

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Серія: Літературознавство 1 (9) 2001.

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск ІХ

Тернопіль – 2001

Редколегія:

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

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

Олександр Готов, д-р. філол. наук, в.о. проф.,

Ольга Куца, д-р філол. наук, проф.,

Ігор Папуша, канд філол. наук
(відповідальний секретар),

Микола Ткачук, д-р філол. наук, проф.
(заступник відповідального редактора)

Друкується за рішенням Ученої ради
Тернопільського державного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
від 6 березня 2001 року (протокол № 8)

Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ,
2001. - Вип. ІХ. - 300 с.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Наталія Авраменко, аспірантка

Проблема символу в класичній та сучасній інтерпретації

У магістерській дисертації “La Revolution du langage poetique; L’Avantgarde a la fin du XIXe siecle : Lautreamont et Mallarme”(Револуція поетичної мови; Авангард кінця XIX століття: Лотреамон і Малларме), опублікованій у 1974 році, Юлія Крістева провела новітнє дослідження символізму та прийшла до висновку, що він був критичним поворотним моментом в історії культури тогочасної Європи. Крістева доводила, що практичне розуміння Малларме співвідношень тілесних вражень і вербальних жестів до витіснених у підсвідомість соціальних протиріч поставало у думках “разом із насильством та ризиком”, що Фройд відкрив пізніше в мовленні своїх пацієнтів. Звукові та лексичні порушення, що практикувались поетами, вибудовувалися у “континент, котрий психоаналітичні відкриття не спроможні охопити” очевидно через те, що концепції, які лежали в основі автономної політичної практики, здавалось, прагнули “затемнити” те, що фройдівська наука прагнула з’ясувати. Крістева своєю працею прагнула віднайти істину стосовно експериментальної поезії XIX століття і зробити її доступною для союзу семіотики та психоаналізу, котрі згодом стали основою для розширеної, гуманітарної суспільної науки [1, 80-83].

Крістева звернулася до “матеріальності, властивій мові як такій”, і заглибилась у формальні структури експериментальної поезії з метою розкрити глибоко заховану структуру зв’язків і співвідношень між формуванням суб’єкта та інституційним розвитком [1, 268]. Мовні викривлення розвинулись через болючу необхідність мови бути оформленою згідно “крою” тогочасного світу, просякненого нігілізмом, який відкидав усе, що передувало йому, спрямовуючи усі фактори соціа-

льного існування у вічну кризу. Вона виводить появу поетичного авангардного мистецтва із зростаючої недієздатності трьох інституцій — церкви, держави та сім'ї, яка полагала у їх неспроможності керувати розвитком особи чи вирішувати протиріччя її існування за допомогою чітко структурованих ідентичних моделей. Естетичний аспект цього процесу імпліцитно вказував на кризу просвітницько-раціональної моделі прогресу, зокрема “державоцентристської”.

Дві літературні постаті в її дослідженні — Лотреамон і Малларме — представляли собою контрастні способи вираження наявного протесту за допомогою маніпуляцій формальними властивостями мови — з одного боку вивільнюються та знаходять своє вираження у мовленні стани душі, замкнуті у сфері підсвідомого, стани, які майже межують із божевіллям, завдяки чому надається можливість говорити несвідомим бажанням, а з іншого — викривається нав'язливе застосування старої логіки, що накладала обмеження на цю свободу. Наступні дебати стосовно формалізму та вивільнення несвідомого перетворили двох метрів поезії на антагоністичні альтернативи. Боротьба між школами забезпечила конкуруючу спадщину в межах елітарної культури. Наступні покоління авангардистського напрямку, наприклад, Джеррі і Арто, з одного боку, Джайс і Беккет з іншого, — продовжували інтерполювати себе у суб'єктивні структури експериментальної поетичної практики, що була запропонована. Однак поети самі по собі не змогли подолати психологічних суперечностей, котрі робили їхню працю змістовною для інших. Тим не менше, Лотреамон і Малларме разом зуміли запропонувати своє бачення вирішення проблем розвитку суспільства та перенести суб'єкта за рамки певних обмежень, встановлених цим суспільством [2, 27].

Крістева надавала перевагу Лотреамонові, котрий відмовився від рудиментарного висловлювання, що давало йому можливість відтворити уявне і, таким чином, революціонізувало мову. Однак публічне визнання створеного закінчилось поверненням до фетишизму і формалізму, що, незважаючи на критичність змісту, повністю блокувало вільне враження від тексту.

Малларме вказав шлях для критики тих структур, котрі нівелювали постать суб'єкта, “змізернювали” особистість; його вирішення проблеми допомогло знайти сенс того світу, в котрому насправді жила людина і котрий, таким чином, сприяв її “вкоріненню” у нього. Завдання полягало в тому, щоб обійти

перешкоди, пройшовши через експресію до нового типу суб'єктивності. Його тексти пропонували альтернативні моделі соціальних відносин і розривали внутрішні кайдани, котрі пов'язували особу з суспільством, заснованому на власності та насильстві. Людині необхідно було повернутись саме до моменту ресимволізації (тобто символізації по-новому), започаткованої Малларме, і залучитися до теоретичної критики, щоб відновити ту діалектику творчості, яка могла б збагатити наш досвід трансцендентністю тогочасного моменту.

Два слова — “experience” і “sense” постають як ключові у висвітленні поданого моменту. Обидва із них — мінімум двозначні (“experience” — 1)досвід, 2)враження; “sense” — 1)(від)чуття, 2)значення). *Experience* означає те, що трапилось (але лише як трансформоване в рефлексію), внутрішнє зображення, що дає смисл теперішньому через його відношення до минулих подій. У щоденному використанні *sense* вказує або на значення, або на почуття — протилежність, яка підтверджує покладену в основу єдність мови і людини.

Аналіз Крістєвої відбувався в межах теорії, що надавала пріоритет лінгвістичним структурам і особливостям їхнього характеру. Утворення “sense” та побудова “experience” мали місце в межах семіотичного простору, що обмежував перформативний репертуар. Те, що випадало за межі формальних знакових взаємовідносин, могло бути виражене лише за допомогою нонсенсу, розривом із “experience”, негатиєю історії. Союз семіотики і психоаналітичної теорії, запропонований Крістєвою, давав змогу відійти від замкнутості. Те, що було відкинуто від “sense”, пережитого у матеріальній гонитві плоті, — це чисто біологічний процес, і ознаки його боротьби із культурою залишились у підсвідомості [3, 114].

Естетика символістів тяжіє до ідеалізації дійсності. Для них реальним стає не зовнішній світ (матерія, час, простір), а світова «воля». Утвердженому раціональному і «досвідному» знанню митців-попередників символісти протиставляли ірраціональне осягнення світу й людини, а найвищою і найбільш адекватною його формою проголосили мистецтво, яке постає як своєрідне пізнання, схоже на споглядання, і здійснюється воно шляхом інтуїтивного проникнення в таємницю речей і явищ, прозоріння ідей-форм.

Краще натякнути на річ, аніж прямо вказати на неї стало основною метою символістів. 1874 року П.Верлен написав статтю «Мистецтво поезії», в якій сформулював основні прин-

ципи символізму. Ці принципи зводились до того, що повсякденна і поетична мови відмінні між собою. Мова поезії автономна і не повинна відображати дійсність. Найголовніше в ній - фонетика, а не семантика, милозвуччя, а не значення. С.Малларме, аналізуючи творчість парнасців, прийшов до висновку, у якому сформулював мистецькі засади символізму: «парнасці», зі свого боку, беруть річ такою, якою вона є, і ставлять її перед нами - і, отже, їм бракує таємничості: вони позбавляють розум приємної насолоди вірити, що він здатний творити. Назвати об'єкт - значить знищити три чверті поетичної насолоди, що постає із задоволення від відгадування поступового, що йде крок за кроком: натякнути на *щось*, навести на думку про *щось*, викликати *щось* із спогадів - ось те, що зачаровує уяву»[4, 869].

Це пояснення, однак, розкривало значно глибший зміст, що окреслюється у певну доктрину: кожне почуття чи відчуття, яке ми маємо, кожний момент свідомості є зовсім іншим від наступного; і, отже, неможливо передати наші відчуття, як ми насправді переживаємо їх, шляхом конвенційної і всім доступної мови звичайної літератури. Кожен поет - це унікальна особистість, кожен з моментів його життя має свій особливий тон, своє особливе поєднання елементів. Завдання митця - знайти, винайти особливу мову, котра здатна виразити його особистість та почуття. Така мова повинна використовувати символи, адже те, що є таким особливим, таким швидкоплинним та невиразним, не може передаватися прямим висловлюванням чи описом, а лише послідовністю слів, образів, котрі служитимуть натяком читачеві. Відновити об'єкт в уяві означає відкрити, що ідея завжди поєднується із емоцією. Ідеї повинні бути відчутними. А символ — це поєднання знаків у сполуку концепту та почуття.

Символісти дотримувались ідеї, що поезія створює враження, подібні музичним, надавали цим образам абстрактної цінності, ніби музичним нотам чи акордам. Однак слова нашої мови - не музичні ноти, а те, чим справді були символи для символізму - це метафори, відділені від предметів метафоризації: людина, що поринула у глибини символістської поезії, уже не може просто насолоджуватися кольором і звуком заради кольору і звуку - людина воліє міркувати над тим, що за образи тут представлені. Символізм, таким чином, отримує наступну інтерпретацію: це спроба ретельно вивченими засобами

(ускладнена асоціація ідей, представлених сумішшю метафор) донести унікальні особисті відчуття.

У творчості символістів немає прагнення пояснити чи пізнати світ навіть у безконечності, як у романтиків. Їхнім образам більшою мірою притаманна сугестія, для слова у них протипоказана однозначність: воно повинно дати натяк, імпульс до виникнення “марення з приводу”[5, 28]. С.І.Великовський вказував, що слово у символістів “зоріюче, миготливе” і “хитається між кореневим та побічним значенням”[6, 322].

Звідси звернення до символу як до основного засобу вираження, що організовує всю структуру цієї художньої системи. Символ приваблював символістів також своєю багатозначністю, багатозмістовністю, своєю зануреністю у раціонально непрояснювані глибини буття і поля свідомості, у стихію їх «персоначал», - тим, що він «багатоликий, багатозмістовний і завжди темний» в останній глибині [7, 39].

Один із перших російських символістів, В.Брюсов, обгрунтував прагнення символістів досягнути високої художності твору наступним чином: «символісти рішуче заперечували такий метод творчості, який перетворював мистецтво у просте відображення дійсності, і наполягали, що в істинно художньому творінні за зовнішнім конкретним змістом завжди повинен приховуватись інший, більш глибокий. На місце художнього образу, що конкретно виражає лише одне значення, вони поставили художній символ, що таїть у собі багатозначність» [8, 227-228].

Торкаючись даного питання, О.Лосєв зосереджує увагу на одвічній двоїстості символу, де “А вказує на Б”[9, 3] та звертається до етимології цього слова, зазначаючи, що воно походить від грецького іменника “symbolon” та однокореневого дієслова “symbollo”[9, 18]. Наведені варіанти перекладу та твердження про одвічну двоїстість символу вказують на його головну властивість: наявність двох сторін. При цьому, підкреслює Г.Н.Храповицкая, “іменник стверджує цю присутність, а дієслово вказує на зв'язок між ними. Будь-який символізм двоїстий — він є знаком чогось *позначуваного*. Двоїстість, перенесення смислу і емоційної забарвленості образу на ідею є обов'язковою умовою виникнення символу”[10, 35]. Інтерпретація символу, таким чином, - не що інше, як реставрація системи, з якої він взятий. І навпаки, щоб щось перетворити у символ, це щось потрібно зробити елементом системи. Якщо

системи нема, то її треба вибудувати. Отже, символ стає еквівалентним системі.

Цікавим з цього приводу є і спостереження Т.Гундорової, яка, розглядаючи слово в контексті літературної системи, підкреслює, що воно (слово) “з одного боку, сприймається як знак, що позначає реальність, з іншого — як символ, що сугестіює непізнаваний, містичний, архетипний смисл”. Слово у символістському дискурсі тяжіє до езотеричного смислу. “Водночас воно все ж таки залишається лексично повновучним і не втрачає комунікативного і референційного значення, згідно з яким має бути семантично прозорим і зрозумілим та відсилати до реальности”[11, 23].

Проблема типу символістського відображення світу привернула увагу і П.Флоренського — філософа і вченого, математика і фізика, який запропонував власні дефініції, пов’язані із символом та символістським відображенням світу. Ще у юному віці П.Флоренський відкрив для себе ту таємницю, що приховувалася за його зовнішньою оболонкою, існування ноуменального (істинного, але неосягненого) та феноменального (видимого, речового) світів. У статті “Зворотня перспектива” П.Флоренський звернув увагу на первісно притаманну мистецтву символічність: “Зображення є символ, завжди будь-яке зображення... і образи зображальних мистецтв відрізняються один від одного не тим, що одні символічні, а інші, ніби-то натуралістичні, вони суть символи різних сторін речі, різних світосприймань, різних ступенів синтетичності ... Природа всіх символічна”[12, 80-81].

У процесі аналізу цієї теорії, стає зрозумілим, що вчений трактує твір мистецтва в першу чергу як *знак*, використовуючи який можна вказати на *ту* чи *іншу* сторону дійсності, а тому напрашується висновок, що наявність *двох* сторін — реальності і її відображення — зумовлюється уже первинно. Дійсність описується символами або образами. Але символ перестав би бути символом і відбився б у нашій свідомості простою і самостійною реальністю, ніяк не пов’язаною із символізуючим, який предметом опису дійсності була б лише оця єдина дійсність: опис повинен мати на увазі і символічний характер самих символів, тобто особливим зусиллям весь час триматися зразу і при символі, і при символізуючому. Опис має бути подвійним”[13, 90-91].

За Флоренським, символічні не тільки усі види мистецтва, а й такі складні і точні науки, як, наприклад, фізика. На

підтвердження своєї думки він цитує Маха, котрий стверджував, що “фізична теорія не більше, ніж символічний опис” [12, 100-111].

Сприймаючи науку і мистецтво, як символічний опис, але водночас, як явища різних сторін і засад, визнаючи при цьому, що образ може бути простим, але не обов'язково із одним тлумаченням, П.Флоренський пропонує своє визначення символу: “Зображення, за яким би принципом не встановлювалось співвідношення точок зображуваного і точок зображення (йдеться про живопис), неминуче тільки *означає, вказує*, натякає, наводить на думку про оригінал, але жодною мірою не подає цей образ у якійсь копії чи моделі. Від дійсності до картини у розумінні схожості *немає* мосту: тут з'являється, перескакування, перший раз творчим розумом художника, а потім — розумом, що співтворчо репродукує у собі картину” [12, 88]. Ця інтерпретація символу однозначно вказує на наявність того вакууму, того *з'являння* (за Флоренським), на ті два первинних рівні, котрі і відкривають дослідницькі можливості символу і мистецтва загалом. Саме завдяки цьому самому *з'являнню* між двома сторонами і народжуються різні тлумачення, багатозначність, що зовсім не означає некерованості творчої думки і неконтрольованої свободи творчості, творчої уяви.

Як узагальнила О.В.Єрмілова, «символ - це образ, котрий повинен виразити одночасно і всю повноту конкретного, матеріального змісту явищ, й ідучий далеко по «вертикалі» - вгору і вглиб - ідеальний зміст тих самих явищ. Тільки такий - об'ємний і динамічний - символ може послужити тому утопічному і грандіозному завданню, котре... ставив собі символізм, - ...сакралізації реальності, возведення до її ідеальних норм, її «заданості» [14, 7].

Символ не вимагає обов'язкової схожості між планом вираження (об'єктом) і планом його змісту (приписаним йому значенням). Символічний предмет не розшифрувати за допомогою одних лише “змислів”, хоч наші органи чуттів (зір, слух, запах, смак, дотик), на думку І. Франка, часто “проявляють себе в поетичній творчості і поети вміють користати з їх вражень” [15, 118]. Проте у випадках символу “змисли” безсилі. Його можна лише спробувати уявити або зрозуміти, як поняття чи систему понять. Символ, як троп, втрачає зображальність. Він може мати певну структуру, що повторює структуру своєї системи, але тоді, як правило, стає свідченням її реалізації, практичного перетворення у світ з іншими законами, вибудова-

ний за принципами інстанції. Такий світ у сучасному літературознавстві представлений, як “міфопоетичний”.

Характерна особливість символу, на думку О.Астаф'єва, полягає в тому, що в межах одного й того ж твору всі його складові еквівалентні один одному, різниця між ними вибудовує їх не в фразову послідовність (повідомлення, текст), а в парадигму за прикметою ступеня абстракції, або, точніше, за прикметою матеріальності — “матеріальніший, ніж...”, аж до втрати зв'язку з понятійною системою, з якої вони еліміновані, або ж до втрати всякого плану вираження і отожднення з інстанцією ... Для реципієнта символу це значить: “неупізнаний як символ” і “упізнаний як символ”, з одного боку, а, з другого, міра відкритості системи, що за ним стоїть [16, 107-108]. Символи одночасно і виявляють, і приховують: вони зливають воедино видиме і невидиме, конкретне і загальне, означене і неозначене. Символи доносять ідеї опосередковано: конкретні образи вбирають у себе емоційні та інтелектуальні асоціації, які не можна точно перелічити чи охарактеризувати.

Символ включає в себе і заміну одного твердження іншим. Символ покликається на більш комплексне висловлювання. У символістській практиці, яка почала поширюватися із 1880 року, це покликування стосувалося фізичних та емоційних відносностей, відомих із мови чи інших репрезентативних систем. Малларме розробив новий спосіб міркування про думки. Він дезартикулював мову, позбавивши її значимості, для того, щоб артикулювати по-новому незнані до тієї пори методи, завдяки яким слова окреслюють досвід, незалежно від ідей.

Заглиблюючись у сферу підсвідомого, символісти прагнули виразити все це максимально у поезії. Митці занурюються у найпотаємніші глибини душевних станів особистості, витворюючи алюзії, які просякнуті особистісним досвідом та переживаннями. В зв'язку з цим на понятійному рівні відбувається диференціація символів як смислових систем. О.Астаф'єв постулює це так: “Символ може мати і готову форму, тобто він може вибиратися із готових культурних систем, але може створюватися і окремим автором у межах всієї його творчості або навіть у межах одного і того ж твору” [16, 108]. Іншими словами, існують символи, “затвержені” та “загальноприйняті” у світовій літературній практиці, так би мовити, класичні символи, та створювані спонтанно, що постають із досвідного знання лише однієї особи, тобто авторські.

У праці “Axel’s Castle” (“Замок Акселя”) американський літературознавець Едмунд Вілсон так само розмежовує символи на дві категорії, “які в символізмі мають трактуватися дещо по-іншому, ніж символи у звичайному смислі цього слова — у тому смислі, де Хрест - символ Християнства, а зірки і стрічки — символ Сполучених Штатів”[17, 24]. Знайомі та загальновідомі всім символи він називає “загальноприйнятими” та “усталеними”. Однак “символи школи символізму зазвичай обираються поетом довільно для вираження своїх особливих ідей — вони є манерою маскування цих ідей”[17, 24]. Отже, чітко вимальовується і друга категорія — “довільні”, які базуються на рефлексії окремого автора.

Вільям Батлер Єйтс, один із теоретиків англійського символізму, так само диференціює символи на дві категорії. У розвідці про П.Б.Шеллі він твердить, що “для кожної людини існує якесь одне місце, якийсь один епізод, якась одна картина, що є образом його таємного життя, бо мудрість в першу чергу говорить образно”[18, 95]. Якщо чоловік чи жінка — справжній поет, тоді його або ж її конкретний образ (для Шеллі — це човен, що пливе рікою між пагорбами, захищеними вежами, до своєї далекої зорі) зливається із універсальним та невидимим порядком. “Образ, що вийшов за межі конкретного часу і місця, - пише далі Єйтс, - стає символом, що невідкладний смерті, та перетворюється на живу душу”[18, 80]. Однак “лише завдяки античним символам ... будь-яке високо-суб’єктивне мистецтво може утекти від убогості та мілізми занадто свідомої класифікації у багатства та глибини природи”[18, 87]. Розрізняючи “вроджені” та “довільні” символи, Єйтс зробив висновок, що обидва різновиди символів — традиційний і особистий — породжують у свідомості присутність чогось неозначеного, того, що називається “Великий Стан Душі” і “Велика Пам’ять”. Межі поля нашої свідомості не зачинені, завдяки мережі символів наш особистий стан душі є частиною цієї більшої свідомості. Ні метафора, ні алегорія не задовільняють цей поетичний принцип: тільки символізм будить багатство Великого Стану Душі та Пам’яті.

Пам’ять долає усі обмеження та з’єднує кожний індивідуальний стан душі, забезпечує символізові адекватну рецепцію. Така Пам’ять пробуджується певними станами свідомості, моментами трансу, спогляданням і роздумуванням, чи “моментами, коли ми водночас і спимо, і пильнуємо крізь сон”[18, 159], моментами, продовженими сконцентрованою увагою чи-

тання. “Я думаю, - вважає дослідник, - що у продукуванні та розумінні шедевра (а наповненість візерунками, символами і музикою робить це значно легшим) нас заворожує поріг свідомості, де починається сон” [19, 160]. На цьому порозі перехідного стану, викликаного сконцентрованою увагою до ритму роботи, читач приєднується до митця і його праці над створенням образів, збуджених у пам’яті. “Мета ритму, - зауважує Єйтс, - полягає у продовженні моменту споглядання і роздумування, коли ми, водночас, і спимо, і пильнуємо крізь сон, котрий є моментом творчості” [19, 159]. У цей пролонгований момент творіння і розуміння, продукування і сприймання тексту зливаються і трансформуються у інтерсуб’єктивній пам’яті.

В естетичній концепції символістів дійсність камерна, редукована, фрагментарна. Але навіть у такому вигляді вона позбавлена самостійного значення, вводиться у художній твір не заради неї самої, а виступає певним корелянтом вражень, переживань суб’єкта. Зовнішній світ, на погляд Д.Д.Обломієвського, стає «символом чогось, розміщеного за ним, тобто символом внутрішнього світу, душі людини... Немовби на противагу усієї попередньої лірики символісти поставили своїм завданням створення двопланового образу... причому суть двопланового образу полягала у тому, що він допускав ніби «проглядання» за даним явищем чогось іншого, що стояло за ним, став перетворювати риси будь-якого феномену у символ чогось іншого» [20, 294-295]. Соціальна свобода стала еквівалентом “свободи духу”, усі вади та недосконалості дійсності подавалися під маскою відстороненого “зла”, реалії повсякденного життя слугували лише містком до чогось таємничого, трансцендентного.

Так у символізмі виникає внутрішнє розходження, що викликане орієнтацією художників чи то на вираження деяких онтологічних, об’єктивно-ідеалістичних за своїм характером «сутностей», чи то на вираження рухливого внутрішнього світу, суб’єктивних станів, переживань, навіювань. Однак спільним для всього символізму залишається те, що головний предмет і завдання мистецтва він бачить у вираженні духовного, неосягненого, позбавленого матеріального втілення, чи то є трансцендентні глибини і сутності буття, чи то ледь вловимі течії і стани душевного життя людини.

Загалом можна твердити, що символ приваблював митців перш за все такою своєю фундаментальною властивістю, як відсутність тотожності між його предметним образом і змістом,

котрі, однак, у структурі символу є полюсами внутрішньо протиставними, взаємопроникаючими. Оскільки, «переходячи в символ, образ стає “прозорим”, зміст “просвічується” крізь нього, будучи представленим саме як змістовна “глибина”, змістовна перспектива, що вимагає нелегкого “входження в себе” [21, 224]. Завдяки подібній структурі символ найкращим чином відповідав провідним настановам і завданням символістів, ставав важливим засобом вираження, адже вони прагнули передавати переважно “невидиме очима”, деякі “сенси” і «сутності», духовні і душевні стани, позбавлені безпосереднього образного втілення.

Символ покликаний виражати те, що є невизначеним, неокресленим, невиразним. Суттєвою його особливістю є спонтанність виникнення, власне без рефлексії і без аналізу. Він виражає змісти, властивості, стани, котрі не мають прямих визначень у мові. Він повинен бути непрояснюваним до кінця і багатозначним, “миготливим”, що підказує значення і залишає простір для здогадок. Символи одночасно і виявляють і приховують: вони зливають воедино видиме і невидиме, конкретне і загальне, означене і неозначене. Як заявляв С.Малларме, висловлюючи різко негативне ставлення до безпосереднього прямого словесного відтворення реалій об’єктивного світу, «наводити на думку - ось ідеал... ...Ось у чому досконалий метод використання таємниці, котра створює символ» [4, 869].

Література:

1. Kristeva J. Revolution in poetic language.- Columbia Univ.Pr. ISBN, 1984. - 271 p.
2. Smith R.K. Mallarme’s children: symbolism and the renewal of experience. University of California Press, 1999. – 304 p.
3. Kristeva J. La Revolution du langage poetique. –1994. – P. 114.
4. Huret J. Enquete sur l’évolution litteraire. – Paris, 1981. – 892 p.
5. Клигн О.А. «Лагентаый» символизм в «Камне»(1) (1913г.) О.Мандельштама //Филологические науки. - 1998. - № 2. - С. 28.
6. Великовский С.И. Верлен. Проклятые поэты. Рэмбо. Малларме и символизм //История всемирной литературы. - М., 1994. - Т. 8. - С. 322.
7. Иванов В. По звездам.- СПб, 1909. – 438 с.
8. Брюсов В.Я. Полное собрание сочинений и переводов: В 21-м т. - Т. 21. - СПб, 1913. – 358 с.
9. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – 364 с.
10. Храповицкая Г.Н. Двоемирие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки. - 1998.- № 3 - с. 35-41.
11. Гундорова Т. Проявления слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 297 с.

12. Флоренский П.А. Сочинения. - М., 1990. - Т.2.
13. Флоренский П. Символическое описание / Феникс. – М., 1922. – Кн.1.
14. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М., 1989.
15. Франко Іван. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.
16. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / Дис... доктора філол.наук. 10.01.01 – українська література. - К.: Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка, 1998. – 400 с.
17. Edmund Wilson. Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870 – 1930. - New York, 1996. - 363p.
18. W.B.Yeats. Essays and Introductions. - London, 1961.
19. W.B.Yeats. Ideas of Good and Evil //The Symbolism of Poetry. - London, 1946.
20. Обломиевский Д.Д. Французский символизм. – М., 1973. - 300с.
21. Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. – М., 1962-1968. – Т.7 - С. 224.

Роман Бубняк, аспірант

Літературна критика як дискурс

Уже з 60-х років ХХ століття літературну критику почали розглядати як своєрідну соціальну діяльність, різновид творчості, результати яких складають сукупність текстів, котрі фіксують різні висловлювання про явища художньої літератури. Ці тексти є виявом словесності, мають свою поетику, зумовлену багатьма факторами соціокультурного характеру, а, отже, потребують осмислення і з поетикального погляду. Отже, давні заклики і пропозиції — досліджувати “майстерність” того чи іншого критика, їх індивідуальні стилі — тепер набули іншої спрямованості.

Лінгвістичний аналіз текстів, розвиток металінгвістики дають нові можливості для конкретизації і поглиблення критикознавства. Ситуація змінюється й у зв'язку з тим, що в гуманітарні науки швидко проникає ще не чітко окреслене поняття дискурсу, не набувши термінологічного статусу. Лідером у його розробці виступає лінгвістика, про що свідчать, принаймні, такі праці, як збірник статей “Язык и наука конца 20 века” за редакцією Ю.С.Степанова (Москва, 1995), оглядово-аналітичне дослідження А.Душак (A.Duszak) “Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa” (Варшава, 1998), монографія Г.М.Яворської “Прескриптивна лінгвістика як дискурс. Мова, культура, влада” (Київ, 2000) чи перекладні статті провідних вчених Франції, які займаються аналізом цих аспектів дискурсу, подані у збірнику “Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса” з передмовою П.Серіо.

Поняттям дискурс уже широко оперують культурологи, антропологи, психоаналітики, котрі аналізують дискурсивні практики у відповідних сферах суспільного життя, науки, що ілюструє хоча б українськомовна “Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.” (Львів, 1996), яка вийшла під гаслом “Слово. Знак. Дискурс”. У зв'язку з цим літературознавці

(передусім, у Франції, США, Канаді) також вдаються до цього терміну, розробляючи риторичні аспекти художньо-естетичної комунікації, літературної рецепції, її місця в компаративістиці. Гасло “discourse” знаходимо в довідковому виданні “Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches. Scholars. Terms”, опублікованому в Торонто 1995 року за ред. Ірени Макарик, у польському “Słowniku terminów literackich” за ред. Я.Славінського (Варшава, III вид., 1998). Є воно і в українському “Літературознавчому словнику-довіднику” (Київ, 1997). Слово “дискурс” уже ввійшло до складу понятійно-термінологічного апарату монографій С.Павличко “Дискурс українського модернізму” (1997), Т.Гундорової “Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” (Львів, 1997). В останній основні розділи поіменовані як “Культурологічний дискурс”, “Естетичний дискурс”, “Модерністський дискурс”. Широко ним користується і С.Андрусів дослідженні “Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.” (Львів-Тернопіль, 2000).

Із впровадженням нового терміну в термінологічну систему якоїсь науки виникає потреба перегляду, уточнення зв'язків в середині системи, семантичних полів давніх і нових понять. Така потреба є актуальною для теорії літератури і, зокрема, для критикознавства. Постає завдання — визначення змісту й обсягу поняття дискурс, його експлікації і верифікації на конкретному матеріалі дискурсивних практик у різних сферах культури. З-поміж багатьох сфер духовної культури ми обираємо власне літературно-художню критику, яка в цьому аспекті майже не досліджена. Стислий розділ “Le discours critique” є в праці “Precis de litterature comparee” (Париж, 1989), постановку питання про “концепцію історії критики як аналіз дискурсів” з використанням терміносполуки “dyskurs krytyczny” знаходимо в праці М.Гловінського “Ekspresja i empatia. Studia o mlodopolskiej krytyce literackiej” (Краків, 1997). Все це, на наш погляд, свідчить про актуальність і необхідність докладної розробки суті, особливостей і засобів вираження літературно-критичного дискурсу у зв'язку з іншими поняттями критикознавства.

У гуманітарних науках Європи слово “дискурс” (від лат. *discursus* — розум, міркування) з'являється в різний час і поступово набуває статусу терміна. Органічним середовищем його

го функціонування є французька мова, в якій семантичне ядро дискурсу (*discours*) пов'язане із поняттями мовлення (*paroles*), промови (*discours inaugural*). Термінологічної окресленості воно спочатку набуло в філософії для характеристики дискурсивного знання, яке в системі раціоналізму протиставлялося інтуїтивному осяянню, емпіричному спостереженню. Р.Декарт ще 1637 року назвав свою дисертацію так: “*Discours de la methode pour bien conduire sa raison et chercher la verite dans les sciences*”, утвердивши традицію дискурсивного філософування (*discursif* — дискурсивний, розсудковий; *methode discursive, procede discursif*). Логіка вважає, що дискурсивне мислення — процес зв'язного, послідовного, чіткого міркування, в якому кожна думка, теза випливають з попередньої, опосередковуються набутим досвідом, аргументуються [5,154].

У французькій граматиці термін “*discours*” вживається дуже широко “*En francais on compte neuf parties dans le discours: le nom, l'article, l'adjectif, le pronom, le verbe, l'adverbe, la preposition, la conjonction et l'interjection = ensemble des especes de mots utilises dans la langue*” [16, 383].

Однак тільки на середину ХХ століття в лінгвістиці склалася помітна течія — дискурсивний аналіз, а семіотики-структуралісти (А.-Ж.Греймас, Р.Барт, деконструктивісти (М.Фуко, Ж.Дерріда, Ю.Крістева) почали виділяти й характеризувати різного виду “дискурсивні практики”, характеризувати типи дискурсів.

Довідково-інформаційні джерела (словники, енциклопедії, реферативні огляди тощо) народів Європи і Америки неоднотайні в простеженні історії дискурсивних практик. Якщо англомова енциклопедія за редакцією І.Макарик (Торонто) нижню межу періоду поширення цього слова відносить до 60-х рр. ХХ ст. [18], то російський лінгвіст Ю.С.Степанов їх зміщає на 70-ті, пов'язуючи це з національними традиціями гуманітарних наук. З приводу того, що у США і СРСР дискурс з'явився пізніше, ніж у Франції, Ю.С.Степанов пише: “Термін дискурс ... почав широко використовуватися на початку 1970-х рр., спочатку в значенні близькому до того, в якому в російській лінгвістиці побутував термін “функціональний стиль” (мовлення чи мови). Причина того, що при живому терміні “функціональний стиль” виникла необхідність в іншому — “дискурсі”, полягала в особливостях національних лінгвістичних шкіл, а не в предметі. Якщо в російській традиції (особливо пов'язаній з працями акад. В.В.Виноградова і

Г.О.Винокура) “функціональний стиль” означав насамперед особливий тип текстів — розмовних, бюрократичних, газетних і т.д., а також і відповідну кожному типу лексичну систему і свою граматику, то в англо саксонській традиції чогось подібного не було, бо не було стилістики як окремої галузі мовознавства” [15, 36].

Не торкаючись істинності цього категоричного твердження, яке враховує внутрішні чинники розвитку лінгвістики, звернімо увагу на те, що в російській мові цей термін спочатку з’являється в оглядово-реферативних статтях, присвячених зарубіжним школам ХХ століття. Т.М.Ніколаєва вводить його в “Краткий словарь терминов лингвистики текста” 1978 року [8], а В.З.Дем’янков коментує 1982 року в дослідженні “Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста” [3], при цьому ці російські дослідники спираються на праці Т.А. ван Дейка, що почали публікуватися з 1972 року, а згодом — на “Объяснительный словарь теории языка” А.-Ж.Греймаса і Ж.Курте, який поросійськи опублікований 1983 року. Реферативно-оглядовий підхід до історії терміна привів до констатації декількох аспектів у семантиці слова “дискурс”. Згадана вище Т.М.Ніколаєва, наприклад, писала: “Дискурс — багатозначний термін лінгвістики тексту, який вживається рядом авторів у значеннях майже омонімічних. Найважливіші з них: 1) зв’язний текст; 2) усно-розмовна форма тексту; 3) діалог; 4) група висловлювань, пов’язаних між собою смыслом; 5) мовний витвір як даність — письмовий чи усний” [8, 467]. Смыслова “розкиданість”, яку фіксувала авторка огляду, з розвитком дискурсивного аналізу, який здійснювали насамперед мовознавці протягом 70-80-х рр., виявилась не цілком “омонімічною”. І тому в різних сферах функціонування терміну “дискурс” увиразнювались спільні або дотичні аспекти його понятійного наповнення. Все більше ставало зрозумілим, що дискурс — це не тільки зв’язна послідовність мовних актів, зумовлена якимсь вихідним концептом, а й складна система ієрархії рівнів знань, структурована і позалінгвальними факторами (орієнтація адресанта на адресата, ситуація спілкування, соціокультурний контекст, менталітет мовців і т.п.).

Дискурс почали представляти, описувати як складну комунікативну цілісність, де мовлення є осмисленим судженням, втіленим у тексті, що звернений до адресата (Т.А. ван Дейк, З.Гарріс, П.Серіо, Н.Д.Арутюнова, В.З.Дем’янков та

ін.); мовознавці почали досліджувати співвідношення понять текст і дискурс. Користуючись навіть формальними процедурами аналізу дискурсу, подібними до дескриптивно-лінгвістичних, дослідники виходили за межі речення, періоду, виявляли кореляції між елементами, розташованими в тексті далеко один від одного, враховували, що будь-який дискурс виникає в межах конкретної ситуації, про яку людина говорить, або в якій перебуває. Н.Д.Арутюнова у своєму визначенні дискурсу наголошувала на тому, що текст є переважно абстрактною, формальною знаково-комунікативною конструкцією, натомість дискурс постає як актуалізація тексту, а види такої актуалізації виокремлюються з позиції ментальних процесів і установок, поглядів, дослідницьких методів і сфери знань.

Хоча поняття текст склалося набагато раніше, ніж дискурс, і тривалий час абсолютно домінувало в науці, а на сучасному етапі розвитку гуманітарних знань обидва поняття/терміни функціонують паралельно, але для їх ототожнення, тим більше для взаємозаміни немає підстав. Український мовознавець О.С.Мельничук, зокрема, зазначає, що “вони істотно розрізняються своєю онтологічною суттю і генетичною спрямованістю. За своєю природою дискурс являє собою реальний процес усного мовлення, який може супроводитись паралельною фіксацією на письмі... У своїй писемній фіксації дискурс перетворюється в текст. Поняття дискурсу має динамічний характер, поняття тексту — статичний. Осмислене зорове сприймання чи зорове відтворення писаного тексту чи його окремої частини знов надає тексту характеру дискурсу. Без осмисленого сприймання текст як мовна реальність не існує” [7, 15].

Повертаючись до цитованої вище категоричної думки Ю.С.Степанова про поняття функціонального стилю, яке виключало потребу в терміні “дискурс”, до твердження, що відсутність функціональної стилістики в англо-саксонській традиції спричинила там посилену увагу до дискурсивного аналізу, зауважимо з цього приводу таке. Аналіз праці В.Г.Кузнецова “Функциональные стили современного французского языка” (1991) показує, що це питання складніше. Незважаючи на те, що у французькому мовознавстві основи функціонально-стилістичних досліджень були закладені ще Ш.Баллі (1905, 1910) і згодом активно розпрацьовується зіставна стилістика, яка стосується особливостей

функціонування мовлення/мови в різних суспільних сферах, у Франції проблема дискурсу, його типів не виходить з поля зору багатьох гуманітаріїв. Російський дослідник французької стилістики В.Г.Кузнецов, згадавши термін “дискурс” у підрядкових посиланнях [6, 9], перерахувавши у своєму вступі декілька праць французьких лінгвістів, поіменувавши їх значно більше у списку цитованої літератури, все-таки не користується в основному тексті власної праці терміном “дискурс”.

Як бачимо, лінгвісти, аналізуючи питання, пов’язані з сутністю дискурсу, його співвідношення з текстом, виходять поза межі традиційної науки про мову, торкаються тих аспектів мовлення/мови, які так чи інакше вже розроблялися іншими науками (від філософії, логіки до етнопсихології, рецептивної естетики тощо) або які до подібних питань підійшли самостійно, нагромадивши чимало спостережень, висунувши ряд пропозицій. Серед таких галузей гуманістики є й критикознавство. Це й актуалізує потребу міждисциплінарних досліджень, в яких важливе значення має проблема відповідностей (релевантності) певних емпіричних напрацювань і теоретичних пропозицій.

Теорія критики підійшла до питань, котрі тепер осмислюються в теорії дискурсу, зіткнувшись із структурою оцінок, із засобами їх вираження та аргументації. При цьому дослідники використали тоді вчення логіки оцінок, де йшлося про чотири компоненти оцінних суджень: предмет оцінки, суб’єкт оцінки, основу оцінки і характер оцінки [1, 106-107]. Релевантним моментом на цьому етапі шляху критикознавства і мовознавства виступає передусім “основа оцінки” — позиція чи докази, які спонукають суб’єкта оцінки до схвалення, заперечення або вираження байдужості щодо якихось творів. На думку Р.Т.Гром’яка, який 1975 року застосував логіку оцінок до теорії літературної критики, “логічність критичної праці проявляється крізь структуру, яка складається і з логічних суджень, і з образних описів, і з уривків художнього твору, і навіть з даних конкретних наук. “Зчеплення”, групування такого, здавалось би, різноспрямованого і різноманітного матеріалу диктується логікою художнього твору і пафосом естетичного почуття критика” [1, 111], а також типологією взаємин авторів, реципієнтів і критиків [там само, 119-120], естетичним досвідом критика, його орієнтацією на пресовий орган, для якого критик пише статтю [1, 151-154].

Отже, структура літературно-критичної статті, що публікується в певній ситуації, багаторівнева і складається як з понятійно оформлених суджень, так і з образних описів. У такому висловлюванні немає терміну “дискурс”. Але чи не тожне таке формулювання з визначенням “дискурсу” як “складної комунікативної цілісності, де мовлення є осмисленим судженням, втіленим у тексті, що звернений до адресата”, як наголошувалося вище?

Термін “дискурс” в українській науці 70-х років ХХ століття не фігурував. Не вживали його ні російські, ні польські літературні критики і критикознавці. Про це свідчить, зокрема, стаття Я.Славінського “Функції літературної критики” (1963) [19, 282-301], яка за змістом і логікою міркувань є найбільш суголосною з характеристикою дискурсивних висловлювань. Центральним концептом польського дослідника є теза “Wyowiedz krytyczne jest przekazem slownym o innym przekazie (висловлювання критика є словесним наданням про інше надання)” [10, 289], який виконує цілу низку функцій “в контексті інших форм суспільного порозуміння” [там само, 301]. Немає терміну “дискурс” і в популярному виданні К.Бексона і А.Ганца “Literary Terms. A Dictionary”, яке не раз перевидавалося, починаючи з 1960 року. А з 1993 року в англійській традиції утверджується в літературознавстві своєрідна парадигма характеристики дискурсу шляхом переліку його семантичних відтінків, відсилання до історії становлення поняття в різних школах (М.Бахтін, Цв.Тодоров, Р.Барт, М.Фуко) [18, 535-537]. В такий же спосіб окреслює дискурс і М.Зубрицька в Термінологічному словнику до “Антології світової літературно-критичної думки ХХ ст.” (1996), наголошуючи, що “на багатозначність цього терміна вплинули принципово відмінні предмети дослідження лінгвістики та літературознавства, які і спричинили різне його тлумачення” [11, 604]. Вона привертає увагу до “соціального дискурсу”, який розробляє французька школа “d’analyse du discours”.

З широкого розуміння дискурсу і врахування досвіду М.Фуко виходила і С.Павличко. Відштовхнувшись від загальнень і дефініцій лінгвістів, напрацювань французьких постструктуралістів (Фуко: “На небі нашої рефлексії панує дискурс”), які вже відходять в історію науки, автор книжки “Дискурс модернізму в українській літературі” (1997) тоді констатувала: “Сьогодні структуралізм і постструктуралізм є частиною історії філософії та теорії літератури, однак “дискурс”

належить до **найбільш плідних** понять (підкресл. наше. — Р.Б.), що залишилися від них у спадок. Воно має найширший вжиток у сучасній теорії” [9, 21- 22].

С.Павличко чи не вперше в українському літературознавстві експлікувала поняття/термін “дискурс” до потреб вивчення літературно-критичних матеріалів, які стосувалися концепту “модернізм”. У цьому дослідженні, за визначенням авторки, “описано, підсумовано й проаналізовано дискурс українського модернізму. З цією метою перечитано й реінтерпретовано опубліковані та неопубліковані в час написання теоретичні тексти, маніфести, есе, статті, листи, мемуари. В окремих випадках художні тексти залучаються в їхній **дискурсивній** (підкресл. наше. — Р.Б.), а не естетичній ролі” [там само, 22]. Таким чином, у розумінні С.Павличко, аналіз літературознавчого дискурсу (дискурсу з приводу модернізму в українській літературі) — це “аналіз самого характеру теоретизування, його риторичних прийомів, мови”, який бере до уваги розуміння модернізму його прихильниками й опонентами (отже, діалог, дискусія), а також той факт, що “дискурс модернізму виник як антитеза до дискурсу народництва”. Все це вимагало пов’язання “з обставинами часу й уподобаннями кожного нового покоління” [там само].

Як бачимо, С.Павличко в докторській дисертації (згадана монографія — основа однойменної дисертації), яка виконувалася в період з 1993 до 1997 року, виходила з думки про плідність поняття дискурсу як евристичного інструменту і можливості його застосування до критичних текстів, створених тоді, коли, окрім філософів, ніхто терміном “дискурс” не оперував. Підставою для цього є не тільки розвинута тепер теорія дискурсу, досвід дискурсивної практики в різних соціальних сферах і галузях гуманітарної науки, а й специфіка наукової термінології.

Як відомо, ще І.Франко вбачав необхідність уживати для наукової термінології “чужих слів, відірваних від живого зв’язку тої мови, в яку їх вплетено”, аби вони “не збуджували ніяких побічних образів в уяві”, тому і замислювався над проблемою “сугестії літературного критика” [12, 47].

Отже, в “сугестію літературного критика” (тобто в його риторично-поетикальний арсенал) включається тепер “дискурс” — для українців “чуже слово”, що є органічним у французькому контексті. Як його перекласти мовами слов’янськими? Росіяни і поляки відразу вирішили зберегти форму мови-

донора як у лінгвістичних, так і в літературознавчих студіях. Наприклад, перекладаючи статтю Р.Барта “Critique et verite (1966), де термін “дискурс” вживався в різноманітних словосполученнях, перекладач Г.Косіков відтворював і “раціональний дискурс” [4, 356], і “интеллектуальный дискурс как таковой” [4, 368], згадував “науку о дискурсе” [4, 376] і “лингвистику дискурса” [4, 377], і “части дискурса” [4, 377], і “уровни дискурса” [4, 374], навіть “дискурс, порожденный нечистой совестью” [4, 382]. Все це співвідносилось з “критическим дискурсом” [4, 383] у бартівському специфічному розумінні. А от Лариса та Григорій Федорови, українські перекладачі інавгураційної лекції Мішеля Фуко “L’ordre du discours”, яку він виголосив 2 грудня 1970 року в Колеж де Франс, назвали її за первісним значенням слова discours як “Правила промови” (1993). Внаслідок цього допустилися низки контекстуальних невідповідностей і спрощення проблематики. Французькому авторові йшлося не про традиційні правила складання традиційних промов у стилі відомих риторик, а про засади і процедури творення будь-яких висловлювань на політичні, соціальні, наукові теми, про способи соціального контролю за ними і дію самоконтролю авторів, до чого промовці вдаються під тиском інституціональної системи. М.Фуко розкрив структуру й особливості “соціального дискурсу”, накреслюючи напрямки наступних досліджень різнотипних дискурсів, пріоритету окремих з них, єдності суб’єктів з певними типами висловлювань. У тих випадках, де мова йшла про похідні утворення від терміну “discours”, з’являлися прикметники “дискурсивний” без уточнення, в якому розумінні (Р.Декарта чи М.Фуко), а в окремих місцях перекладного тексту його розуміння взагалі неможливе, як-от, наприклад, такої фрази: “Будь-яка освітня система — це політичний засіб зберегти або змінити присвоєння промов, разом зі знанням та владою, яку вони несуть у собі” [13, 34]. Звісно, інавгураційна лекція М.Фуко була зрозумілою тим слухачам, які вже знали його попереднє дослідження “L’archeologie du savoir (Археологія знання)”, що вийшло роком раніше (1969). Там М.Фуко пояснював своє розуміння “одниць дискурсу”, “формації дискурсу”, “формацій модальностей висловів”, “формацій стратегій” і встановлення “концептів”, навколо яких постають глибинні дискурси, що зумовлюють окремі висловлювання. Тому заміна терміну “дискурс” українським терміном “промова” змінює джерела і напрямок асоціацій, звужує се-

мантичне поле багатозначного поняття дискурсу. Пошуки філософами, культурологами у соціальному дискурсі тієї чи іншої держави, історичного періоду глибинних структур як світоглядної системи чи колективного підсвідомого, чи когнітивно-логічних концептів, чи ідеології в найширшому розумінні цього поняття збігаються з давніми намаганнями критикознавців пояснити скриті основи літературно-критичних оцінок або розбіжностей в оцінках одного і того ж твору. Вони ж є релевантними з прескриптивними дослідженнями лінгвістів. Одні з них сповідують і практикують об'єктивний (безоцінний) погляд на мовні факти (дескриптивність). До сфери прескриптивного підходу до мовних явищ потрапляє проблематика нормалізації та кодифікації літературних мов. Як наголошує Г.М.Яворська, “суттєву роль в обговоренні проблеми прескриптивності в лінгвістиці відіграє загальна система культурних цінностей, яка домінує в суспільстві” [14, 18]. Отже, ставлення до мовних чинників — до мови як способу фіксації літературних творів та їх літературно-критичних оцінок — знову об'єднує чи бодай стикає теоретиків критики, дискурсу і представників лінгвістичного критицизму (*critical linguistics*). Оглядаючи їх праці і пропозиції, А.Душак показує, що спільним елементом для них є твердження, що суспільна зумовленість мовної діяльності увиразнюється на лексичному і синтаксичному рівнях тексту. З цього погляду в тексті можна виявити суспільно-психологічну, політичну та етичну зумовленість вербальних засобів. Це переконливо підтверджують численні дослідження мови засобів масової комунікації в різних країнах [17, 64-65]. Оскільки газетно-журнальна критика функціонує також у системі сучасних засобів масової комунікації, то дія цієї закономірності поширюється і на неї.

Сумірність, релевантність міждисциплінарних досліджень у сферах критикознавства, теоретичного мовознавства, рецептивної естетики підказують і відповідні способи дослідження дискурсивного виміру літературно-художньої творчості. Саме так робили лінгвісти, переходячи від логіко-граматичного опису синтаксичних одиниць до вивчення мовленнєвої діяльності і реального розчленування мовних/мовленнєвих потоків. Наприклад, Н.І.Серкова, спираючись на ідеї і спостереження О.М.Пешковського, Л.В.Щерби, систематизувала та узагальнювала напрацювання ряду вчених світу, які цікавилися структурою, функціонуванням висловлю-

вань більших за речення (фразу), т.зв. надфразових єдностей, і прийшла до висновку: “Розчленування мовлення-думки (тексту) виходить з прагматичних умов, за яких здійснюється комунікативний акт” [10, 77]. І в цьому аспекті авторка використала ще тоді (1978 року) не поширений термін “дискурс” у системі з іншими, звичними для росіян та українців, термінами. Подаємо логіку її розмірковувань, їх презентацію в тексті мовою оригіналу. “Сверхфразовое единство (или сложное синтаксическое целое),— пише авторка,— отрезок текста (устного или письменного), эквивалентный высказыванию (дискурсу, или сообщению) при членении речи-мысли [...]. Высказывание (дискурс, сообщение) есть целостный мыслительный акт, единица членения речи-мысли, следующая по рангу за суждением (вопросом и т.д.) и, как правило, включающая более одного суждения (вопроса и т.п.). Итак, единицами одного порядка являются только сверхфразовое единство и текст, хотя они имеют разный уровень — текст “надстраивается” над сверхфразовым единством” [10, 78]. Міркування теоретика-лінгвіста розгортаються за законами формальної логіки, тому поняття дискурсу за обсягом і змістом прирівнюється до висловлювань і повідомлень. А це означає, що одне слово іноземного походження “дискурс” об’єднує два аспекти мовленнєвої діяльності: активність, творчість суб’єкта (який висловлюється), і скерованість, адресованість висловлювання. Це дуже істотний момент для трактування літературної критики саме як орієнтованої діяльності, а не просто ідеї, оцінки. Важливо не просто констатувати, що такий то твір оцінений так-то, а й підкреслити (чи мати на увазі), що ця оцінка має свою предметну і суб’єктну спрямованість. Якщо лінгвіст далі звертає увагу на ієрархічність висловлювання як надфразової єдності і тексту, то він йде за логікою співвідношення частини і цілого: надфразові єдності (абзац, період) виходять за межі кількох суджень, питань, а текст в такому разі — відносно завершена система суджень-питань, яка має початок, кінець, тему і певну модальність. Зрозуміти такі властивості тексту-висловлювання неможливо без металінгвістичного і психолінгвістичного вимірів. У цьому зв’язку важливим з епістемологічного погляду є теза-аксіома: “немає тексту “заради тексту”, існують тільки комунікативно актуалізовані тексти” [Там само]. З погляду критикознавства такий комунікативно-семіотичний підхід до висловлювань про чужі тексти (літературні твори) знову акцентує додаткові конотації, пов’язані не стільки з суттю

оцінки, скільки з формою її текстуального втілення і націленості на адресата, на впорядкованість, організованість системи оцінок, описів, знаково-поетикальних засобів. “Текстокомунікація не повинна розглядатися як ізольоване явище, а, навпаки, в межах загального розуміння (теорії) людської поведінки [...] Оскільки специфіка надання, передачі повідомлення зумовлюється і метою адресанта, його задумом, і способами розгортання, реалізації мовленнєвої поведінки” [10, 80-81], то реципієнт (дослідник) критичного тексту (дискурсу) мусить простежувати склад, послідовність, ієрархію його компонентів. Виходить, що ще до початку сприйняття критичного тексту реципієнт має володіти інформацією (передзнаннями), що випереджує рецептивні і логіко-когнітивні операції, дії. Як вони з’являються взагалі і як зокрема вибираються щодо конкретного літературно-критичного тексту, — це важливе питання, без відповіді на яке в кожному конкретному випадку неможливо зрозуміти ефективності/неефективності критичного дискурсу. Коли лінгвісти опинилися у подібній ситуації, вони почали розробляти власну часткову епістемологію і разом з тим переосмислювати взаємини традиційного мовознавства з суміжними гуманітарними науками. Р.М.Фрумкіна з цього приводу пропонує цікаві міркування. Коли якась наука, пише вона, виходить за межі вже “освоєних” нею територій, то виявляє “нову реальність”, для опису якої потребує нового понятійно-термінологічного інструментарію. Але перед тим їй потрібне хоча приблизне уявлення про прийнятну, можливу для опису цієї “нової реальності” метамову. Звідки вона береться? Р.М.Фрумкіна нагадує, що здебільшого і переважно метамова, що виконує функції методології, “не сочиняється заново, а заимствується. Заимствование прежде всего ориентируется на области, традиционно считавшиеся смежными. С другой стороны, характерна ориентация на области вовсе не смежные, но *полагаемые в каком-либо отношении “эталонными”* (курсив наш.-Р.Б.) [15, 84-85]. Автор акцентує на принципово важливому моменті, що суміжність і еталонність певних наук — поняття історично відносні. Мовознавство змінило свою парадигму після того, як Ф.де Сосюр привернув увагу до знаковості мови і під впливом семіотики, яку розробляв Ч.Пірс, послідовники де Сосюра і ті, що самостійно підходили до подібних ідей, розбудовували структуральну лінгвістику. В свою чергу, як свідчив К.Леві-Стросс, структуральна лінгвістика вплинула на перебудову

етнології і антропології. У гуманітарних науках протягом 30-40-х рр. ХХ ст. склався структуралізм, в контексті якого визначився авторитет “нової критики” в США, Англії, Франції. Найактивніші структуралісти у французькому літературознавстві — Р.Барт, Цв.Тодоров разом з культурологами М.Фуко, Ж.Деррідою першими почали переглядати структуралістську парадигму, і в контексті їх пошуків з’явилися праці, що осмислюють сутність письма, мовлення, мови на засадах розхитування жорстких опозицій структуралізму. І якщо в такій ситуації почав широко використовуватись термін “дискурс” без спеціальної верифікації (як ми це бачимо в працях А.Міттерана і А.Пажеса), то водночас це підсилювало значення таких спроб, яку зробив М.Фуко (“L’ordre du discours”). Значні зрушення в розширенні репертуару проблем відбулися в мовознавстві, коли воно поглибило інтегративні зв’язки з психологією, філософією і культурною антропологією, наукознавством. Розробки “штучних мов”, комп’ютерного моделювання текстів, методів автоматизованого перекладу дуже швидко показали, що навіть такі операції неможливі тільки шляхом аналізу “собственно высказывания: нужен куда более широкий контекст” [15, 87]. Виявилося також, що при будь-якому розширенні контексту (аж до сукупності знань про світ у цілому) не можна обминути тієї обставини, що при цьому природня мова має абсолютний пріоритет як засіб фіксування і передавання знань. Тому не тільки лінгвіст, а й літературознавець, який займається онтологічним і логіко-когнітивним аспектом “словесності” (літературних і літературно-критичних текстів), не може обійтися без інтроспекції власної мовно-мовленнєвої діяльності, без її концептуального аналізу. Тоді в центрі уваги постає ще один раніше рідко вживаний в колишньому СРСР термін — “концепт”. Вище ми вже оперували терміном “концепт”, бо всі міркування про “дискурс”, всі варіанти визначення дискурсу не обходяться без нього. Перекладачі англійськомовної наукової літератури слово “concept” спочатку передавали слов’янським “поняття”, або словосполученням “смысловые элементы”, з 80-х років ХХ ст. почали вживати форму “концепт”. Експлікація цього терміну, проведена польською дослідницею А.Вержбицькою (A.Wierzbicka), орієнтує на те, що концепт — “объект из мира “Идеальное”, имеющий имя и отражающий определенные культурно-обусловленные представления человека о мире “Действительность”. Сама же действитель-

ність, по мнению Вежбицкой, дана нам в мышлении (но не в восприятии!) именно через язык, а не непосредственно” [15, 90]. Отже, концепт як ідеальний об’єкт є ментальнісним утворенням, яке виникає на тому рівні (чи в такій сфері) суспільної свідомості, де думка невіддільна від емоцій, від латентних звичок, підсвідомих процесів. У зв’язку з цим постає питання, як ми дізнаємося про концепти та їх вплив на чиюсь поведінку чи висловлювання, до того ж пам’ятаючи, що дуже часто людина набуває знань, приймає рішення, щось оцінює інтуїтивно.

Концепти найчастіше фіксуються в текстах самими авторами. Чимало концептів ми беремо з праць лінгвістів, зіставляючи їх з висловлюваннями критиків, відшукуючи (встановлюючи, підкреслюючи) релевантність обох висловлювань (сегментів тексту). У такий спосіб розширюємо ареал фактів, з допомогою яких ведеться концептуальний аналіз як поступовий підхід до особливостей дискурсу. Один із способів концептуального аналізу, в ході якого виявляється той чи інший “концепт”, спирається на поглиблене самоспостереження за своєю мовно-мовленневою свідомістю, за тим, як ми, з одного боку, о-мовляємо свої рефлексії-роздуми, вербалізуємо їх, а, з другого, — як кимось омовлений, оформлений текст в процесі читання розшифровуємо, розуміємо, переводимо спочатку в ідеально-уявний план внутрішнього мовлення. А згодом знову вербалізуємо засобами письма як текст літературно-критичної публікації в конкретному журналі з усіма його соціокультурними вимірами (чий орган, яка платформа, стосуюнок до цензури і т.д.). У всіх варіантах концептуального аналізу в принципі враховується комунікативний вимір (адресант-адресат), але в одних випадках суб’єкт аналізу демонструє “кроки” переходу від незнання до знання, від здогадки, гіпотези до аргументованого висновку: а в інших — подає “готовий” результат, сформульоване судження-тезу. Це різні способи вираження — презентації знань, їх артикуляції, інші знаково-семіотичні моделі текстуалізації дискурсу, хоча за механізмами формування висловлювання-дискурсу, на доартикуляційному рівні — вони в принципі мають однакову, спільну природу. Тобто, зазнають впливу рецептивних, ментальних, концептуальних і риторичних факторів, які й визначають сутність дискурсу.

Рецептивний чинник літературно-критичного дискурсу пов’язаний з безпосереднім читанням тексту художнього твору,

конкретизацією сприймання і конституюванням естетичного предмета.

Ментальнісний — з “колективним підсвідомим”, з додосвідним набуттям інформації шляхом спадковості й оволодіння мовленням-мовою (архетипи, говоріння, інтуїтивні осяяння, типи нервової системи, уяви, пам’яті).

Концептуальний чинник пов’язаний з формуванням особистості в соціокультурному середовищі, з освітою, навчанням, з опануванням логіко-когнітивними процедурами (це “вивідне”, логіко-раціональне знання — філософські, естетичні, теоретико-літературні концепти).

Риторичний чинник пов’язаний з діалоговістю спілкування, з навіюванням, переконуванням, впливом, яким підпорядковуються процедури текстуалізації висловлювань. Тому літературно-критичний виступ є дискурсом, навіть якщо він постав у ситуації цілковитої самотності, надрукований в часописі і ніким не озвучений, бо він є реплікою в нескінченному діалозі про сенс життя на підставі прочитаних творів і духовних зацікавлень. Ґрунтовно розробили цю проблему представники онтологічної герменевтики, в якій важливим, якщо не центральним, є концепт мови як середовища герменевтичного досвіду. Якщо ми виходимо з факту, що людина за своєю суттю — елемент множини (популяції, спільноти), то приймаємо як вихідний для наступних рефлексій висновок: “Мова — це те середовище, де відбувається процес обопільної домовленості співбесідників і виникає обопільне розуміння з приводу самої справи” [19, 355]. Іншими словами, зрозуміти те, що нам хтось говорить, — наголошує Г.Г.Гадамер.— означає дійти взаєморозуміння в тому, що стосується суті справи, а зовсім не поставити себе на його місце й відтворити його переживання. Суть цієї тези Гадамер розкриває, аналізуючи ситуацію перекладу і діалогу осіб, що розмовляють різними мовами. Ми розуміємо мову остільки, оскільки ми в ній живемо. Живучи в багатоетнічному середовищі, ми бесідуємо рідними (різними) мовами без посередника-перекладача. Сам приклад перекладу дає змогу “збагнути мовну стихію як середовище, де здійснюється взаєморозуміння шляхом свідомого опосередкування” [19, 356]. Із певною мірою спрощення можна трактувати релевантним з особливостями літературно-критичного дискурсу і наступне твердження Г.Г.Гадамера: “Перекладач повинен переносити смисл, що підлягає розумінню, до того контексту, в

якому живе учасник розмови. Добре відомо, що це зовсім не означатиме, ніби перекладач перекручує той смисл, який має на увазі другий співбесідник. Навпаки: смисл має бути збережений; втім, оскільки він має бути зрозумілий у контексті нового мовного світу, тут він набуває вираження зовсім по-іншому. Тому всякий переклад уже становить витлумачення; можна навіть сказати, що він буде завершенням цього витлумачення” [19, 356].

Релевантність між такою позицією Гадамера і відомою тезою про те, що переклад є різновидом інтерпретації, вбачаємо в кількох аспектах. Крім щойно згаданого, ще і в тому, що літературний критик, подібно до перекладача, “перекладає мову почуття на мову розуму” (І.Франко), а художній смисл, що “існує” в художньо-образній формі, переносить до контексту, в якому живе інший реципієнт, і робить це іншими засобами.

Взаємодія таких різноманітних за суттю і походженням факторів, що зумовлюють, визначають розгортання і презентацію-вербалізацію літературно-критичного дискурсу (ЛКД), не може бути стабільною й одноплослинною. Структура такого дискурсу ієрархізована за вертикаллю, хронотопна за горизонталлю, ідеально-матеріалізована за онтологією, семантично-семіотична за способом презентації. Вертакальний вимір ЛКД охоплює концепти, архетипи, ціннісні орієнтації, дескриптивно-описові компоненти, номінативні (мовно-текстуальні) засоби. Горизонтальний вимір ЛКД в писемному варіанті охоплює текстовий візуальний простір від початку до кінця, а в усному варіанті — часову тривалість і зміну, чергування висловлювань, які промовляються, артикулюються в даний час говоріння, мовленнєвої діяльності. Онтологічний вимір ЛКД враховує його зародження в уяві (мовомисленні) критика і процес його матеріалізації засобами письма. Семіотично-семантичний вимір ЛКД охоплює кодово-інтерпретаційні процедури адресанта й адресата, які спілкуються з приводу літературно-художнього твору чи художньо-мистецького явища (норми, канону, стильової тенденції, історико-літературного процесу, напрямку).

За названими параметрами (вони не вичерпані) можна простежувати типи ЛКД саме як способи висловлювання про мистецькі явища, зважаючи на контрольні-репресивні, розподільчо-ритуальні форми впливу на дискурсивні практики, прийняті в суспільстві (цензура, добір редакторів, статус ЗМІ,

винагорода журналістів і т.д.). У зв'язку з цим говоримо про реалістично-позитивістський ЛКД, романтичний ЛКД, модерністський ЛКД, постмодерністський ЛКД як відповідні типи дискурсивної практики в сфері літературної критики.

Література:

1. Гром'як Р.Т. Естетика і критика (Філософсько-естетичні проблеми художньої критики).— К.: Мистецтво, 1975. — 224 с.
2. Гадамер Г.Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики: В 2 т./Пер. з нім.— К.: Юніверс, 2000.— Т.1.— 464 с.
3. Демьянков В.З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста // Всесоюзный центр переводов. Тетради новых терминов.— М., 1982.— Вып. 2. Методы анализа текста.
4. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — 496 с.
5. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник.— М.: Наука, 1975.— 720 с.
6. Кузнецов В.Г. Функциональные стили современного французского языка.— М.: Высшая школа, 1991.— 160 с.
7. Мельничук О.С. Мова як суспільне явище і як предмет сучасного мовознавства //Мовознавство.— 1997.— № 2-3.— С.3-19.
8. Николаева Т.М. Краткий словарь терминов лингвистики текста // Новое в зарубежной лингвистике.— Вып. VIII.— М., 1978.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.— К.: Либідь, 1997.— 360 с.
10. Серкова Н.И. Предпосылки членения текста на сверхфразовом уровне //Вопросы языкознания.— 1978.— № 3.— С.75-82.
11. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької.— Львів: Літопис, 1996.— 636 с.
12. Франко І. Из секретів поетичної творчості //Зібрання творів: У 50-ти томах.— Т 31. - К.: Наукова думка, 1981.
13. Фуко М. Правила промови: Пер. з франц. — К.: НаУКМА, 1993.— 62 с.
14. Яворська Г.М. Прескриптивна лінгвістика як дискурс: Мова, культура, влада.— К.: Ін-т мовознавства ім.О.О.Потебні, 2000.— 288 с.
15. Язык и наука конца 20 века: Сб. статей. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995.— 432 с.
16. Dictionnaire du fransais vivant / Maurice Davan.- Paris: Bordas, 1971.- 1291 p.
17. Duszak A. Tekst, dyskurs, komunikacja miedzykulturowa.- Warszawa; PWN, 1998.- 386 s
18. Leps M.-C. Discourse //Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.- Toronto - Buffalo - London, 1997.
19. Stawinski J. Funkcie krytyki literaciej // Z teorii i historii literatury./ Pod. red. K. Budzyska.- Wroclaw - Warszawa - Krakow, 1963.- S.282-301.

