літературної критики. І лише у 70–80-х рр. ХХ ст. знову з'являється інтерес до дослідження

літератури міжвоєнного періоду, перевидаються твори Г. Гессе, А. Дебліна, братів Маннів, Л. Фейхтвангера.

З плином часу творчістю німецького романіста зацікавився також «Римський Папа» німецької літературної критики М. Райх-Райніцкі, який, як було зазначено вище, докоряв письменнику за ідеологічні огріхи, та назвав у своїй статті «Надто коротка мить автора п'єс» його стиль письма «одночасно як проникливим, так і нав'язливим». Критик приділив увагу його прозі, з якої, на думку автора, крізь Фейхтвангера-романіста проглядає Фейхтвангер-драматург, маючи на увазі надто чіткі лінії та крикливі фарби, пересичені тони та слабкість Л. Фейхтвангера до помпи, багатства, розкоші, величних декорацій, розкішних костюмів, театральних ситуацій та сценічних замальовок. М. Райх-Райніцкі досліджує вагомий вплив психології на історичну прозу Л. Фейхтвангера, вважаючи письменника істориком, який, користуючись психологією, хотів у своїх історичних романах відображати сучасність, «шукав в історії не попіл, а вогонь» [Reich-Reinicki].

У 70-х рр. XX ст. з'явилися розвідки про творчість та особистість Л. Фейхтвангера і у США, де він провів решту свого життя, емігрувавши з Німеччини ще 1933 року. Слід одразу зазначити, що ці роботи в більшості стосуються зображення Америки у творчості письменника. Але деякі критики (Р. Фаннінг, Г. Гьотц і ін.) вважають, що у ранніх своїх творах Фейхтвангер користується багатьма стереотипами та специфічними європейськими судженнями про Америку. Лише пізніші його твори, написані у США, розглядають Новий Світ різносторонньо та приязно, відображають американський вклад в історію прогресу та становлення розуму та справедливості [див про це: Fanning, 1970]. Сам Л. Фейхтвангер, описуючий цей «гіркий досвід, бути відщепленим від життєдайного потоку рідної мови» у творчості, зазначав, що у США все, з чого він виріс, на чому він виховувався, чим він жив на батьківщині, стало йому чужим, що «завжди і скрізь ми чуємо звуки чужої мови у вухах, її знаки тиснуть на нас щодня, щогодини, вгризаються в наш спосіб вираження» [Feuchtwanger 1956: 549].

Л. Фейхтвангер за життя і по смерті вів боротьбу з вираженими у прихованій чи відверто зухвалій формі докорами критиків у своїй літературній посередності та тривіальності своїх

творів. Письменника нерідко цінували за його творчість в цілому як великого представника еміграційної літератури, як борця проти тиранії, за антигітлерівську позицію, проте у мистецькому плані власне його твори не вважались високої якості [див про це: Hoffmann, 1973: 119, 141].

Чи можна стверджувати, що конфлікт необ'єктивного сприйняття та нерозуміння творчості Л. Фейхтвангера у ХХ ст. та до сьогодні вибудовує певний бар'єр у стосунках літераторів різних ідейно-естетичних орієнтацій? Без сумніву, бо здебільшого літературні критики базують свої дослідження на принципах різних ідеологій, хоча, як слушно зауважив Е. Геннекен, «немає нічого спільного між способом вивчення твору мистецтва, коли його розбирають тільки для того, щоб схвалити чи осудити, – і тим аналізом твору, коли намагаються вивчити його з трьох точок зору – естетичної, психологічної, соціологічної та вияснити безпристрасно закони явищ, що вивчаються» [Геннекен, 1892].

Варто також зазначити, що відбувається також зміна уявлень читача чи критики про літературний твір чи творчість у різні періоди його чи їх життя, бо як слушно зауважив російський критик В.Г. Белінський: «Кожна епоха приносить про них (твори) своє судження, і яким би воно не було, наступній епосі завжди є що сказати нове і більш вірне, жодна ніколи не вискаже усього» [Белинский 1954 – 1959, 5: 555].

Головною причиною перегляду чи уточнення попередніх оцінок, переосмислення чи нового прочитання художнього твору чи творчості, на думку російського літературознавця М.В. Осьмакова, слугують нові суспільно-історичні умови, соціальні, політичні та естетичні запити нової епохи [Осьмаков, 1979: 13]. Про це свідчить німецькомовний літературознавчий простір ХХІ століття, що характеризується відсутністю ідеологічних оцінок при аналізі творчості німецького прозаїка. І попри те, що ні у 2008 році (50 років від дня смерті письменника), ні у 2009 (125 років від дня його народження) не відбулось жодних великих заходів з нагоди відзначення цих дат, все ж 2008 року у рідному місті Л. Фейхтвангера – Мюнхені, відбувся цикл радіопередач під назвою «Зневажений, забутий, суперечливий», у яких письменника представляють дуже різносторонньо: і різким критиком баварського міщанського стилю життя, і благодійником

письменників-емігрантів в Америці, і суперечливим соціалістом, який навіть після показового викриття помилок радянського табору не відцурався сталінізму. Автори передач не обходять стороною тему семітизму у творах німецького романіста, зазначаючи, що «всі його літературні традиції та звичаї залишились тісно пов'язаними з релігійною атмосферою батьківського дому. Багато головних героїв його п'єс та романів походять з ортодоксальних родин, а жоден його твір не обходиться без семітизму та пов'язаних з ним конфліктів, сучасних чи давніх» [Verhöhnt, vergessen und voller Widersprüche].

Оцінюючи творчість Л. Фейхтвангера, доктор Генріка Вальтер (2009), що займається дослідження німецької еміграційної літератури, проливає світло на роль жінок, які оточували письменника, у створенні ним жіночих образів. Авторка, показуючи вплив матері, дружини, сестер на створення того чи іншого образу Фейхтвангером-художником, ілюструє свої думки цитатами з його романів. Однак, акцент у дослідженні на біографічний чинник робить поверхневим аналіз його історичних романів та зводиться іноді до їх цитування з метою підтвердити той чи інший факт біографії прозаїка. Проте неможливо не погодитись з думкою дослідниці, що німецькі літературознавці по обидві сторони Берлінської стіни надто низько оцінили літературну творчість Л. Фейхтвангера, «успіх якого полягає в тому, що письменник з будь-якого матеріалу умів написати привабливі за своїм драматизмом, проникливі та одночасно барвисті та інтригуючі історії» [Walter, 2009: 11 – 15, 27].

Питанню впливу еміграції на творчу переорієнтацію Л. Фейхтвангера присвячена доповідь Р. Трефіль на конференції «Світоглядні орієнтири еміграції» (2008, США), у якій авторка розглядає політизацію німецької еміграційної літератури 1933 року і, зокрема, творів Л. Фейхтвангера, першою ознакою якої був антифашизм. Дослідниця виявила, що після Другої світової війни німецький прозаїк повністю перейшов до романної творчості, тематика яких більше не стосувалась національних проблем Німеччини, більше того він до самої своєї смерті писав майже виключно історичні романи. Проте, якщо його ранні історичні романи були присвячені історії Німеччини та Австрії, то тематика історичних романів, написаних у еміграції, стосується Французької

революції, американської війни за незалежність, іспанської інквізиції, біблійних тем та витоків іудейства, тобто, орієнтована на інтернаціонального читача [Trefil 2008].

Отже, дослідження критичного сприйняття художньої спадщини Л. Фейхтвангера дозволяє простежити основні чинники рецепції його творчості, а також з'ясувати їх конкретно-історичну обумовленість в поетикальній, філософсько-естетичній, літературознавчій та культурологічній площинах.

Література: *Баканов 1982:* – Баканов А. Г. Исторический роман / А. Баканов // Литература ГДР: Учебное пособие для ВУЗов / под ред. К. А. Шалаховой, проф., д-р филол. наук. – К.: Изд-во при КГУ Вища школа, 1982. – С.23–30.; *Белинский 1954-1959:* – Белинский В.Г. Полн.собр.соч.: [в 13-ти томах] / Виссарион Белинский. – М.:Изд-во АН СССР, 1954–1959. – Т.5: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1842 – ноябрь 1843. – С.555.; *Вольф 1977:* – Вольф А.С. Вплив Льва Толстого на творчість Ліона Фейхтвангера / А. Вольф // Иноземна філологія. – 1977. – № 48. – С.15–21.; *Геніна 1974:* – Геніна І.Г. «Драматичний роман» Ліона Фейхтвангера «Томас Вендт», «Тисяча дев'ятсот вісімнадцятий рік» (проблеми творчого методу письменника) / І. Геніна // Иноземна філологія. – 1974. – № 33. – С.104–109.; *Геннекенъ 1892:* – Геннекенъ Э. Критика и история: I. Общий взгляд на историю: художник, герой, толпа / Э. Геннекенъ // Геннекенъ Э. Опыт построения научной критики. (Эстопсихология); [пер. с фр. Д. Струнина]. – СПб.: Изд. журнала «Русское богатство», 1892. – Режим доступа: <http://www.textology.ru/drevnost/geneken.html>; *Геннекенъ, 1892:* – Геннекенъ Э. Предисловие автора / Эмиль Геннекенъ // Геннекенъ Э. Опыт построения научной критики. (Эстопсихология); [пер. с фр. Д. Струнина]. – СПб.: Изд. журнала «Русское богатство», 1892. – Режим доступа: <http://www.textology.ru/drevnost/geneken.html>; *Затонский 1988* – Затонский Д. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Д. Затонский // Затонский Д. Художественные ориентиры XX века: Лица и проблемы. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 271–312.; *Калихман 2009:* – Калихман Г. Лион Фейхтвангер. Жизнь и творчество / Г. Калихман. – Режим доступа: http://www.partner-inform.de/news.php?ids=3966_all_1_12; *Ковальчук 1984:* – Ковальчук Л. Лион Фейхтвангер про історичну прозу / Лідія Ковальчук // Всесвіт. – 1984. – № 6 – С. 135–139.; *Лейтес, 1975:* – Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918–1945 годов (эволюция жанра) / Наталья Лейтес. – Пермь: Перм. ун-т, 1975. – 324 с.; див. також: *Манн Т. 1961:* Манн Т. Друг Фейхтвангер / Томас Манн // Манн Т. Собрание починений: [в 10-ти томах]. – М.: Худож. лит., 1961. – Т. 10: Литературная критика и публицистика. – С. 509.; *Нартов 1984:* – Нартов К.М. Лион Фейхтвангер – писатель-антифашист / К. Нартов. – М.: Знание, 1984. – 63с.; див. про це:

Нечипорук 1984: – Нечипорук Е. М. Лион Фейхтвангер: Литература Германии (1927-1945) / Е. Нечипорук // История зарубежной литературы XX века: 1917–1945 / [Е. М. Нечипорук, А. А. Федоров, О. И. Боярский, М. М. Кораллов]. – М.: Просвещение, 1984. – Режим доступа: http://ae-lib.org.ua/texts/nechyporuk_german_1917-1945_ru.htm; *див про це:* *Николаева, 1972:* – Николаева Т. С. Разум против варварства. Антифашистский роман Лиона Фейхтвангера 30–40 годов / Тамара Николаева. – Саратов, 1972. – 212 с.; *Осьмаков 1979:* – Осьмаков Н.В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы / Н. Осьмаков // Русская литература в историко-функциональном освещении. – М.: Наука, 1979. – С.5–40.; *Рачинская 1965:* – Рачинская Н.Н. Лион Фейхтвангер (1884 – 1958) / Нелли Рачинская. – М.: Высш. шк., 1965. – 88с.; *Скуратовський 1972:* – Скуратовський В.Л. Мистецькі проблеми в німецькому романі ХХ століття (на матеріалах критичного реалізму) / В. Скуратовський. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1972. – 196с.; *див: Скаллер, 1969; Пашигорев, 1970:* – Скаллер Р.С. Антифашистский исторический роман Фейхтвангера 30-х годов: дис. канд. филолог. наук / Р. Скаллер. – Иркутск, 1969; Пашигорев В.Н. Немецкий антифашистский исторический роман 30-х годов: дис. канд. филолог. наук / В. Пашигорев. – Л., 1970.; *Современное литературоведение о Фейхтвангере:* – Современное литературоведение о Фейхтвангере. – Режим доступа: <http://psypglu.narod.ru/Feuchtwanger.htm>; *Спектор, 1969:* – Спектор А.Л. Проблемы и характеры в антифашистской трилогии Лиона Фейхтвангера «Зал ожидания»: дис. канд. филолог. наук / Александра Спектор. – Душанбе, 1969. – С.5. // Современное литературоведение о Фейхтвангере. – Режим доступа: <http://psypglu.narod.ru/Feuchtwanger.htm>; *див про це:* *Сучков, 1969:* – Сучков Б. Лион Фейхтвангер (1884-1958) / Б. Сучков // Сучков Б. Лики времени: Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. – М.: Худож. лит., 1969. – С.231–344.; *Хильшер 1979:* – Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву / Э. Хильшер // Хильшер Э. Поэтические картины мира: Г. Манн, Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Л. Фейхтвангер / пер. с нем. Е. Грин. – М.: Худож. лит., 1979. – С.165–179.; *див про це:* *Хмельницкая, 1963:* – Хмельницкая Т. Голоса времени / Тамара Хмельницкая. – М.–Л.: Сов. писатель, 1963. – С.415.; *див.: Шинкаренко:* – Шинкаренко Г. Я. Исторические организации: пангерманизм / Г. Шинкаренко. – Режим доступа: www.hronos.km.ru, <http://www.hrono.ru/organ/pangermanizm.html>; *Brecht, 1934:* – Brecht B. Über Asphaltliteratur zum L. Feuchtwanger 50. Geburtstag 1934 / В. Brecht. – Режим доступа: http://is.muni.cz/th/109742/ff_m/Ivo_Liskutin.pdf; *див про це:* *Bütow, 1966:* – Bütow W. Probleme der Gestaltung des historischen Stoffes in der Revolutionstrilogie Lion Feuchtwangers untersucht am System der

Ereignisse und Figuren / W. Bütow. – Greifswald, 1966. – 178 S.; *див про це: Fanning, 1970*: – Fanning R.H. Das Amerikabild Lion Feuchtwangers: unpubl. Ph. D. Dissertation / Rita H. Fanning. – Los Angeles: University of Southern California, 1970. – 187 p.; *Faulseit, 1961*: – Faulseit D. Die Darstellung der Figuren (speziell Figurentechnik) in den beiden Romantrilogien Lion Feuchtwangers / Dieter Faulseit. – Leipzig, 1961. – S.253.; *Feuchtwanger 1956*: – Feuchtwanger L. Centrum opuscula: eine Auswahl / Lion Feuchtwanger / [gesam. und herausgeg. von W. Berndt]. – Rudolfstadt: Greifenverlag, 1956. – 634 S.; *Hefti 1977*: – Hefti H. J. Macht, Geist und Fortschritt: Der Roman «Die hässliche Herzogin» in der Entwicklung von Lion Feuchtwanger Geschichtsbild / Hans Jakob Hefti. – Haslen: SSS, 1977. – 180 S.; *див про це: Hoffmann, 1973*: – Hoffmann Ch. W. Opposition und innere Emigration: Zwei Aspekte des „anderen Deutschlands“ // Hohendahl P., Schwarz E. Exil und innere Emigration II. – Frankfurt/Main: Athenäum, 1973. – S. 119, 141.; *Kesten 1947*: – Kesten H. Brief von 8. Januar 1947 / H. Kesten // Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933–1949 / herausgeg. von H. Kesten. – München-Basel, 1964. – 388 S.; *Koepke 1983*: – Koepke W. Das dreifache Ja zur Sowjetunion. Lion Feuchtwangers Antwort an die Enttäuschten und Zweifelnden / W. Koepke // Jahrbuch Exilforschung in 28 Bänden. – Bd.1. – 1983. – S.61–72. – Режим доступу: <http://www.exilforschung.de/dateien/archiv/Bibl%20-Jb%Exilforsch%201983-2010.pdf>; *Leupold, 1963*: – Leupold H. Feuchtwangers Weg zur materialistischen Geschichtsauffassung / H. Leupold. – Berlin: NDL, 1963. – 89 S.; *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller 1967*: – Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart von G. Albrecht, K. Böttcher, H. Greiner-Mai, P.G. Krohn. – in 2 Bänden. – Leipzig: VEB Bibliografisches Institut, 1967. – Bd.1: A–K. – S.323–327.; *Lukacs, 1955*: – Lukacs G. Der historische Roman / G. Lucacs. – Berlin, 1955. – S. 313. // Затонкий Д. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Д. Затонский // Затонский Д. Художественные ориентиры XX века: Лица и проблемы. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 310.; *Mann H., 1947*: – Mann H. Ein Zeitalter wird besichtigt / Heinrich Mann. – Berlin, 1947. – S. 428.; *Mann T. 1965*: – Mann T. Freund Feuchtwanger / Thomas Mann // Mann T. Gesammelte Werke: [in 12 Bänden]. – Berlin und Weimar: Aufbauverlag, 1965. – B. XI: Altes und Neues: Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. – S.307.; *Pischel 1983*: – Pischel J. Lion Feuchtwanger: Versuch über Leben und Werk / J. Pischel. – 2. Aufl., übergearb. – Leipzig: Verlag Phillip Reclam jun., 1983. – 316 S.; *див про це: Pischel, 1966*: – Pischel J. Lion Feuchtwangers «Wartesaal»-Trilogie, zur Entwicklung des deutschen bürgerlich-kritischen Romans in den Jahren 1918-1945 / J. Pischel. – Rostock, 1966. – S.131.; *Reich-Reinicki*: – Reich-Ranicki M. Ein zu kurz gekommener Bühnenautor / M. Reich-Reinicki. – Режим доступу:

<http://www.faz.net/artikel/C31454/fragen-sie-reich-ranicki-ein-zu-kurz-gekommener-buehnenautor-30089930.html>; *Reich-Reinicki 1973*: – Reich-Reinicki M. Lion Feuchtwanger oder der Weltruhm des Emigranten / M. Reich-Reinicki // Durzak M. Die deutsche Exilliteratur 1933–1945. – Stuttgart, 1973. – S. 443–450.; *Roth 1934*: – Roth J. Glückwünschadresse zum 50. Geburtstag des Autors / J. Roth // Sammlung. – 1.Jg. –1934. – №11. – S.569.; *Trefil 2008*: – Trefil R. Neuorientierung Lion Feuchtwangers im Exil / Romana Trefil. – Режим доступу: <http://feuchtwanger.de/gtw-bin/typo3/index.php?id=170>; *Tucholsky 1962*: – Tucholsky K. Ausgewählte Briefe 1913-1935 / K. Tucholsky. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 1962. – S.274.; *Verhöhnt, vergessen und voller Widersprüche*: –Verhöhnt, vergessen und voller Widersprüche. – Режим доступу: <http://www.br-online.de/bayern2/radiotexte-am-Samstag/muenchen-roman-DID1222965975581/lion-feuchtwanger-widersprueche-nearly-like-feuchtwanger-ID122572106508.xml>; *Walter, 2009*: – Walter H. «...ich hab sie tüchtig abgeküsst!»: Lion Feuchtwanger und die Frauen im Spiegel seiner Romane / Henrike Walter // W.A. Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur. – Hamburg, 2009. – Режим доступу: <http://www.feuchtwanger.de/index.php?id=170>; *Wolf 1973*: – Wolf A. Lion Feuchtwanger und die russische Literatur / A. Wolf. – Zeitschrift für Slawistik. – 1973. – Heft 6. – S.853–863 .

Против Г. Рецепция творческого наследия Л. Фейхтвангера

В статье исследованы основные факторы рецепции творчества Л. Фейхтвангера в украинском и зарубежном литературоведении XX – XXI ст.

Ключевые слова: рецепция, сравнительное литературоведение, художественный метод, роман, Л. Фейхтвангер

Галина Чумак, к.ф.н. (Тернопіль)

Функції та способи передачі міфологічних реалій в українському перекладі роману Дж. Апдайка «Кентавр»

У статті розглядаються функції міфологічних реалій у романі Дж. Апдайка «Кентавр» та аналізуються способи їх перекладу українською мовою.

Ключові слова: реалії, фонові знання, міфологізм, метатекст, транскрипція, транслітерація, еквівалентний переклад.

The article examines the functions of mythological realia in J. Updike's novel "The Centaur" and analyzes the ways of their rendering in Ukrainian translation.

Key words: *realia, background knowledge, mythologism, metatext, transcribing, transliteration, equivalent translation.*

Художній переклад – один з найпоказовіших проявів міжлітературної (і певним чином міжкультурної) взаємодії. Фактично він є основною частиною національно-літературного процесу, оскільки виступає посередником між літературами, без нього неможливо було б говорити про міжлітературний процес у всій його повноті.

Джон Апдайк за життя написав 28 романів та близько півсотні інших творів. Двічі письменник отримував престижну нагороду американської журналістики – Пулітцерівську премію за романи «Кролик розбагатів» та «Кролик заспокоївся». Крім того, Апдайк двічі нагороджували літературною національною премією Сполучених Штатів Америки. Серед найбільш відомих творів митця – «Бразилія», «Ферма» та «Іствікські відьми». З усієї творчої спадщини письменника українською мовою перекладено лише романи «Ферма» та «Кентавр». Очевидно, що переклад прози Апдайка – непросте завдання, оскільки тексти максимально насичені різноманітними реаліями, переклад яких вимагає високого рівня мовної компетенції та неабияких екстралінгвістичних знань.

Невід’ємною вимогою до перекладача при перекладі Апдайкових творів є встановлення перекладацьких рішень, коли еквівалент слова, що необхідно перекласти, відсутній у мові перекладу. Перша умова адекватного відтворення реалій – їх глибоке знання. Коли у перекладача є правильне уявлення про реалію та її контекстуальне використання, йому легше знайти адекватний відповідник цієї реалії в перекладі. Кожен прозовий переклад передусім супроводжується великою країнознавчою, біографічною та літературознавчою роботою. Діяльність перекладача спрямована на подолання *лінгвоетнічного бар’єру*, по обидві сторони якого комуніканти розділяє не лише відсутність спільної мови, але і те, що пов’язують з поняттям етносу: відмінності в культурах та національній психології, недостатня поінформованість у питаннях поточного життя чужої країни тощо [Гадемар 2001: 12].

За останні роки значно збільшилась кількість робіт, що свідчить про інтерес і прагнення лінгвістів до дослідження мовних явищ у широкому екстралінгвістичному контексті.

Урахування системи екстралінгвістичних факторів є необхідною передумовою адекватності перекладу. З'являється низка праць, у яких робляться спроби виділити так званий «культурний» компонент значення, розкрити лінгвістичну природу «фонових» знань, показати особливість і своєрідність їхнього функціонування в кожній з розглянутих мовних спільнот. Труднощі перекладу простежуються на межі досліджень лінгвістики, культурології (мультікультурології, кроскультурології), перекладознавства (транслатології) та інших наук. У цьому і полягає новизна й актуальність питання.

Соціокультурний аспект перекладу здійснювали В. Гумбольдт, О.О. Потебня, Е. Сепір, Б. Уорф, Р. Робертс, А.Д. Швейцар, В.Н. Комісаров, Р.П. Зорівчак, О.С. Ахманова, В.В. Сдобніков, В.В. Коптілов, О. Кундзіч, О.І. Чередниченко, Ю. Найда, В.А. Маслова, А.А. Мороз, та інші.

Перекладознавчий аспект реалій на матеріалі англійських перекладів української прози досліджувала Р.П. Зорівчак [Зорівчак 1989]. Вивченням реалії як об'єкту лінгвістичного дослідження присвячена праця А. А. Мороз [Мороз 1999].

Мета статті – аналіз функцій міфологічних реалій та способи їх передачі в українському перекладі роману Дж. Апдайк «Кентавр». Тому об'єктом нашого дослідження буде англійський оригінал та український переклад роману «Кентавр». Український переклад здійснила ще в 1988 році перекладач Марією Габлевич. В. Хінікс переклав роман «Кентавр» російською мовою.

У нашому дослідженні послуговувалися тезою про те, що завжди треба враховувати функціональний статус реалії, її композиційну функцію, її маркованість, прагматичний аспект висловлювання. Теорія художнього перекладу зумовлює загальні закономірності, з яких випливають конкретні висновки стосовно окремих мовних фактів. Але це – не готові трафарети. У кожному конкретному випадку розуміння лінгвальних явищ слід поєднувати з естетичним відчуттям [Хіль].

Творча робота над українським варіантом прозових творів Апдайк насамперед вимагає від перекладача вміння помітити і гідно оцінити секрети мовно-художнього багатства творів, в основі яких лежить народна розмовна мова, уміння

Джона Апдайка пересипати сюжетну канву від самого початку і аж до кінця твору мовними елементами.

Слушно зауважує Сергій Квіт, що «точно передати текст може лише той перекладач, який зуміє дати мовне вираження тому предмету, котрий відкриває йому оригінальний текст, тобто знайде мову, котра буде його власною і, разом з тим, відповідатиме оригіналу» [Квіт 2003: 42].

Специфіка роману полягає у накладенні грецьких міфів на побутовий сюжет з американського життя. Тому оригінальний текст «Кентавра» насичений як міфологічними, так і побутовими реаліями, які виконують очевидну соціокультурну та структурно-композиційну функцію. В.К. Тарасова розглядає двопланову композицію роману як метафору – порівняння людини з міфологічним кентавром – розгорнуту в сюжеті твору [Мороз 1999: 115].

Про особливості композиції роману Дж. Апдайк, якій притаманний двоплановий характер зображення дійсності, йдеться у статті А. Кусяк і Р.Гаврилюк «Специфіка трансформації образу кентавра в однойменному романі Джона Апдайк». Справжній світ служить художньою моделлю для власне контексту, а нашарований на нього світ міфологічних алегорій зосереджений у метатексті твору. Справжній Колдуел та його двійник, спроектований на екран традиційного образу кентавра Хірона, зображені як діалогічна взаємодія міфологічного зі справжнім. Двоєдина природа Кентавра є прекрасним зразком для розкриття двоєдиної природи людини. В імагінативній картині світу Колдуел та кентавр об'єднані в єдине поліфонічне ціле, це досягається за допомогою взаємодії та нашарування фантастичного на буденне, а тому цей синтез демонструє функціонування образу головного героя на метарівні [Кусяк 2004: 375].

Функціонування міфу в семіосфері твору посилюється незвичайністю окремих метафор, сконцентрованих у його мікротекстах: «він спробував не ступати на цю ногу, але інші три зацокали дуже гучно й в різнобій» [Апдайк 1988: 20]; «десь унизу під животом шурили зуби радіатори, виблискуючи в білім промінні зимового сонця», «плечі – трохи завузькі як на таке дебеле створіння – розпрямилися, і він пустився бігти, мало що не гарцюючи» [Апдайк 1988: 21]. Кентавр Хірон виступає як

своєрідний поліфонічний відгомін рядового вчителя Колдуела. Дуже часто грані між ними обома ніби стираються, зливаючи фрагменти різних дискурсів у єдине поліфонічне ціле.

Джордж Колдуел обертається на кентавра Хірона, його син Пітер уявляє себе Прометеем, прикутим до скелі. Викладачка фізкультури Віра Гаммел постає в образі звабливої легковажної Венери, директор школи Зіммерман здається всевладним Зевсом-громовержцем. А щоб не лишилося ніяких сумнівів у значенні міфології в цьому романі, автор додає до нього словник міфологічних імен і образів, в ньому використаних, і пояснює, що кожна з діючих осіб відповідає якомусь із стародавніх богів чи героїв.

Проаналізувавши всі можливі точки зору на шляхи і засоби передачі реалій, беремо за основу їх класифікацію, запропоновану Р.П. Зорівчак [Зорівчак 1989]. У тексті оригіналу нами було ідентифіковано загалом 4 типи міфологічних реалій:

1) **міфоніми:** gods, satyr, Hundred-handed, goddess, Otherworld, Olympian, deity, the Fates, mortals, ichor, ambrosia, tamarisk, yew, bay, kermes oak, cedars, silver firs, arbutus, wild pear, cornel, box, andrachne, basil, hellebore, feverwort, spurge, polypody, bryony, wolfs-bane, squill, Ixine, cinquefoil, sweet marjoram, gillyflower, crocuses і т.д.

2) **міфоантропоніми:** Pholos, Chariclo, Achilles, Hercules, Ceres, Jason, Asclepios, Cyclopes, Pelion, Chiron, Venus, Philyra, Uranus, Oceanus, Venus, Tethys, Kronos, Rhea, Adonis, Delphinian, Artemis, Hephaestus, Lemnos, Ares, Athene, Priapus, Hestia, Dionysos, Pelasgus, Eros, Thanatos, Aeneas, Charybdis, Gaia, Tethys, Philyra, Caeus, Crius, Hyperion, Iapetus, Theia, Themis and Mnemosyne, Pegasos, Gorgon, Typhoeus, Ceres, Hekate, Ocyrhoe, Atropos, Agaue, Aktaia, Amphitrite і т. д.

3) **міфоантропоніми** в поєднанні з титулами: Father Kronos, Zeus, Lord of the Sky; cloud-gathering king of the weather, Hera, patron of holy marriage, Poseidon, master of the many-maned sea, Bright Apollo, Diana, the heavenly huntress, gold-crowned Phoebe, deep-swirling Oceanus.

4) **міфотопоніми:** Arcadia, Troy, Galilee, the lost Atlantis, Styx, Acheron, Phlegethon, Kokytos, Lethe, Euboea, Aigai, Telethron, Tartaros.

Особливістю міфологічних реалій у романі «Кентавр» є те, що вони є асимільованими реаліями грецької міфології, етимологічно та семантично зберігають своє значення, але форма відповідає фонологічно-транскрипційним нормам англійської.

Наведемо декілька прикладів вживання міфологічних реалій:

«Why should my brother Chiron stand gaping like a satyr? The gods are not strange to him» [Updike 21]. «Чи гоже, щоб родич мій Хірон світив очима, як той сатир? Боги ж не чужі йому» [Апдайк 1988: 35].

Bright Apollo, he announced, who guides the sun and sees all, whose Delphinian prophecies regulate our political life and through whose overarching spirit we attain to art and law [Updike 31].

Світлосяйний Аполлон, – проголосив він, – всевидючий проводир сонця, що своїми дельфійськими пророцтвами спрямовує наше політичне життя, чий всеосяжний дух будить у нас потяг до мистецтва і правопорядку [Апдайк 1988: 40].

Зважаючи на метаструктуру твору, реалії давньогрецької міфології переплітаються із реаліями американського життя, доповнюють їх та збагачують. Такі реалії найпростіше перекладати, оскільки вони входять до складу фонові лексики усіх народів світу. А отже, в кожній мові, зокрема в досліджуваних нами англійській та українській, існують відповідники.

Марія Габлевич використовує метод транслітерації і транскрипції для передачі міфоантропонімів та міфотопонімів: Achilles – Ахіл, Troy – Троя, Jason – Ясон, Hercules – Геркулес, Hestia – Гестія, Arcadia – Аркадія, Styx – Стикс, Acheron – Ахерон. Для передачі міфонімів та міфоантропонімів у поєднанні з титулами використовується еквівалентний переклад в поєднанні із транслітерацією і транскрипцією : Father Kronos – батько Кронос, Diana, the heavenly huntress – Діана, богиня-мисливиця, Bright Apollo – Світлосяйний Аполон та ін.

Переклад Марії Габлевич можна вважати досить точним та адекватним. Незважаючи на досить запутаний сюжет, складну метаструктуру тексту, перекладачеві вдалось передати образи персонажів, зберегти задум автора, а також передати той соціокультурний аспект, що несуть у собі реалії. Особливості й своєрідність художньої манери Джона Апдайка можуть бути

зрозумілі й оцінені лише в тих випадках, якщо читач співвіднесе фактичний текст із певною екстралінгвістичною ситуацією.