Надія Денисюк, викладач

Семантичне поле “fiction” у літературознавчих текстах

Переклад наукових теоретико-літературних праць не менш складний процес, ніж перекладання художніх текстів. Серед факторів, які зумовлюють певні труднощі при передачі українською мовою англомовних літературознавчих досліджень, на перший план виходить невідповідність термінологічних систем науки про літературу в пострадянському просторі та англомовному світі.

Українська літературознавча термінологія донедавна істотно не відрізнялася від російської, що зумовлювалося спільними теоретико-методологічними засадами, історико-літературними традиціями, однотипним дидактично-методичним забезпеченням. Тепер же ні російські, ні українські словники не компенсують тих розбіжностей, які склалися за роки так званого “радянського” і “буржуазного” літературознавства. Цілком зрозумілі національні традиції, зумовлені особливостями духовної культури різних народів, вносили додаткові і відмінні конотації в понятійне наповнення навіть тих термінів, які мають спільне грецько-латинське походження. Однак, різні етимологічні витоки тих термінів і терміносполук, які жили концепції і пропозиції культурно-освітніх діячів, що жили і творили в східнослов'янському, західноєвропейському й американському світах, поступово нарощували і збільшували невідповідності в понятійно-термінологічному апараті англомовного “*literary criticism*” і вітчизняного літературознавства навіть у традиційних варіантах. Новітні ж теоретичні концепції, які стосуються мистецтва слова модернізму і постмодернізму, для нашого покоління становлять вже майже нездоланий бар'єр у

спілкуванні. Залишаючи осторонь поки що цей другий пласт найменувань, лексичних засобів, викликаних до життя сучасними художніми експериментами, звернемось до окремих прикладів традиційного літературознавства. Мова піде про лексико—семантичне ядро, пов'язане з сутністю художньої літератури, з осмисленням і фіксуванням засобами мови специфіки мистецтва слова.

В англomовних літературознавчих текстах дуже широко вживається лексема *fiction* у різних словосполученнях і контекстах. Користуючись популярним в англomовному світі літературознавчим словником М. Абрамса [5], який в 1985 році вийшов новим виданням, і ґрунтовним філософсько—естетичним дослідженням П. Ламарка та С. Олсена [7], а також антологією англomовних літературно—критичних текстів, укладених у Москві [8], подамо основні різновиди лексико—семантичних сполук зі словом *fiction*. Отримаємо такий ряд: *account of fiction* [7, 14], *aesthetics of fiction* [8, 193], *analysis of fictionality* [7, 4], *art of fiction* [8, 202], *belief in fiction* [5, 96], *cognitive defence of fiction* [7, 13], *concept of fiction* [7, 18], *craft of fiction* [8, 184], *creative fiction* [7, 310], *criterion of truth to fiction* [5, 96], *descriptive fiction* [7, 20], *didactic fiction* [7, 63], *discussion of fiction* [7, 20], *documentary fiction* [5, 194], *epistemologic fiction* [7, 249], *fact and fiction* [7, 305], *fictional and real* [7, 19], *fictional biography* [5, 94], *fictional dialogue* [5, 95], *fictional dimension* [7, 24], *fictionality* [7, 2], *fictional narrative* [5, 96], *fictional sentence* [5, 95], *fictional strategy* [5, 95], *fictional utterance* [5, 95], *fictional world* [5, 279], *fiction and falsity* [7, 20], *fiction and non-fiction* [7, 30], *fictive representation* [5, 95], *fictive story-telling* [7, 20], *imaginative fiction* [7, 19], *legal fiction* [7, 187], *literary fiction* [7, 11], *logical fiction* [7, 177], *make-believe fiction* [7, 180], *mathematical fiction* [7, 15], *metafiction* [5, 196], *mimetic theory of fiction* [7, 12], *modern English fiction* [8, 201], *narrative fiction* [5, 96], *nature of fiction* [7, 1], *nonfictional discourse* [7, 22], *fictive sentence* [7, 22], *nonfictional writing* [7, 22], *philosophy and fiction* [7, 3], *proper staff of fiction* [8, 202], *prose fiction* [8, 196], *pure fiction* [7, 53], *ubiquity of fiction* [7, 191], *works of literary fiction* [7, 3], *writer of fiction* [5, 95].

Наведений перелік словосполучень із *fiction* свідчить про неможливість звести всі відтінки, аспекти семантики цих висловлювань до однієї-двох відповідних їм українських та російських лексем. Популярний англо-російський словник, укладений за редакцією О.С.Ахманової та Е.Вілсон (*Elizabeth A.M. Wilson*), що витримав уже майже тридцять видань, пропанує тільки два значення *fiction*: 1) белетристика і 2) вимисел (вигадка), фікція, додаючи ще стійку терміносполуку для характеристики наукової фантастики - *science fiction*. Зведення багатогранного семантичного поля *fiction* відразу до белетристики жодною мірою не може задовольнити потреб літературознавця навіть на рівні середньої школи. Про це свідчить англomовний словник літературознавчих термінів, розрахований на таку ж категорію читачів [6]. Його автори, вказавши на найзагальніше значення *fiction* ("anything made up or imagined", щось витворене чи породжене людською уявою), далі відсилають до розповідної прози ("especially a prose narrative"), конкретизуючи свою думку переліком відомих здавна термінів - *novel, short story, and literature* [6, 41]. Отже, в обсяг *fiction* включаються неокреслена за суттю і обсягом література, а також жанрові елементи літератури: проза, роман, повість. Тлумачення *fiction* шляхом переліку тих жанрів, різновидів літератури, які мають власні, узвичаєні понятійно-термінологічні позначення, не прояснює проблеми, а є простою заміною термінів [7, 271]. Тому, як вказують П.Ламарк і С.Олсен, взаємовідношення між поняттями/термінами "*literature*" і "*fiction*" залишаються суперечливими і водночас є "центральною теоретичною проблемою" в сучасній теорії літератури [Там само, 273].

Для всебічного обговорення й осмислення згаданої проблеми, для конкретного визначення системи понять і точного окреслення відповідних їм термінів, доцільно виділити різні аспекти дослідження *fiction* (філософський, психологічний, логіко-пізнавальний, історико-літературний), і поставити це поняття в логічний ряд з такими поняттями, які здатні окреслити семантичне поле (*fiction — nonfiction, fiction — truth*, тобто фікційне - документальне, вигадка - правда), і далі диференціювати це смислове поле за певними вимірами чи критеріями: реальне —

уявне — фантастичне; достовірне — ймовірне — умовне — ілюзорне; ізоморфне — деформоване; правдиве — правдоподібне — символічне і т.д. Особливості і структура *fiction* набуватимуть тоді своєї конкретизації в літературних напрямках (класицизм, романтизм, реалізм, модернізм), стилевих течіях, що виділяються в певних напрямках, у жанрах епосу, драматургії, лірики.

Наприклад, В'єрджинія Вулф, характеризуючи новітню прозу кінця XIX-початку XX століття на тлі реалістичної наративної літератури своїх попередників, пише про "*Modern English Fiction*" (сучасну англійську прозу), хоча далі вона вживає і той давній термін - "*Prose fiction*", який мусимо якось перекладати, уникаючи тавтології. Якщо в заголовок її статті винесене слово "*fiction*" в значенні "проза", то як далі перекладати "*prose fiction*"? Виходило б - прозова проза...

Лексико-семантичні перехрещення і накладки трапляються в есеїстів, публіцистів, літературних критиків. Таких логічних некоректностей не можуть допустити вже історики літератури і укладачі термінологічних словників.

М.Абрамс у "Глосарії літературних термінів" спробував знайти вихід з такої ситуації шляхом субординації термінів за критерієм "загальне - конкретне" та аналізу точок зору вчених. Так, розкриваючи смисл *fiction*, він пише: "У широкому значенні *fiction* - це будь-який літературний нарратив (розповідь) у прозі чи віршах, який вигадується, не будучи переліком фактичних (дійсних) подій [6, 94]. І далі: "Вайгінгер використав термін "*fiction*", включивши [в його обсяг] винаходи, химерні образи, витончені порівняння, загадки, фантазії, продукти уяви, концептуальні наставлення, прилади, химери, хибні, регулятивні ідеї і багато іншого".

Виходячи з такого широкого семантичного поля англomовного "*fiction*", український перекладач повинен у кожному разі, аналізуючи конкретні літературні факти і літературознавчі тексти, замінити *fiction* різними українськими відповідниками або одним словом, або словосполученням.

Часто доведеться йому калькувати англійські вислови, чи вдаватися до транслітерації. За нашими спостереженнями доводиться вибирати з такого ряду: фікція, фікційність, художня література, белетристика, література

вимислу, проза, комунікативна діяльність, художній твір, усна чи письмова розповідь, роман, повість, автобіографічний роман, образна конструкція, вимисел, домисел, вигадка, підробка, фальшивка, обман, буквена, літературна неправда, об'єкт, уява, фантазія, припущення, вигадана ідея, художній світ, фікційний світ, художність і т.д.

Література:

1. Дрёмов А.К. Художественный образ. – М.: Сов. писатель, 1961. – 408 с.
2. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1983. – с.119 – 120.
3. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – с.730 – 732.
4. Новиков В. Художественная правда и диалектика творчества. – М.: Сов. писатель, 1974. – 520 с.
5. Abrams M.H. The Glossary of Literary Terms. -1985.
6. Barnet S., Berman N., Burto W. A Dictionary of Literary Terms. – Boston-Toronto, 1960. – 96 p.
7. Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective. - Oxford: Clarondon Press, 1994. - 481 p.
8. The Idea of Literature. The Foundation of English Criticism. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – 413 p.

Галина Деркач, аспірантка

Художній переклад як теоретична проблема

Сьогодні у теорії та практиці перекладу існує безліч спірних та невирішених питань.

Дискусія щодо літературознавчого і лінгвістичного підходів до перекладу ведеться з 50-х років минулого століття дотепер.

Прихильники лінгвістичної теорії (А.Федоров, О.Реформатський, С.Ковганюк, В.Іванов та інші) вважали, що перекладач працює з двома мовами - мовою оригіналу і мовою перекладу. "Перекласти - значить виразити правильно і повно засобами однієї мови те, що вже виражено раніше засобами іншої мови. ...Повноцінність перекладу означає вичерпну передачу смислового змісту першотвору й повноцінну функціонально-стилістичну відповідність йому" [1, 15, с.115]. Акцентуючи на специфіці мовної природи будь-якого різновиду перекладу, А.Федоров вказує, що основною рисою художнього перекладу є збереження в ньому змісту і стилю оригіналу. Важливо звернути увагу на моменти розходження між мовами, на відсутність лексичних і граматичних еквівалентів. Функціональний підхід до них допоможе подолати перешкоди, що стоять на шляху відтворення оригіналу. При перекладі звичайного науково-технічного тексту має залишитися незмінним значення цього тексту, а при поетичному перекладі незмінною має бути поетична модель (чи поетичний сенс) поезії, тобто поетичне значення і модель структури поезії. Обстоюючи необхідність збереження образів художнього твору (не тільки поетичного) і способу пов'язання їх автором в одне ціле, В. Іванов вказує на спосіб досягнення повноцінного перекладу: "Сенс перекладу полягає в тому, щоб передати зміст, думки і почуття, виражені в формах чужої мови засобами своєї мови, тобто надати їм нової форми, але зберегти створюване оригіналом враження, його емоційну функцію [2, 10].

Послідовники такого підходу вважають, що відмінності між сумлінними, повноцінними перекладами та оригіналом, а також між різними перекладами одного і того ж твору диктуються більшою мірою розбіжностями в культурах, літературних традиціях, мовах двох народів, які вступають в контакт завдяки перекладу. Вони залежать від ступеня ускладненості художньої мови оригіналу більше ніж від суб'єктивного сприйняття літературного твору різними перекладачами.

Таким чином, можна сформулювати наступне положення: міра перетворень, яка здійснюється на основі суб'єктивного індивідуально-творчого вибору перекладача, задається самим характером оригіналу. Тому важливим є не вийти за її межі. Суб'єктивний вибір варіанту повинен бути обґрунтований завданням, що випливає з самої природи твору, перш за все з його тексту, а також з позатекстових структур, з котрими співвідноситься переклад. Така постановка питання різко відрізняється від погляду, що підтверджує право перекладача на будь-які домисли, внесення в оригінал його власного суб'єктивного бачення.

Прибічники літературознавчого підходу (Г.Гачечіладзе, В.Россельс, О.Кундзіч та інші) керувалися тим, що перекладач відображає художній твір. Художній переклад є протилежністю наукового перекладу. Метою першого є відтворення в новому мовному образі враження, що їх отримав перекладач, читаючи оригінал. "Художній переклад є вид художньої творчості, де оригінал виконує функцію, аналогічну тій, що виконує для оригінальної творчості жива дійсність. ...Відповідно до свого світогляду перекладач відображає художню дійсність обраного ним твору в єдності форми і змісту, у співвіднесеності частини і цілого" [3, 148].

Таке твердження є цілком суб'єктивним, воно опирається на інтуїцію, а не на логічне знання. Творчість перекладача при перекладі такого роду нічим не відрізняється від творчості письменника. Перекладач повинен зважати на різні складні зв'язки в глибині художньої супраструктури, не ігнорувати окремими лексичними значеннями слів, які є складовими окремих синтагм, фраз і твору в цілому. Якщо перекладач цього не дотримується, то це, зрештою, призведе до більшого чи меншого перекручення ідейної та художньої суті першотвору.

Що ж думають з цього приводу зарубіжні теоретики та практики перекладу?

В.Льоршер у 60-80-х роках ХХ століття у своїй праці “Реальне виконання перекладу, процес перекладу та стратегії перекладу: психолінгвістичне дослідження” [12, 7] писав, що частини тексту можуть бути перекладені двома різними способами: способом орієнтації на знак (форму) та способом орієнтації на зміст (смісл). Використання лише першого способу може призвести до буквального та неадекватного перекладу. Характерною рисою другого, на думку вченого, є те, що він контролюється розумовими процесами і залежить від них. Отже, між двома вищезгаданими способами перекладу - мовознавчим (А.Федоров, О.Реформаторський, С. Ковганюк та інші) та літературознавчим (Г. Гачечіладзе, В. Рої, О. Кундзіч та інші) підходами вітчизняних вчених можна поставити знак рівності. В.Льоршер пропонує свою ідею у розв’язанні цього питання, а саме об’єднання цих двох способів у перформанс-аналітичний підхід до процесу перекладу. Цей підхід повинен враховувати, перш за все, реальну лінгвістичну поведінку перекладача, його мовні реакції як конкретного індивідуума в конкретній ситуації. Процес перекладу тут буде розумітися не як лінійний, або послідовний, а як ретроспективно-перспективний процес [14].

Подібних поглядів на цю проблему дотримувався О.Кундзіч. Не поділяючи поглядів прихильників мовознавчого підходу, він застерігав проти іншої крайності - зневаги до лінгвістичних питань перекладу, проти ототожнення лінгвістичного підходу з буквалізмом. “Ні в процесі перекладу, ні в його теоретичному аналізі відокремити лінгвістичне від прекрасного неможливо, бо прекрасне є функцією лінгвістичного” [4, 119].

Поза такою функцією лінгвістичного у художньому тексті не буває. Естетична ж функція виникає в лінгвістичному елементі в момент написання слова у творі, або в момент його перекладу. Ю.Еткін, В.Шор підтримують О.Кундзіча щодо синтезу лінгвістичного і літературознавчого підходів до стилістичної специфіки художнього перекладу. Суперечки тривають ще й досі, і є, на наш погляд, безперспективними, бо “ні Слово, взяте поза образом, який воно втілює, ні Образ, взятий поза словом, що втілює його, не можуть бути об’єктом уваги ні перекладача-практика, ні теоретика перекладу” [4, 219].

Отже, талант і відчуття — це ще не всі складові, які можуть допомогти перекладачеві уникнути помилок, перекручень змісту і стилю першотвору, створити справді якісний переклад.

Розглянемо детальніше думки, які деталізують проблему співвідношення частини і цілого.

“Повноцінний переклад передбачає певну рівновагу між цілим і частиною, зокрема між передачею загального характеру твору і ступенем близькості до оригіналу у відображенні окремого його уривка: адже ті чи інші зміни у ньому нерівноцінні одна одній своєю вагою щодо системи цілого; коротше кажучи, одні важливіші за інші, і ступінь наближення до оригіналу й відхилення від нього в тому чи іншому його місці неодмінно співвідносяться з роллю цього місця, можливо, навіть з більшою чи меншою значимістю окремого слова. Це означає, що повноцінність може не вимагати однакового ступеня словесної близькості до оригіналу впродовж усього перекладу” [1, 152].

Звідси випливає, що художній твір — це певна система, ієрархія елементів різного обсягу і різної ваги, а не сукупність рівнозначних деталей. Ступінь відхилення від оригіналу залежить від місця, яке займає даний елемент в цій ієрархії. Коли перекладач точно передасть деталі цих елементів, це не означає, що він повноцінно відтворить ціле. Ігнорування характерними деталями при відображенні загального змісту і вигляду може призвести до втрати індивідуальності твору. Співвідношення цілого та окремого в художньому творі визначає його специфіку в єдності змісту і форми, і тому є важливим. Перекладачеві необхідно визначити індивідуальне для кожного твору співвідношення елементів, бо як переоцінка, так і недооцінка окремої деталі руйнує це співвідношення.

Г.Гачечіладзе розглядає дане питання дещо з іншого боку: співвідношення частин художнього цілого першотвору, відображених у перекладі, не з оригіналом, а з перекладом. “Художній переклад є чимось більшим від механічної сукупності частин того, що він є плодом творчості і містить у собі елемент творчої індивідуальності перекладача” [3, 141]. Ряд вчених не поділяє такого визначення, вважаючи, що тут виникає загроза “прирошення змісту”, коли переклад дещо втрачає, порівняно з оригіналом.

Як бачимо, науковці торкнулися важливих аспектів багатогранної діяльності перекладача.

Можна зробити проміжні висновки: перекладач повинен бути компетентним у питаннях теорії та історії літератури, в стилістичних особливостях і можливостях рідної і чужої мов, в їх розбіжностях та подібностях. Знання літературних проблем потрібне, але не є основною його зброєю. Досконале знання

рідної і чужої мов вкрай необхідне. Проте не завжди прекрасні знавці іноземних мов виявлялися бездоганними перекладачами, на що вказує К.Чуковський у книзі “Высокое искусство”.

Праця перекладача художньої літератури починається з уміння дати вичерпний стилістичний аналіз тексту, виділити і осмислити мовні засоби стилю, використані автором, і свідомо шукати у власній мові засобів відображення саме даного твору. Якщо перекладач не навчиться аналізувати оригінал і власний переклад, йому не вдасться подолати суб'єктивістські уявлення про свою працю, він перекладатиме не цілісність художнього твору, а своє враження від нього.

“Між сприйняттям оригіналу і реалізацією перекладу неодмінно є етап абстрактного мислення, на якому перекладач моделює структуру оригіналу, виділяючи в такий спосіб, те, що він повинен зберегти, і відсіваючи другорядне. Такий же шлях повинен пройти і критик перекладу (з тією різницею, що він може пройти його і в зворотному порядку - від перекладу до оригіналу” [5, 33].

Тут буде доречно ще розглянути модель перекладу Д. Штейна [12, 21]. За цією моделлю автор першотвору виступає як відправник інформації вихідною мовою. Вивчивши намір автора, перекладач діє як виробник у цільовій мові. Він відбирає ті знаки цільової мови, що можуть створити такий комунікативний вплив на читача (адресата цільової мови), який би був найбільш подібним до функції, що її спричинив вихідний текст. Процес виробництва вихідного і цільового тексту є подібним, а комунікативний намір перекладача є результатом посередництва. Теоретична модель Штейна знайшла практичне застосування, але, як зазначають критики, вона не може бути використана при перекладі літератури для дітей та молоді, бо її вплив на таких читачів і на перекладача не є адекватним.

В.Коптілов у художньому перекладі виділяє три групи елементів, що творять наступні групи деталей: елементи точного перекладу (перша група деталей), елементи вільного перекладу (третя група деталей) і проміжні елементи (друга група деталей). Хоча і вільний (переспів) і буквальный переклади відкинуті розвитком перекладацького мистецтва, але як методи перекладу цілого твору вони не зникли безслідно, а просто обмежені вузькими рамками застосування. Їх використовують для відтворення різних нерівноцінних груп деталей.

Безперечно, кількість вищезгаданих груп елементів, а також їх співвідношення відіграють велику роль в оцінці перекладу і у визначенні ступеня його відповідності першотвору. В елементах точного перекладу перекладач намагається якнайближче підійти до оригіналу; в проміжних елементах автор перекладу досягає компромісу між точністю і художністю, а в третій групі - елементах вільного перекладу - задля збереження семантико-стилістичної структури художнього твору перекладач йде на великі втрати.

Тут можемо згадати слова білоруського теоретика Ю.Гаврука (газ. "Літаратура і мастацтва", 10 березня 1965 р.) про три категорії перекладачів. Такі як, наприклад, М.Лозинський, "цілком віддають себе авторові, не виявляючи свого обличчя", належать до першої категорії. До другої відносяться ті, що "приспосовують" автора до власних ідейно-естетичних концепцій, виявляючи своє авторське "я", і в принципі, зберігають стильові прикмети оригіналу (приміром С.Маршак). І, нарешті, ті, "що вміло поєднують авторську і власну особистість." До цієї категорії належать В.Левік, М.Рильський, Б.Тен. Шанобливе ставлення до оригіналу, бажання відтворити те, що втілив автор, не обходиться без певної частки суб'єктивності, що не заперечує загальних тенденцій розвитку художнього перекладу. І біда не в тім, що перекладач допускає деякі дискусійні положення при трактуванні першотвору, а в тім, що стає вербальним фіксатором, підпадає під вплив буквалізму.

Цікавими є погляди новатора в теорії і практиці перекладу ХХ століття Е.Паунда [13, 147]. Він вважав, що переклад є одним з великої кількості можливих критичних аналізів першотвору. Вчений закликав трактувати минуле як активний чинник змін у теперішньому і зберігати в перекладі вартісну новизну творів певної епохи чи жанру для читача іншої, сучасної епохи.

Перекладання — праця свідомо. Кожен перекладач, навіть найзапекліший противник теорії, має свою систему уявлень про предмет своєї діяльності, свої переконання, критерії, принципи, котрі обов'язково виявляються в його роботі.

За складністю і проникливістю система кожного перекладача, що читається "поміж рядків", є привабливішою, ніж суперечливі теорії. В практиці перекладу зіштовхуються різноманітні підходи, кредо і школи, давні і нові, ті, що виникли зі спроб та помилок, під впливом тої чи іншої

методологічної чи естетичної програми. Щоб досягнути суть перекладацького мистецтва, розкрити секрети перекладацької майстерності, оцінити переваги і недоліки різних методик, потрібно вникнути в мотиви перекладача.

У численних дослідженнях теоретиків перекладу йдеться про необхідність точного відтворення оригінального тексту в перекладі. Проте не кожне з них пропонує переконливі принципи оцінки перекладу. Є безліч плідних думок, але разом вони не утворюють певної парадигми, яка б містила чітко окреслені вимоги щодо визначення ступеня відповідності перекладу. Зважаючи на багатовимірність мистецького твору, доцільно застосовувати комплексний критерій, який би враховував специфічну інформацію, закладену на різних рівнях першотвору. Відбиття самого лише змісту нічого не скаже читачеві про індивідуальний авторський стиль, про форму твору.

Якщо вважати, що вплив оригіналу і перекладу на читача тотожні, то з цього можна зробити висновок про можливість трактування читачького враження як критерію оцінки перекладу. Ряд у чених - І.Левий, Т.Сейворі, В.Комісаров, С.Флорин, С.Влахов, В.Россельс, М.Новикова, М.Анжюк, Ю.Жлуктенко, А.Лілова, М.Зиморя - включають читача перекладу у комунікативний акт. "Враження читача є найвищою оцінковою інстанцією для перекладу" [6, 12]. На нашу думку, таке твердження є занадто категоричним. Враження читачів здебільшого є діаметрально протилежними. Переконливіші наслідки дає об'єктивне дослідження перекладу в зіставленні з оригіналом, з урахуванням пропозицій теоретиків.

Що ж пропонують вчені у своїх розвідках про адекватність перекладу? А.Горбачевський вважає, що адекватність можлива лише на рівні слів, речень, фонетичної відповідності [7, 81]. Таке твердження є ніби кроком назад щодо висловленої ним трохи раніше думки про те, що аналіз точності перекладу треба починати з визначення його творчості на рівні слів. Тут допущена симптоматична помилка — "фетишизація окремо взятого слова і механічне розуміння художнього твору як суми слів" [8, 56].

Очевидно, що зміст твору передається всією його структурою за допомогою великої кількості складових, на які він може бути розкладений під час аналізу. Абсолютизація штучно виділеного із загального контексту слова веде до буквалізму.

З різноманітності вимог, що висуваються до перекладача, можна зробити висновок про неможливість їх узагальнити. Про це говорить стаття французького теоретика Едмона Карі на III Конгресі Міжнародної федерації перекладачів у Бад-Годсебурзі (ФРН) [10, 35]. Карі схиляється до того, щоб вести мову не про “точність”, а про “вірність” у більш широкому розумінні цього слова. Він правильно зазначає, що у різних випадках перекладу вірність повинна спостерігатися у відношенні до різноманітних об’єктів.

Поняття вірності перекладу змінювалося в історії залежно від панівних естетичних уподобань, національних традицій і буде змінюватися надалі. Переклади можуть “старіти” швидше, ніж оригінали. Час відкидає перехідне в літературі. Старіють оригінали і в мовному відношенні. Кращі переклади спроможні жити довго, задовольняючи культурні та естетичні запити людей. Виникнення нових перекладів не скасовує поняття вірності, тому що саме це поняття припускає принципову варіантність вірних перекладацьких вирішень.

Можуть змінюватися стосовно конкретних текстів, уявлення про те, наскільки вірні оригіналові ті чи інші переклади, але навряд чи може бути поставлено під сумнів той основний зміст, що його в поняття вірності вкладає перекладацька теорія. І думка, що в перекладі немає прогресу, хибна. Кілька іншомовних інтерпретацій одного і того самого твору відіграють корисну роль для перекладознавчого аналізу. “Зіставне вивчення перекладів має ту перевагу, що надає об’ємності кожному перекладеному варіанту, висвітлює і позитивні аспекти, і недоліки (що інакше могли б залишитися поза увагою дослідника, якби з оригіналом порівнювався тільки один переклад), а також чіткіше окреслює принципи роботи перекладача над оригіналом” [11, 13]. Кожен переклад того самого першотвору лише частково відтворює смислово-образну систему оригіналу.

Отже, на нашу думку, повноцінний, адекватний переклад і є “вірним” (Е. Карі) у широкому розумінні цього слова. Думка про те, що адекватність можлива лише на рівні слів, речень, фонетичної відповідності (А. Горбачевський) однобічна. Таким є і твердження, що основний закон художнього перекладу полягає у наближенні перекладу до оригіналу в художньому відношенні при одночасному віддаленні від нього в текстуальному (Г. Гачечіладзе). Тут можна говорити про поєднання лінгвістичного підходу до перекладу (А. Федоров) з

літературознавчим (Г. Гачечіладзе). Це допоможе завершити дискусію про пріоритет одного підходу над іншим. Результатом синтезу цих двох підходів, або двох способів - способу орієнтації на знак і способу орієнтації на зміст (В. Льюршер) буде перформанс - аналітичний підхід, де процес перекладу розуміється як ретроспективно-перспективний, а не лінійний (В. Льюршер). Слово повинне бути пов'язане з Образом і, навпаки, естетична функція з лінгвістичною (О. Кундзіч).

Фахівці вважають, що приблизно через кожні 50 років постає потреба в нових перекладах навіть тих книг, які органічно входять до канону рідної літератури. Старі й нові переклади існують паралельно, а обов'язком професійного критика є оцінка новішого, порівняно з раніше зробленим. Лише гідні переклади, які можна трактувати художніми подіями і явищами, можуть відіграти помітну роль у взаємозбагаченні літератур, традицій, народів, культур. Зіставляючи та аналізуючи переклади одного і того самого твору, зможемо виявити несподівані грані оригіналу, також розкрити творчий потенціал перекладача.

Література:

1. Федоров А.В. Основы общей теории перевода: Лингвистический очерк - М., 1968.
2. Иванов И.И. Лингвистические вопросы стихотворного перевода // "Машинный перевод": Вып. 2. - М., 1964.
3. Гачечіладзе Г.О. Введение в теорию художественного перевода. - Тбилиси, 1970.
4. Кундзіч О.І. Переводческий блокнот // Мастерство перевода. - М., 1968.
5. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. - К., 1972.
6. Попович А. Проблемы художественного перевода / Пер. со словац. И.А. Бернштейн и И.С. Чернявской. - М.: Высш. шк., 1980.
7. Горбачевский А. Мера качества - адекватность // Памир.- 1981.- № 7.
8. Горбачевский А. В поисках точки опоры // Памир.- 1980. - № 7.
9. Гачечіладзе Г.О. О творческом начале в искусстве перевода и его критериях // Лит. Грузия.-1972.- № 5.
10. Cary E. L" indispensable dibat .Quality in translation // Proclidings of the III Congress of the international Federation of translators: Badbodesberg, 1959. - N.Y.,1963.
11. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад. - Львів, 1989.
12. W.Lörscher. Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: a psycholinguistic investigation. - Tübingen: Naar, 1991.
13. Коломієць Л. Езра Паунд - ключова постать у теорії і практиці перекладу ХХ ст. // Всесвіт. - 2000. - № 5-6.

14. Коломієць Л. Комунікативний та психологічний аспекти процесу перекладу: критика “моделей процесу” В. Льошера // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VIII.

Галина Дядюра, аспірантка

Образність у науковому стилі (два підходи до однієї проблеми)

Традиційний погляд на категорію образності стосовно її реалізації в науковому стилі полягає в тому, що все ж таки образність є обов'язковою в стилі художньому, а не в науковому. І хоч використання засобів інших стилів є допустимим явищем, образи в науці — це чужорідний елемент. Традиційну точку зору підтримують ті автори, які застерігають проти зловживання чужостильовими елементами. Надмірне використання образних засобів у науковій мові, на думку І.Гальперіна, може призвести до порушення норм стилю [11, 203], захоплення метафорами спричиняє «затемнення» думки (змісту), неточність формулювань, за якою криється і неясність та нечіткість понять [21, 211]. Однак, як зазначають інші дослідники, нетипові елементи стилю (такі, наприклад, як оцінні, модально-суб'єктивні компоненти образності в науковому стилі) спільно з типовими беруть участь у виконанні комунікативного завдання (комунікативної мети стилю) [17, 105]. Цей чинник змушує ставитися до категорії образності в межах наукового стилю як до однієї з реальних категорій стилю, важливих для його повної реалізації. Уявлення про другорядність, неважливість, факультативність категорії образності в науковому стилі можна вже віднести до застарілих. У цьому переконують новітні дослідження з когнітивної лінгвістики, в яких мову розглядають як інструмент пізнання, а метафору, зокрема, як один з механізмів мислення. Саме в межах когнітології досліджується тісний зв'язок мовної і концептуальної картин світу.

Процес пізнання навколишнього світу можна умовно розкласти на дві частини: 1) етап індивідуальної інтелектуальної роботи (залучаючи накопичене попередниками знання в певній галузі й спостерігаючи певне явище, окремий науковець робить власні висновки й таким чином вносить зміни до наявної в йо-

го свідомості системи понять) та 2) етап колективного освоєння нового знання (дослідник сповіщає колег про результат пізнавальної діяльності з метою переконати їх у слушності своїх поглядів і в необхідності змінити наукову картину світу). На кожному з двох етапів мова відіграє специфічну роль: на першому етапі вона має суб'єктивно-особистісний характер, на другому — соціально-комунікативний [13, 73-74].

Для першого, індивідуального, етапу пізнання властивим є т. зв. інтеріоризація понять, тобто, створення набору чуттєвих образів, за допомогою яких учений з'ясовує для себе певну частину змісту використовуваних ним понять. Активне залучення чуттєвого досвіду в процесі наукового освоєння дійсності ґрунтується на загальних особливостях мисленнєвої діяльності людини, про що неодноразово писали науковці. Обов'язковим моментом пізнання, який доповнює логічні форми мислення, є уява [6, 189], зокрема творча уява, яка уможлиблює створення складних когнітивних моделей на основі зорових чи слухових картин, не сприйманих насправді з дійсності.

Чуттєві образи відіграють допоміжну роль — вони організують розумову діяльність дослідника, допомагають перейти від конкретного до абстрактного. Природним є певна суперечливість і фрагментарність допоміжних чуттєвих образів (зрештою вони трансформуються в логічну когнітивну модель, цілком придатну для другого етапу — представлення її до колективного обговорення в співтоваристві фахівців однієї галузі) [13, 73-74].

На другому етапі пізнання вимога несуперечливості стає основною. Причому дослідник повинен узгодити не лише старі й нові форми опису, а й суб'єктивно-особистісні способи використання понять із загальноприйнятими в науковому співтоваристві правилами й нормами [13, 73-74], — зі своєї інтелектуальної «мови» перейти на загальну інтелектуальну «мову», зрозумілу для всіх. Звичайно, ці дві «мови» мають і спільні, і відмінні елементи. Наявність спільних елементів у двох етапах пізнання зумовлена самою специфікою наукового мислення, яке своєю сутністю становить двосторонній — діалогічний — процес, причому в цьому діалозі обов'язково проявляється стихія «внутрішнього мовлення», навіть така вкрай суб'єктивна психічна діяльність, як уява, здійснюється «в єдності суб'єктивних і об'єктивних сторін» [21, 189].

Розмежування етапів пізнання на індивідуальний і колективний складники дає змогу переглянути уявлення про природу

теоретичного знання, про роль мовних засобів у пізнанні і, зрештою, про співвідношення мови і мислення. Спираючись на праці таких філософів, як Г.Лейбніц, І.Кант, Ф.Шеллінг, Г.Фреге та ін., науковці по-новому підходять до розв'язання цих традиційних для мовознавства проблем.

Так, численні чуттєві образи, що ними оперує вчений на першому етапі пізнання, спричиняють суцільну образність його внутрішньої, індивідуальної мови. Даючи предметові чи явищу назву, називаючи словом певну реалію, людина узагальнює (пор. відомий вислів про те, що будь-яке слово вже узагальнює). Кожне слово — це обов'язково образ, який узагальнює велику кількість об'єктів реального світу. Більше того, це саме слово може позначати й уявлювані предмети, які існують лише в наших думках. «Слова мови ніби заміщують дійсні образи, тобто цілі множини об'єктів сприйманого світу, завдяки чому виникає можливість у процесі діяльності оперувати не самими предметами і, тим більше, не множинами предметів, а їхніми образами. Властивості, функції речей, об'єктивне значення їх у практиці людини, закріплюючись у мові, стають значенням і змістом слів, за допомогою яких мислення створює певні поняття про речі, їхні властивості і прояви» [9, 17]. «Образи мови — це є світ відображення дійсності, яка становить взаємопроникну єдність конкретного й абстрактного, випадкового й необхідного, форми й змісту. Кожен сприйманий об'єкт зовнішнього світу становить конкретну реальність, а з іншого боку, він у процесі сприймання перетворюється на певний абстрактний об'єкт сприймання. Реальний стіл є конкретна реальність, але стіл як продукт сприймання є певна абстрактна реалія, яка становить узагальнення величезної множини реальностей. Кожен сприйманий об'єкт зовнішнього світу може нести в собі масу випадкових особливостей, але він обов'язково несе в собі абстрактні необхідні особливості образу сприйняття. Стіл може бути прикрашений будь-якими випадковими орнаментами, але він повинен обов'язково мати такі абстрактні, але необхідні властивості, як ніжки і перпендикулярну до них площину та ін. Кожен стіл має свою, відмінну від інших столів, форму, але всі столи, які стоять у їдальні, мають бути пристосовані для прийняття їжі (форма і зміст)» [9, 18].

Визнання важливості образного мислення у пізнавальній діяльності людини спричинилося до перегляду традиційних уявлень про систему образних засобів і їхню роль в осмисленні й вербалізації дійсності. Так, метафора, традиційно досліджувана

в межах філології (риторики, стилістики, літературознавства), стала об'єктом когнітивних наук, що вивчають людське мислення; до них увійшла й сучасна лінгвістика [15, 41]. У метафорі почали вбачати ключ до розуміння основ мислення і процесів створення не лише національно-специфічного бачення світу, а й його універсального образу [2, 5-6]. Сучасна когнітивна лінгвістика, розглядаючи мовну творчість у нерозривному зв'язку з процесами пізнання, мислення і свідомості, переходить із поверхневого, суто мовного погляду на метафору на глибинний, концептуальний рівень її осмислення. Н.Хомський, зокрема, відзначає, що науковці надто довго зосереджувалися на вивченні зовнішніх проявів мови, тобто її екстеріоризованих форм, а нині завдання полягає в тому, щоб дослідити її властивості в системі мислення, тобто проаналізувати інтеріоризовані структури мови. При цьому різнопланові когнітивно зорієнтовані дослідження мають спільну мету — з'ясувати загальні принципи і характеристики структури знання, виявити форми його організації в мисленні людини, встановити роль мови у формуванні, зберіганні і використанні структур знання.

Незважаючи на те, що історія вивчення метафори сягає кількох століть, це багатоаспектне явище так і не одержало до цього часу належного пояснення. Однією з можливих причин такого стану є, очевидно, устааленість традиційного погляду на метафору як суто мовне (в тому числі й мовленнєве) явище. Сучасні ж лінгвістичні дослідження, вивчаючи метафору як мисленнєвий і когнітивний феномен, дають змогу висувати твердження про універсальність метафори, її присутність у концептуальних структурах людського мислення. Метафора, на думку американського філософа і логіка Н.Гудмена, не є просто прикрасою; вона бере активну участь у розвитку знання, заміщуючи застарілі категорії новими, які дають змогу побачити проблему в новому світлі, даючи нові факти й нові світи [12, 194]. Метафора є своєрідною моделлю знання і може слугувати інструментом одержання нового знання про світ [34, 179].

Метафора та її роль у пізнанні викликають дедалі більший інтерес у представників різних філософських, логічних, лінгвістичних, риторичних та інших шкіл [35]. Особливої уваги заслуговує когнітивна теорія метафори Р.Е.Гаскелла, описові якої присвячено кілька сучасних праць, зокрема «Когнітивная теория метафоры Р.Е.Гаскелла» [32, 22-27], що становить розширений реферат на чотири статті самого Р.Е.Гаскелла; про цю теорію йдеться й у праці української дослідниці

І.Б.Штерн [36, 220-221]. У статті «Джанбаттіста Віко і відкриття метафоричного пізнання» Р.Е.Гаскелл доводить, що саме італійський філософ і ритор Дж. Віко (1668-1744) був першим, хто з'ясував роль метафори у глибинному мисленнєвому процесі.

За Віко, всі раціональні поняття, ідеї й самі правила логіки й граматики, за допомогою яких вони виражаються, являють собою абстраговані й очищені продукти первиннішого метафоричного, «поетичного» процесу пізнання, тобто еволюційно більш раннього психосоматосенсорного процесу, який породжує і мову, і думку. Основу цього процесу становить метафоричний перенос, до якого згодом додаються інші тропи — метонімія, синекдоха та іронія. При цьому під тропами розуміють не раціоналізовані риторичні фігури мовлення, а набір логіко-когнітивних операцій, які передують виникненню логіки й відображені в стародавніх казках, міфах та епосах і взагалі у поетичній логіці стародавніх людей. Сама ця логіка становить набір підсвідомих пізнавальних операцій, які лише пізніше були абстраговані в те, що ми тепер розуміємо під логікою. Отже, Дж. Віко довів, що первісні люди могли говорити лише «поетичними реченнями», що казки, міфи та алегорії були первинним і «істинним мовленням». Поступово опановуючи механізми раціональності, стародавні люди вдавалися до метафори, метонімії, синекдохи і, врешті-решт, іронії. При цьому зміст і його носій спершу не розрізнялися. Лише з розвитком іронії відбувається поділ об'єктів і суб'єктів, приходить усвідомлення їхньої істинної відмінності і протиставленості. Тільки тоді виникає справжня свідомість, яка дає змогу відділити «відчуване й уявлюване» від ясно й окремо усвідомлюваного [32, 22-24].

Сучасна людина, вважає Р.Е.Гаскелл, відтворює деякі з тих ранніх когнітивних процесів-реакцій, що були притаманні стародавнім людям. Метафора являє собою первинну когнітивну функцію, невіддільну від раціональної думки та процесу формування понять. Р.Е.Гаскелл досліджує когнітивне просування метафори крізь семантичний простір і зазначає, зокрема, що за рівнем розвиненості метафоричного пізнання всіх випереджають китайці — вони мають здатність до метафори, цього вимагає структура їхньої мови. Китайські ідеограми становлять картини, схожі на позначувані об'єкти. Китайська мова робить її носіїв природженими феноменологами метафори. Саме тому Захід вважає китайський розум загадковим [36, 221].

Про тісний зв'язок мови і пізнання йдеться й у когнітивній теорії метафори Е.Мак-Кормака, який, стверджуючи існування глибинних структур людського розуму, говорить про те, що метафора сприяє понятійним зрушенням у пізнанні — ініціює творчий процес пізнання, об'єднуючи не зв'язані поняття для більш глибокого проникнення у суть речей. Метафори, на думку авторів іще однієї когнітивної концепції Дж.Лакоффа та М.Джонсона, використовуються для структурування навколишнього світу та керують інтелектуальною діяльністю людини [36, 221-222]. І, нарешті, на прикладі політичної метафори А.М.Баранов і Ю.М.Караулов довели, що метафоризація становить специфічну операцію над знаннями і спричиняє зміну їх онтологічного статусу: невідоме стає відомим, а відоме — цілком новим. По суті, відбувається «наведення» нової категоризації на дійсність або на її окремі фрагменти, внаслідок чого руйнується стара категоріальна сітка і формується нова категоризація, що змінює уявлення про дійсність [36, 224].

Проблема, тобто те, над чим працює науковець, і метафора, тобто шлях, який проходить думка, встановлюючи зв'язки непізнаного з пізнаним, з різних боків фіксують і висвітлюють творчий характер інтелектуальної діяльності людини, яка є реакцією на зміни в навколишньому світі, на зміни в системі потреб і цінностей [16, 266]. Таким чином метафора стає засобом емоційного й інтелектуального освоєння світу [1, 35], розширюючи здатність людського розуму до пошуку й відкриття [8, 169].

Дослідження закономірностей функціонування і розвитку мислення і свідомості переконують у тому, що свідомість починає активно діяти в проблемних ситуаціях, при цьому краще сприймаючи різне й змінне, ніж однакове й постійне [28, 71]. Відмінні елементи двох систем породжують — у процесі взаємодії цих систем — різний погляд на те саме явище, а це, в свою чергу, зумовлює виникнення метафори, «структура якої включає в себе як мінімум два різні поняття, пов'язані складним комплексом відношень подібності-відмінності» [13, 73-74]. Метафора підкреслює умовність, неповноту ототожнюваних об'єктів і створює контекст «начебто» збігу, в якому на перший план виходить не можливість перенесення інформації з уже освоєної предметної сфери на сферу невідомого, а фіксація специфічних особливостей взаємодії різних способів відображення подібних об'єктів. «Зіткнення нетотожних смислових спектрів породжує якісно нову інформацію, розкриває раніше

невідомі сторони змісту понять, включених до структури метафори» [13, 73-74]. Отже, метафора за допомогою образності розкриває нові сторони описуваного явищ [27, 76], а логічна систематизація нового досвіду обов'язково супроводжує й завершує етап чуттєвого його сприймання. Процес вичленування спільних для двох понять ознак здійснюється шляхом емоційно-логічного чи логіко-емоційного зіставлення (тобто, відбувається більш-менш свідомо, на основі схожості ознак двох понять), а проте зрештою логічний аспект виходить на перший план — хоча б тому, що зіставлення відбувається на основі найбільш інформативних однак [19, 84]. Образ у слові, тобто уявлення, створене словом, як пояснює О.О.Потебня, не є образ як акт свідомості, а «образ образу», тобто вияв відношення нового змісту думки до того, що вже є у свідомості. Інакше кажучи, уявлення є саме той елемент, завдяки якому людська мова на відміну від мови тварин здатна розвиватися в систему, елемент процесу пізнання, що відбувається в напрямі від «раніше пізнаного до невідомого», через перенесення спільної ознаки з пізнаного об'єкта дійсності на пізнаваний [25, 25].

Отже, нині стає дедалі очевиднішим, що не лише мова людини, а й сфера людського мислення і діяльності метафоричні: «метафора пронизує все наше життя і проявляється не лише в мові, а й у мисленні і в дії. Наша буденна поняттєва система, в межах якої ми мислимо й діємо, метафорична своєю сутністю» [24, 387]. Аналогічні твердження можна зустріти в багатьох сучасних дослідженнях, у яких метафору вважають одним із невіддільних елементів людського мислення. Так, В.Г.Гак пише: «Метафора виникає в силу глибинних особливостей людського мислення. Якщо висловити думку дещо інакше, зумисне загострюючи її, то можна сказати, що метафора виникає не тому, що вона потрібна, а тому, що без неї не можна обійтися: вона властива людському мисленню й мові як така» [10, 12]. Про метафоричність людського мислення говорять і Б.С.Мейлах, відзначаючи, що здатність до метафоризації зумовлена загальною здатністю пізнавати зв'язки явищ дійсності в їхніх переплетеннях і суперечностях [26, 202]. На важливість метафори як здатності схоплювати й створювати подібність між дуже різними індивідами і класами об'єктів указує в своїх працях Н.Д.Арутюнова. Ця здатність, на її думку, відіграє величезну роль і в практичному, і в теоретичному мисленні [4, 15].

У процесі дослідження механізму метафоризації можна виявити взаємодію двох картин світу — мовної та концептуальної. Концептуальна картина світу є об'єктивною, закріпленою в системі наукового знання. Мовна картина, втілена в індивідуальному досвіді, належить до категорії суб'єктивного. У ході метафоричного процесу елементи концептуального рівня акцентуються авторською думкою, осмислюються за допомогою вербалізованих побудов індивідуального лексикону, які виступають своєрідними поняттєвими фільтрами під час оформлення метафоричних концептів.

Концептуальна і мовна картини світу як елементи метафоричного процесу організовані на основі польового принципу — вони є певним чином структурованими цілісними утвореннями, до складу яких входять центральні й периферійні концепти, роль яких в утворенні метафор різна. Концептуальна модель метафори ґрунтується на суміжності предметно-центричних фреймових структур, в яких під час створення конкретної метафори актуалізується окрема ділянка чи ділянки (фрагменти, слоти) зазначених утворень.

Установлення подібності між окремими слотами суміжних фреймів веде до утворення між ними т. зв. дуги подібності, з'являються міжфреймові сітки, які розрізняються між собою ступенем структурної складності. У межах певної (конкретної) міжфреймової сітки відбувається об'єднання концептів, які взаємодіють у межах певних змістових (смыслових) конфігурацій. При цьому авторська думка «висвітлює» спільні ознаки суміжних концептів — підґрунтя їхнього зіставлення. Процес метафоризації, як правило, супроводжується досить складними процедурами, які, однак, складаються з простих операцій над знаннями: заміни змісту слота, перенесення змісту з одного слота в інший, введення нового слота у фрейм, знищення або елімінації змісту слота або всього слота в цілому, згортання фрейму в один або кілька слотів тощо. Мова фреймів є зручною для опису процесів метафоризації саме тому, що це типова мова репрезентації знань, яка не робить різниці між мовною та позамовною інформацією. Це дає змогу формально описувати метафоризацію як процес оперування зі знаннями, виходячи за межі власне мовного значення, в чому й полягає перевага когнітивного підходу до інтерпретації метафори [36, 225].

Такий підхід до вивчення природи людського пізнання уможливає встановлення тісних взаємозв'язків між мовною і концептуальною картинами світу. Система вербалізованих

знань (мовна картина світу) становить відображення в семантиці більш широкої — концептуальної — картини світу, яка становить глобальну, цілісну, неперервно створювану систему інформації (знань і думок) про універсум, що її має індивід [29, 280]. Концептуальна картина світу багатша за мовну, оскільки в її створенні беруть участь різноманітні типи мислення, в тому числі й невербальні. А до мовних знань входять знання особливого типу, які є «засобами активізації елементів свідомості та їхнього словесного втілення в процесі формування думки і мовлення. Процес породження мовлення тісно пов'язаний з процесом породження думки, утворюючи єдиний мовно-мисленевий процес, здійснюваний механізмами мовленевого мислення [20, 115]. Невербальні знання включають сенсорну, сенсорно-моторну, образну та іншу інформацію, одержувану індивідом з різних джерел. Метафора, таким чином, є своєрідним «містком» між чуттєвою й вербальною інформацією, принаймні вона зближує різні канали, за якими людина отримує інформацію. Метафора, яка є не лише феноменом мови і мовлення, а й насамперед первинним механізмом людського мислення, де вона відіграє роль одного з основних способів обробки інформації, входить і до мовної картини світу, і становить невіддільний складник концептуальної картини, організуючи й структуруючи простір мислення. Словом, метафора отримала в науковій літературі «громадянські права», за образним висловом Н.М.Разінкіної, і входить як один з елементів до системи науково-логічного пізнання [31, 205]. З іншого боку, мову нині розглядають як засіб проникнення в таємниці людського пізнання, як інструмент пізнання, призначений для набуття, використання і зберігання знань [15, 47].

Підхід до метафори як до засобу пізнання репрезентує у своїх працях російська дослідниця Н.Д.Арутюнова. Вона, зокрема, зазначає, що одним із перших зарубіжних дослідників, які прямо пов'язали метафору з науковим пізнанням, був американський логік і філософ М.Блек, — він ще в 1962 р. нарікав на те, що філософи, загалом цікавлячись мовою, уникають вивчати феномен метафори, тим часом як її сутність (не в стилісному вираженні наявної подібності, а у створенні нового символу) переконливо свідчить про активну участь у процесі пізнання. Арутюнова цитує Бергрена, який твердив, що в науці метафора не менше необхідна, ніж у поезії. Цю правду, вона відзначає і непослідовність науковця: якщо в першій частині своєї праці він висуває положення, яке відповідає концепції

Блека, то в другій — дедалі більше схиляється до розуміння метафори як прихованого у глибині моделі образу. При цьому відмінність між поетичною і науковою метафорою (на цій відмінності він раніше наполягав) зводиться лише до ступеня емоційної оцінки: в мистецтві ця оцінка має більше значення, в науці — менше; а природу метафори науковець, по суті, не з'ясовує, хоча Арутюнова виводить із усього контексту цитованої праці думку про певну абстрактну схему відношень всередині системи — взаємозв'язків наочного образу і теоретичного уявлення. На думку Арутюнової, до перших дослідників логічної сутності метафори належить М.Хесс — фахівець у галузі логіки і методології наукового пізнання, яка активно виступає проти зведення метафори до «прихованого порівняння», відзначаючи неможливість збереження еквівалентності змісту при заміні всіх виражень другої системи мовними конструкціями першої. Хесс вважає, що метафора переносить асоційовані й імпліцитні набори ідей з другої системи на першу, тим самим одночасно змінюючи обидві системи. Саме тому пояснення завжди є взаємною адаптацією використовуваних мов, а не заміщенням однієї іншою. Під час виникнення метафоричного контексту змінюється і головний суб'єкт (на який спрямовано пояснення), і додатковий (з допомогою якого воно будується). З погляду Хесс, метафора, як і наукова модель, призначена для комунікативної діяльності, оскільки вона не містить у собі суперечності, по-новому, незвично узгоджуючи різні галузі. Тому метафору використовують на перших етапах пізнання для досягнення розуміння нових фактів. Арутюнова наводить і думки Мак-Кормака, який вважає мову науки суттєво метафоричною, оскільки зміст термінів не зводиться до точних дефініцій, а великою мірою залежить від нових контекстів, у які потрапляє термін, і від тих, у які це слово входило раніше; будь-який термін (точніше — нове значення терміна) завжди зберігає зв'язок зі старим значенням, що забезпечує комунікативність залучуваних до наукового обіку новацій. Зі своїх роздумів щодо сутності і функцій метафори дослідниця робить загальний висновок про те, що метафоричні засоби забезпечують підвищення цілісності знань людини про навколишню дійсність. Зрозуміло, що така цілісність може інколи виявитися ілюзорною, але без використання метафор пізнання неможливе [3, 104-125].

Отже, традиційні погляди на метафору останнім часом суттєво змінилися. Когнітивний підхід до аналізу цього фено-

мена розкрив глибинні, концептуальні механізми різноманітних переносів, які віддзеркалюють механізми мислення. Нове осмислення метафори не лише підтвердило традиційну думку про тісний взаємозв'язок мови і мислення, а й уможливило розвиток нових підходів до аналізу таких когнітивних процесів, як аналогія, тотожність, подібність тощо, і привело до розуміння метафори як інструменту людського мислення, який має велику евристичну силу і може застосовуватися до об'єктів складної природи, які піддаються моделюванню.

Новий погляд на метафору став відправною точкою досліджень у цілому ряді лінгвістичних праць. При цьому в межах традиційних лінгвістичних концепцій, завдяки яким було здійснено багатоаспектний аналіз метафори, остаточно сформувалося коло тих питань, розв'язання яких стає можливим лише на сучасному етапі розвитку теорії мови. Усвідомлення того, що метафора — це і явище семантики, і продукт прагматики, і психологічний, і когнітивний феномен, дало змогу по-новому підійти до з'ясування ролі і місця метафори в науковій діяльності і в реальному продукті цієї діяльності — науковому тексті.

Когнітивний підхід до аналізу мовних явищ ґрунтується на визнанні того, що образ (у тому числі його найвищий вияв — метафора) обов'язково присутній у мові, оскільки є відображенням образності людського мислення. Широке розуміння образності характерне для багатьох дослідників метафори. Так, О.О.Кадомцева, яка досліджувала метафори у філософських текстах, відзначила: «Кожне повнозначне слово при сприйманні викликає образ-уявлення. В цьому розумінні «необразних» слів і висловів у мові немає. Однак при сприйманні абстракції образ-уявлення супроводжується уявою, яка посилюється чи послаблюється. Науково-філософська метафора має яскраво виражену тенденцію не підсилювати уяву, а «приглушувати» її, що пояснюється прагматичною функцією тропу, якщо він термін. Тому семантична структура метафор у даних текстах повністю мотивована мірою стирання образної семантики — з одного боку, з іншого — градацією образності до вкрай оцінної» [18, 10].

У результаті багаторічних і різнобічних досліджень мовної метафори виникли найрізноманітніші визначення її функцій, а також запропоновано різні варіанти моделей метафоричних переносів. Як правило, науковці зазначають, що у метафорі порівнювані об'єкти повинні і відрізнятися один від одного, й одночасно бути чимось схожими. Так, С.С.Гусев говорить про

те, що структура мовної метафори включає в себе як мінімум два різні поняття, пов'язані складним комплексом відношень схожості/несхожості [14, 123].

Певна несхожість зближуваних елементів створює семантичну напругу між ними, т. зв. синергію. Напруга між буквальним і переосмисленим значенням виникає за рахунок контрастності і може викликати емоційний ефект, який нагадує за силою відчуттів ефект від електричного розряду. На думку В.Н.Телія, синергія властива таким метафорам, у яких когнітивна «обробка» проходить на дуже складній подібності, яка виходить із майже немислимих, абсолютно нестандартних відповідностей [33, 35].

Найбільш яскравою альтернативою порівняльно-зіставної концепції є широко відома теорія інтеракції, уперше викладена англійськими лінгвістами М.Блеком і А.Річардсом. На думку М.Блека [8, 163-165] метафоризація проходить як процес, у якому взаємодіють два об'єкти (чи дві сутності) і дві операції, через які здійснюється взаємодія. Одна із цих сутностей — це той об'єкт, який позначається метафорично (primary object). Друга сутність — допоміжний об'єкт (subsidiary object), який співвідноситься з позначенням уже готового мовного найменування. Ця сутність і використовується як фільтр при формування уявлення про першу. Кожна із взаємодіючих сутностей додає до результату процесу свої системи традиційних асоціацій (the system of associated commonplaces), звичайні у випадку стандартного використання мови, що й забезпечує розпізнавання мовцями метафоричного смислу. Крім того, метафоризація передбачає і деякий смисловий контейнер, або контекст, у якому ніби фокусуються релевантні для позначення першої сутності риси, в чому й полягає взаємодія учасників метафоризації. Концепція Блека мала широкий резонанс у логіко-філософських дослідженнях мови, який викликав появу цілого ряду праць, що так чи інакше розвивали цю теорію.

Сама ідея інтеракції як основного породжуючого механізму метафори є надзвичайно плідною. Завдяки такому погляду на метафору в ній виявлено як змінювані у свідомості суб'єкта, який творить метафору (чи сприймає її), обидві взаємодіючі сутності, які мають, звичайно ж, форму ідеального (гносеологічного образу або «думки про речі» [33, 33].

Е.Котюрова пояснює механізм утворення образу, спираючись на поняття семантичного поля. Вона відзначає, що при сприйманні метафори у свідомості носія мови виникає образ,

оснований на взаємодії уявлень про два різні явища дійсності, причому механізмом такої взаємодії є асоціація. При аналізі ряду метафор звертає на себе увагу той факт, що багато з них потрапляє в те саме асоціативне поле, яке є результатом взаємодії двох семантичних полів — поля, яке одержує образ, і поля, яке дає образ. На думку дослідниці, деякі із асоціативних полів можуть бути досить активними творцями метафор у тій чи іншій мові [22, 72-73].

Концепція семантичного поля суттєво прояснила питання про механізм метафоричного переносу. Однак, як зазначає В.В.Петров, вона залишила поза полем зору механізм вибору проєктованих характеристик. Очевидно, що поняття, які поєднуються в метафоричному виразі, повинні належати до різних семантичних полів. Ясно також і те, що в основі відбору і подальшого узгодження характеристик лежить їхня подібність. Але яким чином безпомилково і, головне, у край обмежений час можна фіксувати цю схожість? На ці питання концепція семантичного поля не дає задовільної відповіді [30, 139].

Механізм утворення образу, зокрема метафори, у концепції А.М.Баранова описано як близький до моделі міркування за аналогією, в основі якої лежить уявлення про передачу інформації (знань) між двома концептуальними поняттями (domains): джерелом (source), або базою (base), і метою (target). Поле джерела обов'язково наявне в актуальній або віртуальній пам'яті когнітивної системи. Для вивчення поля джерела і поля мети А.М.Баранов використовує поняття фреймів та сценаріїв. Фрейм становить опис типізованої ситуації або об'єкта і складається зі слотів, які представляють певний тип інформації, що є визначальним для фрагмента дійсності. Метафоризацію в такому разі можна представити як сукупність формальних процедур над двома чи більше фреймами. Наприклад, метафоричний зміст може базуватися на переносі концептуального змісту фрейму-джерела в однойменний слот фрейму-мети. З когнітивного погляду, метафоричне значення не є елементарним: воно формується внаслідок цілого комплексу обробки знань. Процес метафоризації супроводжується досить складними процедурами, які складаються з простих операцій над знаннями: заміна змісту слота, перенесення змісту з одного слота в інший, введення нового слота у фрейм, знищення або елімінація змісту слота або всього слота в цілому, згортання фрейму в один або кілька слотів тощо. «Мова фреймів, — робить висновок І.Б.Штерн з опису теорії

А.М.Баранова, — є зручною для опису процесів метафоризації саме тому, що це типова метамова репрезентації знань, яка не робить різниці між лінгвістичною та екстралінгвістичною інформацією. Це дає змогу формально описувати процеси метафоризації як операції над знаннями, виходячи за межі власне мовного значення, в чому і полягає перевага когнітивного підходу до інтерпретації феномена метафори» [36, 225].

Інші дослідники при з'ясуванні механізму образності звертають увагу на те, що будь-який образ виникає в результаті одночасної реалізації двох значень (номінативного і похідного) однієї лексичної структури за обов'язкової наявності спільної семи (або двох значень з двох різних лексичних структур на основі однієї спільної логічної ознаки). Саме тому остаточний результат дії механізму утворення образності — метафора — характеризується семантичною двоплановістю, тобто одночасною наявністю в ній двох різних своєю природою і функціями значень слова. З погляду логіки, метафора становить водночас і операцію аналізу, й операцію синтезу: виділяючи й називаючи якусь ознаку предмета чи явища, вона ніби аналізує, виявляє найбільш індивідуальне, а узагальнюючи найтипніше, синтезує новий образ [19, 83-84]. Наслідок утворення образу — досягнення пізнавальної гармонії: розумове зусилля під час створення образу долає суперечність зіставлюваних змістів. «Метафора, — зазначає Н.Д.Арутюнова, — починається з операції зі смислами, яка суперечить логічному мисленню, і приходить до підпорядкування смислу законам логіки» [5, 341].

Механізм утворення образу полягає в перенесенні найменування того чи іншого предмета (явища) на інший предмет (явище) на підставі їхньої схожості за різними ознаками (від зовнішнього вигляду до враження, яке вони викликають); необхідною умовою образного переосмислення є наявність певної спільної ознаки — основи порівняння, яке відіграє роль своєрідної зв'язки між двома предметами думки — названим поняттям і поняттям, названим раніше; ті сутності, які беруть участь у процесі утворення образу, можуть бути представлені у вигляді двох взаємозв'язаних в єдине ціле, структурованих семантичних полів; при утворенні образу здійснюється взаємодія полів, на ділянці пересікання яких виникає спільне асоціативне поле; в утворенні образу беруть участь різні «шари» (фрагменти) лексичного значення слова. У науковій літературі є, однак, думка про те, що метафору не можна зводити до порівняння: «Метафора «мармурова рука» в цьому випадку може бути

вितлумачена як порівняння з елімінованою вказівкою на спільну ознаку, що допускає включення у спектр характеристик основного суб'єкта метафори (рука) і таких якостей мармуру, як «твердість» і «гладкість» тощо. Хоч така реконструкція і можлива, але навряд чи вона є основним механізмом виникнення метафоричного контексту. Не випадково М.Блек активно виступав проти подібного підходу, справедливо вбачаючи у зведенні метафори до порівняння надмірне спрощення реальних процесів мовної діяльності» [3, 127]. Порівняйте також погляди В.В.Петрова, який вважає, що процес метафоризації не зводиться до перенесення найменувань з однієї предметної сфери до іншої чи до приписування основному суб'єктові метафори властивостей допоміжного [3, 127-128].

Досліджуючи семантичну структуру наукової метафори, О.О.Кадомцева ставить питання про те, чи можна вважати функціональне вживання слів одного класу виходом на метафору, чи при цьому, як зазначає Н.Д.Арутюнова, допустимим є лише поєднання і функціональне зближення слів різних підкласів (на думку Н.Д.Арутюнової, «письменник — учитель життя» — не метафоричне порівняння, а «поет — лакей» — метафоричне). О.О.Кадомцева доходить висновку, що у сфері наукової мови переважно зустрічається функціональне зближення чи подібність за ознакою будови: *пам'ять машини* (мозку) — *будова пам'яті машини* (людини), *механізми пам'яті машини* (мозку); *людина — годинниковий механізм* (ознака подібності будови: тонкий, чутливий, складної будови механізм) [18, 105-106].

Отже, гносеологічний образ, створений на основі зіставлення пізнаваних понять з пізнаними, відображає сукупність асоціативних зв'язків між елементами когнітивної моделі. Пор у текстах: «Особливістю кваркових електромагнітних струмів є те, що кожен з них являє собою суму за трьома кольорами кварків (фотон не розрізняє «кольорів», він «дальтонік»)…» (ФС,274) [7]. Фотон «дальтонік» тому, що не реагує на таку характеристику інших елементарних частинок, яку назвали «колір». Тут образне «дальтонік» ужито до образного «кольори» (кварки не мають кольорів у звичайному розумінні); «Абсолютно чорне тіло — тіло, яке цілком поглинає світло будь-якої частоти при будь-якій температурі цього тіла.... При підвищенні температури Абсолютно чорне тіло може стати розжареним білим тілом, але залишиться «чорним» у розумінні цілковитого поглинання світла всіх довжин хвиль, які на нього па-

дають...» (ФС,8). У фізиці елементарних частинок запровадження назв кольорів для умовного позначення зареферентних явищ у мікросвіті не лише зумовлює залучення суміжних із назвами кольорів слів (як наведено у прикладі образне вживання лексеми «дальтонік»), а й спричиняє введення термінів в антонімічні пари (чорне тіло може стати білим, але залишитися чорним — такі приклади доводять великий ступінь умовності й образності термінології фізики елементарних частинок). Таким чином, парадигматична образність є складником концептуальної картини світу, і, беручи участь у формуванні наукового знання, функціонально відрізняється від образності синтагматичної, притаманної художньому тексту. Відмінність виявляється головним чином у більшій об'єктивності парадигматичної образності порівняно з індивідуальним характером образності синтагматичної.

Спостереження над текстами, присвяченими описові теорії елементарних частинок, підтвердило загальні міркування щодо утворення наукових понять як кінцевого підсумку парадигматичної образності: «*Донор* (у напівпровіднику) — домішка (дефект), яка *легко віддає* електрони основному напівпровіднику, спричиняючи електронну провідність...» (ФС,88). Пор.: *донор* (від лат. *dopo* — дарую) людина, яка добровільно віддає кров (для використання у медичних цілях) або тканину чи орган для пересадки. *Легко віддає* — не треба прикладати багато енергії, щоб електрон залишив свій рідний атом і перейшов до іншого. В образному переосмисленні бере участь побічна оцінна сема: «... легко віддає...» — «добровільно віддає» — тут образ терміна, запозиченого з медичної термінології, поширився й на його дефініцію: домішка легко — як донор добровільно, без сили, примусу, тиску — віддає.

Образні терміни, зумовлюючи вибір нетермінологічних засобів, поширюють свою образність на нетермінологічні компоненти тексту і таким чином спричиняють утворення образного контексту: «... входячи в *хмаринку* поляризованого вакууму, що оточує кварк, вони (глюони) збільшують заряд екранованого кварка в міру віддалення від нього і зменшують — в міру наближення. Це приводить до явищ *конфайнменту* і *асимптотичної свободи*...» (ФС,65). Конфайнмент — перебування кварків (антикварків, глюонів) у вічно зв'язаному стані в адронах (від англ. *confinement* — ув'язнення) (ФС,153). Хмаринка — оточує кварк, кварк наче перебуває у в'язниці. Для англословних науковців слово конфайнмент, очевидно, є більше прозорим, оскільки прямо вказує на наявність якихось сталих зв'язків. Пор

також: «Античастинки — специфічні *партнери* елементарних частинок... у електрона — позитрон, у протона — антипротон, у нейтрона — антинейтрон...» (ФС,17) (граматичне оформлення висловлювання підтримує образність усього контексту: партнер — у мене, у нього...).

Спостереження над функціонуванням образних засобів у науковому стилі переконують у тому, що образи різного типу, попри своє начебто емоційне призначення і, на перший погляд, недоречність у строгому науковому викладі, є досить часто жививаними. Загальна особливість використання образних засобів у науковому стилі — прагматичний характер образності. Це пояснюється комунікативним призначенням стилю — забезпечувати оптимальне спілкування науковців у сфері, для якої прагматизм із його похідними якостями (об'єктивністю, строгістю, послідовністю, однозначністю) є основною рисою.

Отже, традиційний і новий підходи до проблеми образності в науковому стилі, по суті, ведуть до протилежних висновків: традиційний погляд залишає для образності лише сферу художньої літератури, а в науковому стилі відводить їй другорядну, епізодичну, допоміжну роль; когнітивний підхід, навпаки, вважає образність одним з основних інструментів пізнання. Можливо, цю суперечність допоможуть подолати новітні дослідження, в яких художню і наукову сфери хоч і протиставляють, а проте відносять до таких проявів свідомості людини, яким властиві спільні чуттєво-поняттєві явища [23, 36]. Такий підхід дає змогу по-новому інтерпретувати і проблему образності в науковому стилі.

Література:

1. Апресян В.Ю., Апресян Ю.Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания.— 1993.— № 3.
2. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сб. /Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз / Ред. Н.Д. Арутюнов и М.А.Журиная.— М.: Прогресс, 1990.
3. Арутюнова Н.Д. Метафорические средства науки // Метафора в языке и тексте.— М.: Наука, 1988.
4. Арутюнова Н.Д. Тожество и подобие (заметки о взаимодействии концептов) // Тожество и подобие, сравнение и идентификация.— М.: Ин-т языкознания АН СССР, 1990.
5. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия АН СССР. Серия яз. и лит.— 1978.— Т. 37.— № 4.
6. Байкова Р.И. Роль воображения в научном познании. АКД. - М., 1969.
7. Біленко І.І. Фізичний словник.— К.: Вища школа, 1993.— 319 с. (номер сторінки подано в дужках після умовної назви джерела— ФС).

8. Блэк М. Метафора // Теория метафоры.– М.: Прогресс, 1990.
9. Васильев В.И., Шевченко А.И. Искусственный интеллект: Проблема обучения распознаванию образов.– Донецк: Дон ГИИИ, 1997.
10. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте.– М.: Наука, 1988.
11. Гальперин И.Ф. К проблеме дифференциации стилей речи //Проблемы современной филологии. – М.: Наука, 1965.
12. Гудмен Н. Метафора– работа по совместительству // Теория метафоры.– М.: Прогресс, 1990.
13. Гусев С.С. Метафора как средство связи различных компонентов науки // НДВШ. Философские науки.– 1978.– № 2.
14. Гусев С.С. Наука и метафора.– Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1984.
15. Демьянков В.В. Когнитивизм, когниция, язык и лингвистическая теория // Язык и структуры представления знаний. Сб. аналитический обзор.– М.: ИНИОН, 1992.
16. Жоль К. К. Мысль. Слово. Метафора (Проблемы семантики в философском освещении).– К.: Наукова думка, 1984.
17. Кадомцева О.О. Образность научной речи как стилевая категория // Вісник Київського ун-ту.– Вип. 29: Літературознавство, мовознавство, 1987.
18. Кадомцева О.О. Структура и функциональные особенности метафоры в научной речи.– Автореф. дис. ... канд. филол. наук.– К.: Институт языковедения им. Потебни, 1988.
19. Калмыкова Е.П. О динамике метафоры в научном стиле // НДВШ. Филологические науки.– 1974.– № 2.
20. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление.– Л.: Наука, 1972.
21. Кожина М.Н. К вопросу о средствах образности в научной речи // Ученые записки Пермского университета.– 1966.– № 162.
22. Котюрова Е.Г. Ассоциативная структура метафоры в политических текстах // Актуальные проблемы лексикологии. Тезисы докладов научно–метод. конференции.– Даугавпилс: Даугавпилсский пед. институт, 1991.
23. Лабашук М.С. Вербализация понятийно-чувственного пространства феноменов сознания в научном и художественном типах речемышления.– Автореф. дис. ... докт. филол. н.– Краснодар, 2000.– 36 с.
24. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры.– М.: Прогресс, 1990.
25. Марцинківська О.Є. Переносне значення та образне вживання // Мовознавство.– 1973.– № 3.
26. Мейлах Б. Метафора как элемент художественной системы // Вопросы литературы и эстетики.– Л.: Советский писатель, 1958.
27. Нестеренко О.Л. Некоторые особенности метафоры в научном стиле // В помощь преподавателям иностранных языков.– Вып. 5.– 1974
28. Ортега–и–Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры.– М.: Прогресс, 1990.
29. Павиленис Р.И. Проблема смысла.– М.: Мысль, 1983.
30. Петров В.В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу.– Вопросы языкознания.– 1990.– № 3.

31. Разинкина Н.М. Функциональная стилистика английского языка.– М.: Высш. шк., 1989.
32. Социальные и гуманитарные науки. Заруб. лит-ра. Языкознание. Сер. 6.– № 1.– 1993.
33. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно–оценочная функция // Метафора в языке и тексте.– М.: Наука, 1988.
34. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира.– М.: Наука, 1988.
35. Теория метафоры / Ред. Н.Д.Арутюнова, М.А.Жириновский.– М.: Прогресс, 1990.
36. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики.– К.: Арт Ек, 1998.

Ігор Папуша, канд. філол. наук

До методології літературознавчої компаративістики

Порівняльні дослідження, об'єднані під іменем порівняльного літературознавства чи компаративістики, як історично, так і методологічно явища різноманітні і неоднозначні, а тому й говорити про них варто не як про єдиний комплекс наукових досліджень, а як про парадигму теоретичних підходів і практик.

Єдине, що їх усіх об'єднує, — це порівняльний принцип висвітлення літературних феноменів, однак порівняльний підхід імпліцитно міститься в будь-якій науковій діяльності, оскільки лежить в основі найелементарніших таксономій і класифікацій і збігається “за віком” з наукою взагалі, так що його навряд чи можна вважати достатньою підставою для такого роду узагальнень.

Щоб зрозуміти, що таке порівняльне літературознавство, необхідно з'ясувати кілька традиційних теоретичних питань, а саме: предмет компаративістики, її метод, мету порівняльних досліджень, а також місце компаративістики серед інших літературознавчих дисциплін.

Відразу зауважимо, що порівняльні дослідження зазвичай перебувають у прямій залежності від загальнолітературознавчих підходів та методологій, а тому висвітлення зазначених питань варто починати із розгляду ряду проблем більш загального порядку, які стосуються методології літературознавства загалом.

У методології, як відомо, виділяють три аспекти: онтологію, епістемологію та методіку. Онтологія займається проблемами *об'єкта* в структурі пізнавальної діяльності, епістемологія — проблемами *суб'єкта* пізнання, а методіка — проблемами *методів і прийомів* пізнавальної діяльності. Конкретизуючи названі методологічні аспекти стосовно

літературознавства і визнаючи в якості об'єкта літературознавчих досліджень літературний твір, стає очевидним, що парадигма методологічних позицій літературознавства твориться в результаті самовизначення ученого стосовно основних методологічних аспектів: онтології, гносеології та методики. Іншими словами, кожен дослідник літератури повинен дати відповідь на питання: який *спосіб буття* літературного твору, у якому *аспекті* досліджується літературний твір і за допомогою яких *методів* потрібно це робити?

За вихідний пункт своїх роздумів я візьму шестичленну модель акту мовленнєвої комунікації, запропоновану Романом Якобсоном у праці “Лінгвістика і поетика” [9]. Ця модель потрібна мені із таких міркувань: оскільки основним предметом літературознавства є літературний твір, що існує в мові, то модель мовленнєвої комунікації може служити також моделлю естетичної комунікації, у якій повідомлення, що передається адресантом до адресата інтерпретується як текст, адресант — як автор, адресат — читач, код — мова і т.д.:

контекст
повідомлення
адресант.....адресат
контакт
код

Якобсон вважав, що кожному з названих шести чинників відповідає певна функція мови, а словесна структура повідомлення залежить від функції, яка переважає. У той час, коли емотивна функція концентрується на адресантові і має на меті пряме вираження ставлення мовця до того, що він говорить, апелятивна зосереджується на адресаті, фатична — на контакті, а метамовна на кодї, то поетична функція концентрується на повідомленні заради нього самого.

Процес мовленнєвої комунікації, за Р.Якобсоном, відбувається так: адресант надсилає повідомлення адресатові, зважаючи на контекст, повідомлення кодується на основі спільного для адресанта і адресата коду. Для підтримання комунікації потрібен також контакт між відсилачем і приймачем повідомлення.

Важливо мати на увазі, що інформація у запропонованій моделі передається не безпосередньо, а у вигляді повідомлення — певного знака чи знакового комплексу. Цей знаковий комплекс або (у прийнятому нами літературознавчому сенсі)

художній текст є матеріальним носієм інформації та основним об'єктом літературознавчих досліджень.

Актуалізувавши процес мовленнєвої (а у нашому випадку і естетичної) комунікації, можна виділити кілька теоретично можливих визначень способу буття літературного твору, з'ясувавши таким чином онтологічний аспект літературознавчої методології:

Літературного твору реально не існує. Реальним є лише текст як графічний комплекс, ланцюг знаків.

Літературний твір існує в метафізичній реальності.

Літературний твір існує лише у свідомості автора.

Літературний твір існує (здійснюється, реалізується, набуває буття) лише в сприймаючій свідомості.

Дві перші позиції є, очевидно, об'єктивістськими або феноменалістськими⁴, оскільки тяжіють до розуміння твору як реального феномену, дві наступні — суб'єктивістськими або менталістськими, позаяк локалізують смисл твору у сфері свідомості. Окрім того, перша і третя позиції конституують апіорне існування смислу твору, а друга і четверта — апостеріорне. Об'єднавши дві осі (феноменальний/ментальний, апіорний/апостеріорний), можемо виведені вище методологічні позиції іменувати таким чином:

Позиція апіорного феноменалізму, або *метафізична*.

Позиція апостеріорного феноменалізму, або *номіналістська*.

Позиція апіорного менталізму, або *індивідуалістська*.

Позиція апостеріорного менталізму, або *функціоналістська*.

Усе це можна представити у вигляді таблиці [4, 67]:

<i>апіорний</i>	<i>феноменальний</i>		<i>апостеріорний</i>
	метафізика	номіналізм	
	індивідуалізм	функціоналізм	
	<i>ментальний</i>		

⁴ Тут і далі у цій статті я використовую термінологію і методологічну концепцію, запропоновану Олегом Лещаком у праці «Языковая деятельность» [див.: 4].

Окреслена парадигма теоретично можливих методологічних позицій дозволить нам зорієнтуватися у реально існуючих літературознавчих підходах, напрямках, теоріях, концепціях, школах.

Варто мати на увазі, що безпосередньою причиною більшості наукових суперечок є якраз відмінність методологічних установок учених. Вирішити суперечливі питання конкретної дисципліни можна, лише піднявшись на наднауковий рівень, рівень методології.

Визначившись у аспекті онтології, учений, будучи послідовним, визначається стосовно гносеології і методики наукових студій. Так, дотримуючись, приміром, номіналістської методологічної установки, тобто розуміючи літературний твір як ланцюг знаків, дослідник вважає, що смисл твору сам по собі, у своїй сутності, нам не може бути відомий. Ми можемо наділяти його смислом (смыслами), лише дослідивши його текст (текстуру) як матеріальний об'єкт. Так послідовно учений визначається і з методами (методикою) дослідження твору, які (виходячи із онтології об'єкта та гносеології суб'єкта) будуть емпіричними: опис, фіксація, спостереження, експеримент.

Спробуємо розмістити найвпливовіші літературознавчі теорії у експлікованій методологічній матриці:

Порівняльно-історичне літературознавство, Марксистське літературознавство, Психоаналітична модель критики, Архетипна критика, Структуралістська поетика.	Формалізм, Наратологія.
Феноменологія, Екзистенціалістська модель критики.	Рецептивна естетика, Функціоналізм, Семіотика.

Перш ніж розглянути, яким чином склався напрямок порівняльних досліджень в літературознавстві, а також окреслити його методологічну позицію, заради справедливості зазначимо, що порівняльні студії, тобто студії з використанням порівняння як одного із прийомів вивчення тексту, відомі ще задовго до виникнення літературознавчої компаративістики. Порівнянням користувались уже античні філологи і творці поетик. У XVII столітті порівняльний підхід запроваджується і

стає важливим засобом пізнання у працях філософсько-естетичного напрямку або естетичної критики (Д.Дідро, Г.Е.Лессінг, І.Кант). Саме естетична критика вперше виділила художню літературу як особливий предмет досліджень, чим і започаткувала науку про літературу. Окрім різноманітних зіставлень новітніх творів з творами античної класики, естетична критика широко опиралась на зіставне вивчення різних видів мистецтва, маючи на меті розкрити естетичну природу поезії, тобто розрізнити художню і нехудожню літературу.

Порівняння набуло важливого значення для неофілологічного напрямку, що спиралось на досягнення порівняльно-історичного мовознавства і розвивалось в основному на позитивістській основі. Власне порівняння допомогло обґрунтувати братам В. і Я. Грімм міфологічну теорію походження поезії. Подібність творів, виявлена за допомогою порівняння, стала ніби остаточним підтвердженням їх індоєвропейської спорідненості.

Проблемі генези поезії присвячені і праці Т.Бенфея та його прихильників, однак ці дослідники перенесли проблему з доісторичних часів на історичний ґрунт міграцій творів з краю в край, зі століття в століття. Міграційна теорія (або теорія мандрівних сюжетів), поширившись на всю сферу історії літератури, здобула назву теорії запозичення. У дослідженнях Бенфея порівняння виконувало дещо іншу функцію, ніж у міфологів. Прихильники запозичень зверталися до порівняння для того, щоб базуючись на виявленій подібності творів, виводувати їх у такій хронологічній послідовності, яка дозволяла б робити висновки про можливий вплив одних письменників на інших.

Майже одночасно з міграційною теорією виникла антропологічна теорія самозародження сюжетів, висунута Е.Тайлором. У працях етнологів порівняння стало засобом виявлення побутових джерел подібності поетичних творів, що не контактували між собою.

Усі три названі вчення — братів Грімм, Бенфея і Тайлора — вирішували, доповнюючи одне одного, проблему походження поезії, розробляючи таким чином генетичний принцип вивчення словесного мистецтва. На основі генетичного принципу (історичного методу) і склалося порівняльно-історичне літературознавство як особливий напрямок літературознавчих досліджень.

Порівняльно-історичне літературознавство виникло внаслідок закономірного розвитку теоретико-літературного мислення другої половини XIX століття. Воно було покликане вирішити загальні завдання і подолати суперечності, що намітились між біографічним напрямком Ш.О.Сент-Бева і культурно-історичним І.Тена. Якщо в рамках біографічного напрямку успішно розроблялися питання художньої специфіки слова, проте залишалися без пояснення питання суспільно-історичної зумовленості літературного процесу, то культурно-історична школа, навпаки, сприяла запровадженню в науку понять про закономірності літературної еволюції, однак була безсилою пояснити проблему специфіки поезії.

Це пояснювалося тим, що розкриття художності пов'язувалося з індивідуальною неповторністю творчості, з особистістю письменника, тоді як вивчення закономірностей, тобто повторюваностей в літературному процесі вимагало переходу на точку зору соціальних відносин, а, отже, усунення особистості.

Вихід був знайдений у поєднанні генетичного підходу з паралельним висвітленням ряду літератур. Генетичний принцип давав можливість для послідовного сходження від зародкових форм первісного синкретичного мистецтва до все більш розвинутих поетичних форм. Однак для верифікації генетичного принципу не надавалась вповні жодна національна література: розвиваючись класично на одному історичному етапі (як, наприклад, грецька в добу античності), на наступному етапі вона слабла, а то й взагалі пригнічувалась різного роду зовнішніми чинниками. Щоб усунути цей момент, що порушував чистоту експерименту, затемнюючи внутрішню послідовність поетичного розвитку, потрібно було узяти ряд літературних історій і поетапно зіставити їх. Тобто поставити вивчення багатьох літератур на порівняльну основу. Так порівняння з методичного прийому літературних досліджень стало переростати в методологічний принцип, відносно самостійний метод, що поклав початок новому напрямку в науці про літературу — порівняльно-історичному літературознавству, програма якого в Росії була вперше викладена О.М.Веселовським у його вступній лекції “Про метод і завдання історії літератури як науки” (1870) [1].

Веселовський розумів свій метод літературознавчих досліджень як історичний і на противагу умоглядним побудовам попередньої естетики (в дусі Гегеля) назвав свою теорію

літератури історичною поетикою. Основним методологічним принципом поетики Веселовського був принцип причинності, що передбачав різного роду зумовленість літературних явищ. Зміст своєї історичної поетики учений визначав як “з’ясування сутності поезії — з її історії”, що спонукало його творити широку порівняльну базу, яка допомогла б йому через історико-літературний матеріал вийти до масштабних теоретичних узагальнень. Літературознавча концепція Веселовського загалом тяжіє до метафізичної методологічної позиції з її визнанням *реального* існування смислу літературних явищ: мотивів, сюжетів, жанрів і т.д. аж до поняття всезагальної літератури.

Подальша доля порівняльно-історичного літературознавства значною мірою залежала від поглиблення спеціалізації науки про літературу. Адже на зламі ХІХ-ХХ століть у літературознавстві відбувся різкий поворот від спільного вивчення історії багатьох літератур до окремишнього спеціального вивчення лише однієї національної літератури, що значно звузило сферу прикладання порівняльного методу і обмежило предмет порівняльно-історичного літературознавства, звівши його до реєстрації міжлітературних контактів і взаємин. Разом з тим, ці контакти, внаслідок стрімкого формування *всесвітньої літератури*, наростали і вимагали до себе підвищеної уваги. Так порівняльно-історичне літературознавство поступово трансформувалося в літературознавчу компаративістику, перенісши основну увагу з побудови паралелей літературного розвитку на з’ясування міжлітературних взаємин: контактів, запозичень, впливів, взаємовпливів, взаємозапозичень. Однак звуження предмета дослідження у нашому випадку не означає зміни методологічної позиції: розуміння літературних творів, літературного процесу як таких, що мають *реальне поза-суб’єктне* існування залишається продуктивним у цій моделі компаративістики, яка виявилася найпродуктивнішою у французькому літературознавстві. Така метафізична установка дозволяла (і стимулювала компаративістів) здійснювати порівняльні дослідження на зразок “письменник і зарубіжна країна” (Гете і Англія, Толстой і Франція) “письменник і письменник” (Гете і Шекспір, Толстой і Ролан), “письменник і зарубіжна література” (Франко і антична література) і т.п.

Методологічно іншу модель компаративістики представляють дослідження, виконані в рамках російського формалізму. Формалісти (Шкловський, Тинянов, Ейхенбаум) відводили

активну роль сприймаючому суб'єкту в процесі літературної комунікації, чим виявляли свою функціоналістську зорієнтованість. Приміром, Шкловський, займаючись питаннями виникнення мотивів і сюжетних схем, намагався пояснити їх функціональність у творі. У процесі порівняльного аналізу в середовищі формалістів виникає теорія актуалізації та автоматизації художніх прийомів. Взаємозв'язок автоматизації літературного прийому у поєднанні з його деавтоматизацією пояснював механізм літературної еволюції: в процесі художнього відтворення форма поступово втрачає свою новизну, її сприйняття автоматизується, стає механічним, і не сягає глибинних пластів сприймаючої свідомості.

Свого роду спадкоємцем історичної поетики О.Веселовського стало марксистське порівняльне літературознавство. Базовим принципом цієї моделі компаративістики був історизм. Завданням порівняльних досліджень висувалося дослідження взаємозв'язків і взаємодії національних літератур не заради відтворення їх історії, а у їх загальному значенні для історії всесвітньої літератури. Досліджені факти літературного спілкування повинні були складатися в цілісну історико-матеріалістичну концепцію історії світової літератури.

Історичний метод, яким користувалися вчені, передбачав твердження, що для історика обов'язковою є послідовність подій і фактів. Компаративісти марксистської орієнтації дотримувались думки, що історичний розвиток національних культур та їх взаємозв'язків є *об'єктивним* процесом. Так, утверджувався нерозривний зв'язок культури кожного народу з національно-історичними умовами його існування. Вважалося, що світова художня культура не повинна позбавлятися основної своєї ознаки — історичності, а порівняльне вивчення у жодному разі не повинно відриватися від історичного. Одна з провідних теоретиків марксистськи зорієнтованих компаративістів, І.Неупокоева, з цього приводу писала: "Порівняльне вивчення історії світової культури марксистською наукою має своїм завданням з'ясування діалектичної єдності загального та особливого в кожній національній культурі для того, щоб зрозуміти її внесок у світову культуру, визначити закономірності її розвитку на різних етапах, в різних соціальних умовах і сприяти подальшому розвитку демократичних національних літератур" [3, 64].

Залишаючись на позиціях марксизму, порівняльне літературознавство повинно досліджувати «живий» історико-літературний процес у всій його національній багатогранності. Вважалося, що необхідно звертати увагу на національно-історичну основу літератури, потрібно, щоб порівняльні дослідження відкривали «дійсний смисл» історико-літературного процесу. Порівняльні дослідження повинні дати уявлення про «дійсні процеси», що відбуваються в національних літературах.

Ще раз наголосимо, що предмет і мета порівняльних досліджень перебувають у прямій залежності від методологічної позиції дослідника. Так, якщо в марксистській моделі компаративістики предметом дослідження вважався «літературний процес, який, — за Д.Дюришином, — здійснюється через сукупність взаємообумовлених національно-літературних і міжлітературних зв'язків та збігів і в якому знаходиться вираження поступальний розвиток світової літератури, іншими словами — закономірності історичного розвитку в їх жанрово-стильовому вираженні», а мета — встановити закономірності розвитку світового літературного процесу, то це тому, що марксистська наука виходить із метафізичної методологічної позиції у її реалістичному варіанті. Така позиція спирається на уявлення про те, що усі одиниці історико-літературного процесу (літературний твір, національна література, регіональна література, всесвітня література) існують *реально* у формі книг, зустрічей, контактів, художніх світів. Однак якщо згадати модель мовленнєвої комунікації Якобсона, то увиразнюється важливий момент, що такі поняття як національна чи всесвітня література — це мисленнєві конструкти, чисті абстракції вищого чи нижчого рівня. Разом з тим, подібні уявлення живлять пафос з'ясування закономірностей «реального», «живого», «конкретно-історичного» світового літературного процесу.

Об'єктами критики (а саме з цього моменту в історії розвитку світового порівняльного літературознавства усвідомлюється і загострюється конфлікт методологій) з позиції марксистської компаративістики стають так звані «ідеалістичні» теорії та доктрини, що розвивались на Заході: передовсім архетипна критика і структуралізм. Хоча теоретично усі названі теорії суттєво відрізняються між собою, методологічно вони виходять з однієї метафізичної установки,

розміщуючи смисл тексту в позасуб'єктному апіорному просторі.

Однак тут необхідно зробити ще одне суттєве розрізнення: метафізичність марксистської, з одного боку, і структуралістської та архетипної — з іншого - установок різна. Перша з них реалістична, оскільки вважає смисл тексту існуючим реально й об'єктивно, а друга — ідеалістична, поза-як смисл тексту для неї існує не в об'єктивній, а у трансцендентній реальності: колективному несвідомому, світі ідей і т.п.

Так для структуралістської поетики (а, отже, і для структуралістської моделі компаративістики) засадничим є принцип, згідно з яким твір розглядається як реалізація абстрактної структури, до того ж лише одна з можливих її реалізацій. Об'єктом дослідження постулюється не опис окремо взятого твору, виявлення його смислу, а, за словами Цв. Тодорова, “встановлення загальних законів, за якими будуються такі твори, зокрема даний твір”. Тому структуралістська поетика уже за самими своїми засадами є порівняльно-теоретичною. Однак, деякі дослідники закидали структуралістам-компаративістам звуження предмету і мети порівняльного дослідження порівняно з ученими марксистської орієнтації. Та якщо марксистки ставили собі за мету виявити закономірності розвитку світової літератури, то структуралістів цікавить не літературний твір і не світова література, а властивості того типу висловлювання, яким є літературний дискурс. З цього погляду структурна модель компаративістики цікавиться уже не стільки *реальними*, а передусім *можливими* літературними творами. Тому метою структурної компаративістики є побудова теорії структури і функціонування літературного тексту. Твір повинен бути спроектований на щось «інше», відмінне від нього самого, однак це «інше» є не якоюсь структурою чужорідною, а структурою самого літературного тексту. Окремий текст, таким чином, одержує статус прикладу, на матеріалі якого вивчаються властивості літератури.

З аналогічної методологічної позиції виходять і представники архетипної критики, що бере свій початок в аналітичній психології К.-Г. Юнга, який розробив поняття архетипа і колективного несвідомого. Юнг, наприклад, важав, що за своєю природою літературний твір — це розгортання і пластичне оформлення архетипа, праобразу, його переклад мовою

сучасності. Під архетипом учений розумів певну «фігуру — демона, людини чи події, що повторюється протягом історії всюди, де вільно діє людська фантазія». Архетипи, за Юнгом, містяться в колективному несвідомому, яке є вродженою можливістю уявлень. Таким чином, природа твору з погляду аналітичної психології, закоріненена у трансцендентній реальності, в колективному несвідомому, ідеальному бутті.

Концепцію архетипів у літературознавчій науці продовжив Н.Фрай, один із найвпливовіших свого часу представників західної компаративістики. Фрай розробив теорію літературних модусів (міфологічного, романтичного, високоміметичного, низькоміметичного та іронічного), у межах яких і відбувається рух літературних топосів, залишаючи незмінними конструктивні принципи розповідного мистецтва. Фрай розуміє літературну еволюцію не як розвиток, а радше як циркуляцію. Первинним ядром, з якого література починає свій рух, вважає учений, є міф, що на певному витку повертається до себе самого. Тому, наприклад, модерністську літературу Фрай розуміє як нову міфологію, а історію літератури — як замкнуте коло незмінних сюжетів, тем, типів. Вся історія літератури, за словами Фрая, — дає нам можливість розглядати її як варіації відносно обмеженої і простої групи формул, які можуть бути вивчені уже в примітивній культурі... Повторення цих примітивних формул ми знаходимо у найбільших класиків, і само зертання до них класиків можна простежити як загальну тенденцію». Іншими словами, література не залежить від зовнішніх чинників, вона розвивається з себе самої, вона є своєрідною «мовою в собі», чистою формою, вільною від будь-якого неоманентного змісту. Звідси — Фраєве порівняння літератури з математикою: «Як література, так і математика, виникає не з фактів, а з гіпотез. Обидві вони можуть бути застосовані до дійсного світу речей, але існують тим не менше в чистій, самій в собі значущій формі» [8, 232].

Представники марксистської моделі компаративістики закидали послідовникам Фрая антиісторизм зіставлень, при яких реальний, на думку марксистів, зміст порівняльно аналізованих творів відкидається як щось другорядне, а самий аналіз творів зводиться до штучно конструйованих паралелей. Підставовими для послідовників архетипної моделі компаративістики стали праці Фрая «Дослідження з англійського романтизму», «Анатомія критики», «Великий код: Біблія і література», «Міф і метафора».

Як повернення до функціоналістських позицій в порівняльному літературознавстві можна розглядати теорії, що продукувалися в рамках рецептивної естетики, де знову, після концепцій російського формалізму, актуалізується поняття сприймаючої свідомості. Творці рецептивної естетики — Г.-Р.Яусс та В.Ізер — виходять з ідеї, що твір реалізується лише в процесі зустрічі його з читачем. Звідси — основним предметом аналізу стає рецепція, тобто сприймання літературного твору читачем, а історія літератури трактується як історія рецепції. Для Яусса є неприйнятним як позитивістський підхід до аналізу літературних явищ, який базується на принципі історизму і ставить в основу історико-поступальний розвиток літератури в контексті єдиної світової літератури, так і формально-естетичний, що надає перевагу дослідженню структури твору у відриві від його соціальних зв'язків. Яусс намагається уникнути крайнощів цих двох підходів і робить засадничим поняттям своєї концепції реципієнта. Літературний твір в розумінні рецептивних естетиків — це не об'єкт, що існує сам для себе, він не сприймається однаково усіма і завжди. Це, за порівнянням Яусса, не монумент, що монологічно виголошує про свою позачасову сутність, а партитура, розрахована на постійно оновлюване сприймання.

Мета порівняльних досліджень, що проводяться з позиції рецептивної естетики, — простежити взаємозв'язки між твором і читаючою публікою. Адже існують твори, які на момент своєї появи не орієнтуються на жодну конкретну публіку, проте так руйнують звичний горизонт літературних сподівань, що потрібен певний час, щоб виникло читацьке середовище, яке погодилося б вважати цей твір «своїм». Подібний підхід звичайно є впливом менталістської методологічної установки рецептивної естетики, яка ставить суб'єкт сприйняття в центр літературної історіографії.

Особливої уваги заслуговують моделі порівняльного літературознавства, що розвиваються сьогодні в руслі постструктуралізму і базуються, головним чином, на деконструктивізмі, а також психоаналізі, західному марксизмі та семіотичі. Я маю на увазі феміністичну критику і постколоніальні студії.

Спільним для фемінізму і постколоніалізму є зосередження їхніх критичних аналізів на викритті влади різного роду дискурсів: культурних установ, ідеологій, практик, риторичних

стратегій, а також політичної та економічної влади. Феміністична критика зосереджує свою увагу на жінці як читачеві чоловічих текстів. На думку однієї з представників феміністичної критики Елейн Шовалтер, така критика досліджує значення сексуальних кодів, розглядає «жінку-як-знак» в історичному і суспільному контексті, зосереджується на постаті жінки-письменниці і шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури і культури як маргінесу чоловічої. Феміністичні дослідження, маючи справу з двома вимірами культури — чоловічим і жіночим — уже засадничо є порівняльними. Промовистими є тут навіть назви феміністичних студій: «Їхня власна література: жінки прозаїки від Бронте до Лессінг», «Жіноча недуга: жінки, божевілья й англійська культура» та ін.

Постколоніальні студії теж мають порівняльний характер тому й посідають важливе місце в навчальних програмах з компаративістики у західних університетах. Постколоніальні студії деконструюють тексти метрополіальних центрів, вказуючи на їхню заангажованість в імперських чи неоімперських інтересах. М.Павлишин виділяє три групи досліджень, що проводяться в руслі постколоніалізму. Першу групу складають метакритичні дослідження з теоретичними спробами дефініції постколоніалізму. Другу групу становлять деконструктивні прочитання колоніальних дискурсів: «У таких дослідженнях особливу увагу часто приділяють побудові бінарної опозиції «я/чуже», де чуже (найчастіше *расово* чуже) розглядається як категорія вилучування і, отже, пригноблення. Третя група досліджень складається з досліджень колись колонізованих культур». Класичним взірцем постколоніальних студій є праця Е.Саїда «Орієнталізм».

Принципи деконструктивістської критики, якою зазвичай послуговуються у фемінізмі та постколоніалізмі, були сформульовані у працях французьких постструктуралістів Ж.Дерріди, М.Фуко, Ю.Крістевой. Аналіз літературного твору полягає у його деконструкції, тобто у виявленні внутрішньої суперечності тексту, віднайденні в ньому прихованих і непомічених смислів, що залишились у спадок від дискурсивних практик минулого і закріплених у мові у вигляді мисленневих стереотипів, мовних кліше. Деконструктивізм загалом виявляє менталістську методологічну зорієнтованість. Так П. де Ман, найвизначніший представник американського деконструктивізму, робить висновок про іманентну відносність

будь-якого літературного і критичного тексту і на цій підставі відстоює принцип суб'єктивної інтерпретації літературного твору. Деконструктивістські дослідження є принципово порівняльними, оскільки працюють з широкою культурологічною перспективою. Показовими є, зокрема, роботи Дж. Міллера «Художня література і повторення: сім англійських романів», «Мовний момент: від Вордсворда до Стівенса» та ін.

Очевидно, що компаративістські моделі останніх десятиліть тяжіють до виходу на не лише міжлітературні, а й міжкультурні та міждисциплінарні зіставлення. Літературознавча компаративістика, особливо у її американському варіанті, плавно переходить у т.зв. «культурні студії», що значно розширює об'єкт дослідження.

Розглянувши основні літературознавчі теорії, на яких базуються порівняльні дослідження, та оцінивши їх з методологічного погляду, можемо тепер повернутися до питань власне внутрідисциплінарних, по-новому поставившись до з'ясування предмету, мети компаративістики та її місця в системі літературознавчих наук. Зрозуміло, що порівняльне літературознавство є *напрямоком літературознавчих досліджень, предмет і мета* яких варіюється в залежності від методологічної позиції дослідника. Так, універсалістські претензії марксистської компаративістики встановити закономірності розвитку світового літературного процесу, перейшовши від дослідження однієї національної літератури до літератури світової, виявляються безпідставними для, скажімо, представників рецептивної естетики, для яких такого поняття як *всесвітня література об'єктивно*, тобто поза сприймаючою свідомістю не існує. Аналогічно критикується, скажімо, архетипна критика з позицій марксизму як така, що не цікавиться реальним, живим історико-літературним процесом, тоді як для архетипної критики література не має нічого спільного з реальною дійсністю, вона не є її відображенням, як вважають марксистки, а обертається у своїх власних межах, шукаючи джерел в собі самій.

Так окреслюється предмет порівняльних досліджень в кожній з моделей компаративістики: в позитивістському порівняльному літературознавстві предметом досліджень стають, з одного боку, типологічні збіги в розвитку різних літератур, а з другого — літературні впливи, запозичення та міжлітературні контакти; в марксистському — взаємозв'язки і

взаємодія національних літератур; для формалістів — формальні аспекти літератури: жанри, форми, сюжети, прийоми; в архетипній моделі компаративістики — теми, топоси, атхетипи, міфи; в структуралістській моделі — структури, правила побудови як однонаціональних, так і різнонаціональних текстів; у рецептивній моделі — рух читацького сприймання літературних творів в історії і т.д.

На завершення можна висунути тезу, що порівняльні дослідження творяться якраз на перетині таких чинників, як методологічна позиція дослідника, літературознавча методологія, наукова теорія, одиниці історико-літературного процесу та аспекти літературного твору:

Методологічна позиція	Літературознавча методологія	Наукова теорія	Одиниці історико-літературного процесу	Аспекти літературного твору
<i>метафізична, індивідуалістська, феноменалістська, функціоналістська</i>	<i>позитивізм, марксизм, структуралізм, постструктуралізм</i>	<i>семіотика, структуралістська поетика, рецептивна естетика, наратологія, архетипна критика, фемінізм</i>	<i>літературний твір, стиль, течія, напрямок, національна література, всесвітня література</i>	<i>ідеї, теми, мотив, сюжети, жанри, форми, топоси</i>

Література:

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
2. Горский И.К. Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения // Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1990. — С. 141-160.
3. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення /Пер. М.Зубрицької //Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996. – С. 261-277.
4. Лещак О.В. Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики. — Тернополь: Підручники & посібники, 1996. — 445 с.
5. Неупокоева И.Г. Проблемы взаимодействия современных литератур (три очерка). — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. — 246 с.

6. Тэн И. История английской литературы. Введение /Пер. с франц. И.К.Стаф //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск-го ун-та, 1987. – С. 72-94.
7. Юнг. К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству /Пер. с нем. В.В.Бибихина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск-го ун-та, 1987. – С. 214-231.
8. Фрай Н. Анатомия критики /Пер. с англ. А.С.Козлова и В.Т.Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск-го ун-та, 1987. – С. 232-263.
9. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика //Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 357-377.
10. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej /Pod redakcją H.Janaszek-Ivaničkovej. – Warszawa, 1997. – 328 s.
11. Clements R.J. Comparative literature as academic discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards. — New York: The Modern Language Association of America, 1978.
12. Comparative literature. Matter and Method /Edited with Introductions by A.Owen Aldridge. — Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1969 — 334 p.
13. Comparative literature. Method and Perspective /Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. — Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961. — 317 p.
14. Guillen Claudio. The Challenge of Comparative Literature. — Cambridge, Massachusetts, and London, 1993.
15. Jost Francois. Introduction to Comparative Literature. – Indianapolis and New York, 1974. – 349 p.
16. Welck Rene. The Crisis of Comparative Literature //Concept of Criticism. — New Haven: Yale University Press, 1964. — 408 p.
17. Zepetnek S.T. Comparative literature. Theory, Method, Application. — Amsterdam and Atlanta, 1998. — 299 p.

Марта Руденко, аспірантка

**Автор, читач і розповідач у новелі
М. Хвильового “Редактор Карк”**

Аналізуючи новелу М.Хвильового “Редактор Карк”, звернемо увагу на тип розповіді. Є.А.Іванчикова виділяє два його види: з ліричним оповідачем, коли об’єктом розповіді є сам оповідач: його думки, почуття; епічний, тобто центром повісткування є зовнішні об’єкти художньої діяльності (особи, факти, події) [2, 75]. У тексті Хвильового маємо справу з двома розповідними площинами: площиною епічного оповідача — автора і площиною історії — редактора Карка, яка цим наратором представлена. Під терміном “автор” розуміємо не титульного автора — М.Хвильового, а експліцитного автора — “фігуру в тексті” - розповідача, що належить до світу художньої вигадки, і який веде розповідь від першої особи [4, 165]. З 18-ти розділів новели він цілковито чи частково займає дванадцять. Присутність наратора маркується одразу ж у першому розділі: “Кожний браунінг має свою історію криваву і темну — у нас, на Україні...”, і завуальовано подає скупі інформації про себе: “У буржуа відбирали браунінги і вони плакали, а потім у нас одбирали, і ми не плакали...” [5, 137]. Отже, розповідач належав до повсталого пролетаріату. У 18-му розділі знаходимо ще одну невеличку деталь: “... редактор Карк думає, що я - parvenu”. А з уст редактора Карка це звучить так: “Ї нас жах - одні продаються, одні вискакують - темні, невідомі parvenu” (148). Логічно виведемо, що, мабуть, наратор виходець з “низів”, досяг досить-таки непоганого соціального становища та ще й працює на літературній ниві: “І читач творець, не тільки я, не тільки ми - письменники” (140). І, окрім того, він вважає себе літератором, що не належить до “просвітянської літератури” (140). Оце, мабуть, і усе, що ми знаємо про автора-оповідача.

Персонаж відкрито подає свою розповідь як літературну працю. Звідси - вживання фраз типу “моя новела”, “твір мій”, “А твір мій буде цілком художній...” (140). Під своєї творчості він називає новелою: “Новелу скінчено” (154), а щоб у читача не виникло сумнівів, підкреслює це неодноразово: “Проте це не щоденник - це справжня сучасна новела” (137).

Жанр новели визначається як невеликий прозовий твір про незвичайну життєву подію з несподіваною розв'язкою, йому властиві сюжетна однолінійність, зведення до мінімуму кількості персонажів [2, 78]. У цьому світлі історія редактора Карка набуває новелістичних ознак. Так само несподівано у фіналі є заява: “Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка прориваюся я” (154). Але ця фраза стає вагомою для розуміння гри “автор-читач”, що ведеться в новелі “Редактор Карк”, є надзвичайно важливою для з'ясування авторського жанрового мислення. Митець застосовує форму щоденника, що допомагає йому вести діалог із самим собою, і який передбачає мінімальну наявність читача, і тому йде виклад найсокровенніших думок. Насправді навіть у найтаємничіших щоденниках вгадується присутність читача. У новелі нарація фрагментується і вставляється між різними частинами історії як більш чи менш безпосереднього репортажу. “Такою є звичайна практика в листуванні і щоденниках, а відповідно і в “романі в листах” чи розповіді у формі щоденника” [1, 228] .

Як і цьому жанру, новелі притаманна відвертість, на якій автор наголошує. Ситуація стає ще заплутанішою з появою 14-го розділу, який за структурою нагадує уривок з іншого тексту, чого автор і не заперечує: “Уривок із мого щоденника. Міркую про сучасну українську белетристику. Думаю так: іде доба романтизму. Хто цього не розуміє, багато втратить. Реалізм прийде, коли з рабфаків вийдуть тисячі, натуралізм — коли конче запаскудимо життя” (151). Ця деталь підкреслює відвертість автора з читачем.

Одразу впадає у вічі, що наратор над усе прагне, щоб його зрозумів адресат. Він постійно до нього звертається: “Мої любі читачі!” (140). 18-й розділ (останній) починається квазідіалогом автора з читачем: «Новелу скінчено... Що? Так скінчено...».

Тут же дійовими особами названі:

“1. Автор.

2. Читач” (154).

“Новеліст” прагне активного залучення рецепієнта до процесу творчості: “І читач творець, не тільки я. Я шукаю, і ви шукаєте” (140). Він вимагає пильної уваги до свого тексту використовує різноманітні прийоми для того, щоб читач зрозумів, що ж саме творець приховав у підтексті. На нашу думку, саме цим можна пояснити власне наявність автора-розповідача і, особливо, появу деяких розділів:

“На подальшім розділі мій читач зупиниться і продумає те, що він прочитав. Ах, як радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами”(7-й розділ).

“Для живої мислі читачевої” (8-й розділ).

Наратор вимагає від адресатів у першу чергу інтелектуальної праці над тим, що написано, і намагається активізувати увагу через своєрідне загравання з читачем, ніби не довіряючи йому і водночас заохочуючи до подальшої співпраці: - “Мої любі читачі! — простий і зрозумілий лист. Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю” (140). Розповідна стратегія автора спрямована проти примітивної літератури (що суголосно з позицією самого М.Хвильового), для якої тип редактора Карка (читай - М.Хвильового) є виключенням. Проте таких людей було надто багато у перші пореволюційні роки, на чому і наголошує “новеліст”. Цей експліцитний читач, наявність якого неодноразово декларується в тексті, часто виступає об’єктом письменницької іронії. Зазначені в останньому розділі як дійові особи — “Автор” і “Читач” свідчать, що текст історії редактора Карка є ключем, кодом до письменницького послання.

Довіра до читача виявляється ще й у тому, що він разом з автором проходить етапи творення художнього полотна. Це підкреслює точне називання письменником дати початку роботи: “3 березня року нашого п’ятого... а взагалі-1922-го”. Час історії охоплює доволі точно вказану послідовність подій: “холодний ранок 1905 року чи 1906-го; “3 березня... 1922-го”, “Центральна рада, Трудовий конгрес” (1917), “Це було три роки тому” (1919), “Великодні свята” (1 травня 1922); тобто маємо епізоди з 1905-22 років (у формі точкових аналепсисів), а також більш детально — березень, квітень, травень 1922 року. Основу історії становлять декілька днів з життя редактора Карка, протягом яких читач відкриває для себе зміст трагічного життя головного героя аж до його самогубства.

Особистість Карка розглядається з різних точок зору (у сусунках з Цікідем, Нюсею, через внутрішні монологи), але не показується в розвитку. Аналіз головного героя відбувається в єдиному хронологічному плані, з мінімальними посиланнями на минуле. Це своєрідний психологічний репортаж - показ трагедії людини, котра брала найактивнішу участь у революційній боротьбі, але в радянський час виявилась непотрібною, незрозумілою, нездатною пристосуватись, мало того - ворожою, а отже, - приреченою на знищення. І тут у змістовій структурі виявляються спільними деякі моменти автобіографізму, особливо коли брати до уваги факт самогубства М.Хвильового.

Розповідний акцент подається так, що в центрі уваги письменника не стільки внутрішній світ розповідача, не стільки його художній образ, скільки зображувані через призму його сприйняття долі редактора Карка та інших персонажів. У творі розповідач — з'єднувальна ланка між частинами сюжетної лінії “новели” в новелі. Перебуваючи у двох наративних площинах експліцитний автор не роздвоюється. Його стильова позиція наскрізна для усього тексту. Змінюється хіба що тон: іронічний, ущипливий, роздумливий, самозаглиблений в авторському слові і серйозний, зосереджений у “новели”. Наратор накладає певний відбиток на мовлення — воно повне прикмет невимушеної розмовності і живої експресії (“провірте!”, “зауважте”) і має діалогічну націленість, тобто очікується реакція читача. Інтелектуальне коментування насичене ідеями, роздумами, умовиводами. “Історична справка: великий соціалістичний революції завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурили всі, за гонорар. Як мені тяжко писати про халтуру, я дивлюсь у майбутнє, я звертаюсь до нащадків: заплюйте темну тінь моїх сучасників від халтури” (144).

Мовлення редактора Карка є “нестилізованим”, оскільки не вироблялося спеціально, тому в ньому легко впізнаються думки самого письменника: “Григорій Савич Сковорода - так російська інтелігенція любить: Григорій Савич..., Тарас Григорович. І єсть у цьому якась північна солодкість, упертість, і калузькі нетрі, і Іван Калита, і московська сила - велика, велетенська, фатальна, від варязьких гостей іде” (138). Тобто виражається не тільки стильова, а й ідейно-змістова позиція автора. Це зближення в стилі оповідача й авторської літературної розповіді дозволяє виявлятися ідеологічній позиції

власне Хвильового. Крізь спокійне і ніби відсторонене ведення розповіді (в історії редактора Карка) часто прориваються авторські репліки, повні експресії, внутрішнього болю. В них, без сумніву, чути голос власне письменника: “Невже я зайвий тому, що безумно люблю Україну ? ” (152).

Отже, кожен текст має свого адресата.

У цій новелі автор-розповідач звертається до свого читача-моделі - експліцитного читача, звертається до нього іронічно, саркастично, часом повчально, часом улесливо. Але це гра-спосіб, який обрав М.Хвильовий, щоб фізичний читач зрозумів його авторську стратегію. І зробити це можна лише у контексті інших творів М.Хвильового (особливо памфлетів), а також крізь призму нерозривної єдності: автор-наратор-читач.

Література:

1. Женетт Ж. Фигуры III : Повествовательный дискус.- М.: Издательство им.Сабашниковых, 1998.- С.228.
2. Иванчикова Е.А. Автор в повествовательной структуре исповеди и мемуаров (на мат.произвед. Достоевского) // Язык как творчество.- М., 1996.- С.250-255.
3. Літературознавчий словник-довідник. / Р.Т. Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
4. Современное зарубежное литературоведение / страны Западной Европы и США/ : концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник.- Москва : Интрада-ИНИОН, 1996.- 318 с.
5. Хвильовий М. Твори: У 2 т.- К.: Дніпро, 1990.– Т.1. – С. 137. Далі в тексті вказуємо лише сторінку.

*Олена Гончаренко, аспірантка**

Специфіка художнього втілення авторської позиції у новелі М.Хвильового “Редактор Карк”

Будь-який художній твір є сплавом, єдністю усіх складових елементів. Організаційним чинником художньої структури тексту є творча індивідуальність митця, яка визначає своєрідність, оригінальність, особистісне світобачення і світовідчуття. Єдність усіх компонентів художнього твору зумовлює образ автора як “втілення суті твору, що об’єднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем... і через них є ідейно-стилістичним уособленням, фокусом цілого...” [5, 181].

Таким чином, у кожному художньому творі присутнє певне суб’єктивне, особистісне начало носія викладу.

Досліджуючи авторську позицію у творі, ми пізнаємо світорозуміння іншої людини. “Побачити і зрозуміти автора твору — означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб’єкт” [4, 320].

У художньому творі будь-яка людина, предмет, явище, подія існують у “двох ціннісних контекстах”: контексті героя і автора [3, 24]. При цьому вирішальна роль для розуміння ідейно-сміслового навантаження твору належить контексту автора.

Авторська позиція у тексті твору реалізується, втілюючись у певні “типи авторів”: “власне автор”, розповідач, оповідач, автор-герой [6, 9].

Позиція автора у творі виражається за допомогою художніх засобів і прийомів її вираження: “...все, що є у творі, —

* Оскільки ця стаття подібна за темою до попередньої, подаємо її у збірнику, порушуючи прийнятий у нашому виданні алфавітний принцип подання матеріалів (Прим. ред.)

це засіб вираження авторської свідомості” [7, 53]. Серед засобів і прийомів вираження авторської позиції виділяють сюжетно-композиційні (теми і проблеми, мотивація подій, вибір і висвітлення конфліктів, групування персонажів, мова твору, художні деталі) та позасюжетні (відбір матеріалу і принципів повістування, авторські відступи, звертання до читача, вибір назви, епіграфа твору, авторська інтроспекція, лейтмотиви, вставні епізоди, тональність, ретроспективні описи, ліричні, епістолярні вкраплення, підтексти твору тощо) засоби і прийоми.

Спираючись на ґрунтовну наукову розробку проблеми автора, можна сказати, що авторська позиція є вираженням ставлення автора до дійсності. Це сукупність авторських точок зору на світ, яка реалізується в певних художніх типах авторів і за допомогою системи художніх засобів і прийомів.

Будь-який художній твір характеризується своєрідністю авторського світосприйняття. Складність і суперечливість творчої особистості М.Хвильового втілюється у складній і своєрідній авторській позиції його творів. Авторське світосприйняття надзвичайно важливе в проблемно-ідейній та художній організації його творів. Предметом даного дослідження є новела М.Хвильового “Редактор Карк”.

У художній структурі цієї новели автор-письменник виражається опосередковано. Авторська позиція трансформується через свідомість персонажа (редактора Карка) та свідомість оповідача. Митець, створивши художній світ твору, усі події пропускає крізь призму сприйняття цих суб’єктів художнього мовлення.

У центрі художньої уваги М.Хвильового в новелі “Редактор Карк” знаходиться людина пореволюційної доби та її ілюзії, які втрачаються. Найпершим засобом вираження авторської позиції в новелі є назва твору. Письменник намагається відтворити складну психологічну реакцію особистості на нову реальність в умовах важливих суспільно-політичних і духовних змін у світі.

Уже в звуковому оформленні назви твору автор створює настрої невлаштованості і певного дискомфорту. Це досягається використанням автором стилістичного прийому алітерації. Повторення у назві новели приголосних звуків і звукосполучень *р, к, кт, рк* підвищує інтонаційну виразність назви з метою впливу на емоційне сприйняття читачів.

Досить яскраво виражають авторське світовідчуття в переломні моменти історії й епіграфи, дібрані автором до твору. Перший епіграф взятий з ранньої поезії П.Тичини:

І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв –
Росія, Росія, Росія моя.
Стоїть сторозтерзаний Київ
І двістірозіп'ятий я [8, 135].

Цим епіграфом автор акцентує увагу на відчутті нестабільності світу і розгубленості людини в ньому. Стан протистояння людини всьому світу М.Хвильовий висловлює тичинівськими епітетами “сторозтерзаний” і “двістірозіп'ятий”.

Другий епіграф трансформує ідею суспільної активності, причетності автора до подій, які відбуваються на батьківщині:

Связан я узловими дорогами,
На которых повесилась Русь.
На которых трактиры с острогами
Хоронили народную грусть [8, 135].

Ці рядки належать поету-пролеткультівцю В.Александровському.

Обидва епіграфи передають суперечливий дух доби, сучасної М.Хвильовому. Назва та епіграфи твору є одним із засобів створення тривожного настрою, трагіко-драматичної тональності новели, вказуючи, що мова в творі йде про людину самотню, стривожену, розтерзану соціальними катаклізмами. Крім того, підібрані Хвильовим епіграфи свідчать про асоціативні зв'язки твору з літературною традицією. Епіграфи, взаємодіючи один одного, створюють драматичне нагнітання, концентрують у собі надзавдання твору.

Авторська позиція в новелі проявляється у відборі життєвого матеріалу і принципів його викладу. Письменницький задум передати стан дискомфорту, розгубленості, трагічності існування людини реалізується у створенні суперечливої ситуації: редактор поклав на стіл браунінг. Не ручку, не папір, не канцелярське приладдя, яке логічніше було б бачити на столі у редактора, а саме браунінг і “на нього дивився тривожно” [8, 136].

Поряд з тим, що основна увага приділена внутрішнім переживанням персонажа, письменник подає картини соціальної дійсності, які й пояснюють причини саме такого депресивного стану персонажа. Поштовхом для розгортання цих картин є образ браунінга: “Кожний браунінг має свою історію криваву і темну – у нас, на Україні, сьогодні: 3 березня року нашого

п'ятого... а взагалі — 1922. Як довго, як курс нашого карбованця, як товарний потяг у момент відступу в невідомість — і вогкий день, і на деревах жовті сльози, а біля дерев танок умирання — листя, а біля вокзалу метушаться сім'ї комуністів, а їх не беруть. Дехто не встиг сісти, і їх ловили по селах... Мого товариша жінку зловили, а потім згвалтували, і вона стала дурненька... Чого одну людину шкода, а до тисячі мертвих байдуже?" [8, 136]. Відтворення психологічного стану автора досягається використанням відчуттєвого і кольорового образів: "вогкий день", "жовті сльози".

З браунінгом як символом права на агресію порівнюється внутрішній стан людини, яку дійсність робить байдужою, агресивною і спустошеною: "Кожний браунінг має свою історію: темну як духовне нутро окремої особи" [8, 137]. Автор не бачить світлого, позитивного в людині, на що можна було б покладати надії. Персонаж не може своєю волею вирішити конфлікт між суспільством і особистістю. Від того редактор почувается страшенно самотнім і розчарованим. Ось як він говорить про оточуючий світ і свій душевний стан: "Мені важко. Мене оточують люди, а хто вони? Про ймення замовчують. Я не можу жити, не зможу творити. У нас жах — одні продаються, одні — вискакують — темні, невідомі, речеву... Це — жах. Я не можу. Це жах" [8, 149]. Стан розпачу особистості трансформується за допомогою прийому лексичного повтору "це — жах".

У сприйнятті Карка дійсність у творі постає деформованою. Її домінуючими рисами стають байдужість, агресивність, антигуманність, жорстокість. Убоге матеріальне становище породжує продажність, як економічну, так і моральну. Вустами хазяйки, в якій Карк винаймав квартиру, автор формулює цю проблему в формі риторичного запитання: "А тепер усі торгують. Або можна прожити не торгуючи?" [8, 142].

Зневажаючи пристосуванство і лицемірство, Карк відчуває злість до тих, хто дотримується цих аморальних принципів, йому лише "хотілося плюнути йому межі очі за його неправду, за його лицемір'я" [8, 148], проте більшого він не міг.

Неспроможність персонажа якось вплинути на дійсність призводить до замикання особистості на своєму депресивному стані. Неможливість реалізувати вимріяні ідеали робить персонажа байдужим у ставленні до самого себе. Словами "не знав, що буде далі, і не цікавився. Без посади? Добре. Далі. Однаковіснюк" [8, 151] автор підкреслює безперспективність жит-

тя Карка. І тоді постає проблема, як вивести себе з цього стану. Єдиний вихід для редактора — самогубство. У символічному образі диму автор прийомом алюзії трансформує ідею самогубства: “Крізь дим вирисовується дірка на чолі...” [8, 150]. Натяк на самогубство є свідченням екзистенційного характеру твору М.Хвильового: смерть як порятунок. У натяку на самогубство персонажа можна виявити асоціативну єдність останнього епізоду біографії самого автора-письменника з уявним кінцем життя персонажа. В цьому випадку можемо говорити про певний ступінь вираження автора біографічного у художньому творі.

Авторська позиція виражається у способі змалювання зовнішності Карка. У творі відсутня повна портретна характеристика персонажа. Активна роль належить художній деталі. Авторська увага звернена лише на очі людини, опис яких передано через асоціативний ряд, який виражає романтичну вдачу персонажа: “У редактора Карка очі, як у Гаршина, а очі Гаршина писав Репін, а Репін оголошував себе за українця, і Ньюсі здавалося, що в очах Карка — степи” [8, 145]. Саме ця степова романтика є причиною непристосованості Карка до реальної дійсності.

Для персонажа, який зациквився на своєму психічному стані, об’єктивна дійсність не має значення, вона перестає для нього існувати. Саме тому автор акцентує увагу на спогадах, візіях, асоціаціях персонажа. У візіях Карка, схильного до саморефлексій, виникають історичні ремінісценції, пов’язані з героїчним козацьким минулим України, Хмельниччиною, з революційними походами 1905 року.

Жорстока сучасність спричиняє деформацію психіки людини, яка починає втрачати відчуття реальності. Безперспективність існування такої людини стверджується Хвильовим засобом персоніфікації голосу сімнадцятого року: “Карк дійшов на площу й раптом обернувся: його покликано...”

Товаришу!

Відкіля цей голос?

Так, він знає цей голос, це сімнадцятого року... голос молоді, бадьорої, червількової революції, тривожної радості...” [8, 138].

Заакцентованість на певному руслі сприйняття оточуючого світу робить людину замкненою на своїх внутрішніх переживаннях, і через це великого значення набувають відчуття й трансформування їх в асоціації. Так, при першій зустрічі з

Нюсею, коли вона подала руку, в свідомості редактора закарбувалося: “Рука тепла й м’яка, як його маленька подушка з лебединого пуху, що подарувала мама. Мама вмерла, а подушка нагадувала маму” [8, 143]. Тому Карк уже налаштований на позитивне сприйняття цієї людини. Або уже згадуваний образ вогкості виражає авторське несприйняття дійсності, стан дискомфорту. Слід зазначити, що у даній новелі М.Хвильового у світосприйнятті героїв і автора чуттєві асоціації мають важливе значення.

Авторська позиція втілюється у своєрідності групування персонажів. Оцінка інших персонажів базується на тому, які вони мають погляди на життя і чи вони спільні з поглядами Карка, чи протилежні. Відповідно до цього Нюся виступає alter ego Карка, а Шкіц — його антиподом [8, 99].

Нюся, як і Карк, теж не знаходить себе в сучасності, теж марить минулим. Саме Нюся розповідає редакторові про історію України, й під час цих бесід Карк почувається затишно. Вони знайшли одне в одному розуміння. Однак вони, на думку автора, не можуть бути провісниками майбутнього. Тому Нюся прикута до інвалідного візка, а Карк готовий скористатися браунінгом.

Шкіц висловлює протилежні Каркові погляди. В діалозі з редактором про українську націю Шкіц вважає недоліком українців їхній романтизм і відсутність німецької комерційності. Він сповідує філософію практичного погляду на життя: “Практика — річ велика. Це життєва пошлість, але й життєва мудрість. Треба жити” [8, 150]. Ставлення Карка до Шкіца автор передає через емоційний стан редактора: “Знову наростала злість. І на Шкіца” [8, 150].

Образ автора як точки зору на світ частково виражається через чужу свідомість — свідомість персонажа, зокрема Карка. Проте власне авторська точка зору на світ сконцентрована в образі автора-оповідача. Його позиція чітко окреслена в позасюжетних елементах, якими в даному творі є авторські відступи-звернення до уявних читачів.

Якщо сприйняття дійсності Карком пронизує твір трагічною тональністю, то оповідач передає протилежний настрій. В авторських відступах автор-оповідач демонструє власну несхожість із персонажем новели. Якщо Карк розчарований, розгублений і зневірений, то оповідач сповнений оптимізму і прагненням творити: “Я виходжу на новий шлях, і мені радісно”

[8, 144]; “Ах, як радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами” [8, 144].

У ліричних відступах висловлена авторська точка зору на мистецтво, зокрема на літературу. На думку автора, література повинна творитися по-новому, закидаючи при цьому читачеві, що він “в лабетах просвітянської літератури” [8, 140]. Однак, не дивлячись на безмежне захоплення новаторством, автор не впевнений у тому, чи зможе він сам вийти за межі традиційних канонів. Усвідомлюючи силу впливів традицій автор-оповідач ставить риторичне запитання: “Коли я вийду з літератури минулого?” [8, 145].

У творчому процесі спілкування митця і читача автор наголошує на важливій ролі читача, запрошуючи його до співпраці: “І читач творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю, і ви шукайте” [8, 140]. Завдання сучасної авторові української літератури він визначає як “треба писати революційний побут” [8, 144]. Слід зазначити, що в авторських зверненнях до читачів щодо літератури можна знайти ознаки агітаційної прокламації: рішучість, емоційні заклики, захоплення. Тому можна говорити про такий різновид авторського відступу, використаного М.Хвильовим, як публіцистичний, що було, до певної міри, ознакою літературних новацій цієї доби.

Через авторські відступи постає і авторська точка зору на психологію творчості. На думку автора, творчий процес не може бути запрограмованим, митець має право на свободу самовираження. Тому він апелює до читача з метою активізації його мислення і водночас здійснює самоаналіз: “Як ви гадаєте, чим закінчиться новела?.. Я сам не знаю, чим закінчиться вона... Я не хочу бути зв'язаним. Я хочу творити по-новому. Все-таки новелу мою дочитайте — цікаво, до чого я прийду?” [8, 150].

Сучасну добу автор-оповідач сприймає як добу романтизму, оскільки це епоха важливих масштабних змін, спрямованих на побудову кращого майбутнього. Це є однією з основних рис світосприйняття М.Хвильового, що виявилась у багатьох творах письменника, і в даній новелі зокрема. Таке розуміння дійсності є протилежним розумінню персонажа.

В той же час оцінки реальності автора і персонажа збігаються. Обидва, і персонаж, і автор-оповідач не сприймають насильство, жорстокість, потворність сучасної дійсності. Проте один звернений в минуле, зациклений на ньому, другий спря-

мований у майбутнє. Але характерним є те, що ні редактор Карк, ні автор-оповідач нездатні жити в реальній сучасності. В такому разі, як зазначає В.Агеева, ми маємо “випадок подвоєного “я” не героя, а автора” [1, 100], оскільки персонаж і оповідач є втіленням авторської свідомості. Тому можна констатувати, що ці форми вияву авторської позиції уособлюють роздвоєне світовідчуття самого Миколи Хвильового.

Замкненість персонажа на своєму стані зумовлює своєрідну часово-просторову точку зору автора на світ. Концентрація на власних переживаннях, емоціях Карка спричиняє те, що він постійно перебуває в пошуках втраченого часу” [2, 106]. Цей мотив в концепції художнього часу твору, як одній з складових авторської позиції, представлений символічним образом годинника. Годинник, котрий викликає в свідомості персонажа асоціативні аналогії з історії України, стає засобом зміцнення і зіставлення різних часових площин новели: “А в міщанських домах тукали, мабуть, годинники. Тукали, одмірювали простори по культурних, некультурних віках, згадували революції, не знали революцій — народні бунти, селянські повстання, Хмельниччина, Павлюк, Трясило...” [8, 138].

Просторова точка зору автора відзначається масштабністю. Завдяки тому, що вся новела спрямована на розкриття внутрішнього стану людини, широта і глибина авторської уяви дозволяє вільно пересуватися як в часі, так і в просторі. Найповніше в новелі представлена Україна, причому Лівобережна, родом з якої був сам автор. Згадувані автором топоніми Лопань, Донеччина, Волинь, Слобожанщина пов’язані з певними подіями і явищами. Так, Лівобережна Україна пов’язана з махновщиною, яка на думку автора є “трагедією інтелігенції Лівобережної України” [8, 143]. Донеччина вирує повстанськими загонами, а Запоріжжя страждає від голоду. Виділені характерні ознаки регіонів України передають сукупний образ важкого трагічного становища країни після революції.

Приєм ретроспекції дає можливість побачити міста Румунії — Ясси і Бакеу, в яких довелося колись побувати Каркові. Втілюючись в образ Карка, автор замислюється не тільки над долею України: “Коли в Румунії буде революція?” [8, 139]. У цих міркуваннях звучить відгомін ідеї світової революції. Асоціації переносять Карка в “лицарські часи в Німеччині” [8, 151], що є вираженням романтичного захоплення персонажа.

Просторова точка зору М.Хвильового чітко визначена в соціальному аспекті: увага автора звернена на місто. Це продовження урбаністичних мотивів, характерних для усієї творчості М.Хвильового. Образ міста автор подає у контрастному сприйнятті персонажем і оповідачем. В баченні персонажа місто характеризується такими епітетами, як “смердюче,... велике, але не величне”, яке “не утворило американської казки...” [8, 137]. Для оповідача характерне романтичне захоплення містом: “А проте чудові легенди революції теж виростають тут...”, причому ці фрази, повторюючись на початку і в кінці твору, виконують функцію своєрідного обрамлення, в якому актуалізується авторська позиція. Таке різне зображення міста характеризує суперечливе, роздвоєне світосприйняття М.Хвильового.

Поєднання різних часово-просторових площин в новелі дозволяє розширити межі хронтопу в творі і стає засобом художнього відображення світосприйняття людини і відповідно авторської позиції.

Новела “Редактор Карк” — це роздуми героя, в яких розкривається внутрішній стан персонажа. Характеризуючи внутрішній стан героя, автор використовує аналітичні прийоми: внутрішнє мовлення (майже вся новела є внутрішнім мовленням Карка), проникнення в свідомість персонажа (асоціативні спогади, персоніфікація голосу сімнадцятого року), роздуми Карка. Обираючи форму непрямого внутрішнього монологу Карка, автор прагне, щоб герой сам висловлювався, щоб його саморефлексії стали підставою для оцінки зображуваного в творі. Однак новела Хвильового позначена активною авторською присутністю. У прямий внутрішній монолог персонажа влітаються авторські відступи з оповідною формою від першої особи, в яких актуалізується авторська позиція.

Таким чином, в новелі “Редактор Карк” ми виділили такі точки зору автора на світ, як точка зору на пореволюційну дійсність, на проблему духовності суспільства, на певні особливості менталітету українців, на мистецтво, зокрема літературу та її завдання, на психологію творчого процесу, а також часово-просторову точку зору автора. Виділені точки зору становлять в сукупності авторську позицію, яка трансформується через такі суб’єкти художнього мовлення, як персонажі, оповідач, а також через художні засоби і прийоми. Найбільше представлені в творі позасюжетні засоби і прийоми: ретроспективні описи, авторські відступи, епіграфи, назва новели, конт-

растна емоційна тональність, асоціативні спогади, лексичні повтори, чуттєві асоціації тощо.