Література: *Апдайк 1988*: Апдайк Дж. Кентавр. Ферма: Романи / Перекл. з англ. М. Габлевич; Передм. Т. Денисової; Іл. худ. Г. Палатнікова – К.: Дніпро, 1988. – 447с.; *Гадамар 2001*: Гадамер, Ганс Георг. Батьківщина і мова // Гадамер, Ганс Георг. Герменевтика і поетика: Вибрані твори. / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001.; *Елистратова 1966*: Елистратова А. «Трагическое животное – человек» (О романах Дж. Апдайка) // Современная література за рубежом. – М.: Советский писатель, 1966. – С. 126 – 150.; *Зорівчак 1989*: Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Зорівчак Р.П. – Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.; *Квіт 2003*: Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 192 с.; *Кусяк 2004*: Кусяк А. Специфіка трансформації образу кентавра в однойменному романі Джона Апдайка / А. Кусяк, Р. Гаврилюк // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2004. – Вип. 2(15). – С. 375 – 387.; *Мороз 1999*: Мороз А.А. Реалія як об’єкт лінгвістичного дослідження / Мороз А. А. – Бердянськ, 1999. – 240 с.; *Тарасова 1965*: Тарасова В.К. Стилистический анализ композиции Романа Дж. Апдайка «Кентавр» // Стилистика романо-германских языков (материалы семинара): Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. – Т. 491. – Л., 1965. –С. 115 – 123.; *Хіль*: Хіль Н.П. Відтворення національно-культурних особливостей оригіналу в художньому перекладі // <http://www.confcontact.com/>; *Updike 1966*: Updike John. The Centaur. London: Penguin Books LTD., 1966 – 271р.

Чумак Г. Функции и способы передачи мифологических реалий в украинском переводе романа Дж. Апдайка «Кентавр».

Рассматриваются функции мифологических реалий в романе Дж. Апдайка «Кентавр» и анализируются способы их перевода на украинский язык.

Ключевые слова: *реалии, фоновые знания, мифологизм, метатекст, транскрипция, транслитерация, эквивалентный перевод.*

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Людмила Бабій, к. філол. н. (Тернопіль)

УДК 821 – 161.2 – 31.09

ББК 83.3(4УКР)

Підходи до визначення художньої літератури в англо-американському культурному середовищі 70 – 90х років ХХ століття (з приводу праць Дж. Елліса та Р. Фаулера)

У статті аналізуються підходи до визначення художньої літератури. Для дослідження обрані праці американського літературознавця Джона Елліса та британського теоретика – лінгвіста Роджера Фаулера. Мета статті – показати різноманітність підходів до вивчення та трактування вищезазначеної проблеми та ознайомити українських читачів із теоретичними працями, які до цього часу не перекладалися в Україні.

Ключові слова: література, літературна критика, літературна теорія, естетичне.

Babiy Lyudmyla. The article studies the approaches to the definition of literature. The works of the English linguist Roger Fowler and American theoretician John Ellis are discussed. The

aim is to show the multiple approaches to the underlined problem and to present to the Ukrainian readers main ideas of the theoretical works which haven't yet been translated and interpreted into Ukrainian.

Key words: literature, literary criticism, literary theory, aesthetic.

Аналізуючи підходи до визначення художньої літератури в американському літературознавстві, основну увагу приділяємо працям авторів, які висвітлювали цю проблему в 70-90-х роках ХХ століття. Серед таких праць варто виділити монографію американського літературознавця Джона Елліса «Теорія літературної критики: логічний аналіз» (John Ellis. The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis, (1974), оскільки вона містить кілька розділів, присвячених дослідженню визначення художньої літератури.

Проблема визначення літератури є базовою для тих критиків і теоретиків, які намагалися окреслити логіку того, чим вони

займаються. Однак питання, пов'язані з цим не лише не отримали досі переконливих відповідей, а й загострили проблему чи вичерпна відповідь можлива взагалі. Дж. Елліс слушно зауважує, що навряд чи вдасться відшукати працю, з допомогою якої можна буде остаточно вирішити це теоретичне завдання. Це не означає, що всі спроби дати відповідь на запитання: «Що ж таке художня література» є марними і непотрібними. Дж. Елліс зазначає, що багато критиків та теоретиків порушують це питання лише для того, щоб усвідомлювати важливість міркувань про літературу, навіть якщо не можуть дати їй визначення. Ще це питання тісно пов'язане з низкою інших проблем теорії та критики, залежних від першого. Той факт, що багато теоретиків та практиків вживають термін «література», інтуїтивно знаючи як це робити, не означає, що вони можуть пояснити його вживання, вивести принципи, які застосовуються при його використанні. Саме у такому сенсі значення слова «література», на думку дослідника, є невідомим, а від браку згоди виникають різноманітні проблеми.

Поділ фахівців залежить ще й від різних підходів до вивчення цього питання. Виділяють літературний та не літературний підхід. Веллек та Воррен у відомій праці «Теорія літератури» називали їх «внутрішнім» (intrinsic) та зовнішнім (extrinsic). Але чи можливо виокремити власне «літературний» підхід? Багато науковців погоджуються, що якщо вилучити підходи, які не є «чисто» літературними, тоді не залишиться жодного, а це значить, що «не існує чисто літературного підходу до літературного тексту» [Елліс 1974: 26].

Дж. Елліс критикує та вважає перешкодою на шляху до прогресу референтну теорію значення (reference theory of meaning), яка, на його думку лежала в основі більшості теоретизувань про літературу. А це означає, що пошук визначення був винятково пошуком ознак літературних текстів, до яких можна було б застосувати термін «літературний», тобто відділити їх від не літературних текстів, звертаючись до їхніх структурних ознак. Пошуки цих ознак відбувались у 3-х напрямках: а) пошук власне літературних складників у текстах; б) пошук власне літературної структури організації лінгвістичного матеріалу текстів; в) пошук автора текстів, створених літературними авторами – поетами.

Джон Елліс вважає весь такий підхід хибним, показуючи помилковість кожного із 3-х вище зазначених напрямів. На його думку, пошук власне літературних складників у тексті не є визначальним для літератури, оскільки «відхилення» від звичайних висловлювань та граматики (у вигляді архаїзмів, рими, метафори, метонімії та ін.) можуть бути і в звичайній мові, тому їх присутність не можна вважати достатньою і необхідною логічною підставою для прийняття певних рішень.

Не виправдовує себе і пошук власне літературної організації: з лінгвістичного погляду театральної вистави можна не відрізнити від звичайних розмов, а коротких оповідань – від життєвих оповідей. Більше того, багато не літературних текстів є високоорганізованими, а літературні тексти можуть бути простими за своєю структурою. Обмеженість позицій щодо пошуку власне авторів Дж. Елліс ілюструє, пропонуючи подивитись на неї у зворотному порядку: «лише коли ми вирішимо, що текст є літературою, тоді можна назвати його автора поетом. Дуже багато людей пишуть віршованою формою, та це ще не значить, що вони є поетами» [Елліс 1974: 30].

Застосування категорії цінності в межах даної теорії, на думку Дж. Елліса, себе також не виправдовує, визначення стане тавтологічним: *літературне* використовується для визначення *літератури* (література – це ті тексти, які мають літературну цінність). Таким чином, він пропонує шукати нову логічну структуру, і пропонує шукати вирішення не у *відповідях* на певне запитання (у нашому випадку «Що таке література?»), а у самій *формі* запитання. Оскільки дуже часто, на його думку, саме передумови, на яких базується питання, стоять на заваді його правильному вирішенню.

Зазвичай питання щодо дефініції літератури можна прирівняти до такого, що стосується визначальних властивостей *літературних текстів*. У такому випадку, на думку Дж. Елліса, сплутується «вимога про визначення класу із зовсім іншим питанням про фактичну інформацію про цей клас і тому формою запитання слід обрати таку: «Які *обставини* є відповідними для вживання слова література?» Тобто «не всі твердження *x* є *y* (на запитання що є *x*?) стосуються визначення, чи, інакше кажучи, не всі визначення мають таку форму. Фактичні ознаки є лише інколи

доречними у визначенні, а визначення лише інколи даються в умовах фактичних ознак [Елліс 1974: 31]. Визначення, як стверджує Елліс, є *поясненням* слова, а не переліком фактів, які подають певну інформацію про якусь річ. Тому не варто починати визначення із пошуку спільних ознак категорії.

Пошук спільних ознак літератури відкидав і американський дослідник-літературознавець автор праці «Основи літературної критики» С.Раваль, який взагалі заперечував можливість існування спільних ознак і пропонував застосовувати метод багатьох критеріїв. Дж. Елліс обирає інший шлях, пропонуючи шукати «не спільні ознаки серед членів даної категорії, а *відповідні обставини* для вживання слова і ознаки тих обставин, які визначають вживання цих слів» [Елліс 1974: 34]. Він пропонує нову тактику дослідження: дивитись не у центр категорії, де зазвичай зосереджені типові та несуперечливі елементи, а на краї, у пошуках маргінальних елементів, вживання яких у цій категорії викликає у мовців сумнів. Це, на його думку, допоможе визначити ті фактори, які викликають сумнів у мовців, і з їх допомогою вивести принципи, згідно з якими приклади входять чи не входять до цієї категорії. Вивчення суперечливих, часто знехтуваних «країв» категорії дасть більше, ніж дослідження її центру.

Таким чином, Елліс намагався довести, що «спільні ознаки не є частиною визначення, лише тому, що вони є спільними» [Дж. Елліс 1974: 38], а ключовою сферою для визначення має бути *вживання* [Дж. Елліс 1974: 36]. Він зазначає, що література належить до таких категорій, значення яких люди не можуть пояснити, однак вміють їх вживати. Суперечки з'являються якраз через практичне вживання певного мовного відтинку, яке часто спантеличує людей.

Категорії встановлюються людьми на їхню потребу, за їхнім рішенням та за певними, визначеними причинами. Вони не описують, а, радше, впорядковують світ. Дж. Елліс виділяє *мету* категорії, як єдиний об'єднуючий фактор, на відміну від теорії референції, яка об'єднуючим фактором вважає фізичну структуру.

Для ілюстрації Дж. Елліс вибирає категорію «бур'ян», визначення якої важко дати чи пояснити, наприклад, дитині. Недоречними є ні опис фізичних показників ні структури, ні цінності. Цю категорію визначає суспільство, тобто, бур'яни не

існують, поки люди не віднесли їх до тієї категорії. Особливість цієї категорії у тому, що саме люди таким способом її вживають. Це не є біологічне розмежування рослин, а частина системи цінностей нашої мови, вираження наших вимог до світу. У цьому та інших випадках ми ґрунтуємо знання згідно із тим, чого ми від них хочемо, а не згідно з їхньою природою.

Те ж відбувається і з концепцією літератури. «Літературні тексти визначаються не за формою чи структурою, а тим, як вони вживаються суспільством. А суспільство їх вважає літературою, тому варто шукати характерне вживання цих певних текстів стосовно інших мовних відтінків» [Елліс 1974: 42]. Мова є засобом для досягнення мети у повсякденному житті. Вона застосовується у безпосередньому контексті висловлювання. А коли певний мовний шматок вважається літературою, то все відбувається по-іншому. Ми не реагуємо на нього як на безпосереднє середовище, у якому живемо, також ми не зосереджуємося на середовищі його походження.

Такі твердження і формують визначення літератури: «літературні тексти» визначаються як такі, що використовуються суспільством таким чином, що текст не вважається релевантним до прямого контексту свого походження» [Елліс 1974: 44]. Він не розглядається як правда чи вигадка. На нього не реагують як на безпосереднє середовище, як на практичні послання чи реальну життєву ситуацію.

Питання «що таке література?» стосується прийняття суспільством текстів як літератури. Дж. Елліс відрізняє питання визначення від питання про дослідження фактів у двозначному питанні «що таке література?» Перше стосується особливого вживання, яке показує, що суспільство визначає за текст як літературний; друге пов'язане з емпіричним аналізом цих текстів і таким чином з інформацією про літературу, аналізом функцій літератури, її роллю у житті суспільства.

Таким чином Джон Елліс для визначення літератури пропонує вживати категорію «літературний текст». Ця категорія встановлюється не певними визначальними ознаками, а *особливим вживанням*, яке встановлюється суспільством: тобто не автор визначає статус свого твору, а суспільство приймає чи не приймає

твір як літературу. При цьому береться до уваги система цінностей, прийнятих у певному суспільстві.

Думку про заміну вживання терміна «література» на термін «літературний текст» висловлює і британський науковець Роджер Фаулер, автор праць «Лінгвістична критика» («Linguistic Criticism»), «Література та соціальний дискурс: практика лінгвістичної критики» («Literature and Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism», 1982), низки статей, редактор словника сучасних літературознавчих та критичних термінів. І хоча, на його думку, таке вживання є дещо спрощеним, це, водночас, допоможе уникати «загадкових» термінів, як, наприклад, «уява» чи «мистецтво» і застосовувати простіші аналітичні та лінгвістичні знаряддя. Як теоретик-лінгвіст, він обстоює важливість застосування лінгвістичних методів у літературній критиці.

У вступній статті «Література» до Британської енциклопедії теорії та критики Р.Фаулер шукає відповідь на запитання «що таке література?», підкреслюючи, що саме вживання ним слова «Література» з великої літери – позначає ідею «високої, креативної, поважної чи естетичної ідеї літератури». [Р.Фаулер 1991: 4], а написання в лапках – те, що автор не вважає себе першовідкривачем чи автором цього поняття. На думку Р. Фаулера, немає якогось окремого поняття «література», яке існує саме по собі і, для якого лише потрібно знайти відповідне визначення. Він заперечує можливість створення відповідної теорії, яка допомогла б прояснити та віднайти низку критеріїв для визначення. Об'єкт чи концепція створюється теорією, тобто *визначення літератури залежить від того, яка теорія створює концепцію* – чи це теоретизування Н.Фрайя, В.Ізера, Р.Якобсона чи когось іншого. Праці різних теоретиків підтверджують цю думку, оскільки різні теорії пояснюють по-різному поняття з однією і тією ж назвою «література», що, на думку Фаулера, є цілком припустимим та розумним, бо «виявляє важливість, креативність та життєздатність літературознавчих наук» [Р.Фаулер 1991: 4].

Р. Фаулер як і американський літературознавець М. Абрамс схвалює теоретичний плюралізм і не заперечує (як деякі філософи) теорії. Вважає хибною думку про можливість відкриття чи існування єдиної сутності літератури. На його думку, можна

говорити про літературу як про збірник (основний фонд), наприклад, англійська література, яка є зведенням текстів, написаних у минулому, та сучасних текстів. Однак необхідно зауважити, що література певної країни це «не лише зібрання творів, це і канон: нормативна сукупність текстів, які представляють та втілюють певні цінності» [Р.Фаулер 1991: 6]. Вона тісно пов'язана із соціальною, культурознавчою, економічною сферами, як і з освітою, засобами інформації та з панівною ідеологією. Можна розглядати літературу з різних позицій: як зведення текстів, літературу як текст, як соціальне явище, ідеологію та літературу як слово.

Історія англійського слова література, яке у естетичному сенсі почало вживатись лише у XIX ст. сягає середніх віків (XIV ст.). У той час воно вживалося для позначення певних інтелектуальних якостей: знання літератури, книжок та мов (Oxford English Dictionary, Compact Edition, 1971). Оскільки друковані видання були доступні обмеженому колу осіб, та й освічених людей у середні віки було мало, то терміни «література», «літературний», головним чином, вживався як похвала.

У XVIII сторіччі термін література позначає не лише освічену людину, яка знає літери і книжки, але і саме виробництво (продукування) книжок професійне заняття письменників. Звичайно тоді ще не йшлося про «високу» чи «художню» літературу. У період панування романтизму, коли велика увага приділялась діяльності та особистості поетів, поширення набули терміни «письменник», «автор», «написане». Відбулись і нові зміни у вживанні слова «література», яке почало позначати сукупність (літературних) творів певної культури за певний період. Рене Велек зазначає, що термін «література» з 1760 року піддавався націоналізації та естетизації одночасно.

Р.Фаулер вважає, що вживання окреслень «національна» та «період» стосовно літератури є дуже важливими для формування естетичного сенсу літератури; з XIX ст. ці терміни природно співіснують. Концепція «національна література» символізує низку думок, які цінуються чи бажані у даному суспільстві, вона є «духом» нації чи віку. «Перенесення (прищеплення) естетичного на національне у семантичному полі слова «література» дає стійке підґрунтя для підтвердження заяв про цінність.

У період романтизму в Англії основними естетичними термінами були «поезія», «вірш», «поет». Таке вживання поширене у працях В. Водсворда, С. Колріджа, П. Шеллі та інших. Термін «поезія» вживався у двох значеннях – «художня чи креативна література», «метрична композиція». Жоден із теоретиків не вживав слова «література» у сучасному його сенсі. Перший англійський впливовий критик, який застосував термін література у сучасному сенсі «художня література» був Метью Арнольд. Після того залишилось ще сформуванню канон: перелік творів, які вважаються літературою, сформуванню передумови для характеристики їх як мистецтва, сформуванню технічної та описової термінології.

Р. Фаулер зосереджує увагу саме на певній традиції теорії та критики, на літературі як категорії культури, у контексті культури англійських країн. Водночас він заперечує підхід до існування літератури як універсальної сутності, яка лише по-різному трактується та втілюється у різних культурах. Якщо література є категорією культури, то потрібно зосереджувати увагу на певному культурному контексті. Кожна національна культура має свої цінності та відмінні ознаки, традиції та історію, тому теоретичні позиції будуть різними. Англійська та американська культури розглядаються здебільшого спільно, оскільки в них схожа економічна організація, інтегроване видавництво та схожі системи освіти. Студенти та критики у цій культурі поділяють певні передумови та методикку стосовно ідеї літератури: наприклад, вважають, що тексти є логічно послідовними, фікційними, мають високу цінність, що інтелект автора не стосується тексту, який слід вивчати та досліджувати сам по собі. На думку Р.Фаулера, це є головним, найбільш загальним підґрунтям «здорового глузду» про літературу, яке поділяють більшість людей із літературною освітою у цьому суспільстві.

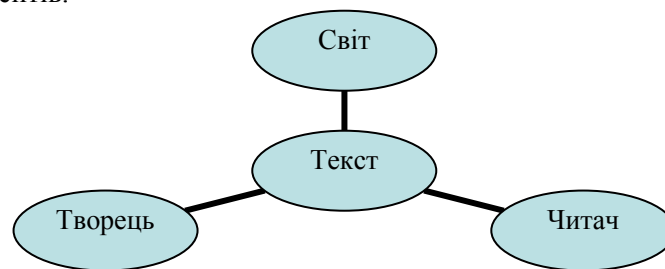
Р.Фаулер неодноразово наголошує, що література не існує як об'єктивна сутність, яка лише чекає на правильне визначення. На підтвердження цього він зауважує, що багато теоретиків виявили марність таких спроб, вказуючи на праці Т.Іглтона (T.Eagleton, 1983), Дж. Елліса (J.Ellis, 1974) та американського літературознавця А. Фаулера (A. Fowler, 1982), який висловлював думку, що «літературу взагалі не варто розглядати як клас, а як

сукупність, що складається з окремих частин (агрегат). Це не те, що літературні твори мають між собою спільне, а те, що формує культурний об'єкт, частинами якого вони є. [А.Фаулер 1982: 3]. У такому трактуванні література є вільною категорією без внутрішньої структури, а також відкритою категорією з місцем для нових кандидатів. У контексті даної культури письменники і читачі самі можуть визначити, які літературні тексти підпадають під дану категорію, хоча ці тексти мають різні властивості, по-різному розглядаються і трактуються критиками. Таке знання отримало назву «літературна обізнаність», яка, однак, не є знанням певної універсальної властивості літератури. «Такі знання набуваються у процесі вивчення та дослідження різних літературних дискурсів. Критики та теоретики створюють власні дискурси опису, інтерпретації, оцінювання цієї сукупності текстів літератури» [Р.Фаулер 1991: 12], які своєю чергою є також сукупністю різних інтересів, поглядів, думок та ключових термінів. Саме із ключових термінів критики у минулому намагались «вивести» сутність літератури, хоча і досі це нікому не вдалося.

Коли йдеться про критиків, значить не може бути єдиного погляду. Кожен зокрема, чи різні групи підтримують різні позиції та інтереси, а, отже, виділяють важливі для них властивості текстів, а це відображається на термінах критичного дискурсу. Ці погляди навіть можуть бути суперечливими, що є абсолютно природним, враховуючи історію літературної теорії та літератури. Якби літературна теорія була наукою, то суперечливі та протилежні погляди на одну і ту ж категорію завдавали б їй шкоди і не сприяли б розвитку. Р.Фаулер вважає літературну теорію «галуззю соціальної діяльності, яка присвячена дискурсу про певні канони текстів (вистав, романів, сонетів та ін, але не графіті, переліком необхідних покупок, газет та ін); критика – це дискурс, пов'язаний із певним інституційним середовищем (школи та університети, видавництва, але не лікарні, парламент, спортивні журнали)» [Р.Фаулер 1991: 12]. Хоч теорії та підходи до трактування категорії літератури дуже різноманітні, однак є серед них такі, що повторюються у модерній та сучасній критиці та теорії. Теорію поезії М. Абрамса можна також застосувати і до літератури взагалі. Він виділяє 4 типи «теорії поезії»:

1) теорія мімезису чи імітації, яка розглядає зв'язок між текстом і світом, який він репрезентує; 2) прагматичні теорії, які розглядають текст як засіб впливу на читача; 3) експресивні теорії, які розглядають зв'язок між твором та митцем; 4) об'єктивні чи формалістичні теорії, які головну увагу зосереджують на «текстах як таких» [Антологія теорії та критики: 5].

Ці теорії можна розглядати і діахронно – стосовно того, як вони змінювали одна одну у процесі розвитку літератури від античної до XVIII ст. (міметична змінилась прагматичною, період романтизму (експресивна) до XX століття (об'єктивна); і синхронно, щоб показати гетерогенність сучасної теорії. Чотири компоненти, які ставить М. Абрамс у центр теорії («зовнішній світ», «аудиторія», «поет», «поезія»), Р. Фаулер пропонує замінити на більш нейтральні: «світ», «письменник (творець)», «читач», «текст» і таким чином згрупувати запропоновані сучасними та модерними критиками погляди на літературу з допомогою цих 4-х компонентів.



У висновку слід зазначити, що незважаючи на різноманітність теоретичних підходів, завжди є спільні думки та погляди, які поділяють представники різних шкіл, і важливо вміти побачити те раціональне, що репрезентує науковець і як самостійний дослідник і як представник певної теоретичної школи. Для кожного теоретика та критика проблема визначення літератури є важливою та неоднозначною, що зайвий раз підтверджує необхідність її дослідження.

Література: *Fowler, Roger. Encyclopedia of Literature and Criticism: Coyle, Martin. London, 1991. – p. 3 – 25.; Fowler, Alastair. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes: Oxford :*

Clarendon Press, cop. 1982. – 357 p.; Ellis, John. The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis: Berkeley: Univ. of California Press, cop. 1974. – 274p.; The Norton Antology of Theory and Criticism. gen. editor. V.B.Leitch – W.W. Norton and Company. N.Y. London, 2001 – p.4 – 7.

В статтє анализируются способы определения художественной литературы. Для исследования предлагаются работы американского литературоведа Джона Эллиса и британского теоретика-лингвиста Роджера Фаулера. Цель статьи – показать разнообразие подходов к изучению и объяснению этого вопроса и ознакомить украинских читателей с теоретическими работами, которые не переводились на украинский язык.

Катерина Богатирьова (Київ)

УДК 821. 161.2-31 09 (477)

ББК 83.3 (4УКР)

Ода в національній літературі кінця XVI – XVII століть

У статті розглянуто особливості поетики жанру оди в творчості українських поетів кінця XVI – XVII століть Павла Русина, Симона Пекаліда, Якова Седовського, Григорія Бутовича.

***Ключові слова:** антична спадщина, Ренесанс, поетичний талант, гуманістичний світогляд.*

In the article the poetics features of ode genre are considered in the work of Ukrainian poets at the end of the 16th – 17th centuries.

***Key words:** ancient heritage, Renaissance, poetic talent, humanistic world outlook.*

Давньоримський лірик Горацій надавав величезного значення та особливого статусу ролі поета в суспільстві, бо лише завдячуючи його талантові наступні покоління дізнаються про достойні подвиги адресата. В оді «До Лоллія» (IV, 9) поет згадує архаїчних поетів Греції Гомера, Піндара, Алкея, Анакреонта, які своїми творами увійшли в історію світової літератури і поетична слава яких живе у віках. Та водночас Горацій застерігає, що найгірше для кожного митця – це забуття і «неслава», яка «гірша за смерть саму»: «Жили герої й до Агамемнона, / Та ніч бездонна їх, неоплаканих, / Забутих криє: не складав їм / Жоден співець

голосної пісні» [Квінт 1982: 101]. А в поетичному трактаті «Послання до Пісонів» читаємо рядки, в яких теоретик вказує на провідну роль та значення сили поетичного слова митця: «Так божественних поетів і віщі пісні їх окрила / Вічна пошана й хвала» [Квінт 1982: 223]. Отже, за Горацієм, митець встановлює генетичний зв'язок минулого з майбутнім, що дає нащадкам можливість через поезію пам'ятати про звитяжні подвиги оспіваних героїв. «Поезія в усі часи являє з себе ніби найчутливіший сейсмограф – першою з усіх жанрів реагує на зміни в суспільному житті, в науковій та моральній сфері по вертикалі та горизонталі. Це її природа», – так визначає завдання поезії дослідник Валерій Шевчук [Шевчук 1990: 25]. Отже, погляди античних теоретиків та сучасних науковців на роль поезії впродовж століть не змінюються.

Мета даної розвідки полягає у спробі простежити особливості поетики одичного жанру у вітчизняній літературі кінця XVI – XVII століть. Поети стародавньої Греції оспівували переможців Піфійських, Істмійських, Немейських, Олімпійських ігор; це були визначні суспільні події в ті часи, «коли вся Еллада могла відчувати себе національною цілісністю, – ці демонстрації загальногрецьких пісенно-поетичних форм мали особливо велике, священне навантаження» [Гачев 1968: 200], тобто пошанування громадянина та полісу було загальною особливістю творчості античних поетів-одописців, бо на перший план висувалися індивідуальні якості (спритність, сила, витривалість) та батьківщина (походження) героя-переможця.

Продовжуючи та наслідуючи традиції античних корифеїв, поети Ренесансу зосереджували увагу на постаті індивіда як носія гуманістичного світогляду. Вітчизняний дослідник Д.Наливайко зазначав, що «наявність багатой культурної спадщини античності, відчуття близькості й спорідненості з нею» була передумовою появи Ренесансу [Наливайко 2006: 104]. Саме Відродження стало тим своєрідним поштовхом в історії європейської літератури та культури, коли відбувається переакцентація уваги поетів: митці не оспівують Бога та церковні ідеї, а звільняючись від схоластичної догматики, звертаються до людини та її позитивних моральних якостей, котра виражає ідеї гуманістичної доброчесності та виступає рушієм культурно-просвітницького розвитку держави.

В Україні цей етап характеризується пожвавленням торговельно-економічних, політичних зв'язків з європейськими країнами, зростанням міст; молодь здобуває освіту в провідних навчальних закладах за межами країни – в Італії, Німеччині, Польщі, Голландії, Франції, оскільки в той час бракувало українських середніх та вищих навчальних закладів. Заснування братських шкіл, проникання ренесансно-гуманістичних ідей, розвиток книгодрукування в XVI столітті сприяють появі в українській літературі віршованих творів, написаних переважно латинською мовою. Для поетів важливим завданням була потреба звертатися до людини, як до носія етнокультури, оспівувати її позитивні особистісні якості (розум, шляхетність, добродійність, освіченість), батьківщину адресата, утвердження віри в те, що лише завдяки ментальним та фізичним здібностям індивіда можна досягти гармонійної досконалості.

Відомий український латиномовний поет Павло Русин із Кросна здобув ступінь бакалавра в Німеччині, де познайомився з творами давньогрецьких та давньоримських поетів, філософів, істориків; згодом викладав студентам у Краківському університеті курс історії римської літератури, видавав власні латиномовні твори (1509), поезії Яна Паннонія (1512) та твори Сенеки (1513). В оді «Похвала поезії», спираючись на античну поетику, автор доводить божественне походження «поетичного слова», бо лише співець (поет) «натхненний...божеством небесним, / Що летить до зір, над земним поділлям «зможе гідно прославити героя. Та людське життя швидко спливає, і небуття страшніше за смерть, якщо справи чи славетні подвиги вождя не оспівані поетом: «Хутко смерть бліда кожен плід стинає, / Вперто час гризький і руйнує, й точить / Все навколо себе». Павло згадує Вергілія, автора епічної поеми «Енеїда», який «вдарив у струни» та оповів нам про загибель Трої, подвиги Енея, Ахілла, Гектора; міфологічних героїв Ясона, Медею, Орфея. Імена давньоримських поетів Стація, Флакка (Горація), Персія, Овідія, Катулла, Тібулла, житимуть вічно і «йтиме слава їх, непідвладна смерті». Поет вважає, що лише завдяки талантові та майстерності співця дізнаємося про події минулого, вчинки, подвиги античних героїв: «Хто б сьогодні знав про вождів діяння, / Хто б згадав про них, коли б віщий лірник / Їх не уславив?». Ода написана сапфічною строфою і композиційно складається з

тридцяти строф. Отже, завдання поета, в розумінні Павла Кроснянського, полягає в оспівуванні силою слова славних подвигів сучасників, їхніх позитивних моральних якостей; прагнення увіковічити гідні вчинки та справи меценатів, світських та церковних благодійників, культурних діячів, котрі стануть нащадкам прикладами для наслідування. Таким чином, тема поета та поезії виступає провідною у ліричній творчості гуманіста.