Незважаючи на те, що художня організація новели “Редактор Карк” позначена певною хаотичністю, уривчастістю, розмаїттям роздумів і вражень, суб’єктивний первень твору є інтегруючим елементом у передачі авторського задуму. Смісловим центром твору постає автор, який презентує твір як завершену художню систему.

Література:

1. Агєєва В. Автор і герой у структурі новели Миколи Хвильового // Слово і час. – 1993. – № 12. – С. 16-21.
2. Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 158 с.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 22-25.
4. Бахтин М. Проблема текста у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках: Досвід філологічного аналізу // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318-322.
5. Виноградов В. О теории художественной речи. – М.: Высш. шк., 1971.
6. Смілянська В. Святим огненным словом. Тарас Шевченко: поетика. – К.: Дніпро, 1990. – 290 с.
7. Фролова К. Аналіз художнього твору. – К.: Рад. шк., 1975. – С. 50-56.
8. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990.

Валентина Терещенко, канд. філол. наук

Художні форми авторської присутності у повістях Т. Шевченка

Проза Т. Шевченка, на одноставну думку українських літературознавців, відзначається високим рівнем автобіографічності (Айзеншток І.Я., Білецький О.І., Кодацька Л.Ф., Кирилюк Є.П., Навроцький Б.С. та ін.).

Леонід Новиченко, досліджуючи повісті Шевченка, вказував на одну особливість, яка на його думку, не проявлялась так виразно у жодного прозаїка доби Т. Шевченка: введення майже в кожний із сюжетів багатих і надзвичайно достовірних автобіографічних подробиць "прикріплених", як говорить Л. Новиченко, до оповідача-Дармограя або навіть до кого-небудь з персонажів [1, 132].

Подібної точки зору дотримуються також Ю. Івакін і В. Смілянська. Вони вважають, що найвиразнішим персонажем повістей Шевченка виступає сам розповідач - мандрівний художник, "антикварій" — шукач старожитностей і всього прекрасного - образ цілком автобіографічний [2, 133]. А на думку Г. Грабовича, найзагальнішою рисою образу Шевченка взагалі є "його винятково інтенсивний автобіографізм, під яким слід розуміти не лише розповідний аспект представлення його життя, але й весь комплекс самозображення. Навіть якщо традиційні прочитання Т. Шевченка постійно наголошують на інших тематичні або емоційно-світоглядні моменти, його любов до України, його так помітну бунтарськість і обурення людською кривдою тощо - основним фоном, канвою, на якій ці і ціла гама інших ключових моментів проявляються, є посилене відчуття самого себе, власної долі і болю, свого "я". Знаменно, що це простежується в усіх видах творчості [3, 103]. Грабович вказує на те, що біографізм творчості Шевченка існує не ради опису даного життя, а для "розкриття центрального

моменту того життя, його глобального сенсу - народження носія Слова" [3, 103]

Всі згадані міркування провідних шевченкознавців підсилюють прагнення детальніше дослідити проблему автора біографічного і засобів її виявлення у повістях Шевченка, акцентувати увагу не стільки на біографічних фактах з його життя, згаданих в повістях, скільки на ставленні до них самого автора, на те, як біографічний матеріал трансформується в художній. Взаємодія цих факторів дуже цікава в творчому процесі письменника і тому "надзвичайно важливою в даному випадку є умова: чим точніший художній вибір життєвого матеріалу, тим яскравіша індивідуальність письменника, тим художньо переконливішою є його творча позиція, в якій особисте поєднується із загальним, суб'єктивне стає формою існування об'єктивного" [4, 12]. Автобіографічне ж у повістях Т.Шевченка, на нашу думку, є не лише виявом суб'єктивного, воно сприяє об'єктивізації загального на основі конкретного життєвого матеріалу, що знайшов художнє втілення у творчості письменника.

Діапазон художньої виразності авторського повісткування стає ширшим, глибшим і колоритнішим, якщо в тексті твору йдеться про біографічні факти з життя автора, бо їх пропущено через призму авторської душі, а художній домисел у творі служить засобом трансформації життєвої правди в художню.

У повістях Т.Шевченка наявні дві форми авторської присутності: автор як точка зору на світ і автор біографічний. Хоч автор біографічний виступає, на нашу думку, і не єдиною формою суб'єктивного у повістях. Слід зазначити, що у більшості випадків суб'єктивне у повістях Шевченка є формою існування об'єктивного. Оскільки автобіографічні елементи подаються власне автором у ретроспективній часовій дистанції, що створює певну межу між зображуваними і зображуючими хронотопами, яку автор часто підкреслює відповідними словесними зворотами: "Грустно мне, печально мне вспоминать теперь мою молодость, мою юность, мое детство беззаботное" [8, 80]. Автобіографізм повістей Шевченка полягає в асоціативній єдності епізодів біографії автора і персонажа його повісті, через долю якого він відтворює схоже з своєю авторською долею. Так, наприклад, у повісті "Наймичка", розповідаючи, як старий Яким послав свого Марка "чумакувати", автор оповідає про те, як він змалку сам їздив з батьком степовими просторами України. Цей

спомин про безкраї українські степи та безтурботне дитинство драматизує авторське відчуття дійсності: "Грустно мне вспоминать теперь те степи широкие, беспредельные, которые я тогда видел и которых уже не увижу никогда" [8, 80]. У ліричному відступі автор виражає скорботний жаль за плинністю часу та з приводу того, що він втрачає навіть надію на душевний комфорт, на можливість повернення на батьківщину. Навіть окреме слово у повісті може викликати в уяві автора певну асоціативну картину. Підтвердженням цьому може бути ліричний відступ з повісті "Княгиня": "Село! О сколько милых, очаровательных видений пробуждается в моем старом сердце при этом милом слове! Село!" [8, 127]. Така трансформація часової зони у повістях не може не звернути на себе уваги. Оцінка минулого і сучасного подається диференційовано. Сучасне сповнене суму, дискомфортом, воно постає як торжество зла, як суцвіття різних суспільних та моральних вад. Спогади ж минулого подаються часом в ідеалізовано-романтичному забарвленні, особливо ті, що стосуються юності письменника, коли він був чистий душею, відкритий до людей. Говорячи про речі, які його глибоко хвилюють, він висловлюється так, щоб якомога краще передати читачеві своє хвилювання, він ніби поспішає, нехтує деталями, активно втручається в оповідь і зрештою дає читачам можливість краще збагнути дійсність через його власне ставлення до неї. У повістях Шевченко вміло типізує навіть своє особистісне світовідчуття, що сприяє об'єктивізації суб'єктивного у його творах. Наприклад, особисті переживання Шевченка, пов'язані з 22 квітня 1938 року - найяснішим днем у його житті, який зробив його вільною людиною, кардинально змінив його долю. Тарас не міг зжитися з думкою про щастя. Так і герой його повісті "Художник": "В продолжение нескольких дней он был так счастлив, так прекрасен, что я не мог смотреть на него без умиления. Он переливал и в мою душу свое безграничное счастье. Восторги его сменились тихой, улыбающейся радостью. Во все эти дни хотя он, было, положит свой рисунок в портфель, вынет из кармана отпускную, прочитает ее чуть не по складам, перекрестится, поцелует и заплачет" [8, 537]. Через відтворення психологічного стану персонажа Шевченко намагається відтворити свої власні переживання, що виникли в аналогічній ситуації і стали предметом художнього зображення, а звідси і, до певної міри, художнього узагальнення.

Шевченко у своїх повістях фактично продовжив на конкретному художньому матеріалі втілення філософської тези Г.Сковороди "пізнай самого себе - і пізнаєш весь світ". У повісті "Музикант" його персонаж Тарас Федорович, коли Антон Адамович викупив його з кріпацтва (до речі, теж за 2500 карбованців, як і Шевченка), захоплено говорить: "... То была моя отпускная! Все, что ни сказал бы я вам про свои ощущения в эту великую минуту, все бы это и тени не было похоже на то, что я чувствовал" [8, 233]. Персонаж перебуває в такому емоційному стані, переживає таку радість, що не може передати її словами, оскільки відчуття щастя переповнює його вщерть. На думку автора, почуття радості переповнювало б кожну людину, яка б звільнилась від рабських пут кріпацтва. У цьому Т.Шевченко теж постає як гуманіст, антропоцентрист, прогресивна людина свого часу. У згаданих повістях відчувається, що за оповідачем чи персонажем стоїть автор біографічний. У повісті "Художник" - це оповідач, а у повісті "Музикант" - головний персонаж. Автор наділяє їх своїми думками, переживаннями, бо глибоко особисте самопочуття письменника настільки міцно переплітається з чуттям його героїв, їх переживаннями, що складно визначити ту межу, яка відділяє героя твору від автора. Виявлення суб'єктивного власне автором органічно зливається з суб'єктивним переживанням персонажа або оповідача. Це той момент, коли суб'єктивне стає формою існування об'єктивного, бо трагедія талановитої людини в умовах феодально-кріпосницької дійсності ставала характерною для того часу.

Особливо виразно автор біографічний виступає через ліричні відступи-ретроспективи, що мають автобіографічний характер. Прикладом можуть бути рядки з повісті "Близнець": "Далеко, очень далеко от моей милой, моей прекрасной, моей бедной родины я люблю иногда, глядя на широкую безлюдную степь, перенестися мысленно на берег широкого Днепра и сесть где-нибудь, хоть, например, в Трахтемирове, под тенью развесистой вербы, смотреть на позолоченную закатом солнца панораму, а на темном фоне этой широкой панорамы, как алмазы, горят переяславские храмы Божии..." [8, 487].

Яскраво виражене власне авторське "я" підсилюється ностальгічним бажанням полинути в різні місця виражене

словами: "... Я лелею мое старческое воображение..." [8, 487].

Ці ретроспекції з'являються у повістях внаслідок асоціативних картин. Так, у повісті "Близнецы" автор-оповідач змальовує Святий вечір на хуторі Сокири і зазначає: "Мне очень нравился этот прекрасный обычай. У нас была родня большая. Бывало, посадят нас в сани да и возят по гостям целехонькую ночь. Я помню трогательный один "святой вечер" в моей жизни. Мы осенью схоронили свою мать, а в "святой вечер" понесли мы вечерю к дедушке и, сказавши: "Святой вечер! Прыслали до вас, диду, батько и... - и все трое зарыдали; нам нельзя было сказать: и маты" [8, 395].

Відомо, що Шевченко рано залишився сиротою, свої враження дитинства він зворушливо передав у автобіографічних поезіях "Якби ви знали, паничі", "І золотої, й дорогої", "Мені тринадцятий минало" та ін. Він не міг обійти цього життєвого факту в своїй біографії і в повістях. Письменник ніби переглядає систему болісних і радісних переживань у своєму житті, "ревізуючи" таким чином свою чуттєву сферу письменника-засланця, ніби боїтьсї очерствіти душею, щоб під кінець свого заслання констатувати: "Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это?... Хорошо" [9, 50].

Біографічні елементи у повістях Шевченка найчастіше виявляються через позасюжетні форми: авторські роздуми чи ліричні відступи. Так, через ліричний відступ у повісті "Княгиня" Шевченко намагається передати своє ставлення до батьківщини, до своєї родини, врешті-решт до себе самого. На початку твору домінує його власне біографічне "я" з його замилюванням рідною природою, рідною домівкою: "И вот стоит передо мною наша бедная, старая белая хата, с потемневшею соломенною крышею и черным дымарем, а коло хаты на причилку яблоня с краснобокими яблоками, а вокруг яблони цветник - любимец моей незабвенной сестры, моей терпеливой, моей нежной няньки!.." [8, 130].

У тексті авторське "я" представлене багатогранно: і через вигуки, що виражають захоплення ("Село! О, сколько милых, очаровательных видений пробуждается в моем старом сердце... Село!"), і через оціночні епітети ("бедная, старая белая хата", "любимец моей незабвенной сестры, моей терпеливой, моей нежной няньки!"), і через добродушну іронію ("за клунюю... сад. Да какой сад! Видал я на своем веку такие

порядочные сады, как, например, Уманский и Петергофский, но это что за сады! Гроша не стоят в сравнении с нашим великолепным садом..."), яка дає можливість автору виразніше виявити свої патріотичні почуття, любов до рідної домівки, поставивши її за красою і досконалістю вище світових шедеврів.

Шевченко вміло переходить від авторського "я" до відстороненого "він" у трансформації автобіографічного, що дає йому можливість поглянути на себе збоку, ніби з тієї часової відстані, яка відділяє Шевченка-дитину і Шевченка-засланця, автора повісті.

Просторова точка зору автора на початку повісті "Княгиня" набула ознак масштабності, але у центрі мальовничої картини постає "кубический белокурый мальчуган". Це його стихія, з якою він живе у повній гармонії, звідси патетична тональність оповіді, звідси і світлі барви, що йдуть від мрійливості, безтурботності, безжурності дитячого сприйняття. Автор біографічній акцентує на багатій уяві та фантазії майбутнього письменника, який в дитинстві шукав "железные столбы, что подпирают небо" [10, 128]. Причому свою ідентичність з хлопчиком Шевченко підкреслює вставною конструкцією, своєрідним авторським зауваженням: "(потому что этот кубический белокурый мальчуган был не кто иной, как смиренный автор сего хотя и не сентиментального, но тем не менее печального рассказа)..." Авторське зауваження постає у тексті як вид акцентації на автобіографічності зображуваного.

У повісті "Княгиня" Шевченко використовує дві паралельні форми "я" і "він" для виявлення автобіографічного, які функціонують паралельно: "Он вскарабкался на могилу, чтобы с нее посмотреть, далеко ли еще до тех железных столбов, что подпирают небо" [8, 128]. "Я думал все о железных столбах и о том, говорят ли мне о них Катерине и Миките или не говорят" [8, 129].

Властиве Шевченкові злиття життєвої правди з художньою обумовлює таке творче явище, коли власне життя письменника стає предметом художнього зображення, а особисте емпіричне існування охоплюється межами творчості. Переживання письменника, викликані засланням, стали предметом зображення у повісті "Близнецы". Вже те одне, що його, обдаровану, високоосвічену, культурну волелюбну людину, закинуто з милої, гарної України в погані пусті степи, було для

Шевченка великою карою. Він - художник і поет - любив природу, любив гарні краєвиди, а тут кругом нього була німа для вуха і мертва для ока пустеля. Шевченко був патріотом, для нього велику вагу мали могили, руїни - свідки слави дідівщини, він залюбки оглядав їх та описував у своїх творах або малював. А тут, куди не глянь, усе чуже, скучне, нецікаве. Такі ж переживання охоплюють і героя повісті "Близнець" Саватія, коли він потрапив до Орської фортеці. "Так вот она, знаменитая Орская крепость! - почти проговорил я, и мне сделалось грустно, как будто меня Бог знает какое несчастье ожидало в этой крепости, а страшная пустыня, ее окружающая, казалась мне разверстою могилой, готовою похоронить меня заживо... Неужели так сильно действует декорация на воображение наше? Выходит, что так. Подъезжая ближе к крепости, я думал (странная дума), поют ли песни в этой крепости, и готов был Бог знает что прозакладывать, что не поют. При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое тяжелыми вздохами, а не звучными песнями. Подвигаюсь ближе и ближе по широкому, едва зеленью подернутому лугу, я ясно уже мог различать крепость... Это обширная площадь, окруженная с трех сторон каналом аршина в три шириною да валом с соразмерно вышиною, а с четвертой стороны - Уралом. Вот вам и крепость. Недаром ее киргизы называют Яман-кала (погане місце). По-моему, это самое приличное ей название" [8, 463].

Суб'єктивне враження Саватія від Орської фортеці у повісті "Близнець" невіддільне від авторського суб'єктивного сприйняття. Перебування Саватія у цій страшній пустелі пов'язане з виконанням службових обов'язків, тому у нього все ж була надія з неї вирватися, а для автора, якого заслано на довгі десять років відбувати покарання, така надія була втрачена. Ось чому для нього пустеля "казалась развернутою могилою", у якій його заживо поховано. Свій душевний стан він відтворює через гнітючий настрій персонажа, про який у своєму листі до родичів пише Саватій, визначаючи так свій стан: "невynosимо грустно". Такий настрій викликає роздуми персонажа, які цілком збігаються з роздумами автора біографічного: "... Я думал (странная дума), поют ли песни в этой крепости...". За цими переживаннями і роздумами персонажа стоїть власне автор, такою ж зраненою була його душа, заслана в забутий Богом і людьми край. Ось чому опис фортеці особливо зримий, деталізований. Він зроблений

на основі особистих вражень автора, побачене, пропущене через призму чутливої авторської душі, яка прагнула діяння, а була скута ланцюгами неволі. Оклічні речення ("Неужели так сильно действует декорация на воображение наше!"), вдало підібрані епітети й порівняння (мертвое молчание, тяжелые вздохи) передають емоційний стан персонажа, що змушує співпереживати й уявного реципієнта. Крім того, у тексті є вставна конструкція "(странная дума)", яка чіткіше окреслює авторське враження від побаченого і відтвореного у повісті, а слово "декорація", замість "природа", "місцевість", видає автора-художника.

У художніх описах місцевості автор постає не як безпристрасний спостерігач навколишньої дійсності, а як майстер зору, художник за покликанням і фахом, як високоосвічена людина з витонченим світовідчуттям, як людина-громадянин, яка плекає в своїй душі любов до рідного краю. Він прагне бачити і в природі чужої місцевості схожі ознаки близьких серцю краєвидів. Так, відтворюючи картину казахстанського степу у повісті "Близнецы", Шевченко створює яскраву рельєфну картину: "Это была ровная без малейшей со всех сторон возвышенности степь. Чудная, но вместе и грустная картина! Ни кусточка, ни балки, совершенно ничего, кроме ковыля, да и тот стоит - не пошевелится, как окаменелый; ни шелесту кузнечика, ни чирикания птички, ни даже ящерица не сверкнет перед тобою своим пестреньким грациоз-хребтом, - все, кроме ковыля, умерщвлено, немо и все бездыханно..." [8, 468]. Заперечні частки "не" і "ні" роблять виразнішим змальований краєвид. Заперечуючи, автор тим самим стверджує, що могло б радувати його око і чого у пустелі немає: "ни кусточка, ни балки, совершенно ничего, ни шелесту кузнечика, ни чиликанья птички, ни даже ящерица не сверкнет...". Змальована природа "бездыханна", а автору близька і рідна жива природа, де людина не може бути самотньою; "безотрадный, монотонный вид" викликає глибокі душевні переживання, відчуття безвиході і приченності.

Власне авторське "я" в повістях виступає через прояв високого рівня освіченості самого Шевченко і визначає інтелектуальний потенціал його прозової спадщини. Так, наприклад, лише принагідно, у зв'язку з тим чи іншим моментом повісткування у повістях "Музыкант" і "Художник", у яких найбільше паралелей між персонажем і автором

біографічним, можна судити про те, що служило основою формування таланту майбутнього письменника і переконатись в тому, що він був не просто талант-самоук, а всебічно розвинуеною особистістю. Називаються імена Бетховена [8, 188], Гайдна [8, 211], Вебера [8, 171], Бортнянського [8, 379], Моцарта [8, 188], Доницетті [8, 332], Шопена, Паганіні, Россіні [8, 167], Мендельсона [8, 227], Ліста [8, 206], Шуберта [8, 221]. Твори оперної, симфонічної, камерної музики згаданих композиторів і музикантів він слухав у Петербурзі, і вони йому запам'яталися і полюбилися. Про них він пам'ятає і на засланні, де пише свої повісті, бо це для нього незабутні враження. Свої смаки таким чином він трансформує у смаки персонажів. Не менш широке і коло його читацьких інтересів і вподобань. У повістях згадуються книги істориків, мистецтвознавців, мандрівників - Джіліса [8, 521] ("Історія стародавньої Греції"), Гіббона [8, 549], Вазарі [8, 583], Бартеlemi [8, 511] ("Подорож Анахарсіса молодшого"), Мішо [8, 541], Лелевеля [8, 575], Дюмон-Дюрвіля [8, 583], і твори античних авторів - "Іліада" Гомера [8, 568], "Метаморфози" Овідія [8, 569], "Життєписання" Плутарха [8, 583], і твори Шекспіра [8, 679], Дефо [8, 583], Річардсона [8, 579], Гете [8, 515], Вальтера Скотта [8, 541], Діккенса [8, 509], В. Ірвінга [8, 576], вірші Байрона [8, 519], Гюго, Міцкевича [8, 597], Жуковського [8, 342], Крилова, Грибоєдова, Баратинського [8, 379] та ін. Це ті імена, з творчості яких він черпав перлини людської мудрості.

Не менш важливу функцію щодо окреслення інтелектуалізму мислення автора біографічного в текстах повістей відіграють своєрідні літературні вкраплення. Це і згадка про певних літературних героїв, що подається у формі зіставлення у повісті "Музикант". Так, автор-оповідач, описуючи бал у Сокиринцях, зазначає, що там були "красавиці, особливо красавиці вроді героїнь покойного Балзака..." [8, 189], чари яких, на його думку, вранці втрачають принадність, тому їм не слід танцювати до ранку. А у повісті "Прогулка..." оповідач порівнює себе з Чацьким своєю кузину, що любила спостерігати гру в карти, з персонажем комедії Д.Фонвізіна "Недоросль". На нашу думку, це порівняння не випадкове, оскільки воно окреслює ставлення автора біографічного до азартних ігор, а захоплення

ними вважає ознакою бездуховності, більше того - низькими пристрастями. У цій же повісті автор-оповідач зазначає, що захопившись малюванням, він "отгонял комаров запачканными карандашом руками, хватался за лицо, да и отделал свою физиономию а-ля Отелло..." [8, 679]. Аналогію з іншим персонажем світової літератури він проводить у іншій ситуації, робить це невимушено: "...Я вспомнил женский тоненький голосок, слышанный мною из-за стены, и, грешный человек, подумал, как бы теперь кстати была замочная скважина. Прочь, недостойная мысль! Я порядочный человек и с препорядочной лысиной, а не гусар и не Дон-Жуан какой-нибудь..." [8, 649].

Наведені порівняння свідчать про обізнаність автора з світовою літературою, що властиве саме автору біографічному, його способу сприйняття і способу мислення. Іноді автор для підсилення своєї думки про персонажа використовує порівняння, цитуючи якийсь відомий твір, як-от у повісті "Несчастный": "Так кончились злые ухищрения Марьи Федоровны, и она теперь, лишенная всего, даже личной свободы, в тесной, мрачной келье "издыхает, как отравленная крыса в норе", как выразился автор "Путешествия Гулливера" [8, 298].

Інтелектуалізм автора біографічного окреслюється його знаннями української літератури, які постійно проступають на сторінках повістей. Так, автор-оповідач у повісті "Близнецы", розповідаючи про Никифора Сокиру, порівнює його з легендарним шотландським співцем Оссіаном, коли той співає уривок з "Слова о полку Ігоревім": "И он подошел к гуслим, раскрыл их, попробовал струны и, расправив обоими руками свою густую широкую, серебряную бороду (он уже три года ее носит), как некий Оссиан, ударил по струнам — И вещи зарокотали" [8, 440].

Цей же персонаж повісті "Близнецы" з любов'ю виконує і сатиричну пісню Г.Сковороди "Всякому городу нрав и права", яка своїм змістом імпонує автору біографічному.

Щоб краще відтворити життєву ситуацію, в яку потрапляють персонажі його повістей, Шевченко використовує цитати з творів І.Котляревського. Особливо виразно це постає у авторському роздумі в повісті "Наймичка": "Могло случиться и иначе. Ты могла бы и подружиться с добрыми уланами - и попутешествовала б себе за их эскадронами во всякую погоду, как единокродная мать Энея (у Котляревского):

...боса.

Задрипана, простоволоса...

И часто, часто бедная богиня Пафоса -

В шинелі сірій щеголяла,

Манішки офіцерам прала,

Горілку з перцем продавала и т.д."

[8, 62-63].

Автор біографічний сумував з того приводу, що йому було заборонено писати вірші рідною мовою, тому час від часу використовує у текстах повістей рядки з власних поетичних творів, своєрідно інтерпретуючи. Так, Марко, персонаж повісті "Наймичка", звертається до своєї коханої шевченківськими рядками:

Серце моє! Доле моя!

Моя Катерино!" [8, 82].

А у повісті "Музикант" автор-оповідач, говорячи про французенку Адольфіну Францівну - гувернантку Лізи і Наташі, що вона "в доказательство своего знания в малороссийском языке, прочитала мне два стиха:

Катерино, серце моє,

Лишенько з тобою [8, 187].

Шевченко не оминає нагоди використати в своїх повістях певних поетичних висловів, що стали своєрідними афоризмами, наприклад, рядки з вірша Кольцова, але дещо перероблені самим автором:

Без любви, без радости

Юность пролетела [8, 133].

Ці рядки Шевченко використовує у ліричному роздумі над своєю долею, бо юність його, як зазначає він сам, "проползла в нищете, в невежестве и в унижении. И все это длилось ровно 20 лет..." [8, 133].

У повісті "Близнецы" Шевченко використовує афористичні рядки з твору П. Гулака-Артемовського "До Пархома": "Пархома, в счастья не брыкай..." [8, С. 385]. У повісті "Художник" використано афористичні рядки з "Енеїди" І.Котляревського, які стали набутокм власне авторської свідомості:

Коли чого в руках не маеш,

То не кажи, що вже твоє [8, 533].

У повістях Т.Шевченко вдається до порівнянь своїх персонажів у певній життєвій ситуації з іменами видатних

людей, з подробицями особистого життя яких він був добре обізнаний.

У повісті "Музикант" автор вживає дещо іронізовано порівняння і вкладає його в уста Тараса Федоровича - головного персонажа повісті, коли той розповідає про Софію Самоїлівну, у якої на лівій щоді вискочив прищик: "Не страдал так величайший музикант Бетховен, когда оглох, и не страдал так великий наш Буанаротти, когда ослеп, как она, бедная, страдала" [8, 201]. Порівняння віолончеліста у повісті "Музикант" з видатними виконавцями автор використовує, щоб підкреслити віртуозність гри віолончеліста-кріпака і поставити його в один ряд з видатними музикантами європейського рівня: "Еще миг и грянула "Буря" Мендельсона. И, правду сказать, грянула и продолжала греметь удачно... Виолончелист сидел ближе других музыкантов к авансцене, как бы на показ (что, действительно, и было так)... Соло совы он исполнял с таким чувством и мастерством, что хоть бы самому Серве так в пору" [8, 171]. В цьому відчувається прагнення автора біографічного передати свої особисті враження від гри музиканта-кріпака Артема Наруги [11, 116], що став прототипом Тараса Федоровича. А також простежується тенденція Шевченка як письменника возвеличити талановиту людину. У той же час через це порівняння проглядається інтелектуалізм власне автора. У повісті Т.Шевченко навіть подає своє власне враження від гри цього музиканта через сприйняття автора-оповідача: " У меня дух захватило при этих звуках" [8, 173].

Аналіз повістей дає підстави для висновків:

- суб'єктивне у повістях йде від автобіографізму та від власне авторської свідомості, його особистісних ціннісних орієнтирів, в яких якнайкраще відбивається особистість самого Шевченка;

- через біографічне Т.Шевченко прагне подати людину в загальнолюдських параметрах її життя, а не у виняткових, особливих;

- суб'єктивне у повістях є формою існування об'єктивного. Автобіографічні моменти подаються власне автором у ретроспективній часовій дистанції, створюючи межу між зображенням і зображуваними хронотопами;

- автор біографічний постає в асоціативній єдності епізодів біографії автора і персонажа, через долю якого автор

відтворює схоже з своєю долею, постає як конкретна людина, тому "я" автора містить у собі і "я" біографічне, в якому виражається духовно багата особистість, неповторна людська і творча індивідуальність;

- у повістях Шевченко вміло типізує своє власне світовідчуття, що сприяє об'єктивізації суб'єктивного, тому "я" оповідача постає як один з багатьох подібних йому представників свого покоління і стану;

- об'єктивізації суб'єктивного сприяє органічне злиття суб'єктивного власне авторського з суб'єктивним переживанням персонажа або оповідача, тому усі "я" у художньому тексті не що інше, як певні грані авторської свідомості. Причому у функціональному, змістовому, стилістичному, інтонаційному аспектах це лише різні суб'єктивні форми художнього існування автора;

- особливо виразно автор біографічний постає через авторські роздуми, ліричні відступи, ліричні авторемінісценції, а також через мовностилістичні засоби: вигуки, риторичні запитання та відповіді, вставні конструкції, вдало дібрані оціночні епітети, порівняння;

- влучними художніми прийомами автор робить певні смислові акценти для того, щоб і його голос був почутий, щоб серед широкого кола читачів виплекати своїм словом одностудця, а крім того, підняти на вищий інтелектуальний щабель свідомість своїх співвітчизників, збагатити її образами і поняттями, що стали набутокм світової цивілізації. Тому правомірним буде твердження, що через "я" автобіографічне Шевченко постає як просвітитель;

- виразно окреслюють автора біографічного й особливості власне авторського способу мислення в повістях, широке використання фольклорного та літературного матеріалів, які характеризують автора біографічного як палкого фольклориста, любителя словесності;

- вивчення автора біографічного та особливостей його виявлення у повістях дає змогу простежити саме життя, оскільки художня розповідь про нього може бути формою усвідомлення власного життя і способом самовираження автора як творчо обдарованої непересічної особистості, яка стала національним речником українського народу.

Література:

1. Новиченко Л.М. Шевченко і сучасність // Новиченко Л.М. Вибрані праці: В 2 т. - К.: Вища школа, 1984. - Т. 1. - С. 132.

2. Івакін Ю.О., Смілянська В.Л. Тарас Шевченко //Історія української літератури /За ред. М.Т. Яценка: У 3-х кн. - К.: Либідь, 1996. - Кн. 2. - С. 133.
3. Грабович Г.Г. Шевченко, якого не знаємо //Сучасність. - 1992. - № 11.- С. 100-106.
4. Гуменний М.Х. Проблема авторської позиції в романах Олеся Гончара //Дивослово. - 1994. - № 1. - С. 12-15.
5. Редекер Х. Отражение и действительность. Диалектика реализма в художественном творчестве. - М., 1971. - С. 58.
6. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. - М., 1978. - С. 307.
7. Кодацька Л.Ф. Художня проза Т.Г. Шевченка. - К.: Наукова думка, 1992. - 326 с.
8. Шевченко Т.Г. Повісті. Твори: В 3-х т. - К.: Дніпро, 1995. - Т. 2. - 794 с.
9. Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник.- К.: Дніпро, 1988.- 342 с.
10. Шаблювський Є.С. Гуманізм Шевченка і наша сучасність. - К.: Наукова думка, 1964. - 377 с.
11. Жур П.П. Подорожі Т.Г. Шевченка на Україні //Шевченківський словник: У 2-х т. - К.: Головна ред. УРЕ, 1977. - Т. 2. -С. 115-118.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Віра Білик, аспірантка

Засоби психологічного аналізу у фольклорі (на матеріалі ліричних пісень)

Психологізм мистецтва слова є внутрішньою, закладеною безпосередньо у самому творі властивістю, що виявляється через поетику і композицію. Тому, без сумніву, мав рацію К.Юнг, стверджуючи, що "об'єктом психологічного аналізу та тлумачення є конкретний твір мистецтва", а завданням дослідника — "показати та пояснити психологічну структуру твору мистецтва" [21, 91], тобто з'ясувати всі ті засоби і прийоми, за допомогою яких розкриваються властиві герою риси характеру, особливості його душевних переживань, внутрішнього світу. Таке дослідження, як нам видається, може провадитися у двох напрямках: з одного боку, аналіз психологізму творів різних фольклорних жанрів (наприклад, балад, історичних пісень, ліричних пісень і т.д.); з іншого — вивчення ролі і місця окремих елементів поетики у психологічній структурі творів.

В обох випадках основною проблемою є виділення одиниць, або засобів психологічного аналізу, якими б міг оперувати дослідник. Єдиним легально вживаним терміном психологічного аналізу у сучасній фольклористиці є "психологічний паралелізм". Проте використання його з тим значенням, яке є загальноприйнятим, на нашу думку, не цілком коректне.

Розуміння психологічного паралелізму у фольклористиці відштовхується від загальної схеми О.Веселовського [5, 157], яку підтримували багато вчених. Наприклад, М.Плісецький зазначав, що у психологічному паралелізмі "просто зближуються два явища, одне — з області природи, інше — зі сфери людського життя, і в цьому зближенні почуття людини шука-

ють і знаходять якісь асоціації, часто ледве вловимі" [15, 128]. Навіть уточнення О.Зілинського, що психологічними є "семантично мотивовані паралелізми" [8, 72-73], характеризує дане явище, так би мовити, ззовні, з точки зору середовища, в якому побутує фольклорний твір. Адже така семантична мотивація реально існує поза текстом, у свідомості виконавця (автора) і слухачів. Стосовно ж ліричного героя така паралель далеко не завжди буде психологічною. Крім того, за аналогією, на основі семантичної мотивації можна було б називати психологічними і метафору, і порівняння, і символіку... Зрештою, терміни "психологічна метафора", "психологічне порівняння", "психологічний символ" тощо мають право на існування (про це йтиметься нижче), але охоплюють лише невелику частину відповідних загальнофольклорних явищ.

Точніше було б називати семантично мотивовані паралелізми сюжетно-образними, як це робить С.Лазутін, вказуючи, що перша паралель завжди символічна, а друга — реальна [13, 113], і зв'язок між цими частинами може встановлюватися на рівні образу і на рівні дії (або на обох рівнях). А власне **психологічний паралелізм** є частковим проявом сюжетно-образного і виникає тоді, коли зображення будується на зіставленні явищ природи і психологічного стану людини (на це вказував також Ф.Селіванов, 16, 105):

Зашуміла дібровонька зелененька,

Затужила дівонька молоденька... [19, 438].

Тут діброва не є символом дівчини, а паралель, базується на цілісному емоційно-психологічному враженні від картини природи і накладанні цього враження на внутрішній стан героїні. Особливістю власне психологічного паралелізму є ускладнення символічного зв'язку між частинами паралелі асоціативним, що, до речі, надає зображенню більшої глибини і емоційності. Чи інший приклад:

Ой зелений дубе, чого нахилився?

Молодий козаче, чого зажурився? [17, 27].

Паралелізм образів "*козак — дуб*" не наголошується, не є в даному випадку головним, але включає текст у загальнофольклорну парадигму.

Хоча, за спостереженням Л.Хроленко, у фольклорі "використання *будь-якого* явища зі світу природи від початку носить двоякий характер. "Людський аспект" будь-якої рослинної чи тваринної реалії появляється не в даному тексті, а як тенденція з умовою обов'язкової реалізації" [20, 150-151].

Тобто, вже сама поява цих образів поруч у паралелізмі утворює ніби малу, часткову символічну паралель, тоді як основним, однак, є зіставлення за дією, за цілісним образом. Смысловий акцент падає не на пару символів "козак — дуб", а на розширену пластичну картину: "зажурений козак (похилена постать) — нахилений дуб".

Варто згадати також і запропонований Л.Астаф'євою поділ психологічних паралелей на зовнішні та внутрішні. Зовнішні паралелі передають відносини героїв. А "внутрішні паралельні ситуації умовно діляться на дві групи: перша розкриває почуття персонажів, друга — їх зовнішню реакцію" [1, 96].

Таким чином, означуватися як психологічні можуть, вважаємо, ті елементи поезики, які безпосередньо пов'язані з характеристикою психологічних проявів людини: переживань, почуттів, внутрішніх станів, настроїв, думок і т.д. У зв'язку з цим, крім психологічного паралелізму, можна виділити психологічне порівняння, психологічний символ, психологічний епітет, психологічну метафору, психологічне звертання.

Психологічні порівняння служать для розкриття глибини, сили і тривалості психічних процесів, почуттів, переживань. Вони будуються не на подібності образів, як це маємо в образному порівнянні, а на результатах дії, на враженнях від дії, стосовно дії (про подібне у російському фольклорі: [6, 53; 11, 101]). За допомогою психологічного порівняння описується внутрішній стан ліричного героя: *на моїм серденьку, як ножем пробито* [17, 50] чи ліричної героїні — тут експресія цілої картини посилюється ще й вищим ступенем порівняння:

Ой як тяжко билиноньці,

Коли вітер віє,

А ще тяжче без милого... [17, 251].

Іноді в ліричних необрядових піснях зустрічаємо нанизвання, або нагромадження порівнянь [див: 17, 298 і 315], що сприяє більшій деталізації, рельєфності, емоційності опису переживання.

Значна роль при створенні психологічного зображення припадає на символіку, причому велика її кількість безпосередньо передає стан, настрої, почуття ліричних героїв, — тобто можемо говорити про **психологічну символіку**. Психологічна символіка ліричних пісень поділяється на кілька груп.

Традиційно у фольклористиці виділяється образ-символ (предмет або істота). З цього загальнофольклорного масиву

можемо виокремити **психологічний образ-символ** — психологічний аспект якого закладений у ньому самому, незалежно від обставин й оточення. Такими психологічними символами є, наприклад, *зозуля* — стривожена, засмучена, часто заплакана дівчина чи жінка [14, 153-154; 17, 3 та ін.]. Цей образ настільки щільно пов'язаний з певним внутрішнім станом людини (смуток), що може стосуватися навіть козака, жовніра [18, 132]. *Голуб і голубка* символізують не просто хлопця і дівчину (чоловіка і жінку), а саме закоханих; якщо "*пара голубів*" — взаємно закоханих, пов'язаних почуттям людей. *Туман*, за М.Костомаровим, означає "грустное расположение духа и чувство неизвестности" [10, 469]. Загалом ця група психологічної символіки чисельно невелика.

У більшості випадків символічне значення не закладене в конкретному предметі, істоті чи явищі, а залежить від їх вигляду, стану, властивостей. Тому доцільно говорити про **психологічний асоціативний образ-символ**. Він найчастіше розкривається за допомогою психологічного паралелізму чи порівняння:

Стоїть явір над водою, та вже ж похилився,

Є ще козак молоденький, та вже й зажурився [19, 648].

Як окрему підгрупу психологічних асоціативних символів можна виділити **символічні показники** — предмети і рослини, які "залежно від їх стану (наприклад, цвітіння чи в'янення) виражають той чи інший настрій, передають певний психологічний стан героїв" [13, 110]:

А вже хустинонька

Та й запилалась —

Либонь моя чорнявая

Та й зажурилась.

Та вже хустинонька

Та й пилом припала —

Либонь моя чорнявая

Та з личенька спала [17, 289].

Дуже часто символічні показники вживаються парами, щоб показати зміну, динаміку почуттів, переживань, настроїв:

Доки ми любилися —

Сухі дуби розвилися,

А тепера перестали —

Однолітки повсихали [17, 252].

Найуживанішим символічним показником є пара "рослина (трава, квітка, дерево; вінок) розцвіла, зелена — рослина

зів'яла, засохла". Вона вже стала своєрідним "loci communes" передачі взаємних приятних почуттів, симпатії, кохання (чи їх відсутності). Таким чином, символічне значення предмета залежить "від того, в якому вигляді він співвідноситься з переживаннями ліричного героя" [9, 50].

Третя велика група психологічної символіки — **символічні ситуації**. Як зазначає Л.Астаф'єва, "символічні ситуації естетично характеризують психологічний стан персонажів, життєві ситуації, сімейні й особистісні взаємовідносини" [3, 164]. Найчастіше вони передають ставлення ліричної героїні до інших осіб (милого, нелюба, родичів) або різних людей до ліричної героїні чи героя. Типовими є, наприклад, ситуації, де дівчина щось губить, сама губиться чи потопає і просить про допомогу почергово батька, матір, брата, сестру — вони з різних причин їй відмовляють, а лише милий допомагає. Конкретний зміст, обставини, дії значення не мають, вони умовні; важливою є реакція родичів і — милого, що має показати глибину та силу почуттів. Аналогічні й обернені ситуації, де вже дівчина щось робить або не робить, залежно від того, хто її про це просив (родичі чи милий) — тобто, залежно від свого ставлення до особи прохача. Також за поведінкою дівчини у символічній пісенній ситуації можна визначити, чи гість їй приємний (чим частує, як приймає), чи ні. Подібних ситуацій є досить багато, і вони творять своєрідну грань психологічного зображення в ліричних піснях.

Унаслідок поєднання образів-символів і символічних ситуацій однакового емоційного змісту, як слушно зауважила Л.Астаф'єва, можуть виникати символічні картини. І навпаки, "іноді символічна ситуація може скоротитися до деталі обстановки чи обставин місця дії" [2, 111]. Але в обох випадках, підкреслимо, емоційно-психологічне значення символіки зберігається.

Коротко зупинимося ще на двох моментах: психологічна метафора і психологічний епітет. Чи існують вони? Очевидно, що так.

Основна функція метафор у ліричних піснях — емоційно-психологічна — виразити, передати через незвичні пластичні образи почуття, переживання, настрої ліричного героя. **Психологічна метафора** в різних її формах найчастіше будується навколо образів сліз, очей, серця. Ось деякі приклади: слізюньками умиватися [17, 304-305; 19, 453]; слати листи дрібними слъозами [19, 411-412], чи:

Виорала дівчинонька мислоньками поле,
 Чорними очами та й заволочила,
 Дрібненькими слезами все поле зросила [17, 1].

Головне завдання психологічної метафори, отже, за визначенням В.Кочетова, "розкрити світ душевних хвилювань, переживань героїв пісні" [11, 78], через що означення "психологічна" є правомірним.

Дещо складніша ситуація з епітетами. Їх багатство та різноманітність не дозволяє зарахувати їх усіх до категорії психологічних. **Психологічними епітетами**, на нашу думку, можемо вважати ті, що утворені, як зазначає С.Балей [4, 140], за логікою буденної свідомості: коли почуття, що виникає у ліричного героя чи героїні при спогляданні якогось предмета чи особи, переноситься на цей предмет чи особу і стає їх ознакою (*милий, миленький, нелюб, дорогі дарунки, рідненькі* батько, мати, брат, сестра). Сюди ж належать і епітети, які називають внутрішній стан ліричного героя, переживання чи почуття його прикметою: *сумний* (відчуває сум), *веселий, невеселий* і под. Крім того, не можна забувати про оцінні, чи оцінно-виражальні [12] епітети, назва яких походить від їх ролі у створенні художнього зображення. Саме оцінне чи виражальне значення у них стоїть на першому місці. Але, як суттєво уточнює Г.Яцунок, у піснях тісно переплетені "функції створення оцінних характеристик, психологічного зображення і показу взаємовідносин героїв" [22, 53].

На основі психологічних метафор і епітетів сформувалися типові для необрядових ліричних пісень специфічні **психологічні звертання**. Такими вважаємо ті, що передають ставлення ліричного героя до іншої особи, безпосередньо вказуючи на його почуття чи їх прояви: *милий, мила; моє серденько; моє любе серце; моє закохання* [18, 90, 91]; *серденя, утіхо моя* [17, 160]; *любая розмова* [17, 199] та ін. Поруч з цим у ліричних піснях вживаються і звертання, психологічне значення яких привноситься у слово разом з емоційним — мовними за-собами (наприклад, суфіксацією): пор. *батько* і *батенько* (у ліриці переважають звертання другого типу). Це раз хочемо наголосити, що психологізм і емоційність художнього словесного твору — це різні речі. Додаткове емоційне навантаження може з'являтися й у психологічних звертаннях: *серце — сер-денько — серденятко* (приклади наведені за зростанням емоційності).

Оже, психологічними називаємо ті художні засоби і прийоми, головною функцією яких у ліричних піснях є емоційно-психологічна: вираження внутрішнього стану, настроїв, почуттів, переживань, думок ліричного героя, його ставлення до оточуючих і до самого себе. Специфічними засобами психологічного аналізу є:

- 1) психологічний паралелізм;
- 2) психологічне порівняння;
- 3) психологічна символіка (складається з трьох груп: психологічні образи-символи, асоціативні образи-символи і символічні ситуації);
- 4) психологічна метафора;
- 5) психологічний епітет;
- 6) психологічне звертання.

При цьому слід зазначити, що на практиці виділити кожен елемент окремо неможливо, оскільки всі вони (як і ті, які не маємо підстав називати суто психологічними) перебувають у постійній складній взаємодії і формують психологізм ліричної пісні сукупно.

Література:

1. Астафьева Л. А. Параллелизм в лирических песнях // Фольклор как искусство слова. Вып.5.– М., 1981.– С. 87-101.
2. Астафьева Л.Я. Символическая образность как средство психологического изображения // Русский фольклор.– Т. XIV.– Л., 1974.– С. 109-118.
3. Астафьева Л.А. Эстетические функции символики в народных лирических песнях // Проблемы фольклора.– М., 1975.– С. 163-170.
4. Балей С. Поняте психологічної основи почувань // Записки НТШ.– Т.105.– 1911.- Кн.V.– С. 116-147.
5. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Русская фольклористика: Хрестоматия.– М., 1971.– С. 155-169.
6. Гудошников Я.И. Система образов в русском песенном фольклоре // Вопросы поэтики литературы и фольклора.– Воронеж, 1976.– С. 50-59.
7. Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики.– Л., 1978.– 184 с.
8. Зилинский О. Психологический параллелизм и его место в развитии песенного стиля // Slavia .– R.32.– 1963.– Sesit 1.– S. 71-84.
9. Колпакова Н.П. Песни и люди. О русской народной песне.– Л., 1977.– 136 с.
10. Костомаров Н.И. Историческое значение южнорусского народного творческого // Собр. соч. Н.И.Костомарова.– Кн.8.– Т.ХХI.– СПб., 1905.– С. 429-736.
11. Кочетов В.Н. Метафора в бытовых лирических песнях // Фольклор как искусство слова. Вып.5.– М.,1981.– С. 67-79.

12. Круглов Ю.Г. Эпитет в свадебных причитаниях // Фольклор как искусство слова. Вып.4.– М., 1980.– С. 36-48.
13. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора.– М., 1989.– 208 с.
14. Народныя пьсьни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я.Головацкимъ.– Ч. III.– М., 1878.
15. Плисецкий М.М. Положительно-отрицательное сопоставление, отрицательное сравнение и параллелизм в славянском фольклоре // Славянский фольклор.– М., 1972.– С. 125-164.
16. Селиванов Ф.М. Искусство изображения внутреннего мира человека в былинах // Фольклор как искусство слова. Вып.2.– М., 1969.– С. 85-108.
17. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русскій край..., собранныя П.П.Чубинскимъ.– Т.У.– СПб., 1874.
18. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка.– К., 1971.
19. Українські народні пісні в записах З.Доленги-Ходаковського.– К., 1974.
20. Хроленко А.Т. Семантическая структура фольклорного слова // Вопросы теории фольклора.– Л., 1979.– С. 147-157.
22. Юнг К. Психологія і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 93-108.
23. Яцунок Е.И. Эпитет в хороводных песнях // Фольклор как искусство слова. Вып.1.– М., 1981.– С. 48-57.

Світлана Дзюрман, аспірантка

Історіософське світобачення Юліана Опільського

Жанрова природа історичної прози передбачає письменницьке осмислення проблем історичного розвитку нації. Тому аналітичний розгляд історичних жанрів вимагає зосередження дослідницької уваги і на особливостях історіософської інтерпретації, які не тільки увиразнюють ідейно-художній зміст творчості, а й виявляють світоглядні орієнтації письменника.

Учені розглядають сьогодні історіософію як специфічну систему світогляду, універсальну духовну формацію, якій притаманна логіка ірраціонального заглиблення в історичне буття людини. У такому розумінні історіософією не передбачається дослідження причинового зв'язку подій, оскільки тут “на передній план виходить трагічність історичного розвитку, що інтуїтивно переживається в досвіді філософії “спільної справи” [1, 57]. Канадський дослідник Ф.Андерхілл, наприклад, замість терміна “історіософія” вживає “метаісторія”, що означає “універсальну схему, прозірливість, проникливість” [2, 179].

Нас цікавить історіософія насамперед як система художньо-літературного мислення. З цього погляду важливими є міркування М.Ільницького та О.Астаф'єва, які виділяють у художній історіософії історичний аспект інтуїтивного філософування творців художньої літератури [3, 6–9]. Варто взяти до уваги і погляди Г.Грабовича на цю проблему. Учений трактує історіософію як метаісторію, що стосується не так “універсальних схем історії... як постійних трансформацій історичного змісту в символічний і міфологічний” [2, 180]. Саме художня історіософія, за переконанням Т.Литвиненко, дозволяє досягнути не тільки суб'єктивний погляд письменника на ті чи інші історичні події, а й розібратися у сучасній йому духовній атмосфері, що позначена певними філософськими,

соціально-побутовими, культурно-естетичними особливостями [4, 3]. Під таким орієнтовно кутом зору проаналізуємо ідейно-естетичну реалізацію історіософської концепції в історичній прозі Ю.Опільського.

Відповідно до насущних в тогочасному українському суспільстві потреб національного самопізнання історіософська інтерпретація історичних фактів Ю.Опільського спиралася на давні державницькі традиції, що загалом було характерним для історичної прози Західної України 20–30-х рр. ХХ ст. Ідеї єдності українських земель, відбудови держави “святого Володимира” об’єднують романи і повісті цього письменника, художньо пропагуючи право українців на незалежність. У центрі історіософської концепції письменника — вирішення питань державної влади й основ державобудування, значення “одиниці” для історичного розвитку нації і держави, впливу національного характеру на формування державності, а також переосмислення таких понять, як “варварство”, “поганство” та ін.

Узгоджуючи українські національні й загальнолюдські завдання в контексті історичного розвитку, Ю.Опільський підняв у творах ряд гуманістичних проблем. Не випадково особливе місце серед них займають роздуми про війну — адже фабули більшості творів письменника побудовані на історичних фактах утвердження української держави серед інших народів у період існування Київської Русі, боротьби проти національного, соціального, релігійного гніту в епоху Галицько-Волинського князівства тощо. Через зіставлення з минувиною Ю.Опільський підводив читача до новочасного осмислення власної історії і своєї національної сутності. У цьому контексті ставала повчальною доля скіфів і варягів, ромеїв та ординців, лицарів і шляхти. Ю.Опільський не просто аналізував війну як подію, а розглянув її сутність, заглибився у філософію справедливих — несправедливих воєн.

Зображення несправедливої війни маємо у першому творі письменника — “Іду на вас”. Тут художньо поінтерпретовано історичний факт останнього походу князя Святослава на Болгарію. Будучи свідком страшних наслідків першої світової війни, Ю.Опільський не міг виправдати завойовницької політики давньоруського князя. Негативне ставлення до неї письменник виявив через групування персонажів і натуралістичне змалювання воєнних боїв. Противниками походу князя виступають у повісті воєвода Путята, дружина Свя-

тослава Малуша, Калина. Путята висловлює волю полянських громад і радить князеві перед походом не шукати нових земель, а “зібрати власну в одну руку та злучити її, як землі одної родини”, інакше “ніякі багатства не заплачуть за всю кров та сльози, що поллються... у степах і на Дунаї” [5, 40]. Однак бажання слави і величі змусили князя кинути у бої кращі сили русичів. Ось як описує Ю.Опільський бій над порогами Ненаситця: “І настала хвилина, у якій забули обидві сторони, що бій цей має якусь мету, а саме перемогу над ворогом. П'яні кров'ю, кидалися на себе противники у скаженій злості і боролися, не оглядаючись ні на боки, ні позад себе” [5, 52]. Війна, за твердженням автора, приводить до морального падіння людини, розбуджує в ній звірині інстинкти. Лише наприкінці життя князь русичів глибинно усвідомив, що “краще є жити для рідної землі, жити з народом, трудитися і працювати” [5, 116]. Антивоєнні настрої знайшли художнє вираження і у романі “Тінь велитня”, фабульна дія якого розгортається на основі конкретного історичного факту — походу Наполеона на Росію у 1812 р. Тут вражає натуралістичне відтворення окремих епізодів, наприклад, взяття Смоленська. Елементи натуралістичної манери письма особливо помітні в описах відступу французької армії, картинах смерті на великому московському шляху: “Біля застиглих трупів сухорезких хабет валялися трупи вояків, візників, жінок, дітей. На возах чепіли постаті у дивовижних позах людей, які бажають зберегти самі собою якнайбільше тепла. Вони гнуться, корчаться, звиваються у клубок, наче змерзла звірина і так застигають в обіймах морозу” [6, 178]. Картини мародерства та божевілья вояків підсилюють натуралізм описів, які можна порівняти хіба що з анатомізмом в аналогічних картинах “Війни і миру” Л.Толстого чи “Тихого Дону” М.Шолохова. Зображене надає художній тканині роману Ю.Опільського не тільки достовірності чи документальності, а й посилює насамперед читацьке враження від зображуваного.

З інших позицій підходив Ю.Опільський до оцінки національно-визвольної війни українського народу, зображеної на сторінках “Упирів” та “Сумерку”. Як відомо, у романі “Сумерк” художньо освоюються історичні події боротьби українців за відбудову державної незалежності у 1430—1433 рр. Розкриваючи сумні факти повільного пожирання України Польщею, письменник вводить читача у трагічну суть становища поневоленої країни загалом. Тільки справедлива

народна війна, на думку Ю.Опільського, була єдиним шляхом скинути багатовікове ярмо, оскільки шляхтичі “іхали на схід не на те, щоб працювати, а щоб тільки панувати і вважати свій рід, мову, звичаї, віру набагато вищими від руських” і “не знаючи стриму пристрастям, робили просто нечувані злочини” [7, 46]. Саме ці злочини і спричинилися до того, як зазначає письменник у публіцистичному відступі, що “хлопські розрухи дійшли зразу ж до крайнього розливу крові, гуртових убивств, пожеж” [7, 67].

У романі “Упирі” становище України ще важче — її топчуть одразу Польша і Туреччина. Ю.Опільський “олітературює” колонізацію України польською шляхтою, вияскравлює факти її знущання з мирного українського населення. Уже в експозиції — сцена у корчмі — польська шляхта уподібнюється до зграї грабіжників: з розмови шляхтича і корчмаря вимальовуються обличчя більших і менших хижаків, готових перегризти горло один одному, щоб пожитися майном, здобутим грабунками. Навіть Матис, поляк, відверто говорить про шляхту: “Я волю руснаків, ніж шляхту... То люди, а ваша “браця”, за перепрошенням єгомостів і моїх добродіїв, це сволоч” [8, 154]. Таким чином, Ю.Опільський не тільки подав історично достовірні картини тогочасного становища поневоленої країни, а й підводив читача до розуміння ідейного змісту твору — потреби відстоювання і захисту своєї волі.

Філософія справедливої війни у романі, тобто війни визвольної, пов'язана з постаттю Сагайдачного. Він вимагає від українців “наложити на серце броню” — адже ніхто не оборонить Україну і не покарає злочинців, якщо не вони самі. Подібні думки висловлює також персонаж роману “Тінь велитня” Гнат Бибельський, який після довгих міркувань над рабським становищем українського народу приходиться до висновків, що рідна земля вимагає “холодного вирахування, національного егоїзму та скаженої, безіменної ненависти до чужого, а перше всього сили, оружної, карної, відданої ідеї тілом і душею армії” [6, 196—197]. Ю.Опільський переконаний, що народні руйнування, а іноді і вимушені вбивства, що мають місце під час національно-визвольної боротьби, не можуть спалювати душі народу “здичинням”. Так, у романі “Сумерк” народні ополченці зруйнували панський двір у Корманичах і розправились із польською шляхтою, але не чіпали жінок, дітей і “нешкідливих” ворогів. У романі “Упирі” письменник звертає увагу читача на сяючі очі козаків після бою,

але “не тріумф, не радість з нанесеної смерти та ран роз’яснили ті очі блеском одушевлення, — пояснює письменник. — Вдяка, глибока, щира вдяка Божому провидінню наповнила їх слізми зворушення та захвату, бо осе отворилася їм дорога ген у Кафу..., яка поглинала рік-річно тисячі невинних жертв самого цвіту нещасного народу” [9, 36].

Отже, національно-визвольна війна прочитується в історіософській концепції Ю.Опільського як крайній засіб боротьби проти національного поневолення, як вимушений самозахист. Цей погляд письменника іде в контексті не тільки української художньої історіософії, а й європейської просвітницької гуманістичної традиції. Він перегукується, зокрема, з історичним принципом Гердера: неможливо підкорити народ, який не бажає підкорятися, і нічим не змити ганьби рабської звички, що не дає піднятися народові з найстрашніших глибин свого падіння [4, 18]. Подібно і російський філософ В.Розанов в “Естетичному розумінні історії” національно-визвольну боротьбу трактував як природно-закономірність життя і формування історичного народу [10, 43–125].

Однією з найважливіших в історіософській концепції Ю.Опільського є ідея народу як основної рушійної сили у суспільстві. Ця ідея, що пронизує майже усі твори письменника, втілена насамперед в особливостях розгортання конфліктів і, зрозуміло, у системі образів. Авторський кут зору на “єдину силу” у суспільстві виразно розкриває, наприклад, у повісті “Ідоли падають” діалог воеводи Добрині зі Свенем, який у час відсутності Володимира проголосив себе князем Русі. Варяг хвалиться, що незабаром “широке народне море загуде славою” на його честь і йому поклоняться усі, як колись Аскольдові. “Аскольдова могила, — відповідає Добриня, — по нинішній день стоїть під Києвом, і багато-багато таких могил по світу, де спочивають самозванці. А знаєш ти, чому? Тому, що влада — це не гроші і не зброя, а закон, власником якого є щільний народ від боярина до мужика. Один кланяється Христові, інший Одинові, та всі коряться силі, а єдина сила в державі — сила народу” [5, 234]. Владу, на думку Свена, можна здобути силою зброї, а не опертям на народ. Він навіть натякає, що й сам Володимир знищив інших князів за допомогою меча, а одного з них, Ярополка, убив якраз він, Свен. Отже, можна знищити і Володимира. Воевода відповідає, що Ярополка убив не Свен, а рукою Свена керувала “воля наро-

ду, яка прагнула до об'єднання руських земель... Тільки такий самозванець добуває вінка і слави, який є виразником бажань народу” [5, 234]. Конфлікт розв'язується у повісті таким чином, що народ не підтримує Свена і змову, зрозуміло, придушено. Подібну історіософську інтерпретацію маємо у романі “Сумерк”, у якому причиною поразки визвольної боротьби 1430–1433 рр. потрактовано відрив князя і боярства від народу та його прагнень. Вищість станових інтересів від національних, загальнонародних обернулася для України трагедією. Аж тоді патріотично настроєні князі і бояри зрозуміли, що “народ збудує сам колись будівлю своєї свободи та незалежності. Князі, бояри, пани, які відірвані від нього, — це тіні народу, які ідуть за сонцем, та ні разу не змінять ні його тіла, ні душі...” [7, 260]. Князь Іван Ніс, персонаж із роману “Сумерк”, порівнює народ з лісом, серед якого блукали сподвижники Данила і падали, а “ліс залишився лісом... Данило, Мстислав, Чинхісхан, Вітовт, Едига — усі вони карлики-ловці під тисячолітнім велетнем дубом на урочищі” [7, 28].

У творах Ю.Опільського концентрується увага навколо проблеми взаємин простого народу з місцевим панством. Вона виходить на поверхню у повісті з часів Галицько-Волинського князівства “Золотий лев”, в основі художнього зображення якої історичний факт покарання Данилом Галицьким “татарських людей”. Тут письменник детально зображує майнове розшарування у феодальній державі. Русичів обдирають бояри, перетворюють у закупів (боржників) і рабів. З них збирають данину татарські баскаки, оскільки держава не могла протистояти навалі ординців. Один із персонажів повісті звинувачує боярина Ратибора: “Усе село... се ваші закупи, вони орють, сіють, а ви товстієте від їхнього поту без труду та клопоту. І ви хочете, щоб люди вас любили? Щоб ішли за вас боротися, а не тікали від татар?.. Певно, що воно погано і нечесно покидати своїх, але чи се не кінечне, коли в пустій коморі чаїться голодна смерть, а жінка і діти — се не надія майбутнього, не осолода старості, тільки відсотки боярина?” [8, 117]. Князівські воеводи роблять щорічні наїзди на окраїни, карають відступників, а після їхнього від'їзду татари новою хвилею заливають ці землі і збирають податки на хана. Русичі розуміють, що такий викуп — це зрада вітчизни і кара за це мусить бути. Старий Копрій, наприклад, жаліється: “Захистити нас нема кому, але топір на наші голови вигострений” [8, 135]. Так він реагує на чутку про те, що король Данило карає

“татарських людей”. Русичі зневірені: “Руський топір чи татарський зашморг — це все одно!” Тільки молодший віком Ярослав намагається обстоювати правду: “Король карає не як володар, а як меч усієї землі, на якій ми всі” [8, 135]. Ю.Опільський у названій повісті порушує одну із найважливіших проблем своєї історіософської концепції — проблему зради як соціально-психологічного явища. Король Данило, наприклад, на суді говорить, що нема ні хлопа, ні боярина, а є тільки зрадник рідної землі, якого вона покарає. Виходячи з цих переконань, Данило Галицький вершить княжий суд над двічі перевертнем боярином Ратибором. “Татарські люди” зрозуміли, що національна зрада приносить гіркі плоди. Дана проблема, що до Ю.Опільського неодноразово порушувалася в західноукраїнській історичній прозі, задекларована майже в усіх творах письменника.

Важливе історіософське питання — покори владі — виходить на поверхню тексту у повісті “Золотий лев”. Ю.Опільський загострює увагу читача на висловлюваннях воеводи Мстислава, що пропонує тримати мужика у покорі засобами залякування. Король Данило не погоджується з думкою воеводи. Він добре розуміє, що влада платить мужикові за вірність тільки “драчками”, а у випадку небезпеки не захищає його: “Ні, ми не маємо права карати його за те, що даниною татарам забезпечив своє злиденне життя” [8, 138]. Своє бачення цієї проблеми письменник пропонує у романах “Сумерк” та “Гінь велитня”. Він не приховує між рядками власної позиції, а відкрито стає на бік пригніченого народу. У романі “Сумерк” Ю.Опільський навіть висуває прийнятний для простого люду ідеал майбутнього суспільного устрою. Уявлення про таке суспільство проголошує у романі воевода Василь Юрша: “...у майбутньому руському князівстві не буде ні кметів, ні каланників, ні путніх бояр, тільки вільні люди і князі, і усякий буде нести військову службу нарівні з іншими, по змозі і залежно від майна” [7, 26]. Як видно, письменник бачив в основі ідеального суспільного ладу давньоруські громади. Позиція Ю.Опільського перегукувалася тут із тезою В.Антоновича, за якою “громадська самоуправа — ... постійна мета, до якої прямував український народ” [11, 128]. Ю.Опільський простежував, що соціальна свобода народу лякала боярство і князів, тому вони не скористалися його допомогою у національно-визвольній війні. У творах подибуємо неодноразові натяки на те, що національна незалежність не йде

окремо від забезпечення народів соціальної та економічної свободи. Найпромовистіше це виражено у романі “Тінь велитня”. Одне з сюжетних відгалужень тут пов’язане із заходами поляків щодо відбудови незалежної Польщі при сприянні Наполеона. До здійснення поставленої мети вони сподівалися залучити українське селянство. Його позицію з цього приводу висловлює у романі побережник Семен Подільський: мужик не піде умирати за шляхетську державу, яка принесе йому хіба що зміну гніту, “одно тільки може обхопити його, наче стріху полум’я, одно пожене його на жерла гармат та тисячі крісів без страху та жалю за молодим життям... се... жажда землі!.. На клич: “Бороніть землі від панів!” встануть тисячі відхнених, завзятих борців і нема такого вчинку, на який не зважилися б вони у часі небезпеки...” [6, 115]. Художнє тлумачення письменником основ державобудування збігає, як бачимо, з історіософією “Історії України-Руси” М.Грушевського. Науково інтерпретуючи конфлікти держави і народу, історик віддав свої симпатії останньому. Він, за власним зізнанням, “був вихований в строгих традиціях радикального українського народництва, яке вело свою ідеологію від кирило-мефодіївських братчиків і твердо стояло на тім, що у конфліктах народу і власті вина лежить на стороні власті, бо інтерес трудового народу — се найвищий закон всякої громадської організації, і коли в державі всьому трудовому народові не добре, се його право обраховатися з нею” [12, XVІІІ]. Подібне прочитуємо у творах Ю.Опільського. Висунення письменником на передній план економічного аспекту, що ілюструється здебільшого непокорюю владі, не притінює державницьких тенденцій. Про це свідчить передусім тематика романів і повістей, більшість з яких побудована саме на історичних фактах, взятих з періоду державності Київської Русі та із “сумеркових” епох, коли велася боротьба власне за національну незалежність. Державницьку історіософію письменника підтверджує цілісність ідейно-проблематичного комплексу його творів. Національний і соціальний аспекти державобудування тут гармонійно поєднуються, що вказує на аналітизм його творчих підходів до інтерпретації історичних фактів і особливо ґрунтовне наукове вивчення історичних джерел.