Ув «Оді Павла Русина з Кросна до Аполлона» автор, спираючись на ренесансно-гуманістичну естетику, звертається до бога-покровителя літератури Дельфійця (одна із назв Аполлона) з проханням про поетичне натхнення, щоб оспівати і прославити «вельможного пана Гавриїла Перенея», угорського мецената-благодійника. Українська дослідниця О.Савчук справедливо зазначає, що «двори магнатів і єпископів, поряд з королівським двором, були значними культурними осередками» [Савчук 1993: 143]. Гуманіст при звертанні до небесного патрона, вживає його різні імена – Феб, Гринея, Дельфієць, що свідчить про велику пошану митцем бога Аполлона та бажанням прихилити до себе увагу покровителя поезії. Автор створює ідеалізований образ освіченої людини доби Відродження – мецената, котрий опікує та допомагає талановитим поетам: «Він дарунки дає щедрі усім мужам, / Що співають пісні під милий звук кіфар»; ім'я пана Перенея відоме у всій Паннонії (Угорщині), «він – окраса всього люду»; Павло акцентує увагу на його людських якостях: «Мудрий, світлий він ум, вірний, правдивий друг, / Добрий сторож всіх прав, щедрий і чесний муж». Автор щиро бажає адресатові міцного здоров'я та довгого життя – «жити, як жив Нестор або Пріам». Отже, другою темою національних од, утвердженою Павлом з Кросна, є меценатство та оспівування гідних справ світських достойників. Автор не згадує про знатне походження чи статки адресата, а зосереджує читацьку увагу на багатому духовному світові вельможі, його бажанні допомагати кожному, хто потребує підтримки, за що і шанують його співвітчизники: «За чесноти його і за поради теж // Всі шанують його більше, аніж вельмож». Понаторському Павло в оді використовує класицистичний композиційний елемент – звертання до бога Аполлона, натхненника всіх митців поетичного слова. Згодом, вітчизняні одописці XVIII ст. В.Капніст, Гнат Максимович, В.Рубан у своїх

одах часто використовували цей прийом і апелювали, переважно, до образу Музи. В українській літературі традицію поетичного пошанування благодійників, започатковану українськими латиномовними поетами XVI ст., продовжили Г.Сковорода («25-я П[і]снь отходная», «П[і]снь 26-я», «П[і]снь 27-я») та О.Духнович («Ода Васілію Поповичу, канонику Пряшовському, на день 1 января 1837»). Спільним для цих авторів та їхніх поетичних творів є тема пошанування доброчесності покровителів, котрі у важкі хвилини життя митців надали їм дружню допомогу (білгородський архимандрит Гервасій Якубович запросив Григорія Савовича викладати у Харківському колегіумі (1759 – 1764 р.р.) поетику, грецьку мову та нотну грамоту; єпископ Іван Козлович був куратором Переяславської семінарії, в якій протягом року (1750 – 1751) Сковорода викладав курс поетики; очільник Білгородської єпархії Йоасаф Миткевич прихильно ставився до поета: до «П[і]сні 27-ї» автор додає коротеньку «Pro memoria» («записку ради памяти»), в якій згадує і підкреслює позитивні людські якості адресата – «пастырь просв[і]щен, кроток, милосерд, незлобив, правдолюбив», що свідчить про щире пошанування поетом єпископа; В.Попович, мукачівський єпископ, рекомендував молодого О.Духновича домашнім учителем дітей ужгородського поміщика) і поети вважали за необхідне висловити дружню віршовану подяку адресатові.

Отже, гуманіст Павло Русин із Кросна найголовніше завдання жанру вбачав ув оспівуванні та возвеличенні людських моральних чеснот (розуму, освіченості, доброчинності, шляхетності) достойних сучасників (меценат Гавриіл Переней) силою слова; він, опираючись на античну естетику, доводить значущість поетичного мистецтва взагалі, а жанру оди зокрема.

Бакалавр мистецтв Симон Пекалід, придворний поет князя та мецената Костянтина Острозького, в епічній оді «Похвала місту Острогу» створює пасторальну картину «міста прекрасного», в якому процвітають ремесла та освіта: «Славу античних часів принесли йому вільні науки». Навчаючись у Краківській академії, автор добре засвоїв теорію версифікації, тому в його поетичному творі «опис краю – невід’ємна частина гуманістичного віршування» [Циганок 1999: 68]. Змальовуючи краєвиди рідної землі, Симон Пекалід використовує ув оді анакреонтичні мотиви:

«Кожного року посіви прекрасні: на нивах широких / Пишне колосся красується всюди надійним наливом. / Наче із рога достатку» [Укр. поезія XVI ст.: 199]. Спираючись на античну естетику та класичну одичну традицію, автор уводить у свій твір численні образи із давньоримської та грецької міфологій: Церери, Вакха, Феба, Юпітера, Фавна. Він започаткував у нашій літературі вид оди, присвячений містові, що заснувало в себе перший на українських теренах вищий навчальний заклад європейського рівня, провідний освітньо-літературний осередок – Острозьку академію.

Важливу суспільну подію – відкриття навчального закладу у 1576 році Симон Пекалід оспівав у оді «Тримовна Острозька гімназія». Поет уже в перших рядках твору наголошує на загальнодержавній важливості відкриття навчального закладу: «О ти, прекрасне творіння, Острозького імені гідне! / Ти теж достойне князів, що гордиться велика Русь ними!». Автор послідовно вимальовує низку образів: Костянтина Острозького, магната, захисника рідної землі та православної віри, фундатора академії, мецената: «Щедрі в усьому вони привели сюди муз давньоримських», тобто наголошує на значній культурно-просвітницькій діяльності князя. Вітаючи появу нової освітньої установи, підкреслюючи її значення для національного розвитку, автор, використовуючи мандрівний сюжет, переносить античного бога Аполлона на українські терени: Феб, забравши лук, кіфару і «сагайдак стрілоносний», полишив острів Делос та прибув до Острога, щоб увінчати «чоло молодих колись лавром зеленим», тобто простежуються створені поетом образи наук, які викладалися в академії: астрологія, медицина, мистецтво віршування, астрономія, математика. Симон Пекалід сподівається, що «завдяки божеству процвітатимуть влада і право», зазначаючи, що лише освічені громадяни зможуть прославити на віки свою Батьківщину. Важливу естетичну функцію виконує образ рідного краю, збагаченого вченням, який використовує автор: географічні назви – гідроніми Горинь («Солодко тут шумлять Горині води чарівним відлунням») та Вілія («Фавни любуються водами Вілії»); місто Острог – центр друкарства, де «швидко зростає видання / Інших книжок...», тобто, продовжуючи традиції античних одописців, поет-гуманіст славить князя-мецената Костянтина Острозького,

його батьківщину (Волинь) та просвітницьку діяльність у краї. Цей твір витриманий в дусі ренесансно-гуманістичної ідеї, тому поет справедливо наголошує на провідній ролі академії та розвиткові друкарської справи у просвітницько-культурному поступові краю: «Славиться бібліотека – достойний плід спільної праці, / Біблія світ тут побачила, швидко зростає видання / Інших книжок в Острозі» [Укр поезія XVI ст.: 203], зазначаючи, що поширення освіти та науки сприятиме загальному процвітанню України на міжнародній арені. Урізноманітнення тематики жанру оди – характерна ознака його довготривалої історично-мистецької тяглості. Цю особливість підтримували наші одописці з перших кроків утвердження одичного жанру і вона простежується надалі у вітчизняній літературі, особливо у XVIII ст.

В «ΑΝΑΘΗΜΑ ΤΗΣ ΓΙΜΝΑΣ» («Дарунку пошани», 1641) Якова Седовського ода «Мзда добродітели похвала», присвячена «привелебним и прісвітлым» членам братства святого Георгія. Григорій Кирницький, «Лвовскія земли обыватель», незаможний, «без достатку» прибув до Італії вивчати науки: він був здібною людиною, бо «постигл еси языков в жестве многих – латинського, власького и греков» та здобув «стан докторства». Як бачимо, для гуманістів-одописців принциповим питанням підбору героїв для твору є не їхня родовідна, соціальний статус, а конкретні справи, досягнення, добродітності – за що вони й прославляють адресатів. На чужині українця підтримали венецькі міщани та архієпископ Афанасій Валеріан, які допомагали матеріально «обилным иждивением», і стає зрозуміло, «як високо цінили на Україні-Русі в XVII віці людей науки, коли з нагоди їх промоції складано похвальні вірші, і яке високе поняття мали Русини...» [Студинський 1986: 5]. Ода написана силабічним тринадцятискладником, композиційно складається з двадцяти шести дворядкових строф, рими парні, жіночі: врі – мрі, лта – свта. Поет вживає риторичні звертання («О презацный народе!») і риторичні запитання («Гды-сь млі в руках скипетры праве всего свта?»), старослов'янізми «граді», «скипетры», для підкреслення урочистого тону, вираження щирої радості, власного позитивного ставлення до згаданої події та підвищення емоційного впливу твором на читача.

Тема оди студента Замойської академії Григорія Бутовича «Εὐωδία» (1642) – видатна подія для прихожан Львівської єпархії: обрання 23-річного освіченого шляхтича Андрія (в чернецтві Арсенія) Желиборського єпископом. Автор створює образ церковного діяча-просвітника, котрий в подальшому дбатиме не лише про справи духовні, а й підтримуватиме громаду: єпископ сприяв будівництву храмів, заснуванню братств та друкарень. Ода насичена іменами античних грецьких та римських богів – Музи, Паллади, Орфея, Пріама, Нестора, але автор, спираючись на барокову поетику, вводить паралельно і біблійні образи Христа, Сіону, Авраама, Ісаака, щоб підкреслити важливість обрання єпископом представника з давнього українського шляхетського роду Желиборських. У поєднанні поганських та християнських образів вбачається введення барокових елементів ув оді, тому що «у світогляді українських авторів античний світ співіснує з пантеоном святих при визнанні переваги останнього» [Циганок 1999: 66].

Три останні частини оди «Εὐωδία» Г.Бутовича «Ода першая на собор», «Ода вторая до духовных» та «Ода до презацных родичов его милости епископа» написані популярною в XVII ст. сапфічною строфою (одинадцятискладником) за схемою (5+6), де четвертий рядок – адоній, з парним римуванням *аабб*. Автор-студент, очевидно, був добре знайомий з правилами «піітики», і це «вказує нам на напрям науки, введений в академії Замойській, на взір сучасних католицьких шкіл» [Студинський 1986: 9]; у творі простежується засвоєння поетом античного віршованого розміру – сапфічної строфи та притаманних класичній оді риторичних окликів та запитань, побажань доброго здоров'я та довгих років життя («Сталне здоров'є и Поликратово / Щастье в пожитю: л□та Пріамовы, / Люб Нестеровы»).

Отже, українські поети кінця XVI – XVII століть Павло Русин, Симон Пекалід, Яків Седовський, Григорій Бутович традиційно апелювали до естетики та поетики античних теоретиків та митців. Вони, перш за все, були представниками нової інтелігенції ренесансно-гуманістичного мислення та світогляду; поезія, на їхнє переконання, могла поєднати минуле і майбутнє, зафіксувати важливі суспільні події, історичні факти та прославити рідні міста, батьківщину, освічених і поважних людей незалежно

від стану, віросповідання, тому автори зверталися до одичного жанру. Поети-гуманісти прославляли достойників не лише з аристократичного, але й шляхетського стану, писали твори, присвячені містам, як осередкам розумних і корисних справ, утверджували в одах латинську, польську, українську книжну та церковнослов'янську мови, поєднували ренесансно-класицистично-барокову естетику. Варто зазначити, що поети-гуманісти – Павло Русин, Симон Пекалід, Григорій Бутович – по-новаторському підходили до теми прославляння достойних громадян, земляків та благодійників, свідомо уникаючи сервілізму та лестощів, зосереджуючи читацьку увагу на позитивних людських якостях (таких чеснотах як освіченість, шляхетність, меценатство) та гідних вчинках (організація та відкриття освітніх закладів, друкарень, матеріальна допомога обдарованим людям). Згодом, ця ренесансна традиція звеличення та прославляння світських і церковних достойників – митрополитів, гетьманів, ректорів, котрі жертвували власні кошти на відкриття навчальних закладів, друкарень, дбали про сиріт та призначали їм стипендії, збирали великі бібліотеки і дарували чи заповідали їх для використання у навчальному процесі, – за такі добрі справи, які мали велике значення для подальшого освітньо-культурного розвитку в державі – була продовжена одична традиція у панегіричній літературі другої половини XVII та XVIII ст.

Література: *Гачев 1968:* Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.; *Квінт 1982:* Квінт Горацій Флакк. Твори. – К.: Дніпро, 1982. – 254 с.; *Наливайко 2006:* Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.: портр.
Савчук 1993: Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин з Кросно // Європейське Відродження та українська література XIV – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 126 – 150.; *Студинський 1896:* Студинський К. Три панегірики XVII віку // ЗНТШ. – Львів, 1896. – Т. 12, кн. 4. – С. 5-10.; *Укр. поезія XVI:* Українська поезія XVI ст. / Упоряд., вст. ст. та прим. В. Яременка. – К.: Рад. письменник, 1987. – 287 с.; *Укр. поезія XVII ст.:* Українська поезія: середина XVII ст. – К.: Наукова думка, 1992. – 680 с.; *Циганок 1999:* Циганок О. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI – XVIII ст. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка. – К.: Пед. преса, 1999. – 101 с.; *Шевчук 1990:* Шевчук В. Дорога в тисячу років: Роздуми. Статті. Есе. – К.: Радянський письменник, 1990. – 230 с.

В статье рассмотрено особенности поэтики жанра оды в творчестве украинских поэтов конца XVI – XVII веков Павла Русына, Симона Пекалида, Якова Седовского, Григория Бутовича.

Ключевые слова: античное наследие, Ренессанс, поэтический талант, гуманистическое мировоззрение.

Ірина Лепетюк, к. філ.н.

УДК 821.16.091

ББК 83.3 (4 Укр.)

Мовленнєві жанри в структурі художнього тексту французького роману ХХ сторіччя

В статті дається лінгвістичний аналіз структури художнього тексту французького роману ХХ сторіччя та аналізуються місце і функціональне навантаження в ній мовленнєвих жанрів.

Ключові слова: мовленнєвий жанр, нарація, структура художнього тексту, французький роман.

Iryna Lepeyiuk. Speech genres in the structure of artistic text of the French novel of the XX century.

This article presents the linguistic analysis of the structure of artistic text of the French novel of the XX century and place and functional loading of speech genres in this structure are analysed.

Keywords: speech genre, narration, structure of artistic text, French novel.

На думку видатного філолога М.Бахтіна, мовленнєва комунікація реалізується через різноманітні жанри мовлення, зумовлені специфікою предметної діяльності, і оволодіння навичками мовлення передбачає оволодіння різноманітним репертуаром жанрів мовлення. М.М. Бахтін зазначав, що «ми вчимося відливати наше мовлення в жанрові форми і, сприймаючи чуже мовлення, ми вже з перших слів впізнаємо його жанр, передбачаємо певний об'єм, певну композиційну побудову, передбачаємо кінець, тобто з самого початку ми маємо відчуття мовленнєвого цілого, яке потім тільки диференціюється у процесі мовлення. Якби мовленнєві жанри не існували і ми не володіли б ними, то нам треба було б створювати їх вперше в процесі мовлення, вільно і вперше будувати кожне висловлювання,

мовленнєве спілкування було б майже неможливим » [Бахтін 1986: 271 – 272]. Велика кількість мовленнєвих жанрів (МЖ) зумовлена розмаїттям типів людської діяльності. Кожна сфера оперує своїм ансамблем МЖ, який розширюється і збагачується разом з її розвитком. Побутова розмова, ділова розмова, наукова стаття, телефонна розмова, приватний лист, телеграма, рекламне оголошення, радіопередача тощо представляють собою численні МЖ письмові та усні, що формують різні типи мовленнєвого спілкування.

М.М. Бахтін розподіляв МЖ на *первинні та вторинні*. «Вторинні (складні) мовленнєві жанри - романи, драми, різноманітні наукові дослідження, великі публіцистичні жанри і т.п. - виникають в умовах більш складного та відносно високоорганізованого культурного спілкування (переважно письмового) - художнього, наукового, суспільно-політичного і т.п. У процесі свого формування вони вбирають у себе різноманітні первинні жанри, що склалися в умовах безпосереднього мовленнєвого спілкування [Бахтін 1986: 252].

Таким чином, за теорією Бахтіна, роман є вторинним жанром дискурсу, який включає в себе і асимілює декілька первинних жанрів дискурсу, а отже може вважатися висловлюванням, що містить в собі декілька висловлювань. У своїй статті «Дискурс в житті і поезії» Бахтін також писав: «Наше завдання у тому, щоб спробувати зрозуміти форму поетичного висловлювання, як особливу форму естетичної комунікації, що реалізується у вербальному матеріалі» [Todorov 1981: 188].

Матеріалом для роботи письменника є мова. Специфічність мови як матеріалу виявляється у двох аспектах. По-перше, мова є, з одного боку, засобом оповіді про події викладені у романі, а з іншого боку, об'єктом представлення (мова персонажів). По-друге, автор має справу з готовими, вже створеними формами мовлення, з усіма первинними жанрами дискурсу, які складають існуючі дискурсивні практики. Способи «використання» усіх цих практик можуть бути зовсім різними.

Дуже часто роман може наслідувати або відтворювати первинний дискурсивний жанр. До них можна віднести епістолярні романи або романи у формі щоденника та ін. Та найрозповсюдженішим прикладом є романічні гетерогенні

структури. Говорячи про роман як про «явище поліфонічне, плюрилінгвальне, плюривокальне (багатоголосне)», Бахтін позначав такі «основні типи цих композиційних і стилістичних одиниць, що звичайно формують різні частини цілого тексту роману: 1) проста художня оповідь без варіацій; 2) стилізація різних форм традиційних усних оповідей або пряме мовлення; 3) стилізація різних письмових оповідей, листів, щоденників і т. ін.; 4) різні літературні форми, що не відносяться до авторського мовлення: моралізаторські есе, філософські твори, наукові праці, риторичні декламації, етнографічні описи, підрахунки і т. ін.; 5) мовлення персонажів, стилістично індивідуалізоване» [Bakhtine 1978: 87 – 88].

Отже, за Бахтіним роман є гетерогенною структурою, що керує багатьма голосами, багатьма дискурсами. Плюрилінгвізм та діалогізм є двома головними концептами що характеризують вербальну структуру роману.

Поняття поліфонії. М. Бахтін наголошує на тому, що поліфонія існує вже до і поза межами роману. Письменник оточений живою поліфонією реальності, що знаходить своє вираження у існуванні багатьох діалектів. «В кожному історичному епоху кожне покоління відповідно до соціального прошарку має своє мовлення, більш того, кожна вікова категорія має свою «говірку», свій словниковий набір, свою систему акцентів, які, в свою чергу, можуть варіюватися відповідно до соціального класу, навчального закладу, та за іншими факторами класифікації (наприклад мовлення військового курсанта, ліцеїста, або учня гімназії). [...] Більш того, є повсякденне мовлення, де «вчора» і «сьогодні» в певному сенсі вже відрізняються в соціально-ідеологічному та політичному планах, оскільки кожний день має свою соціально-ідеологічну політичну ситуацію, свої акценти, свої лозунги» [Bakhtine 1978: 112].

Плюрилінгвізм присутній навіть у житті окремо взятої особи. Він пов'язаний з множинністю її різних видів діяльності: «так неписьменний селянин живе в оточенні різних лінгвістичних систем, він молиться до Бога однією мовою, співає іншою, ще іншою спілкується в родині, третьою диктує заяви до місцевого керівництва» [Bakhtine 1978: 116]. На думку М. Бахтіна, у цій мовленнєвій стратифікації важливим є її інтенціональна природа, а

саме спосіб виражати себе або ж засіб уподібнення до певної соціальної чи професійної групи. Для індивіда це можливість утвердити свою індивідуальність. Російський філолог підкреслював, що мова окремої людини представляє «бачення світу», що кожна мова пов'язана з реальним світом та відсилає до певного контексту, до групи чи середовища, які її створили.

Якщо поезія, що має на меті представити оригінальний образ світу у баченні поета, абстрагується у більшості випадків від поліфонії, що її оточує і прямує до «єдиної мови», то роман, навпаки, від свого коріння, народжується у поліфонії і живиться нею. Гіпотеза стосовно генези роману, запропонована Бахтіним передбачає, що карнавальна культура з її різноманітними формами вербального маскараду може бути джерелом його походження.

Шляхи проникнення плюрилінгвізму в роман. Плюрилінгвізм може проникати у структуру роману різними шляхами. Одним з таких шляхів є мова автора у випадку пародійних стилізацій (М. Бахтін вважав пародію однією з найдавніших і найрозповсюдженіших форм прямої репрезентації Іншого.) Цю стилізацію найчастіше можна зустріти у гумористичних романах. М.Бахтін наводить у якості прикладу таких англійських авторів як Філдінг, Смоллетт, Стерн, Діккенс, Теккерей, Хіппел та Жан-Поль Ріхтер, у гумористичних романах. Мова Іншого у романах цього типу часто приймає вигляд прихованого дискурсу, представленого імпліцитно або ж спародійованого у пастиші, стилізації або в різних гібридних структурах, де «чужа» мова накладається, цитується у словах автора. Його вирізняють і уточнюють граматичні структури або специфічний словник.

Плюрилінгвізм більше представлений у мовленні персонажів. Це найважливіший фактор поліфонії у романі. Як ми вже зазначили, дискурс у романі виконує дві функції: функцію представлення (оповіді про події викладені в романі) та функцію бути представленим (прямий дискурс персонажів). Прямий дискурс персонажів відразу відображає плюрилінгвізм. Крім того, ця різноманітність наявних у романі типів мовлення дозволяє автору створити «зони персонажів». У кожного персонажа є свій власний голос, який його характеризує за його приналежністю до певного соціального, ідеологічного чи професійного середовища, до певної вікової категорії та за особистісними відмінностями (стиль,

лексика, вимова). Поліфонія реальності знаходить своє вираження у багатоголосі роману.

Ще однією формою організації плюрилінгвізму у романі, що виділена Бахтіним, є вставні жанри. Бахтін підкреслював важливу роль, яку грали мовленнєві жанри у XVIII столітті, коли вони часто визначали форму роману (епістолярний, роман-щоденник, роман-сповідь). Листи, щоденник, сповідь вважалися російським семіотиком основними та типовими для романічного жанру. Введення у дискурс роману інших дискурсивних жанрів, що належать до позалітературних сфер, слугувало, за Бахтіним, розширенню літературного і лінгвістичного об'єкту та «підкорення» нових світів і сфер реальності літературою.

Як ми зазначали, роман вже представлений як вторинний дискурсивний жанр, що належить до художньої комунікації та вбирає в себе і перетворює первинні дискурсивні жанри. Мова йде не тільки про мовленнєві жанри як про різні письмові тексти, а також про усні мовленнєві жанри: різні види діалогів, монологів та ін. Бахтін пише, що вторинні жанри, які зводяться до вторинного культурного обміну, в принципі, наслідують різні форми первинного вербального обміну [Бахтін 1986: 252]. Первинні мовленнєві жанри репродукуються або наслідуються у структурі роману і під час їх асиміляції зазнають різних перетворень.

Таке представлення дискурсу роману як гетерогенної і поліфонічної структури ставить питання зв'язку між літературною мовою та мовою повсякденною.

Взаємозв'язок літературної та повсякденної мови у романі.

На наш погляд, ця проблема має два важливих аспекти: аспект присутності великого різноманіття мов, стилів і жанрів у романі і аспект діалогізму породжений присутністю дискурсу Іншого у тексті роману. Стосовно репрезентації усіх мовних реєстрів у дискурсі роману слід згадати гіпотезу М.Бахтіна про існування двох стилістичних ліній європейського роману.

Роман першої лінії, наприклад, лицарський роман «стає в опозицію до низького, вульгарного плюрилінгвізму, у всіх галузях життя, і на противагу йому – підкреслює свій особливо ідеалізований, піднесений стиль. Лицарський роман стає, таким чином, носієм категорії *літературності мови, незалежно від жанрів*». [Bakhtine 1978: 198]. У такому випадку роман претендує

на те, щоб бути прикладом гарного стилю і нав'язати свої норми розмовній мові. У той же час М.Бахтін підкреслює, що лицарський роман включає у свою структуру багато інтралітературних жанрів, але «крізь усе різноманіття вставних жанрів прослідковується піднесений стиль». [Bakhtine 1978: 199].

Серед представників другої романної лінії, М. Бахтін називає імена Рабле, Фішара, Сервантеса та інших. Він зауважує, що «мова романів другої лінії не являє собою єдиної мови, що генетично походить від змішення мов, але це оригінальна літературна система мов, що не знаходяться на одному й тому ж рівні. Він продовжує: «навіть, якщо ми абстрагуємось від мовлення персонажів та вставних мовленнєвих жанрів, в самому мовленні автора існує стилістична система мовленнєвої стилізації (прямої або з елементами пародії чи іронії) мовлення Інших, які в ньому присутні без лапок, але які відокремлюються від авторського мовлення своєю інтонацією, пародією чи іронією» [Bakhtine 1978: 227].

Ця присутність слів Іншого призводить до діалогічних відносин, що характеризують романи другої лінії, особливо до внутрішнього діалогізму. Бахтін підкреслював, що «піднесена» мова, яка присутня у вербальній структурі романів цього типу, є одним з «учасників» цього діалогу мов.

Діалогічні відносини і внутрішній діалогізм у романі. Поняття діалогізму, запропоноване М.Бахтіним, цікаве з огляду на його складний і багатоаспектний характер. Схематизувавши ідеї Бахтіна, ми спробували виявити декілька рівнів діалогічних зв'язків наявних у романічному тексті. По-перше, мова йде про «чисті» діалоги персонажів. Ми не будемо детально зупинятися, тому що це явище вже добре вивчене і описане літературною критикою.

Принципово новим у понятті діалогізму Бахтіна є ідея «внутрішнього» діалогізму, що є притаманним нашому мовленню і який можна знайти у будь-якому висловлюванні. Можна назвати два джерела внутрішнього діалогізму.

По-перше, наше мовлення не є повністю нашим власним, але складається з багатьох мовлень і думок Інших, з цитат і посилань. Бахтін підкреслює, що «мовлення іншої людини, що розуміється у контексті, як би точно воно не було відтворено, – завжди зазнає

певних смислових модифікацій. Контекст, що охоплює мовлення Іншого створює діалогічний фон, вплив якого може бути важливим» [Bakhtine 1978: 159].

По-друге, наше мовлення і висловлювання будується виходячи з того, що вже сказано та ще не сказано, адже кожна репліка може бути відповіддю на попередні висловлювання і отже, входить у діалогічні зв'язки з ними, але одночасно наше висловлювання замислюється, виходячи з можливої відповідної реакції слухача. Як зазначає М.Бахтін: «Будь-який дискурс націлений на відповідь, і не може уникнути глибокого впливу очікуваної репліки» [Bakhtine 1978:103]. Усі ці зв'язки (за нашою класифікацією діалогізм першого рівня) властиві роману як висловлюванню художньої комунікації.

Інший рівень діалогізму роману – це взаємодія літературного твору з мовленням оточуючого середовища. Це також стосується романів першої лінії. Тенденція до «єдиної і піднесеної мови» вступає у опозиційні відносини стосовно множинності «відкинутих мов». У романах другої лінії введені і представлені мови можуть зазнавати деяких перетворень. Так, наприклад, пародія і стилізація підкреслюють або перебільшують деякі елементи пародійованої мови, проте залишають непомітними інші. У такому випадку, діалогічний зв'язок породжується дисонансом мови: тією, якою вона є у реальному житті і тією, якою вона пародіюється у романі.

Діалогізм третього рівня (він стосується лише романів другої лінії) – це діалогізм, породжений зв'язками між різними мовленнями, що представлені у романі. Це явище пов'язане з інтенціональним та сигніфікативним аспектами мови: кожна мова асоціюється з певним образом мовця, відсилає до певного контексту і виражає точку зору і певне світобачення.

У діалогічні зв'язки можуть вступати і мовленнєві жанри, присутні в романі. В цьому випадку вони виконують не тільки функцію відтворення поліфонії на сторінках роману але й несуть певне смислове навантаження, яке породжується саме через цей діалогізм. Візьмемо один приклад з роману Андре Мальро «Завойовники». В ньому поруч фігурують декілька пропагандистських листівок. Одна написана контрреволюціонерами, в ній надається передсмертна записка Чень Дая, в якій він пише що сам іде з життя; інші дві – спланований акт

контрпропаганди Гаріна: « Note et traduit ceci : « *N'oublions jamais qu'un homme respecté par toute la Chine Tcheng-Daï, a été assassiné hier, lâchement, par les agents de nos ennemis*». Et, pour une autre affiche que l'on devra coller A COTE : « *Honte à l'Angleterre, honte aux assassins de Schanghai et de Canton !* » Tu mettras dans le coin de la seconde, en petits caractères : 20 mai-25 juin (l'histoire de Shanghai et celle de Shameen) » [Malraux 1976 : 114 – 115].

Вводячи ці мовленнєві жанри, автор імпліцитно демонструє читачу як функціонував механізм пропаганди і контрпропаганди в ті часи. Діалогічні зв'язки, що встановлюються між текстами, демонструють всі хитрощі і тонкощі ідеологічної війни. Перший текст, запропонований Гарінім, не згадував записку Чень Дая, але твердження, що китайський лідер був вбитий, повністю заперечує факт самогубства і таким чином перекреслює листівку контрреволюціонерів. Інша листівка, яка за задумом Гаріна має бути розміщена поруч, імпліцитно вказує на виконавців скоєного злочину, а приписка нагадує інші злочини, скоєні ворогами контрреволюції. Таким чином, ми маємо декілька мовленнєвих жанрів (листівка контрреволюціонерів, записка, що цитується в листівці, дві листівки контрпропаганди революціонерів, та напис). Вони не тільки створюють поліфонічний ефект, але й вступають в складні діалогічні зв'язки (заперечення та доповнення) і мають подвійне смислове навантаження.

Отже, текст роману може бути представленим як система різних мов, а також вставних мовленнєвих жанрів, що вступають у різні діалогічні взаємозв'язки, функціонування яких зорганізоване і скеровується автором згідно зі своїми інтенціями.

Література: *Бахтін 1986:* Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества./М.М.Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.; *Bakhtine 1978:* Bakhtine, M.M. Esthétique et théorie du roman. Paris : Gallimard, 1978. — 400 p. *Malraux 1976 :* Malraux A. *Les Conquistadors* Paris: Gallimard, (col.» Pléiade »), 1976, –150p. ; *Todorov 1981 :* Todorov T. Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine. P. :Seuil, 1981. – 318 p.

Ирина Лепетюк. Речевой жанр как средство создания полифонии художественного дискурса (на примере французского романа).

В статье анализируются явления полифонии и диалогизма в структуре художественного текста и определяется роль, которую при этом играют речевые жанры.

Ключевые слова: речевої жанр, полифонія, диалогізм, художественная коммунікація.

Лілія Штохман, викл. (Тернопіль)

УДК 821. 161.2 – 31.09

ББК 83.3. (4УКР)

Феміністична наратологія: західний досвід і українські зразки

У статті представлено передумови виникнення феміністичної наратології – одного із провідних підходів у сучасній теорії літератури. Розглядається застосування наратологічного інструментарію українськими теоретиками літератури.

Ключові слова: наратологія, оповідь, теорія, контекст, фемінізм, література

L. M. Shtokhman. Feminist narratology: Western experience and Ukrainian patterns

The article presents premises for appearing Feminist narratology – one of the main approaches in modern theory of literature. Application of narratological tools by Ukrainian literary theorists is considered.

Key words: narratology, narrative, theory, context, feminism, literature

Історія розвитку наратології свідчить про різні підходи до об'єкта її вивчення – наративу. Маючи за основу структурну антропологію, лінгвістику, семіотику Сосюрра та російський формалізм, наратологія розділилась на граматику наративів (Годоров, Барт, Греймас), дискурс наративу (Женетт) та гетероглосію романного дискурсу (Бахтін). Такі різноголосся з приводу визначення наратології свідчать про відмінності в розумінні не лише предмета, але застосування наратології. Різні спрямування є наслідуванням різних традицій – російської теорії Проппа, англо-американської теорії Генрі Джеймса, Персі Лаббока та Вейна Бута, німецької теорії Кьоте Гамбургер та Франца Штанцеля. Аналізуючи численні оповіді, вчені-структуралісти прагнули віднайти єдину формально-оповідну модель, тобто структуру чи граматику оповідання, на основі якої кожне конкретне оповідання розглядалося б у термінах відхилення від цієї базової, глибинної структури.

У середині 70-х ХХ століття розпочалась епоха, коли багато із дисциплін помітно відійшли від пошуку загальних схем. Нові теоретичні системи сфокусувались на питаннях, які раніше до уваги не брались, реакцією інших було повне прийняття постструктуралістських та наступних деконструктивістських парадигм.

Суттєві зміни у методології відбулись лише у середині 1980-х, коли наратологія, в якій все більше проявлявся американський вплив, почала змінюватись під впливом двох тенденцій. По-перше, відхід від формалізму та структуралізму означав, що в наратології, якою послуговувались при вивченні літератури, з'явилося багато теоретичних парадигм. По-друге, створювались нові наратологічні теорії, що приймалися для застосування у різних сферах, що часто зовсім не стосувались вивчення літератури – наратологія стала міждисциплінарною.

Джералд Принс говорить про «сучасну наратологію», як про сукупність різних наратологій, про що виразно свідчить заголовок його праці 1990 року «On Narratology (Past, Present, Future)» [Prince 1990: 28]. Не зважаючи на множинність посткласичних наратологій, Девід Герман бачить у такому переформатуванні одну ширшу реконфігурацію, що з'являється у всіх її версіях – перехід від текстової та формальної моделей до тих, які є одночасно формальними і функціональними – зміна з форми на форму-в-контексті. Це свідчить про включення інтерпретації наративу у посткласичну наратологію та зміщення акценту із форми на «складну взаємодію між формою наративу та контекстами наративної інтерпретації» [Herman 1999: 8 – 9]. Як зазначає Герман, значення посткласичних наратологій полягає, перш за все, у визначенні можливостей чи обмеженості класичної наратології (у зображенні тих чи інших аспектів, які є предметом наратології), у доповненні класичних наративних моделей посткласичними (з метою відповідності тим аспектам наративного дискурсу, які класична наратологія не приймала до уваги) [Herman 1999: 8 – 9]

У своїй праці «What can we learn from contextualist narratology» (1990) Сеймур Четмен відзначив значний поступ у наратологічних дослідженнях – науковці запропонували нове бачення наративів, яке помітно відрізняється від структуралістської наратології. Назвавши

такий підхід контекстуалістським, Четмен пояснює, що основною претензією контекстуалізму до наратології є те, що вона не зважає на оточення, умови розвитку літератури. На противагу, контекстуалістський підхід відрізняється гнучкістю [Mezei: 4].

У працях багатьох науковців підтверджується необхідність розширення параметрів наратології. Одним із контекстів, якому приділяється пильна увага, є гендер, особливо виражений з феміністської точки зору. Постструктуралістський фемінізм кинув виклик класичній наратології, аргументуючи це категоричним бінарним структуралістських моделей, що формують невідповідні зразки мислення про різницю раси, класу, гендеру, національності та статі. Феміністична наратологія зробила помітний відхід від базових структуралістських принципів. В той час як класична наратологія робила універсалізуючу вимогу описувати усі наративи, витворені в усіх культурах, феміністична наратологія наполягала на поміщенні наративів у їхні історичні і культурні контексти [Lanser 1992]

Наратологічний підхід, який використовує контекстуальну критику, може віднайти відповіді на ті питання, які стосуються текстів та історії літератури значно тісніше, ніж це було можливо з допомогою будь-якого іншого підходу. Вивчення наративів з точки зору фемінізму має на меті об'єднання цих напрямків критики і теорії під кутом зору постструктуралістської культурної перспективи. Остання базується на структуралістській моделі аналізу із соціологічної та ідеологічної точки зору.

Такі критики як Кейт Міллет, Керолайн Хейлбран та Джудіт Фетерлі розвинули модель американської феміністичної критики, яку Елейн Шоволтер назвала *feminist critique*, феміністською критикою «написаної чоловіками історії літератури» у своєму есе «До феміністичної поетики» [Showalter 1998: 218]. Ці критики вивчали, як у канонічних творах західної літературної традиції (представленої переважно чоловіками) зображувались жіночі персонажі, виражаючи патріархальну ідеологію, притаманну, але не виражену явно, у творах класиків.

Збагачена методологічним інструментарієм наратології, базованою на усвідомленні взаємозв'язку між мовою та мисленням, мовою та досвідом, мовою та пам'яттю, феміністична критика спрямувала свою дослідницьку практику на вивчення тематичного репертуару оповідей про життя, їхньої сюжетної організації та

жанрової специфіки, тобто тієї «нарративної правди», що знаходиться в основі добору тем та сюжетів оповіді, організує їх зміст

Підхід до літературних творів із позиції феміністичного наратологічного прочитання, здійснення нарративного аналізу літературних творів через призму гендерних студій і феміністичної критики відкрили шлях до оформлення окремого напрямку, *феміністичної наратології*. На перший погляд, термін «феміністична наратологія» здається дивним поєднанням двох фактично неузгоджуваних підходів у межах теорії літератури. За стислим визначенням Робін Уорхол, феміністична наратологія є дослідженням нарративних структур та стратегій у контексті культурного формування гендеру [Warhol 1986: 57]

Про феміністичну наратологію писали кілька авторів, першою з яких була Марія Мініч Брюер (Brewer), яка у праці «A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing» (1984 р.) дослідила зв'язок між нарративністю і жіночим письмом. 1986 році американський літературний критик С'юзен Снайдер Лансер у своїй праці «Toward a Feminist Narratology» (1986) описала цю умовну спорідненість між фемінізмом та наратологією та окреслила принципи феміністичної наратології, яка б дозволила дослідити роль гендеру в інтерпретації теорії розповіді.

Феміністична наратологія досліджує наративи (дискурси) з точки зору гендерних відмінностей та виступає за внесення гендеру до категорій наратології для аналізу того, як значення утворюється у ході розповіді. Таким чином, прояви гендеру в нарративних стратегіях, що були мертвою зоною у традиційній наратології, стають головним об'єктом вивчення, завдяки чому суттєво змінюється підхід до наративу. На відміну від структуралістської теорії, феміністичну наратологію цікавлять як формальні ознаки наративів, так і контекст їхнього створення та рецепції. Одночасно приділяючи увагу аспектам форми та змісту, феміністична наратологія відкриває нові перспективи досліджень, де літературні засоби вираження поєднуються із їхнім соціальним та культурним оточенням.

Така популярність феміністичної наратології спричинила інтерес до подальших досліджень у країнах Європи та у США. Українське літературознавство сьогодні поки що не оперує терміносполукою «феміністична наратологія», однак спроби застосування

наратологічного інструментарію у його постструктуралістській версії в контексті феміністичних студій активно впроваджуються в літературознавчу практику.

Вітчизняний аналог феміністичної нратології розгортається у працях українських теоретиків літератури Віри Агеєвої, Соломії Павличко, Ніли Зборовської, чільне місце серед яких займає Тамара Гундорова. У її роботах знаходимо цілу парадигму нратологічних підходів.

Тамара Гундорова вводить поняття жіночого платонічного роману як особливого типу нарації, базуючись на концепції нративізації життя, запропонованій Ганною Арендт та Юлією Крістевою. Становище людини, за Ганною Арендт, полягає у тому, що людське життя з його подіями можна розповісти як історію та подати як біографію. Юлія Крістева теж вважає, що життя здійснюється як нратив, коли воно омовлене. Нративність таким чином стає умовою людської комунікації [What 1987]. Ці методологічні настанови у праці Тамари Гундорової працюють при аналізі платонічного роману, витвореного епістолярним дискурсом Ольги Кобилянські та Лесі Українки, яких об'єднувала спільна ідея – певний нратив, збудований на основі платонічної дружби, який давав можливість ідеальної комунікації [Гундорова 2002].

В нратологічній перспективі Тамара Гундорова також аналізує тексти українського постмодерну у своїй праці «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005), звертаючись до концепції плероми Френка Кермода, згідно з якою розповідь про певну подію відбувається в перспективі завершеного часу. Дослідниця бачить у літературі післячорнобильського періоду підрив ідеологічного простору тоталітарної культури. Завдяки словесним іграм, стилізації, іронії, автори постмодерністи мають змогу вислизнути з-під влади офіційної культури. Гундорова приділяє також особливу увагу ознакам літературного постмодерну, серед яких виділяє маніпуляцію нративними перспективами, самопредставленням, аж до стирання різниці між фікцією та реальністю, гетероглосією чужих текстів, цитат, чужих голосів, мов, перегравання літературних канонів, свідоме і несвідоме повторення символів-знаків культурної пам'яті, які є важливими джерелами образотворення авторів-постмодерністів [Гундорова 2005].

У своїй праці «Кітч і література» Тамара Гундорова розширює наратологічний арсенал, залучаючи до аналізу явища кічу аспекти літературної політики та ідеології. Дослідниця ставить собі за мету не лише простежити високі і низькі модули української літератури, а й теоретично проаналізувати, як кітч стає складовою частиною художньої літератури, стимулюючи процеси образотворення і стилетворення. При цьому кітч може набирати гендерного забарвлення, як у творах жіночої белетристики [Гундорова 2010].

У переважно патріархальній культурній традиції жінка займає місце «іншого», маргінального і загрозового. Відмежування літератури, писаної жінками, від загальної традиції великої «соціально» заангажованої «чоловічої» літератури дослідниця прослідковує в українській літературі, починаючи з другої половини ХІХ століття. Жіночою сферою вважається інтимна, лірична, приватно-чуттєва образність. Так твориться образ жіночої субкультури – суто жіночої белетристики, призначеної для масового, домашнього вжитку.

Гундорова робить висновки про те, що у сучасному жіночому романі також зберігається наративно чоловічий погляд всезнаючого автора. Що б не відбувалось із жінкою і коло неї, її тіло і душа завжди під прицілом спостерігача [Гундорова 1997].

Жіноче читання, як наголошує Гундорова, досягає своєї найбільшої реалізації за умови наративної форми «мильної опери», де форма працює на те, щоб глядач переносився в різні ситуації, які ніколи не закінчуються і не мають задовільного рішення. Особлива увага присвячена у праці Т.Гундорової наративним моделям соцреалістичної літератури. Дослідниця розглядає особливості літератури часу соцреалізму, зауважуючи слідом за Катаріною Кларк, що основний ідеологічний зміст такої літератури кодувався знаками того культурного послання, яке транслиував радянський автор.

Таким чином, роблячи сферою своїх зацікавлень реалістичні, модерні та постмодерні літературні зразки, дослідниця демонструє механізми патріархального домінування чоловічого наративного голосу і обґрунтовує залежність репрезентації жіночого досвіду від чоловічої точки зору.

Як наголошувала Соломія Павличко, ідеологічний підхід феміністичного прочитання може і повинен поєднуватись із сучасними методиками текстуального аналізу – психоаналітичним, структурним, деконструктивістським. Феміністична наратологія у своєму сучасному українському варіанті представляє широкий спектр інструментарію для гендерно орієнтованої інтерпретації текстів. Завдяки такому підходу є можливість аргументовано зруйнувати численні міфи про становище жінки в українській літературі, а відповідно – в суспільстві.

Література: *Гундорова 2010*: Гундорова Т. Література і кіч. – Київ: Факт, 2010.; Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. – 263 с.; *Гундорова 1997*: Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.; *Гундорова 2002*: Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської – Київ: Критика, 2002. – 271 с.; *Женетт 2002*: Женетт Ж. Фигури. В 2-х томах. – Т. 1. – М.: Изд-во им. Сабашниковых. – 472 с.; *Женетт 2002*: Женетт Ж. Фигури. В 2-х томах. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых. – 472 с.; Жеребкина 2001: Жеребкина И. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Часть 1. Учебное пособие. Под ред. И. Жеребкиной. Спб., Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001 – С. 543 – 561.; Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.; *Зборовська 2006*: Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.; *Зборовська 1993*: Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. – Львів, 1999. – 336 с.; *Павличко 2002*: Павличко С. Фемінізм. – К.: Основи, 2002. – 322 с.; Ткачук М.П. Жанрова структура романів І.Франка: Монографічне дослідження. – Тернопіль, 1996. – 126 с.; *Шмид 2003*: Шмид В. Нарратологія. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.; *Ambiguous 1996*: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers* / Ed. by Kathy Mezei. – Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 1996. – 286 p.; *Brewer 1986*: Brewer, Maria Minich. *A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing*. // *Modern Language Notes* 99.5 1984 1141–61.; Brooks 1943: Brooks C., Warren R. P. *Understanding Fiction* – New York, 1993; *Chatman 1978*: Chatman S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1990. – 241 p.; *Diengott 1988*: Diengott Nilli. *Narratology and feminism* // *Style* 22, 1: 42–51, 1988.

Л. М. Штохман. Феминистическая нарратология: Западный опыт и украинские образцы

В статье представлено предпосылки возникновения феминистической нарратологии – одного из основных подходов в современной теории литературы. Рассматривается использование нарратологического инструментария украинскими теоретиками литературы.

Ключевые слова: нарратология, повествование, теория, контекст, феминизм, литература

МОВОЗНАВСТВО

Ян Костін, к. пед. н. (Тернопіль)

Вадим Ткачук, доц. (Тернопіль)

ББК 72

УДК 82.091.81'25

Особливості перекладу англомовних фразеологічних одиниць

У статті розглядаються прийоми перекладу фразеологічних одиниць з англійської мови на українську і навпаки.

Ключові слова: переклад, літературний переклад, фразеологія, прийоми перекладу фразеологічних одиниць.

Kostin Jan, Tkachuck Vadym This article deals with the problems of translation from Ukrainian language to English and vice versa.

Key words: translation, fiction translation, fraseology, ways of translation of phraselogical units.

Відтворення змісту тексту і питання про міру близькості перекладу до оригіналу, його смислового та символічного наповнення завжди було важливим. Дослідники умовно виділяють дві концепції перекладу: літературну та лінгвістичну. Перший варіант розглядає переклад як результат індивідуальної творчості перекладача, розуміючи під цим передачу інваріантної естетичної інформації, яка міститься в оригіналі, тобто переклад на рівні тексту з максимальним дотриманням думки автора. Але переклад – це не тільки результат перекладацької діяльності, але й вид мовної / мовленнєвої діяльності, у процесі якої одиниці мови перекладу відображаються згідно з правилами мови, на яку перекладають,

максимально передаючи зміст мовних одиниць, використаних в оригіналі. Такий підхід лежить в основі лінгвістичних теорій перекладу, і з ним не можливо не погодитись. Дотримання всіх вимог, які ставляться до художнього перекладу, є важким завданням.

Кожна мова має велику кількість висловів, які люди вважають вдалимими, влучними і милозвучними – фразеологію – сталі вирази, які мають самостійне значення. Міжкультурна комунікація передбачає розуміння знаків вторинної номінації, тобто похідних, сконструйованих, які ґрунтуються на лексемах ядра мови. Розуміння стійких виразів полегшує читання як художньої, публіцистичної, так і наукової літератури.

Мова займає провідне місце серед національно-специфічних компонентів культури. Вона – один із найвиразніших репрезентантів національної самобутності. І якщо мова – душа народу, то фразеологія – душа мови, через що розумне використання фразеологізмів робить мовлення виразнішим і, таким чином, найяскравіше й найсвоєрідніше виявляються національно-культурні особливості мовної системи. Фразеологія додає мові виразність і оригінальність. Особливо широко фразеологізми використовуються в усній мові, в художній і політичній літературі.

Щоб в теоретичному плані говорити про прийоми перекладу фразеологічних одиниць, потрібно всю фразеологію даної мови класифікувати за якимось обґрунтованим критерієм на групи, у межах яких спостерігався б як переважаючий той або інший прийом, так й інший підхід до передачі фразеологічної одиниці. Загалом за точку відліку беруть лінгвістичні класифікації, побудовані в основному на критерії нерозкладності фразеологізму, злитості його компонентів, залежно від низки додаткових ознак – мотивування значення, метафоричності і т.п. Таким чином, визначається місце фразеологічної одиниці у певній класифікації: фразеологічні зрощення (ідіоми), фразеологічні єдності (метафоричні одиниці), фразеологічні поєднання і фразеологічні вирази, що дозволяє визначити «одницю перекладу» для трансформаційних прийомів [Потебня 1993: 40 – 42] перекладу комунікативної одиниці. З ФО також межують прислів'я, які мають ізоморфні та аломорфні риси з фразеологізмами. Прислів'ям притаманні типові фразеологічні властивості, а саме: стійкість

відтворення, здатність до семантичних трансформацій, цілісність номінації. За законами динамічності та рекурсивності межі провербiального простору є мобільними. Деякі одиниці знаходяться у маргінальних зонах та здатні до переходу у фразеологізми. Синтаксична незавершеність останніх знаходиться в опозиції до закінченої форми речень-прислів'їв, які характеризуються комунікативною активністю та гнучкістю. Фразеологізм знаходиться між словом та приказкою/прислів'ям, а прислів'я – фразеологізмом, приказкою, з одного боку, та нетиповим текстом – з іншого.

Своєю образністю, виразністю, компактністю прислів'я наближаються до фразеологізмів і приказок, але при цьому відрізняються від останніх здатністю висловлювати закінчену думку. Справді, фразеологізми багато в чому подібні слову, проте знак рівності між значенням ФО і значенням тих слів, з якими вони ідентифікуються, як правило, ставити не можна. Істотним елементом семантики фразеологізму є оцінювання поняття, яке виражає фразеологізм, особлива його модальність, тоді як для смислової структури слова елемент оцінки властивий меншою мірою. В більшості випадків фразеологізми і слова, що співвідносяться з ними, розрізняються стилістичним забарвленням і щодо окремих слів ФО виступають в основному в ролі стилістичних, а не ідеографічних синонімів.

Слід також мати на увазі, що прислів'я і приказки, тобто фразеологізми із структурою речення, можуть ідентифікуватися тільки за допомогою речень, наприклад, *birds of a feather flock together – people who have the same interests, ideas, etc. are attracted to each other and stay close together; the blind leading the blind – a situation in which the person who is leading or advising others knows a little as they do.*

Семантична цілісність ФО може бути встановлена при зіставленні її значення із значенням її компонентів як окремих слів, а також виявленням особливостей її вживання в контексті. У проблемі «фразеологізм і слово» окреслюються в основному два напрями: вузьке, лексикологічне розуміння фразеології як складової частини лексикології, ФО як еквівалент слову, і широке розуміння фразеології як самостійної лінгвістичної дисципліни. Можливості досягнення еквівалентності фразеологічних одиниць

(ФО) в основному залежать від співвідношень між одиницями початкової мови (ПМ) (мова, з якої перекладають) і мови перекладу (МП) (мова, на яку перекладають):

1) ФО має в МП точну, не залежну від контексту повноцінну відповідність (сміслову значення + конотації);

2) ФО можна передати на МП тією або іншою відповідністю, звично з деякими відступами від повноцінного перекладу, перекладається варіантом (аналогом);

3) ФО не має в МП ні еквівалентів, ні аналогів, тобто, неперекладна і є сильно контекстно-залежною.

Дещо спрощуючи схему, можна сказати, що ФО перекладають або фразеологізмом (перші два пункти) або використовується описовий метод, або за допомогою інших засобів (через символи, гру слів, часткових), або ситуативно / комунікативно до відповідних еквівалентів – переклад без використання фразеологізму).

Це, зрозуміло, полярні положення. Між ними є безліч проміжних, середніх рішень, з якими пов'язано подальший розвиток нашої схеми: прийоми перекладу в інших розрізах – залежно від деяких характерних ознак і видів ФО (образна — необразна фразеологія, ФО прислівно — неприслівного типу), переклад з урахуванням стилю, колориту, мови, авторства окремих одиниць і т.д. Ці додаткові аспекти повніше представляють проблему перекладу ФО, розширяють і полегшать вибір найбільш відповідного прийому.

Вважаємо основним при перекладі фразеологізму перекладачу потрібно передати його значення і відобразити його образність, знайшовши аналогічний вираз в англійській / українській мові і не випустити при цьому з уваги стилістичну функцію фразеологізму. За відсутності в англійській мові ідентичного образу перекладач вимушений вдаватися до пошуку «приблизної» еквівалентності, себто виразу, який буде виконувати комунікативну функцію. Тому можна розрізняти еквіваленти фразеологізмів на повні та часткові. Повними еквівалентами фразеологізмів можна вважати такі, які збігаються в обох мовах за значенням, лексичним складом, образністю, стилістичним забарвленням і граматичною структурою; наприклад: *почити (опочивати) на лаврах* – *rest on one's laurels*, *сіль землі* – *the salt of*

the earth, грати з вогнем – to play with fire, година настала (пробив)
– *one's hour has struck, немає диму без вогню – there is no smoke*
without fire, працелюбний як бджола – busy as a bee.

Переклад з використанням часткових еквівалентів фразеологізмів зовсім не означає, що у такому випадку значення і образність фразеологізму передаються не повністю; тут слід мати на увазі те, що в пропозованих відповідниках можуть бути лексичні, стилістичні та образні розбіжності. Тому можна вважати, що для перекладача при перекладі ФО важливим є передати внутрішню форму фразеологізму, а не його мовну структуру. Детальніше про внутрішню форму див.: [Потебня 1993; Голянич 1997].

Часткові еквіваленти фразеологізмів можна розбити на три групи. До першої групи відносяться фразеологізми, що збігаються за значенням, стилістичним забарвленням і близькі за образністю, але розходяться за лексичним складом, наприклад: *обіцяти золоті гори – to promise wonders, to promise the moon, в гостях добре, а удома краще – East or West, home is the best, купити kota в мішку – to buy pig in a poke, перша ластівка – the first portent (sign), вовна вичинки не варта – the game is not worth the candle, прутча во язиках – the talk of the town.*

Деякі з них перекладаються за допомогою антонімічного перекладу, тобто негативне значення передається перекладачем за допомогою ствердної конструкції або, навпаки, позитивне значення передається за допомогою негативної конструкції, наприклад: *курчат по осені рахують – don't count your chickens before they are hatched.*

До другої групи відносяться фразеологізми, що не збігаються за значенням, образністю, лексичним складом і стилістичним забарвленням; але відрізняються за такими формальними ознаками, як число і порядок слів, наприклад: *грати на руку кому-небудь – to play into smb.'s hands* (тут розбіжність в числі); *не все те золото, що блищить – all is not gold that glitters* (розбіжність у порядку слів); *за деревами не бачити лісу – not to see the wood for the trees* (розбіжність у порядку слів).

До третьої групи відносяться фразеологізми, які збігаються за всіма ознаками, за винятком образності. Українською говоримо – *відправитися на бокову*, тоді як англійським еквівалентом буде

звичне – *to go to bed*. В українській мові є зворот – *бути як на долоні*, а в англійській мові в таких випадках прийнято говорити – *to spread before the eyes, to be an open book*. Українською ми говоримо – *старе, як світ*, а англійською та ж думка передається зворотом – *as old as the hills*.

Іноді характерною ознакою фразеологізмів виступає частотність вживання в мові того або іншого ідіоматичного виразу, порушення якої фразеологія, що вживається, може додавати мові незвичайний або навіть старомодний характер, що можливо використати для передачі певних стилістичних чи художніх моментів.

При перекладі ФО перекладач повинен уміти встановити, чи має він справу із змінним або стійким словосполученням. Слід мати на увазі, що словосполученням, так само як і словам, властиві багатозначність і омонімія, причому одне із значень може бути фразеологізмом і один з омонімів – фразеологізмом. Наприклад, словосполучення *to burn one's fingers* має значення 1. обпалити пальці і 2. обпектися на чому-небудь, помилитися; *to be narrow in the shoulders* може мати прямий сенс (бути вузькоплечим) і значення фразеологізму (не розуміти гумору). Іншим прикладом можна навести: "*Don't mention it*" може значити: "*Не нагадуй мені про це*", або "*Не варто подяки, будь ласка*". Фразеологізм "*to throw the book at smb.*" означає "*засудити кого-небудь до максимального терміну ув'язнення*". Але теоретично можливий контекст, в якому це словосполучення спожите як змінне. Фразеологізм може іноді відрізнитися від змінного словосполучення лише артиклем, який є в даному випадку формальною диференційованою ознакою. Наприклад: *to go to the sea* – *відправитися до моря* або стати моряком; *to draw a line* – *проводити межу* чи *встановлювати межу* дозволеного.

Влучне рецептивне знання фразеології необхідне і для того, щоб розрізнити узуальні й okazіональні фразеологізми, а також для того, щоб уміти відновити фразеологізми, що піддалися авторській трансформації або стали okazіоналізмами і передати при перекладі ефект, який цим прийомом досягається. До числа авторських перетворень, у результаті яких підкреслюється асоціативне значення фразеологізмів (майже не сприймане інакше), відносяться, зокрема, наступні стилістичні прийоми:

1) Уведення у фразеологічний зворот нових компонентів, семантично співвіднесених з прямим значенням, тобто із значенням початкового змінного словосполучення. Наприклад, фразеологізм *to put the cart before the horse* — *робити все навпаки* (дослівно – ставити віз поперед конем \approx запрягати коня позаду воза), піддався перетворенням наступного роду: “*Let’s not put the cart too far ahead the horse*” (E.S. Gardner).

2) Оновлення лексико-граматичного складу фразеологізму в результаті заміни окремих його компонентів іншими словами. Відбувається своєрідна деформація фразеологічного звороту, текст якого легко відновлюється. Наприклад, запозичений з Біблії фразеологізм *to have a millstone about one’s neck* (\approx носити тяжкий камінь на серці) був видозмінений С.Т. Колріджем і виглядав так: *have an albatross about one’s neck* (дослівно – носити альбатроса на шії); у поемі С.Т. Колріджа «The Ancient Mariner» мовитися про моряка, вбивством альбатроса що накликав біду на свій корабель і вимушеному носити як покарання мертвого альбатроса навколо шії.

3) Розщеплювання фразеологізму і використання його компоненту (або компонентів) у складі змінного словосполучення. Окремий компонент (або компоненти) в цьому випадку є носієм (носіями) асоціативного значення всієї одиниці фразеологізму, на якому будується все значення вислову. Повна форма фразеологізму як би проходить другим планом, але без відновлення її розуміння неможливе. Наприклад: “I’ve got a cold.”; “It’s in your feet.” (V. Manning).

У цьому діалозі один з тих, що говорить, скаржиться на хворобу, а інший співбесідник каже, що це не хвороба, а боязь. Фразеологізм представлений тут лише одним компонентом – *to get cold feet* – боятися, проявляти легкодухість.

4) Фразеологізм може вживатися не повністю, із збереженням лише частини компонентів: “*He complained to Fleur that the book dealt with nothing but birds in the bush.*” (J. Galsworthy) Тут використана частина прислів’я: “*A bird in the hand is worth two in the bush.*” (Краще синиця в руках, ніж журавель у небі). *A bird in the bush* в даному прикладі означає порожні обіцянки.

Для досягнення максимальної адекватності при перекладі фразеологізмів, наприклад, з англійської українською мовою

перекладач повинен уміти використовувати:

1. Еквівалент, тобто адекватний фразеологічний зворот, що є в українській мові, що співвідноситься з англійським зворотом за значенням і за образною основою, наприклад: *as cold as ice* — холодний як лід, *Aegean stable(s)* — Авгієві стайні, *the salt of the earth* — сіль землі, *swallow the pill* — проковтнути (гірку) пілюлю.

2. Аналог, тобто такий український стійкий зворот, який за значенням адекватний англійському, але за образною основою відрізняється від нього повністю або частково. Наприклад: *a drop in the bucket (відро)* – крапля в морі, *a fly in the ointment (ліки)* – ложка дьогтю в бочці меду, *it is raining cats and dogs* – лє як з відра.

3. Описовий переклад, тобто переклад шляхом передачі значення англійського звороту вільним словосполученням. Описовий переклад застосовується тоді, коли в українській мові відсутні еквіваленти й аналоги, наприклад: *to rob Peter to pay Paul* – віддати одні борги зробивши нові (узяти у одного, щоб віддати іншому), *to burn the candle on both ends (запалити / палити свічку з обох боків)* – працювати з раннього ранку і до пізнього вечора.

4. Антонімічний переклад, тобто передача негативного значення за допомогою ствердної конструкції або, навпаки, наприклад: *to keep one's head* – не втрачати голови, *to keep one's head above water (тримати голову над водою)* – не влізати в борги, *to keep one's pecker up (сленгове, кому цікаво дивіться в словник)* – не падати духом.

5. Калькування. Метод калькування застосовується в тих випадках, коли перекладач хоче виділити буквальну основу фразеологізму, або коли англійський зворот не може бути перекладений за допомогою інших видів перекладу, наприклад: *the moon is not seen when the sun shines (прислів'я)* — коли світить сонце, місяця не видно.

6. Комбінований переклад. У тих випадках, коли український аналог не повністю передає значення англійського фразеологізму або ж має інший специфічний колорит місця і часу, дається калькований переклад, а потім йде описовий переклад і український аналог для порівняння, наприклад: *carry coals to Newcastle* – “возити вугілля в Ньюкасл”, тобто возити що-небудь туди, де цього і так достатньо (напр. *їхати до Тули з своїм самоваром*).

Допускаючи повне або часткове калькування в окремих випадках, перекладач, на нашу думку, повинен виключати всяку можливість використання буквализмів, тобто невиправданих дослівних перекладів, що спотворюють значення англійських фразеологізмів або не відповідних нормам сучасної української мови.

Література: *Голянич 1997:* Голянич М.І. Внутрішня форма слова і художній текст. – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – 178 с.; *Мірам 2003:* Мірам Г.Е. та ін. Основи перекладу: Курс лекцій. – К.: Ельга, Ніка-Центр, 2003. – 240 с. ISBN 966-521-160-9; Потебня А.А. Мысль и язык. — К.: СИНТО, 1993. — 192 с.

Костин Ян, Ткачук Вадим В статье рассматриваются приемы перевода фразеологичных единиц с английского языка на украинский и наоборот.

Ключевые слова: перевод, литературный перевод, фразеология, приемы перевода фразеологичных единиц.

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Його цілительне слово

Роману Гром'яку – 75

Буває і так, що навколишній світ видається зовсім чудесним. Або радше – маленьким. Звісно, не йдеться про його відстані. Веду мову про тебе подібних. За таких умов близька людина стає настільки рідною, що хочеться вигукнути: інших родзинок – прошу не додавати до життєвого поступу. Адже настільки покращується самопочуття, немовби довелось випити якийсь рідкісний і тонізуючий напій із Срібної землі – Закарпаття. Не прагну врікати – нехай множаться такі побратими! Водночас не слід чекати на те, щоб не діяти проти негативного впливу, що має місце доколя: всілякі пороблення, підозри, безсилля, чарування. Часто оповідають про красу прозорих озер; натомість менше – про несподівано прозорих людей. Поміж ними я завжди бачу, поза всяким сумнівом, Романа Гром'яка. Що ж, кожній людині випадає,

кажучи словами з роману Ростислава Самбука, власний «марафон завдовжки в життя». Без сумніву, він примітний і для мого Друга з великої літери. Це – людина добре знана, яка нині жодних рекомендаційних визначень не потребує. Проте завжди кортить так замахнутись, аби бодай глибше добачити, як видається, невичерпні резерви цілющої енергії обранця, досягнути багатогранності його духовних устремлень і наукової самоповаги.