Історіософська проблема покори владі не вирішується односторонньо, тим більше, що письменник одночасно з нею заторкує іще одну — вождя і маси. У романі “Упирі” вона виходить на перший план. Сагайдачний, наприклад, зволікає зі

збройним виступом проти польської шляхти: ще не завершилося, на його думку, формування нації і козацький лад не утвердився в Україні. Частина старшини і козаків не розуміє замислів гетьмана і прагне негайно розпочати війну. Юрко Угерницький дивується: хто може виступати проти гетьмана? Той відповідає: “Усі ті, що відвикли від праці та живуть тільки грабіжництвом у королівських війнах, на татарському пограниччі або як надвірні козаки польських панів. Хто звиш десяти літ тікав від панів на схід і ні разу не сів, не жав, той і опісля не буде працювати” [9, 29]. Розпочати війну, вважає Сагайдачний, можна “за двадцять, тридцять літ, коли з нинішнього населення України зродиться свіже покоління свобідних, не поневолених на кожному кроці горожан...” [9, 29]. (У даному випадку маємо пряму аналогію з поемою І.Франка “Мойсей”). На проблемі вождя і маси у романі акцентують постійні сутички між Бородавкою і Сагайдачним, протистояння поглядів гетьмана і писаря Пашковського на підвалини держави тощо. На відміну від В.Будзиновського та А.Чайковського, які ідеалізовано зображували козаків, Ю.Опільський цілком критично підійшов до художнього відображення козацтва, не обминаючи навіть такого ганебного факту із життя козаків як грабіжництво. Важливо наголосити, що письменник багато пише про “непокірних” козаків і старшину як “чернь”, узагальнюючи цим поняттям непослух, бунт, бажання влади, недовіря до своїх. У даному випадку маємо ще не досить чітко окреслене протистояння еліти і черні, яке згодом викристалізується в історичній прозі С.Ордівського. Ю.Опільський акцентує в “Упирах” на важливості місії інтелігенції у національному житті народу. Тут, як і в “Сумерку”, письменник виводить ідеальну постать інтелігентного пана, який милосердний до своїх підданих, радиться з ними у вирішенні складних питань, переймається їхніми проблемами, відчуває обов’язок будити національну свідомість серед народу, дати провід у національно-визвольній боротьбі. Такі “добрі” пани — не поодинокі. Такими у романі “Упирі” є Василь і Юрко Угерницькі, старий Попель, у “Сумерку” — це насамперед Андрій Юрша та боярин Микола з Рудників. У романі “Тінь велитня” Ю.Опільський критикує інтелігенцію за національну пасивність. Головний персонаж твору Гнат Бибельський розуміє, що поразка Наполеона дозволить багатьом поневоленим раніше країнам Європи здобути незалежність. Але між ними не буде України, оскільки уже немає серед

українців “Розумовського, Скоропадського, чи якого другого переємця традицій гетьманщини. Нема їх, сих бажаних, сподіваних мужів.., а як є, то вони самі собі не признаються у сих бажаних надіях” [6, 195]. Врешті персонаж доходить висновку, що його “повинністю є кликати всіх до праці, яку розумів добре, хотя й не розуміли її другі. Може бути, йому припала в уділі роля Предтечі, може бути, що й ні, байдуже! Проповідувати ідею можна з кожного місця, у кожній хвилі, у кожному середовищі” [6, 243]. Визначаючи народ рушійною силою у суспільстві, Ю.Опільський надає вагомого значення “одиниці” в історичному розвитку нації і держави. Це стосується як видатних історично задокументованих особистостей історії, так і рядових персонажів. Сукупно вони репрезентують історіософську концепцію людини у творах Ю.Опільського.

Важливими у цій концепції є визначні історичні постаті, що виступали колись “на чолі” народу, — Володимир, Данило Галицький, Сагайдачний. Письменик дещо ідеалізовано зображує князів і гетьмана Сагайдачного та відданих їм воїнів. Для прикладу наведемо опис Данила Галицького із повісті “Золотий лев”: “...Се не людина, се земля, з якої виростили всі, втілилася у сьому могутньому витязеві, що під прапором іде мечем значити границі своєї держави” [8, 137]. Аналогічний підхід до трактування національних героїв маємо у творах Г.Сенкевича, де відбита історія польської держави (“Потоп”, “Пан Володиевський”, “Огнем і мечем”), О.Пушкіна (“Полтава”, “Борис Годунов”), Л.Толстого (“Війна і мир”), М.Старицького (“Богдан Хмельницький”, “Молодість Мазепи”, “Руїна”), П.Куліша (“Чорна рада”). У названих творах домінує національно-державницький аспект, а у такому випадку дуже важко було уникнути певної ідеалізації. Ю.Опільський, звертаючись до постатей князів Володимира, Данила Галицького, гетьмана Сагайдачного, репрезентує ідеал державного діяча, на прикладі якого могло б виховуватися і “набиратися характеру” молоде покоління.

Штрихи історіософської концепції людини Ю.Опільського вимальовуються уже в першій повісті “Іду на вас”. Так, Мстислав після загибелі Святослава звертається до дружинників, згадуючи заповіт князя: “Киньмо кривавий меч, добудьмо плуг і живімо для нашої землі... Живім життям народу, працею, доробком, а зброєю відраджуймо лише ворогів...” [5, 116]. Ю.Опільський у трактуванні своїх

поглядів на ідеал і першозавдання українця наближається до Франкової “науки українцям” (В.Сімович), висловленої у “Великих роковинах”:

Кожний думай, що на тобі
 мільонів стан стоїть,
 що за долю мільонів
 мусиш дати ти відповідь!

Однак до подібних переконань навіть деякі позитивні персонажі письменника приходять не одразу. Під цим кутом зору нас зацікавлює відтворення письменником процесу формування національної самосвідомості українського шляхтича Юрка Угерницького, персонажа з роману “Упири”. Юрко не задумується над важким становищем народу до тих пір, поки на собі не збагнув наслідків “безсовісної і недбалої” політики Речі Посполитої, яка спричинилась до нищення турками “цвіту української нації”. Під час одного з татаро-турецьких нападів викрали Юркову наречену Гаю, і він вирушає на пошуки коханої у супроводі товариша Івана й козака Олексія Коршуна. Страхітливі картини спустошення рідного краю, страждання голодних, обдертих людей, яких він зустрічає на дорогах, а також розмови із своїм супутником про причини рабського становища українців поступово приглушують особистий душевний біль Юрка. Серце хлопця болить уже “не тільки над власним горем і горем людини взагалі, зокрема — над судьбою цієї кров’ю та слізьми напоєної, обездоленої землі...” [13, 17]. Короткочасне перебування на Запоріжжі радикально змінило його дотеперішній світогляд, і герой починає перейматися загальнонаціональними справами. Закономірно, що така зміна не обійшлася без внутрішніх суперечностей. Це засвідчує хоча би внутрішній монолог Юрка Угерницького, який повернувся з турецької неволі і вирішує проблему приєднання до походу Сагайдачного у Кафу: “Як то! По стількох невздогах, трудах, небезпеках... він мав би лізти знову... у другу неволю або смерть? А Галя, родичі, майно?” [9, 30]. Однак місце сумнівів швидко займає сором: Юрко пригадує потурнака Івашка — і поповнює ряди козаків. Ю.Опільський таким чином відтворює світоглядну еволюцію молодого Угерницького.

При розгляді способів зображення у творах Ю.Опільського позитивних персонажів (маємо на увазі тут рядових творців історії) впадає у вічі факт, що письменник не ідеалізує їх. Це суттєво вирізняє його твори у контексті західноукраїнської прози 20–30-х рр. ХХ ст. (В.Бирчак,

О.Назарук, І.Филипчак та ін.). Персонажі письменника перебувають у пошуках ціннісних орієнтацій, визначають для себе сенс людського життя, здебільшого хитаючись між першочерговістю особистого щастя чи громадського обов'язку. Важливе місце в історіософській концепції людини Ю.Опільського займають жіночі постаті. Слід зауважити, що жінки не тільки живуть у внутрішньому світі героїв, а й відіграють важливу роль (саме через кохання) у їхніх державних діях. Так, персонаж повісті “Золотий лев” Ярослав неохоче погоджується виконати доручення громади бути сотником, і лише після розмови з нареченою Оленою з ентузіазмом береться до справи. Письменник пише про це: “...Молодець не розумів, чому саме він повинен брати на себе стільки труда, як довго сього бажала громада, та вмить зрозумів те, що було написано у карих очах” [8, 136]. Часто письменник вводить у твори еротичні сцени для випробування моральної стійкості героїв. В “Упирах”, наприклад, Юрко Угерницький знайшов у собі сили протистояти спокусам Агнешки, а персонаж роману “Сумерк” Андрій Юрша, розчарувавшись в успіхах визвольної боротьби, кинувся в обійми польської красуні Офки. Не зміг перемогти пристрасті і Гнат Бибельський — персонаж роману “Тінь велитня”. Однак пізніше приходить “отверезіння” — Юрша і Бибельський знову поринають у громадські справи. Письменник не скорочує шляху своїх героїв до усвідомлення ними національних обов'язків — цей шлях завжди тяжкий. І герої Ю.Опільського не історичні схеми, а живі люди з їхніми вадами і позитивними рисами.

Таким чином, у багатьох творах Ю.Опільського особисте, приватне в людині повільно трансформується у “людське”, тобто “приватний чоловік стає людиною публічною”. Народ і його доля стають об'єктами духовних зусиль та подвижництва персонажів.

Помітне місце на сторінках історичної прози Ю.Опільського займають проблеми національної психології — письменник у більшості творів заглиблюється в аналіз генетичних складників національного характеру. Він визначає такі характерологічні риси українців: любов до “батьківщини”, свободолюбивість, щирість, гостинність, співлюбність, наївність, довірливість. Проблема впливу національного характеру на процес державотворення увиразнюється у повістях та романах способом зіставлення українців з ментальністю тих народів, з якими їх зводила історія. Проілюструємо це на

прикладі повісті “Діти Одина”, яка вибудована на основі історичного факту морської подорожі вікінгів і русичів до берегів Вінланду (Америци). Чесність і доброта новгородського боярина Володимира тут протиставляється підступності і жорстокості варягів. Все-таки, як читаємо в Ю.Опільського, сила за варягами. Варяг Торвард у розмові з Володимиром говорить: “У вас є теж сила, та немає у вас того, що в нас: завзяття супроти перепон чи ворога. Добрі у вас серця, м’які, щирі, яких немає ніде на світі. Вас поневолять волхви, князі чи чужі переможці, а ми з’їмо себе самі!” [14, 52]. У цьому зв’язку доречно провести паралель з поетичною історіософією Є.Маланюка, який виявив себе гарячим прихильником “норманської теорії”, яка проголошувала державотворчий потенціал варягів визначальним у процесі державобудування в епоху Київської Русі. Відштовхуючись від цього переконання, поет пропонує свій погляд на першопричини рабської психології українців. Її джерело, на думку Є.Маланюка, — у глибині віків. Поет виділяє такі основні корені української психіки: еллінсько-скіфський, що виплекав в українців багату духовну традицію, естетизм, які їй приспали, розніжили слов’янську душу, зробили її байдужою до суворого життя в історії і варяго-римський, який привніс в “естетичний фермент еллінізму” (М.Льницький) державотворчий потенціал, що особливо виявилось в епоху Київської Русі. Пізніше варязькі “конструктивні впливи” розчинилися серед русичів і спричинились до переваги в українській нації пасивного, жіночого еллінського начала — Україна не могла більше оборонити себе від нападників. В історіософії Є.Маланюка варяги втілюють найкращі, мужні риси характеру. Ю.Опільський натомість швидше йде за науковими доказами М.Грушевського, зображуючи варягів “чужими” у землях русичів, але визнаючи їхній внесок у будівництво Руської держави. Чужорідність вікінгів пояснюється у повістях Ю.Опільського (“Іду на вас”, “Ідоли падають”, “Діти Одина”) жорстокістю, мстивістю, підступністю скандинавів, що було неприйнятним для спокійної, мирної вдачі слов’ян. Однак саме “добра тиха вдача русичів” стала, як прочитаємо у творах Ю.Опільського, однією з причин їх підневільного становища, “одурення”. Українців намагалися використати у своїх інтересах греки у X—XI ст. (“Іду на вас”, “Ідоли падають”), польська шляхта і литовські князі — у XV ст. (“Сумерк”), далі шляхта і турки — у XVII ст. (“Упирі”). У романі “Упирі”, наприклад, козак Олексій Коршун

звинувачує у підневільному становищі народу не тільки іноземних загарбників — польську шляхту чи турків, а насамперед українців, які через відсутність національної єдності допустили ворога “у своє житло”. “Важке панування Речі Посполитої, — зізнається названий персонаж, — але стократ тяжче це обезсилення та знеохочення народу... Годі нам вже плакати, жаліти та тужити за цим, що було... Лише наша сила врятує нас від погібелі, лише наша сила дасть нам просвіток у нашому горю” [15, 12]. Письменник, як бачимо, подібно до Шевченка, Куліша, Франка, картає діяльну частину українського суспільства за інертність, пасивність — риси, які він трактує як складові ментальності українців. Водночас Ю.Опільський устами своїх персонажів неодноразово висловлює віру у великі спроможності цього народу, його безсумнівну здатність протистояти національному поневоленню. Така виразна позиція письменника підсилює державотворчий пафос тогочасної західноукраїнської історичної прози. Він особливо на поверхні у повісті І.Филипчака “Іванко Берладник”. Князь Ярослав Осмомисл, персонаж повісті, переконаний: “...Розраховуймо тільки на власну силу. Як ми самі собі не поможемо, будьте певні, що ніхто нам не поможе. Мусимо самі за себе викресати вогонь, напружити всі сили, щоб оборонити нашу державу, зберегти волю” [16, 139].

Історіософська концепція Ю.Опільського не обминає, як слушно зауважував Р.Гром'як, “спрошення расистських догм про нерівноцінність і нерівноправність народів навіть у їх найдавніших спільнотах (родах, племенах)” [17, 405]. Письменник переосмислив традиційне вживання понять “поганство” і “варварство”. Він декларативно обстоював гідність кожного народу, а найперше рідного. З приводу сказаного наведемо висловлювання Марка Лігарія — персонажа з повісті “Під орлами Роми”. Зіставляючи готів і римлян, він резюмує: “Варвари — це люди вільні, з усіма людськими прикметами, замислами, гадками, бажаннями, а ми тільки ляльки, причепурені на один лад, усі стремління яких той, хто їх знає, може розгадати наперед та купити їх за певну суму” [8, 351]. Це висловлювання персонажа посутньо доповнює історіософські орієнтації Ю.Опільського.

Таким чином, художня історіософія Ю.Опільського включає насамперед розгляд проблем націо- і державотворення крізь призму духовних і моральних цінностей українського народу. Вона позначена безперечним демократизмом і

гуманістичним спрямуванням. Історіософська інтерпретація історичних фактів розкриває власний погляд Опільського-письменника на історію, його принципівість у відстоюванні визначальних національних ідей.

Література:

1. Лоскутов В., Семочкина М. Русская историософия: мистерия и мистика духа // Человек, бытие, культура: Тезисы XIV Всесоюзного теоретического семинара. – Переяслав-Хмельницький, 1991.
2. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. – К., 1991.
3. Астаф'єв О. Художня історіософія: від Миколи Костомарова до Євгена Маланюка // Слово і час – 1997. – № 2. – С. 6-9.
4. Ільницький М. Історіософія української поезії 20–30-х рр.: Концепція України (Євген Маланюк, Юрій Липа, Олег Ольжич) // Літературознавство: III Міжнародний конгрес українців (Харків, 26–29 серпня 1996). – К., 1996.
5. Литвиненко Т. М. Епопея Б. Лепкого “Мазепа” як явище художньої історіософії. – К., 1999.
6. Опільський Юліан. Іду на вас. Ідоли пануть / Передмова М. Гнатюка. – Львів, 1988.
7. Опільський Юліан. Тінь велетня: Оповідання з 1812 р. – Львів, 1927.
8. Опільський Юліан. Сумерк / Вступна стаття М. Ільницького. – Львів, 1988.
9. Опільський Юліан. Упирі / Упоряд., підгот. тексту та вступна стаття П. Яшука. – Львів, 1965.
10. Опільський Юліан. Івашко // Тернопіль. – 1994. – № 1. – С. 3–67.
11. Русские философы (конец XIX – середина XX века): Антология. Вып. 2 / Сост. С. Б. Невагин, Л. Г. Филонова. – М., 1994.
12. Дорошенко Д. І. Огляд української історіографії. Державницька школа: Історія. Політологія. Право. – К., 1991.
13. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т. – К., 1995. – Т. I.
14. Опільський Юліан. Чорним шляхом // Тернопіль. – 1991. – № 3. – С. 16–23.
15. Опільський Юліан. Діти Одина // Жовтень. – 1985. – № 6. – С. 30–64.
16. Опільський Юліан. Чорним шляхом // Тернопіль. – 1991. – № 2. – С. 7–17.
17. Филипчак Іван. Княгиня Романова. – Львів, 1990.
18. Гром'як Р. Історична проза Юліана Опільського // Золотий лев. – К., 1989.

Олеся Івашків, аспірантка

Фольклористичний спадок Іларіона Свенціцького

Могучньою постаттю української науки є знаменитий інтелектуал першої половини ХХ століття Іларіон Свенціцький. Мистецтвознавець, мовознавець, літературознавець, фольклорист, педагог— ось далеко неповний перелік багатогранності його таланту. Праці І.Свенціцького привертали і привертають увагу багатьох дослідників, серед яких Л.Гумецька, І.Лозинський, В.Борковський, У.Єдлінська та інші. Їхні розвідки інформують про значний внесок І.Свенціцького у мовознавчу та мистецтвознавчу наукові скарбниці. Нас зацікавили фольклористичні студії славіста, які ще досі не мають належного висвітлення. Серед численних праць І.Свенціцького слід виділити такі розвідки про усну народну творчість: “Похоронні голосіння і церковно-релігійна поезія (Студія над розвитком мотивів народної словесності)” (1910), “Похоронні голосіння” (1912), “Образ міжнародного походу колядної словесності” (1925), “Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми й форми)” (1933).

Що вплинуло на зацікавленість дослідника усною народною творчістю та вибір методів її дослідження?

Навчаючись у Санкт-Петербурзі, Іларіон Свенціцький відвідував лекції видатних сучасників. Ось як про це пише У.Єдлінська: «Наскільки багатим був для Іларіона Семеновича петербурзький період досить нагадати, що за цей час він прослухав основоположні курси лекцій видатних професорів тодішнього Петербурга. А саме — курс російської філології і палеографії у проф. Соболевського, російської мови у проф. Жданова, російської літератури у проф. Бороздіна, російської історії у проф. Платонова, старохристиянського і староруського іконопису у проф. Покровського, курс історії Близького Сходу

у проф. Веселовського, нумізматика у проф. Маркова, історії південних слов'ян у проф. Погодіна, історії географії Русі у проф. Воронова, дипломатика у проф. Лихачова.» [4, 43]. Відвідини цих лекцій залишили вагомий відбиток у душі та на творчості молодого дослідника.

Найбільше захоплений був І.Свенціцький постаттю О.Веселовського, зокрема його поглядами на народну творчість. Переїняв дослідник і порівняльно-історичний метод О.Веселовського, про що у розвідці «Різдво Христове у поході віків» стверджує: «У всіх цих працях автор старався видержати до кінця порівняльну історично-літературну методу. Найкращі зразки цієї методи находитиме кожний науковий робітник у творців слов'янської історичної поетики та в перших дослідників слов'янського фольклору, особливо ж колядки й щедрівки: Олександра Опанасовича Потєбні (1835-1891) і Олександра Михайловича Веселовського (1838-1902). Дорогій пам'яті вчителів і провідників на шляху своєї дослідницької праці, цю книжку посвячує автор» [10, 1]

Отже, історико-порівняльний метод став вирішальним і домінуючим у працях І.Свенціцького над усною словесністю.

Хоча фольклорист вважав себе послідовником наукових поглядів О.Веселовського, але метод дослідження І.Свенціцького є дещо іншим.

Зростаючи на сучасних теоріях міфологічної школи, теорії запозичення, теорії самозародження сюжетів, патріарх російської історико-порівняльної академічної школи виробив свою методика вивчення фольклору. Найцікавішою для послідовників та найпліднішою в науці стала теорія «зустрічних течій» О.Веселовського. Видатний учений намагався вирішити дилему: «своє» чи «чуже» домінувало у творенні народної словесності? О.Веселовський схилився до думки, що саме «своє», національне є фундаментом народної творчості, а «чуже» — пізніше нашарування, яке стало можливим лише завдяки підготовленому середовищу для запозичення. Це дало можливість дослідникові шукати у кожній літературі національних особливостей. М.Азадовський у своїй «Історії російської фольклористики» зазначає: «На противагу методів Бенфея Веселовський у всіх випадках запозичення висуває примат народної ідеї і скрізь шукає проявлення духовної самостійності народу, або, як він говорить, «самостійності суспільної думки». Звідси ним формулюється і основне завдання дослідження — побудова «історії і фізіології народної

творчості», інакше кажучи, вивчення історичних шляхів розвитку народного світогляду і психічної сутності останнього. Веселовський називає це «теорією основ», а теорію запозичення пов'язує з вивченням історичних умов існування того чи іншого народного сказання. Звідси — «теорія зустрічних течій»[1, 189].

На відміну від свого вчителя, І.Свенціцький менше звертає увагу на національні особливості фольклору, зокрема українського. Дослідник занурюючись у матеріали світової народної творчості, говорив про неоригінальність українського фольклору. Всупереч О.Веселовському, який за М.Азадовським «в кожному запозиченні відводить народові активну роль» і «оголошує теорії запозичення в її чистому вигляді рішучу боротьбу»[1, 190], І.Свенціцький у розвідці «Образ міжнародного походу колядної словесності» зазначає: «Виключаючи з обсягу наукових міркувань усі міфологічні теорії про індивідуальне походження колядок-щедрівок з власних традицій скотарсько-земледільного укладу національного життя, сонячного року і дохристиянських вірувань даного народу на північ од Еллади-Риму, дослідник ставить собі дуже трудне завдання показати неоригінальність щодо первісного походження великої частини людської словесності, яку загально вважається за суто національну» [7, 9].

Студіюючи фольклористичні праці дослідника, ми не можемо з певністю зазначити, що домінуючим і єдиним науковим методом дослідження І.Свенціцького є компаративізм, зокрема у його ранніх розвідках.

Передусім розглянемо працю фольклориста «Похоронне голосіння і церковно-релігійна поезія (Студія над розвитком народної словесності)», яка вийшла друком 1910 року в 93-94 томах ЗНТШ. На нашу думку, у цій розвідці ще спостерігається пошук І.Свенціцьким методу вивчення народнопоетичних творів, зокрема, плачів. І.Свенціцький пояснює зародження плачів закономірним психологічним станом: «Початків похоронного голосіння треба шукати в первісних добих розвою родинного життя. Перед появою одноцільної родини їх ледве чи можна б знайти з тим ступенем розвитку і глибини почуття любови, який подибуємо в ближчі до нас героїчно-доісторичні часи життя культурного людства. Безперечно, що елементи появи сердечного почуття болю з приводу смерті чи то дитини у матері, чи то смерті ближшої любі людини з подружньої пари, чи родича-опікуна малолітніх дітей,

будуть так само давні, як початкові засновки самого родинного пожиття» [8, 32] Отже, дослідник, на нашу думку, розпочинає свою студію прихильником теорії самозародження сюжетів, пояснюючи виникнення плачів не запозиченням, а укладом людського життя.

Характеризуючи найстарші голосіння у «Поемі про Гільгамеша», «Махабхараті», «Ілліаді» і багатьох інших, І.Свенціцький відзначає їх велику схожість у композиції, стилістиці, поезиці як наслідок болю, туги, розпачу, жалю за померлою людиною. Крім того, фольклорист стверджує: «Подрібний розбір сеї групи в порівнянні з іншими значно молодшими плачами європейських поем (наприклад, Карла Великого по Роляндії, або по Гаконії), та з нинішніми народними голосіннями переконує нас, що вони становлять одну велику нерозривну цілість». [8, 33]. Далі І.Свенціцький подає опис і характеристику плачів різних епох і народів, що дозволяє нам говорити про вкраплення філологічного методу дослідження у розвідці «Похоронні голосіння і церковно-релігійна поезія».

Поділ плачів на чоловічі і жіночі, виявлення їх схожості і різниці, переказ мотивів світових голосінь і їх вплив на духовні вірші та церковні твори — свідчення ерудиції дослідника, знання багатьох мов та наполегливої праці.

Народне голосіння І.Свенціцький називає «первообразом», «спільною канвою», на якій творився літературний плач, а ознаки розпуки, «розривання Марією одягу на собі, поранення нігтями грудей та лиця, за українським дослідником, «були оперті і в зовнішніх подробицях на рисах народного побуту і світогляду» [8, 26].

Через два роки в Етнографічному збірнику виходить ще одна праця про похоронні голосіння з передмовою І.Свенціцького. Ось як про цю збірку українських народних плачів пише дослідник: «На сей том зложилося 288 голосінь, з чого 139 не були ще оголошенні друком, а решта передруки...Идучи з заходу на схід, маємо в сім томі голосіння з таких околиць: з Бойківщини, галиц. Поділля, Гуцульщини, Буковини, рос. Поділля, Київщини, Чернігівщини, Курщини, Лубенщини, Харківщини, Херсонщини, Катеринославщини» [9, 1].

І.Свенціцький у «Похоронних голосіннях», як і в попередній розвідці, у дослідженні українських народних плачів використовує філологічний метод, історико-порівняльний метод

та теорію самозародження сюжетів. Цей збірник — продовження теми, яка дуже зацікавила фольклориста, тому він надіється, що «том сей зверне увагу ширших кругів української суспільності на сю так мало досліджену область народної словесності і дасть можливість далішим дослідникам збільшити його об'єм у кілька разів» [9, 1].

Цінним місцем у студії є твердження І.Свенціцького про давність українських голосінь: «І дійсно, йдучи дорогою порівняння українського голосіння з іншими, новітніх і старих записів, розбираючи поодинокі складники голосінь (їх мотиви, поетичні образи) на первісні частки і зародки самі собою і в порівнянні з найстаршою обрядною піснею, ми переконуємося, що перед нами витвір прадавньої традиції. Коли так само розібрати почування оплакуючих своїх дорогих мерців, то знайдемо і логічний підклад для думки про прадавність українських голосінь у людській психіці» [9, 1-2].

Цікавим у передмові фольклориста є увага до ритму голосінь, аби, за словами І.Свенціцького, було необхідністю «ствердити, що голосіння є елементарними пробами пісенної творчості і мелодії» [10, 175].

Отже, маємо ще один доказ давності українських плачів. Не будемо детально зупинятися на розвідці фольклориста «Похоронні голосіння», бо маємо на меті простежити розвиток поглядів І.Свенціцького на усну народну творчість у всіх його працях.

Тільки у 1925 році з'являється нова ластівка на полі фольклористики — це дослідження-огляд І.Свенціцького «Образ міжнародного походу колядної словесності». Ця розвідка стала початком великого дослідження фольклориста «Різдво Христове в поході віків (Історія літературної форми)», яка вийшла друком у Львові в 1933 році.

Починаючи з розвідки «Образ міжнародного походу колядної словесності», ми спостерігаємо надмірне захоплення фольклориста історико-порівняльним методом, зокрема теорією запозичення, яка домінує і в дослідженні «Різдво Христове в поході віків (Історія літературної форми)».

Хоча ця праця була присвячена великим вчителям І.Свенціцького, вона була, як ми вже зауважували, деяким відхиленням від теоретичних засад О.Веселовського і, на нашу думку, певним кроком назад в українській фольклористичній думці початку 20 століття.

У висновках розвідки І.Свенціцький констатує греко-римські впливи в українському фольклорі, надаючи їм пальму першості. Дослідник зазначає: «Культурні впливи обох цих передхристиянських світових народів-велетнів, греків і римлян, так сильно схрещуються у святочному побуті слов'ян, адрійсько-чорноморського і балтійського сточища, що нам ніяк не можна думати про випадковий мандрівний шлях цих проявів життя» [10, 175].

Фольклорист є прихильником того, що словесні твори, зокрема колядки і щедрівки, принесені на Україну мандрівними професійними виконавцями, а згодом лише набули національних рис. «Отож — давній обряд як сакральний ритуал став через своїх професійних святочним побутом племені-народу. Згодом народи задержали і знавців сакрального обряду та його словесности напостійно в себе і цим робом прикріпили словесні твори до цього побуту. Таким чином, державно-міжнародний побут свята зовні націоналізувався, але в первісній своїй суті зостався завсе й скрізь загальнолюдським» [10, 175].

На нашу думку, під загальнолюдським фольклорист розуміє готовий, запозичений текст, який тільки через умови сучасного життя, набуває «племінно-національних рижниць» [10, 176].

Надто категоричні вислови вченого зумовлені тим, що він основну увагу звернув на колядки релігійного характеру, у яких справді є спільні мотиви з західноєвропейськими, а майже оминув українські, наскрізь оригінальні, ще язичницькі щедрівки. Уже сама їх назва — українська.

Треба зазначити, що всі фольклористичні розвідки І.Свенціцького — це наукові праці, які свідчать про велику ерудицію дослідника та скурпульозність у вивченні народно-поетичних творів.

Наша розвідка — це спроба започаткувати вивчення праць великого українського вченого про усну народну творчість.

Література:

1. Азадовский М.К. История русской фольклористики. — М., 1956. — Т.2. — 363 с.
2. Борковский В. Иларион Семенович Свенцицкий // Русская речь. — 1975. — № 3. — С. 90-95.
3. Гумецька Л. Іларіон Семенович Свенціцький // Мовознавство. — 1976. — № 2. — С. 78-82.

4. Єдлінська У. Іларіон Семенович Свенціцький // Архіви України. – 1966. – № 3. – С.43-47.
5. Єдлінська У. Іларіон Семенович Свенціцький // Український історичний журнал. – 1966. – № 4. – С.133-135.
6. Лозинський І. Великий український славіст // Наша культура. – 1966. – № 9. – С.5-7.
7. Свенціцький І. Образ міжнародного походу колядної словесності // ЗНТШ. – 1925. – Т.141-143. – С. 1-10.
8. Свенціцький І. Похоронні голосіння і церковно-релігійна поезія (Студія над розвитком мотивів народної словесності) // ЗНТШ. – 1910. – Т. 93. – С.32-35; – Т.94. – С. 5-39.
9. Свенціцький І. Похоронні голосіння // Етнографічний збірник. – 1912. – Т.31-32. – С.1-129.
10. Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми і форми). – Львів, 1933. – 181 с.

Ольга Колодій, канд. філол. наук

**«Дім на горі» Валерія Шевчука у контексті
хімерно-алегоричної стильової течії
у прозі 70-80-х рр. ХХ ст.**

Критики виділили декілька стильових течій у прозі 70-80-х років: конкретно-реалістичну, лірико-романтичну та умовно-метафоричну. У літературознавстві остання отримала ще одну назву, яка так і закріпилася — «хімерна», хоч паралельно вживають і «хімерно-алегорична», «фольклорно-міфологічна», «лірико-бурлескна» та «карнавально-вертепна». Початок цієї стильової течії переважно пов'язують з діалогією В.Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини», хоч не забувають відзначити, що значно раніше, у 1958 році, виданий роман О.Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український хімерний роман з народних уст». Підназва цього твору була запозичена для найменування цілої стильової течії, однак твір О.Ільченка не викликав такого резонансу як «Лебедина зграя». Генетика «хімерності» однак значно глибша. В українському літературознавстві її виводять ще з «Енеїди» І.Котляревського, «Конотопської відьми» Г.Квітки-Основ'яненка, «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М.Гоголя. Явище «хімерності» пов'язують з відродженням в українській літературі барокових традицій, з яскраво вираженою складною метафоричністю, алегоризмом, барвистістю стилю, особливо організованим зміщенням реального і фантастичного... З'являється новий термін — «необароко». Сутнісною ознакою його є вкрай урізноманітнене письмо, стилістична поліфонія. «Хімерна» проза стала своєрідним експериментальним майданчиком для українських письменників.

На материковій Україні у 1980-1981 роках на сторінках журналу «Дніпро» відбулася дискусія щодо хімерної прози. У ній взяли участь М.Ільницький, В.Брюховецький, В.Дончик, А.Кравченко, Л.Новиченко... Увагу насамперед було звернуто

на пошуки нової форми, на нові стильові особливості цих творів. Та великої ваги «химерній» прозі тоді не надавали і не визначали її як провідну течію. О.Ковальчук стверджував, що «...лірико-химерна проза кровно пов'язана з лірико-романтичною: вона є однією з продовжених ліній лірико-романтичної. Та коли говорити про власне стильовий рівень, то, вийшовши з лона романтично окриленої прози, лірико-химерна зуміла, змушена була відокремитись, набрати нових якостей, які й забезпечили їй самостійність повсякденної поведінки...» [1]. Поступово химерна проза ствердила своє місце у літературі. У можливості іронічно (і навіть критично) оцінити дійсність виявилась спроба письменників віднайти шлях до подолання застою у літературі. Новаторство у формі й тематиці спричинило появу опозиційних текстів, які, існуючи в старому ідеологічному просторі, руйнували ортодоксальні норми. У цьому сенсі химерний роман був явищем прогресивним. Цей компроміс або «... прояви нового порозуміння держави з українською інтелігенцією» [2] у радянському літературознавстві не одержали на той час ґрунтового аналізу.

У діаспорі науковці щодо химерного роману зайняли позицію відповідну, як і до всієї радянської прози 50-80-х років, — вони «відмовилися від самої тематики сучасної української радянської літератури, воліючи займатися літературою доби бароко, 19-го століття і 1920-х років» [3]. На думку М.Павлишина, який порушив цю мовчанку чи не одним з перших (але вже на поч. 90-х років за кордоном і лише у 1997 році вийшла збірка статей на Україні), це було спричинено не стільки навіть непривабливістю «соціалістичних писань», скільки небажанням бути звинуваченими у націоналізмі чи антирадянських виступах.

«Химерність» передусім пов'язують з використанням фольклору та умовності у літературі. Хоч є думка (А.Кравченко), що дослідники згадують фольклор тільки тоді, коли йдеться про формальну своєрідність романів, а якщо аналізується звернення до глибин філософських, морально-етичних народних уявлень, — на сцені з'являється міф, притча, легенда. Тобто ідейний зміст народної самосвідомості виражений у міфі чи притчі. Але це не зовсім так. Не лише міф і притча виражають моральні уявлення народу. Інші фольклорні жанри — теж, але міф і притча — це «акумулятори», в яких сконденсованіше виражена, вміщена народна мораль, етика... Для химерного роману характерна своєрідність світовідчуття.

Вона виражається у створених автором образах, ситуаціях, у театральності всього, що відбувається. Тому нерідко химерний роман досліджується з точки зору використання символіки народних свят, вертепних дійств.

А. Погрібний у статті «Мода? Новація? Закономірність?» спробував окреслити межі жанру (хоча сам же і зазначив, що справа ця досить важка, бо жанр-то «химерний»). Він виділяє декілька характерних особливостей. По-перше, вільне міфо-легендне осмислення сторінок рідної історії, яке припорошене народним гумором, фантазією, що становить другу ознаку. По-друге, романам притаманний сильний ліричний струмінь. У зв'язку з цим окреслюється ще одна риса — виключна роль надається оповідачеві. По-п'яте, у цих творах вагомою є філософсько-епічна думка. По-шосте, спостерігається свідомо трансформація часо-просторових зв'язків та відношень. І, нарешті, химерний роман намагається осмислити національний характер, спосіб життя і мислення народу. Тому висновок з усього вище сказаного такий: жанр досить розмитий. Але «... тому він і є химерним, що здатний химерно об'єднати ліризм, романтичність та епічність; злет фантазії, міфологізацію і реальність, навіть побутовість; гротескність і пародіювання; неймовірну ускладненість стилю, і його «прозорість», простоту; сміх і драматизм!..» [4]. І тому однією з характерних його ознак стає «поліфонічність» (М.Бахтін). Умовна розповідна манера, ліричність та суб'єктивність, романтизація та інтелектуалізація розповіді зумовлюють стилістичну поліфонію, яка відзначає художні твори, що належать до химерної прози. Жанр вбирає різні стильові ознаки, демонструючи оригінальний симбіоз.

Химерність створеного автором світу спрямована на висвітлення іншого, незвичного аспекту життя. Воно ніби повертається до читачів «навиворіт» завдяки зміненому куту зору. Тому на речі автор і читач дивляться з двох позицій: ззовні і зсередини. Виникає притчева двомірність, яка відображається на різних структурних рівнях. Для цих романів характерним стає пошук нових способів зображення.

Цікавим є спостереження щодо «химерності» М.Павлишина. Аналізуючи таке явище як «химерний роман», він відкидає трактування його тодішніми радянськими критиками, говорячи про помилковість їх поглядів, що народжувались під тиском принципів соцреалізму. Автор негативно оцінює романи, які традиційно зараховують до химерної течії: «За

право більшої гнучкості у площині форми химерний роман за-
платив суворою ідейною ортодоксальністю, а це означає, що
його оригінальність не сягає глибше від зовнішніх ознак. В
романі Ільченка «Козацькому роду нема переводу» козак Ма-
май, наділений силами характерника, допомагає жителям
містечка Мирослава виявити свою лояльність Москві в
боротьбі проти антицарського повстання українського гетьмана
Однокрила. Крім особливо підлабузницького трактування свя-
щенних тез про російсько-українське «воз'єднання», роман
вражає грубістю характеристичі, примітивного гумору та
вимушеністю старосвітського стилю. «Позичений чоловік» Гу-
цала, знову ж таки, аж приголомшує читача легіонами народ-
них прислів'їв, намагаючись без особливих успіхів роздобути
гумор із центральної події роману: одна колгоспниця позичила
другій свого чоловіка в обмін на породисту телицю» [5]. Пав-
лишин бачить у цих романах звичайну апологетику апробова-
них мітів, історичних моделей і світоглядних позицій. Автор
різко змінює поставлений радянськими критиками знак «+»
на «—».

Аналізуючи корені химерності, М.Павлишин полемізує з
А.Погрібним, вбачаючи їх не в «Енеїді» І.Котляревського та
«Вечорах на хуторі поблизу Диканьки» М.Гоголя, а в
котляревщині, і в результаті приходять до протиставлення
російської та української культур. Він інкримінує химерному
роману пропагування відсталості, несуттєвості, маргінальності,
смішності українського; сприймає його таким, що демонструє,
«...що українська культура — це антитеза культури міської,
новітньої, актуальної» [6]. Таким чином, химерний роман стає
антинаціональним явищем, яке виступає проти української
культури. Однак події у літературному житті останніх років
доказують, що поява постмодерної літератури, творення нового
канону було б неможливе без тієї прози, що стала в опозицію
до ідеологічно заангажованої літератури у 70-80-ті роки...

У руслі химерної прози написані такі твори як «Зорі й
оселедці», «На ясні зорі» В.Міняйла, «На полі смиренному»
Вал. Шевчука, «Балада про Сластиона», «Ірій» В.Дрозда,
«Левине серце» П.Загребельного, «Легенда про Летучий гол-
ландець» К.Кудієвського... Останнім яскравим сплеском
химерної прози є роман «Позичений чоловік» Є.Гуцала.

Особливої уваги заслуговує роман Вал. Шевчука «Дім на
горі». Він є цікавим, оригінальним, неоднозначним, а тому й
невичерпним для аналізу. Твір викликав великий резонанс як

серед читаючої аудиторії, так і у середовищі літературознавців. Останні поспішили окреслити межі жанрової форми, з'явилися означення: інтелектуальний, філософсько-психологічний, міфологічний, притчевий, химерний або лірико-химерний і нарешті — модерний. Все це вказує на складність твору та можливість багатьох інтерпретацій. «Цей оригінальний жанровий — повість та оповідання — симбіоз прозаїк означив романом-баладою, у якому виповів дивовижні історії про зародження в юних душах очікуваних і тривожних порухів першого кохання, про святість материнства, про незбагнений світ людської душі і природи, про таїну інтуїтивного осягнення величі й краси навколишнього світу, переливання його природніх ритмів у мелодію настрою, в елегійну печаль переживань і в кольори вечорової туги згасання земного життя...» [7]. Роман-балада складається з повісті-преамбули «Дім на горі» та циклу фольклорно-фантастичних оповідань «Голос трави». Складна філософська концепція, яка лежить в основі твору, викликала й ускладненість першого плану оповіді. Намагання письменника вкрай загострити ідею, перевірити її часом, змусило його вибрати для себе найбільш оптимальну форму викладу — роман в новелах. Фрагментарність дозволяє не тільки забезпечити двоплановість твору, а й тематично, проблемно зв'язати сюжети новел, які розділені у часі, у єдине ціле.

Дослідники вказують на деяку штучність, нарочитість у композиції твору. М.Жулинський виправдовує це певною необхідністю. На думку А.Кравченка, штучність побудови пов'язана насамперед з ускладненістю ідейного плану, взаємозв'язків між конкретно-образним та ідейним змістом. Дві частини роману пов'язує образ Івана Шевчука, козопаса, який споглядає світ і результатом цього стає створений ним цикл «Голос трави». Ці оповідання — своєрідна метафора, яка містить у собі осмислення навколишнього світу і людей не лише головним героєм повісті-преамбули, а й автором. «Є деяка штучність філософської концепції твору. З'ясувати це питання варто детальніше, оскільки в даному разі художня глибина роману прямо залежить від глибини філософської, визначається чи не в першу чергу масштабністю авторської концепції, органічною її закоріненістю в реальні проблеми» [8]. Єдине, що дивує: як зі штучності у побудові, з композиції твору виростає глибокий, занурений у фольклорно-міфологічну стихію

роман, який вражає архітектонікою дійсно народного світовідчуття, світобачення.

Зв'язок між двома частинами знаходиться на глибинах людської свідомості. Цикл «Голос трави» охоплює архаїчний фольклорно-міфологічний матеріал, який реконструює народну психологію, вибудовує основоположні образи-символи образно-поетичного сприйняття довкілля. Реалізація, втілення цієї архаїчної психології, мислення образами, а не поняттями спостерігаємо у головних героїв повісті-преамбули. Письменник відкриває читачеві природу людини, найпотаємніші порухи душі, які так чи інакше корінням своїм сягають у міфи. Недарма Галина каже, що «...це можна сприйняти як легенду, як міф...» [9].

Для того, щоб відчутти багатозначність чи двоплановість повісті-преамбули, вистачає декількох епізодів. «Письменник наче кидає виклик читачеві, щедро заштриховуючи і зашифровуючи, кодуючи і всуціль символізуючи під надлюдські сили, під найтаємніші і найнесподіваніші знаки буття, часто-густо незрозумілі навіть і самим персонажам творів, чим, ясна річ, дратує, але й збуджує читацьку увагу» [10]. Натяки на те, що оповідь слід сприймати значно глибше, ґрунтовніше, відчуваються скрізь — не кажучи вже про прямий вихід фольклорно-міфологічного світосприйняття у снах та переживаннях головних героїв, у легенді, що панує над життям у домі на горі.

Повість-преамбула складається з шести глав, кожна з яких освітлює життєвий шлях головних героїв: Олександри Опанасівни та Миколи Вашука, Івана Шевчука та Марії Яківни, Галини, їх бабусі та Хлопця Володимира. На неоднозначність оповіді натякають самі назви розділів: «Синя дорога», «Дім на горі», «Вода з кінського копита», «Птах перелітний» — це своєрідні ремінісценції з фольклору, ідеологічні коди. Образ «синьої дороги» викликає в уяві читача асоціації з дорогою життя. Цей образ, зародившись у другій главі, пройде наскрізно через всю повість-преамбулу, і в кінці виллється в узагальнено-міфологічну дорогу, якою йде все людство від початку до свого кінця. Дорога, згідно традиції барокового письма, одухотворена у романі: вона кличе, випробовує, вчить, нагороджує... Дослідники вказують на аналогію з притчею про блудного сина. Інший образ-символ, який постає у романі, — це дім на горі. Він уособлює світ ідеальний, гармонійний. Дім виступає як святилище природно-

го ества, жіночого першопочатку (недарма у творі він називається жартома жіночим царством). Міфологеми *дому* і *дороги* є концептуальними у романі.

Особливий світ повісті-преамбули зумовлює як композиційне, так і змістове використання міфопоетичних елементів. Основним структуроорганізуючим чинником у творі виступає циклічність, яка проявляється у хронотопі, образній системі, подієвому плані. Час у повісті-преамбулі архаїчний, мітичний. Автор вибудовує парадоксальну модель: герої першої частини, люди ХХ століття живуть за законами міфічного часу, а персонажі новел — домовики, чорти, відьми, перелесники, — за моделлю лінійного, часу розвитку. Розгортання подій за принципом кола проявляється і в дзеркальних образах-персонажах, доля яких закладена при їх народженні. Хлопцеві на роду написано повторити життєвий шлях діда Івана Шевчука, а Галині — долю жінок у домі на горі. Ця дзеркальність спостерігається не лише в зовнішніх виявах, а й у внутрішніх порухах душі. Недарма Іван постійно відчуває, що відбувається там, на горі, а бабця ловить кожний порух душі онуки, читає їх і розуміє, краще за саму Галину. Вал Шевчук осмислює в своєму романі проблему пам'яті, зв'язку поколінь. Парабола часу, зробивши коло, стикає долі старших і молодших. Вони повторюють колообіг, тому й виникає відчуття єдності, цільності усього, що відбувається у природі.

Гармонійність, закладена у структурі роману, проявляється і у світовідчутті головних героїв. Козопас Іван Шевчук у своїх рефлексіях, медитаціях, у спостереженнях за навколишньою природою приходять до розуміння чогось важливого, суттєвого для людини. «Велика всезаймаюча гармонія захоплювала його, все сильніше запалюючи, колисаючи, втишуючи і розм'якшуючи. Здавалося, входив сам у себе, і тільки краєчком вільного мозку розумів і передчував, що світло це особливе, а радість вогнелитна» [11]. Це він і хоче передати всім нащадкам, але у «закодованому» вигляді, у своїх творах. До цього джерела першим торкнеться Хлопець, який відчує поклик продовжити працю свого діда.

Велике значення у композиції повісті мають сни, видіння головних героїв. Вони децю знижують умовний план оповіді, бо елементам ірреальності надається трактування психологічного стану того чи іншого персонажа. Тобто переживання, неспокій виливаються в їхню організацію в міфопоетичних образах. Так Галина сприймає свого джигуна в

образі сірого птаха. Він стає уособленням перших її спокус у цьому житті. Невгамовна життєдайна сила Миколи Вашука перетворює тufельки, які він шиє, у предмет, який необхідний кожній дівчині, коли вона несміливо входить у життя. Ці нереалістичні мотиви допомагають романтизувати буденність, окрилити її.

У повісті-преамбулі відсутня динамічність в розгортанні подій. Фактичний матеріал небагатий. Читачі дізнаються, що події розгортаються відразу після війни на околиці міста. Місце дії локалізоване, все відбувається або в домі на горі, або унизу, під горою. Кожна глава, показуючи життєвий шлях того чи іншого героя, відкриває перед читачем дорогу внутрішнього життя. Наприклад, згадуючи своє минуле, Марія Яківна відтворює лише моменти, пов'язані з особливим станом освітлення душі Івана Шевчука, коли він кидав усе і брався за перо. Так було три рази, які змінювали її життя: воно ставало і важчим, і одночасно осяяним незвичним світлом. Напруженість дії відсутня, але читач повсякчас осягає духовні колізії героїв. Таким чином, у романі статичність дії зумовлена статичністю самих персонажів. Це образи не діючі, а образи думаючі, відчуваючі.

Отже, фольклорно-міфологічний чинник виступає у повісті-преамбулі як єднальний елемент між сучасністю і сивою давниною. Свідомість людини ХХ століття показана крізь призму міфопоетичних образів, які допомагають знайти у наш бурхливий час джерела гармонійності та єдності з природою. Двоплановість, притчевість твору допомагає реалізувати авторську концепцію: відновити у нашій пам'яті той віковичний досвід народу, ті неперехідні цінності, які подекуди вже втрачаються.

«Голос трави» — друга частина роману — це цикл новел, які, як вже зазначалось, відображають і осмислюють буття наших пращурів. З них випливають ті морально-етичні максими, які вивів Іван Шевчук і прагнув, щоб їх не забували нащадки. Деякою мірою новели несуть дидактичне навантаження. Виходячи з цієї важливої функції, яку поклав на них автор (і Іван Шевчук, і Вал.Шевчук), вони за образною системою іноді надто складні, і для того, щоб зрозуміти їх, дійти до суті, треба добре знати слов'янську міфологію, історичне минуле, і мати розвинуту асоціативну уяву. За жанровим визначенням ці новели різні: тут є і притчі, і героїчний епос, і баладна оповідь... «Письменник розгортає своєрідні емоційно-

інтелектуальні блоки, метафори, притчі, міфи — важко знайти відповідний термін для цієї багато в чому нової якості романного мислення. Вони узагальнюють відкриті ним моральні закономірності, психологічні підвалини особистості, значною мірою стають «теорією» внутрішнього світу людини і спробою осягнення можливості її гармонії зі світом зовнішнім» [12]. Незаперечним є те, що для висвітлення авторської концепції ця друга частина є важливішою.

Детальний аналіз роману «Дім на горі» доводить, що він займає особливе місце не лише в ряду химерно-алегоричних творів, а й у літературному процесі 80-х років. У статті звернено увагу лише на одну з ознак химерного роману — використання міфологічної та фольклорної поетики. Складність твору полягає у тому, що його можна трактувати з різних методологічних засад. «Можна б, наприклад, підкреслити його зв'язки з естетикою реалізму та філософськими основами романтизму, а також з принципами сюрреалізму. Адже ж ми тут зустрічаємо фантастику, яка схожа на витвори сновидінь і яку можна б розглянути у світлі вимог Андре Бретона в маніфесті сюрреалізму, за якими мистецтво мало б відтворювати дійсність підсвідомості. А можна б запропонувати психоаналітичне читання; коли взяти під увагу, що основна фабула розповідає про реакції жінок на еротичні спокуси джанджуріків, то можна б побачити в романі розгляд різних можливих сублімацій сексуального... Взагалі, критик, який бажав би прочитати роман по-фрейдівськи, не мав би особливих труднощів» [13]. Проблема, що постає при цьому, стосується зіставлення тексту і контексту. Від цього і залежить сприйняття роману. М.Павлишин надає творові Вал. Шевчука антитезного значення щодо химерних романів, що виступає проти тези меншовартості української літератури. Таким чином, він розглядає «Дім на горі» з точки зору історико-літературного контексту, виводячи його за рамки парадигми радянської програмової літератури. Отже, М.Павлишин визнає, що «Дім на горі» створений за правилами химерії. Але вона виконує у творі особливу функцію: «Роман побудований з тих елементів — етнографічний гротеск, фантастика, народні вірування, сільський пейзаж, — які від часів Гоголя були визначальними символами України як етнографічного, смішного та провінційного начала. Шевчук перетворює ці елементи так, що роман, залишаючись незаперечно українським, відмовляється від стереотипової самопринизливої жестикуляції

і, таким чином, протистоїть одній з головних стратегій російського культурного імперіялізму» [14]. Позиція австралійського дослідника стосовно цього роману дискусійна. З нею можна погоджуватись або сперечатися щодо розуміння твору і його місця в українському літературному процесі. Тож дозволимо собі не погодитися з різко негативною оцінкою явища «химерності» як такого. На наш погляд, це не спроба українських письменників якимось чином принизити українську культуру, а, навпаки, намагання вивести її з того застою, в якому вона тоді перебувала.

Зі всього вище сказаного можна дійти висновку, що створений Вал.Шевчуком роман неабияке явище в українській літературі, якщо у ньому бачимо з висот міфо-притчевих узагальнень культурно-політичні реалії.

Роман-балада «Дім на горі» Вал.Шевчука — річ багато в чому експериментальна. Автор у химерному сплаві використовує як форми умовного, так і реалістичного письма. Цей твір наскрізь просякнутий двоплановістю, яка створюється завдяки використанню фольклорно-міфологічної поетики. Реальний, конкретно-подієвий план розповіді отримує ту позачасовість, позапросторовість, що характеризує притчеву манеру письма.

Література:

1. Ковальчук О.Г. Український повоєний роман: Проблеми жанрового розвитку: Навчальний посібник для студентів педуніверситетів зі спеціальності «Українська мова і література». — К.: Вища школа, 1992. — С.125-126.
2. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті /Ред.рада: Валерій Шевчук та ін., Вступна стаття Івана Дзюби. — К.: Видавництво «Час», 1997. — С.118.
3. Там само. — С.195.
4. Погрібний А. Мода? Новація? Закономірність? // Літературное обозрение. — 1980. — № 2. — С. 25.
5. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. /Ред.рада: Валерій Шевчук та ін., Вступна стаття Івана Дзюби. — К.: Видавництво «Час», 1997. — С.109.
6. Там само. — С.110.
7. Жулинський М. До людини і світу з любов'ю // Шевчук Вал. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. — К.: Дніпро, 1989. — С.5.
8. Кравченко А.Є. Художня умовність в українській радянській прозі / АН УРСР Ін-т л-ри ім.Т.Г.Шевченка. — К.: Наукова думка, 1988. — С.80.
9. Шевчук В.О. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання / Передм. М.Жулинського. — К.: Дніпро, 1989. — С.81.

10. Майдаченко П.І. Комічне в сучасній українській прозі: Літ.-крит. нарис. – К.: Дніпро, 1991. – С.170.
11. Шевчук В.О. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання / Передм. М.Жулинського. – К.: Дніпро, 1989. – С.129.
12. Кравченко А.Є. Художня умовність в українській радянській прозі / АН УРСР Ін-т л-ри ім.Т.Г.Шевченка. – К.: Наукова думка, 1988. – С.83.
13. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. /Ред.рада: Валерій Шевчук та ін., Вступна стаття Івана Дзюби – К.: Видавництво «Час», 1997. – С.107.
14. Там само. – С.120.

Ірина Курант, аспірантка

Критика про Михайла Драй-Хмару

Один із найвидатніших поетів початку ХХ століття Михайло Драй-Хмара належить і до найменш вивчених та поцінованих.

У горизонті сподіваного сучасної поетові і сьогоднішньої літературної критики та читацької рецепції творчості Драй-Хмари утворився своєрідний потрійний гальмівний бар'єр, ускладнений жорстоким нищенням української культури, що надовго вилучив ім'я митця з життя українського поспільства.

Справа, по-перше, в тому, що характер його доби та її вимоги щодо культури ставили в перший ряд насамперед митців, котрі так чи інакше намагалися цю добу усвідомити і художньо відтворити. Не випадковою була більша увага до них тогочасної критики, а в умовах особливо уважного осмислення сутності "розстріляного відродження" — і теперішньої. Драй-Хмара, син своєї доби, все ж завдяки широкій обізнаності в світовій літературі та індивідуальним особливостям володів оригінальним власним світосприйняттям, контекстом якого був не вузький час і не конкретні події, хай навіть такі унікально трагічні, а своєрідний позачасовий простір з його вічною красою форм і ліній, кольорів і звуків, впливом їх на людину, її настрої та відчуття. Тому не вкладався в тогочасні норми.

По-друге, прочитання творчості Драй-Хмари в усталених традиціях естетичної моделі вітчизняних і зарубіжних неокласиків міцно закорінене. Воно ще тільки починає піддаватися секулярному переосмисленню і відповідному аналізу під кутом зору іманентних художніх особливостей поета, зокрема впливу символізму. По-третє, і це особливо важливо, якщо розглядати індивідуальний стиль Михайла

Драй-Хмари в контексті естетичної моделі символізму, то виникає проблема з'ясування автономності символізму як стильової системи. Хоча це питання порушували такі поважні дослідники як В.Державин, Ю.Шерех та інші, воно остаточно не з'ясоване через особливий характер символізму як мистецької моделі.

Суперечності в оцінці творчості поета виникли вже з появою першої збірки Михайла Драй-Хмари “Пророс-тень” (1926). Окремі критики, наприклад, зараховували його до молодих поетів, хоча було йому далеко за тридцять і був він старшим від багатьох інших, уже відомих митців. А серед неокласиків він таки був найстаршим. Але стояв ніби осібно в свідомості сучасників. “Про нього писали менше, ніж про інших неокласиків, менше й нападалися на нього, а часом і недобачали, “недораховувалися” його в неокласичній когорті... Критика нерідко ігнорувала його або засвідчувала недостатню обізнаність чи й трохи дивне уявлення про нього”, - пише І.Дзюба [3, 5].

Однак його ім'я вже входить до “Підручника історії української літератури” О. Дорошкевича, хоча й також із неадекватним трактуванням. То він згадується поруч із Євгеном Плужником серед поетів, що стоять поза літературними угрупованнями і тільки-но починають свою діяльність. То його ім'я з'являється не першим у переліку епігонів неокласицизму, то зараховують його до митців, чие творче обличчя не увиразнене, а суспільна позиція то нечітка, то яскраво буржуазно-назадницька, то виразно космополітична. Неоднозначність оцінок і позицій засвідчувала резонанс творчості Михайла Драй-Хмари з ширшим колом естетичних явищ.

Загалом же все більше і більше з часом проступала тенденція зарахування Драй-Хмари до неокласичного грона і врешті стала домінуючою. Саме тому в контексті критики цього угруповання звучать і оцінки його творів. Все, що стосується перипетій літературної дискусії 20-х років, позиції в ній неокласиків, звинувачень та інсинуацій на їх адресу, змісту полеміки та способів і засобів оборони і захисту загалом, стосується і творчості Драй-Хмари. Окремі положення цього дискурсу з'ясовані достатньо широко, хоча і в децю загальних рисах. Як слушно зауважує Іван Дзюба, “учасники літературного процесу першого десятиліття Радянської України,

природна річ, сприймали неокласику (як і інші творчі течії та явища) швидше в одновимірній актуальності, ніж у багатовимірній історичній перспективі. Ті явища ще не мали завершеності, власне, ще не були собою, а лиш ставали собою. Флер стихійності приховував або спотворював обриси закономірностей; випадкове й другорядне часом заступало істотне” [3, 14].

Сам поет, як відомо, не спростовував і не заперечував своєї належності до неокласиків, як і загалом хвали чи звинувачень критики. Навпаки, йому вочевидь імпонувала належність до такого добірного товариства, яке він означив художньо як “гроно п’ятірне”, і оборону котрого потужно задекларував досконалим сонетом “Лебеді”.

Попри свій незалежний характер і витриманість та вірність обраній естетичній платформі, попри зовнішню стриманість реакції на здебільшого несправедливі і часто непрофесійні оцінки і прямі напади критики, — Драй-Хмара, як і кожен митець, чутливо реагував на них, зокрема коли інкримінувалася йому відсутність соціального чуття. Про це свідчать, зокрема записи в щоденнику. Особливо боліли йому несправедливі звинувачення в космополітизмі. Відомо з біографії, що насправді він багато і ентузіастично працював на ниві українізації, провадив культурницько-освітню і науково-дослідницьку роботу.

У щоденнику він багато роздумує над співвідносністю національного і соціального в свідомості української інтелігенції, власне над певною відсутністю тут гармонії, пробує аналізувати це явище і навіть пише про своє почуття провини за нібито відрваність від народу (очевидно ж від його штучної політичної візії). Раз-по-раз у щоденнику під різними датами є записи з цього приводу. Насправді ж у глибині свідомості він збагнув справжню сутність соціально-політичного становища національної інтелігенції, її приреченість. Однак, раз усвідомивши свою приналежність до українства, він, як свідчить зокрема Віктор Петров, високо ніс цю свідомість і нею пишався, намагався і поетичними рядками, і власною поведінкою це підтвердити. Відома тепер його відповідь дружині під час останнього побачення (її наводить Віктор Петров у книжці “Діячі української культури — жертви більшовицького терору” (Нью-Йорк - Київ, 1959—1992): на

запитання дружини, чому його забрали, Драй-Хмара відповів: “Тому, що я український інтелігент”).

Зрозуміло, що така життєва позиція не могла не позначитися на характері ліричного героя віршів Драй-Хмари, особливостях його світосприймання, індивідуальному стилі поета. Вдумливіші критики звернули одразу увагу на самотність поетового естетичного бачення світу, на особливу замиленість життям, шляхетність постаті ліричного героя і його духовну гармонію з всесвітом, домінуючу сталість цих ознак упродовж всієї недовгої творчості.

Першим звернув увагу на оригінальність і самодостатність індивідуального стилю Драй-Хмари Микола Зеров ще в 1923 році, коли з'явилися вірші поета (друкуватися почав з 1920 року), зауваживши, що митець “обточує свій стиль, уже знайдений”. Схвально відгукнувся про першу і єдину збірку Драй-Хмари “Проростень” (1926) Максим Рильський у журналі “Життя й революція” (1926, № 8). Він також об'єктивно оцінив найхарактерніші загальні ознаки його індивідуального стилю. Максим Рильський, зіставивши його твори з віршами Євгена Плужника (рецензія і була, власне, на дві збірки — Плужника і Драй-Хмари), на відміну від інших критиків, наперед О. Дорошкевича, котрий поставив цих митців поруч у своєму “Підручнику з історії української літератури”, розокремлює індивідуальні ознаки стилю Євгена Плужника і Драй-Хмари.

Окреслюючи більш адекватно особливість духовної моделі ліричного героя віршів Драй-Хмари, Рильський пише про його незвичайне, майже “чорноземне” чуття захоплення життям, де немає трагічного оптимізму, як у Плужника, де натомість є щось суцільніше, якась радість пізнання та іменування, радість спостереження і втілення. Рецензія Рильського має те значення сьогодні, що вона накреслила досить точні напрямні подальшого прочитання творчості Драй-Хмари.

З друзів писав про Драй-Хмару ще О. Бурггардт, опублікувавши в ч. 10 за 1926 рік часопису “Червоний шлях” рецензію на збірку “Проростень”. Вороги ж, “не будучи зацікавленими в деталізації й докладній аналізі, зраділи нагоді запламувати поета вже знайомою їм кличкою неоклясика, яка була в їх устах синонімом ворога” [11, 96].

Виняток з критичних виступів ворогів поета того часу становить стаття Довганя, опублікована в журналі “Життя й

революція” (1926, №8). Він доволі категорично заперечує оцінки Рильського, прямо і недвозначно полемізує з ним, називає збірку “Проростень” своєрідним музеєм мертвих раритетів, серед котрих холодно, хоч інколи й цікаво. Незважаючи на ці та інші звинувачення, рецензія Довганя містить чимало цікавих спостережень над індивідуальним стилем Драй-Хмари. Звертає увагу критик, зокрема, на слова-раритети у віршах Драй-Хмари, хоч дає їм однозначно негативну оцінку.

З пізнішої критики позитивною є стаття В. Міяковського “Золоті зернятка”, опублікована в журналі “Наші дні” (1943. — Ч. 11). Однак переважає в ній життєпис поета. Аналізові поезій відведено менше місця. Автор також не піддає сумніву усталеної думки про Драй-Хмару як неокласика.

Власне, на цьому можна б і завершити розгляд відгуків на творчість Михайла Драй-Хмари у першій половині ХХ віку, але не можна обминути подій, що супроводжували появу сонета “Лебеді” в першій книзі нового часопису “Літературний ярмарок” (грудень 1928 року). Відомо, що символіка вірша витлумачувалася тенденційно політично: ніби Драй-Хмара підтримує і навіть славить ворожість неокласиків до радянської влади. І напади критики, і спростування автора становлять собою низку цікавих документів, у котрих відбито умови епохи і стиль стосунків тодішнього мистецького світу, залежність його від політичних догм і суспільних обставин. Зауважимо тільки, що саме критика взяла на себе тут роль донощика і зіграла фатальну роль у долі Михайла Драй-Хмари.

Ці події та все, пов’язане з перипетіями навколо цього сонета, освітив Ісай Заславський у невеликій, але ґрунтовній праці “Лебеді” і їх творча історія”, котра, крім інших джерел, представлена в хрестоматії “Українське слово”. Велика роль, як довідуємося з статті, в створенні ажіотажу навколо сонета належала часописові “Літературний ярмарок”, котрий уміщував на своїх сторінках відгуки в найрізноманітніших художніх формах. Своєрідний художній феєрверк ремінісценсій започаткував М.Хвильовий. В часописі він помістив свою інтермедію, де є діалог, у котрому син ставить батькові низку питань над уявним малюнком сонета “Лебеді”. Відповіді батька містять ледве завуальовану критику офіційної влади і її ставлення до інакомислячих митців. Ця своєрідна мистецька гра була підхоплена іншими письменниками і розтиражована в багатьох іпостасях: то натяку, то ремінісценсії, то критичної репліки.

Зміст і образи сонету було використано як засіб висловити протест проти влади, котра ламає митцям крила і душі. Михайло Драй-Хмара став, таким чином, заложником, долю якого вирішило сублімоване в цьому вирі незадоволення багатьох митців суспільними реаліями. Скажемо при цьому, що сам сонет також був високомистецькою сублімацією протесту-захисту, висловленого безбоязко, чесно.

Ісай Заславський скрупульозно дослідив рукопис сонета "Лебеді". Рукою Драй-Хмари означена велика кількість варіантів, відбито пошуки точних, виразних слів. За численними виправленнями простежується динаміка руху до вершини художньої виразності, керованого не тільки любов'ю до слова, до мистецтва, а й гуманним чуттям: прагненням захистити честь шанованих друзів, талановитих митців.

Загалом же, як бачимо, за життя поета його творчість у критиці висвітлена дуже спорадично. Концептуальними можна назвати тільки статті Рильського, Бурггардта і Довганя, хоча й у них питання стилю тільки задекларовані. Подальшого дослідження не відбулося з причин усім відомих. Решта виступів критики мають описово-загальний характер, торкаються біографічних моментів або написані у вигляді полемічних нотаток, де мова ведеться не про вартісність віршів митця як естетичного явища, а про принаявність у них відповідних політичних і соціальних тенденцій. Найчастіше ж поет просто згадується критикою в т.зв. "обоймі", де аналізується група митців у замкнутому просторі певної естетичної моделі, отже, апріорно з точки зору її зовнішніх, а не іманентних індивідуальних ознак.

Не кращим є і сучасний стан дослідження творчості Драй-Хмари. Домінує усталений раніше і окреслений вище стереотип. Наскільки сказане тут відповідає істині, можна переконатися із найбільш професійних сучасних праць про Драй-Хмару — хоча б з передмови Івана Дзюби до книжки "Вибране". В тій частині, де мав би йти критичний огляд написаного про Драй-Хмару, широко розкривається питання про неокласиків загалом у контексті мистецької дискусії 20-30-х років. Називаються при цьому імена і праці та виступи М.Зерова, М. Рильського, іноді П.Филиповича та їх опонентів. Читач мав би здогадуватися, що там десь за кадром присутній і Михайло Драй-Хмара як один із п'ятірного грона. Однак його ім'я в цій частині статті навіть не згадується.

Натомість коли йдеться про особливості віршів поета, критик демонструє свій справді високий професіоналізм талановитого дослідника, вченого з широким інтелектом, концептуальним мисленням, котрий досконало володіє національним мовно-лексичним багатством, глибоко знає предмет дослідження — поезію Драй-Хмари, відчуває її багатство і значеннєву роль для української культури.

Іван Дзюба розкриває художній світ поезій Драй-Хмари у власній рецепції, в якісно новій естетичній моделі індивідуального стилю митця та в контексті переосмислення, адекватного прочитання літератури “розстріляного відродження” загалом. Але за рамки стереотипу загалом І. Дзюба особливо не виходить.