Коли оцей марафон започаткувався? Може, під теплим повесняному нескрипучим дощем, спозаранку 21 березня 1937 року. Тоді жителі села Глушин, що біля місцини Бродів на Львівщині, пестили землю. Хто не знає, що руки хліборобів завжди мають загостре почуття, коли починати чи завершувати оранку. Бо ж відомо: справжній селянин носом не оре, а радше серцем журиться, як примножити обійстя. Теодор Гром'як (1910 – 1992) та Ольга Гром'як (1912 – 1995; з хати – Рогоцька), родина яких збагатилася на сина, належали до останніх: у годину хрещення прагнули омийти первістка живою водою, так, на щасливе прийдешнє, аби міцно стояв на батьківській землі. Автор цих рядків спроможний засвідчити: Роман Гром'як – обранець з припаленою цариною життя. Давно впало мені в око: до чого б не взялася його правиця, там – пожадливо одержима праця. А назагал – одні турботи. Одне слово, його життя, як обсипане випробуваннями полотно, сказати б, з двома кольорами, приписаними до знаменитої пісні Дмитра Павличка. Поміж тими фарбованими знаками пробігав не раз і не два гострий біль, приземлений перехнябленою драмою, а нерідко – і студеною трагедією. Мимоволі пригадую зустрічі з Романом Гром'яком, що судилися мені 29 – 31 травня 1999 року у Білому Борі, Кошаліні та Слупську. Спільні поїздки, незабутні бесіди про ту кричущу кривду, що всуціль тяжіє над Україною, її історією, культурою, мовою. Все було ним докладно сформульоване, аргументоване, змістом наповнене. І останнє виразно творило якийсь дивовижно недодивлений сон, зітканий з мозаїки передусім його споминів, позначених терпким боєм нероздвоєної душі. Ні, не йдеться про такий собі ностальгічний біль, що примітний для тих, хто перебуває – зі своєї волі чи чужої – на відстані від материнського ріднокраю. То був його контрапункт життєвого профілю – жити працею з цілющою правди. Звідси – тривимір, що супроводжує «битий шлях» змагань Романа Гром'яка: життя,

праця, правда. В одній особі маємо талановитого вченого-літературознавця, пристрасного публіциста, активного критика, громадсько-освітнього діяча та педагога вищої школи. А ще – духовністю натхнені перегуки: доктор філологічних наук, професор, дійсний член Академії наук вищої школи України, член Національної спілки письменників України; надзвичайний професор Українського вільного університету у Мюнхені (Німеччина), професор-гість Ягеллонського університету у Кракові (Польща). Йому судилося, зокрема, представляти життєві інтереси українського народу у стінах парламенту держави, що охоплювала ще упродовж 1989 – 1991 рр. одну шосту світу, бути представником Президента України на Тернопільщині (1992 – 1995).

Про що це свідчить? Тільки про те, що Роман Гром'як живе трудовими порухами серця. Воно б'ється, щоб викристалізувати непідробність чину як у малому, так і у великому. Тому переконливо звучить його зізнання від 25 червня 2005 року: «Замолоду я вірив багатьом тезам, догмам і навіть намагався їх «обгрунтовувати».

Доробок вченого – помітний. З-під його пера науковий світ і широкий читацький загал отримав кілька сотень опублікованих праць. Адже тільки в одному виданні, а саме на сторінках «Літературознавчого словника-довідника» (К., 1997. – 752 с.) міститься його 250 статей теоретико-методологічного спрямування. Мені неважко, приміром, закроювати бесіду про книжку, що має промовисту назву «Орієнтації. Розмисли. Дискурси» (Тернопіль, 2007. – 368 с.), а відтак і часове окреслення у сполучі з конкретним десятиліттям – 1997 – 2007. Мені випало, власне, як одному з титульних рецензентів, благословляти до друку посібник «Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття» (1999),³ а також – видані за редакцією Романа Гром'яка – монографії «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» (2004)⁴. «Герменевтика і проблеми літературознавчої

³ Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль, 1999. – 224 с.

⁴ Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / За редакцією Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2004. – 368 с.

інтерпретації» (2006) 5 та ін. Виокремлюю ці факти не задля похвали, бо ж відомо: події мають місце незалежно від їхніх носіїв, як і носії – від подій. Веду мову про первинні начала, що лягають в основу д і а л о г у двох співрозмовників і демонструють – у нашому контексті – наполегливий пошук Романа Гром'яка утвердити власні прийоми на рівні спостереження, оцінки, висновку. Звідси – вагоме звучання його «орієнтацій», «розмислів», «дискурсів». Щоправда, вони творять один масив. Адже їхній автор зустрів злам ХХ століття у старовинному Кракові, де у стінах Ягеллонського університету прагнув підняти науковий престиж української словесності у найширшому розумінні цього слова, зміцнити координати українства в очах студентської молоді за межами України. Ні, мій співрозмовник ніколи не був «доробкевичем», себто заробітчанином у вузькому сенсі, коли спотворена міра набуває норми. Що ж, такі також бувають. За жодної погожої днини вони не зізнаються у причетності до Шевченкової Вітчизни, аби тільки не зафіксувати свій «колерит» у пов'язі з традиціями, звичаями, обрядністю рідного народу загалом. У країні перебування Роман Гром'як розгорнув поступ Богдана Лепкого, спрямував весь запал науковця й навчителя на плідотворну пересемність традицій. Він адекватно сприйняв краще з доробку польських вчених, конгеніально освоїв досвід, наполягаючи на ціннісному сприйнятті таких його якостей, як оперативне перекладання чужомовних творів; видання рідною мовою праць зарубіжних вчених; укладання тематичних антологій з різних літератур, у т. ч. антологічного типу збірників з проблематики теорії літератури та літературної критики тощо. З усього він звик формулювати фактологічний висновок (приміром, відсутність за попередніх епох мотиву вивчення іноземних мов), зробити реконструкцію минулого та наповнити її сучасним розумінням реалій. Звідси – об'єктивне переосмислення власного доробку як досягнутого, так і втраченого. Впадає в око виваженість аргументацій, з якими годі полемізувати. Ось, наприклад, ілюстративна думка автора: «І там, за кордоном, у мене повірили за те, що можу робити в Україні по-українськи...».

⁵ Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації / За редакцією Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2006. – 288 с.

Після уважного прочитання усіх дослідницьких студій, що містяться у рецензованому виданні, постає зримо однозначна підстава для його високої оцінки. В її основу лягли ґрунтовні потвердження з вибраного, опублікованого вченим упродовж 1997 – 2007 років. Тут, передусім, місткі розвідки про Івана Франка, Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Богдана Лепкого, Уласа Самчука, а також Адама Міцкевича. Вони творять своєрідний цикл, що покликаний розкрити масштабність слова названих письменників, власне, їхнє місце у літературному процесі, з одного боку; він вдало, логічно поєднується з низкою праць теоретичного характеру – з іншого. Однак для всіх властиве монографічне літературно-критичне осягання. Їхній визначальний акцент полягає у самодостатній вичерпності досліджуваної теми. Глибинну професійність вченого засвідчують такі праці монопроблемного звучання, як «Іван Франко і проблема формування національної свідомості у процесі українсько-польських стосунків», «Феноменологія естетики Івана Франка», «Естетика Тараса Шевченка», «Своєрідність конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка», «Проблема національної асиміляції і творчість Богдана Лепкого», «Вплив творчості Василя Стефаника на розвиток української літературної критики», «Адам Міцкевич у сучасній естетичній свідомості українців», «Ще раз про гетерогенність українського літературного процесу ХХ століття: проблеми опису та інтерпретації», «Ще раз про «народність літератури» як категорію і духовний феномен», «Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні роздуми», а також польськомовна стаття «Стан літературної критики в Українській Народній Республіці»⁶. Зрозуміло, що між цим доробком, який репрезентує літературознавчі й критичні устремління Романа Гром'яка за одне десятиліття і його попереднім доробком, проступає тільки умовний вододіл. Шукати таку межу, як на мій погляд, недоречно. Адже обриси його особистості завжди виразні, зокрема, у таких окремих виданнях, як «Громадянськість і професіоналізм» (1986), «Що доведено життям» (1988), «Вертеп...»

⁶ Вперше опубліковано: Hromiak R. Stan krytyki literackiej w Ukrainńskiej Republice Ludowej // Ukraina – Polska. Kultura. Wartości. Zmagania duchowe. Praca zbiorowa pod redakcją R. Drozda, R. Skeczkowskiego, M. Zymomri. – Koszalin, 1999. – S. 187–196.

(1992), «Естетика Шевченка» (2002)⁷. Це стосується насамперед книжки «Давне і сучасне» (1997), що містить вибрані літературознавчі статті, написані вченим упродовж 1966 – 1996 років⁸.

Примітний факт: 1814 року Й.-В. Гете написав статтю про творчість автора трагедії «Гамлет» під красномовною назвою «Шекспір, і йому немає кінця». Йдеться не про умовності художніх систем. Вони – характерні для літератур як для англійського чи німецького, так і українського народів. Отже, йдеться про силу мистецтва слова. На конкретних прикладах Роман Гром'як воліє видобути істину, а відтак – свідчення про суб'єктність українського письменства у контексті світової культури. Тому й не дивно, що його праці мають максимально узагальнюючий характер. Він настійно включає у загальне річище знань неухильну потребу організованої перекладацько-видавничої практики в Україні, що, наприклад, широко розгалужена в Росії, Польщі, Чехії та Німеччині. Її відсутність означає втрату повносуцього забезпечення українського національного читацького загалу духовними досягненнями інших народів.

Роман Гром'як розглядає, либонь, чи не кожне питання у кількох аспектах, власне, на відміну від багатьох своїх побратимів по критичному цеху. Він вихований на традиціях Івана Франка, спадщина якого системно приваблює дослідника. Для нього творець поеми «Мойсей» – це передовсім глибоко закорінене дерево, побіля якого невичерпна криниця – резерв національної енергетики українського народу, спроможного на створення матеріальних і духовних вартостей загальнолюдської значимості. Закономірно, що критик розгортає свій пошук у руслі рецептивної естетики як одного з найбільш цілісних напрямів у гуманітарній науці ХХ століття. З його численних праць проступає безумовний естетичний смак. І це також примушує його усебічно зазирати у глибину власної душі. Це – певна спонука, щоб спростувати старі ілюзії, усвідомивши й визнавши прорахунки. Що ж, таким є закон

⁷ Гром'як Р. Громадськість і професіоналізм (соціальна відповідальність критики). – К., 1986. – 204 с.; Гром'як Р. Що доведено життям. – К., 1988. – 257 с.; Гром'як Р. Вертеп . – Тернопіль, 1992. – 336 с.; Гром'як Р. Естетика Шевченка. – Тернопіль, 2002. – 52 с.

⁸ Гром'як Р. Давне і сучасне. – Тернопіль, 1997. – 272 с.

чесної творчості, заснований на складниках високої моралі. Їхня дія вчувається і на сторінках літературно-критичного нарису «Література золотого вересня» (1989), хоча за тих суспільних умов, звісно, лишень у панорамному відліку.

Голос Романа Гром'яка в українському критичному ансамблі має сольне призначення. Його не переплутати у критичному цеху, де трудилися його попередники й працюють сучасники, – згадати б у цьому контексті розмови бодай кілька імен. Серед них – О. Астаф'єв, Є. Баран, О. Білецький, Л. Грицик, Т. Гундорова, І. Денисюк, І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, Г. Клочек, Ю. Ковалів, В. Марко, М. Моклиця, Д. Наливайко, Л. Новиченко, С. Павличко, В. Панченко, А. Погрібний, Р. Радишевський, П. Рихло, Т. Салига, Л. Сенік, Г. Сивокінь, Л. Скупейко, М. Ткачук, Нонна Шляхова, Г. Штонь... Ні, не прагну цим переліком увиразнити так званий «авторейтинг», бо ж це – ділянка для соціологів. Він, можливо, і фіксує певний зріз, але не норму... Та Романові Гром'яку я б охоче віддав пальму першості серед тих, хто так невтомно підвищує поріг обізнаності як із національним, так і світовим літературним контекстом з проекцією на поетику художнього тексту загалом та рецептивну естетику – зокрема. Осмислюючи стан розробки тієї чи іншої теми з названої вище проблематики, дослідник завжди докладно оцінює діяльність попередників і побратимів по перу (Ю. Шевельов, Ю. Бойко-Блохин, І. Кошелівець, М. Пархоменко, М. Бахтін, Г. Грабович, Р. Інгарден, М. Неврлий, М. Мушинка, А. Каспрук, Н. Над'ярних, О. Бондарева, С. Барабаш, М. Ільницький, Л. Оляндер, А. Ткаченко, Є. Нахлік). Водночас він спирається на вивірену джерельну базу. Про це свідчать статті: «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсація», «Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії», «Іманентно-літературні та загальнокультурні чинники розбудови літературознавчої компаративістики в Україні другої половини ХХ століття» та ін.

Названа монографія вирізняється чіткою, добре продуманою структурою, що зумовлена логікою викладу матеріалу та науковими завданнями. Вони нерідко по-новому сформульовані дослідником, органічно «працюючи» на з'ясування концептів

усього дослідження. Чимало висновків, оцінок, спостережень ученого перегукуються з поглядами Б. Лепкого, Д. Чижевського, І. Качуровського, Д. Дюришина, Г. Гадамера, Ю. Борєва, з розробками сучасних науковців – М. Павлишина, Л. Голомб, М. Гнатюка, А. Нямцу, О. Куцої, Я. Голобородька, М. Наєнка, Я. Поліщука, І. Лімборського, В. Корнійчука, Б. Тихолоза.

Вбачаю закономірність у тому, що кожна робота Романа Гром'яка – це вагомий внесок у розробку проблем естетичного сприйняття тексту, його інтерпретації, а також взаємодії художніх систем з проекцією на компаративістику й перекладознавство. До особливо ґрунтовних видань долучаю такі книжкові позиції, як «Естетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики» (К., 1975); «Громадянськість і професіоналізм: Соціальна відповідальність критики» (К., 1986); «Культура, політика, інтелігенція: Публіцистика» (Тернопіль, 1996); «Давне і сучасне: Вибрані статті з літературознавства» (Тернопіль, 1997); «Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття)». (Тернопіль, 1999); «Літературознавчий словник-довідник» (К., 2006; редактори Ю. Ковалів, В. Теремко); «Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця» (Тернопіль, 2009). У цьому зв'язку доречним видається слухна думка Григорія Сивоконя: «Ще одна риса творчості Романа Гром'яка варта... доброї заздрості – школа філософських знань, школа естетики, що допомагає йому бути глибоким, доказовим у судженнях і про літературу, і про літературознавство, і про критику». Окрім цієї риси, додаю таку, що має гострі профілі оптимізму. Вона – виквіт його життя, уособлення безмірної сили духу. Особливо тоді, коли незряча кривда наверталася до його хати несправедливими тривогами, нечувано сліпими ударами... Ось вигук, що вирвався з його грудей 21 березня 1997 року: «На свіжу могилу Юрася кладу в скорботі жмуток листків: може, не стліють...».

Однак звитяжним є дух міцного чоловіка у найскрутніших моментах життя. Власне, у цьому автор цих рядків мав можливість переконатися, коли доля покликала Романа Гром'яка на чужину, кажучи Франковими словами, «в найми до сусідів». В один з вечорів, що мав місце у Варшаві й припав на 14 листопада 1998 року, ліг його автограф на титульну сторінку книжки «Давне

і сучасне»: «Дорогому Миколі Зимомрі – з любов'ю. На згадку про зустрічі в Україні і Польщі. 14.XI.98». Аналогічні самонастанови містять щось від хронографа – безсторонність події, мовляв, на волі мій вороний, на волі... Проте, на жаль, не кожному судиться коня осідлати. Може, про це думалося йому, коли далекого 1956 року писав першу рецензію на повість Михайла Яцківа «В лабетах».

Відтоді минуло чимало літ. І будьмо певні: невдовзі читач триматиме нову книжку Романа Гром'яка. Я переконаний: вона матиме резонанс. Адже досвід охоплює все те, що спроможний виповісти автор «Естетики і критики» (1975), однієї з чільних праць вченого. А грані й глибини його обдарувань омиває жива вода, що, гадаю, додасть Ювілярові снаги для наступних сходжень на вершини – передусім життєві. В уяві постане квітка «зозулині черевички», будова якої нагадує зірку пурпурово-коричневого кольору. Вона побутує в Закарпатті. Це, власне, трав'янистий багаторічник із дуже товстим кореневищем. Учений оглядає рослину, неначе прагне збагнути її красу. Її чотири віночкоподібні листочки мають чомусь одну оцвітину – своєрідну яскраво-жовту губу. Одне слово, Роман Гром'як вміє дивувати й радувати близьких і далеких його цілительним словом. Хай так триває ще багато-багато літ...

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Барвінок із щедрих змагань, або Слово про Петра Рихла

У його зіницях – знак, що віддзеркалює почуття внутрішньої свободи. Звідки це? Щоб про це дізнатися, то завжди варто повернутися до джерел, до тієї миті, коли розпочалася життєва стежина особистості. Закроюю бесіду про Петра Рихла. Була і є добра миттєвість, бо не так давно він зустрів свою шістдесяті літню пору. Прошу повірити на слово: він спроможний докладно розглядіти в небесах липнєве сонце, хоч воно й залите над обрієм вечірнім рожевим світлом. Може, тому, що народився акурат на петрівку. Тоді сонце відіграє роль вожака літніх хмаринок – робить з ними, що тільки захоче: то розкидає небесними просторами, то збере їх в одну велетенську купку

й тримає, власне, допоки не гряне громовиця. А невзбарі станеться очікуване – дощовиця лавиною впаде на спраглу землю. Тоді особливо радуються хлібороби. Кожний поспішає оглянути доглянутий лан: бути врожаю.

Хто знає, але цілком можливе «аналітичне» припущення: так було і тієї днини, на яку припало 10 липня 1950 року, коли побачив світ у селянській родині Петро Рихло. Звісно, все видається схвальним поміж природними початками. Як на мене, то гармонійним постає й образ буковинського села Шишківці, де народився майбутній вчений. Село, як село, що розташоване за двадцять кілометрів від районного центру Кіцмань, що на Чернівеччині. Воно невелике й немале, якщо зважити, що в ньому мешкало в добу дитинства та юності Петра Рихла біля 1750 мешканців. Поміж ними були й Петрові батьки, яким судилося зажити тяжкої праці у колгоспі з нечувано дивною назвою «День урожаю», що був організований 1947 року. Дивна тому, що звучить, як гріх серед ясного поля, так аполітично. Може, то була забаганка можновладців, а, можливо, й недогляд якогось комісара. Василь Рихло тяжко розв'язував формулу «на трьох»: адже мусів довго думати, як нагодувати трійцю дітей. Коли ж йому вдалося влаштуватися вантажником на Кострижівському цукрозаводі «Хрещатик», то було це для родини великим знаком. Сама Доля зняла з родини своєрідний «віночок самотності», як знімає вона з тої красуні, котра прагне прилучитися до вічних джерел жіночості й краси материнства. А тут то значило, хоч і ніби інше, але таке ж солодке: запах хлібини вже чувся в хатині. Так, відтепер батько міг бути «вільнодумцем», бо вже не залежав від бригадира колгоспного лану. Як розвантажив десятки міхів із цукром, то знаходив вільні хвилини для того, щоб встигнути прочитати біблійні оповідки та окремі зразки пригодницької літератури – «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо, «Вершник без голови» Майна Ріда, «Одіссея капітана Блада» Рафаеля Сабатіні, а ще щось таке подібне, як «Вій» Миколи Гоголя та «Гайдамаки» Тараса Шевченка. А відтак тішився, бо перечитане «своїми словами» охоче переказував своїм старшим – Катерині й Петрові, а далі й наймолодшому – Михайликові. А матуся поралася біля шпору та вслухалася, забуваючи про те, що гнітило її материнське серце...

Ще зауважу: місцина Шишківці має давню історію, бо вперше згадується у документальному свідченні за 1521 рік. Що виказують спогади з його дитинства? Найперше те, що увійшов у перший клас Шишківської восьмирічної школи 1957-го, коли перша вчителька сміливо повідомляла про партійні рішення чергового з'їзду. Ними кілька місяців тому був засуджений культ особи, ім'я якої не личить і згадувати поміж добрими людьми... Тут Петро Рихло й закінчив восьмирічну школу, а середню – в сусідньому селі Киселів. До речі, воно значиться на карті, укладеній 1648 року французьким інженером Г. Бопланом (1600–1673), автором унікального «Опису України». Про це, як випадало свято, охоче згадували вчителі М. Андрієць, П. Кушнірюк, О. Корінець, власне, уродженці Киселева. Подібні факти викликали у допитливих школярів захоплення. До них належав Петро Рихло, для якого багато важили уроки німецької. Вони особливо були наповнені змістом з уст незабутнього Василя Кушнірюка, вимогливого знавця мови Гете й Шіллера. Оце животворне захоплення й привело його на факультет романо-германської філології Чернівецького державного університету, нині національного імені Юрія Федьковича. У його стінах відбулося формування тих рис характеру, які прокинули в студентові невимовну тугу за книжкою і водночас солодку надію на улюблене заняття – читання німецькомовних рукописів. Так воно й сталося у 1972 році, власне, після успішного завершення університетських студій та захисту дипломної роботи про роль метафори у поетичному тексті Йоганнеса Роберта Бехера.

Старожили подекують, що ліс володіє тільки йому властивим голосом. Нерідко в ньому вчуваються жалібні звуки: так природа переказує свої скарги на людину. Колись Буковина славилася лісовими масивами. Тепер такого шелесту буків і дзюрчання вод у притоках Черемошу вже немає. Тільки оброслі мохом тупі камені замислено дивляться на тих, хто стане побіля них і, гойдаючись, обходять оголені галявини... Чи не такі злободенні явища осмислював Петро Рихло, коли працював викладачем кафедри іноземних мов Чернівецького медичного інституту, а відтак – учителем німецької мови у Сваричівській середній школі неподалік від містечка Рожнятів, що в Івано-Франківській області. Ще не мав поважних літ, але прагнув якось

щоденно спозирнути на навколишній світ, щоб розпізнати в ньому сутність світу художнього. І він поспішав назустріч бажаному. Невдовзі творча перемога: на шпальтах газети «Радянська Буковина» та журналу «Всесвіт» були опубліковані українськомовні переклади Петра Рихла творів чернівецької поетеси Стефанії Нусбаум (1898 – 1975) і балад відомого німецького поета Стефана Гермліна (1915 – 1997). Звісно, трирічна вчительська робота упродовж 1973–1976 рр. принесла значний досвід. Він знадобився в час, що від 1976 року припав на початок діяльності як викладача кафедри зарубіжної літератури рідної Альма матер. Тут, у столиці гір і долин, має місце чималий арсенал, образи якого прибирають символічного змісту й викликають виправдано бажаний ефект – заглиблюватись у його невивчені скарби. До них належить і великий пласт єврейської культури, яку творили визначні майстри слова їдиш та передусім німецької мови, зокрема, Карл Еміль Француз, Роза Ауслендер, Альфред Шпербер, Пауль Целан, Йона Грубер, Ельза Керн, Альфред Кітнер, Гайнріх Шаффер та ін. Що ж, мав рацію Й. В. Гете, коли стверджував, що зміст лірики охоплює сутність власного життя її творця. Звідси – зваба вивчити ту паралель, яка об'єднує ці параметри. І треба наголосити: Петрові Рихлу, як нікому іншому, вдалося не тільки осмислити змістове навантаження численних творів, але й системно укласти, чи радше упорядкувати світ єврейської ідентичності в німецькомовній поезії Буковини. Проникнути у сплав багатьох орієнтацій, без сумніву, завдання не з легких. Проте Петро Рихло впорався блискуче. Тут перебільшення немає. Дослідницьку зрілість окреслили роки навчання в аспірантурі. Під опікою наукового керівника професора Андрія Волкова, а саме упродовж 1985 – 1987 рр., він завершив кандидатську дисертацію на тему «Засвоєння національних літературних традицій у поезії Стефана Гермліна». Кажу завершив, бо процес написання тривав відтоді, як 1974 року видрукував Гермлінові балади у власній інтерпретації. Її захист відбувся 1988 року в Інституті літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. Отож, бути людиною зі своєю, а не купленою долею. Зрозуміло, можуть бути втрати, біг в час вітряної хуртовини, постої на марші, але не провалля. Ой, ні, то – не в його натурі. Вона, як на мене, у постійній напрузі. Одне слово, це – чоловік, цілісно одновекторний, насичений потужним

характером. Для нього відсутні такі імперативні гасла, як «цього не може бути», «ніколи не існує», «все – згоріло»... Він тяжіє до руху, коли без докору, без вагань хочеться подолати труднощі й тривоги. Отак, як глипне на поштові світлинки 80-х, то й мимоволі пригадається чотиримісячне стажування у стінах університету імені Михайла Ломоносова в білокам'яній столиці, яке припало на час проведення Олімпіади–80 у Москві. Не Зігмунд Фройд на думці, однак тільки там можна було віднайти те, що до 1939-го знаходилося у фондах бібліотек Львова, Луцька, Чернівців. Про Ужгород не мовиться, бо звідти архіви потрапили після 1945 року здебільшого до столиці Північної Венеції – Ленінград. Зрештою, головне, що збереглося, а колись враз і повернеться додому...

Десь промайнуло: «постої на марші». Та, як руку на серце, їхню вагу важко відстежити. Адже поступ Петра Рихла як науковця видається рівним, як гострений меч. Може, невдале порівняння. Бо Петро Рихло все робить з любові. Як свідчила Ольга Кобилянська? «Ніобу» написала я просто з причини, коли полюбила одного «чужинця». Скажу Вам щирю правду..., що не «наш» навчив мене, що це таке правдива, щира, чиста, свята любов, а чужий, німець...». Авторка новели (за жанровим визначенням Ольги Кобилянської) не розкриває, так, одразу для всіх імені носія німецької ментальності. Прагну у цьому контексті ще раз пригорнутися і до моєї радості (добрий читач простить вияв нескромності), бо мені вдалося встановити неназвану постать «чужинця». Йдеться про Георга Адама (1874 – 1948). Та про це – іншим разом. Хотілося лишень підкреслити: варто шукати, як це робить Петро Рихло! Скільки ж ним віднайдено в австрійських архівах і бібліотеках, коли в 1991 – 1992 рр. відбув стажування в університетському містечку Клагенфурт! У цьому сенсі примітними були 2000 – 2002 рр., упродовж яких був гостем-професором україністики Інституту славістики Віденського університету. Його стіни були свідками розвитку українсько-австрійських взаємодій, які зміцнювали Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Роман Сембратович, Юліан Романчук, Сильвестр Яричевський, Василь Яворський.

Ні і ще раз – ні: Петро Рихло не визнає феєрії на честь дослідницькому пошукові. Він його вперто втілює, не

послуговуючись лексемами на кшталт «можливо», «ймовірно». Роки докторантури (2003 – 2005) – краща цьому ілюстрація. За цей період завершена докторська дисертація на тему «Творчість Пауля Целана як інтертекст». Її захист, що мав місце в Інституті літератури імені Тараса Шевченка НАН України, продемонстрував 28 лютого 2007 року справжній високий рівень досліджуваного набутку. Автору цих рядків, власне, як свідкові цієї події, небайдуже вчитуватись у рядки наступного дарчого напису: «Дорогому Миколі Івановичу Зимомрі з вдячністю за сприяння успішному завершенню захисної епопеї. Сердечно – Петро Рихло. Київ, 28.02.2007». Оскільки мені судилося бути офіційним опонентом, то було б несправедливо, коли б я ширше не зупинився на стрижневих позиціях згаданого дослідження...

Так, проблема інтертекстуальності постає вагомою не тільки у вимірах сприймання. Вона, власне, від часу запровадження Юлією Крістевою в обіг названого терміну (1967) і досі провокує певну теоретичну невизначеність, а нерідко – і взаємозаперечність окремих складників, що примітні для творчого процесу. Адже йдеться про своєрідний емануючий комплекс змінних і постійних пов'язань, які заземлюють об'єктивні уявлення про внутрішню природу тексту та його концепцію поетичної мови. Слід виокремити прагнення багатьох дослідників (О. Астаф'єв, Р. Барт, М. Бахтін, Т. Бук, У. Вернер, Ю. Крістева, Ю. Лотман, М. Жулинський, Д. Наливайко, Р. Гром'як, Л. Грицик, М. Ткачук, Е. Соловей, Л. Оляндер, Л. Сенік, Н. Тихолоз, Я. Поліщук, Е. Райснер, М. Фуко та ін.) усебічно осмислити інтертекстуальність з проекцією на системний аналіз усього масиву літературних текстів того чи іншого національного письменства, а відтак – зіткнення, перетинання, взаємовпливи в їхній множинності щодо онтології художнього твору та його рецепції у контексті широкій культурної традиції.

Докладне вивчення праці, яка побачила світ окремим монографічним виданням «Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст» (Чернівці, 2005, 584 с.), спонукає до перегляду цілої низки концептуальних засадничих понять. З одного боку, має місце сконцентрованість щодо образних паралелей і ментальних структур інтерпретаційного поля тексту як системи, а з другого – зрима заангажованість в утвердженні водночас

альтернативної моделі нових інтертекстуальних ходів як критерієтворчого чинника на рівні визначальних характеристик художнього мислення Пауля Целана загалом та його поетичного новаторства – зокрема.

Значимість цієї капітальної роботи, як на моє переконання, визначається постановкою означеної проблеми. Вона впливає з потреби дослідити творчість Пауля Целана в аспекті системного витлумачення інтертексту. Все це дає можливість дійти висновку: усі зусилля вченого спрямовані на вивчення складного – передусім з теоретичного боку, – а до того ж недостатньо осмисленого наукового матеріалу. Веду мову про основні моделі художнього світу Пауля Целана (1920 – 1970), визначного німецькомовного творця цілісної поетологічної концепції. Вона, за слушним твердженням дослідника, «целанівська», тобто така, що явила плідотворне втілення діалогічності як незалежної парадигми передусім у ліричних межах Целанової творчості. Що її регламентує? Певний канон, вплив ідеологічно спрепарованої схеми? Вочевидь ні, бо інтертекстуальна природа лірики Пауля Целана заснована на власному виражальному репертуарі, функціонуванні метафорики, позначеної кодом автономної «Я-особи» як майстра німецького слова.

Семантичне багатоголосся, що міститься у зразках поезії Пауля Целана, це – значний масив. Його як унікальний вимір тексту Петро Рихло аргументовано розглядає крізь призму чітко розмежованих моделей. Останні охоплюють авторські ідеї, цільність претексту, конкретику інтертекстуальності та її системи зв'язків. Тут має місце серйозне осмислення документальності факту, події, явища, тенденції. Звідси – характерна дикція вченого, який закрює дослідницький пошук тих найважливіших інтертекстуальних зв'язків, які віддзеркалюють горизонт Целанових контактів з представниками різних національних літературних традицій – румунської, французької, російської, англійської, американської, єврейської та, у першу чергу, німецької (Новалис, Гельдерлін, Бюхнер, Гайне, Рільке, Георг, Тракль, Гофмансталь, Кафка). У цьому контексті важливою постає – загалом вдала – спроба Петра Рихла ідентифікувати архетипи. Вони дають відчуття дистанції, сказати б, щодо «себе й інших», вияву міфологічної чи релігійно-містичної традиції, а відтак –

безпосереднього творчого діалогу Пауля Целана як перекладача, конгеніального інтерпретатора поезій В. Шекспіра, А. Рембо, О. Блока, С. Єсеніна, О. Мандельштама, багатьох інших репрезентантів світового письменства. Тут виразно давалися взнаки Целанові прагнення до тієї норми, яку Дмитро Чижевський свого часу (щоправда, в іншій взаємозалежності літературних завдань) називав «новою просвіченістю». Вона, без сумніву, була органічною для Пауля Целана, «останнього німецькомовного поета модернізму», який, за справедливою оцінкою Гельмута Бьоттігера, і «допровадив модернізм до його логічного завершення».

Складність вивчення творчості Пауля Целана з огляду на інтертекст як пріоритетну величину, власне, універсального, позачасового, транснаціонального обрисів, проступає з її специфіки. Вона не екстраполює, а радше органічно поєднує позиції поетової заангажованості стилем мислення, формою спілкування з реципієнтом, аби неприховано відділити мотиви та рельєфно виокремити їхню відповідність (чи невідповідність) смисловому дискурсу целанівської лірики. Прагну підкреслити: дослідникові вдалося в усіх основних позиціях знайти переконливі розв'язання, чітко простежити домінантні лінії інтертекстуального діалогу Пауля Целана як у мононаціональному (приміром, німецькому, австрійському), так і в інтеркультурному ключі. Тут йдеться про такі ґрунтовні складники: «Пауль Целан у контексті німецької літератури» та «Творчість Пауля Целана в інтеркультурному контексті». Обидва творять з погляду теорії модусів пристойну цілісність, хоча – стосовно кондиції смислових трансформацій – у другому розділі мають місце такі нерідко різні художньою практикою і переємністю літературного досвіду носії, як Целан, з одного боку, та Гельдерлін, Рільке, Тракль, Кафка – з іншого. Для науковця принципово важливі, сказати б, наочні підтвердження дискурсивного письма, характер його акцентів, що свідчать про засадничі настрої, реалії, тенденції художнього мислення названих феноменів. Без сумніву, слід розглядати цей трудовий доробок Петра Рихла як стратегічно потрібне дослідження. Воно проливає світло на з'ясування фундаментальних питань, пов'язаних – опосередковано чи безпосередньо – з феноменальним явищем, яким безумовно є взаємодія національних традицій з проекцією на інтертекстуальне першоджерело і ширше –

на зв'язок із художнім світом одного автора чи параметрами певної літературної системи і відповідної епохи. Звісно, нелегко однозначно визначити якість естетично-художньої свідомості, що виражає своєрідні зміщення, які багатозначні ситуативно у сполучі «підтекст – контекст – інтертекст». Тому й примітною є його спроба усебічно розкрити сутність інтеркультурного дискурсу Пауля Целана як настанову, прагматичну підпорядкованість його творчого діалогу функції спілкування «з іншим». Чи вдалося Петру Рихлу розшифрувати сенс поезики цього, без сумніву, плідного діалогу? Об'єктивне вивчення всього масиву дає, на моє переконання, позитивну відповідь. Це засвідчують, зокрема, такі підрозділи роботи, як «Румунський меридіан» (до слова, ця лаконічна назва тільки акцентує увагу на стрижневу тезу, не зумовлюючи передбачуваного проникнення в авторський задум), «Целан і французька література», «Целан і російська література», «Єврейський контекст». Між цими далеко не умовними формулюваннями впадає в око недостатня мотивованість щодо відсутності окресленого діалогу Целана (бодай як уродження Буковини) з українською літературною традицією. Тут варто було б скрупульозніше заглибитися в орієнтовані контекстуальні зіставлення матеріалів до верифікації діалогу «Целан і Француз». Останнє дало б можливість ідентифікувати «наскельний малюнок» також українського архетипу, зокрема, споріднені з ним структури романтичного мислення та образно-універсальні прагнення Тараса Бараболі, головного героя роману «За правду» (Ein Kampf ums Recht), до трансцендентності.

Ще одне. Петро Рихло віддзеркалює межові позиції, розкриває їхній сенс на переконливих прикладах, глибоких проникненнях у поетичні візії Пауля Целана. Завдяки такій фактологічній концентрації досліднику вдалося з достатньою аргументованістю розкрити унікальність Целанового художнього досвіду. Він належним чином піддав чіткій дефініції спільні та відмінні образні поняття, поетичні символи, показав домінування типологічних сходжень, а саме тих прикметних ознак, що творять ідейно-тематичні, образні й структурні перегуки, паралелі широкого історико-літературного контексту (Целан – Гельдерлін – Рільке – Тракль – Кафка). До того ж важливо, що він по-новому осмислив рецептивні зв'язки Пауля Целана з традиціями

німецького й австрійського письменства. Цікаво закреслена науковцем тема «травматичного єврейства» на рівні інтертекстуального зв'язку Пауля Целана та Франца Кафки. Можна тільки пошкодувати, що тут поза увагою дослідника залишилася типологічна спорідненість зі стильовою палітрою, метапоетичною сферою письма Людвіка Якобовського, у ліричних творах якого проступають містичні традиції юдаїзму. Це збагатило б підрозділ «Німецька літературна традиція у творчості Пауля Целана», в якому детально проаналізовані передусім творчі змагання поета раннього, чернівецького періоду. Власне, ця тема переростає на сторінках роботи у цілісну концепцію трактування літературного досвіду кризь призму спадкоємності, пересменності традиції на рівні програмних художніх засад (скажімо, Целан – Гайне – Гедьдерлін – Новаліс – Жан-Поль – Бюхнер – Георге – Тракль – Гофмансталь – Бенн – Рільке – Кафка – Бахман). Вчений не тільки ставить важливе питання про значення діалогу між різними герменевтичними літературними системами, а радше відкрито демонструє їхню самодостатність. Отож, це видається слухним тоді, коли Петро Рихло досліджує національну специфіку певної культури та її ментальні начала (зрозуміло, не без урахування інтертекстуального зв'язку, заґрунтованого на прикладі навіть одного твору: «Corona» зі збірки «Der Sand aus den Urnen» (1948) Пауля Целана та «Herbsttag» зі збірки «Das Buch der Bilder» (1902) Райнер-Марії Рільке. Прикметні рядки з Целанового вірша «Мак і пам'ять» – образної антитези, що дала назву відомій збірці «Mohn und Gedaechtnis» (1952):

Aus der Hand frisst der Herbst mir sein Blatt: wir sind
Freunde.

Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie
gehn:

die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:

Wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,

wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Петро Рихло детально аналізує версифікаційні особливості кожного прикладу, обґрунтовуючи, наприклад, у наведених строфах інтертекстуальність як спосіб сюрреалістичного архетипу, витоки якого нуртують в інтертекстуальному зв'язку з відомою поезією «Осінній день» Рільке. Дослідник цілеспрямовано вибудовує інтерпретаційний дискурс, обстоюючи іманентний герменевтичний потенціал образного світу, що належить перу Пауля Целана і схрещується із практикою, конкретикою «внутрішнього топосу» Франца Кафки.

Одну з позитивних ознак дослідження вбачаю у тому, що автор вдало згрупував складові досліджуваної проблематики, у т.ч. цикл питань, що охоплюють поетику діалогу культур, моделі авторської репрезентації, процес рецепції художнього тексту як неодмінного інтертекстуального чинника творчості Пауля Целана. Адже переклад у межах потенційних можливостей мови мети як моделюючої системи є найрезультативнішою ланкою живого діалогу національних культур. Це засвідчують адекватні інтерпретації Пауля Целана як перекладача, зокрема, творів російських авторів румунською мовою (М. Лермонтов, А. Чехов, К. Симонов), німецькою мовою (О. Блок, О. Мендельштам, С. Єсенін, В. Хлебніков, М. Цветаєва, Є. Євтушенко), французькою мовою (Ш. Бодлер, С. Малларме, А. Рембо, П. Валері, П. Елюар, Р. Шар) та ін. Загалом перекладацька спадщина Пауля Целана як інтерпретатора поетичних, прозових, драматичних, публіцистичних текстів понад 40 авторів із семи мов (французька, російська, англійська, румунська, італійська, португальська, гебрейська) вперше так ґрунтовно вивчена й комплексно оцінена саме Петром Рихлом. Його порівняльний аналіз зримо збагачує теорію й практику української перекладознавчої науки місткими спостереженнями та узагальненнями. Щоправда, розглядаючи перекладацький досвід Пауля Целана, автор роботи недостатньо виокремив логіку взаємодії фаз – інформаційної, критично-оцінювальної та інтерпретаційної (перекладної). Наголошую на цьому, оскільки розділ «Творчість Пауля Целана в інтеркультурному контексті» у певному сенсі постає стрижневою, домінуючою частиною і, до слова, найбільшою обсягом.

Примітний факт: наскрізною у роботі Петра Рихла є тема інтеркультурного дискурсу у творчості Пауля Целана, теорія та методологія інтеркультурного діалогу загалом. Вона сприймається у кульмінаційному вимірі, оскільки тут найпереконливіше демонструється новизна пошуку, стилістика, а відтак і парадигматика Целанової стратегії, тобто вести діалог з «іншим». Дослідник з належною аргументацією, сумарною кількістю конкретних фактів доводить, що саме Целанова модель інтертекстуальних зв'язків, поетики культуротворчого діалогу зі спорідненими й неспорідненими літературами та національними традиціями була плодотворною й багатогранною. Вона має понадчасовий вимір і заслуговує на подальше вивчення зазначеної проблематики з урахуванням нової дикції, що спричиняє поживлення процесу рецепції зарубіжних літератур (зокрема, німецької) в Україні, а також поширення української літератури в інтеркультурному контексті, тобто поза межами Шевченкової Вітчизни. Звідси – значимість розуміння історичного й культурного контекстів тієї складної доби, на яку драматично припали творчі змагання Пауля Целана.

В історії німецької критики ім'я Пауля Целана справедливо асоціюється передусім з його твором «Фуга смерті». До слова, цей вірш не знайшов належного висвітлення на сторінках дисертації. Проте у книжці йому присвячений окремий розділ. Твір примітний тим, що насичений інтертекстуальними запозиченнями й відсиланнями. Присутність такого переконливого прикладу була б доцільною, адже названа поезія аргументовано демонструвала б механізм Целанового підходу до інтертекстуального відчитування літературних, культурних та історичних «дат». Поезія «Фуга смерті» свідчить про тісні взаємозв'язки поета не тільки з німецькою, австрійською, румунською, французькою, російською літературними системами (до того ж варто долучити сюди духовний простір єврейської містики, зокрема, традиції хасидських легенд, кабалістичні тлумачення трансцендентних явищ), але і з творчістю німецькомовних поетів Буковини (Альфред Маргул-Шпербер, Роза Ауслендер, Мозес Розенкранц, Іммануель Вайсглас). Тому бажано було б детальніше увиразнити інтертекстуальні перегуки діалогічного характеру на рівні регіонального літературного контексту. Звідси – була б

рельєфнішою картина про генетичне коріння поезії Целана загалом. Поза всяким сумнівом, було б доцільним окреслити також ранні етапи побутування діалогічності як літературного прийому і структурного принципу у пов'язі з діалогічними інтенціями Целанової поезії. Ці окремі зауваги тільки свідчать про особливу густоту фактури досліджуваної світобудови, а не про огріхи.

Прочитуючи публікації Петра Рихла, впадає в око їхня насиченість архіважливим фактологічним компонентом. Передусім це – вість, яку дослідник невпинно розкриває з огляду на її призначення. Ось, наприклад, перша-ліпша позиція з багатьох, що побачили світ упродовж останніх років окремими виданнями: «Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи» (1998; співавтори А. Волков, О. Бойченко); «Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини» (2002, 2008); «Літературне місто Чернівці» (2007, нім. мовою; 2010 – укр. мовою); «Традиційні сюжети та образи» (2004; співавтори А. Волков, О. Бойченко, В. Курилик, Ю. Попов); «Шібболет: Пошуки єврейської ідентичності в німецькомовній літературі» (2008) та ін. Названі праці пробуджують в кожного уяву своєю довершеністю визначення факту та його інтерпретації. Принаймні ніщо не зависає у зіставленнях, а радше зводиться угору на тлі конкретики висновків. Назву для прикладу такі упорядковані Петром Рихлом книжки, як: «Щедра осінь: матеріали до життя і творчості Йосифа Бурга» («Gabenreicher Herbst: Materialien zu Leben und Werk von Josef Burg», 2000); «Збагнути Європу: Чернівці» («Europa erlesen: Czernowitz», 2004). До речі, остання наведена одиниця є складником серії «Europa erlesen», в якій побачили світ дві примітні антологічні позиції, а саме: «Галичина» («Galizien», 1998, упорядники Стефан Сімонек, Алоїз Волдан) та «Львів» («Lemberg», 2008, упорядник Алоїз Волдан).

Спроба подати портрет Петра Рихла була б неповною, коли б не закрітити бесіду про нього, не в останню чергу, як про активного інтерпретатора художніх текстів.. Найпримітніше з його перекладацького доробку пов'язане з творчістю таких німецькомовних авторів, як П. Целан («Меридіан серця», 1993; «Поезії: антологія українського перекладу», 2001), Ю. Зойфер («Асторія та інші історії», 1996), Й. Бург («Квіти і сльози», 1997), Г. ф. Реццорі («Магрібінські історії», 1997; «Колись Чернівці були

гебрейським містом»: свідчення очевидців», 1998), Р. Ауслендер («Час фенікса», 1998; 2011), К. Любомірські («Птах над палаючим лісом», 1998), А. Гельгаус («Пауль Анчель в Чернівцях», 2000), М. Шпербер («Господні водоноси», 2000; «Хурбан, або Незбагненна певність», 2009), Г. Дроздовський («Тоді в Чернівцях і довкола: спогади старого австрійця», 2001), К. Е. Францоз («Ucrainica: культурологічні нариси», 2010). Не буде перебільшення, якщо сказати: в особі Петра Рихла перекладацька думка в Україні має свого поважного представника. Тому можна тільки пошкодувати, що автор численних перекладів і досі не значиться членом Національної спілки письменників України. А винагороди? Тут матиме місце моє невиразне мугикання... Але трудовий ритм буквально штовхає його на шлях, що зветься ЗДС («за добру справу»). До речі, орден під такою назвою вчений отримав 2007 року від редакції львівського культурологічного журналу «І». А ще за перекладацькі змагання й популяризацію німецькомовного письменства Буковини Петро Рихло слушно удостоєний у 2010 році літературної премії імені Дмитра Загула.

Він приємно вражає своєю шляхетністю, а також зримою скромністю. Буває, що без жодної видимої потреби, так, яось непомітно, а все ж зробиць – передусім для себе – спробу не пригасити, а примножити божу іскру поєднання. Ось хтось завів мову про представників філологічної школи, яка склалася у Чернівецькому університеті (А. Волков, А. Нямцу, Б. Мельничук, Б. Бунчук, О. Червінська, В. Левицький, Т. Кияк, В. Козловський). Його ж подібні роздуми не зманять. Радше поверне правицею, немов би пригадав строфу Рози Ауслендер у власному перекладі зі збірки «Час фенікса» (2011): *«Ходи зі мною в сутінок алеї, / В ліс ночі, що довкола вироста, / Де сяють зорі, білі, мов лілеї, / Й шепочуть казку місячні уста...»*.

Гаю, мій гаю, час суєтності приземлився на мегаполіс Чернівці; для Петра Рихла – його «маленький Відень». Для когось мегаполіси – це світові столиці з багатьма мільйонами мешканців. У моєму ж баченні університетське місто зі йменням Юрія Федьковича до них неодмінно належить. До речі, останнім часом в Австрії виникло справжнє ностальгічне зацікавлення Буковиною та її столицею. Це засвідчують ілюстрації: книжка «Одне слово: Чернівці» Отто Брусатті й Крістофа Лінга (1999) та ґрунтовна

праця Гаральда Гепнера «Чернівці. Історія незвичайного міста» (2000). Що й казати, але уродженця села Шишківці такий інтерес з боку австрійців не дивує. Він знає напевно: нині, як і вчора, це чарівне місто відкрис для нього знову щось нове та неповторне. Зокрема, й почуття свободи. Будьмо певні: він рівно зустрине завтрашній день. А ще гляне лагідним оком господаря на жарновець – завітчаний куш, що зростає перед вікнами його заваленої книжками робітні...

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Образ Карпатської України: спрямованість у майбутнє

(До 50-річчя від дня народження Миколи Вегеша)

Сказати б одразу: тут не йдеться про політично-правовий статус Карпатської України, а радше – про загальноукраїнський контекст її панорамних образів. Вони, хоч і розмаїті, а все ж творять одну складову, яка полягає передусім в її значенні. Не буде перебільшенням, якщо стверджувати: справжнім співцем Карпатської України був Василь Гренджда-Донський (1987 – 1974). Автор збірки «Тернові квіти полонин» (1928) рішуче підняв голос в оборону духовних начал українського народу і передусім його визначального набутку – мови. Поруч з Марком Бараболею, Зореславом (Степан Сабол), Юлієм Боршошем-Кум'ятським, Лукою Дем'яном, Олександром Маркушем, Юрієм Станинцем, Федором Потушняком, Іваном Ірлявським та іншими помітними майстрами поетичного слова, Василь Гренджда-Донський найбільш потужно збагатив літературний процес в Закарпатті різножанровими художніми творами. Адже в його особі активно перехрещувалися духовні змагання, зокрема, як поета, прозаїка, драматурга, публіциста, фольклориста, журналіста, організатора низки періодичних видань та їхнього видавця. Аргументовано звучать слова Василя Ільницького та Дмитра Федаки, які слушно підкреслюють у ґрунтовній передмові «Літописець Карпатської України»: «Василь Гренджда-Донський перший на Закарпатті письменник, який беззастережно ввів материнське українське народне слово у літературу як найважливішу її субстанцію». Так,

творець «Золотих ключів» володів сильним пером і полишив такий доробок, який відбув випробування часом. У сполучі з цією темою слід виокремити такі його важливі художньо-документальні свідчення, як «Щастя і горе Карпатської України» та «Мої спогади». Вони охоплюють події, які мали місце в Ужгороді, Хусті, Бичкові, Тячеві, Рахові та інших населених місцях краю упродовж періоду від 7 жовтня 1938 до 8 серпня 1939 року. Названа діалогія висвітлює – об'єктивно й аргументовано – історичний акт проголошення державності Карпатської України, власне, як одне з не притлумлених прагнень до соборності України у різних її регіонах. Варто наголосити: спадщина Василя Гренажі-Донського викликала в останні десятиріччя живий інтерес багатьох літературознавців (Є. Маланюк, М. Неврлі, М. Мольнар, Б. Романенчук, О. Мишанич, І. Мацинський, О. Рудловчак, М. Мушинка, М. Мольнар, З. Гренджа-Донська, Д. Федака, а також істориків (П. Стерчо, В. Шандор, В. Маркусь, Ю. Химинець, В. Худанич, О. Довганич, В. Задорожний). З-поміж останніх особливо чільне місце посідає М. Вегеш, який зробив спробу на широкому тлі проаналізувати джерела документалістики на сторінках названої діалогії. Тому не можу приховати бажання, яке нуртує давно, – ширше закріпити мову саме про Миколу Вегеша як вченого..

...На квітну неділю, на яку припадає вхід Господній в Єрусалим, жителі великих і малих місцин, власне, від Міжгір'я, Майдана, Колочави, Синевира, Сойм, Голятина до Новоселиці, охоче збираються, власне, після Служби Божої, на майдані біля церкви. Що тільки не стає предметом обговорення літніх людей! Якщо коротко, то йдеться про те, що болить, що викликає тривоги. І не тільки їм адресовані оці тривоги. Щоправда, вони стають одразу захисниками громадського добра. Ось, приміром, тема лісових масивів. Колись це була окраса Карпат. Її за попередніх епох плекали навіть чужинці. А нині? Свої зайти не мають сорому. За совість годі й говорити. Сьогодні свічкою не знайти такі плантації лісових угідь, які б не були зачеплені сокирою і нерідко – з благословення «лісових генералів». Тобто тих, хто покликаний по-святому берегти лісову казку. А звідси – стихії, бо ж природа не прощає бездумної безгосподарності, руйнівної експлуатації гірських букових, мішаних і смерекових лісів, субальпійських лук

зі сосново-вільховим криволіссям, альпійського поясу з розмаїттям лучних, скельно-лишайникових краєвидів, а також багатих передгірних дібров. Так, не з кожного рубця проросте пагінчик, що продовжує життя, наприклад, букової деревини... Хто знає, може, отакі чи подібні роздуми старожилів і були тим містком, яким згодом пішов Микола Вегеш у світ науки. А ще, хто як не він, школярем зачитувався поетичними рядками Василя Гренджі-Донського й Петра Скунця, а також газетними статтями, сміливими журналістськими виступами Івана Мокрянина. Це, не в останню чергу, його зусиллям постав наприкінці 70-х документальний фільм «Я піду в далекі гори», складниками якого були образи гордих і свободолюбивих верховинців та зміст пісні улюбленого народом поета-пісняра Володимира Івасюка. До них належали Микола Скира та Ганна Шкелебей. Ці виконавці головних ролей з фільму «Марійка-невірниця», знятого у тридцятих режисером Владиславом Ванчурою за сценарієм Івана Ольбрахта, несли в собі яскраві зразки творчого потенціалу. Вони мали для Миколи Вегеша, сказати б, вже з дитячих літ розгалужуючий вплив на розвиток світоглядних позицій. Його почуття міцніли, сягаючи змалку таїн внутрішнього змагання – йти вперед.

Микола Вегеш народився 28 листопада 1962 року в селищі Міжгір'ї. Звісно, радості батьків – Миколи Юрійовича та Ганни Йосипівни – не було межі. Вона буквально дзвінким вітерцем рознеслася повсюди, де знали трудолюбиву родину в усій окрузі. Слід підкреслити: районний центр на початку 60-х відігравав для багатьох обдарованих і допитливих роль своєрідного осередку, коли йдеться про означення процесу творення, приміром, у редакції місцевої районної газети. Знаними літераторами стали передусім Петро Скунць, Василь Вовчок, Володимир Фединишинець, Олекса Янчик, Василь Кохан та ін.

На 1969 – 1979 рр. припало навчання Миколи Вегеша в Міжгірській середній школі, в якій животворили традиції народної педагогіки. Тут працювали такі одухотворені педагоги, як директор Іван Святиня, а також досвідчені вчителі – Марія Опаленик, Володимир Рубець а також Ернест Шутяк, до слова, учень Августина Волошина. Хіба зайве нагадувати, що Микола Вегеш вчився на відмінні оцінки. Тому й не дивно, що невдовзі він – студент історико-педагогічного факультету Івано-Франківського

державного педагогічного інституту імені Василя Стефаника. У його стінах він студіював упродовж 1979 – 1984 років. Вони стали справді знаменними для уродженця Закарпаття. Адже тут судилося пізнати справжнього навчителя – порадирика, власне, в особі добре знаного професора, доктора історичних наук Володимира Грабовецького, автора монументального історичного нариса «Гуцульщина XVIII – XIX століть» (Львів, 1982). Під його орудою Микола Вегеш очолював проблемний семінар з історії України доби феодалізму, будучи студентом п'ятого курсу. Без сумніву, уроки видатного педагога стали міцним осердям на шляху його становлення як дослідника історичних фактів, подій, явищ, тенденцій та закономірностей. Йдеться про, може, найважливішу рису науковця-історика, а саме вміння працювати з першоджерелами. Останні відіграють особливу роль, якщо закроювати мову про сутність засад класичної історичної школи. Її основи зміцнювали за різних епох такі визначні представники, як, наприклад, Микола Костомаров, Михайло Грушевський, Дмитро Яворницький, Адріан Кащенко, Дмитро Дорошенко, Микола Аркас, Іван Крип'якевич, Борис Крупницький, Наталія Полонська-Василенко, а також Іван Ванат, Ярослав Дашкевич, Норман Девіс, Омелян Довганич, Ярослав Ісаєвич, Олег Купчинський, Василь Маркусь, Павло Роберт Магочій, Владислав Серчик, Петро Стерчо, Орест Субтельний, Вікентій Шандор, Ілля Шульга... Цей реєстр можна б продовжувати, хоч і не йдеться про те, щоб когось особливо увиразнювати або ж шукати рівновагу поміж ними.

Отже, студентські будні промайнули блискіткою. А за ними повернулися трудові. Не раз і не два спадали на думку Довженкові рядки з виступу знаменитого режисера й письменника від 20 грудня 1954 року: «Нам так хочеться прекрасного, світлого життя, що жадане і сподіване ми мислимо часом, як уже здійснене, забуваючи тим часом, що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити. Зникнуть тільки соціальні причини страждань. Сила ж страждання завжди визначатиметься не стільки гнітом якихось зовнішніх обставин, скільки глибиною потрясіння». Страждання. Що ж, вони також концентрують увагу того, хто йде, ні, не напомацки, а рівно. Така стежка й привела молодого випускника з Івано-Франківська в мальовниче село Синевир, що на Міжгірщині. Тут і довелося

відбути гарт на вчительській ниві. Молодий вчитель, сказати б, глибоко занурився в питання історії та суспільствознавства. Та це й не дивно, бо він викладав ці уроки упродовж 1984 – 1991 рр. у Синеvirській середній школі. А ще – судилося бути на чолі районного методичного об'єднання вчителів історії. Одне слово, був у гущі людей і справ, не тикаючи на іншого, якщо той був осторонь. Він знав: старі стереотипи діятимуть ще не одне десятиліття, власне, допоки не відійдуть у забуття. Він торкався всього, що висвітлювало затемнення, бо був у *р у с і*. Так, він належав до РУХу, був творцем його осередків. Не раз і не два нуртувала думка: чи можна дослухатися до тиші? Коли навколо панує *нарваність, самозакоханість* можновладців? І молодий педагог пішов на прохання з вітрами. Ні, не розв'язувати кросворд, а досліджувати уроки з історичного минулого українського народу. Таким чином, у 1990 році Микола Вегеш став на стежку, яка привела його в аспірантуру Ужгородського державного університету. Невдовзі він успішно написав кандидатську дисертацію, захист якої відбувся 1994 року у стінах Ужгородського університету. Примітна її тема: «Карпатська Україна в 1938–1939 рр.: соціально-економічні та політичні аспекти». Вона, ця тема, була до 80 – 90-х не такою, яку б можна назвати улюбленою поміж дослідниками. Радше навпаки, якщо хтось і явив вряди-годи певну настирливість, то остання була однобічно для від'ємної характеристики предмету. Так звані псевдоісторики не знаходили іншого рішення, окрім одного: навипередки розважалися грою в неправду. Звісно, це приносило їм неабиякі гаразди: із-за круглого партійного стола із червоною скатертиною вони легенько ставали за університетську кафедру, щоб прискіплювати студентам добре знані істини про сумнозвісне поняття зі сталінської доби – «завжди готові!»... Нерідко йдеться про буквально нетверезих «мисливців» за високими науковими ступенями, які сумління легко промінювали на вигоди. Мабуть, недоцільно тут виокремлювати усіх тих, хто тільки декларативно, так, для інших, зазначав: «краю мій рідний». А водночас такий собі «урядник» від науки, у якого в очах круги йшли, коли чув Шевченкове слово; ні, він не був здатний навіть збагнути його сутність. Тому бідолашний дозволяв собі кепкувати над красою української мови, а також над тими, хто її плекав. Цей наголос є примітним вкрапленням, бо Микола Вегеш

належав і належить до її оборонців. Без сумніву, як творець згаданої дисертації він явив громадянську мужність, зазнаючи необ'єктивних критичних закидів, приміром, з боку автора збірки популярних нарисів «Краю мій рідний» (Ужгород, 1998). Адже Микола Вегеш свій об'єкт дослідження фактично вперше окреслював і утверджував на рівні суб'єктної величини.

Так склалося, що 1994 року побачила світ колективна книжка під назвою «Августин Волошин. До 120-річчя від дня народження видатного громадського, культурного та церковного діяча України». Наступного року дійшло до читацького загалу друге її видання: «Августин Волошин» (Ужгород, 1995). Поруч з Василем Гомоннаєм і Миколою Вегешем виступає також автор цих рядків. Відрадно, що ця праця отримала високу оцінку з боку дослідників даної проблематики, а саме М. Мушинки, Т. Беднаржової, М. Кляп, О. Вишневського, О. Невмержицької. Таким чином, у процесі тісної співпраці, сказати б, представників різних поколінь, я мав можливість неодноразово переконатися: Микола Вегеш завжди чітко й однозначно визначав підходи до аналізу історичних джерел та їхньої тканини. Вони виказували не тільки завдання, але й містили конкретні виміри з огляду на глибину об'єктивного вивчення факту та його системної оцінки. Тоді ще молодого дослідника (таке складалося враження) не тішили, а пекли недомовлені слова про Августина Волошина (1874 – 1945). Зрозуміло, нині – це ім'я Героя України, а ще кільканадцять років тому всілякі зайти адресували знаменитому педагогу образливо шалені лайки. Вони добряче жили на шії народу, нагадуючи йому образ скислого молока...

Миколі Вегешу вдалося концептуально по-новому прочитати чимало подій, що мали місце в так недалекому минулому Карпатської України. З цього боку видається найбільш характерною його двотомна праця «Карпатська Україна 1938 – 1939 років у загальноєвропейському історичному контексті» (Ужгород, 1997). Щоправда, їй передували такі ґрунтовні студії, як «Карпатська Україна (1938 – 1939)» (Ужгород, 1993), «Велич і трагедія Карпатської України» (Ужгород, 1993; співавтор – Володимир Задорожний). Варто констатувати, а відтак і порадуватися від того, що у чотирьох розділах так докладно висвітлені різнопланові ділянки, зосібна, соціально-економічне й

культурне становище Карпатської України 30-х років, а також її складне внутрішньополітичне становище з проекцією на державно-правовий статус упродовж 1938 – 1939 рр. Можна тільки здогадуватися, які думки й сумніви роїлися, коли він вголос осмислював «Спогади нерозстріляного»? Чи сухі «набої для розстрілу»? Відповідь на подібне запитання слід шукати на сторінках лірико-публіцистичного твору «Ненько моя, ненько...» (1972 – 1977) Євгена Снегір'ова (1927 – 1977), перу якого належить зразок української малої прози «Народи мені три сини», що увійшов до антології «Краща європейська новела».

Пригадується зустріч з Миколою Вегешем, яка припала на 11 квітня 1997 року. Запам'яталася вона тому, бо була змістовною. А ще – всуціль широю, багатою на різномет'я, особистісні рефлексії зрілого поколю. Кажу про набутий ним зримо панорамний досвід, хоча співбесіднику йшов тоді тридцять п'ятий. Звісно, ланцюжок бесіди торкався передусім історичних постатей України загалом і Срібної землі – зокрема. Зринали слова про той чи інший чин гетьманів, культурно-освітніх і церковних діячів. Щонайменше дивним бувають прислів'я на кшталт: «Від Богдана до Івана не було гетьмана». І він силкувався довести: ні, були такі, які мають право на вдячну пам'ять нащадків. Та, бач, горе біля горя, бо так драматично склалося, що героїв для українців нерідко потверджують чужинці... Моєму співрозмовнику імпував образ Пилипа Орлика (1672 – 1742), який за винятково несприятливих умов спромігся понад три десятиліття високо тримати українські справи в європейському міжнародному контексті. Все служило ілюстрацією: Микола Вегеш знав ціну своєму хисту, сказати б, словами Івана Франка, своєї «обсервації», коли поставав «текст у тексті» зі своєю дикцією в іменах – від Сковороди, Духновича, Шашкевича, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Тичини, Павличка, Стуса, Драча до Чендея, Скунця та двох Дмитрів – Кременія й Кешелі. Не для орнаменту, а для засвідчення вислову на рівні хроніки мали місце згадки про карби мистецької думки у світовій спадщині Данте, Мікеланджело, Рембрандта, Рафаеля, Родена, Моне, а також Бокшая, Манайла, Ерделі, Кіндратовича, Герца, Микити... Одне слово, Микола Вегеш переконливо висловлював свої роздуми про той чи інший кардинальний твір. І ці роздуми узгоджувалися зі знаннями, що мали домінуючу вісь – історичну

іпостась. Наприкінці зустрічі на титульну сторінку другого тому праці «Карпатська Україна 1938 – 1939 років у загальноєвропейському історичному контексті» лягли рядки його дарчого напису: «Вельмишановному Миколі Івановичу Зимомрі на добру згадку від автора і прихильника таланту відомого літературознавця. Щиро Ваш Микола Вегеш. 11.04. 97 р.».