Символічно, що у збірнику статей під загальною назвою “20-і роки: літературні дискусії, полеміки”, ім'я Драй-Хмари також не згадується.

Спробу власного прочитання творчості Михайла Драй-Хмари у наш час зробив Микола Шудря. В часописі “Українська мова та література” (1999. - Ч.7. — С. 3-12) опубліковане його дослідження “Неокласики або “гроно п'ятірне нездоланих співців”. Стаття написана в формі окремих літературних портретів, має більше інформативний, ніж науково-дослідницький характер. Так вона, очевидно, й задумана, оскільки газета покликана в основному знайти ширші кола сучасного поспільства, насамперед шкільних учителів, з мало доступною інформацією про літературно-мистецькі процеси і явища. Цей часопис відзначається великою кількістю високо професійного літературно-мистецького матеріалу. Михайлові Драй-Хмарі відведено в статті Миколи Шудрі окремих уступ, але його зміст не пропонує нових підходів до прочитання творчості поета. Більше уваги тут також відведено біографії і загальній характеристиці творчого шляху, часом окремих віршів, де використано вже відомі аналітичні кліше. Традиційно багато уваги тут присвячено Миколі Зерову, Максимові Рильському. Деяко новіші матеріали є про Освальда Бурггардта. Популяризаторська роль цього дослідження, без сумніву, позитивна.

Творчий підхід до змалювання літературного портрету Михайла Драй-Хмари виявив Юрій Ковбасенко в однойменній статті, вміщеній у збірнику “Гроно нездоланих співців” (К., 1997). Йдеться в книзі не тільки про Драй-Хмару чи

неокласиків, а й загалом про репресованих письменників. Характер статей розрахований на популярного реципієнта. Не становить винятку і стаття “Михайло Драй-Хмара”. Однак вона вирізняється особливим ставленням автора до поета, наближеним до художнього (в кращому розумінні) стилем, доброю опорою на тексти, власним баченням образу ліричного героя та індивідуальних рис поетики. На жаль, характер збірника, де вміщена стаття, не давав змоги автору для повнішого викладу власної, дуже багатой творчої рецепції віршів Драй-Хмари і його спадщини в цілому.

Найбільш концептуальною з доступних ширшому колу читачів, без сумніву, є стаття Юрія Шереха “Поезія Михайла Драй-Хмари”, яка вміщена в першому томі тритомного видання його праць, передрукована в 1-му томі хрестоматії “Українське слово” і є складовою частиною більшого дослідження під назвою “Легенда про український неокласицизм”.

Стаття Юрія Шереха про неокласицизм, і особливо розділ, що стосується творчості Драй-Хмари, руйнує стереотипи, пропонує як необхідний інший дискурс, параметри іншої естетичної моделі адекватного прочитання творчої спадщини Драй-Хмари. Свою позицію автор задекларує одразу: “...поезія Михайла Драй-Хмари — це типова поезія символіста і притому видатного символіста, що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму” [11, 96-97]. Скрупульозний аналіз поезій у динаміці формування індивідуального стилю переконливо ілюструє позицію критика. Елементи неокласицизму, вважає Шерех, не могли не бути в митця, що тісно особисто спілкувався з Миколою Зеровим. Але вони цілковито з часом занепадають, поступаючись місцем символістичним. Зникає строга перспектива ліній, елементи об’єктивного опису все більше набувають ознак внутрішнього стану автора, котрі розчиняються у всесвіті.

Критик застерігає від спроб логічного розшифрування поезії Драй-Хмари. Суть її саме в “одночасному існуванні, переплетінні, набіганні різних змістових планів” [11, 101]. Замість об’єктивно-конкретних з’являються надскладні образи, вірші “виходять” за рамки канонічних для неокласицизму форм (сонетів, октав, дистихів), частими є експериментування з римами, є серед них цілковито модерні. Підкреслює Ю.Шерех і

таку рису індивідуального стилю Драй-Хмари як відсутність властивого для неокласиків історично-міфологічного “реквізиту”. Натомість чимало прозаїзмів, а за буденним він прагне бачити і “відчуває щось даліше й вище, але незбагненне, позарозумове, мінливе в своїй безконечній многозначності. Звідси в нього бажання відірватися від конкретного в усьому, навіть у дрібницях” [11, 101].

Прочитати цю многозначність автор залишає дослідникам, окресливши своєю працею численні напрями для цікавої та захоплюючої подорожі в світ непрочитаного, невідкритого Михайла Панасовича Драй-Хмари.

Література:

1. Астаф'єв О. Стилї української еміграції: естетика тотожності // Українська мова та література. – 2000. - Травень– Ч. 17. – С. 1 – 3.
2. Ващенко Г. Український ренесанс ХХ століття. – Торонто, 1953.
3. Грабович Г. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства // До історії української літератури. - К., 1997. - с. 14 – 23.
4. 20-і роки: літературні дискусії, полеміки. – К., 1991.
5. Дзюба І. “Він хотів жить, творити на своїй землі...” // Михайло Драй-Хмара. Вибране. – К., 1989. – с. 5 – 39.
6. Драй-Хмара М. Вибране. – К., 1989.
7. Заславський І. “Лебеді” і їх творча історія // Українське слово. – Т.1. – с. 507 – 512.
8. Ковбасенко Ю. Михайло Драй-Хмара // Гроно нездоланих співців. – К., 1997.
9. Петров В. Діячі української культури – жертви більшовицького терору. – К., 1992.
10. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10-30 років ХХ ст. – К., 2000.
11. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Юрій Шерех. Вибрані статті: В 3-х т. – Т.1: Пороги і запоріжжя. – К., 1998. – С.92 – 103.
12. Шудря М. Неокласики або “Гроно п'ятірне нездоланих співців” // Українська мова та література. – 1999. - Лютий. – Ч. 17. – С. 3 – 12.

Сергій Музика, аспірант

Творчий феномен Тараса Шевченка в рецепції Василя Барки: біблійний кордоцентризм

У поезії справжнє людське серце завжди шукало нового дня; шукало свого власного способу висловитися, пізнаючи небо і землю, і свої відчуття, і ніби відроджуючи якусь першоджерельну, близьку до релігії, силу самого слова: з красою і правдою, що становлять могутність над видимими речами.

Василь Барка.

Фольклорна сакральна поетична стихія, автор “Слова о полку Ігоревім”, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Леся Українка, ранній Павло Тичина, Богдан-Ігор Антонич, Василь Стус, Василь Барка — вершинні явища української поетичної традиції. Через інтуїтивний гнозис вони сформували словесний духопростір нації. Їхні тексти, перш за все, — сприйняття, усвідомлення та відтворення ноуменальної складової єдиного вітального континууму.

Центром цієї творчої парадигми є Тарас Шевченко. Як глибинний прояв культури (культура в своїй буттєвості — істинне проявлення людської історії), він породив у своїй генезі такі потужні енергемно-сміслові вібрації, які найчастіше важко піддаються однозначному витлумаченню.

Щодо літературно-критичного освоєння поетичного спадку Т.Шевченка та визначення його місця в культурно-історичному процесі, то в сучасному шевченкознавстві існує два основних підходи [4,236].

Канонізаційна модель сприйняття поета, тобто Т.Шевченко як геній та пророк. До цієї моделі відносимо праці П.Куліша, М.Чалого, С.Кониського, О.Огоновського,

С.Смаль-Стоцького, Ю.Романчука, І.Франка, М.Грушевського, О.Барвінського, С.Єфремова, Б.Лепкого та інші.

Десакралізаційна модель сприйняття поета, по суті, це підхід до мистецького феномену Кобзаря з класових позицій. Цю модель розробляли у своїх працях М.Драгоманов, А.Луначарський, О.Дорошкевич, А.Річицький, Є.Шаблівський та інші.

Осібнo стоїть інтерпретаційна доктрина Василя Барки. Творчий портрет Т. Шевченка він витворив в оригінальних працях: “Речник Обнови”, “Світло поезії старовинної і сучасної”, “Кобзар і Біблія”, “Традиція і модернізм”, “Правда Кобзаря”, “Хліборобський Орфей, або кларнетизм”...

В основу рецепції творчого методу Т. Шевченка Василь Барка кладе Божественну Христософію: в ній поет — містичне проявлення, яке діє на рівні матеріальності. Тобто, поет — носій харизми і вісник Абсолютної Реальності: “Т. Шевченко був поетом Нового Єрусалиму — духовного: оповідаючи, як подібно до ранкової ясності перед появою сонця, Царство означається в людях, під час їхнього хресного восходження” [3,112].

Поняття провісництва і пророцтва в своїй семантиці не є однозначними. “Провісник — зазначає Д. Андреев, — це той, хто будучи наснаженим даймоном, дає людям відчуття через образи мистецтва у найширшому значенні цього слова вищу правду і світло, що летить зі світів інших. Пророцтво та провісництво поняття близькі, але не тотожні. Провісник — діє тільки через мистецтво; пророк може здійснити свою місію й іншими шляхами — через усне проповідництво, через релігійну філософію, навіть через спосіб всього свого власного життя” [1,174].

Виходячи із вищесказаного, Т. Шевченко — провісник, який творчим актом стверджує трансцендентні позачасові універсалії. Василь Барка пише: “Шевченко до кінця своїх днів непохитно вірив, що слово провісника спроможне розбити тьму неолі” [3,114], а також, що “він (Т. Шевченко) став поетом-провісником заповіді: про “чистих серцем”, що “побачать Бога”, про “тихих”, що “опанують землю” [3,227].

Добросердним — малим,
Тихолюбцям — святим,
Творче неба й землі!
Долгоденствіє їм

На сім світі; на тім...

Рай небесний пошли [6,277].

Визначаючи генетичне коріння “Кобзаря” та Біблії, Василь Барка чітко проводить межу в генезі двох текстів, вдаючись до антиномічного осмислення цих явищ.

Біблія “цілком — від Святого Духа: откровення в слові Божому”; “мова пророків — від неба, відкритого для землі...” [2,173].

“Кобзар” — “слово людське, земне; містить духовну силу і скорб мистецький, як дар Божий: через поетичне натхнення і здатність прозріти, зроджені від живого небесного світла Біблії, від пророцтв і псалмів, як і від євангельських книг” [2,173].

Отже, Біблія — від духовних сфер, що врастають в інферно матеріальності для зцілення людських душ; “Кобзар” — від фізичної тілесності через очищення вогнем слова до усвідомлення своєї сакраментальної природи.

“Через весь “Кобзар” — пише Василь Барка, — проходить відбиток неземного — в земному житті, знак неба — в природі, Божого світла, як милості в людській доброті і любові” [2,174].

Там будем жить, людей любить

Святого Господа хвалить [6,81].

Ми восени таки похожі

Хоч капельку на образ Божий [6,192].

Важливою цариною медитацій дослідника є Шевченків кордоцентризм. В.Барка визначає його як домінуючу категорію, що зорганізовує софійне тло поезії Кобзаря.

“Т. Шевченко зобразив саме серце людини, всю сферу життя її душі — як один всесвіт, найсправжніший і найважливіший, з безперервною протиставою в ньому між двома сторонами: “незловивих, праведних”, як діти; і як звірі, “скажених”, деспотичних. Безліч проміжної видозміни духовної доєднується до неомірної драми вселюдського серця, в зображенні якого і сама поезія Т. Шевченка стала, можна сказати без помилки, найсердечнішою в історії світової лірики” [3,110].

Тільки через щирість і сердечність настане оновлення людини, її відродження. “Поет мав надію, що і сам спричиниться до того: віршами найсердечнішими в світі, які зворушать, розбудять, очистять духовну зміну” [3,269].

Цей погляд походить від Біблійної мудрості, в якій серце — осердя духовного життя людини: “Т. Шевченко виспівав людське серце в дивній зворушливості і чистоті, повноті почувань і просвітленості” [3,288].

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо: у концепції Василя Барки Т. Шевченко представлений “співцем від пророків та апостолів”, що є вищим проявом творчої індивідуальності. Інтерпретуючи творчість Кобзаря, дослідник акцентує на онтологічних коріннях мистецької свідомості поета, визначаючи їх теологічною християнською доктриною, в якій людина динамічний еволютивний мікрокосмос, що перебуває у синархійній підпорядкованості Абсолюту.

Дивним чином справдилися слова апостола Павла, який писав ніби про земну долю Т. Шевченка: “Але Бог вибрав немудре світу, щоб зосоромити мудрих, і безсилне світу Бог вибрав, щоб засоромити сильних” [5,208].

Закономірно сприймаються слова візонера Д. Андреева, про позаземну екзистенцію духовної суті Кобзаря, яка перебуває найближче на шляху “до великої трансформи, що веде в Небесний Єрусалим” [1,66].

Література:

1. Андреев Д. Роза мира.— М., 1991.— 288 с.
2. Барка В. Земля садівничих. — Нью-Йорк — Мюнхен, 1977. — 190 с.
3. Барка В. Правда Кобзаря. — Нью-Йорк, 1961. — 288 с.
4. Громяк Р. Давнє і сучасне. — Тернопіль, 1997. — С. 235-240.
5. Святе Письмо Старого і Нового Заповіту.— Рим, 1963.— 1070 с.; 352 с.
6. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12-ти т. — Т.2. - К., 1991. — 592 с.

Сніжана Новак, асистент

**Мотиви самогубства і покути
в повісті “Василько Ростиславич”
Володимира Бірчака**

Мистецький доробок Володимира Бірчака (1881-1952), одного з фундаторів літературного угруповання “Молода Муза” (1906-1914), досі залишається зовсім не дослідженим і лише частково перевиданим. У сучасний літературний обіг вже повернулися історичні повісті “Василько Ростиславич” (1923), “Володар Ростиславич” (1930, у 1941 перевидано під назвою “Велика перемога”) і “Проти закону” (1936). Але решта спадщини письменника далі залишається у стародруках (повісті “На нових землях” (1938), “Кар’єра” (1943)) і рукописах (повісті “Безжурні дні” (1934), “Осіннє листя” (1945), оповідання, наукові статті, епістолярій). У той же час твори В.Бірчака 20-40-х років ХХ ст. засвідчують його послідовність у втіленні ідей перебудовчого характеру. Митець у своєму доробку приділяє багато уваги життю людини-інтелектуала, сильної особистості, вбачаючи в ній рушійну силу в суспільстві. Намагаючись зруйнувати шаблони і стереотипи, письменник зменшує роль описових моментів, вдається до принципового неетнографізму, звертається до таємниць підсвідомості.

Уже перша історична повість В.Бірчака “Василько Ростиславич” принесла авторові неабияку популярність. В основі фабули твору лежить літописна розповідь про осліплення князя Василька Давидом Ігоровичем і Святополком на третій день після Любецького з’їзду, де князі на хресті присягали один одному мир (хронологічно твір охоплює невеликий проміжок часу: осінь 1097 – літо 1098).

У повісті “Василько Ростиславич” автор намагається сформувати позитивний образ правителя. Важливим своїм завданням В.Бірчак вважає показ сильної особистості, вождя.

Мова йде не про фізичну міць, бо нею рідко вдається якісно змінити буття. Вагомішою виявляється сила духу. Щоб продемонструвати її, головний герой змушений пройти найрізноманітніші випробування. Князь Василько опиняється в межовій ситуації, коли неможливо уникнути трагічного збігу життєвих обставин.

В. Бірчак реалістично зображує перебування осліпленого князя в неволі. Для владного характеру Ростиславича животіння немічного каліки було нестерпним. Василько прагне забуття, просить ченця дати йому отруйного зілля, але той відповідає: “Не убий! - рече Господь!”. З абсурдного для нього становища протагоніст шукає виходу через смерть, але обирає життя.

Осягнення межовості буття передбачає розуміння того, що між народженням і смертю є величезний простір для очікувань, намагань, здобутків [10, 712]. Лише неординарні обставини спонукають задуматися над сутністю буття. Зрозуміння мети життя - це важлива подія в екзистенції кожної людини. І будь-яка особистість прямує до цього своїм власним шляхом. Для князя Василька таким став шлях через насильство над ним, зраду, приниження, фізичне каліцтво. Межова ситуація, в якій опинився Ростиславич, викликала в його психології зміни, що підкреслюються у творі відповідними образами - символами. Якщо зрячого благословляє на добрі справи Дажбог, то осліпленому Василькові вічною супутницею стає ніч - завжди і всюди. Ніч - символ темної сфери людської свідомості. Вона має велику владу над усіма смертними, навіть сонним істотам спокусу забуття, паралізує волю. У полоні ночі Василько відчуває себе мертвим, вважає, що його буття сягнуло останньої ланки з послідовного сполучення “народження - життя - смерть”. Здається, що в нього залишилися лише два відчуття: холоду і темряви. “Він у гробі - приходиться на думку, і він [Василько - С.Н.] здригається увесь, - а таки, яка правдива думка, бо яка є різниця між ним, сліпцем, і мерцем. Одна хіба маленька, що серце, одно бідне серце б'ється ще. Ще стукає в темній груді, як дзвін у громи й темну бурю. Як розбитий дзвін у громи та в бурю” [3, 68].

Ця метаморфоза настільки страшна для теребовлянського князя, що він вдається до самонегації. Тут має місце феномен відчуження героя від самого себе. Князь Василько розуміє, що вже ніколи він не зможе відчути повноту власного існування.

Спочатку сліпця цілковито опановує страждання, туга за нездійсненими мріями, планами. Лише думка про безсмертну душу потроху тамує біль. В.Бірчак показує, яку роль у долі людини, що потрапила у безвихідь, здатна відіграти віра в Бога. Молитва допомагає Василькові Ростиславичу вивіститися над своїми муками, подивитися на власне життя збоку, здійснити переоцінку цінностей і виграти найтяжчу битву з усіх, що були в його житті: перемогти себе!

Терпіння “перероджують” князя, але, щоб народитися знову, треба спочатку померти. В.Бірчак обмежується у творі лише візією смерті, переносячи акцент у внутрішній, психологічний сюжет. Каліцтво і полон Василька уможливають його усамітнення. А воно, в свою чергу, допомогло сліпцеві вдатися до інтроспекції (самоаналізу), полинути думками туди, де час, як казав Ніцше, “здався блаженним глумом над миттю, де свобода була необхідністю” [8, 195-196].

Мотив самогубства стає в повісті В.Бірчака своєрідним “перехідним етапом” до нового світогляду протагоніста. Спроба суїциду (самогубства), як і самі думки князя про це, відповідають ідеї Бірчака змалювати Василька Ростиславича як сильну духом особистість.

Досліджуючи явище самогубства, відомий французький учений, один із засновників соціології, Еміль Дюркгайм стверджував, що воно часто виникає внаслідок крайньої депресії саме в людей, які мають стійку нервову систему. Пояснюється це тим, що душевні муки походять від сильного нервового струсу, а інтенсивне нервове збурення найчастіше є дуже болісним. Це яскраво видно на прикладі трагедії князя Василька, в душі якого через реальну загрозу каліцтва з’являються невідомі йому раніше реєстри почуттів. Герой з’ясовує вперше, що він здатен боятися. Це відчуття змушує просити ворога “не пускати” його калікою, а вбити відразу. Але злочинці неблаганні. А оскільки максимальна інтенсивність страждань властива людям з міцними нервами, князь Василько випив свою чашу сповна. Саме спроба суїциду є “науковим” доказом цього у творі. Якби правитель Тереховлі був особою зі слабкою нервовою системою, він легше зумів би знайти розраду, бо такі люди простіше переходять від суму до втіхи - у них значно нижчий больовий поріг [7, 39, 97].

Розглядаючи проблему співвідношення життя і смерті, тимчасового і вічного у філософії Г.Сковороди, А.Войтюк

зазначає, що для мораліста Сковороди страшнішою була смерть духовна, ніж фізична. Фізичної смерті ніхто не уникне, тому не слід боятися її, “більше того, при певних ситуаціях потрібно йти їй назустріч” [5, 6]. Опинившись у межових обставинах, князь Василько “бажає” фізичної смерті - просить Давида вбити його, адже бездіяльність, безпомічність для володаря Теревовлі асоціюється зі смертю духовною. Навіть у своїх монологів-сповідях він вживає слова зі сфери “духовного”, тужить за “високими задумами”, “ясною ціллю”, “ясним сонечком”, “великим ясным ділом”. Безпомічне тіло каліки, як безповоротно зіпсуте знаряддя праці, стає тягарем, якого Ростиславич хоче позбутися. Така позиція протагоніста є також цілком відповідною авторській спробі зображення сильного героя. А.Войтюк вважає, що “полюбити” фізичну смерть можна лише подолавши інстинкт самозбереження, що є не тільки в людини, а й у всякої живої істоти. “Боротьба цих двох мотивів у людині вимагає великих душевних сил. Не був вільний від цієї боротьби навіть Христос, коли прохав, щоб чаша ця обминула його, бо ж “дух сильний, а плоть немічна”, до того ж йому було всього 33 роки” [5, 6].

У розквіті духових і фізичних сил спіткало нещастя і теревовлянського правителя. Сутність князевої природи розкривають ще і його помисли в час смертельної небезпеки. Василько думає про свою державу, про заплановані походи. Він пам’ятає також і свою сім’ю - кохану дружину, двох синів, брата. Але знання, що рідні від нього не відвернуться, не розлюблять, не полегшує усвідомлення того, що державі правитель-сліпець не потрібен. А це для князя найстрашніше. Теревовля - його світ. Через неї Василько взяв на душу тяжкий гріх - підступне вбивство Ярополка, який ішов війною відбирати в Ростиславичів Галичину. Для Володаря й Василька вона була дорожчою за власне життя, а не лише за життя сильного і несправедливого ворога, якого не можна було б здолати в чесній обороні рідної землі. То де межа між “необхідним” і “зайвим” убивством? Як воїнові, що звик вирішувати проблеми мечем, узгодити своє сумління з Божою заповіддю “Не убий”? Чому Ярополк, “пожадавши добра ближнього свого”, мав би розкошувати в Галичині? У тій самій Галичині, розбудову якої Ростиславичі вважали сенсом свого існування. І от для Василька все пропало - він не правитель, не воїн. Сліпець...

Князь Василько залишився наодинці зі своєю долею, з правом якимось чином формувати її надалі і з правом прийма-

ти її випробування, страждати, щоб визначити своє місце в середовищі, щоб зрозуміти, чого прагне його лицарська душа і якою вона є загалом. Він поринає у роздуми. Химерний світ князя-сліпця легко відтворюється в уяві реципієнта, розкриваючи завісу над таємничим царством Психеї.

Австрійський філософ Л.Вітгенштайн стверджував, що найважливіші для нас аспекти речей приховані за їхньою простотою і буденністю. Ми не можемо щось зауважити, коли весь час маємо його перед очима. Людина зовсім не звертає уваги на справжні підстави своїх досліджень, поки колись саме це впаде їй в око [4, 140]. Ми не помічаємо повітря, поки маємо чим дихати, ми не поклоняємося сонцю, поки воно дає нам своє тепло, світло. Але відсутність життєво необхідного виявляємо відразу ж.

Втративши зір, князь Василько втратив власний “світ” - активне життя, можливість будувати своє місто, бачити дружину, дітей, святе сонечко. Гострий ніж посланих Давидом різьомців забрав у князя все це. Епітет “темний” від того моменту домінує в монологах і діалогах Ростиславича. Слепець відчувається від середовища, де його так підступно скривдили. Віднині він - інший, чужий серед зрячих. Такий у монастир князя вчувається в його запитанні до ченця: “День у вас тепер чи ніч?” [3, 86].

Вагоме місце у розкритті стану душі сліпого князя посідають символічні образи ночі, чорного моря, хмарного неба, грози, бездонної прірви. Різко амбівалентні емоції в монолозі князя трансформуються одна в одну. З метою докладного аналізу подаємо дещо довгу цитату з тексту, що сприятиме виникненню цілісного образу. Ось яким бачить навколишній світ внутрішнє око полоненого князя: “Темна ніч - не ніч, а чорне море розлилося довкруги... Безконечне... За хвилями - темні хвилі, за горами - темні гори валять одна на другу, падають обі з лоскотом, розприскується піна під небо і далі, далі пузиряться, гримлять та сичать... Знялися знов. Одна гримить на другу й далі, далі наперегони, об берег... Лусь і лусь... І темний берег стогне.

І небо, що над морем збовдурилося, як злочинець, насупило брови і темним громом б'є та б'є у темні хвилі. І знов пузиряться та піняться море, за горами шле гори, розхвилюване, люте, чорне море.

А він - малим човником, без керм та весел. Гори хвиль підіймають його вгору, а потім нагло вниз та вниз у безвісти... Він паде і паде і впасти раз не може.

...Так хвиля іде за хвилею і день піде за днем... За нічю ніч - одна довга, безконечна, темна, темна ніч” [3, 65-66].

І нараз чорні думки, горе серця опромінюються візією княжої Теревовлі, батьківщини, де кожен кущик знайомий, де втілено чимало задумів, де “кам’яний замок на високій горі пнеться вверх і [...] глузує з ворогів” [3, 66]. Спомин змінюється спомином зі швидкістю блискавки. Але серце підказує, що всі сміливі задуми лиха доля князя кинула, як камінь, у глибоке море. За хвилину праці при сонячному світлі Василько готовий був би віддати решту свого життя. У цих роздумах героя виявляється його стратифікований (складений з кількох нашарувань) душевний стан. Надмірна любов до діяльного життя породжує в спітця думки про смерть. Його міркування сповнені символічними образами, які свідчать про готовність померти. Саме завдяки символам відбувається осмислення реципієнтом непередметних станів через предметно-пластичні.

О.Потебня у праці “Думка і мова” зазначає, що на слово не можна дивитися як на вираження готової думки. Такий погляд породжує багато суперечностей і помилок стосовно значення мови в душевній економії. Слово є вираженням думки лиш настільки, наскільки служить засобом для її створення. Символізм мови може бути названий її поетичністю, а забуття внутрішньої форми здається нам прозаїчністю слова [9, 22, 29]. Бо якщо смерть є тільки смертю, то з неї не може вийти життя. Отже, те, що ми називаємо смертю, є лише новим сполученням елементів [9, 312]. Спираючись на думку німецького філософа В.Гумбольдта про те, що “всяке розуміння є нерозуміння”, тобто зрозуміти іншу людину неможливо, О.Потебня стверджує: “те, що ми називаємо розумінням, є актом особливого роду виникнення думки в нас самих стосовно висловленої іншим думки” [9, 130].

Створені В.Бірчаком поетичні образи змушують реципієнта не стільки розуміти їх, скільки переживати. Трагічний пафос “Василька Ростиславича” контрастує з його життєствердною тональністю. Експресивна лексика виражає ставлення протагоніста до почуття безнадії, що полонило його душу після осліплення. Говорячи устами героя, письменник мимоволі змушений розкривати глибину власного ества. Аналіз

“словесних свідчень” автора у цьому випадку виявляється дуже цікавим. Особливо, коли при цьому спертися на монографію одного з найвідоміших французьких філософів і літературознавців ХХ століття Гастона Башляра “Вода і марення”. Адже “два порівняних чужих висловлювання, які не знають нічого одне про одного, якщо вони хоч крайчиком стосуються однієї і тієї ж теми (думки), неминуче вступають у діалогічні відносини між собою” [1, 293]. Отож, Г.Башляр вважав, що стихії - вогонь, повітря, земля і вода - завжди допомагали філософам уявити красу всесвіту. З іншого боку - люди здавна розглядали ті ж стихії як чотири види похорону. Один з них - вода, субстанція життя, для амбівалентного марення є ще і субстанцією смерті. Вода, як і дерево, є материнським символом. Коли давні люди клали тлінні останки в лоно дерева, а відтак опускали в воду, вважалося, що таким чином подвоюється сила материнського захисту, “мрець повертається матері, щоб народитися знову” [2, 109].

Плануючи самогубство у творі, митець мусить обрати для свого героя стихію, в якій той мав би померти. Мусить впорядкувати образи смерті, пов'язані з певною стихією, вмотивувати рішення “приреченого” невблаганними обставинами долі. Цікаво, що такий вибір конкретного виду смерті “ніколи не буває продиктований випадковістю, але в кожному разі визначається глибинними психічними особливостями людини” [2, 119]. Чому ж В.Бірчак зупинився на трагічному покликові води? Не маючи намірів (і можливості через історичні факти) показувати фізичну смерть героя, письменник максимально наближує його до того стану, за яким нема життя. Цей прийом цілком вмотивований: уявне воскресіння героя (з метою переродження) передбачає уявну смерть. Оскільки причиною смерті Ростиславича можна вважати жаль за втраченим, то вода як меланхолізуюча (така, що викликає смуток) стихія, яка асоціюється зі сльозами, найбільше “підходить” для князя Василька. До того ж, вода - це стихія молодості, прекрасної смерті, смерті в розквіті сил (“комплекс Офелії” за Башляром). Цей нюанс суголосний з віком, загальним фізичним розвитком Василька Ростиславича, який незважаючи ні на що не може сприймати себе як каліку. Василько “бравує” перед братом Володарем: “Ти думаєш, що зі мною щось сталося? Зі мною зайшли якісь великі зміни?! Помиляєшся! Як я жив, так живу і далі! Задуми та мрії, що ворушили мою грудь, живуть в моїй груди далі! І я не кинув ще думки підбити під ноги Ляхів і

Половців. Ні! Ні!” [3, 180-181]. Сліпий князь не може не розуміти, що він ніколи вже не стане на чолі війська, що він безпомічний каліка. Такий емоційний сплеск пояснюється тим, що людина спроможна витримати біль, страждання, приниження, але свідків того всього стерпіти не може. Однак Василькові не вдається обманути когось, бо ж сам бачить себе “малим човником без керм та весел”. І це ще один образ, який асоціюється з Башлярівим “комплексом Харона”, з легендою про смерть як переправу, з образом похорону як відплиття [2, 118], з водою як матерією відчаю.

У підсвідомості героя існують також інші архетипи, пов’язані з образом смерті. Довкола князя розлилися “темна ніч” і “чорне море”. Башляр вказує на те, що образ ночі може бути і позитивно забарвленим, і негативно. Коли ніч розглядається як явище, що нав’язує себе всій природі, наче величезна істота, то це зловісний образ-символ. А персоніфікована Ніч асоціюється з чарівною богинею Покровою [2, 145-146]. У Васильковій візії море приймає ніч у своє лоно, перетворюючись у Море Мороку, що “являє собою панораму страшнішу і похмурішу, ніж дано досягнути людській уяві” [2, 147]. Сприйняття такого образу за певних обставин викликає в людини пронизливий страх. Важко збагнути, які об’єктивні умови викликали у свідомості митця цей конкретний образ.

Вода як субстанційне небуття з’являється в уяві героя повісті “Василько Ростиславич” у рідкому стані, у вигляді снігу і льоду, паралельно з ними існує образ темного лісу, в якому дерево як материнський символ прийме сліпця у свої обійми, позбавивши остогидлого життя. Князь ретельно обіграє подумки ситуації власної смерті: “За двором тягнеться город і сад, а далі річка в високих берегах і темний ліс... Він викрадеться з двору в саму північ, як всі поснуть... Заб’ється в густий сніг і ляже там спочити... Розказують, що така смерть наймиліша: спочатку зимно, а потім зимно переминяється в тепло, гаряч і легку смерть. І ясні милі сни сняться про те, що хто любив найбільше. А не засне, з високого берега провалиться в річку, що певно не замерзла, ще чекає на нього, люба та пригожа. За нею темний ліс, там об дерево розіб’є свою голову, якщо вже замерзла річка. В темнім лісі чекатиме на нього дикий звір, він ліпше серце має, як Давид, і прийме в гості! Як будь, а все буде ліпше як тепер!” [3, 74].

Реалізм смерті пом'якшують майстерно нанесені відтінки в поданому фрагменті твору. Це і гадка про те, що смерть у снігу (одному із фізичних станів води) є “наймиліша”, і передчуття “милих слів”, і вжиті стосовно потенційної вбивці-річки епітети “люба та пригожа”, і “ліпше серце” дикого звіра, що “прийме в гості”, тобто розірве. Усе це нагадує опис солодко-го звільнення, смерті як порятунку.

В.Бірчак талановито добирає систему образів, що мають неабияку силу експресії. Вони дуже тонко передають стан душі людини, що приготувалася померти. Але на те не прийшов ще її час. Тому проміння світлих спогадів прорізає морок смерті, переполовинюючи жах. А це вже напівжах, візія смерті, однак лише візія. Протагоніст звертається думками до ясного Дажбога, що є символом оновлення, джерелом світла, яке розсіює темряву навіть у душі спляця, джерелом життя. Під впливом всемогутнього бога Сонця Море Мороку перетворюється в материнський символ - воду як субстанцію життя: “Ясний Дажбоже! [...] Виїздиш з моря і ллєш проміння на весь світ, проміння за промінням!” [3, 72-73]. Вода і вогонь здавна вважалися великими прабатьками. Образ Сонця як вогняного світила, що виходить з Моря, часто є об'єктивно панівним. Сонце (вогонь) і Море (вода), як батько і мати, об'єднавшись, створюють все решта. Цей “шлюб” є основною умовою безперервного творіння [130, 142, 144]. І в тому, очевидно, виявляється непереможна сила життя: хоча сонце ховається, заливаючи обрій барвою крові, але цей колір - то, крім всього іншого, ще й символ нездоланної жадоби існування.

Пролетється “море крові”, але Василько житиме. Хіба ж міжусобиці для нього - новина? Хіба він встиг звикнути до миру? Він дорого заплатив за ілюзії мирного життя - намарно. Князь у передчутті нових воєн споглядає “криваву” картину уявного заходу Сонця: “Ясне, напрочуд ясне сонечко! Ховаєшся за гори, за високі вали хмар. Море крові і червоних маків розстелюється тоді по небі. Ясно-червоний цвіт яблуні червониться тут і цвіт троянди і червоних маків і крові, крові, крові...” [3, 72].

На якийсь час князь Василько забуває, що він християнин. Думки про самогубство переплітаються в його душі з жадобою помсти: “Щоб так схопити Давида Ігоровича і втопити в те саме чорне море, темну ніч!.. Тоді, о, тоді і йому, Василькові, стало би легше на душі!” [3, 75].

Нав'язливі образи “чорного моря” і “темної ночі” не спішать покинути свідомість Ростиславича. Але саме їм належить важлива роль у розгортанні нового мотиву у творі - мотиву покути. Бо, “вода, змішана з ніччю, - це старі докори сумління, котрі не хочуть помирати” [2, 147].

Вимушена бездіяльність полоненого князя давала йому багато часу для роздумів. Заглиблюючись у власну душу, Василько намагається зрозуміти своє єство. З цього моменту якраз і починається процес самопізнання князя. Інтроспекція, як і самореалізація, вимагають Іншого в ролі посередника. Інший потрібний як дзеркало душі. Він дає приклад, знання, майстерність. За допомогою Іншого відбувається перехід від незнання до знання. Рух самопізнання приводить, зрештою, до мудрості, яка виявляється у вмінні відрізнити істинне від хибного. Але перед усім, щоб пізнати самого себе, треба пізнати співвідношення “людина - Бог”, пізнати божественне [10, 695]. Роль такого “Іншого” в повісті “Василько Ростиславич” виконує чернець Василь. Саме він прислужував полоненому сліпцеві. Своєрідний катарсис князеві душі відбувається і завдяки старанням ченця, котрий радить Василькові зректись “грішного світу” цілковито: “Видно немало заслужив ти в Бога, що зіслав на тебе благодать, облегчив твої муки і світ, той грішний світ, закрити завісою від тебе. За те слава й честь йому. Молися, княже” [2, 94]. Однак Ростиславич чинить опір вмовлянням, кажучи, що він не злочинець, який на суді зрікається своїх злочинів. Навпаки, він хоче пам'ятати, що доклав зусиль до припинення (хоч і короткочасного) міжусобиць, що прагнув їхати на чолі всіх військ на боротьбу з половцями, що намагався зміцнити свою державу... Князеві важко змиритися з думкою, що залишить синам у спадок “нескінчений твір”, твір, яким він жив. Снів про розбудоване, укріплене, багате князівство... Та здійснити мрію не встиг. Через Давидову зраду. Але, окрім бажання помститися, у душі Василька ворухиться ще якийсь невідоме досі почуття - він згадав свій злочин, підступне вбивство князя Ярополка. Правда, Ярополк хотів забрати в Ростиславичів після батька успадковані землі. Та чому ж при згадці про нього Василькову душу огортає дивне почуття: у його серці щемить думка про те, що Ярополк теж хотів жити, мав свої мрії, задуми, але загинув у сні на саних.

Як перст долі, як покуту за злочин розглядає тепер своє нещастя князь. Він сам навчив Давида Ігоревича, як найлегше

позбутися ворога. Адже Давид знав, що Ярополка вбив Нерядець, посланий Васильком Ростиславичем. Давид вичікував слушного моменту, щоб розквитатися з братом, що “ріс йому понад голову”. І от дочекався: тепер “від Києва до гробу” теребовлянський князь у полоні ночі. Як думає він сам, через смерть Ярополка, бо всяке зло мститися... Переживши тяжкі муки, князь Василько почав розуміти чужі страждання. Він виряджає до Мономаха послів, щоб не йшли війною на Святополка через його, Василькову, кривду. Сліпець не хоче, щоб за злочин Святополка платили кров'ю невинні воїни. Ростиславич не прощає кривдникам, але здобуття і знищення Давидового міста Всеволожа не заглушує болю в душі теребовлянського князя. Реципієнт може побачити в описі палаючого міста деталь, що видається дивною. Охоплений вогнем Всеволож уявляється Василькові “малим корабликом” у вогненному морі. Але ж себе, одуреного, підступом вирваного з-поміж зрячих і кинутого в темне море, Ростиславич теж бачить “малим човником”!

Тут варто згадати, що художня деталь, будучи своєрідною точкою, має тенденцію розширюватися в коло. Іноді виявляє ледь помітне або непомітне, чи дуже навіть сильно прагнення зімкнутися з основним задумом речі: характерами, конфліктами, долями - і цим надати творові бажану рельєфність, закінченість, граничну виразність [6, 11].

Князь Василько постраждав безвинно. Безвинно страждає тепер і Всеволож.

В.Бірчак проводить паралель між долею Василька і долею цілого міста. Не дивно, що помста не приносить князеві сатисфакції, адже загибель палаючого Всеволожа разом з тисячами невинних жертв для сліпця “болюча - як і його життя!” [3, 206]. Ця пожежа стала тризною по “високих задумах. По життю і снах” [3, 206] Ростиславича. Вона ж принесла в його душу спустошення, звільнення від бажання помститися. Хоча не тільки власні амбіції хотів утихомирити війною Василько. Адже насильство в певному розумінні є надбанням культури співіснування людей. Свідченням саме такого тлумачення Давидового покарання за зраду є слова князя-сліпця: “Що стримає в прийдешності всяких Давидів, щоб не розвалювали рідний край, не вносили в гурт роздор і зневіру, як за їх злочини буде їм ще й прощення? Що стримає Давидів від великих злочинів, як за ті злочини ще й простять їм всі? [...] Не за себе каратиме він Давида, а за тих всіх, яким Давидова

кормола забере життя! За сльози, прокльони, терпіння і за кров тих, яких уб'ють половці, осмілені міжусобицями. За вбитих і тих, що є в неволі, ти йдеш у бій!" [19, 224].

І от Всеволож здобуто. Однак його загибель остаточно зруйнувала давній світогляд князя, він вперше усвідомив себе сліпим. Князь серцем відчуває провину, але не зізнається в цьому навіть собі. Він ще не знає, як пекельним вогнем пектиме його душу цей новий безцільно скоєний гріх.

Зображуючи нищення Всеволожа, Давидового міста, уява В.Бірчака малює картину, пройняту духом смерті. У ній поєднуються три стихії: вода, вогонь і повітря. "Море, доми, стайні, високі дерева - все потонуло в тім морі. Над всім шумить воно, клекоче і реве... Понад червоним морем літа крикливе стадо червоних, ясних соколів і кряче, кряче... Пливе весь город, обнятий довкруги водою, пливе на червонім, розбурханім морі, посеред диких гарячих хвиль малим корабличком... Пливе, горить, а вітер, вітер грається червоними вітрилами... [3, 205].

Протагоніст шукає справедливості, але коло зла можна розірвати, лише прощаючи провини винуватцям, не підживлюючи ненависть власною енергією. До розуміння цієї тези Василько наблизився впритул. Руйнація старого світогляду змушує героя шукати нові ціннісні орієнтири. І князь робить свій вибір: забути кривду, не вносити більше розбрат у рідну землю перед загрозою навали половців, не руйнувати наступне місто-столицю Давида Ігоровича - Володимир. У князеві Василькові вмирає воїн, та це не смерть, а народження Василька - людини. Тому "винні" у скоєному злочині гинуть, але місто залишається цілим. В.Бірчак оригінально інтерпретує часто використовувану ним антитезу життя - смерть. Нового звучання набуває в повісті "Василько Ростиславич" тема згубності безперервного вбивства. Реалістичне зображення жахів війни є водночас пропагандою мирного життя.

Герой трактує своє життя в межових обставинах як сон. Хронотоп сну має здатність розширюватися чи стискатися без жодних обмежень. Це дозволяє авторові вільно поєднувати реальне існування зі спогадами і мріями про майбутнє. Розширення просторово-часових рамок твору сприяє кращому розкриттю ідейного задуму "Василька Ростиславича", створенню цілісної картини світу. Мотиви самогубства і покути теж відіграють тут важливу роль. Вони допомагають одержати

інформацію про головного героя твору, яка іншим чином не дійшла б до читача. Використання В.Бірчаком таких прийомів поглиблює ідейно-емоційний вплив повісті на реципієнта.

Література:

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - Москва, 1979. - 415 с.
2. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. - Москва, 1998. - 268 с.
3. Бірчак В. Василько Ростиславич: Исторична повість з XI віку: У 2-х т. - Т.2. - Берлін, 1923. - 239 с.
4. Вітгенштайн Л. Traktatus Logico - Philosophicus: Філософські дослідження. - К.: Основи, 1995. - 311 с.
5. Войтюк А. Біблія - символічний світ Григорія Сковороди // Франкова криниця. - Трускавець, 1994. - 15 с.
6. Добин Е. Искусство детали: Наблюдения и анализ. - Ленинград, 1975. - 191 с.
7. Дюркгайм Е. Самогубство: Соціологічне дослідження. - К.: Основи, 1998. - 658 с.
8. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. - К.: Основи, Дніпро, 1993. - 415 с.
9. Потєбня О. Теоретическая поэтика. - Москва, 1990. - 343 с.
10. Роменєв В., Маноха І. Історія психології XX століття. - К.: Либідь, 1998. - 992 с.

Володимир Працьовитий, канд. філол. наук

**Мотив зради у трагедії
Миколи Костомарова “Сава Чалий”**

Сава Чалий — дійсна історична постать. Він родом з Комаргорода (нині - село Томашівського району на Вінничині). 1738 року став полковником надвірного війська магнатів Потоцьких у м. Немирові (нині Вінницької обл.). Деякий час був на Запорізькій Січі. Потім став сотником надвірних військ князів Четвертинських. У 1734 р. взяв участь у повстанні під проводом Верлана — сотника надвірних козаків князів Любомирських. Після придушення повстання російськими військами, надісланими Катериною II на підтримку польського короля Августа III, Чалий залишив гайдамаків і переметнувся на бік польської шляхти. 1741 р. в селі Степашках під Тульчином його стратив за зраду національних інтересів Гнат Голий — запорізький козак, один із ватажків гайдамацьких загонів на Україні у 30-40-х рр. XVIII ст. Так коротко можна передати трагічну долю відважного воїна Сави Чалого, який метався з одного табору до іншого, закінчивши свій шлях у ролі зрадника українського народу.

Проблема зради, відступництва, яничарства під впливом зовнішніх факторів набула поширення в Україні, і вона не така проста, як виглядає на перший погляд. Українцям, які не мали своєї державності, дуже складно було розібратися, хто кого зрадив, і переходи з одного табору в інший були типовим явищем у період польського панування. Українські козаки були на службі як в українських, так і польських магнатів. Реєстрові козаки знаходилися під опікою польського короля. Польська казна виплачувала козакам, які входили до реєстру, символічну платню, і вони користувалися певними привілеями, гарантованими польським королем. Інша справа, що домовленості між королем і козаками не бажала брати до уваги польська

шляхта, намагаючись будь-яким способом приструнити непокірних та свободолюбних героїв українського степу, які не хотіли поступатися національними інтересами. Та й навіть та невелика кількість козаків, які перебували на службі в короля і отримували гроші за певні військові послуги, не дуже ревно йому служили, ніколи не забували про свою неньку Україну і залишалися господарями на своїй землі. В основному козаки Запорізької Січі — це були вільні, незалежні люди, лицарі честі, виховані на принципах християнської моралі і сповнені великою силою духу, непереможні воїни, які стояли в обороні не тільки українського народу, а й захищали від турків та татар цілу Європу. Звичайно, що у складному переплетенні людських доль не обходилося без зради та відступництва. Доходило навіть до сутичок між реєстровими козаками та запорожцями. Українська кров зі значними чужими домішками стала сприятливим ґрунтом для поширення епідемії зрадництва. І, напевно, Сава Чалий був не поодиноким, хто перейшов на службу до поляків і був покараний на горло козаками за зраду. Але саме він став тим образом відступника, якого спіткала справедлива козацька кара, і він увійшов в історію як символ зради українського народу.

Микола Костомаров, використавши образ-характер Сави Чалого, змістив часову площину п'єси на сто років (“Действие в 1639 году в Малой, потом в Червонной Руси”). Помістивши героїв на зовсім інший ґрунт, він намагався відтворити складний процес розшарування козацької верхівки після славного гетьманування Петра Сагайдачного. “Ех, братища, не те колись у давні роки було, при батькові нашому Конашевичі; як не перся проклятий лях, та ні. Не те щоб як-небудь так... Бувало, духу козацького лякаються! А доставалося й татарві, й туркові, і всім. А що здобиченьки! І Боже милостивий! Не перелічиш, бувало. А все то через тее завзяття!” [3, 168], — згадує Петро Чалий.

Образ Петра Сагайдачного, який своїм незаперечним авторитетом зумів зорганізувати розбурхану козацьку масу та змусив ляхів шанувати себе як мужнього воїна і талановитого полководця, глибоко засів у пам'яті козаків. “Дисципліну в козацьких полках Сагайдачний удержував дуже строгу, неслухняних карав на горло: “він був такий суворий, стримуючи козацькі своєвільства, що з найменшої причини проливав щедро їх кров” [1, 183-184]. Дисципліновані та вимуштровані козаки задавали тон усьому війську, утримуючи високу

організацію та боеву здатність. За десятилітнє гетьманування Петро Конашевич Сагайдачний створив українське національне військо, показуючи особистий приклад у бою та в організації військової справи. Його подвиги, його звитяга, військовий талант та відданість справі стали тим еталоном, до якого козаки приміряли своїх поводитирів.

П а в л о. І хіба таки меж нами не буде другого Сагайдачного?

И г н а т. Ні вже, поминайте його. Не такі козаки стали! Тепер уже таких послухачей нема, щоб доброго слухали. Аже ж скільки у нас уже гетьманів було: пропали через військові чвари!

П а в л о. Які через чвари, які через худий розум, а які через кривду свою. Що ж, як ізрадник — не терпітимеш!

И г н а т. Та були ізрадники... Вони були, а найбільш таких, що пропали через козацьке завзяття, мовляв, ні за віщо.

А н д р и й. Ні, се вже як хочеш, пане Ігнате: медведя не налигаєш, так і козака шкода нуздати. Свій розум май і доброго собі дбай, а козацьку волю не руш! Так, панове братці!" [3, 169].

Згадуючи славні минулі часи, козаки прагнуть до ладу та порядку на рідній землі. Їх тягне до героїського чину. "Мені нічого так не хотілось би, тільки щоб своїй неньці рідній Україні послужити" [3, 172], — признається Петро Чалий. Не п'є меду його син Сава Чалий. Не лежить у нього душа до забави: "Був мед, та гості попили. На страшній неділі весілля не справляють! Ви кажете, чого я такий оспалий? А хто не буде оспалий у сюю злющу годину, коли проклятий недовірок мучить та катує православний люд без ласки? Ви кажете, чого я такий смутний та сумний? А хто не сумуватиме за своєю волею, що самі у себе віднімаємо? Хто веселитиметься, дивлячися на те, що там послідню худобу у людей забирають, дітей від матерей однімають, у православні церкви не пускають, сповідатися та причащатися не велять... Скоро із християн повернуться на нехристей, а тут думки й гадки об тім нема! Мов не одної матері діти! Панове братці! Гуляли й діди наші, та й вороги від їх трусилися. А у нас... Де кричать, а де співають, де кров іллють, а де горілку п'ють. Аби мені гаразд, а об других нема заходу! Не таке вам пиво пити подобає, коли наша Вкраїна пропадає!" [3, 173].

Устами Сави Чалого драматург висловлює своє обурення з приводу безправного становища українського народу. Душа Сави болісно сприймає усі кривди. Він розуміє, що український народ на своїй рідній землі позбавлений національних та соціальних прав. Тому він вважає злочином сидіти, склавши руки. Його тягне у степ, на поле битви. Він згадує свої подвиги, коли про нього складали пісні: “Колись і справді се було під Немировим, тому вже два роки. Се тоді, як вибрали Острияницю. Та й тепер би, може, зложили пісню, коли б було з ким йти на ворогів! О, дайте мені лишень тільки поміч та волю! Я б показав себе недовіркам... почоломкались би вони зо мною, із колишнім друзякою! Береженого, кажуть, Бог береже, а козака шабля стереже. Поки оця (*указує на саблю*) не защербилася, Сава знатиме, що робитиме! Бачив мене Конєцпольський, приглядиться він до мене ще й ближче”[3, 173]. У словах Сави його пристрасне бажання включитися у боротьбу за волю рідного краю.

Петро Чалий, батько Сави, вбачає головну причину безладу в тому, що вони залишилися без гетьмана. “Від того, що без Бога світ не стоїть, без царя земля не правиться. Бачиться, що у колоді багато бджіл, та усі слухають одної матері. Отак і се! Через що наша Україна у такій славі була при Сагайдачному? Через що нас добрі зважали, а злі лякалися? Через те, що тоді усі одно думали, одно й гадали, одного й послухали, а той слухав одного Бога, царя небесного! Тепер... як сучі ляхи убили нашого гетьмана Острияницю, що ми? Які позабігали катзна й куди, які пішли у Січ, а які поперевертались на ляхів... От тобі на! Нагигала коса каменюку! Гарцювала воля та й перестала; гуляла воля, налігала й неволя! А якби у нас тепер гетьман був та справа, давно б ми католикам баньки повибивали!”[3, 174], – роздумує він вголос.

Уся ненависть козаків спрямована проти польської шляхти, яка всіма зусиллями намагалася закріпити свої привілеї в Україні, обмежуючи права православних козаків. Микола Костомаров вибрав для твору час розрухи, занепаду і зневіри. Драматург вважав, що треба повести мову про наболілі національні проблеми, показати приклад мобілізації духу та організованості козаків. Для цього складний та суперечливий образ-характер Сави Чалого найбільш підходив, хоч він жив і діяв зовсім в інших умовах. Тобто драматург свідомо допустив історичну неточність, змістивши часову площину для того, щоб

на благодатному ґрунті показати проблему розшарування козацької верхівки.

Відправним пунктом головної колізії стала проблема обрання гетьмана, яку драматург вмонтував у сюжетну канву твору. Саме гетьман війська запорізького уособлював найкращі риси лицарської честі, мужності, героїзму, мудрості та виваженості. Саме йому козаки довіряли вирішувати їхні долі у складних і жорстоких умовах боротьби за волю. А демократична процедура вибору гетьмана засвідчувала цивілізований підхід до справи.

На гетьмана пропонують Петра Чалого — мудрого, виваженого, поміркованого козака. Зважаючи на поважний вік, Петро Чалий відмовляється займати цю посаду. Тоді Гнат Голий подає ідею вибрати гетьманом його сина Саву. Він так характеризує його: “Хто ляхів, як снопи, валяв? Від кого пан Конецпольський трусився? Хто під Немировом кровавую річку переплинув? Про кого наші дівчата співають? Чия слава по всій Україні як грім гримотить! От хто! Пан Сава Чалий, голінний, хоробрий, славний наш пан Сава!” [3, 175]. Та козаки заперечують проти Сави Чалого, зважаючи на його незрілий вік. Вони розуміють, що геройськи махати шаблею — це одне, а керувати козацьким військом — це інше. Козаки звертають увагу на те, що він учився в ляхів та ще й сердитий занадто. Батько Сави теж заперече: “Він хоч і хоробрий, та ні. Не можна: норов у його не такий” [3, 176]. Такий підхід свідчить про те, що козаки надзвичайно відповідально і вимогливо підходили до вибору гетьмана. Він повинен був відповідати високим критеріям воїна, полководця, організатора не тільки військових справ.

Характеристику з уст козаків Сава Чалий сприйняв як особисту образу. Його егоцентричне нутро збунтувалося. Індивідуалістський характер зразу ж дав про себе знати — накопичена енергія потребувала якоїсь реалізації. Підштовхнутий ущемленим самолюбством, він приймає кардинальне рішення покинути рідну хату: “А от що: відправлю собі молебень, заберу свою худобу, що колись оцею (*вказує на саблю*) собі залучив, поклонюся своєму батькові і усім добрим людям, та ще по поклону на всі чотири сторони, та ще один на вісход сонця, поцілую рідну землю, заплачу трошки та й ... поминайте як звали! Піду, куди очі дивляться! Коли я їм не до мислі, так і вони мені байдуже! Виженуть горобця із-під оселі, так він і до другої полетить! У ляхів землі багато: може, вони, як

спом'януть про теє, яке колись їм лихо я завдавав, та узнають, яка мені за се заплата була, приймуть мене до себе та ще більш зважатимуть, чим ті, за кого я отут (*указываєт на грудь*) аж шість ран залучив. Поблукаю по білому світу, а там, може... Та вже мені шаблею не маяти! Проїшли мої літа із світа, як лист із дерева!"[3, 177].

Сава Чалий любить свою землю. Він вихований на славних українських традиціях. І коли він планує покидати рідний дім, то хоче зробити це за християнським звичаєм: відправити молебень, поклонитися батькові та добрим людям, поцілувати рідну землю, а тоді рушити в далеку дорогу. Про все це він говорить зі смутком, але налаштований рішуче, і ніщо вже не може вплинути на його рішення. Та й гордість не дозволяє йому відмовитися від задуманого.

Слова Сави Чалого, сповнені розпачу, визначають його характер як трагічний, бо в трагічних тонах він сприймає свою тимчасову невдачу. Вроджене самолюбство спонукує його до необдуманих вчинків. Та й ще Гнат Голий підштовхує його на слизький шлях: "Не для того сіють пшеницю, щоб сарана поїла. Не для того тебе Бог такою силою та завзяттям наділив, щоб ти себе марно занастив. Будь тобі гетьманом! Коли не сокол, так рябець; коли не козак, так поляк, а Конецпольський тебе добре знає! Заходила і в лядьку землю твоя слава! Знають тебе старії й молодії, чули про тебе й дівичі і молодичі! Йти до ляхів — не їсти пирогів! Тільки Конецпольському сказати — зараз дасть війська, і будеш гетьманом!.." [3, 177]. І в той момент, коли його батько Петро Чалий намагається організувати козацьку масу, привести її до порядку, відлучити козаків від горілки і спрямувати їхню енергію проти ворогів українського народу, Сава Чалий іде шукати порятунку у поляків, намагаючись порвати зі своїм славним минулим: "Коли Сава не гетьман, то хай він не буде і той, про кого пісні співають! Хоч і напротив батька піду, та за діло! Нехай так не робить! Хоч і поляки нарікуть, та зрадником не буду: оп'ять достанеться послужити рідній Україні. А вже ж, який помай Біг, такий і бувай здоров! Пан Конецпольський уже мене бачив на полі, нехай подивиться на мене у світлиці!" [3, 179], — висловлює свої сподівання Сава Чалий. Але це була ілюзія, характерна для наївних українців, котрим завжди здавалося, що, перебуваючи на службі у будь-якого пана, вони зможуть прислужитися Україні.

Тут варто звернути увагу на те, що Микола Костомаров усю свою увагу зосереджує на внутрішньому світі героя. Саву Чалого не цікавлять матеріальні статки — козаки переважно дуже скептично ставилися до нагромадження матеріальних цінностей. Рушієм його вчинків стала образа на козаків та власного батька, які не зуміли належно оцінити славні подвиги молодого козака. Запальний характер Сави Чалого не дає йому можливості тверезо оцінити ситуацію, визнати рацію своїх побратимів. Зустрівшись з Лисецьким, посланцем від Конєцпольського, Сава змушений принижуватися. Він виступає перед ним у ролі прохача: “Скажи своєму панові Конєцпольському, що я йому, моему оборонникові і добродітеlevі, у всім радніш услужити, та скажи ще, щоб він не сумлівався — я тепер вірний і щирий послушник його милості короля і Посполито!” [3, 182].

Сава Чалий — це трагічний характер за своєю суттю. Його трагедія в тому, що він не може беззастережно підпорядковуватись будь-кому. Та й слова — це ще не діла. Задекларувавши свою вірність панові Конєцпольському в пориві гніву та образи на своїх побратимів, гордий і самовпевнений козак зрештою відчуває, що не так легко дотримати обіцянки, яка принижує його національну гідність. У трагічних тонах Сава Чалий сприймає свою невдачу і звіряється коханій дівчині Катерині:

“С а в а. Серденько, душенько моя! О, якби тільки вмєрти! Може, цілий вік достанеться блукати по світу, усіма забутий, як прибудна вівця. Знаєш, мені вже не можна тута жити, не хочуть, щоб я жив тута... Я піду відсіль, піду куди очі дивляться. Може, де на чужині загину, тоді хоч ти згадує мене! Не забувай мене!..

К а т е р и н а. Я піду з тобою.

С а в а. О ні! Тяжко-важко тобі йти за мною: у тебе мати, родичі, ти жалкуватимешся навпєсля!

К а т е р и н а. А в тебе хіба батька нема?

С а в а. Батька? Не кажи мені сього, я загубив, я протєсав свого батька, або він мене, протє нехай нас Біг розсудить! Лєдащу шкапу поганий їздець у сто разів лєше поважає, ніж вони, сі козаки, мене бідного” [3, 186].

Драматург показує, як образа Сави Чалого зайшла занадто далеко і переростає в зневагу до рідного батька та своїх побратимів. Разом з тим драматург змальовує Саву Чалого чуйним, зворушливим хлопцем, і такий непередбачуваний роз-

виток подій завдає йому немилосердного болю. Він шукає розради у коханої дівчини Катерини, котра під тиском матері подала рушники Гнату Голому. Драматург змальовує зворушливу сцену зустрічі Сави з матір'ю Катерини. Несподівано заставши їх удвох, мати почала лаяти Саву Чалого за те, що він залицяється до засватаної дівчини. Сава щирозсердечно зізнається, що давно кохає Катерину: “Пані моя! Хоч я і виноватий тим, що нищечком вчашав до твоєї доньки... та вже як покоритися, так і Біг простить. Я на її нічого поганого та худого не замишляв: я її любив... вона мене; нам обоім одно без другого жити не люблю. Що ж, кажуть добрі люде, що вірному коханню і Біг не противник! А я любив її, і люблю, і вічно любитиму! Вона мене тож... Ані я до другої, ані вона до другого не підемо! За таке кохання нема гріха; ми не винні, що нам Біг серце дав” [3, 188]. І в цих словах героя була не тільки щира правда про глибоке й вірне кохання козака до української дівчини. У такий спосіб драматург показує вироблений еталон стосунків між дівчиною та юнаком, які у своїх вчинках керувалися строгими принципами козацької моралі, котра унеможлиблювала кривду дівчини.

Незважаючи на те, що Катерина під тиском матері подала рушники Гнату Голому, Сава Чалий домагається скасування цих заручин і поспішно одружується з нею без батькового благословення. “Нема у мене батька! У мене тепер є мати! Справимо весілля і без гостей, а то мені треба поспішати...” [3, 189], — наполягає він. Але вирішення такої важливої справи, як одруження, без батькового благословення, за допомогою якого передавалася естафета українського роду, вважалося великим гріхом. У батьківських словах з Божої ласки передавалася таємниця родини, в руки нового господаря вкладалася нитка, яку він мусів тягти далі, не відриваючись від основного клубка. А Сава Чалий розірвав зв'язок зі своїм родом і залишився без моральної опори та Божої опіки.

Одружившись з Катериною, Сава Чалий забрав свою дружину, і худобу, і челядь і майнув у степи. Таке рішення випливало з українського національного характеру, продиктованого прагненням самому стати господарем. “Говорючи про українську родину, — підкреслював Володимир Янів, — треба зокрема наголосити її індивідуалізм, що випливає з українського індивідуалізму взагалі. Українська родина — це мала родина й одруження дітей вело до поділу господарства й до відділення нової родини. Саме в родині виявлявся нахил українця

до індивідуального землеволодіння й до утримання приватної власності” [7, 191].

Сава Чалий зустрівся з коронним гетьманом Конецпольським, який щедро наділив його землею, хутором та усякими статками. Сава готовий віддячити своєму благодійнику за це:

“С а в а. Поки сили буде на все радніш для вас.

К о н е ц п о л ь с ь к и й. А меж тим я напишу об тобі. Хоча ваші козаки так розгнівали короля і Посполиту, що їх повернули у хлопи, та ми такі — коли з щирим серцем покорилося, оп’ять положимо ласку! А я таки настою на тім, щоб оп’ять гетьмана поставили — і тоді, Саво, узнаєш мою правду! Будеш українським гетьманом!

С а в а. Тоді, пане, перше діло моє буде вірною службою оддякувать його мосці королю і тобі, моему батькові і добродітельові.

К о н е ц п о л ь с ь к и й. Тоді інак буде. Ти чоловік розумний і дотепний. Під тобою швидше вони увіймуться, шизматики сі. Тоді, сподіваюсь, унія вже візьметь своє” [3, 192-193].

Гетьман Конецпольський зі симпатією ставиться до Сави Чалого і покладає на нього великі надії. Він сподівається, що за його допомогою вдасться приборкати “хлопів” і утведити уніатство, на яке поляки покладали великі надії при наверненні українців на свій бік. Хоч їхні сподівання не здійснилися і не могли здійснитися. Козаки були лояльними та поступливими, та коли справа торкалася їхнього віросповідання, вони ставали твердими, як кремінь. Та й штучно протиставлена православній уніатська віра, яка зберегла візантійський обряд, врахувавши українську національну специфіку, не була великою загрозою для козаків. Хоч насильне насадження уніатства частково поглиблювало денаціоналізацію української шляхти, і деякі нащадки знатних українських родів переходили на католицизм чи унію, сподівання поляків, що за допомогою унії вони зможуть підкорити українців, не справдилися. “Наступ Польської держави, всебічне зміцнення впливу польської культури, згрідливе ставлення поляків до української культури, “хлопської” віри, “хлопської” мови — все це не викликало денаціоналізацію й масову асиміляцію, властиву народам, які визнають свою меншевартість, а навпаки: під тиском сильніших сусідів український народ загартується до боротьби за своє національне “я”, не втрачає своєї національної свідомости і, за невеликим винятком, не зрікається своєї національності, хоч за цю твер-

дість доводилося дорого платити — відмовленням від політичних та громадянських прав. Український народ рішуче бореться за свою Церкву, за своє право, за свою мову”[5, 421], — підкреслила Наталя Полонська-Василенко.

Тут варто звернути увагу на те, що Микола Костомаров не загострює уваги на ворожнечі між українцями та поляками. Більше того, він показує Саву Чалого миролюбивим козаком, який прагне до злагоди та взаєморозуміння між українцями та поляками: “Не противу тебе та й не против короля ми воювали, а против неправди. А я, пане, ніколи вам не ворогував, а хоч коли, так усе бажав, щоб між нами ладно було... Мені б самому ніщо так не приязно, якби ми помирилися і один другого, ляхи й козаки, за братів щитали [2, 203]... Не було б у нас ні чвар, ні бунтів, жили б ми як брати рідні із собою, коли б ви нас хоча як людей важили!.. Ми б вам вірно служили, коли б ви на нас лиха не покладали”[2, 205], — зізнається Сава Конецпольському. Але той його поправляє: “Не за братів — за панів, бо все-таки ми старіш од вас”[2, 203]. Тобто панський гонір відразу дає про себе знати. Пан Конецпольський відстоює свої власні інтереси та інтереси Речі Посполитої і тому чітко дає зрозуміти Саві Чалому, чого він від нього хоче: “А що я тобі зараз подам, то ти довго мені будеш винуватий, щоб такою приязною новиною мене на оддячку привітати. (*Вьнимає бумагу*). От, мій коханий Саво, із Варшави мені лист прислали. Ти знаєш, що я писав об тобі, що ти прийшов до нас і прохав визволить тебе од козацької злоби і обіщався нам вірою й правдою служити; і що ти чоловік розумний і дотепний, і так як нам треба супротив бунтовників, що своєю волею собі гетьмана вибрали, другого гетьмана поставити, то я — як ми тоді й радилися, сам знаєш — і писав, що не знаю, мов, нікого, опріч тебе, щоб кому можна було булаву вручити. Тепер мені відписали з Варшави, що нехай буде по-моєму, і сам круль нарік тебе гетьманом війська козацького”[3, 203].

Так сталося, як замислив гетьман Конецпольський — польський король назначив Саву Чалого гетьманом козацького війська. Такий поворот подій спонукує Саву Чалого підкоритися волі короля — тепер він змушений виступити проти свого батька, своїх побратимів та рідних, приводити їх до порядку за польськими приписами. Сава ніби на це погодився, та коли справа дійшла до присяги, що всіма зусиллями буде унію на Україні вводити і волею і неволею змушувати козаків приймати

унію, то переступити через це уже не зміг, бажаючи залишитися в православній вірі. Саме на цьому ґрунті виникла колізія, котра переросла у конфлікт між Савою Чалим та коронним гетьманом Конецпольським, який вимагає дотримання домовленостей, а Сава не може відступитися від своєї віри. Приховані помисли дійових осіб виливаються на поверхню:

“К о н е ц п о л ь с к и й. Досць! Шизматика нічого слухати. Роздобаривать з тобою — воду товкти.