Часом шалено закалатає серце. Особливо тоді, коли уявить собі ковалеве чоло, яке спалахує так яскраво, як і роздмухане вугілля у горнилі. Він ніби приростає до фактів і подій, які досліджує докладно й комплексно. Це можна продемонструвати, зокрема, на проблемних працях з циклу про Карпатську Україну. З-поміж них варто назвати наступні: «Карпатська Січ: сторінки історії (1938 – 1939)» (1996), «Карпатська Україна і Німеччина (1938 – 1939)» (1996), «Карпатська Україна у загальноєвропейському історичному контексті» (1997), «Карпатська Україна у міжнародних відносинах (1938 – 1939)» (1997), «Країни Центрально-Східної Європи та українське питання (1918 – 1939)» (1998), «Нариси історії національно-визвольного руху в Галичині та Волині напередодні та в роки Другої світової війни (1939 – 1944)» (1998), «Угорська іредента на Закарпатті між двома світовими війнами 1918 – 1939 рр.» (1998), «Румунія і Карпатська Україна (1938 – 1939): короткий історичний нарис» (1999), «Карпатська Україна 1938 – 1939 років у портретах» (2000), «Славна сторінка в історії українського народу (Карпатська Січ – захисник незалежності Карпато-Української держави)» (2002), «Національно-визвольні змагання українців Східної Галичини і Закарпаття в 1918 – 1950-х роках» (2003), «Августин Волошин і Карпатська Україна» (2004), «Карпатська Україна. Документи і факти» (2004), «Августин Волошин. Нові документи і матеріали про життя і смерть Президента Карпатської України» (2006), «Карпатська Україна в контексті українського державотворення» (2008), «Карпатська Україна на шляху державотворення» (2009) та ін.

Враження завжди спричиняють певний ефект. У цьому сенсі він прочитувався так, що Микола Вегеш вмів розмовляти з часом, віртуозно піднімаючи для себе висоту планки. Будучи доцентом кафедри історії України (1994 – 1997), а відтак – кафедри політології (1997 – 2001), він натхненно завершує докторську

дисертацію, яку успішно захистив 25 вересня 1998 року на спеціалізованій вченій раді в стінах Інституту історії України НАН України. Її тема охоплювала цілісний напрямок, а саме: «Закарпаття в контексті центральноєвропейської політичної кризи напередодні Другої світової війни». Проте сталося так, як не очікувалося. Сказати б словами Миколи Вінграновського: «Рання ніч, і небо проколось...». Оскільки існують живучі анахронізми, то й животворить їхня безпорадність. Очевидний алогізм полягав у тім, що між захистами кандидатської та докторської дисертацій х т о с ь окреслив у часовій перерві, що мусить тривати п'ять літ... Таким чином, 26 квітня 1999 року відбувся повторний акт захисту, який Микола Вегеш витримав на засіданні спеціалізованої вченої ради Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Отже, таке собі індивідуальне збурення, про яке варто вести мову крізь призму інтелектуальної позиції, а ширше – прорив обдарованої особистості. Тому й не дивує зміна сходинок у трудовій діяльності: від 2001 року професор кафедри політології, від 2002 року – її завідувач, а водночас і директор науководослідного інституту карпатознавства (2000 – 2004). На цей час припало виконання обов'язків декана історичного факультету. Справжньою віхою в житті Миколи Вегеша стало 31 березня 2005 року, коли, на засіданні конференції трудового колективу його було – на альтернативній основі – обрано ректором Ужгородського національного університету... Який це знак? Хвилинна стрілка пересунулася не на одну проділку, що творить тло для хроніки. На її сторінках – його попередники: Степан Добош, Аркадій Курішко, Володимир Ткаченко, Іван Ленарський, Дмитро Чепур, Володимир Шульга, Володимир Лендел, Володимир Сливка, Василь Русин. Хто з них і, головне, якою мірою спричинився до розвитку Храму науки в місті над Ужем? Відповідь доцільно полишити майбутнім поколінням. Щоправда, як на мене, то, приміром, Володимир Шульга був на відповідальному посту, мабуть, зразком дзвінкої безвідповідальності... Натомість добрим словом не омину тут уродженців Закарпаття та Чернігівщини – філолога Степана Добоша й видатного фізика Дмитра Чепура. Перший стояв біля витоків далекого 1945-го, а інший очолював університетський осередок упродовж 1961 – 1977 рр. Цей вчений володів дивовижною інтуїцією розгледіти перспективні паростки. Так,

вони завтра, за переконанням Дмитра Чепура, напевно розпросторяться для зрілого плоду. Його логіка, а звідси – відповідальні рішення – були, як правило, чистими, прозорими, справедливими. На відстані часу неважко розтлумачити рядки Бориса Олійника: «Народ не візьмеш на макуху. / Він зоддала розрізнить чин: / І хто є син його по духу, / І хто – по духу ! – сучий син...»

Може, тому Микола Вегеш не висловлював закликів і порожніх гасел. Він обіцяв одне: чесно працювати. Без сумніву, в його особі вища школа має вмілого організатора, здатного природно прилучитися до позитивного досвіду своїх попередників, щоб примножити плідні традиції з проекцією на якісний поступ. У цьому він вбачає «сіль щастя», до якого прагне без щоденних запевнень у вірності можновладцям. А це – високе мистецтво, що нерідко постає сполучною ланкою із політикою. Вона для нього важить також чимало. Адже від 1990 року він був членом – очолюваної Левком Лук'яненком – Української республіканської партії, власне, одним із дванадцяти у складі Міжгірської організації. Наприкінці 90-х – на початку XXI ст. був одним із керівників Закарпатської обласної організації партії «Реформи і порядок». Після 2002 року входив в об'єднання демократичних сил у блоці «Наша Україна». Зрозуміло, йдеться про творчий пошук тієї політичної сили, яка б цілком відповідала новим викликам доби. Цей аспект діяльності доволі об'єктивно віддзеркалено у чотиринадцятому «Історія і політика», який Микола Вегеш опублікував 2005 року. Перший том структурно складний. Він присвячений розгляду різних підходів до аналізу досліджуваної проблематики, власне, від історичних уявлень про слов'ян Східної Європи, формування й становлення Київської Русі до подій, що мали місце на зламі XX – початку XXI ст. Усе це об'єднано навколо парадигми «Сторінки історії України». Ним зроблена спроба осмислити вплив еволюції системної методології в історичній науці на реінтерпретацію минулих епох, у першу чергу, в органічному зв'язку зі суспільними чинниками та реальними змінами в історичному процесі.

Другий том примітний тим, що він наповнений конкретикою, зосередженою на чотирьох – ключових для дослідника – питаннях: «Історія Карпатської України»; «Августин

Волошин – президент Карпатської України»; «Будівничі Карпатської України»; «Василь Гренджа-Донський розповідає...». На основі численних архівних, маловідомих і видрукованих джерел вчений комплексно висвітлив виокремлені проблеми у сукупності. Звідси – багатоплановість, що переплітається з історією міжнародних відносин, політологією, культурологією, правознавством і журналістикою. Остання позиція має домінуючу ознаку, зокрема, щодо характеристики життєвого й творчого шляху Василя Гренджі-Донського (1897 – 1974). Доречно згадати: Микола Вегеш видав працю про громадсько-політичну та культурно-освітню діяльність Василя Гренджі-Донського (Ужгород, 2000; співавтор – Л. Горват).

Натомість масив третього тому постає одноплановим. Він містить виступи Миколи Вегеша про розвиток історичної науки в Ужгородському університеті. Викликає зацікавлення розділ «Володимир Грабовецький – історик України». Він містить цінні автобіографічні замітки й спогади академіка. Не буде перебільшення, якщо сказати: Микола Вегеш збагатив своїми працями спадок тієї історичної школи, яка склалася в Закарпатті. До її чільних репрезентантів слід віднести таких дослідників, як Ю. Гуца-Венелін, М. Лучкай, І. Дулишкович, М. Лелекач, Ф. Потушняк, а також носії сучасних орієнтирів – історики Е. Балагурі, І. Гранчак, О. Довганич, Д. Данилюк, В. Ілько, В. Задорожний, Г. Марченко, О. Мазурок, І. Мандрик, Г. Павленко, Т. Сопко, М. Тиводар, М. Троян, В. Худанич, І. Шульга, Я. Штернберг. На окреме слово заслугоує недостатньо оцінений досі науковий доробок Василя Палька, історика з божою іскрою... У цьому я мав можливість неодноразово переконатися, коли судилося в 1964 – 1966 рр. проживати з ним в одній кімнаті студентського гуртожитку

Либонь, «звіряти алгеброю гармонію» – завдання не з легких. Навіть для талановитого історика. Це засвідчує четвертий том видання «Історія і політика». На його сторінках не зовсім звично характеризуються «основи політичної науки», «концепції цивілізаційного підходу до історичного процесу», «західна геополітика в іменах». Микола Вегеш адресує читачеві численні книжки різних авторів в його критичних оцінках, ґрунтовних рецензіях, а також подає передвибірні програми, звернення й

прокламації. Том завершує низка матеріалів, основу яких творять інтерв'ю періоду 1994 – 2005 рр. Можна тільки пошкодувати, що у виданні відсутній покажчик імен.

На особливу увагу заслуговує семитомник праць, опублікований Миколою Вегешем під збірною назвою «Історичні дослідження» (2000 – 2001). Без сумніву, обидва названі видання – це свідчення його значного творчого потенціалу як вченого. Загалом його перу належить понад тисяча наукових і науково-популярних праць, у тім числі понад кілька десятків окремих книжкових видань. Широкого розголосу набув підручник «Політологія», рекомендований Міністерством освіти і науки України (2008). Праці українського науковця друкувалися в американських, канадських, англійських, російських, румунських, чеських, словацьких, угорських авторитетних виданнях. Все це закономірно фіксує високий рівень наукової позиції ужгородського історика, спеціальні статті якого постійно публікуються на сторінках «Енциклопедії сучасної України», «Енциклопедії історії України», багатьох колективних монографій, зокрема, «Нариси історії Закарпаття», «Вони боронили Карпатську Україну: Нариси історії національно-визвольної боротьби закарпатських українців» та ін.

Чи вже промайнув образ коваля, який удар за ударом б'є тяжким молотом об кувадло? Так, він нагадує мені чомусь нестримного у поступі Миколу Вегеша. Прямує сам і допомагає іншим, у тім числі як голова спеціалізованої вченої ради по захисту докторських дисертацій при Ужгородському національному університеті. За його особистого керівництва підготовлено двох докторів та чотирнадцять кандидатів наук. Це – вже його узлісся, біля якого зросла ціла наукова історична школа. Запитати б, хто насамперед простягне руку допомоги? Будьмо певні: це дружина Анастасія, з якою доля звела 12 травня 1984 року. Тоді вона була випускницею філологічного факультету Івано-Франківського державного педагогічного інституту імені В. Стефаніка. Разом виростили двох синів, які не «греблю гатять», а приносять батькам втіху своїми успіхами...

Що ж, високих винагород він заслужив і ще заслужить, бо ніколи не затримується на півдорозі. Не таїть, що окремі з них принесли йому правдиву радість, у першу чергу, іменні премії –

Василя Гренджі-Донського (1993) та Івана Крип'якевича (1998). Він удостоєний нагороди Святого Володимира Президії Академії наук Вищої освіти України (2008), відзнаки «За розвиток регіону» (2008), звання Почесний доктор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2007), а також орденів «За заслуги» третього (2007) та другого ступенів (2009). До того ж він має знак «Відмінник освіти України» (2007). По праву вчений обраний академіком Академії наук вищої освіти України (2006) та Міжнародної Слов'янської академії наук (1999). Отже, видається слушною рефлексія. Відтоді, як з'явилася його перша замітка, опублікована 24 березня 1990 року на шпальтах міжгірської районної газети «Радянська Верховина», минуло немало часу. Але й досягнуто багато. Ніхто не дорікне йому за те, що Микола Вегеш постійно порастає коло – заваленого книжковими стосами – столу, як його господиня біля хати. Адже кожний знає: Микола Вегеш трудиться впевнено, щоб розпізнати ціну фактів та їхню вагомість для сучасників. Ось, ілюстрація. За його активної підтримки завершено багатотраждальне видання «Історії карпатських русинів» (Ужгород, 2011) Михайла Лучкая, визначної пам'ятки історичної думки України. Подібний акцент його духовних змагань справді розпізнавальний. Тому й не дивно, що про нього писали й мої попередники, зокрема, С. Федака, П. Скунець, М. Олашин, І. Студеняк, Ю. Остапець, М. Токар, В. Марина, В. Туряниця, В. Фединашинець.

...Багряне сонце повільно закочується за Кам'янку, що височіє викупаною над Морським оком, себто Синевирським озером. Микола Вегеш вдивляється в його глибіню. На його калиновому мості життя він зустріне невдовзі свій Полудень віку. І це промовистий знак у такому сенсі, що його найкраща книжка – ще попереду. Бо знання здобуті. Досвід нагромаджено. Загартувань – було достатньо. А ще перед ним – багата на врожаї нива... Це, власне, і є та нива українських духовних змагань, в ім'я яких жив і творив автор щоденника «Щастя і горе Карпатської України» Василь Гренджа-Донський. А за нею – «безмежнеє поле», образ якого спрямований, за твердженням Івана Франка, у майбутність народу та його вічність.

РЕЦЕНЗІЇ

Олександр Астаф'єв, професор (Київ),
Анна Табакова, викладач (Бердянськ)

На гранях культур

(Елліна Циховська. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту. – Донецьк: Ландох-XXI, 2001. – 344 с.)

Дослідниця поставила собі за мету реабілітувати й адекватно, відповідно до вимог сучасної науки, прочитати й інтерпретувати під компаративним кутом зору специфіку творів Л.Стаффа в освоєнні часу і простору. Адже його твори, як і вся література загалом (нарівні з музикою, пантомімою, танцем, постановочною режисурою), належать до мистецтв, образи яких мають часову протяжність і жорстко організовані у часі сприймання. Навіть детальний опис нерухомих предметів у підрозділі «Музей речей – символ гармонії (Л.Стаффа та Ю.Тувім) розрахований на те, що описані локалізовані у просторі предмети ніби весь час «зіштовхуються» із послідовністю мови у часі.

Просторові уявлення присутні майже в усіх текстах поета. На відміну від скульптури і живопису тут вони не мають чуттєвої достовірності, матеріальної щільності і наочності, вони побічні і сприймаються асоціативно, звідси настанова Л.Стаффа освоювати реальність у часовій протяжності. У його творах помітна більша конкретність часових начал, а не просторових, у складі використаних монологів і діалогів зображений час і час сприймання менш-більш збігаються, а сцени драматичних творів (як і подібні до них епізоди у оповідних жанрах) фіксують час з прямою, безпосередньою достовірністю.

Е.Циховська прагне простежити пронизаність творів Л.Стаффа часовими і просторовими уявленнями, безконечно різноманітними і глибоко значущими. Простір в окремих художніх творах Л.Стаффа та в творчості інших письменників Польщі досліджували Б. Вжосек-Можинська, В. Крайка, І. Дембінська-Павелець, М. Нешчежевська, М. Клімчак, В. Кшенжек-Брильова.

Цікаві підходи до інтерпретації часопростору помітні в літературознавстві (К.Бартошинський), соціології (Б. Яловецький), культурології (К.-Д. Шатравський, І. Буковська-Флоренська), релігієзнавстві (С. Чарновський), фольклористиці (Я. Адамовський), міфології (Р. Пшибильський).

Літературознавців, слухно підкреслює Е.Циховська, цікавлять роль і значення простору, його семіотика (назва, атрибутика, опозиції натура-культура, село-місто), типологія (сакральний-профанний), символіка, способи вираження (безпосередній-опосередкований), види формування (аморфний-структурний, відкритий-закритий, панорамний-фрагментарний, статичний-динамічний, пасивний-активний, історичний, універсальний). У їхніх працях розглянуто питання генетично-контактного та зіставно-типологічного підходів, категорії «вплив», «рецепція», «трансформація», «традиція», проблеми перекладу, тематології і генологічного рівня компаративістики. В той же час обійдено увагою проблеми успішності (і неуспішності) художньої комунікації, національно-лінгвокультурного співжиття і різниці національних свідомостей комунікантів, комунікативної і структурної єдності текстів і часовопросторових континуумів, текстотвірних категорій, компонентів і елементів, моделей сприймання тексту і «проблемних» зон комунікативного акту, концептів художнього часопростору, фрейм-структур, кодів і еталонів художньої свідомості.

Літературознавець здійснює компаративне висвітлення доробку Л. Стаффа в його часопросторовому континуумі, типологічних сходжень та образних аналогій із творами Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлінка, К. Гамсуна, М. Коцюбинського, М. Рильського, Є. Маланюка. Базовою для дослідження Е.Циховської є презумпція інтертекстуальності, бо вона фіксує залежність часопростору Л. Стаффа від зовнішніх контекстів – впливів ніцшеанства, францисканізму, руссоїзму.

Дослідниця прагне розв'язати конкретні завдання: 1) окреслити й класифікувати найвиразніші часопросторові площини творчості Л. Стаффа; 2) проаналізувати його прийоми і засоби формування часопросторових параметрів; 3) осмислити творчість польського митця в контексті загальнокультурних, філософських та

літературних універсалій; 4) систематизувати точки еквівалентності поезій Л. Стаффа з літературою інших країн; 5) увиразнити роль Львова у формуванні європоцентризму письменника; 6) розкрити зовнішній контекст авторського дискурсу, генетично-контактні зв'язки та форми міжлітературної рецепції (впливи, образні аналогії, ремінісценції, переклади); 7) здійснити компаративний аналіз творів Л. Стаффа і текстів інших митців.

Об'єктом дослідження виступають сімнадцять поетичних збірок Л. Стаффа («Sny o potędze», «Dzień duszy», «Ptakom niebieskim», «Gałąź kwitnąca», «Uśmiechy godzin», «W cieniu miecza», «Łąbędź i lira», «Tęcza łez i krwi», «Ścieżki polne», «Sowim piórem», «Żywiąc się w locie», «Ucho igielne», «Wysokie drzewa», «Barwa miodu», «Martwa pogoda», «Wiklina», «Dziewięć muz»), окремі твори М. Метерлінка, К. Гамсуна, новели М. Коцюбинського, вірші Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, вірші українських поетів початку ХХ ст., за потребою до аналізу залучаються тексти Х.-Л. Борхеса, Г.-Г. Маркеса, А. Стріндберга, Новалиса, О. Памука, В. Короленка, А. Платонова, Ю. Олеси, Гі де Мопасана, Ж.-П. Сартра, Стендаля, А. Чехова, вірші В. Вітмена, Я. Кохановського, А. Міцкевича, К. Тетмайера.

Предмет наукового дослідження Е.Циховська формулює так: «специфіка часопросторової організації творчості Л. Стаффа, типологічні збіги та контактні зв'язки, представлені *синхронними* відношеннями (Л. Стафф – М. Коцюбинський, а також Я. Каспрович, Т. Ружевиц, Ю. Тувім); *несинхронними* (звернення до античних, біблійних та загалом культурних мотивів, до творчості Леонарда да Вінчі, Бенвенуто Челліні, Марка Аврелія); *безпосередніми* (Л. Стафф – Ф. Ніцше, М. Рильський – Ф. Ніцше)».

Незважаючи на національну ідентичність культури та специфічну мовну картину світу, культури не мають «власної території», бо «культура лише в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше» (М.Бахтин). І кожна література, яка входить до світової скарбниці, здатна «подивитися на себе збоку», бути «амбівалентною» (М.Біблер).

Тут Е.Циховська бачить дві проблеми: діалог у літературі і діалог літератур. Щодо першої, то на прикладі детального аналізу творів Л.Стаффа вона переконливо показує широке інтертекстуальне поле його думок, відкритість духовного досвіду

минулого. Наступна проблема – це проблема діалогу літератур, зокрема польської і французької, польської і української, польської і російської та ін., специфіка діалогу, здійснюваного, звісно, за допомогою текстів, своєрідних висловлювань, уявлень, концепцій світу і його образів. Звісно, самі по собі образи не можуть організувати діалогу. Це поки що павутина, переплетення «мертвих слідів» (Р.Барт), залишених у знаковому матеріалі живими мовними процесами і смислопокладання. Щоб тексти породили діалог, необхідно «воссресити» їх у мовному акті, свідомості реципієнта. Так, «перетворившись» у контексті іншої свідомості, але залишаючись ідентичними у своїй комунікативній подієвості» (В.Тюпа), текст Л.Стаффа утворює дискурс як взаємонакладання мови і мовлення, тексту і його версії, квазітексту, який створюється у свідомості реципієнта.

В аспекті теоретико-методологічних пошуків Е.Циховська використовує досвід філософії діалогізму (праці К.О.Апеля, М.Бахтіна, М.Бубера, Ю.Габермаса, Ю.Крістєвої, Е.Левінаса, Ю.Лотмана, П.Рікера), структурно-семіотичної школи (дослідження Р.Барта, Е.Бюїссана, Ж.Дерріда, Я.Мукаржовського, Ц.Тодорова, Р.Якобсона та ін.), ідеї герменевтики, рецептивної та феноменологічної естетики і психоаналізу, тематологічного, типологічного та інтерпретаційного методів аналізу, спирається на результати провідних українських і зарубіжних компаративістів і теоретиків сатири. Вона максимально враховує результати досліджень польських, українських та зарубіжних науковців, присвячених категоріям простору та часу: М. Бахтіна, М. Гловінського, Р. Ингардена, Н. Копистянської, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, Е. Реверс, В. Топорова, Й.-Ф. Туана та ін. Особливу увагу зосереджено на концепціях Ж. Бодрійяра, П. Валері, М. Епштейна, Ж. Женетта, Е. Кассіра, П. Рікьора, К.-Г. Юнга, О. Шпенглера та ін. Окреме значення мають дослідження творчого та життєвого шляхів Л. Стаффа І. Мачеевської, Є. Квятковського, В. Мадиди, М. Шчот, Ю. Булаховської, Н. Богомолової.

Окремо слід сказати про новизну дослідження. Вперше в українському і польському літературознавстві вибудовано цілісну часопросторову картину доробку Л.Стаффа; розглянуто поетичний, драматургічний, перекладацький спадок в інтертекстуальних взаємозв'язках; творчість поета прочитано через нову теоретичну

базу в світлі інтердисциплінарних естетико-філософських концепцій; зосереджено увагу на відкритості його текстів до різних за епохою та зорієнтовністю літературних, філософських, мистецьких постатей, напрямів, угруповань; поглиблено й переосмислено аналіз найвиразніших мотивів та особливостей поетики Л. Стаффа. Запропоновано типологію жіночого образу, окреслено його міфологічно-язичницький та християнський типажі залежно від горизонту очікування чоловіка як головного героя тексту. У модусі часопростору розглянуто такі явища, як сугестія, синестезія, утопія, ідеальний герой, «внутрішнє–зовнішнє» й інші феномени порівняльної поетики; визначено роль перекладу як чинника інтертексту.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що їх можна покласти в основу класифікації часопростору творів різних митців. Крім того, монографія розширює набутки сучасної компаративістики, порушуючи проблеми міжкультурної художньої комунікації польської, української, французької, бельгійської, норвезької літератур. Робота проєктує потенціал горизонтів майбутніх компаративних досліджень творчості Л. Стаффа, подає систематизований каталог-показчик митців-контактерів, з якими спілкувався поет через перекладацтво та епістолярій.

У першому розділі «Біографічний часопростір тексту» розкрито безпосередню взаємозалежність творчості Л. Стаффа від його життєпису; сформульовано основні засади біографічної мотивації художнього світу митця. Тут переконливо прокоментовано образи біографічного часу у творах (дитинство, юність, зрілість, старість), історичного (характеристики зміни епох і поколінь, крупних подій у житті суспільства), космічного (уявлення про вічність і вселенську історію), календарного (зміна пір року, буднів і свят), добового (день і ніч, ранок і вечір), а також уявлення про рух і непорушність, про співвіднесеність минулого, теперішнього і майбутнього. Е.Циховська переконливо ілюструє відому тезу Д.Лихачова: від епохи до епохи, у міру того, як стають ширшими і глибшими уявлення про змінюваність світу, образи часу набувають у літературі все більшої значущості, письменники ясніше і напруженіше усвідомлюють, повніше фіксують «різноманітність форм руху», «оволодіваючи світом у його часових вимірах».

У творах Л.Стаффа присутні різнопланові просторові картини, образи простору замкнутого і відкритого, земного і космічного, реально видимого і уявлюваного, уявлення про предметність близьку і віддалену. У підрозділах «Від біографічного методу Ш. Сент-Бева до біографічних модальностей», «Музей речей – символ гармонії (Л. Стафф та Ю. Тувім)», «Образ Alma mater у творчості Л. Стаффа», «Рецепція Львова», «Харківські рефлексії: війна як абсурд», «Утопія острова: капрійські враження Л. Стаффа і М. Коцюбинського» розгорнуто думку Ю.Лотмана про «мову просторових уявлень», художню значущість просторових часів, скерованого простору, побутового і фантастичного, замкнутого і відкритого.

Дослідниця вказує на двоїстий характер фіксації часу і простору в літературних творах: 1) вони подаються у вигляді мотивів і лейтмотивів (переважно в ліриці), які нерідко набувають символічного значення і маніфестують ту або іншу картину світу; 2) вони складають основу сюжетів творів. Е.Циховська доходить висновку, що ностальгія за періодом дитинства як міфу про втрачений рай реалізується у Л. Стаффа через традиційну для митців сублімацію – заміщення втраченої ланки написанням віршів про цей період, через енантіодромію – віру польського поета в незворотність процесів, призводить до сприймання дитинства як можливого повернення до нього, а також до зосередженості на речах родинного будинку, які формують симболярій музею.

У другому розділі «Інтертекстуальний часопростір тексту» підкреслено, що проблемою часопростору творів Л.Стаффа тісно пов'язана ще одна проблема – «тексту у тексті». У багатьох його творах демонструються цілком, або частково інші художні чи, скажімо, наукові твори, їх місце і функції у художньому світі того чи іншого твору вимагають пильнішої уваги. Інколи такі «інкорпорації» можуть бути предметом створюваного художнього світу.

Це свого роду упізнавальні знаки, що подають інформацію про характер даного світу (або його фрагмента), його ціннісно-природний (чи штучний) статус, а також про персонажів (їх настроїв, ідеали, характер тощо). Вони можуть виступати у ролі відкритих або прихованих моделей світу, що інтерпретується для читача, або ж ситуації, у якій задіяні персонажі. Певна річ, такі твори мали б

легко розпізнаватися, зразу ж відсилати читача до конотацій та інтерпретацій, що стоять за ними.

Цей комплекс проблем дослідниця розглядає у підрозділах «Переклад як чинник інтертексту», «Екфраза: колізія відчуженої сутності», «Тематичний комплекс природа/цивілізація», «Сугестія як мова несвідомого» (Л.Стафф і П.Верлен), «Тематичний комплекс природа – цивілізація», «Руссоїзм/францисканізм та орієнталізм», «Семіотика інтерактивності (Л.Стафф – М.Метерлінк), «Ідеальний герой в ліриці Л. Стаффа та в українській еміграційній поезії», «Концепт надлюдини: трансформації образу коваля». Е.Циховська наголошує, що у випадках, коли текст допускає в принципі відкриту кількість інтерпретацій, механізм, що його кодує, хоч і мислиться як закрите на окремих рівнях, у цілому принципово відкритий. Отже, і в цьому зв'язку текст і мова переставлені. Текст дається колективу раніше, ніж мова, і мова «вираховується» з тексту.

У третьому розділі «Семантичний часопростір» дешифровано проблемні координати поетичної мови Л. Стаффа. Тут розглянуто проблеми: континуум жінки: збіг протилежностей, синестетичні синтагми Л. Стаффа та французьких символістів, рецентивізм як діалог з українською поезією ХХ ст., «сутінки» – парадокс аксіологічного часу, семіотика мовчання/голосу (Л. Стафф і М. Метерлінк), оніричні візії як засіб творення дійсності, язичницькі та християнські символи. Е.Циховська доходить висновку, що тексти письменника містять у собі мемофонд попередників: як перегуки з творами інших, так і витвори візуальних мистецтв, – інтертекстуальні та інтермедіальні аспекти, що формують поняття «міжсеміотичних відношень» (В. Вольф). І хоча існують дослідження, де інтермедіальність складає частину інтертекстуальності, проте це різні сфери, зокрема Ю. Мюллер розмежовує їх за принципом інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів, та інтермедіальності – як кореляції медіа-каналів. На її думку, інтертекстуальність й екфраза передусім споріднює те, що це різновиди емоційної реакції письменника на попередні, наявні тексти-донори. Основу екфрази й інтертексту складає діалог автора зі своїм попередником, творцем оригіналу, а також тлумачення прототексту. Для Л. Стаффа як знавця мистецтва екфраза схожа своїми рисами до засобу довільного компоювання –

«вкраденого об'єкта» (зумовлює вставку в твори текстів афіш, рекламних оголошень, написів тощо), або до симулякра, виступаючи органічним елементом творчості.

Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

Ракурс міфічних сенсів

(Драненко Г.Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М.Кольтеса. – Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2011. – 440 с.)

Гуманітарна наука у ХХ столітті була позначена появою таких аналітичних методик та інтерпретативних стратегій, що тяжіють до відшукування та окреслення універсальних сенсів. Безсумнівно, вирішальну роль у формуванні сучасного наукового дискурсу належить саме представникам французької науки, значний пласт якої став основою осмислення рецензованої праці. Після запропонованого Р.Бартом вектору текстового аналізу, поняття «текст» набуло всеохопного значення. Склалася ситуація, при якій стало можливо говорити про місто-як-текст, життя-як-текст, космос-як-текст. При узаконенні в науці ігрових стратегій намітився ще один вектор інтерпретації, що дозволяла окреслювати процеси написання та аналізу текстів у термінах ігрового дискурсу: творчість-як-гра, текст-як-гра, життя-як-гра. Епоха деконструктивізму щоразу посилювала ці тенденції.

Цей процес був підсилений відмовою від цілісності світосприймання («Нова критика»), проголошенням смерті автора (Р. Барт), смерті суб'єкта (М. Фуко), смерті твору (адже твір розпадається на безмежну кількість прочитань). Не другорядну роль при цьому відіграли й суто лінгвістичні тенденції: теорія крайнього мовного скептицизму, згідно з якою остаточне значення ніколи не може бути досягнене (Ж. Дерріда); розробка проблеми полісемії слів та знаків, нелінійного, багатомірного письма, що вимагає нелінійного процесу конструкції, ідеї «нульового» ступеня письма (Р. Барт); протиставлення мови і мовлення (написаного і сказаного слова), що змушує розглядати мову, текст як поле безконечних замін та зміщень.

Кульмінаційним моментом у формуванні деконструктивізму стали вчення Ж. Дерріди про децентрацію (неіснування центру як місця присутності, постійне зміщення центру – коли один центр замінюється іншим, взаємоперехід центру та периферії); вчення М. Фуко про дискурсивні практики та «владу письма» (відтак – «плюральність силових відносин» та полівалентність тексту); концепції Ю. Крістевої про інтертекстуальність та Ж.-Ф. Ліотара про руйнування метанаративів.

Зрештою деконструктивізм витворив ситуацію, яку можна окреслити як кризу об'єктивності та кризу значень. За таких умов доводиться мати справу з хаосом, коли твердження «світ як текст» поступається місцем твердженням «світ як хаос», «текст як хаос». Хаотичність мови та мислення веде до нестабільності, де і текст, і середовище, в якому він знаходиться, постійно змінюються, витворюючи простір, де людина «чужа сама собі» (Ю. Крістева), де немає точки опори, хоча щоразу наростає внутрішня активність та творчий потенціал кожного мистецького явища. Відбувається *постійна метаморфоза тексту* та його оточення: потенціал смислопородження, сенсоутворення циркулює без існуючого порядку, генеруючи альтернативні та взаємні значення, помножуючи сенси. Для деконструкції важлива багатозначність, невизначеність та розмитість. Доповнення та розростання значень стає конотаціями до основного ядра, які наростають у постійно змінних умовах. Деконструкція орієнтується на множинність сенсів, на відсутність єдиної матриці значення тексту.