С а в а. Шизматика, пане! Отак у нас робиться: ви нас лаєте шизматиками, ми вас недохристями. А нема нічого із сього доброго, пане! **Ще** й попракаете, кажете: бунтовники. Ми не шизматики і не бунтовники. Ми не шизматики: наша віра християнська, свята і непорочна; віруєм ми в Господа Ісуса Христа, і матір його пречистую, і святих його, віруєм так, як діди наші віровали, і зостанемось кріпкі у тій вірі, що хочете ви з нами робить! Дай, Боже, щоб і діти наші так же вірили! А що ми не бунтовники, то то ж я тобі скажу: хіба ми вам вірно не служили? Хіба ми вас од ворогів не боронили? Скільки разів бусурменів од вас відгонили? Скільки разів супротив москалей ми вам поміччю помагали? Подивіться лише у старосвітські описи ваші, чи нема там козацької слави? Чи не проливали ми за вас своєї крові? Чи відмагалися ми коли-небудь вам служити? А яка за се була дяка? **Що** скажеш, пане? **Що** нам тепер од вашої неправди нікуди діваться! **Що** нам ніде голови прихилити! **Що** нам не дають молитися Богові! **Що** нами, як скотиною, помикають! Так ще й кажете, що ми й такі й сякі, і бунтовники, і розбійники! Ніколи б ми не бунтували, коли б ви з нас не глумовали! Так, пане, хоч гнівайся, хоч що хочеш роби — твоя воля, твоя міч — а я правди казати ні перед ким не побоюся!” [3, 205-206].

У цих словах гірка правда Сави про тяжку долю українського народу, який за вірну службу польському королеві зазнавав зневаги та образи і був позбавлений можливості святого права сповідувати свою віру, дотримуватись традицій та звичаїв. У такий спосіб Микола Костомаров порушив цілий комплекс політичних, соціальних, національних, морально-етичних проблем, які постали з посиленням впливу польської шляхти на українських землях. І довготривала та кровопролитна війна між двома народами — українцями та поляками — крім політичних, соціальних, економічних інтересів, мала ще й чисто етнопсихологічний аспект. Польська шляхта ніяк не могла зрозуміти, що спокійного, врівноваженого, зворушливого і навіть сентимента-

льного українця неможливо підкорити і приручити. Вільний козацький дух степу не підвладний жодній силі, яка б могла зламати його. Козацька душа може бунтувати, може вгамовуватися, але ніколи не підкориться тільки тому, що на це нездатна. У цьому був незаперечний позитив. Але крайній індивідуалізм часто приводив до негативних наслідків: “при винесенні особистої свободи на п’єдесталь недоторканного ідеалу приходять часто до сваволі, до анархізму, а ще частіше до ставлення особистого понад загальне” [7, 13]. Цей ідеал особистої свободи для українця є святим, і він ніколи й нікому не дозволяє посягати на нього, бо з цим тісно пов’язане його почуття національної гідності. “А любов до особистої свободи є така велика, що веде його до засади: “краще вмерти, ніж залишатися рабом”. Ця засада послідовно веде до готовності на найбільшу жертву в обороні самостійності нації” [8, 169-170]. Навіть коли Сава дізнається, що біля його двору кружляють козаки з метою покарати його за зраду, він залишається непорушним у своїх принципах. Гетьман Конецьпольський розуміє складність ситуації, у якій опинився Сава Чалий, і щиро співчуває йому:

“К о н е ц ь п о л ь с ь к и й. Що ж? Ти пропадеш! Вони тебе заб’ють, дарма що твій батько над їми панує. Він перший підніме на тебе руки. Хоч ти й проситимешся, так не змилюються.

С а в а. Проситься мені шкода! Я умру, яким уродився. Ні до кого у вік свій не уклоняв, так і перед смертю не поклонюся.

К о н е ц ь п о л ь с ь к и й. Пропадеш, Саво! Лучче підпишись отут та й іди собі з громадою.

С а в а. Ні, пане, далєбі, ні! Сказав, що сього не буде, так і не буде!” [3, 207].

З цього діалогу видно, що Сава Чалий твердо стоїть на своєму, а гетьман Конецьпольський з повагою та співчуттям ставиться до нього. Він розмовляє з ним, як з рівнею, бо той із заможного козацького роду, прославлений герой і відважний воїн, наділений неабиякими здібностями організатора та ще й тримається з гідністю. Та коли розмова заходила про простий український народ, то у Конецьпольського зразу ж спрацьовував польський гонір, і він демонстрував свою зверхність та зневагу до українців. Саме у такому зневажливому ставленні польської шляхти до козаків вбачав Микола Костомаров причину віковичної війни між поляками та українцями. Не міг зба-

гнути вельможний пан Конецпольський, що, зневажаючи козаків, він висловлював свою зневагу до Сави Чалого, який належав до козацького роду.

Сподівання Сави Чалого на вірну службу королю, при якій він зміг би залишитися сам собою, були звичайною ілюзією. Українець, схильний до гармонії та краси, має здатність ідеалізувати життя, обставини, особистості. А такий підхід до дійсності призводить до втрати відчуття реальності та перспективи. Внаслідок цього українець дуже часто зазнає розчарувань, зіткнувшись з неминучими перешкодами на своєму шляху чи підлістю та підступністю людей, до яких він ставиться з великою довірою та відкритим серцем. Так сталося зі Савою Чалим. Він довірився гетьману Конецпольському, сподіваючись, що той зрозуміє його і піде назустріч. Але Сава Чалий прорахувався — Конецпольський не бажає йти на жодні поступки. А відректися від православного обряду і переступити через власну віру, котра була його моральною опорою, він не зміг.

На вірності Сави Чалого православному обряду драматург особливо наголошує, бо вважає, що вона є головним стрижнем національного типу. Український народ дотримується своєї віри, незважаючи на жодні обставини і ніколи не дозволяє собі посягати на чужу віру. “Отой дух терпимості, брак національної пихи, перейшов й живе й досі в народі... 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 татаринном. Але нехай тільки він замітить, що чужовірний або чужинець починає глумитися над його власними святощами, в нього ворожнеча спалахує ще сильніше, ніж у москаля” [2, 174], — характеризував українця з релігійного боку Микола Костомаров у праці “Дві руські народності”. Тобто інстинкт самозбереження, який найбільш проявляється в приналежності до своєї віри, спрацьовував блискавично, і українець до останнього подиху захищав святі національні почуття. “... Християнство ввійшло в плоть і кров народу. Українське козацтво — Запорізька Січ, народ безжурний і вільний — не виявило тенденції звільнитися од віри. Навпаки, воно утворило підкреслено християнську республіку і оборону віри батьків написало на своєму прапорі. Усталилась глибока традиція, яка “зформувала моральне обличчя нашого народу” [6, 148].

Глибока релігійність українця стала моральною основою його світосприйняття і наклала відбиток на сімейні стосунки. Українець завжди покладається на Бога. Українська сім'я — це поєднання двох рівноправних особистостей: чоловіка і жінки. “Шукання індивідуального у власному проявляється у дрібницях, до убрання включно. Воно творить гармонійну систему між модою і оригінальністю й є запереченням усякого стандарту”[6, 164].

Українська родина — це ціла система взаємовідносин морального, етичного, фінансового, психологічного характеру. Це окремих духовний світ, замкнений від стороннього ока. Сім'я для чоловіка — це джерело натхнення та поновлення енергії, для жінки — можливість реалізувати свої найрізноманітніші здібності, щиро виливати свою любов на всіх членів родини. У традиційній українській родині плакається палка любов до своєї нації і зростає непереборне бажання зберегти її неповторну окремішність.

Драматург показує Саву Чалого добрим сім'янином. Він вірно кохає свою дружину Катерину та щиро любить свого сина. У його сім'ї панує доброзичлива атмосфера:

К а т е р и н а. Що ж, воля Божа! Бач, який ти! Казав, чого я така боязлива, а сам як сумуєш! Що ж мені, крий Боже, хоч яке нещастя, я все терпітиму, аби з тобою нерозлучно бути!

С а в а. О, моє серденько! Одним одна моя радість на сім світі! Так, терпітимемо, Катю, коли доля терпіти веліла!.. А все мені щось на серці трудно та нудно! (*Обрацається к дитяти*). Заснув мій маленький! Нехай спить! (*Целует и ласкает его*). Який гарячий! Мій синочок, мій маленький! Васю, Васю! Цитуйте, не стукайте, нащо його будити? (*Качает колыбель*). Люлі, люлі! Вибачай, Катерино, що я твое на себе беру. Адже ж ти знаєш, моя мила, що як голубка полине, так голуб діточки годує! Так і ми з тобою, моє серденько! (*Целует ее*). Ніяк не налюбуюсь, дивлячись на тебе; не намілююсь з тобою! Хоч до смерті милуватимуся — усе здаватиметься, що мало! О, чого ти така смутна? Ач які очі заплакані! Не журись, моя душенько.

К а т е р и н а. Та як же мені не журиться, коли ти журишся. Бач, тут іще щось недобре під нас підліза!

С а в а. Не бійсь, моє серце, нічого не бійсь: поки я з тобою... усе гарно буде...”[3, 211].

У цьому діалозі драматург не тільки зобразив ідилію козацької сім'ї, у якій панує лад, спокій, любов, повага та взаєморозуміння, а різноманітними засобами зумів передати тривогу, яка запанувала в їхніх душах. Виняткова увага, яка досягається пестливими словами, різні передчуття, які не дають спокою, свідчать про наближення нещастя. Та й сюжетний розвиток подій наближає до катастрофи. Сава не зміг переступити через себе і відріктися від православної віри на користь уніатства, як вимагав Конєцпольський. Козаки теж не можуть простити відступництва Саві. Особливо підігріває емоції Гнат Голий, який підштовхнув його до союзу з Конєцпольським. Він називає Катерину відьмою. Зводить наклепи на Саву Чалого, що той давно замишляв зрадити козаків і цим викликав обурення козаків:

“С т е п а н. Смерті предать його! Такого злодія земля терпіти не мусить.

П а в л о. Як то ти його вкусиш! Смерті предать!..

И г н а т. От диковина! Тільки на мене поважтеся, а я вас прямо на його наведу, нишком — ніхто й не зна. Дней у вісім доскочимо до Немирова, а відтіль він за дві милі.

А н т и н. Такого ірода, мабуть, і на світі не було. Як же?

О н и с и ф о р. Іюда, бісів син!” [З, 196].

По-іншому сприймає вчинок Сави його батько Петро Чалий. Він добре знає свого сина і прагне зрозуміти його вчинок. Як гетьман війська запорізького, він намагається стримувати свої емоції та батьківське почуття вибухає розпачем:

“П е т р о. Не знаю, як вам і одказати на се: просити вас — скажете, що оступаюсь за ізрадника! Панове! Я ваш гетьман: ви самі мене вибрали — я зложу з себе гетьманство, бо гетьману не пристало вам кланяться. Ні, панове, я не гетьман ваш: я простий козак, старий, чахлий — я прошу у вас: змилуйтесь надо мною!

А н д р и й. Як?

П е т р о. Не робіть мене навіть безчасним! Не убивайте мого сина! Коли вже він став такий зрадник — я й сам бачу... поїдемо до його, він покається, він посоромиться батька свого рідного! Панове... він таки наш чоловік! Далєбі! Бачите, у мене нема ні роду, ні племені, він у мене один одним, та й того хочете у мене відняти!.. Та лучше ви мене преж убийте, щоб і до моїх ушей не доходило, що його на світі немає! Панове! що якби ваш син так... пожаліли б... так і мені! Пожа-

луйте його: за сее вас і Бог не зоставить, що ви мені, бідному, уважите!.. Нащо ж ви мене і гетьманом вибрали, коли останню радість хочете одняти?.. Перший раз простити можна — а я сам з вами поїду. Далєбі, він оп'ять буде вірний наш! Коли вже на його не хочете положить ласки, надо мною змилюйтеся!..”[3, 200].

Благородне батьківське серце відчуває, що його син не міг стати зрадником. Тому Петро Чалий намагається спинити самосуд, не допустити жорстокої розправи.

Та проти цього протестує Гнат Голий: “ Я вам нічого не буду радити: я тільки спитаю вас, чи можна простити і пожалувати зрадника, бісового сина, невірного, онцихриста, знахаря, вовкулаку, що із чортами запанібрата? Та ще у бісового сина аж жижки трусяться, як би нам лихо та напасть ізробити. А! Ну, як ви на се скажете?”[3, 201].

Гнат Голий підбурює козаків, збирає спеціальний загін для розправи зі зрадником. Він знаходить Саву Чалого і особисто вбиває його та дружину Катерину. Та виявляється, що у цій історії замішаний і сам Гнат Голий. Поляк Лисецький, який був зв'язковим між Гнатом Голим та Конєцпольським, розкриває всі таємні стосунки Гната Голого з поляками: “Ви загубили Саву за те, що він до нас був приятний, а Ігнат Голий іще більше вас зрадив. Коли у Сави Чалого і думки не було до нас приїздити, він усе звіщав пана Конєцпольського. Він і Саву на се підмовляв, і мене до його проводив. А після того й на Саву писав, що він обманює Конєцпольського. Ігнате, чи пізнав мене? Коли виїздили із Терехтемирова, я був у тебе і ти мені казав, що таки Саву згубиш, а ми щоб нехай вас стерегли і всіх старшин переловили; іще ти й сам боживсь мені, що у сім ділі помагатимеш. Що? Відрікатися станеш?”[3, 216]. І коли на протести Гната Лисецький показав його листи до Конєцпольського, в яких йшлося про його підступні наміри, козаки вбивають Гната Голого. У даному випадку драматург відступив від життєвої правди, намагаючись показати заздрість як рушійну силу конфліктних стосунків між Савою Чалим та Гнатом Голим. Але такий фінал не зовсім оправданий. Микола Костомаров не вмотивував вчинків Гната Голого. Коли з Савою Чалим все зрозуміло: образений на козаків та свого батька, він не зміг вгамувати своєї образи і вирішив пошукати собі іншого пана. Але його українське ество не дало йому можливості переступити через власне “я”, і тому його трагічна загибель цілком закономірна — він неминуче скочувався у прірву. А вчинки Гната Голого пси-

хологічно не вмотивовані, у його діях не має логічної послідовності так необхідної для драми трагедійного плану. Тому його смерть художньо не оправдана. Тут драматург не зумів досягти належного естетичного рівня, щоб передати високу емоційну напругу твору. Штучна драматизація фіналу не пішла на користь трагедії. Неоправдана смерть Гната Голого повернула драматичний твір зовсім в інше русло, абсолютно не підготовлене для такої різкої зміни. Внаслідок цього послабилася емоційна напруга, так необхідна для фінального апофеозу. Та, незважаючи на це, “Сава Чалий” Миколи Костомарова має виразні жанрові ознаки трагедії, бо у центрі твору трагічна постать запорізького козака Сави Чалого, який через свою амбітність добровільно опинився у таборі ворогів, але національна гідність стала на перешкоді здійснення задуманого — він не зміг переступити через самого себе. І тому у нього не було іншого виходу, крім трагічної розв’язки.

У трагедії “Сава Чалий” Микола Костомаров порушив надзвичайно складну і вічно актуальну проблему зради. Драматург не допустив до морального падіння головного героя. Сава Чалий залишився сам собою, але загинув, бо не міг виплутатися з тенет, якими сам себе обмотав. Морально він не став зрадником, але фактично перейшов у табір ворогів українського народу. Микола Костомаров не засуджує свого героя, не виносить йому вирок, а тільки виважено і скрупульозно простежує шлях запорізького козака, якого великі амбіції завели на манівці, котрі були дуже близькими до зради національних ідеалів.

Література:

1. Історія українського війська. – Львів, 1992. – 712 с.
2. Костомаров М. Дві руські народності // Історія філософії України. Хрестоматія. – Київ, 1993. – С.317-322.
3. Костомаров М. Твори: У 2-х т. –Т.1. - Київ, 1990.– 538 с.
4. Мірчук І. Історія української культури // Петров В., Чижевський Д. Глобько М. Історія літератури. – Мюнхен; Львів, 1994. – С.243-376.
5. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2-х т. – Київ, 1992. – Т.1. – 640 с.
6. Сверстюк С. На святі надій. – Київ, 1999. – 784 с.
7. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – 217 с.
8. Янів В. Психологічні основи окциденталізму. – Мюнхен, 1996. – 205с.

Людмила Сипко, доцент

Прийоми творення художнього образу в “Поемі для жіночого голосу” Івана Драча

Іван Драч уже давно сказав своє вагоме слово в сучасній поезії, досить чітко вималювавши свій особистий стиль. І перо справжнього майстра тепер без особливих зусиль можна розпізнати навіть в тих його віршах, які, здавалось би, не визначають основних рис поетичного обличчя Драча, не торкаються його улюблених тем.

Не стала тут винятком і “Поема для жіночого голосу”.

Перш за все варто сказати про особливість жанру цього твору. Адже винесене у заголовок слово “поема” у даному випадку не є показником власне жанрової своєрідності. Згадаймо, що І. Драч досить вільно значну кількість своїх віршів назвав баладами, хоча в них, як правило, не були присутні дві головні баладні ознаки — розвиток дії і драматизм. Швидше за все “Поєму для жіночого голосу” можна кваліфікувати як віршовий цикл. На користь останнього говорить те, що п'ять включених у неї віршів об'єднує не тільки символічний заголовок, а й інша ознака, яка дає право розміщеним один за одним віршам називатися власне циклом, — це наявність певного руху сюжету, де розвиток дії увінчується відчутною кількісною зміною, а та у свою чергу переростає у розв'язку. Нескладно визначається і основний мотив, який забезпечує цей рух сюжету — жадана зустріч жінки з коханим і поєднання їхньої долі.

Цікавим нам видається і включення у назву твору слова “голос”. Це не слід спрощено тлумачити як бажання автора встановити прямий, безпосередній зв'язок свого твору з музичним жанром. Але в той же час не можна заперечувати, що в “Поемі для жіночого голосу” певна музична основа забезпечена вже тим, що вірші циклу ввібрали в себе деякі характерні

ознаки фольклорних жанрів — заклинання і плачу, які передбачають своєрідну співучість виконання.

Так, вже перший вірш циклу написаний у формі заклинання. Це драматичний монолог жінки, яка благає свого коханого про повернення. Головний художній засіб, на якому будується образна система твору, — градація. Вона підпорядкована задуму автора показати найвище загострення почуттів покинутої, але ще не зневіреної жінки.

Вірш розпочинається яскравим емоційним сплеском, який створює вжита автором смілива метонімія (синектоха):

На сто колін перед стома богами
Я падаю: прийди мені, прийди.

А потім поет передає почуття відчуженості двох закоханих. Це досягається влучними епітетами, які, завдяки розкутій асоціативності автора, мають відчутне метафоричне забарвлення:

Звучать лихі немилосердні гами,
Несуть журу холодні поїзди.

Розгортаючи градаційну побудову твору, автор далі до “ста колін” і “ста богів” додає ще й “сто століть”. А в кінці вірша всі три метонімії поєднуються. Одночасним їх вживанням поет досягає різкої, вражаючої за силою впливу на читача градації:

На сто колін, перед стома богами,
На сто століть єдине лиш: прийди!

Функцію градації у вірші підсилює також щедре застосування повторів та анафор (наприклад, “а як же ти, а як же ця молитва, а як же ця змордована клятьба” та ін.). У творенні загального образу, настрою вірша беруть участь і такі досить цікаві, як нам видалося, художні знахідки автора, як: метафора “змордована клятьба”, метонімія “рук... заломлена гонитва”. Про сміливість авторського образотворення свідчать також метафоричний епітет “жаждиві руки”. У творі зреалізувалася неабияка майстерність поета, який вдало всю інтенсивність художніх засобів спрямував на розкриття головної думки твору.

Данина фольклорній традиції помітна у другому вірші циклу. Щоправда, його побудова суттєво відрізняється від структури попереднього. Центральний образ двоїться в авторській уяві: жінка — береза. Тон розповіді тяжіє до елегантності. Невимовною тугою охоплена самотня жінка, адже поруч немає її коханого (“нема ж тебе давно!"). Весь свій

біль, тривогу і смуток вона передала подрузі — березі, що, як видіння, постає перед очима коханого чоловіка, щоб нагадати про ту єдину, яка стомилася чекати.

Основою драматизму вірша стає контраст, що будується на головній метафорі, яка органічно вписується у зміст твору: “березово кипить навколо заметіль”. Словосполучення “кипить заметіль” несе у собі також зримі ознаки оксюмору, на який неначе нанизується решта художніх засобів. З одного боку — це невгамовна, бурхлива душа жінки-берези (“корою тріпочу”, “киплю я на вітрах, а серцю буйно-чадно” тощо). З іншого — холодний, байдужий навколишній світ. Недарма ж у ньому домінують білі фарби. Біле у Драча — це не просто колір, це ще й ознака мертвого, відчуженого, далекого. Білим-біла, забіліла, біліє, білий — ніби нагнітає автор необхідне йому враження. А далі відчуття білизни і холоду зростає зі словами: снігова струна, тонкостанна крига, хурделить, віє, заметіль.

Бажання героїні вірша достукатися до серця жаданої людини сповнене почуттям безвихідності, тяжкого відчаю. Схоже, що дарма побивається неспокійна жіноча душа, адже основний настрій вірша легко визначається за опорними словами: тривожна і смутна, щемно забриніла, різкий біль, невигойний біль, вічно припечатано, прогорклий сон, стіна лісів та ін.

Іншим за своєю побудовою і тональністю є третій вірш “Поєми”. Розміщений у середині циклу, він немовби розриває, порушує існуючий плавний ритм і створений ним ліричний настрій. У загальну канву роздумів про “життя без тебе” влітається щось на зразок вільної медитації, яка раптово нахлинула на ліричну героїню і ніби була не просто підслухана автором, а вихоплена десь із середини, без чіткого, фіксованого початку і логічного кінця. На мить забутий біль розлуки. Жіноча душа щиро прагне відчутти спільність долі закоханих, незмірну, нездоланну силу двох поєднаних сердець:

Ми — двоє крил.
І ти, і я.
Ти — двоєкрил,
Бо я — твоя.

Переривчастий ритм вірша створюється вкороченим рядком (лише по дві стопи навідміну від шести стоп у попередніх віршах), а також застосованою поліметрією — поєднанням ямбу з дактилем.

Однак цей вірш видається нам дещо менш вдалим на фоні інших чотирьох творів “Поєми”.

Тему “світ без тебе”, розпочату у перших двох поезіях циклу, продовжує четвертий вірш. Тут вона розвивається на високому емоційному рівні, за своєю структурою цей твір тяжіє до сповіді. Вже з перших рядків вірша відчувається стрімка градація, в побудові якої особливу роль відіграє слова анафора:

Без тебе світ — це тьмавий морок,
 Без тебе не біжить вода.
 Без тебе кожен камінь — ворог,
 Подушка каменем тверда.
 Без тебе сонце — повне ночі,
 Без тебе ночі без кінця...

Функціонально важливі елементи протиставлення (без тебе — з тобою), на якому побудована друга строфа. А далі — неприховане повернення автора до настрою другого вірша. Наскрізним мотивом стає твердження, що життя без коханого — холодне і мертво: наповнилося кригою небо, стоять льоди в душі, весь світ охопила зимна біда.

Кульмінація четвертого вірша стає кульмінацією всього циклу. Вона, як у творах драматичного жанру, максимально наближена до розв'язки. В останній строфі поет ламає перший рядок, створюючи тим самим несподівану паузу — містку і дуже змістовну.

Основна думка максимально посилюється: без коханого не тільки світ пустий, а й сама жінка не мислить власного існування:

Без тебе,
 що мені без тебе —
 Нема мене на всі світи...
 Тож нахились блакитним небом,
 Тож святом сонця освяти!..

Два завершальні рядки — рядки-заклики, рядки-благання — створюють логічний перехід до п'ятого, останнього вірша “Поєми”.

У ньому холодні кольори раптом змінюються весняним буянням барв, наскрізний біло-крижаний тон другого та четвертого віршів — повсюдним цвітінням. Автор вдається до свідомого алогізму, щоб підкреслити захоплене, незвичайне світосприйняття закоханої жінки, довге чекання якої увінчалось успіхом:

Із вирію вернулись квіти,
 Розквітали в небі ластівки.

Орнаментально-прикрашувальну функцію автор відводить кореневі *квіт-*, насичення яким першої строфи передає стихійні емоції і бурхливі почуття ліричної героїні, адже серце її “б’ється в цілий світ” і так палає, що йому навіть “сонце задрить”.

Далі своєрідним символом щасливого кохання стають крила, бо вони — це політ, розкутість, воля. По-справжньому “крилатою” у вірші є вся третя строфа.

Радісні, мажорні ноти в останніх рядках циклу стрімко наростають. Вустами закоханої жінки поет співає славу юному, зацілованому світові, що весь стоїть на любові.

У поезії І. Драча переважає об’ємне, багатомірне світосприйняття, зображення життя з усіма його складнощами. Але у даному вірші, як і у всій “Поемі” в цілому, сенс існування зводиться до одного-єдиного — любові, адже саме вона, стверджує автор, тримає на собі цілий світ.

“Поема для жіночого голосу” — це ретельно відпрацьований твір. Майстерність перевтілення у жіночий образ, розмаїття художніх засобів, які передають основну думку циклу, дозволили його автору виразити всю багатогранність і бурхливість почуттів закоханої людини, її високі душевні пориви й особливе світосприйняття. Все це ще раз доводить, що Іван Драч не тільки представник інтелектуальної поезії, а й тонкий, проникливий майстер сугестивної лірики.

Лариса Стрюк, доцент

Особливості відображення людської особистості в українських народних колядках та щедрівках

Людина, її духовний світ, її переживання, її етнобуття завжди стояли в центрі зображення у народній словесності, оскільки, як зазначав М.Г.Жулинський, “кожна окрема особистість формуючи своє, індивідуальне, соціальне “я”, зосереджує в собі, в своєму світогляді, умонастрою, світосприйнятті головні проблемні напруження та соціально-психологічні вираження реальності”[1, 71].

Твори календарно-обрядової поезії українців при зображенні образів ліричних персонажів з давніх-давен враховують своєрідність психіки людини, її зовнішності, різнобічні зв'язки і відношення людини з навколишньою дійсністю, суспільним життям. Образ людини поставав у народній поезії багатогранно, тому вона відзначається високим людинознавчим потенціалом.

Колядки та щедрівки становлять окремий цикл величальних пісень, що співаються під час зимових свят. Це аграрно-магічні пісні святкового обходу дворів. Колядки господарю в основному зосереджені навколо праці хлібороба. Він оспівується як багатий хазяїн, що проживає у блокам'яній світлиці у повному достатку: на столі у нього “калачі з ярої пшениці”, на ньому “шуба люба”, на поясі “калиточка” повна грошей. Величання поєднувалось з магічним заклинанням і побажання гарним людям добробуту, худоби, що множитья з року в рік:

- Вийди, вийди, господарю,
Подивися на кошару,
Там овечки покотились,

А ягнички народились.

В тебе весь товар хороший

Будеш мати мірку грошей [3, 273].

Як свідчить щедрівка, добробут людини визначався її здобутками у господарстві, зокрема у тваринництві, а також у землеробстві. Так, в одній із колядок бажалося те, без чого неможливе життя землероба - гарний врожай:

Дарує господь два лани жита,

Два лани жита, третій пшениці,

Третій пшениці на паляниці,

Четвертий проса - колядка довша,

А п'ятий вівса - колядка уся [3, 265].

Усі побажання гіперболізували реально можливий достаток, бо саме на цьому зосереджувалася українцями владна магічно-заклинальна сила поетичного слова. Але будь-які матеріальні прибутки не заступають головного - кохану людину: "Хоч не гроші, то полова, в тебе жінка чорноброва" [3, 273].

Людина не мислила себе відстороненою од свого господарства та родини. Це надавало господарю ще більшої статечності. У ролі акцентно-виразного засобу у колядці використовується поетичний підхват, за допомогою якого виділяється кожен компонент величання-побажання, щоб господар не був "сам собою", а з "газдинькою", "діточками", "овечками", "коровками", "кониками", "пчілками" [3, 271] та іншим, що у сумі являє родинний затишок і добробут. Оспівувався, величався той господар, у якого завжди були гості, тобто цю людину шанували. Взагалі гостинність виступає у колядках та щедрівках однією з провідних ознак характеру українця:

Ой радуйся, хазяїне, веселися, хазяїне,

В твоєму домі.

Весь двір на помості,

В його щодня гості,

Радуйся! [3, 269].

Людина постійно прагнула перебувати у гармонії з природою, відчувала себе її невід'ємною частиною, що знайшло своє відображення у поетизації людської особистості через природу, особливо яскраво це підкреслюють порівняння: "господар, як виноград", "господинька, як калинонька". "діточки, як квіточки" [3, 270].

В основу цих поетичних порівнянь покладено образні характеристики: господар багатий та статечний, як виноград; господиня гарна, червона, струнка та розкішна, як калина; діточки маленькі, гарненькі, дарують радість, як квіточки.

У колядках та щедрівках також відбився космогонізм мислення давнього українця, що знайшов вираження у поетичному паралелізмі:

Ясен місяць - пан господар,
Красне сонце - жона його,
Дрібні зірки - його дітки [3, 273].

Типовою формою звертання у календарно-обрядових піснях зимового циклу є рядки:

Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на здоров'я.

Це засвідчує сильний гуманістичний пафос пісень, шанування і віншування українцями всіх людей.

Поряд з поетизацією людини, уславленням її найкращих рис в уста господаря як голови роду народом вкладено засудження людських проступків морально-етичного плану, висловлення негативного ставлення до них. Визначальним є той факт, що таке ставлення до проступків у світогляді українців було споконвічне:

Та й раду радять первовічную,
Первовічную, довговічную,
Що не так тепер, як стародавно.
Похилилося, посмутилося,
Що син на віття руку здіймає,
Донька матері не послухалася,
Що брат на брата меч витягає,
Сестра на сестру чарів шукає,
Що кум до кума звечора не йде,
Сусід сусіда в біду тягне [3, 265].

Ця колядка акцентує увагу на тому, що людина не може жити осібно від громади, її засмучують явища, що порушують щастя інших родин, гармонію відносин у громаді, як між батьками і дітьми, сестрами і братами, так і між сусідами та кумами. Основою гарних взаємин є доброзичливість і дотримання родинної звичаєвості.

Прославляючи господаря, колядники оспівували всю його щасливу родину. Величання господині торкалося, по-перше, кола її домашніх інтересів: а) господарства; б) виховання дітей;

по-друге, її краси. Як справжня господиня, вона дбає про добробут: “в неї челядь вся в золоті ходить,.. В неї коники всі воронії,.. В неї возики всі кованії” [3, 279]. Як бачимо, уславлення господарської вдачі часто у колядках та щедрівках супроводжувалося гіперболізацією.

Колядки на честь господині, образ якої поетизується через цілу низку порівнянь: “По двору ходить, як сонце сходить, А в хату ввійде, як зоря зійде” [3, 276] підтверджують і космологізм українського образного мислення. У колядці “Ой ясна, ясна на небі зоря” поетизується образ жінки не лише за красу, а й за соціальний статус - “грошовита”, а її образ поетизується за допомогою паралелізму:

Ой ясна, ясна на небі зоря,
Ой красна, красна у Сашка жона,
І красовита, і грошовита... [2, 34].

Особливо наголошується у піснях на її душевній теплоті, працьовитості, а також на вроді. Порівняння у колядці часом підсилюється художньою гіперболою з елементами поетизації тієї роботи, яку виконує жінка. Шие вона не звичайний кожух, а кожух для короля, використовуючи незвичайне оздоблення: “на рукавиці - сиві голубці”, “на пазусі - різні квітки”, “на комірці - райській пташки” [2, 34].

Досить часто у колядках не тільки констатуються певні риси характеру господині, її врода, високі моральні якості, а висловлюються найкращі побажання: “Віншуємо ж тя щастем, здоров'єм” [2, 33], що є найбільшими людськими цінностями. Господар-чоловік, вшановуючи свою господиню, звеличуючи її красу, обов'язково обдаровував її: “Перший подарок - тонкий серпанок, Другий подарок - лисяча шуба, Третій подарок - шовковий пояс” [3, 275]. У піснях оспівуються взаємоповага між подружжям – “чоловік жону вихваляє”, образ господині поетизується оціночним епітетом “хорошенька” та низкою порівнянь - “як чашечка у меду, як соловейко у саду”. Образ чоловіка поетизується через образний паралелізм: “барвінок процвітає”, “чоловік жону вихваляє”.

Найкращі чоловічі риси, оспівані у колядках та щедрівках, що адресуються парубку. В них він постає: 1) сміливим воїном; 2) господарем, вправним мисливцем; 3) вірним і ніжним коханим. Любов до рідної землі, готовність захищати її у момент небезпеки є провідною рисою чоловіка:

- Кидай стругати, іди воювати,

Бо твої городи турки обняли,
 Турки обняли вмісті з татарами.
 - Виведіть мені коня-косача,
 Коня-косача й гострого меча.
 Я тії турки висічу тутки,
 А тії татари зажену далі [3, 285].

Виховання бойового духу у молоді було завданням старшого покоління. Колядки своєрідно прогнозували майбутнього захисника вітчизни, готового стати на оборону рідного краю, бути вправним воїном, тому поетизується звитяжність парубка, його козацька відвага. А якщо він іще й сирота, то козацькі цінності замінюють йому родину. Так, у колядці парубку "Іхав Павленко через густий лісок" оспівується чоловіча звитяга, життєвий оптимізм ліричного персонажа, який хоч і є сиротою, але не сумує з цього, не занепадає духом, бо у нього "матінка - гостра шабелька", "батенько - вороний коник", "братичок - золотий лучок", "сестриця - ясна зірниця" [2, 41]. Він постає у пісні як самовідданий народний лицар, звитяжний і надійний захисник народу. Але основне призначення українця, як це постає з текстів колядок, мирна хліборобська праця.

Дуже часто в уявленні українців дівчина поетизувалась шляхом її порівняння з якоюсь екзотичною тваринкою, на яку полював парубок. Прийом інакомовності часто використовується у колядках та щедрівках, де виявляється відгомін весільних обрядів, що втілено у словесних формулах українців, типу "буде куна на шубу, а дівка до шлюбу" [3, 289]. Адже під час зимових свят молодь знайомилася, гуляла і відпочивала разом, а восени, що для українців є часом весіль, одружувалася. У парубоцьких колядках оспівується чоловіча гідність, зневага до майнового багатства, одруження з рівнею. Крім того, образ звичайного козака підноситься до образу звитяжного лицаря, з яким би хотіли поріднитися навіть царі:

Ой цар питає, чий це син грає:
 - Ой коли б я знав, чий це син грав,
 Та я б за нього царівну оддав,

Царівну оддав, царство дарував [3, 286].

У колядці акцентується увага на тому, що людина знає собі ціну, не піддається на підмови і дарунки, знає і добре розуміє своє місце в житті, свою самодостатність, що обумовлено народною філософією буття:

А Василь устав, йому одказав:

- Твоя царівна мені не рівня,

А твоє царство мені не панство [3, 286].

Своєрідним закликком-замовлянням, у якому сконцентровано бачення українцями ідеального парубка, хлопця, постає у таких словах:

Рости ж великий, будь довговічний,

Будь довговічний, людям величний –

Отцю та й матці на утіхочку,

А людям добрим на порадочку [3, 325].

Колядки та щедрівки дівчині возвеличують: 1) її вроду; 2) працьовитість, хазайновитість; 3) почуття любові до судженого; 4) вшанування старших. Найбільша увага в українських календарно-обрядових піснях зимовго циклу приділяється поетизації дівочої вроди, її обличчя: "...у неї очки, як галочки чорненькі" [3, 318]. Це відбувається шляхом прямого (за допомогою сполучника "як") або опосередкованого порівняння: "Бо в ті панянки білі рученята, Кращі срібних зірок карі оченята" [3, 307].

Дівчина зображується найніжнішими барвами. Космологізм мислення українців сприяв тому, що найкращою характеристикою певного явища людського буття було його порівняння з небесними тілами. Що ж стосується оспівування дівочої краси, то у колядках та щедрівках врода дівчини перебільшує навіть їх красу і велич. Це свідчить про велику повагу і любов до дівчат:

По воду пішла, як зоря зійшла,

А з водою йшла, як місяць зійшов.

Шапки здіймають, її питають:

- Чи ти царівна, чи королівна?

- Я не царівна, не королівна,

Батькова доня, гречна дівчина [3, 306].

Звеличення образу дівчини відбувається шляхом порівняння її з царськими особами. Визначальним є той факт, що дівчина відмовляється від цих порівнянь і наголошує на тому, що вона є простою "гречною" дівчиною, батьковою донюю, що свідчить про велику самоповагу і власну гідність. Відповідно використовуються поетичні звертання, в основі яких лежать приховані порівняння, що свідчить про високу мовну культуру українців: "Ой, ягідочко, красна панночко, Оксеню!" [3, 306]. Величезна увага в колядках і щедрівках приділена висвітленню працелюбності і хазайновитості дівчини.

Оспівувалися саме ці якості, оскільки дівчина - це майбутня господиня, дружина і мати, хранителька домашнього вогнища. Поетизація дівчини здійснюється шляхом перебільшення певної гарної риси чи ознаки. Оспівується у піснях дочірня вдячність, вшанування батька і матері, найчастіше шляхом обдаровування тим, що дитина зробила власними руками:

А в тім лузі терем стоїть,
 А в теремі красна панна,
 Красна панна Маруся.
 Тонко пряла, дзвінко ткала,
 Свійому батькові на рубашку,
 А матері на серпанки [3, 316-317].

Така дівчина опоетизовувалась, порівнювалась з красною панною, а дім таких людей величався теремом. Мати і батько в свою чергу мали навчати доню життєвої мудрості, в чому виявляються елементи етнопедагогіки:

Там Галя пшеницю жала
 Пшеницю жала, снопи в'язала.
 Снопи в'язала, батька слухала:
 - Вставай, доню, раненько,
 Роби в полі гарненько,
 Люби мужа миленько,
 Щоб було жити добренько [3, 308].

Загалом величання чесного роду, що було пов'язано у давніх українців з культом родини, досить поширене у колядках та щедрівках:

Бувай же здоров, гречний молодче;
 Не сам з собою - з отцем, з маткою,
 Ой з братчиками та й сестричками.
 Та й з усім родом, гречним обходом [3, 325].

Вражаючою постає здатність українців влучно, в одному слові передавати гаму ознак людської особистості ("гречно" - добродійство, щирість, добропорядність). У багатьох колядках та щедрівках молодь зображується під час виконання певних господарських справ, оскільки соціальний статус людини визначався її вправністю, вмлістю, здатністю до самостійної корисної дії: "ори, синку, цюю нивку, та посієм пшениченьку..." [2, 37], "дівка Наталочка пшениченьку жала" [2, 41], "Вірочка сад садила" [2, 47]. Парубок у колядках - невтомний трудар і богатир-воїн, мисливець і красень. Дівчина зачаровує своєю вродою, працьовитістю. А тому скажемо словами Івана

Франка, що “колядка переносила їх думку в якийсь світ, близький і рідний їм, а при тім, зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя, пісня виповідає простими словами їх найглибші, сердечні бажання, показує їх не як бажання, а як дійсність. Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачить себе заможним господарем, у якого подвір'я чисто заметене, хата гарна, світла, в хаті прибрано по-святковому, недостатків нема, а натомість за столом сидять гості, славні та величні на весь світ, і він радий, що може почесно і відповідно прийняти їх. Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилю уступає на бік, впливає сльозами, не гіркими, - але такими, що об'легшують душу. Оце й єсть сила і суть поезії” [6, 10-11].

Молодь виховувалася з дитинства у душі поваги до старшого покоління, а особливо до батьків. Діти цінували батьківську турботу та піклування про них батька та матері, причому однаковою мірою, як дівчата: “Ой Марисю, Марисенько, Хто ж тя прибрав хорошенько?”, “Прибрав мене мій батенько, ...Прибрала мя моя матінка” [5, 306-307], так і хлопці: “Молодець Андрійку, хто тебе навчив, Хто тебе навчив у скрипочку грати?”, “Навчила мене моя рідна матінка У скрипочку грати, хороше співати, Темної ночі не всипаючи, На білих руках вихитуючи” [5, 287].

Тексти колядок і щедрівок дають підстави твердити, що вони мають антропоцентричний характер, в центрі їх зображення поетизований образ людини, що постає як втілення прекрасного, як народне уявлення про ідеал:

чоловік — це сім'янин, гарний господар, люблячий батько і чоловік, він порівнюється з виноградом, ясним місяцем, він дбайливий і щедрий;

жінка — гарна господиня, любляча мати і дружина, красуня, чорноброва, вона порівнюється з калинонькою, красним сонцем, зорею, місяцем і золотом, вона привітна, гостинна;

діти — порівнюються з квіточками, дрібними зірками;

парубок — гарний воїн-захисник, лицар, красень, хороший мисливець, достойний наречений, “людям велич-

	ний, отцю та й матці на утіху, а людям добримна порадочку”, він ясніший, “як місяць на небі”;
дівчина—	красуня з карими чи чорними очима, що “кращі срібних зірок”, з білими руками, “личко, та як яблучко”, “коси аж до пояса”, вона порівнюється з зорею, царівною, королівною, вона слухняна, роботяща, гарна майстриня, господиня, що прагне всім догодити, всіх обдарувати.

Людина перебуває у повній гармонії з природою, тому провідна емоційна тональність колядок і щедрівок “радуєся”, “веселіся”. У піснях зимового циклу знайшли відображення архаїчні уявлення українців, міфологізм мислення, особливо яскраво виявились космологізм образного мислення українців, анімістичні вірування, що найкраще вираження знайшли у персоніфікації рослин, тварин, предметів неживої природи, небесних світил, природних явищ. Образна система колядок і щедрівок є підтвердженням того, що людина не відділяла себе від природи, пов'язувала з нею свої успіхи і негаразди, щастя і недолю. Тексти колядок і щедрівок є яскравим підтвердженням тому, що наші предки вірили у магію слова, різдвяні величальні пісні були покликані за допомогою словесних формул домогтися високого врожаю, багатого приплоду худоби, добробуту, міцного здоров'я та ін. Обидва жанри невід'ємно пов'язані з виробничою діяльністю людини, поетизують різні процеси праці. Значна частина пісень має дидактичний характер. У них подаються поради молодому поколінню на майбутнє життя, передається життєвий досвід як практичного, так і морально-етичного планів. У колядках і щедрівках, як показав аналіз текстів, дуже сильний фантастичний елемент, але він має глибоко життєвий, соціальний зміст, оскільки трансформує бажане, що так чи інакше пов'язане з реальною дійсністю.

Література:

1. Жулинский Н.Г. Человек в литературе. – К.: Наукова думка, 1983.
2. Закувала зозуленька: Антологія української народної творчості / Упоряд., передм. та прим. Н.С.Шумади. – К.: Веселка, 1989.
3. Календарно-обрядові пісні / Упоряд., передм., приміт. О.Ю.Чебанюк. – К.: Дніпро, 1987.
4. Скуратівський В.Т. Місяцелік: Український народний календар. – К.: Мистецтво, 1992.

5. Український фольклор: Критичні матеріали / С.К.Бисикало, Ф.М.Борщевський. – К.: Вища школа, 1978.
6. Франко І.Я. Що таке поезія? //Вибір декламацій для руських селян і міщан. – Львів, 1902.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА І МІЖЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

Лілія Богачевська, аспірант

Типологічні особливості автобіографічних творів (на матеріалі повісті “Художник” Т.Шевченка та роману “Девід Копперфілд” Чарлза Діккенса)

Життя і творчість англійського письменника Ч.Діккенса привертали увагу російських та українських літературознавців з моменту появи перекладів його творів на сторінках журналів Росії. У радянському літературознавстві його життєвий шлях та творчий доробок вивчали Лан Е., Івашева В.В., Сільман Т., Михальська Н.П., Катарський І.М., а у 1982 році у світ вийшло монографічне дослідження українською мовою “Чарлз Діккенс” Лібмана З.Я. [5]. Науковців передусім цікавила постать Ч.Діккенса як автора художніх творів, сатирика та гумориста, романи й оповідання письменника вивчалися як цінні зразки мистецького слова. Проте значення творчості митця у контексті українсько-англійських літературних зв'язків малодосліджене. Тема реценції творчої спадщини англійського романіста українською критикою, цінності перекладів його творів українською мовою, творчого засвоєння діккенсівської тематики, поезики українськими митцями не була ще предметом спеціального аналізу, хоч деякі її аспекти були частково висвітлені у статтях Зорівчак Р. [3], Кузика Д. [6], Хомчука Д. [7]. Метою цієї статті є дослідження типологічних подібностей та відмінностей автобіографічних творів “Художник” Т.Шевченка та “Девід Копперфілд” Ч.Діккенса, які

неоднотипні за жанром. Повість “Художник” - невелика за обсягом, а “Девід Копперфілд” - багатоплановий роман, підсумок життєвого шляху автора. За тональністю і за змістом ці літературні твори перегукуються, саме тому ми вважали за доцільне проаналізувати їх на типологічному рівні, щоб з'ясувати процес становлення обох митців, їх погляди на мистецтво та його роль в духовній еволюції народу.

Міф про Шевченка як “поета з народу” вже давно спростовано. Освіченість цього майстра художнього слова вже не викликає сумніву в українських дослідників-літературознавців. Незаперечним фактом є його широка обізнаність із західно-європейськими й російською літературами, про що переконливо свідчать його “Щоденник”, листи, повість “Художник” та інші твори. Романіст був знайомий з античною літературою, з культурними здобутками італійського Ренесансу та нової Європи. В його літературному доробку згадуються імена Гомера, Вергілія, Овідія, Тита Лівія, Данте, Петрарки, Боккаччо. Митець захоплювався творчістю Пушкіна, Гоголя, Жуковського та інших російських авторів. У своїй поезії, прозі, листах, “Щоденнику” Т.Шевченко згадував французьких письменників та поетів Вольтера, Шатобріана, Беранже, Ежена Сю, Бальзака, англійських майстрів художнього слова Шекспіра, Дефо, Річардсона, Гольдсмита, Бернса, Вальтера Скотта та Дікенса.

Отже, творчість Ч.Дікенса була відома українській інтелігенції ще за його життя. Мистецькі кола тогочасної Росії мали можливість познайомитись з найсучаснішою літературою та зразками якісно нового художнього слова.

Ч.Діккенс здобув світову славу зразу ж після публікації своїх перших книг. Переклади творів поширювались у Західній Європі з блискавичною швидкістю. У Росії, до складу якої входила Україна, вони мали великий резонанс на початку 40-х років, систематично друкувались на сторінках журналів “Библиотека для чтения”, “Отечественные записки”, “Русский вестник”, а також виходили окремими книгами. Багато романів зразу ж після першої появи в Росії перевидувались та перекладались знову. Найпопулярнішими були романи “Піквікський клуб”, “Домбі і син”, “Девід Копперфілд” та інші.

Серед перших видатних українських митців, хто знав і любив англійського письменника, був його сучасник Т.Шевченко. Кобзар писав: “Діккенс Чарльз-славний англійський повістьяр. Повісті його відзначаються глибоким

сентиментом і ніжною іронією; дають довгу низку незабутніх типів: "Девід Коперфілд", "Клюб Піквіка", "Олівер Твіст..." [9,176].

Т.Шевченко не наслідував Ч.Діккенса, однак можна провести паралелі та знайти аналогії у виборі тематики в обидвох митців. У творчій спадщині Шевченка і Діккенса важливе місце займають автобіографічні твори. Повість "Художник" українського письменника - найкращий зразок його прози, роман "Девід Копперфілд" англійського реаліста, його "улюблене дитя", вражає читача гармонійністю внутрішньої структури серед інших творів. Цей твір Діккенса вперше в історії світової літератури розкрив перед читачем красу внутрішнього світу дитини.

Перебуваючи на засланні у Новопетровському форті, Т.Шевченко намагався відновити у своїй пам'яті приємні спогади про петербурзьке життя. Це був період інтенсивного культурного збагачення Кобзаря, якому сприяло середовище інтелігенції та прогресивних людей, з якими він спілкувався. Перед його очима з'являються "образи декоративних скульптур Торвальдсена, ідеали людської краси, втілені в статуях Аполлона Бельведерського, Венери Медицейської, Геркулеса Фарнезького, багатство життєвої сили Рубенса, гостре відчуження життя і побуту голландських жанристів, ідеальні люди художників італійського Ренесансу, тонка психологія Ван-Дейка." [1, 291]. У свідомості майстра слова живуть також твори англійських письменників Дж.-Н.-Г.Байрона, В.Скотта. В коло літературних інтересів митця входили не тільки західноєвропейські романтики, а й письменники-реалісти, зокрема Ч. Діккенс.

Особливо подобався Т.Шевченку твір Ч.Діккенса "Девід Копперфілд". Невипадково один з персонажів його російської повісті "Близнець", описуючи чистеньку кімнату, в якій мешкає інститутка Наташа, перш за все помічає примірник "Отечественных записок", розкритих на "Девіді Копперфілді" [8, 122]. Можливо, саме цей роман англійського романіста, про який Кобзар згадував у 1855 році, роком пізніше дав йому імпульс до написання російською мовою автобіографічної повісті "Художник". Сам автор так характеризує генезу своєї творчості: "Хто його знає, відкіль несеться, несеться пісня, складаються вірші, дивлюсь- уже й забув, про що думав, а мерщій напишеш те, що навialось" [4, 19].

У жовтні 1856 року у Новопетровському форті Т.Шевченко написав свою повість “Художник”, де знаходимо важливий матеріал про естетичні та суспільні погляди митця, про його перший петербурзький період життя. В образі оповідача легко впізнати Івана Сошенка, хорошого товариша молодого Шевченка, в образі юного митця - самого автора. Повість не є повністю автобіографічним твором, у ньому знаходимо багато вимислу, фантазії. Головний персонаж зображений значно молодшим, ніж був Т. Шевченко у роки звільнення від кріпосної залежності. Шлюб і смерть головного героя, про які йдеться у другій частині повісті, є домислом автора. Водночас у творі знаходимо чудові реалістичні образи багатьох сучасників Шевченка, зокрема живописців Карла Брюллова, Олексія Венеціанова, Івана Сошенка, поета Василя Жуковського, поміщика Павла Енгельгардта.

Центральний образ твору — обдарований художник, який пропадав у безпросвітних умовах тогочасного суспільства. У цьому творі, як і у багатьох інших, висловлено антикріпосницький протест Т.Шевченка. Відчувши на собі всю принизливість становища особистої залежності від пана-поміщика, “свиня в торжевських туфлях”, письменник викривав кріпосництво і вважав його найбільшим народним лихом.

Роман Ч.Діккенса “Девід Копперфілд” - своєрідний автобіографічний твір. Спогади письменника про минуле трансформуються у художні образи. Оповідь ведеться від першої особи. Головний герой роману, письменник Девід Копперфілд, людина освічена, він ще у дитинстві прочитав твори світової літератури, що на все життя закарбувались в його пам’яті і збуджували його творчу уяву та фантазію.

У романі можна простежити спогади письменника Девіда Копперфілда про своє дитинство, юність, і коментар автора щодо пережитих героєм подій, які були типовими для суспільної дійсності вікторіанської Англії. Ч.Діккенс змальовував важливий досвід своїх перших кроків на життєвій ниві, хоча не любив розмов про деякі факти своєї біографії, як свідчили його близькі друзі, зокрема Джон Фостер (перший біограф письменника), якому він віддав свою фрагментарну автобіографію. У ній англійський реаліст згадував роки праці на ваксовій фабриці як найжахливіший період свого життя, як період “принижень та зневаг”. Письменник не вдавався до деталей своєї біографії, бо деякі спогади гнітили його душу. Саме через це

герої Ч.Діккенса дещо завуальовані, однак їх неважко впізнати. Його літературний персонаж Девід Копперфілд клеїв етикетки не на ваксові банки, як сам автор, а на пляшки для вина. Образ містера Мікобера має свого прототипа - батька Чарлза Джона Діккенса. Своїми художніми образами митець намагався привернути увагу громадськості до суспільних, соціальних проблем, зокрема до жорстокої експлуатації дитячої праці, до важкого становища людей, які потрапили до боргової тюрми. Згадаймо: його батько разом з сім'єю відбував покарання у такій установі через грошові борги.

Обидва твори - Шевченковий "Художник" та "Девід Копперфілд" Ч.Діккенса - через призму особистого болючого досвіду митців розкривають перед нами найпекучіші питання тогочасних суспільств України та Англії. Велич Кобзаря та англійського романіста визначається не тільки літературною спадщиною, а й всією сукупністю їхньої людської та громадської діяльності, їх бажанням змінити гнітючу реальність покріпаченої України і вікторіанської Англії з робітніми домами та репресивними закладами.

Творча натура Т. Шевченка, як і Ч.Діккенса, формувалась на тлі суспільних негараздів. Головними героями повісті "Художник" та роману "Девід Копперфілд" - митці з надзвичайно багатим духовним світом, це творчо активні особистості, які здатні створювати нову художню дійсність. Обидва автори автобіографічних творів протиставили песимістичне суспільне буття і живий, надзвичайно чутливий до зовнішніх подій, світ творця.

На початку повісті "Художник" головний герой переживав найкращий період свого життя. Художнику-кріпаку було чотирнадцять чи п'ятнадцять років, він жив у Петербурзі і доля сприяла його духовному зростанню. Потрапивши у коло столичної інтелігенції, юнак мав можливість культурно збагатитись надбаннями людства та освоїти техніку живопису. Головний персонаж - кріпак, учень майстра малярського цеху, проте таке скромне становище не влаштувало його. У вільний від роботи час юнак поспішав у Літній сад, де й задовольняв свою жагоду до мистецтва. Він "зрисував" все: починаючи від скульптур "вертялявих сладко улыбаюющихся богинь, безобразных Фраклита и Гераклита" до барельєфів "из купидонов, украшающих дом архитектора Монферрана"[8, 131]. Ці зразки архітектури були не досконалими, проте на малюнках

художника-кріпака вони були відтворені з “необыкновенным сходством с оригиналами” [8, 131]. Творчий запал молодого митця не вщухав. Коли у Літньому саду вже не було що змальовувати, то молодий художник попросив свого нового друга дати йому “какого-нибудь эстампика срисовать” [8, 133]. Духовний розвиток головного персонажа не обмежувався живописом, йому подобалося читати, він відвідував виставки, цікавився театром. У другій частині творче пізнання художника вже не таке активне, він зіткнувся з гнітючою реальністю, яка вже більше поглинала його таланти.

Ч. Діккенс, на відміну від Т. Шевченка, почав свою розповідь дитинством головного героя і показав розвиток та формування рис характеру майбутнього письменника. Вже дорослий Девід Копперфілд, згадуючи свої дитячі роки, вважав себе дитиною, обдарованою чудовими здібностями, спостережливістю, кмітливістю. Фантазія, любов до книг та спостережливість складають сутність майбутнього митця. Девіду подобалося читати книги, які залишились у кімнаті батька після його смерті. Зокрема такі, як: “Родерік Рендом”, “Перегрін Пікль”, “Гемфрі Клінкер”, “Том Джонс”, “Векфілдський священник”, “Дон Кіхот”, “Жіль Блаз”, “Робінзон Крузо” та інші. Для хлопчика, якого муштрують вітчизняним містер Мердстон та його сестра, світний був справжньою відрадою. Девід жив у цьому світі і йому дуже подобалося перевтілюватись у своїх улюблених героїв. У школі містера Крікла, задовольняючи бажання свого друга Стірфорса, майбутній письменник щовечора розповідав найцікавіші епізоди з художніх творів. Дорослий Девід згадував, що його уява працювала з надзвичайною силою, створювала велику кількість фантастичних історій, героями яких були живі люди. У цих злетах уяви вимисел переплітався з реально існуючими фактами. Саме ця творча сутність юного героя створює оптимістичну протизвагу безраднісній прозі існуючої дійсності.

Головні герої “Художника” і “Девіда Копперфілда” на початку творів живуть своїм внутрішнім життям, проте зіткнення з реальністю неминуче. Цікаво, що обидва автори використовують ідентичний прийом для того, щоб відкрити перед очима молодих, захоплених творчістю, людей справжнє неприкрашене буття - вони вводять у свої розповіді героя-негідника. У повісті “Художник” - це розбещений мічман, який збездивив Пашу. У романі “Девід Копперфілд” - найкращий друг головного героя, Стірфорс, який видавався Девіду ідеа-

лом, сміливим, веселим, талановитим юнаком, виявився безсердечним негідником, жертвою якого стала маленька Емлі.

Хронологічні рамки українського і англійського творів різні, їх вибір зумовлений головною ідеєю творів. Т. Шевченко у своїй повісті “Художник” хотів показати безвихідь становища митця у тогочасному суспільстві, в якому і сам автор був покараний за результати своєї творчості. Повість починається описом юнацького віку головного героя і закінчується зображенням його смерті. На початку оповіді художник живе духовно багатим життям у світі творчості, проте Шевченко зобразив його зіткнення з суворою дійсністю. Головний герой твору одружується з дівчиною-сиротою Пашею, яку згодом збездічав мічман. Далі життєвий та літературний шлях героя ставав все більш тернистим. Картина “Весталка”, яку він намалював з юнки-дружини, набула популярності, проте новий твір “Мадонна”, який мав стати шедевром, так і не був закінчений. Незабаром виникла нова неприємність: молодого художника не допускають до виконання академічної програми. Пізніше творча напружена праця призводить до тяжкої хвороби, а потім й смерті. Нещаслива доля головного героя “Художника” - не виняток у суспільстві тогочасної Росії, а типове явище. Невдало склалося життя Брюллова, молодий Штернберг виїхав до Італії і там помер, оповідач повісті був змушений покинути Петербург. Сам автор повісті “Художник” за свої поетичні твори потрапив на заслання, де десять довгих літ страждав під тягарем солдатчини.

Головна ідея твору “Девід Копперфілд” — формування рис характеру творчої людини, становлення майбутнього майстра художнього слова. Оповідь починається зображенням дитинства головного персонажа, коли розвиваються його творчі здібності. Разом з книгами, роботою власної уяви великий вплив на становлення Девіда Копперфілда-письменника мали життєві спостереження. В другій частині головний герой — спостерігач страшних, веселих, сумних пригод, які відбувалися з його друзями та знайомими. Такі спостереження життєвої прози, пожвавлені творчою фантазією молодої людини, ставали матеріалом для літературної діяльності. В кінці твору головний герой став справжнім митцем: “Моя книга вийшла у світ і мала великий успіх” [2, 586]. Письменник здобув народне визнання та славу, однак він не вважав це надприродним явищем. Його слава- результат природніх здібностей, наполегливої пра-

ці та щасливого випадку. Девід Копперфілд не захворів зірковою хворобою, на його думку, потрібно й далі бути скромним та трудолюбивим. Саме в момент розквіту слави свого героя Ч.Діккенс залишив його.

Літературна спадщина Т.Г.Шевченка зазнала опосередкованого впливу творчості Ч.Діккенса, проте не викликає сумніву типологічна схожість їх автобіографічних творів, яка зумовлена спільними суспільно-політичними, художньо-естетичними чинниками розвитку світового мистецького процесу. Автобіографічні факти, образи, які мають свої прообрази, несуть велику художню цінність. Т.Шевченко і Ч.Діккенс, дотримуючись принципів художньої типізації, трансформуючи певні прототипи в образи, досягли певного узагальнення у своїх автобіографічних творах.

Література:

1. Білецький О.І. Зібрання праць:У5-ти т.- К.,1965. - Т.2.-С.669.
2. Діккенс Ч.Собрание сочинений: В10-ти т.- М.:Худож.лит., 1984. - Т.6.-С.737.
3. Зорівчак Р. Українсько-англійські літературні взаємини //Українська література в загально-слов'янському і світовому літературному контексті: У5 т.- К.: Наук.думка,1988. - Т.3.- С.485-487.
4. Лепкий Богдан Про життя і твори Тараса Шевченка.- К.:Україна,1994.- С.173.
5. Лібман З. Чарлз Діккенс.- К.:Дніпро,1982.- С.184.
6. Кузик Д. Творчість Ч.Діккенса у сприйнятті І. Франка // Українське літературознавство. – 1982. - № 38.- С.38.
7. Хомчук Д. Ч.Діккенс українською мовою //Радянське літературознавство. – 1983. - № 2.- С.54-89.
8. Шевченко Т.Г. Зібрання творів: У 5 т.-К.:Дніпро,1985. - Т.4.- С.413.
9. Шевченко Т.Г.Повне зібрання У 6 т.- К.,1964-1966. - Т.4.- С.520.

Володимир Левенець, аспірант

Архітектоніка прози малої форми Е.Золя

Мотивна структура сюжету. Один із головних функціональних аспектів будь-якої композиції є мотивна структура твору як текстової єдності. Вивчення мотивних елементів дає змогу з'ясувати особливості композиції малої форми у творчості Е. Золя з урахуванням їх смислового та виражального навантаження у тексті.

Текст, за О. Веселовським, проявляється насамперед у “комбінації мотивів”, творячи той чи інший індивідуальний сюжет [3, 301]. У такому ключі розглянемо малу прозу Еміля Золя, зокрема новелу “Спогади”, яка у своїй жанровій структурі проявляє варіативність “комбінації мотивів”, які зрештою можна співвіднести з окремими епізодами власного життя автора (подорож, споглядання обрядової процесії, полювання, історії його друзів, відвідання видатних місць Парижа та ін.). Б. Томашевський розглядає такі епізоди як описові частини окремих дій чи речей і теми цих малих частин твору трактує як мотиви [11, 71]. Новела “Спогади” Е. Золя є своєрідним зразком функціонування у розповідному тексті мотиву як засобу композиційної виразності. Присутність автора зазвичай розкривається викладовою формою від першої особи (“Я пішов у Версаль ..., Я знаю одного старого вченого” і т. ін.), а вся новела побудована у дискурсивній манері, що не передбачає сценічної форми розповідного руху і переважно користується внутрішньою фокалізацією, точкою зору самого розповідача.

“Мотив — це крайній ступінь художнього відхилення від конкретного змісту твору, закріпленого у простій мовній формі” [2, 231] — такою простою формулою можна схарактеризувати у новелі “Капітан Брюль” вислів одного із персонажів, що

визначає загалом структуру сюжету: “*Juponeux a trouvé son trou, il y restera. Un homme enterré!*”¹ [15, 133].

Виступаючи локалізованою структурою у творі, мотив проявляється у багатьох формах. Як засіб характеристики персонажа мотив повинен гармонійно співіснувати з динамікою фабули твору. Наприклад, вчинок одного з персонажів одночасно і характеризує героя, і вбудовується в подієву канву твору, супроводжуючись описом: “*Dès lors, si les amants eussent écouté, quand ils se baisaient à pleine bouche dans les tuileries en ruines, au milieu des carrières désertes, au fond des gorges perdues, ils auraient surpris derrière eux des bruits étouffés de sanglots. C’était Toine, leur chien de garde, qui pleurait dans ses poings tordus*”¹ [15, 92-93].

За варіативністю мотивів “мала проза” Е. Золя загалом не відрізняється від його романістики. Переважно у новелістиці Золя присутня сюжетна діада (поєднання двох мотивів), яка поступово розгортається у мотивну опозицію: любов і ненависть (“Наїс Мікулен”), любов і свобода (“Нанта”, “Жан Дамур”), суспільство і людина (“Жертва реклами”, “Пані Нежон”, “Мій сусід Жак”). Окрім сюжетних компонентів, у текстах Золя присутні також ліричні та описові фрагменти. Ліричні фрагменти домінують у першій збірці автора (“Казки для Нінон”), де ліричний образ пронизує всю композиційну структуру казок і новел, а описові елементи переважають у кожній наступній збірці Е. Золя, виступаючи не тільки у пейзажних, а й у портретних характеристиках (що також індивідуалізує тексти другої збірки — “Нові казки для Нінон” — “Лілі”, “Плечі маркизи”, “Мій сусід Жак”, “Коваль”, “Піст”) та інтер’єрах (“Капітан Бюрль”, “Наїс Мікулен”, “Купання”, “За ніч кохання”).

Використання міфологічних мотивів властиве багатьом літературним епохам. Вони постійно обновлюються, стають все багатограннішими, і, разом з тим, не відходять від своєї смислової сутності. Так, мотив свідомого самогубства головного героя через жінку фігурує у багатьох літературних творах XIX — XX ст. (згадаймо лише самогубство Вертера у “Страждан-

¹ Цей бабій знайшов своє болото, і там залишиться. Пропаща людина.

¹ Якщо б закохані могли почути, коли їх губи зливаються у чарівному поцілунку біля руїн цегельного заводу, посеред покинутого кар’єру, у глибині забутого міжгір’я, вони б почули позаду звуки приглушеного плачу. Це був Туан, їх сторожовий пес, який плакав у свої стиснуті від душевного болу кулаки.

нях молодого Вертера” Гете чи героя “Зів’ялого листя” у Франка). Такий сюжетний мотив і у новелах Золя “За ніч кохання”, “Нантас”, де герой, бажаючи звести рахунки з життям, через певні обставини все-таки залишається живим. Тобто, у творчості письменника спостерігаємо не тільки видозміну певних мотивних елементів, а й їх еволюцію — своєрідну трансформацію сюжетних структур та експресивності у вираженні психології героя. Еволюція наративної манери у малій прозі Е. Золя заснована на психологічному паралелізмі природи і людського життя. В іронічному стилі це поєднання подається у новелі “Свято у Коквілі”, де явища природи диференціюють настрої персонажів: “*C’était l’éternelle histoire, les commandes arrivaient lorsque la mer gardait son poisson... Le lendemain lundi, le ciel était toujours sombre. La mer, haute encore, grondait sans pouvoir se calmer, bien que le vent fût moins fort... Margo était là, avec la moitié de Coqueville, regardant les dernières houles de la tempête, partageant la rancune de son père contre la mer et le ciel*”¹[15, 178-179]. Композиційну структуру увиразнюють також рефлексійно-оповідні розгортання паралелізмів: мотиви горя головного героя будуються на зіставленні образів природи та душевних переживань персонажа (“Повінь”, “Чотири дні Жана Гурдона”, “За ніч кохання”). Зразками літературного паралелізму можуть виступати також філософські роздуми.