Такий підхід до тексту веде до цілковито іншого розуміння текстового аналізу та інтерпретації, адже зникає необхідність тлумачення. Інтерпретація перестає бути пошуком автентичного «істинного» смислу, а перетворюється у процес наповнення тексту значенням. Читання та інтерпретація стають не осягненням значення, а його постійним присвоєнням. Проникнення в текст як мережу генерування значень без цілі і без центру в умовах безконечності і «вислизання» смислу перетворюється в «ретельне розплутування значень» (Барбара Джонсон), де відбувається постійне зіткнення читання з «нечитабельністю» тексту (П. де Ман), де блукаючий погляд читача повинен поєднувати «порожні місця» тексту (В. Ізер).

Головна проблема інтерпретації у деконструктивізмі пов'язана з презумпцією помилковості читання як ознакою всіх дискурсів. Це впливає з помилковості мови (бінарної системи істинності та неістинності), що веде до неминучої невдачі в намаганні досягнути значення. Відсутність центру чи опертя в інтерпретації пов'язане зі скасуванням авторитету автора, який не має привілейованого доступу до значення тексту. За Р. Бартом, з тексту промовляє не автор, а сама мова. Розрив між автором та текстом (його деперсоналізація) спричиняє інший розрив – між текстом та його інтерпретацією. Деконструктивна техніка читання вимагає деперсоналізованого підходу й до трактування тексту: він не потребує інтерпретатора, позаяк сам породжує сенси і самотрактує себе, не зберігаючи при цьому жодних зв'язків із витвореними самоінтерпретаціями. Мова у цьому разі виступає як «щось транскінечне» (Ю. Крістева) і виконує не комунікативну функцію, а трансформативну, що водночас є згубним для суб'єкта. Таким чином, на місці автора з'явилося поняття *скриптора*: письменник став розглядатися не як автор висловлювання, а як його носій. Прочитання, інтерпретація чи аналіз тексту, який завжди відкритий для безконечного ряду копій і репрезентацій, постали як деконструкція без будь-яких законів чи правил.

Оскільки деконструктивізм заперечує існування джерела і центру, то інтерпретатори стають вільними у своїх діях, і кожна інтерпретація виявляється іншою деконструкцією, «текстом про текст». Оскільки більше не існує обов'язкового значення, яким би можна було оволодіти чи яке би можна було реконструювати, то рецепція стає лише конструюванням ще одного іншого прочитання та іншою деконструкцією. З огляду на загальні засади постструктуралізму, і цей процес є деперсоніфікованим – текст саморуйнується, навіть у межах однієї мови, не говорячи вже про ті зсуви та зміщення, які викликані іншою мовою та іншомовним/іншокультурним середовищем. Через руйнування тексту при прочитанні та при перекладанні настає момент, коли текст починає відрізнятися від самого себе, виходить за межі власної системи цінностей та власного смислу. Тому інтерпретація як деконструкція виявляє себе як «розвінчування» і нове написання. У кожній мові текст сам виражає власний модус написання, розкриваючи в ньому «алегорію власного нерозуміння»

(П. де Ман). Тлумачення постає як руйнування чи «анулювання» оригіналу, чому сприяє гетерономна (неоднойменна) негативність письма. Як вказує Ю. Крістева, поліномний повторний відбиток – це «придушення першого значення, а отже, нуль».

Злам тисячоліть – ситуація пост-деконструктивізму – поглиблює наукову ситуацію поверненням до міфологічного мислення (радіше навіть контамінацією науки та міфу). Сьогодні наука метафоризується / міфологізується: вже сама ідея про можливість розуміння чи відчитування сенсів сприймається як міфічна. Тому не випадково міфічне мислення стає таким привабливим для багатьох мислителів останніх десятиліть. Ознакою міфологічного мислення стає залучення такої термінології, як лабіринтність / ризомність інтерпретації на позначення помноження, розгалуження сенсів, які часто несумісні, ворожі, не узгоджуються між собою, протиставляються. Міфічних сенсів набуває в науці ситуація «Вавилону інтерпретацій» – нагромадження несумісних значень / теорій.

У цьому річищі написана монографія Галини Драненко «Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М.Кольтеса». Найвагоміша цінність книги полягає, на нашу думку, в тому, що вона демонструє пост-деконструктивістську ситуацію сучасного наукового простору. Із вражаючої обізнаністю та ерудованістю щодо міфокритичних дискурсів різного спрямування дослідниця представляє перед читачем різночасові наукові системи, пов'язані із можливістю міфічних / міфологічних підходів до художнього тексту. В детально прописаному першому теоретичному розділі «Критики міфу та міфокритики» окреслюються наукові дилеми міфокритичного, архетипного підходів, які передусім полягають у неможливості сумістити, узгодити термінологію, навіть найпростішу (тема – мотив – образ – символ), якою послуговуються не те, що представники різних наукових традицій, а й у межах однієї наукової школи. Множинність художніх світів, що співіснують в одному тексті, при цьому помножується на множинність термінологічних матриць, безконечну ризому можливих інтерпретацій. Хоча авторку книги ця ситуація не засмучує. Визнаючи, що ми живемо у міфологізованому суспільстві, де безпосередня функція міфу – «об'єднувати суспільство», а при вичерпанні одного міфу

складається ситуація «очікування пришествия нового міфу, який має його витіснити», вона переконана, що «множинність міфів є запорукою соціально здорового суспільства» (С.225).

Єдиний можливий вихід для науковця, у науковій ситуації, що склалася, полягає в обранні одного шляху серед безконечної множини можливостей. Цей шлях Г.Драненко вибирає для свого дослідження у виокремленні з-поміж інших наукового підходу єдиного дослідника, про що свідчить другий розділ «Міфокритика Ж.Дюрана: теоретичні засади та методологічні принципи». У ньому дослідниця докладно простежує ключові концепти міфокритичного вчення Ж.Дюрана, його розуміння синтетичності природи міфу, режими уявного, схеми класифікації образів, містичні та синтетичні структури та ін. з точки зору сприймання *Homo sapiens*.

Для ілюстрації теоретичних постулатів обрано надзвичайно промовистий матеріал – творчість новітнього французького драматурга Б. - М.Кольтеса (доробок якого, до речі, в українському літературознавстві окреслюється вперше), чому присвячено третій розділ монографії – «Міфокритичне прочитання творів французького драматурга Б.-М.Кольтеса», де запропоновано застосування французької міфокритичної методики на прикладі конкретного художнього матеріалу, зокрема прочитання трьох драматургічних творів Б.-М.Кольтеса – «Ніч незадовго перед лісами», «Повернення до пустелі» та «Роберто Зукко». Г. Драненко обґрунтовує доцільність використання своєї методики дослідження відносно обраного літературного матеріалу: це універсальність тематики творів новітнього французького автора, оригінальна концепція театру, позачасовість і глибокий метафізичний зміст драматургії Б.-М.Кольтеса. При аналізі п'єс дослідниця спостерігає, як вона на це вказує, за оприявленням міфологічних структур у формі явних і прихованих міфем / міфологем: «переважна більшість проявів міфу реалізуються в кольтесівській драматургії в латентний спосіб, відтак повтор прихованих міфологічних структур відкриває широкі можливості для архетипологічного та міфокритичного тлумачень. Процес творчості функціонує за умови перед-існування тексту народжуваного твору, а художній твір живиться первісною історією, прихованою в підсвідомості мистця» (С. 382). Саме акцентування уваги на

«латентних формах» посилює деконструктивістську ситуацію «присвоєння сенсів», «наповнення сенсами», посилення «гри текстом» та «гри у текст».

Відтак розвідка Г.Драненко ставить питання про систему координат. Відповідно, інтерпретувати кожну міфологему, навіть кожне слово, можна не лише із перспективи того ракурсу, в якому воно було сказане, а й з безлічі інших можливих перспектив. При цьому при певному фокусі можна відшукати таке значення, яке буде відсутнє при погляді з кожного іншого ракурсу. Тут промовистою є навіть ілюстрація, винесена на палітурку книги, на якій розгалужене дерево-ризом, що може сприйматися навіть як дерево, яке росте корінням вгору, зображене під таким кутом зору, що в його гіллі прочитується людський силует, який буде помітним лише із цього єдиного ракурсу. Очевидно, що з інших точок його «прочитань» можна було би відшукати інші сенси, які наразі залишаються прихованими. Проблема в тому, на якому сенсі зупиниться інтерпретатор. Вирішальними тут буде система цінностей (особливо духовних).

Б.-М.Кольтес як яскравий представник епохи постмодернізму створив простір для ситуації «множинних прочитань». На перетині численних теорій міфу інтерпретація текстів цього автора постає як своєрідна «гра у бісер» – відшліфоване мистецтво нанизування сенсів, де в інтерпретації Г.Драненко переплітаються значення явних та «латентних» компонентів із різних епох, культур, релігійних систем, мистецьких орієнтацій, що витворюють мозаїку із уламків свідомості Кольтеса, віддзеркалену через дзеркало свідомості інтерпретаторки. Дослідниця, яка володіє французькою мовою, не лише оприсутнює для української наукової сфери низку не перекладених до цього франкомовних джерел, а й здійснює власні переклади Кольтесових творів. Присутність авторського перекладу при цьому поглиблюють ситуацію взаємовіддзеркалення, коли маємо справу із привнесенням фрагментів свідомості перекладача в інтерпретований простір.

Ситуація постмодернізму не залишає простору для постановки питання істинності чи хибності тлумачення, обстоюючи правомірність «вірогідності» (С.123). Однак для представника біблійної герменевтики виникає питання, чи можна беззастережно ставити в один ряд біблійні оповіді (які на сьогодні

підтверджені археологічно та історіографічно) із культовими міфами язичницьких народів. Тому все ж неправомірно використовувати тезу про те, що «Біблія творить власні міфи» (С.59), як і говорити про біблійні міфи як такі. Адже після процесу «демифологізації» (Р.Бультман) Біблії, особливо після появи «Великого Коду» Н.Фрая в сучасній гуманітаристиці утвердився й альтернативний вектор її аналізу – у протиставленні до міфічного мислення, а не у його контексті.

Книга Г.Драненко написана вправним стилем, добірною мовою, в якій лише подекуди трапляються неточності (як-от не зрозуміло, чи русизм «первообраз», С.62 та ін. та українське «першообраз» використовуються на позначення одного і того ж феномена). А окремі описки сприймаються допоміжною ілюстрацією ігрового дискурсу сучасної наукової мови: **tupos** (С.89, замість прийнятого в науковій термінології **typos**); **muthos** (С. 35,130,147) замість прийнятого **mythos** (С.39, 138, 224, 225 та ін.) – як процес мутації джерел, мутування міфу та його значень у текстах і дійсності. Книга доповнена ґрунтовною бібліографією, додатками, численними схемами й таблицями, які структурують матеріал, раціоналізуючи його сприймання.

Важливо, що рецензована монографія не лише розширює горизонти нашого вітчизняного літературознавства, доповнюючи його новими малознаними французькими розвідками, а що сама ця книга є новим словом у нашій науці. Г.Драненко як представник та послідовник наукової школи проф. Нямцу А.Є. не лише прописує український вектор в європейському напрямку, а й вбачає певні переваги, першість українських студій щодо подібних пошуків у працях французьких колег. Вказуючи про певну подібність методологічних принципів двох шкіл тематології, вона все ж зазначає: «Головною відмінністю є те, що французька тематологія ще тільки доводить необхідність глибинного осмислення сюжетно-образного матеріалу, тоді як теорія традиційних сюжетів та образів досліджує це питання від самого початку (форми та способи осмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу є невід'ємною складовою української теорії). У висліді наш зіставний аналіз продемонстрував переваги української теорії: її теоретичний апарат більш розвинутий, вона має міцне методологічне підґрунтя, а її наукові можливості значно ширші та

перспективніші» (С.33). Сподіваємося, що посилена новітніми французькими методиками, вона ще більше помножить свій потенціал.

Монографія Г.Драненко «Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М.Кольтеса» є самостійним науковим дослідженням, цікавим з огляду методології та матеріалу, на якому вона апробується. Водночас книга не залишає сумніву, що мистецтво Б.-М.Кольтеса настільки багатогранне й багатоплощинне, що в системі *інших координат* кожен його фрагмент міг би набути іншого тлумачення, і це є ще одним доказом, що *mythos* та *logos* – слова не тотожні, і їм ніколи не зійтися, особливо, якби постало питання про пошуки істини.

Вадим Ткачук, доц. (Тернопіль)

**Кулінарно-історична подорож Угорщиною крізь оптику
кулінарії**

(Кшиштоф Варга. Гуляш із Турула. Есе. / Переклав О.Білий
– К.: Темпора, 2010. – 174 с.)

«Апетит приходять під час їжі»
Жером Манський

Художній твір Кшиштофа Варги, польського письменника і журналіста угорського походження заслуговує на увагу читача тому, що автору вдалося поєднати картини епохальних змін ХХ – ХХІ століть, навіть подивитися очима своїх дідів на справи давно минулих літ. Іронічно-гумористична тональність книги підсилюється знанням угорської кулінарії, описи якої наскрізні у творі, щоб у такий спосіб історичні події відтінити розмаїтою угорською кухнею, що символізує життєрадісне начало. Художній нарратив містить у собі чимало автобіографічних моментів і поєднує спогади дитинства і думки зрілого чоловіка. Для автора дитинство – безпечні часи «материнського лона», коли не доводилось думати про хліб насущний і про інші буденні питання життя, що перешкоджають митцю піднятися в ідеальний світ мрій і звершень.

Ця книга змальовує сучасне й минуле Угорщини, її культуру, звичаї, ментальність народу, прямування в майбутнє. Розповідач майстерно оперує часовими вимірами, вдаючись до постмодерної поетики, зокрема гри з читачем, міфології: герой постійно повертається в минуле у вигляді уявної (фікційної) чи явної подорожі, що завжди викликає спогади і сум за справами, які хтось чи колись завершив. Не грає ролі, що буде далі, проте неймовірно цікаво, чи залишився «той світ і герой таким самим, в якому він жив», чи зазнав непоправних втрат.

Твір автора можна віднести до своєрідного жанрового різновиду роману-есе, в якому епічне й ліричне, побутове й філософське начала взаємопереплітаються, утворюючи неповторний синтез думок і почуттів. Художній світ твору об'єднує в цілісність *гетеродієгетичний наратор*, тобто оповідач-усезнавець, який наділений даром переноситися в часи і просторові топоси, змальовуючи величну художню картину світу, а, по-суті, епоху марковану особливою ліричною тональністю, що впливає від особи автора, присутність якого так само простежується в структурі тексту.

Автобіографічний оповідач спирається на угорську міфологію та її образи. Тому топос Турула (від назви міфічних угорських птахів) є символом Угорщини (чи Австро-Угорщини), яка в його візіях є уособленням могутності та сили держави, збудованої стараннями прадідів. Містичний птах уособлює велич і є знаком, поєднуючи в собі містичність Іштена, верховного бога стародавньої угорської міфології, та Атіли й Алмоша, як їхніх нащадків гунів, творців тогочасної імперії. Дивний величний хижий птах нагадує прародителя угорців, що повинен нести перемогу та зміни на краще. Цей образ уособлює грізного вартового, який не дозволить зазіхати на свободу угорців. Він є знаковим вісником подій у житті народу та його долі. Для автора Турула – символ давно минулої величі і всемогутності, носій національного духу і самоідентичності угорця.

Художньо-біографічний твір Кшиштофа Варги насичений назвами художніх творів, локальними просторами, згадуються часо-просторові антропоніми. Для наратора Буда і Пешт є цілком різними містами, які втілюють опозиції “Село” і “Місто”, “Гребля” і “За Греблею” Все це вибудовує особливу колоритну картину часу

та історії, невинний їх потік. Творів Варги споріднені своїм життєлюбством “Пригоди бравого вояка Швейка” Ярослава Гашека, “Улліс” Джеймса Джойса, наратив якого будується на поетиці потоку свідомості. Митці цих текстів прагнули передати своє бачення світу крізь призму особистого (навіть персонального), сприйняття й оцінки дійсності. Звичайно, глибоке розуміння таких творів передбачає не просто прочитання тексту, а спробу пройти стежками спогадів оповідача і побачити, відчуті і пережити «наживо» ті відчуття, які він намагався донести до реципієнта автор. Такі твори дають можливість поглянути на світ крізь оптику “іншого” і змогти “зазирнути” в минуле або навіть відмінний від нашого світ з його своєрідними цінностями очима “іншого”, спробувати відчуті запах свіжого хліба, який спекла господиня, смак лечо чи фаршированого перцю, а, може, і смак недорогого вина, яким господар намагався частувати гостей, бо просто інакшого не мав, але правила гостинності того вимагали.

Повернення до батьківського дому завжди навіює певну ностальгію, меланхолію, чи як би це не називали, але все одно спогади, які спонукають по-філософський сприймати світ і себе в ньому. Радко Питлик, автор біографії Ярослава Гашека писав: “Недалеко від мого будинку є звичайна пивна. Вона майже нічим не відрізняється від тисячі таких же празьких пивних. От тільки над одним зі столів, застелених картатою скатертиною, висить табличка: «За цим столом пив пиво Ярослав Гашек». Відвідувачі займають цей столик, коли не залишається вільних місць. Наче намагаються таким чином виявити повагу. Цей трактир, на щастя, не став туристичним, тут не зустрінеш японця з фотоапаратом. Тому тут ще збереглася атмосфера «пивних» Праги початку ХХ століття. Постійні клієнти, за кожним з яких закріплено певне місце, обговорюють політику. Замість вбивства Франца Фердинанда – збільшення податків і американський радар. У пивній «У Чаші», де Палівець наливав пиво Бретшнейдер і Швейкові, про радар не почувеш.” Автор намагається провести культурно-історичну подорож крізь атмосферу кнайп, забігайлівок, де колись подавали неперевершену смакоту, а зараз – не таку. Отож спогади – це історична пам’ять, яка містить у собі гіркі і невилікувані рани, пересуди й упередження, але й світлі моменти

екзистенції людини, і щось таке, що залишається навіки і передається як великий духовний скарб майбутнім поколінням.

Книга “Гуляш із Турула” сатирично-іронічна, як і всі назви її розділів, відображає авторсько-персональні спогади про минуле і сьогодення. Кулінарні назви розділів книги слугують іронічним віддзеркаленням історичних подій кількох десятиліть, епох і цінностей. Автор не обмежує себе описами закладів, які полюбляють туристи, начитавшись різноманітних довідників. Він дозволяє зазирнути краєм ока на будапештські тролейбуси, ринки, де торгують всіляким дріб'язком, сором'язливих повій на шпильках, молодіжні фестивалі і на політиків, які обманювали свій народ і в цьому ж йому зізнавались. Перед нами проходить життя на зламі епох, цінностей і сподівань. Старі трамвайні лінії, які потребують ремонту, неминуче поступляться чомусь новому, незбагненному для оповідача.

Твір завершується подорожжю наратора місцями історичних подій і майже дитячою мрією: «Наступного дня я поїду до Будапешта і подамся на довгу прогулянку цвинтарем Керепеші, аби дивитись на пружні сідниці і перса, витесані навіки в надгробних кам'яних брилах».

Вадим Ткачук, доц. (Тернопіль)

Закулісні секрети «господарів життя»

(Брати Капранови. Щоденник моєї секретарки. – Київ: Гамазин. – 2011. – 400 с.)

«Щоденник моєї секретарки» братів Капранових поряд із «Записками українського самашедшого» Ліни Костенко, «Дядечком на ім'я Бог» Євгена Положія та «ВМХ: повість про велосипед без сідла» Сергія Германа продовжує розвивати тематику Майдану та Помаранчевої революції 2004 року. Ці події збурили українське суспільство, безпосередніми учасниками яких були мільйони людей; в авторській візії вони по-новому постають у свідомості читачів та доповнюють картину того часу ще одним фікційним світом.

Головний герой тексту є типовим представником українського бомонду, зрілою людиною, яка, на погляд обивателя, чимало досягла в житті: робота в коридорах влади, впливові друзі та партнери, дружина-телеведуча, віддана красуня-коханка, дорослий син-студент та розмірене життя заможного жителя столиці. Щоденні маневри в хитросплетеннях бізнесу та політичних інтриг наче ширмою ховають за маскою прагматизму й цинізму набуту духовну обмеженість. Проте роками вибудований світ дає тріщину від одного єдиного запису тендітної та наївної секретарки Хмаринки, яка у службовому журналі записала свої думки про одного з відвідувачів, а зміни в політичному житті країни довершують крах цієї хиткої будови, адже головний герой втікає від щоденних подій у казку заморських островів.

Автори вдаються до провокативного прийому, заохочуючи читача активно шукати реальних людей-прототипів, героїв художнього твору, однак вони є, радше, збірними образами, стереотипними масками чи типажами, які грають свої ролі у життєвих ситуаціях. Усі другорядні персонажі яскраво прописаними у творі та щораз демонструють свою індивідуальність і неповторність, що часто підкреслюється акцентуванням уваги на особливостях їхнього мовлення, історіями, які вони розповідають, та їхніми вчинками.

Роман не є політичною сатирою, радше це розповідь чи спогади, бачене і почуте. Змальовані події в художньому творі розгортають навіть не особисту драму, а тимчасове збурення в цілком розмірному житті головного героя, який усвідомлює абсурдність буття. Проте кризовий період у житті країни – весна-осінь 2004-го спричинили зміни у свідомості багатьох інших людей, що він з зачудуванням помічає, але водночас бачить свою роль у майбутньому, яка суттєво не буде відрізнятися від того, що він чинив у минулому.

Головний герой постійно женеться за матеріальними цінностями, не спроможний зупинитися і замислитися над тим, що творить. Відтак життя вносить свої коректури в плани людини. Давно забутий родич раптом нагадує про існування моральних законів та про муки сумління, які неминуче наздоженуть тебе через роки. «Так буває, що живе собі людина, як людина, – згадує герой

слова свого мудрого діда. – А потім у складній ситуації з'ясовується, що воно – мавпа». За допомогою прес-пап'є з мавпами, яке виготовив дід головного героя, автори представили надзвичайно місткий і виразний символічний образ, крізь призму якого головний персонаж намагається проаналізувати події, в яких він бере участь. Ті мавпи є архетипними масками-ролями, які люди слухняно виконують у житті.

«Щоденник моєї секретарки» позиціювався як неважке читиво. Отож твір спонукає розважитися і непомітно згаяти час. Проте ненав'язливо порушуються питання місії людини в житті, розкриття приземленості її прагнень, прихованого і неприхованого цинізму під час відстоювання своїх інтересів та гра в хованки за удавано щирими словами обіцянок і гіркі реальності зради тих, хто нещодавно клявся у своїй вірності. Безпринципність у досягненні своїх мрій різко контрастує на фоні роздумів наївної дівчини. Світ істеблішменту живе за своїми законами і змушує тих, хто потрапив туди, грати ролі за вже встановленими правилами і визначатися, ким ти там є чи будеш. Такі екзистенційні межові ситуації неминуче створюють внутрішній конфлікт між совістю та грошима, щирими людськими стосунками та акторською грою. Не загубитися на манівцях життя, не втратити орієнтири допомагає звернення до досвіду предків, до джерел їхньої мудрості, набутої у віках, вистражданої в різноманітних перипетіях та виплеканої надією та любов'ю.

Характерною особливістю цього незвичного твору є те, що, за твердженням братів Капранових, роман є значною мірою біографічним. Частина його героїв виникли не в уяві авторів, а змальовані з реальних людей, прототипів сьогоденного дня, їхніх родичів. Можливо, це і зробило «Щоденник моєї секретарки» постмодерним і, зрештою, філософським за характером.

Братам Капрановим часто закидають, що вони публіцисти, а не письменниками. Однак їхні твори знаходять свого читача, автори є впізнаваними медійними постатями, що і підкреслюється промоціями їхніх творів. Кожна курка своє яйце хвалить і не варто її за це осуджувати.

А яйце на обкладинці книги те саме, справжнє...

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА **3**

МИРОСЛАВА ГНАТЮК	
НАЦІЄТВІРНА ДОМІНАНТА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ	
ВОЛОДИМИРА САМІЛЕНКА	
ОЛЬГА БІГУН	12
КОНЦЕПЦІЯ «ЛОГОСУ» У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА:	
ПАТРИСТИЧНА ПАРАДИГМА	12
СВІТЛАНА БОРОДЦА	
НАЦІОНАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНИЙ КОД У РОМАНІ «СМІТНИК	
ГОСПОДА НАШОГО» ГАЛИНИ ПАГУТЯК	19
НАТАЛІЯ ГОРОДНЮК	
КОНЦЕПТ ЇЖИ ТА СИМПОСІОНАЛЬНІ ОБРАЗИ У РОМАНІ	
В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ГРУНТУ»	28
ВОЛОДИМИР КАЧКАН	
МАРІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА: КАРТКИ МАЛОЗНАНОГО	43
І.М.КОМІНЯРСЬКА	
ГЕРОЙ УЛАСА САМЧУКА – «ALTER IDEM» АВТОРА (ЗА ТРИЛОГІЄЮ	
УЛАСА САМЧУКА «OST»)	59
ІННА КОТЯШ	
ЕПІСТОЛЯРІЙ СПИРИДОНА ЧЕРКАСЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛО	
ФОРМУВАННЯ ЙОГО ІДЕЙНИХ ТА ХУДОЖНІХ ПОГЛЯДІВ	67
ЛЮДМИЛА КРАСНОВА	
ТЕКСТ ТА ПІДТЕКСТ. ЛІНА КОСТЕНКО «БУВ ДЕНЬ ЯК ДЕНЬ...»	82
ВІТАЛІЙ МАЦЬКО	
КОНЦЕПТУАЛЬНА МОДЕЛЬ ДИХОТОМІЇ «ЛЮДИНА – СВІТ» В	
УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРНІЙ ПРОЗІ	90
ВОЛОДИМИР МЕЛЬНИЧАЙКО	
ОБРАЗ УКРАЇНИ В ПОЕЗІЇ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА	104
Е.Я. ПАЛИХАТА	
ХАРАКТЕРИСТИКА ДІАЛОГІЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ ТВОРІВ БОРИСА	
ХАРЧУКА	117
ВОЛОДИМИР ПРАЦЬОВИТИЙ	
ПРОБЛЕМА РОЗДВОЄННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУШИ В ДРАМАТИЧНІЙ	
ПОЕМІ «БОЯРИНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ	125

СОФІЯ АЗОВЦЕВА	
ТВОРЧИСТЬ АНТОНІЯ РАДИВИЛОВСЬКОГО В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ПРАЦЯХ ХІХ – ХХІ СТОЛІТЬ	143
ТЕТЯНА БІДОВАНЕЦЬ	
ЛІРИЧНЕ НАЧАЛО ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМ ІВАНА ДРАЧА	149
В. С. ВАСИЛЕНКО	
АРХЕТИПНА ВІЗІЯ ЗЕМЛІ В ХУДОЖНЬОМУ ВИМІРІ МИХАЙЛА ІВЧЕНКА	159
О.О.ЗЛЕНКО	
АКЦЕНТАЦІЯ ЕКСПЕРИМЕНТУ В ДРАМАТУРГІЇ АНАТОЛІЯ КРИМА	166
ОКСАНА КОСІНОВА	
МУЗИЧНІ СТУДІЇ ПАВЛА ТИЧІНИ	171
ЮЛІЯ НЕСТЕРЕНКО	
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ЕСЕЇСТИКИ БОГДАНИ МАТІЯШ	180
ЛЮБОВ ОЛІЙНИК	
«КОРОТКИЙ КАТЕХІЗИС» ПЕТРА МОГИЛИ ЯК ЛІТЕРАТУРНА ПАМ'ЯТКА ДОБИ БАРОКО	188
АРТЕМ ПОНАСЕНКО	
ПОЕТИКА ОПОВІДАНЬ БОГДАНА РУБЧАКА	196
ЛЮБОМИР СЕНИК	
ТАРАС ШЕВЧЕНКО: ФЕНОМЕН ГЕНІЯ	204
ГАЛИНА ЮЗЬКІВ	
ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ	212
<u>ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА</u>	<u>219</u>
ОЛЕКСАНДР АСТАФ'ЄВ	
УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТ ЮЛУША СЛОВАЦЬКОГО	219
О.І.БОГДАНОВА	
ДИХОТОМІЯ «МІСТО – СЕЛО» У ПРОЗІ АЛЬФРЕДА ДЬОБИНА ТА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО	239
НАТАЛЯ ГРИЦАК	
ПРО ПЕРЕКЛАД ПОЕЗІЇ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ ВАЛЕРІЄЮ БОГУСЛАВСЬКОЮ	251
ТАРАС ДЗИСЬ	

Для домашнього вогнища як парадигма жінок фатальної долі (на основі творів Івана Франка та Йозефа Рота)	260
Лідія Дорошко	
Націотворчі інтенції білоруської літератури початку ХХ сторіччя в художній парадигмі модернізму	269
Ірина Думчак	
Проблема існування митця в суспільстві в новелі Аскольда Мельничука «Дерево світла» та новелістиці українських письменників ХХ століття: порівняльно-типологічне зіставлення	280
І.Б.Комінярський	
Репрезентація образу жінки-індіанки в мультикультурному мегаполісі (на матеріалі п'єси «Екстаз Ріти Джо» Джорджа Риги)	291
Ольга Приймачук	
Міфопоетика різдвяних оповідань (Чарлз Діккенс і українська література)	298
Галина Проців	
Рецепція творчої спадщини Ліона Фейхтвангера	309
Галина Чумак	
Функції та способи передачі міфологічних реалій в українському перекладі роману Дж. Апдайк «Кентавр»	331
ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	338
Людмила Бабій	
Підходи до визначення художньої літератури в англо-американському культурному середовищі 70 – 90х років ХХ століття (з приводу праць Дж. Елліса та Р. Фаулера)	338
Катерина Богатирьова	
Ода в національній літературі кінця XVI – XVII століть	348
Ірина Лепетюк	
Мовленнєві жанри в структурі художнього тексту французького роману ХХ сторіччя	357
Лілія Штохман	
Феміністична наратологія: західний досвід і українські зразки	365

МОВОЗНАВСТВО **372**

Ян Костін
Вадим Ткачук
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ
ОДИНИЦЬ **372**

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ **380**

Микола Зимомря
ЙОГО ЦЛІТЕЛЬНЕ СЛОВО **380**
Микола Зимомря
БАРВІНОК ІЗ ЩЕДРИХ ЗМАГАНЬ, АБО СЛОВО ПРО ПЕТРА РИХЛА **388**

Микола Зимомря
ОБРАЗ КАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ: СПРЯМОВАНІСТЬ У МАЙБУТНЄ **402**

РЕЦЕНЗІЇ **415**

Олександр Астаф'єв
Анна Табакова
НА ГРАНЯХ КУЛЬТУР **415**
Мар'яна Лановик
РАКУРС МІФІЧНИХ СЕНСІВ **422**
Вадим Ткачук
КУЛІНАРНО-ІСТОРИЧНА ПОДОРОЖ УГОРЩИНОЮ КРІЗ ОПТИКУ
КУЛІНАРІЇ **429**
Вадим Ткачук
ЗАКУЛІСНІ СЕКРЕТИ «ГОСПОДАРІВ ЖИТТЯ» **432**

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: **Збірник** / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2012. – Вип. 34. – 440 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – Ткачук Олександр

Здано до складання 24.02.2012 Підписано до друку 2.03.2012
Формат 60x90 /8 Папір офсетний. Гарнітура академічна. Ум.
друк. арк. 47 Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського
національного педагогічного університету імені Володимира
Гнатюка
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2