Форми вираження суб’єкта. Безпосереднім чинником поетичної композиції твору у структуротвірчій системі сюжету є форми вираження свідомості головного героя як суб’єкта, оскільки його точка зору у сприйнятті світу формує широкий рівень композиційності твору [12, 16]. Як вказує Ю.Лотман, “точка зору” аналогічна до поняття ракурсу в живописі, і означає його як “відношення системи до свого суб’єкта”.

Під “*системою*” розуміємо текст, а під “*суб’єктом*” — головного героя. Очевидно, що ці поняття нероздільні і трактувати їх окремо неможливо, оскільки жодна система не здатна існувати без певного головного центру, яким у тексті виступає

¹ У неділю увечері, лягаючи спати під шквальний дощ, Коквіль почував себе не в настрої, буркотів. Вічно та сама історія, замовлення надходять коли море ховає свою рибу ... Наступного дня, у понеділок, небо було хмарне, море продовжувало штормити, хібащо вітер трохи стих ... Марго була там, дивлячись на останні штормові хвилі, поділяючи разом із своїм батьком злість на море і небо.

головний персонаж. Якщо “*точку зору*” трактувати як аналогію до поняття ракурсу у живописі, то література має тут свою специфіку. Розглядаючи автора як творця певної художньої системи, героя ми розуміємо як суб’єкта зі своїми поглядами, “*точкою зору*”, яку сприймає читач у процесі реценсії твору. Розуміючи обґрунтування Б.Корманом свідомості персонажа як “*форми авторської свідомості*”, ми опираємось на мовні особливості розповідного тексту [5]. Адже автор підкреслює зазвичай свою присутність у творі за допомогою певних прийомів, а саме: 1) синтаксичних конструкцій; 2) за допомогою авторських відступів; 3) за допомогою авторських коментарів. А щодо “*форми свідомості суб’єкта*” то у ній: 1) відсутня точка зору автора, а присутня думка оповідача; 2) суб’єкт сам виступає репрезентантом своїх думок у творі; 3) суб’єкт тотожний оповідачеві (поєднання функцій актанта і наратора).

Так, приміром, у першій збірці Золя панівною формою вираження свідомості суб’єкта є лірико-романтичні монологи. Проте зауважимо, що суб’єктом може виступати й сам автор, поєднуючи функції актанта-протагоніста. Отже, завдяки своїй багатосуб’єктності форми вираження свідомості персонажа, у своїй “*малій прозі*” Е. Золя тяжіє до сприйняття внутрішньої свідомості головного героя і кореляції точок зору різних суб’єктів для створення ілюзії різноманітності образу світу. Важливою формою суб’єктивності у другій збірці є персонаж-розповідач. Ця форма поступово увиразнюється багато-суб’єктною рольовою поетикою у наступних збірках Е. Золя. Така суб’єктна організація першої збірки Золя підготовлена усім попереднім розвитком французької літератури, зокрема творчістю А. де Мюссе, В. Гюго, Жорж Санд. У другій та наступних збірках, як зазначає Е.Еткінд, відчутна художня практика Альфонса Доде, Флобера, особливо, “*style indirect libre*” саме своєю субстантивованістю.

Виявом суб’єкта художнього мовлення є інформація, що передається у формі монолога автора чи персонажа або просто оповіді автора-розповідача чи персонажа-розповідача. Аналіз становлення “*внутрішніх*” точок зору [10, 71-72] суб’єкта дозволяє простежити бачення світу через індивідуально-авторську оцінку. Панівною суб’єктною формою у першій збірці Е. Золя є зображально-оповідна структура, де домінантою виступає переважно автор-розповідач. Така структура втілюється у побудові висловлювання думок і переживань героя, а, отже, зна-

чну частину “малої прози” Е. Золя займає складно-суб’єктна форма викладу. У наведеному нижче прикладі поєднується звертання до символу кохання у пору авторської молодості з описом образу-ідеалу: “*Tu plains la pauvre fille, Ninon; elle était comme la fleur fraîche et embaumée dont on dédaigne l’éclat et le parfum*”^{*} [15, 80]. На тлі другої збірки і наступних збірок персональний монолог домінує над авторським. Проте, ще зустрічаються монологічні форми із вираженням індивідуально-авторської оцінки дійсності. Так, у новелі “У полях” авторська оцінка забарвлена автобіографічністю та описами природи, тобто виражальною формою є моносуб’єктивність: “*Voici l’hiver. J’en aime les premières tristesses, douces comme des mélancolies, l’odeur forte des feuilles tombées et le frisson matinal de la rivière. Parfois, je prends ma barque, je vais m’attacher au fond du petit bras, entre les deux îles. Et là, dans cette mort sereine de l’été, je suis enfin seul, retiré du monde, pareil à un ermite des vieux âges*”[†] [15,71]. Проте, зустрічається також полісуб’єктивність, що передається авторськими описами та формою персонажа-оповідача.

Отже, якщо у першій збірці зустрічається висловлювання в авторській формі зображення, то у наступних збірках ця суб’єктна форма підпорядкована розкриттю психологічної індивідуальності засобами імпресіоністичної та натуралістичної поетики.

Композиція часових планів сюжету. До основних чинників композиційної оформленості тексту належить розгортання сюжету у часі та у просторі, що характеризує індивідуальне художнє мислення письменника та тлумачить еволюцію структурно-семантичних тенденцій розповідної манери.

У літературі найчастіше використовують ці дві форми. Вони сприяють вільному переходу від однієї події до іншої. Використання цих засобів ми зустрічаємо ще у давній літературі (у поемах Гомера паралельні простори — світ людей і світ богів). З еволюцією літературної свідомості форми осмислення часу і простору стають більш удосконаленими.

^{*} Нінон, тобі шкода цієї бідолашної дівчини; вона була як свіжа і духмяна квітка, красу і пахощі якої зневажають.

[†] Ось і зима. Я полюблюю цей зимовий смуток, спокій як похмурий настрій, цей сильний запах опалого листя і ранкове здригання на річці. Інколи я беру човен і пливу в кінець якого-небудь рукава, між двома острівцями. І там, безтурботному спокою від літа, я нарешті один, вдаль від усього світу, немов пустельник давніх часів.

Гармонійний зв'язок фрагментарності простору із властивостями часу дозволяє авторові використовувати еліптичну форму розповідного руху, як це можна спостерігати у новелі Е. Золя “Чотири дні Жака Гурдона”. Золя епізодично подає життєвий шлях головного героя, пов'язуючи його із сезонними циклами (весна — юність, літо — молодість, осінь — зрілість, зима — старість). Маємо приклад застосування дискретної форми вираження, коли автор не описує, як головний герой потрапив у військо чи одружився, а відтворює лише найважливіші моменти життя персонажа. Звертання до “моментного” (епізодичного) начерку життя персонажа ми спостерігаємо ще у першій збірці Золя. Так, у новелі “Злодії і віслук” автор, переходячи від однієї частини до іншої, опускає деякі епізоди, створюючи у читачів відчуття швидкоплинності часу.

Асоціація із порами року увійшла в літературу із міфа, де природний цикл прирівнювався до землеробського (у новелі “Чотири дні Жака Гурдона” Золя підтверджує це натуралістичною теорією народження і смерті (осінь — смерть, весна — відродження) [4, 123]. Поряд із поданням традиційних мотивів розвиваються чи, навпаки, контрастують із цими явищами індивідуальні образи пір року, що наповнені психологічним змістом: “*Ce que je sais, c'est que nous sommes emportés ainsi que des brins de paille au milieu de l'éterneladeur du monde, et que cela rend modeste et sage, lorsqu'on entend ce travail de la terre, seul, par une matinée d'automne*”²[15, 71-72]. В останньому прикладі уже більш підкреслюються уявні зв'язки між порою року і душевним станом, які разом дають глибокий психологічний аналіз головного героя.

Як відомо, категорія часу може передаватися минулим, теперішнім та майбутнім планом сприйняття твору. Їх взаємодія може спричинювати належність твору до певного жанру. Так, теперішній і минулий час буде характерний для спогадів, які простежуються у новелах другої збірки Е. Золя (“Сильде”, “Суниця”, “Спогади”, “В полях”). Філософські лейтмотиви, авторські рефлексії надають категорії часу своєрідного поєднання художнього світу самого тексту із внутрішнім світом читача. У цьому співвідношенні читач виступає своєрідним

² Те, що я знаю, що ми немов соломинки, які втягнуті у вічну роботу природи і це тебе примушує ставати скромним і мудрим, коли на самоті прислухаєшся до цієї земної роботи осіннім ранком.

суб'єктом, який проникає у світ думок, романтики та дійсності споглядань і настанов, уточнених часом. Від абстрактного подання персонажів, природи, пейзажів (як це бачимо у першій збірці) Е. Золя приходять до поєднання абстрактного із конкретним у просторовому відношенні.

Звертаючись до топосного зображення, письменник дає ніби всеохоплюючу картину, в якій деякі деталі можуть відігравати певну роль і одночасно виступати як символи. Інколи із використанням реальних топосів створюється своєрідний образ простору, як, наприклад, у нарисі "Коваль", де таким топосом виступає *поле*, що фігурує як ключовий момент новели, де відбуваються всі події.

В одній із новел ("Смерть Олів'є Белкайля") Е. Золя зображує психологічний процес у поєднанні із суб'єктивним сприйманням часу у головного героя. Автор змальовує персонаж в його передсмертному стані агонії, при цьому межа між життям і смертю у цьому стані не конкретизується, що загалом не характерно для манери Золя. Це відбувається тому, що переживання та думки у новелі плінуть швидше, ніж це можна висловити. Відтворення сприйняття часу у свідомості головного героя є більш тривалим процесом, ніж саме переживання цього часу, і така розповідна манера підкреслює усю інтенсивність духовного життя персонажа.

Однією з характерних тенденцій літератури XIX – XX ст. є індивідуалізація просторово-часової форми, що пов'язано, на думку дослідників, із розвитком індивідуальних стилів [7, 13]. Проте, своєрідне зображення світу не виключає суттєвих узагальнень, в яких опредмечується досвід людини. Такі трансформуючі моделі містять у собі змістово-текстові форми, які використовує кожний письменник (а саме мотиви статичності: будинки, дороги, площі, пам'ятники та ін.). Сюди відносимо типи поєднання художнього часу: авантюрний, біографічний, трагічний. Ось приклад з новели "За ніч кохання": *"Un an s'écoula. Julien fut très malheureux. Il ne vivait plus que pour Thérèse. Son coeur était dans cet hôtel glacial, en face duquel il se mourait de gaucherie et d'amour. Dès qu'il disposait d'une minute, il venait la passer là, les regards fixés sur le pan de muraille grise, dont il connaissait les moindres taches de mousse. Il avait eu beau, pendant longs mois, ouvrir*

les yeux et pr^éter les oreilles, il ignorait encore l'existence intérieure de cette maison solennelle, où il emprisonnait son ^etre"¹ [15, 265].

У динаміці літературного процесу часто виникає складне співвідношення між реальним та художнім часом [8]. Реальний час прирівнюється до описів, що варто було б назвати безподієвістю у творі, до чого часто вдається Е. Золя у своїй "малій прозі" ("Купання", "Спогади", "За ніч кохання", "Пані Нежон", "Пані Сурдіс"), але існує також подієвий час, який фіксує події у творі. Це, так би мовити, динамічна частина фабульного плану часу. Вдаючись так само до уточнення певних подій (вказуючи час, день, пори року), Золя надає зображуваній картині більшої експресії та повноти враження, коли читач може повністю проникати у просторово-часовий вимір подій твору.

Композиція прийомів розповідного викладу. До композиційних прийомів поезики "малої прози" у Е. Золя відносяться: *опис, роздум, монолог-звертання, діалог*. Ці форми висловлювання найчастіше утворюють конструкції обрамлення. Функцією обрамленого елемента у першій збірці Золя виконує *опис*, що може існувати або у вигляді пейзажу, або у вигляді портрета: "*Légerement brunes, ses joies avaient les reflets dorés des seins d'une fille de Sicile; ses grands cils noirs voilaient à demi le feu de son regard*"² [15, 43] "*C'était bien le plus charmant petit désert qu'un Robinson p^ut rêver à vingt ans. La rive, un peu haute, était bordée de grands arbres, entre lesquels les églantiers et les herbes luttaient de croissance. Un mur impénétrable se b^atissait là chaque printemps, mur de feuilles, de branches, de mousses, qui se grandissait encore en se mirant dans l'eau*"³ [15, 128].

¹ Проїшов рік. Жюльєн почував себе дуже нещасним. Він жив тільки для Терези. Його серце було у цьому крижаному будинку, поблизу якого він вмирав від сором'язливості і кохання. Коли у нього знаходилась вільна хвилинка, він її проводив там, зосереджував погляд на сірій стіні, де йому були знайомі найменші плями моху. Марно на протязі довгих місяців він відкривав очі і напружено прислухатися, йому не вдалося проникнути у середину цього важливого будинку, у якому ув'язнювалося його ество.

² Трохи смуглява, її золотиста посмішка, зображувала всю її, як дівчину із Сицилії; а її великі чорні вії прикривали на половину полум'яний погляд.

³ Це був найчарівніший маленький пустельний куточок про який міг мріяти двадцятирічний Робінзон. Трохи вище — річка, обсаджена великим деревами, між яким проростала шипшина та дика трава. Кожної весни

З еволюцією манери письма у другій збірці Золя зустрічається майже усі види опису — *пейзаж, інтер'єр, портрет*. У наступних збірках (“Капітан Бюрл”, “Наїс Мікулен”) відбувається їх гармонійне поєднання.

Звернення автора до монологічного та діалогічного висловлювань індивідуалізує художній світ твору, де зображення певних деталей, явищ чи людей піддається суб'єктивній оцінці і має особистісний характер. Досить часто Е.Золя звертається до авторського монологу. Якщо цей тип монологічної репрезентації розглядати як художнє явище, в якому автор звертається до читача із зображенням предметного світу, то можемо говорити про індивідуалізацію образу автора у творі. За словами М.Бахтіна, “коли ми намагаємося образно уявити первинного автора, то ми самі створюємо його образ, тобто самі стаємо первинними авторами цього образу. Слово первинного автора не може бути власним словом: воно потребує пояснення чимось вищим і безособовим (науковим аргументом, експериментом, об'єктивними даними, натхненням)” [1, 353]. Такий хід думок можна вбачати у першій збірці Е.Золя. Наприклад, у казці “Сімліс” автор прагне створити щось своє, “своє слово”, він експериментує, а це виражається у закінченні даного твору, де вчений намагається визначити, до якого виду належить квітка. Отже, наукову уяву можна вважати своєрідним натхненником у творчості митця. Тому первинний автор втілюється у мовчанні, проте це мовчання може набувати різних форм вираження. Такою формою виступає іронічно-філософська казкоповідь Е.Золя “Пригоди велетня Сідуана та маленького Медеріка”.

Важливою рисою у малій прозі письменника є авторські оповіді, що існують у формі автопсихологічних роздумів, (новели “В полях”, “Спогади”, “Вдови”, “Типи французького духовенства”, “Анжеліка чи дім із примарами”). Ось характерний приклад фрагменту такого тексту: “*La mare verte avait fini par devenir le but de toutes promenades. Nous avions pour elle un caprice de pot et de peintre. ... Moi, je m'étendais sur le dos, un livre à mon côté; mais je ne lisais guère, je regardais le ciel à travers les feuilles, des trous bleus qui disparaissaient dans un remous, lorsque le vent soufflait. Les rayons minces du soleil traversaient les ombrages comme des balles d'or, et*

там створювалась непрохідна стіна із листя, гілок і моху, які все збільшувалися із відображенням у воді.

*jetaient sur les gazons des palets lumineux,... je restais là des heures sans ennui,... fermant parfois les paupières et rêvant ...*¹ [15, 67].

У художньому тексті творцями монологів та діалогів є розповідач, ліричний герой та епічні персонажі. У малій прозі Е. Золя монологи розповідача, який втілює у собі позицію автора, включають також діалоги. Поза сумнівом, ці два компоненти тісно переплітаються та досить часто переходять один в один. Завдяки діалогічному мовленню Золя у своїй прозі змінює обширні монологічні висловлювання, або, навпаки, у монолозі розгортає діалог між голосами персонажів, використовуючи, як зазначав М.Бахтін, “поліфонію”.

Використання різноманітних елементів композиційного обрамлення у своїй “малій прозі”, Е. Золя подає своєрідні симбіози типів цього художнього викладу: *звертання-опис-монолог-звертання* (“В полях”), *роздум-опис-монолог* (“Сніг”, “Спогади”), *звертання-опис-роздуми-звертання* (“Сімпліс”, “Полуниця”), що сприяло еволюції композиційної структури новелістики французького письменника, а також відображенню напрямів розвитку художнього мислення митця та поглибленню психологічного аналізу.

Висновки. Розвиток мотивної структури сюжету у малій прозі Е.Золя відображає ряд важливих структурно-семантичних тенденцій. Активізується композиційна роль контрасту, яка суголосна посиленню емоційної виразності мотивів малої форми. Літературна модифікація психологічного паралелізму засвідчує формування релістично-імпресіоністичної поетики. Увиразнення композиційної структурності засвідчує схильність французького натураліста до своєрідної творчої синтетичності.

Еволюція суб'єктної організації у новелістиці Е.Золя виражає формування специфічного бачення світу письменника, а також **С П Р И Я** є вияву індивідуально-авторського та індивідуально-персонажного **П е р в н і в** через суб'єкту

¹ Зелене озеро у вигляді калабані стало цілло всіх наших прогулянок. Для нас воно було своєрідною прихотю. ... Я витягувався на спині, книжка лежала збоку; але нічого не читав, я дивися на небо крізь листя, на блакитні плями, які зникали у коловороті при першому ж подуві вітру. Тонкі сонячні промені проходили крізь густу темряву, як сонячні зайчики, стрибаючи по газонах, ... Я там відпочивав із насолодою, ... інколи закриваючи очі і мріяв.

форму авторського монологу, яка підкреслюється впливом різносуб'єктивності форм.

Аналіз композиції часових планів малої прози митця засвідчує активне використання автором прийомів обрамлення, які урізноманітнюють сюжетну конструкцію подій у творах і сприяють поглибленню психологізму за допомогою різноманітних поетичних засобів.

Розгляд композиційних прийомів художнього викладу дає підстави зробити висновок про жанрову різноманітність малої прози Е. Золя (есе, етюд, новела, роман, казка).

Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 423 с.
2. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий //Известия/ОРЯС АН. Т 23. – 1918. – 558 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – 404 с.
4. Золя Е. Собр. соч.: В 26-ти т. – Т 23. – М., 1966. – 756 с.
5. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов //Проблемы истории критики и поэтики реализма. - Куйбышев, 1981. – С. 38-59.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.- 384 с.
7. Подгаечкая И.Ю. Границы индивидуального стиля //Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 32-59.
8. Роднянская И.В. Художественное время и художественное пространство //Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 488.
9. Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение. – М., 1999. – С. 425-431.
10. Тодоров Ц. Поэтика /Пер. с фр. //Структурализм: «за» и «против» – М., 1975. – С. 69-78.
11. Томашевский Б. Поэтика: краткий курс. – М., 1996. – 334 с.
12. Успенский Б.В. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970. – 223 с.
13. Эльсберг Я.Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения //Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М., 1982. – С. 31-35.
14. Якимович Т.К. Молодой Золя. Эстетика и творчество. – К., 1971. – 209 с.
15. Zola E. Contes et nouvelles: en 2 volumes – P., 1928. – 675 p.

Аліна Леськів, асистент

Ідейно–естетичні погляди та творчий метод представників школи "чорного гумору" (на матеріалі творів Джона Барта і Дональда Бартельма)

У літературознавстві Америки та Західної Європи другої половини ХХ століття з'являється термін "чорний гумор", що використовується для характеристики літератури, якій притаманне негативне відображення дійсності. Деякі критики літератури (К.Нікербокер, Р.Шолс, Д.Бір, М.Шульц, О.Зверев, М.Мендельсон, Т.Денісова) розглядають "чорний гумор" як літературний напрям із характерним світосприйняттям і засобами його відображення.

Проте слід зауважити, що об'єднання різних письменників в одну школу "чорного гумору" є дуже умовним. У них немає спільно розробленої теоретичної програми, статуту чи маніфестів. Кожен представник школи є творча індивідуальність із своїм особистим розумінням сутності творчого процесу. Їх співвіднесеність з "чорним гумором" можна пояснити спільністю естетичних і світоглядних поглядів (своєрідне бачення світу і себе в ньому), їх особливим способом мислення і засобами його вираження.

Існує розбіжність між критиками літератури стосовно того, кого з письменників відносити до цієї школи. Майже всі американські літературні критики нарівні з достеменними "чорними гумористами" (Б.О.Фрідмен, Т.Сазерн, Дж.Парді, Т.Пінчон, Дж.П.Донліві, Дж.Барт, Д.Бартельм, Дж.Хоукс, К.Кізі, У.Міллер, Е.Елкін та інші) включають в цю школу таких реалістів–сатириків, як Дж.Хеллер, К.Воннегут, Ф.О'Коннор, В.Набоков. Літературознавці з Росії та України (М.О.Мендельсон, О.М.Зверев, Т.Н.Денісова, В.І.Оленева, Л.Л.Черніченко та інші) переконливо довели, що специфіка світогляду письменників повинна бути первинним чинником

при віднесенні творчості того чи іншого автора до сатириків—реалістів, чи до модерністів, а стиль твору є вже вторинним критерієм.

Зіставляючи творчий доробок письменників школи "чорного гумору", можна простежити, що маючи свою індивідуальну систему поглядів і засобів їх вираження, вони мають багато спільного, що і дозволяє віднести їх до однієї школи.

Простежимо це на прикладі творчості двох типових представників "чорного гумору" Джона Барта і Дональда Бартельма.

Мабуть, першим, хто ввійшов у літературу "чорного гумору", був Джон Барт, дебютувавши у 1956 році романом "Плавуча опера" ("The Floating Opera"), і вже цією книгою, за висловом О.Зверева, "ввів у кадр абсурд, зробивши його живою, безпосередньою повсякденною реальністю" [4, 235]. Тут ми вперше зустрічаємось з бартівським "веселим нігілізмом" (який згодом займе вагоме місце у його творчості): все зображується абсурдним, і вижити людина може тільки визнавши цей абсурд.

Риси тотального відчаю, що породжують "веселий нігілізм", згодом зустрічаємо і у Дональда Бартельма, зокрема, в його романі "Білосніжка" ("Snow White", 1967), де автор звертає увагу читача на патологічність, антигуманність, що стала нормою обивательського, а, можливо, і ширше - всього американського буття.

Дж.Барт також висміює обивательський спосіб життя. Більше того, він іде глибше. У "Плавучій опері" автор показує адвоката, який стоїть на межі самогубства, але події одного дня переконують його, що абсурд життя і абсурд смерті рівноцінні, а тому питання бути чи не бути не має відповіді, як і для героя роману "Кінець шляху" ("The End of the Road", 1958), аргументи за і проти у всіх випадках рівнозначні.

Романи Джона Барта поєднують в собі філософську глибину, гостру сатиру і бурхливий, інколи непристойний, гумор. Читання такого роману чи оповідання не можна назвати захоплюючим і розважальним. Є стислість, але немає простоти і ясності. Щоб прочитати невеликий фрагмент, щоб зрозуміти задум автора, необхідні зусилля і вміння проникнути в глибинний пласт. Перечитуючи оповідання, читач звикає до постійних несподіванок і переривчастості оповіді, але під час першого ознайомлення все це ускладнює сприйняття тексту. Читач ніби

розв'язує головоломку чи кросворд, особливо, якщо цей читач не підготовлений.

У своїх творах Дж.Барт піднімає проблему неможливості вибрати правильний спосіб поведінки у світі, в якому відсутні абсолютні цінності. У його перших двох романах ("Плавуча опера" і "Кінець шляху") зображено героїв, які мають усвідомити марність всіх своїх дій і вчинків.

Розвиток цієї теми зустрічаємо і в книзі оповідань Дж.Барта "Той, що заблукав у будинку розваг" ("Lost in the Funhouse", 1968) і, особливо, в оповіданні, яке дало назву цій книзі. Головний герой, Амброз, заглибився у своє "я", намагаючись зрозуміти дії і вчинки, оцінити оточуючий світ і людей в ньому. Проте все це відчужує Амброза від інших та і йому самому неприємно спілкуватися з іншими (Ambrose understood not only they (Magda and Peter — A.L.) were so relieved to be rid of his burdensome company that they didn't even notice his absence, but that he himself shared their relief [6, 526]). В образі протагоніста втілені типові риси відчуженої особистості. С.Р.Авраменко виділяє основні симптоми цього стану відчуження героя: "1) призириливо-зневажливе ставлення протагоніста до самого себе; 2) властивий його психіці стан деперсоналізації; чи роздвоєння свідомості, коли людині є чужим власне я; 3) характерне для нього прагнення смерті як результат життя, позбавленого позитивних емоцій, і наслідок втрати надій і віри в майбутнє" [2, 8]. Рисами відчуження Амброза від інших людей дослідниця називає: "1) нездатність протагоніста щиро співпереживати; 2) нездатність безпосередньо і природньо виразити свої прагнення; 3) інтровертна емоційна направленість і глибоке занурення у світ особистого "я"; 4) почуття ворожості і зневаги до інших [2: 9]. Після детального аналізу цих рис на прикладі твору Дж.Барта "Той, що заблукав у будинку розваг" дослідниця приходиться до висновку, що "у світосприйнятті протагоніста виражається один з головних постулатів світоглядної позиції модерністів — думка про непереборність стану відчуження, яке закладено в самій природі людини. Для Дж.Барта, як і для інших "чорних гумористів", властивий погляд на проблему відчуження як метафізичну, вічну, яка не піддається розв'язанню індивідуальній свідомості" [2, 10].

Звернення до проблеми відчуження зустрічаємо і в творі іншого представника "чорного гумору" Д.Бартельма, зокрема, в оповіданні "Критика повсякденного життя" ("The Critics of the

Ordinary Life", 1987). В центрі оповіді розрив у сім'ї типових обивателів. З точки зору здорового глузду він є безглуздим, проте закономірним і неминучим, тому що повсякденність давним-давно зруйнувала всі зв'язки між героями і вони існують тільки за інерцією. Письменник загострює увагу читача на мотиві відчуження між персонажами, які ще до розриву відособлюються один від одного й існують ніби у різних вимірах. Д.Бартельм майстерно використовує гротеск для зображення вимушених буденних контактів, розмов і всього сімейного життя протагоніста. За постійним тертям у стосунках персонажів стоїть багаторічне відчуження. На перший погляд, у повсякденному житті героїв не відбувається нічого особливого. Це типове життя мільйонів інших "середніх" сімей, але Д.Бартельму вдається виявити внутрішню сутність цього життя.

Наростаюче відчуження людини і ненормальність культу моральних принципів, що панують у цьому суспільстві і лежать в основі відносин між людьми, зустрічаємо і в іншому оповіданні Д.Бартельма "Кортес і Монтезума" ("Cortes and Montezuma", 1967). Відносини між головними персонажами, провідниками двох народів, Гернандо Кортесом (іспанським завойовником, який у серпні 1569 року на чолі іспанської армії підійшов до Ацтеку (у Мексичі)) і Монтезумою (імператором Ацтеку), на перший погляд, видаються досить товариськими. Вони обмінюються подарунками: Montezuma gives Cortes a carved jade, drinking cup. Cortes places around Montezuma's neck a necklace of glass beads strung on a cord scented with musk. Montezuma offers Cortes an earthenware platter containing small pieces of meat lightly breaded... Cortes sends Montezuma a huge basket of that Spanish bread... [6, 560], тримаються за руки, прогулюючись по володіннях Монтезуми (при чому це неодноразово повторюється автором): Cortes and Montezuma are walking down by the docks. Little green flies fill the air. Cortes and Montezuma are holding hands; from time to time one of them disengages a hand to brush away a fly... Down by the docks Cortes and Montezuma walk, holding hands [6, 561]. The pair walking down by the docks, hand in hand, the ghost of Montezuma rebukes the ghost of Cortes [6, 569]. Монтезума допомагає Кортесу, коли тому потрібна допомога: Montezuma himself performs the operation upon Cortes's swollen ankle [6, 561]. Та незважаючи на це, між персонажами цього оповідання існує недовіра, не вагаючись, вони зраджують один

одного: Montezuma receives new messages, in picture writing, from the hills. These he burns, so that Cortes will not learn their contents. Dona Marina, the Indian translator, is sleeping with Cortes in the palace given him by Montezuma, Dona Marina, although she is the mistress of Cortes, has employed a detective to follow Montezuma; Montezuma has employed a detective to follow Father Sanchez [6, 560].

Порівнявши творчий підхід Дж.Барта і Д.Бартельма до проблеми відчуження особистості на матеріалі цих оповідань, приходимо до висновку, що обидва письменники сприймають феномен відчуження як "інтраособисту (самовідчуження індивіда, що проявляється в 1) самотності та ізоляції, 2) дезінтеграції, 3) дегуманізації, 4) фрагментації свідомості, 5) душевній спустошеності, 6) втраті цінностей, 7) деіндивідуалізації, 8) деперсоналізації, 9) втраті зв'язків з дійсністю, 10) втраті надій і віри у майбутнє), так і міжособисту проблему (відчуження індивіда від інших людей)" [1, 8]. Проте у них по-різному проявляється авторське ставлення до проблеми відчуження. Якщо Д.Бартельм бачить трагедію відчуженої свідомості людей у їх способі існування і співіснування з іншими людьми, втраті моральних цінностей і зв'язків між людьми у суспільстві, то Дж.Барт розглядає трагічну самотність і відчуження людей як феномен, властивий людині талановитій, яка здатна на глибокі почуття і, маючи велику фантазію і багату уяву, позбавлена ілюзорного сприйняття. Його герой усвідомлює свою відособленість, відокремленість від інших, свою вибраність.

Для підсилення мотиву відчуження протагоніста Дж.Барт вводить два метафоричні символи: "оператор будинку сміху" і "закохані". Перший образ, як зазначає С.Р.Авраменко, це "метафора діяльності індивіда, який не живе активно з точки зору використання крім інтелектуального, також і емоційно-морального внутрішнього потенціалу, а регулює життя інших людей. А образ закоханих можна інтерпретувати як символ людей, що живуть відповідно до природних біологічних законів і керуються у своїх вчинках не стільки розумом, скільки інстинктами та емоціями [2, 13].

Можна було б припустити, як це робить В.І. Оленева, що "Амброз — це сам Барт, а будинок сміху — це життя, яким судилося блукати письменнику" [5, 124]. Але, на нашу думку, значення будинку сміху, метаморфічного образу-символу, є набагато ширше. Цей образ — це алегорія життя на

Землі, життя в широкому розумінні, життя, яке є жорстоким у різних проявах: Every instant, under the surface of the Atlantic Ocean, millions of living animals devoured each other. Pilots were falling in flames over Europe; women were being forcibly raped in the South Pacific [7, 525]. Саме про це дізнався Амброз, зайшовши в будинок сміху. Це життя, як розуміє його Барт, є творчим виявом особистості.

Наше тлумачення образу-символу будинку сміху буде не повним, якщо не вказати, що цей образ є алегорією життя не тільки в широкому, а й у вузькому розумінні, а саме — життя окремого індивіда є метафорою відносин між людьми. Невипадково Барт посилає Амброза в будинок сміху не самого, а з супутниками: Пітером, його братом, і Магдою, їх подругою дитинства. В будинку сміху вони зустрічають матроса з його подругою. Проте на відміну від совоїх супутників, безтурботних і легковажних, які безпечно знаходять вихід, Амброз, який завдяки своєму батькові знає секрет успішного проходження через лабіринти сміху, що полягає у здатності не приймати видиме за дійсне, залишається тут назавжди. В цьому і полягає весь парадокс і абсурдність ситуації. Заперечення розумності життя і ствердження його абсурдності і безглуздя характерне для всіх «чорних гумористів», і кожен з них висловлює своє ставлення до цього. Зокрема, Дж.Барт, розуміючи, що життя абсурдне, пропонує захиститися сміхом від його абсурдних конфліктів, протиріч і жорстокості. Сміх над “серйозними” почуттями і будь-якими спробами переробити, покращити світ — це, на думку Барта, справжні ліки.

Д.Бартельм, повністю поділяючи погляд “чорних гумористів” на проблему абсурдності буття, йде трохи іншим шляхом. Зображуючи життя, людей і їх вчинки повністю абсурдними, письменник ніби закриває своїм героям очі на цю абсурдність.

Персонажі Бартельма в оповіданні “Критика повсякденного життя” діють відповідно до своїх уявлень і етичних норм. Сюжет розвивається послідовно, логічно, однак основна подія, ситуації, використані письменником, алогічні, гротескні і зовсім безглузді. Суть цього ефекту в тому, що персонажі не помічають тої абсурдності і діють в безглуздії ситуації як заведені, прагнучи, щоб все було “як треба”, відповідно до міщанської логіки. Д.Бартельм піднімає проблему автоматизації дій героїв, взаємозамінності людини і автомату. У романі “Мертвий Батько” (“The Dead Father”, 1975) спостерігаємо

за намаганням героїв звільнитися від їхнього бога - ідола - статуї Мертвого Батька, і в кінці вони захопившись роботою бульдозерів, зарівнюють його могилу. Хоча вже тепер очевидно, що наступними їх діями будуть пошуки нового і такого ж неістинного авторитету. Тут проявляється вся парадоксальність і абсурдність ситуації, в яку попадає людина. Це повстання проти свого бога в Д.Бартельма має комічний відтінок. Як влучно підкреслює О.Зверев, “воно не має нічого спільного з гордим романтичним викликом рівного рівному. Це просто обивательський страх перед “високим”, що не вкладається в звичну споживацьку систему цінностей, звичайний життєвий порив: “очі не бачать – серце не болить”. Хоча і протилежний імпульс був би не менш абсурдним” [5, 249].

Перед людиною не стоїть проблема вибору. У неї є тільки рівноцінні варіанти, які приводять до єдиного результату: ніщо або хаос. В оповіданні “Той, що заблукав у будинку розваг” Дж.Барт пропонує шість можливих варіантів долі протагоніста, пов’язаних з будинком сміху, і читач так і не приходить до єдиної думки, а Амброз, зайшовши в будинок сміху, знайшов вихід чи заблукав і помер там від голоду, чи взагалі туди не заходив. Ці абсурдні з точки зору здорового глузду варіанти є прикладом алогічної побудови оповіді, що є характерним для творів “чорних гумористів”.

Алогізм оповіді спостерігаємо і у Д.Бартельма, зокрема, у його творі “Мертвий Батько”. Безпорадні пошуки духовного авторитету і спроби збагнути розумність і смисл сучасного світу, історія гігантської статуї, яка несподівано появилася в маленькому непримітному містечку – такий його зміст. Замінивши логіку підкресленою алогічністю, Д.Бартельм прагне передати думку про фрагментарність, незв’язність і безглуздя суспільного і індивідуального досвіду, адже хіба можлива цілісна духовна біографія суспільства, де Бог замінений статуєю.

Цю фрагментарність “чорні гумористи” прагнуть перенести в мову твору. За словами Т.Н.Денісової, “вони розуміють життя як мозаїку однозначних абсурдних моментів, а історія постає як релевантна, позбавлена внутрішнього стержня і зовнішніх границь величина, що діє під впливом біологічних імпульсів і потворних обставин ворожого світу. Звідси і розпад романної тканини на окремі мазки, епізоди, деформація, розпливчастість людського образу, інколи взаємонепов’язані

“ролі”, відбувається перерозподіл ролей між компонентами, що організують роман” [3, 232].

Улюбленою літературною формою Д. Бартельма були новелістичні фрагменти. Його роман “Білосніжка” складається з коротких фрагментів. Персонажі Бартельма не взаємодіють, кожну з мініатюр можна розглядати як самостійний фрагмент.

Головними елементами роману Барта “Химера”, книги оповідань “Той, що заблукав у будинку розваг” є також фрагментарність та схематизм.

Коли критика проголосила смерть роману і літератури взагалі, Дж. Барт поставив собі за мету дати великій прозі нове життя. Він працює над пошуком нового стилю в прозі. Його експерименти в новелі пов’язані з пошуками нових новелістичних форм, нового новелістичного героя. Прикладом цих спроб є книга “Той, що заблукав у будинку розваг”, яка мала підзаголовок “Проза для друку, магнітофона і живого голосу”. Вже цей підзаголовок свідчить про неординарність її стилю. Деякі уривки сприймаються як експериментальні. Одні оповідання є самостійними і завершеними, інші стають зрозумілими тільки під час ознайомлення з книгою. Складається враження, що експерименти Дж.Барта пов’язані з пошуком нових можливостей слова, а саме, передати ті емоційні і смислові відтінки, яких слово набуває в процесі вимовляння. Для оповіді Дж.Барта характерна переривчастість, несподівана поява питальних речень, відповіді на які, як правило, не подаються. Втрачається зв’язок між абзацами. Цьому сприяють ще й авторські відступи, що порушують хід оповіді, розрихають структуру тексту твору. В оповіді, яка ведеться від третьої особи, раптом з’являються фрази чи абзаци, що містять літературознавчі коментарі автора. Таке вторгнення автора порушує читацьку ілюзію співпраці і співпереживання, порушує цілісність сприйняття.

Це експериментування з формою твору зустрічаємо і у Д.Бартельма. Монотонність повсякденного існування передається самим стилем оповіді. Д.Бартельм концентрує свої художні прийоми і засоби для створення однопланової напруженості. З цією метою Бартельм використовує прийом контрасту і монтажу.

Для його творів характерний телеграфний стиль (короткі, рублені фрази), малюнки, фотографії, діаграми, відсутність поступового розвитку сюжету (експозиція, зав’язка, розвиток дії, кульмінація і розв’язка) розподіл абзаців, графічних схем,

авторських коментарів. Письменник пояснює свої експерименти з формою творів тим, що свідомість обивателя—споживача за своєю суттю не естетична і базується на раціоналізації всіх процесів буття, а такого буття достойна тільки чисто механічна “художня” робота класифікації і формалізованого опису.

Об’єктом сатири Д. Бартельма і Дж. Барта виступає абсурдність обивательського існування і людського життя взагалі.

Справді, їм вдається піддати нищівній сатирі реальні соціальні вади суспільства. Але, як сказав ще один з фундаторів всесвітньовідомої сатиричної традиції Джон Драйден “для сатири потрібні два компоненти: різке висміювання і позитивна програма” [3, 233], у “чорних гумористів” є тільки один з них — перший. Причому піддається критиці не якась ланка суспільного життя, а буття в цілому.

Література

1. Авраменко С.Р. Лексико—стилистические средства выражения темы отчуждения в современном американском социально—психологическом романе (на материале трилогии Джона Апдайка): Автореф. дис....канд. филолог. наук. — Львов, 1986.
2. Авраменко С.Р. Міф і дійсність в оповіданні Джона Барта "Той, що заблукав у будинку розваг"// Іноземна філологія. — Львів, 1999. - № 113.
3. Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман. — К.: Наук. думка, 1985.
4. Зверев А.М. Модернизм в литературе США. — М.: Наука, 1979.
5. Оленева В.И. Модернистская новелла. США. 60—70 годы. — К.: Наук. думка, 1985.
6. James H. Pickering, Jeffrey D. Hoeber. Literature. — Macmillan Publishing Company, 1986.

Микола Полюга, аспірант

Концепція смерті у творчості Езри Луміса Паунда

Жива істота знає лише життя. І дві його таємниці — *in-iti-um et exitus*, народження і смерть — є головними для формування людського світобачення, ціннісних орієнтирів, розуміння себе та інших. На протиположності народженню смерть — таємниця, оповита сумом і мороком. Саме вона, незбагненна і необхідна, змушувала людину замислюватися так глибоко, як жодна проблема чи турбота повсякденного життя. Адже “якщо життя у якійсь мірі — випадкове явище, то смерть — цілковито закономірне, необхідне...” [8, 160].

До зображення моторошних сцен припинення земного буття письменники вдавалися доволі часто. Так, Едгар По якось зауважив, що смерть молодій красивій жінки — найкраща тема для художнього твору. З особливим запевненням за опрацювання даної теми взялись представники модернізму. Значною мірою це пояснюється тим, що модернізм перебував під безпосереднім впливом філософії фрейдизму, для якої інстинкт смерті виступає одним із наріжних каменів. У 1956 році американський літературознавець У.Ф.Тейлор писав: “Сучасна американська література є настільки фрейдистською, що поняття “фрейдистська література” і “американська література” майже синоніми” [2, 299].

Модерністи сприяли виходу Америки із культурної маргіналії, у якій вона перебувала в XIX столітті. Завдяки таким неординарним постатям як Т.С.Еліот і Е.Паунд Америка “перетворилася на провідника європейського модернізму міжвоєнної доби” [10, 18].

Першим модерністським напрямком в англійській літературі був імажизм, ідейним натхненником якого вважають Е.Паунда. Власне, історія і традиції імажизму до сьогоднішнього дня залишаються маловивченими. Напрямок вплинув на

слов'янські національні літератури (“в Росії ідеї імажизму розділяли поети-імажиністи” [5, 107] : С. Єсенін, А. Марієнгоф, В. Шершеневич, Р. Івнєв та інші, в “українській поезії творчість Б.І. Антонича мала певні ознаки імажизму” [7, 307.]).

Ця стаття є спробою аналізу творчості засновника імажизму через призму однієї з поширених тем світової літератури взагалі і модернізму зокрема — тему смерті.

Незважаючи на доволі широку репрезентацію смерті у літературі, ця тема досліджена мало. У зарубіжному літературознавстві ґрунтовне вивчення згаданого феномена розпочалося лише у 50-60-х роках у працях Е. Морена, Е.Франа, Ф.Ар'єса, С.Роуза, П.Шоню та ін. Але їхні дослідження — це швидше філософське осмислення проблеми, аніж літературна розвідка. У нашій же культурі тема смерті починає розглядатися тільки з кінця 80-х років ХХ століття. Значний внесок в її опрацювання зробили С. Рязанцев, О.П. Лаврін, П.С. Гуревич.

Постать і творчість Езри Паунда довгий час проходили повз увагу українського читача. Скупі і вкрай тенденційні відомості можна було почерпнути лише з підручника Я.Н. Засурського “Американська література ХХ століття” та з окремих праць О. Зверєва. Зараз ситуація дещо змінилась. 1992 року у московському видавництві “Carte Blanche” побачила світ книга вибраних віршів Е. Паунда, а в 1997 році Російське феноменологічне товариство видало збірку вибраних есе цього автора під назвою “Путівник по культурі”. У Росії певний внесок у вивчення творчості Е. Паунда зробили К. Чухрунідзе, О. Нестеров, О. Геніс та деякі інші літературознавці.

Українською мовою вперше окремі вірші цього поета подав І. Костецький у 1960 році. Але вони малодоступні для широкого загалу української громадськості, оскільки вийшли в Мюнхені накладом 500 примірників. З українських паундознавців, крім вже згаданого І. Костецького, можна назвати Ладу Коломієць та Олега Лишегу.

Мотив смерті у творчості Езри Паунда проходить майже через усі його поезії. Його образи мають символічний характер. Саме передчуття смерті, а не втіха від кохання чи краси світу слугувало для поета джерелом натхнення й енергії. На таку думку наштовхують широко представлені у його поетичній спадщині символи агресії та знищення, картини помирання,

руйнування, мотиви нікчемності земного існування, віри у потойбічне життя, епітафії та слова прощання з померлими. Метафори, що так чи інакше асоціюються зі смертю, є домінуючими. Водночас світ образів Езри Паунда легкий, ефірний. Образи митця подібні до міражів...

У чому ж джерела зацікавлень і захоплень Паунда? В генеалогічному дереві поета можна зустріти китобоїв, мандрівних торговців, власників придорожніх трактирів, професійних конокрадів, першопрохідців диких прерій американського континенту. В Америці його предки поселились на початку XVII століття, прибувши з Англії. Це були прості люди, які фізичною працею заробляли собі на прожиття. “У Філадельфії, де батько Паунда був службовцем монетного двору, ніхто й не чував ні про Бертрана де Борна, ні тим більше про Ду Фу або творців старовинних японських п'ес у стилі “но” [6, 41].

Безперечно, що з таким явищем як смерть юний Езра стикався, і неодноразово. Поховальні обряди, оплакування померлих займали помітне місце у культурному світогляді співвітчизників майбутнього творця “Cantos”. Льюїс Сом, спираючись на аналіз приватних листів різних людей того часу, дійшов висновку, що “у системі почуттів американців XIX століття домінувала смерть” [3, 363].

П'ятнадцятирічним юнаком Езра Паунд вступив до Пенсільванського університету, де вивчав англосаксонську і романську філологію. Саме тут зародився інтерес до Середньовіччя та до епохи Відродження.

XX століття з його культом технічного прогресу, з його поклонінням “красі автомобіля, що мчить” [9] підірвало віру людства в духовні ідеали. Науково-технічна акселерація цивілізації породили кризові явища в розвитку культури. Дисгармонія зовнішнього світу спричинила розлад у внутрішньому. Поети, будучи за словами Паунда, “антенами раси” [4], заповзялися рятувати суспільство від духовного занепаду. Вони намагались під нову модель дійсності підвести свіжу ідеологію, оновлену філософію. І в цей, сповнений трагічних передчуттів час, зародився культ Відродження. Ренесанс почали трактувати як добу, яка зуміла “об'єднати раціональний розрахунок із надчутливим поривом, перспективу з містикою, ікону з картиною, науку з вірою” [4].

У такому ракурсі стає зрозумілим інтерес Е. Паунда до поезії Середньовіччя і Відродження. Ці епохи “пропонували

Паунду сцену і сюжет драми: тут були поет і прекрасна дама, рицарська куртуазія, культ кохання і містика” [9].

Романтизм та реалізм поступово втрачали здатність повною мірою задовольняти естетичні запити читачів, символізм та футуризм щойно зароджувались. Один з основоположників імажистського руху Т. Х'юм, з яким Паунд познайомився у 1909 році, вважав, що “романтична гладкість, невизначеність і абсолютна *безкровність* ... підірвали поезію” [12, 147] (курсив автора — М.П.). Таку думку поділяв і Паунд. В есе “Prolegomena” він писав: “Поезія ХХ століття, та поезія, яка, сподіваюся, буде створюватися у найближчому десятилітті, відкине усіляке “сюсюкання”, вона буде жорстокішою і природнішою, вона буде ... *проймати до кісток*” [11] (курсив автора — М.П.). Паунду, дійсно, вдалося зробити це. Він воскресив з мертвих героїв Гомера та Данте, “вихлюпнувши на читача гарячу магму мови, незвичайної для тодішньої англійської поезії” [12, 145].

Намагаючись виправити ситуацію в літературі, Е. Паунд немовби зробив свої вірші ареною для кривавих поєдинків, сценою для жалю і голосінь. Наслідуючи поетику японських хоку, він створив принципово нову поезію, сповнену специфічних образів і символів. Її екстралінгвістична база дає читачеві можливість для множинної інтерпретації твору. Функція символів при тім полягала у тому, щоб справити на читачів сутєсний вплив, наштовхнути їх на якусь конкретну думку.

Мотиви смерті у творчості Е. Паунда можна розглянути у кількох аспектах:

- їх репрезентативності у символах;
- ролі у змалюванні сцен переходу від життя до смерті;
- у створенні уявлень про потойбічний світ, про безсмертя (теологічне, натуралістичне та творче).

Тінь, плач, тут — ці метафори зустрічаються найчастіше у творчій спадщині Паунда і викликають асоціації зі смертю.

Художній простір у Е. Паунда наче оповитий сутінками. Навіть поетичний дебют був названий “A Lume Spento” (“При згаслому світлі”). Ліричні суб’єкти знаходяться немов би в тумані чи за димовою завісою. На перший погляд їхні контури видаються розмитими і легкими. Чим більше заглиблюєшся в них, тим чіткішими стають обриси. Однак, як в апоріях Зенона, завжди буде залишатися якась відстань між ліричним героєм і читачем. Читачеві ніколи не вдасться цілісно

осягнути контекстуального суб'єкта, він лише відчуває його присутність, бачить його тінь, котру не в змозі спіймати:

...Увидев тень мою без очертаний,
Увидев это зеркало мгновений,
Волшебное стекло пустых вещей,
Не называй их мной: я там, где ты
Ни зги не различишь; я ускользнул... [16].
(“Вогонь”, пер. О. Сєдокова)

Занурившись у світ героїв Е. Паунда, потрапляєш у царство тіней:

...Они прячутся, они мелькают
И пропадают, и являются в тенях... [16].
(“Плач”, пер. О. Сєдокова)

Спізнати їхню суть можна лише самому перетворившись на тінь:

...Тень познаваема тенью,
Но должен ты плыть за познанием,
Зная меньше чем малые звери... [18].
(“Canto XLVII”, пер. К. Фараї)

У загадковому, містичному світі тіней усе бачиться “у напівватному промені”, крізь “бузковий присмерк.” Про те, що тині — це душі померлих, що це царство смерті взагалі, Паунд дає зрозуміти читачеві у “Canto I”, коли тінь Тіресія Фівського промовляє:

...Недобрая звезда
В мир скорбный мертвых привела тебя,
в обитель теней... [14, 37].
(“Canto I”, пер. В. Кучерявкін)

“Паунд довго експериментував з особистостями, які не були, так би мовити, у повній мірі тілесними”, — зауважив англійський паундознавець Даніель Олбрайт [1]. Прагнучи до засвоєння нових знань, поет звертається до досвіду минулих поколінь. Його звернення нагадують спиритичний сеанс: він викликає із забуття тині давно померлих людей і вступає з ними у дискусію. Згідно з усіма правилами спиритизму, душі померлих не дають чітких і зрозумілих відповідей, вони розповідають про все на своїй мові. Їхня розповідь вимагає дешифрування, на яке здатні лише одиниці, лише вибрані. Паунд у цьому процесі трансферації думок відіграє роль не коментатора, а гучномовця. Саме тому сказане поетом не завжди було зрозумілим для оточуючих. Інколи навіть імениті літературознавці опинялись у глухому куті, прагнучи вникнути у глибини

змісту поезій. О. Зверев писав про “граничну затемненість його [Паунда] книги-левіафана” [6, 51] (мається на увазі “Cantos”). Слово “затемненість”, вжите критиком у переносному значенні, можна сприйняти і в буквальному розумінні. Тоді дещо зміниться оцінка прочитаного.

У царстві тіней домінує одна емоція — печаль. Тугою пройнята уся поетична спадщина американського модерніста. Це туга за тим, що минуло, за тим, чого вже не буде ніколи. Причиною скорботи є смерть:

...О Смерть, умело строящая скорбь!.. [16].

(“Плач за молодим англійським королем”, пер. О. Седокова).

Скорбота у Паундовому трактуванні носить не екзальтований характер. Вона не рве на собі волосся, не голосить у нестямі. Вона — меланхолійна, з відтінком медитації. Її супутником є тиша, для характеристики котрої найкращим епітетом було б слово “мертва”:

Прекратилось шуршание шелка,

Пыль поднялась над крыльцом.

Шагов не слышать, листва

Сметенная в кипы лежит неподвижно,

И та, что сердце волнует, давно под землей:

Влажный лист прибитый к порогу [18].

(“Лю Че”, пер. К. Фарай).

У світі живих людей теж панує смуток. Людям перманентно чогось бракує, постійно вони щось втрачають, із чимось доводиться прощатись назавжди. Радість — тільки ілюзія, котрою людина себе тимчасово втішає. У закутках же душі причаїлась “похмурість, яка гостює в серці кожен божий день” [16]. У дихотомії задоволення - дискомфорт поет віддає перевагу останньому, вважаючи його більш характерним:

О поколение, тотально самодовольное

и тотально дискомфортное,

Я видел рыбаков, скучающих на солнцепеке,

Я видел их бестолковые семьи,

Я видел их белозубые улыбки

и слышал их безрадостный смех.

И я счастливее вас,

И они счастливее меня... [15].

(“Привітання”, пер. І. Боличов).

Зривим вираженням печалі є плач. У поетичному надбанні Е. Паунда в назвах творів часто зустрічається ця мета-

фора: “Плач за молодим англійським королем”, “Плач”, “Threnos” (“Плач”). Як і скорботі, плачу властива медитативність. Він не є істеричним лементом, а швидше асоціюється із скупими слізьми, які сповнюють очі під час молитви, коли гіркий клубок підступає до горла. Людина плаче, бо відчуває свою безпорадність. Вона неспроможна зарадити смерті, нездатна збагнути її логіку. Смерть близької особи викликає відчай. Здається, що час зупинився і що подальше існування окремо, у різних світах, неможливе:

Уже не нам маленький зідох.

Уже нас вітер в сутінках не потурбує.

Леле, красне вмерло!

Уже я більше не горю,

Уже не нам пурхання крил,

Що шумом у повітрі понад нами.

Леле, красне вмерло!

Уже не порива мене бажання,

Уже нема для нас тремтіння

При доторканні рук.

Леле, красне вмерло!

Уже нема нам уст вина,

Уже для нас нема спізнань.

Леле, красне вмерло!

Уже нема струмка,

Уже нема нам місця стріч.

Леле, красне вмерло!.. [13, 55].

(“Threnos”, пер. І. Костецький).

Така літанія з постійно повторюваним рефреном “Леле, красне вмерло!” є ніби зверненням до трансфінітного суб’єкта. Кожен повтор рефрену породжує нові скорботні думки і здається, що плачу не буде кінця, як і горю, що його породило.

Світ живих із його ілюзорними радощами, марними сподіваннями і примарними втіхами видається поетові нікчемним. Адже цей світ збудований з крихкого матеріалу і найменший дотик здатен зруйнувати його. У вірші “Сестіна Ізольде” Е. Паунд говорить:

...Я не хочу откладувати хвалу

Всему, что хрупко: лучшей красоте... [16].

(“Сестіна Ізольде”, пер. О. Сєдокова).

Уся праця людини, усі її старання — марнота. Смерть поглине усе, все зітре на порошок:

...Неверный мир! как через эту скорбь

Идет Любовь оплакивать Надежду!
 Здесь нет того, что бы не стало прахом
 И каждым утром больше, чем вечером... [16].
 (“Плач за молодым англійським королем”, пер.
 О. Седокова).

...И мир унесется, как мертвый листок,
 Или разлетится, как одуванчик по ветру... [16].
 (“Франческа”, пер. О. Седокова).
 Немає нічого вічного під сонцем. Причому смерті і забу-
 ттю підвладні не лише люди, а й боги:

...Все что осталось от мертвых богов —
 Ритуальное шествие... [15].
 (“Coitus”, пер. І. Боличов).

Ліричний герой прагне в інший вимір, у царство тіней, де
 все видається стабільнішим. Для нього смерть — “пані”, “Бог
 ночі”, “Бог мовчання” і, навіть, “лагідна” (gentle death). Вона
 хоч і не є приємною, проте, не страшна.

Подаючи картини переходу в небуття, Езра Паунд уни-
 кає зайвої патетичності. Сцени помирання позбавлені жахливих
 предметних деталей. Про смерть автор говорить з конфуціан-
 ським спокоєм, він у ній не вбачає нічого особливого, не від-
 чуває жодного страху перед її наближенням. Просто настає
 час і людина вимушена переступити межу, що відділяє життя
 від смерті. Це переступання порогу нічим принципово не відрі-
 зняється від будь-якого іншого кроку:

Эрайдису жизнь беспросветно скучна,
 Какая, он думает, разница —
 Что делать, как делать, зачем?
 И сказав в сердце своем: “Я себе все равно не нужен...”
 Он пошел на верную гибель [15].
 (“Ерайдіс”, пер. І. Боличов).

У зображенні помирання немає місця для сумнівів у доці-
 льності останнього кроку. Герої Паунда не обмірковують цю
 проблему на зразок шекспірівських — “бути чи не бути”. Для
 них це взагалі не проблема. У смерті вони вбачають прояв ко-
 лообігу життя. Смерть сприймається як належне. Вона спости-
 гає людину під час виконання нею буденних справ. Тому
 смерть — також буденне явище. І людина не готується до ньо-
 го як до святкового дійства:

Фу И
 Фу И любил и тучку и холм,

А загнулся от алкоголя.
 Ли Бо
 Ли Бо тоже умер пьяным,
 Он хотел обнять луну
 На Желтой Реке [18].
 (“Епітафії”, пер. К. Фараї).

У “Canto I” смерть описана детальніше. Але зроблено це, напевне, лишень для того, щоб не дуже відходити в перекладі від тексту оригіналу “Одіссеї” Гомера. Тут Ельпенор, юний і нещасливий супутник Одіссея, розповідає докладно про свою наглу смерть:

...Лихая доля й повно вина. Спав я в Цірцеїному кублі.
 Коли довгими сходами без сторожі йшов наниз,
 Заточивсь я, впав на підпору,
 Розбив собі потилицю,
 душа пішла шукати Аверну... [13, 61]
 (“Canto I”, пер. І.Костецький).

Однак, навіть у цьому детальному описі відсутні епітети, котрі б хоч якоюсь мірою характеризували смерть у сенсі її моторошності.

Подібні уявлення про exitus letalis не могли не позначитися на Паундовому сприйнятті потойбічного життя. Про те, що він вірив у нього, свідчить уся його літературна спадщина. Основними формами імортизації у Е. Паунда є теологічне та творче безсмертя.

Базою для теологічних поглядів стала міфологія древніх греків. Не християнські рай і пекло, а еллінські Елізіум і Тартар змальовує поет у своїх віршах.

Рай для нього — “сообщество святое, где нет болезней, скорби и печали” [16], це “то место, где ветви оливы лежат на земле без плодов и листьев” [18]. Взагалі мистецтво для Паунда “є свідченням про рай” [11]. Чи не тому в одному з нарисів до “Cantos”, написаному незадовго до смерті, поет сповідається:

...Я пытался написать Рай
 Не шевелись
 Пусть про Рай
 Шепчет ветер.
 Пусть простят меня Боги
 За свершенное мной
 Те, кого я любил, пусть простят
 если смогут... [11].

Не менш важливе місце у творчості американського модерніста займають інфернальні мотиви. Намагаючись пояснити В. Єйтсу задум “Cantos”, Е. Паунд одного разу сказав: “У ній немає сюжету як такого, немає хронологічної будови подій, немає логічної розповіді, але є дві основні теми — сходження в Пекло, вірніше — в гомерівський Аїд і переживання метаморфози подібної до овідієвських; у цю канву вплетено багато персонажів, середньовічних і сучасних” [11]. Пекло уявляється Паунду як “жилище Прозерпины, дщери жестокой Цереры” [18], як місце, де “вечно темный лик ночной в глаза печальным людям смотрит” [14, 36] і де блукають “тошнотворные лики мертвых” [14, 36], шукаючи поживи у вигляді жертвовної крові.

“Magna pars mei”, — говорить Гораций про свою посмертну долю, “більша частина мене уникне тліні”. Точний художник намагається залишити нащадкам не тільки найважливішу частину своєї особистості, але, крім того, ще і закарбувати в мистецтві, ніби на кіноплівці, відбиток пульсуючої людини, її смаків, звичаїв, слабкостей...”, — писав Езра Паунд в есе “Психологія і трубадури” [17]. У цих словах — його візії безсмертя творів. Свої вірші він адресує нащадкам, “даючи виклик часові”:

Ступайте, стихи мои, ищите похвалы
юных,
придирчивых,
Вращайтесь в обществе поклонников
совершенства,
Всегда ищите встать в жестком
софокловом свете
И понесенные раны — примите с радостью [15].
 (“Ite”, пер. І. Боличов).

Езра Паунд — людина, яка зробила справжню революцію в поезії, забезпечивши собі місце не лише в історії літератури, а й в історії загалом. Його творчість, якщо поглянути на неї у фрейдівській концепції смерті, викликає таку амбівалентність, як і смерть: цікаво і страшно. Танатоморфні образи, якими дихає поетика Паунда, мимоволі формують в уяві читача відчуття зіткнення із чимось новим, незвіданим, таємничим, бажаним, неприємним і відлякуючим водночас. Наближення до смерті, навіть подумки, змушує людину критичніше поглянути на своє життя, на цінності, перед якими вона схилилась. Символи, що асоціюються зі скінченністю людського буття, сцени

помирань, поетові дескрипції потойбічного світу несуть у собі значну долю креативності. Вони підштовхують до роздумів над екзистенційними питаннями. У цьому, мабуть, і полягає певна парадоксальність поезій Е. Паунда — погляд на життя і його опис через лінзу смерті.

Література:

1. On "Canto IX". 18.08.2000.
<http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/pound/canto9.htm>
2. Taylor W. The History of American Letters. Chicago, 1956. – P. 299.
3. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М., 1992.- 526 с.
4. Генис О. Без языка
18.08.2000.<<http://www.infoart.ru/magazine/inostran/n9-99/sod.htm>>
5. Гиленсон Б.А. Имажизм // Краткая Литературная Энциклопедия: В 9 т. – М., 1966. - Т.3. – С.107.
6. Зверев О. Сільський розумник // Вікно в світ. – 1999. - № 6. – С. 38-53.
7. Имажизм // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – С. 307.
8. Курбатов В.И. Философия в парадоксах и притчах. – Ростов-на-Дону, 1996. – 512 с.
9. Маринетти Ф.-Т. 20.09.2000 <<http://rbs.nb.ru/sovlit/j/3280.html>>
10. Між двома світовими війнами: людина і світ // Вікно в світ. – 1999. - № 4. – С. 17-28.
11. Нестеров А. "Я пытался написать рай..." 18.08.2000.
<<http://www.rema.ru:8101/komment/litoboz/lnester.htm>>
12. О'Коннор В. Езра Паунд // Сучасність. – 1992. - № 11. – С. 143-151.
13. Павнд Е. Threnos // Основа. – 1996. - № 31. – С. 55.
14. Паунд Э. Canto I // Звезда Востока. – 1993. - № 4. – С. 35-44.
15. Паунд Э. Coitus и другие стихотворения. 18.08.2000. <<http://www.art-lito.spb.ru/2000/per-poetry/index.html>>
16. Паунд Э. Из сборников 1908-1912 гг.
18.08.2000.<<http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/litoboz.htm>>
17. Паунд Э. Психология и трубадуры. 18.08.2000.
<<http://www.screen.ru/vadvad/Litoboz/!troub.htm#19>>
18. Эзра Лумис Паунд. 18.08.2000.
<http://teneta.rinet.ru/1998/transl_stihi/modern/moder3pound.html>

Інна Стешин, аспірантка

Спроби «удосконалення статі» або гротеск в романі Анжели Картер “Пристрасть Нової Ів”

Чудернацькі метаморфні образи Івліна/Ів, Трістесси і Матері з роману “Пристрасть Нової Ів” є водночас складними конструкціями гендерних ролей, які загалом прочитуються як гротеск.

У слов'янському літературознавстві досить поширеними є погляди на гротеск як на естетичну категорію, що “реалізується в творах скульптури, музики, кінематографу, театру, літератури та відрізняється цілим рядом взаємозв'язаних ознак: 1) фантастикою, тяжінням до особливих ексцентричних, вражаючих, монструальних, роздутих і zdeформованих форм (звідси зв'язок гротеску з огидним і карикатурою); 2) абсурдністю, що виникає через відсутність однорідної системи принципів, які керують уявним світом, та завдяки одночасному впровадженню різноманітних, часто суперечливих мотиваційних первнів, наприклад: казкового й натуралістичного, міфологічного й сатиричного, психологічного й релігійного і т. д., в результаті чого гротескний світ не піддається логічній інтерпретації; 3) неоднорідністю настрою, перемішуванням елементів комізму і трагізму, клоунади з мотивами тривоги й жаху, демонічності з тривіальністю, сатири із зацікавленим естетизмом; 4) легкою установкою щодо вимог пануючого декоруму і парадійним стосунком до прийнятих літературних і художніх конвенцій (звідси зв'язок гротеску з пародією, травестією і бурлеском); 5) літературний гротеск характеризується стильовою неоднорідністю, демонстративним мовним експериментуванням, актуалізацією опозиційних стильових зразків, змішуванням вишуканої мови з вульгарною, контрастом між способом висловлювання і ситуацією висловлювання. В літературі гротеск є явищем, який виступає в різних жанрових різновидах і найчас-

тіше в епічних і драматичних творах [7, 147-148]. Оцінка естетичного значення гротеску змінювалася впродовж століть. Двадцять століття стало періодом буйного розвитку різноманітних форм гротеску, який вважається високохудожнім вираженням філософських та ідейних позицій, а також є промовистим свідченням страху перед цивілізацією і суспільними катаклізмами в сучасній культурі. Прикладами гротеску можуть бути твори Ф.Кафки, І.Еренбурга, Б.Брехта, С.Мрожека, В.Маяковського та ін.

Представники традиційного літературознавства тісно поєднують поняття “гротеску” і “карикатури”: обидві категорії “формують літературний образ як віддзеркалення, яке деформує дійсність, але кожна має своє власне підґрунтя в світоглядній та ідеологічній позиції творця. Карикатура наполягає на впровадженні в літературний образ невеликої кількості типових рис об’єктивної дійсності при одночаснім підсиленні їх ролі в образі, при посиленні динамічності їх висловлення і максимального увиразнення їх негативної цінності. [...] Гротеск деформує дійсність не так в результаті її точного докладного критичного аналізу, як в результаті загального неприйняття її, своєрідної втечі від неї у коло своїх власних уявлень про світ” [6, 112-113].

Аналізуючи творчість Франсуа Рабле, М.М.Бахтін подає гротескню концепцію тіла, яка за своєю природою є амбівалентною: вона містить “низьке” начало, тобто матеріально-тілесне, і високе духовне начало; обидва первні органічно поєднуються й складають позитивну основу терміну “гротескного реалізму”. Вчений виділяє “снижение” (“зниження”) як особливість гротескного начала, “тобто перехід всього високого, духовного, ідеального в матеріально-тілесний план” [1, 312]. Зниження означає «приземлення, прилучення до землі, як до начала, яке поглинає і одночасно народжує: знижуючи і хоронять, і одночасно сіють, умертвляють, щоб знову народити краще і більше” [1, 313], тобто існує взаємозв’язок життя і смерті. Гротескний образ тут носить не лише фізіологічний характер у вузькому значенні слова, а й “все тілесне тут таке грандіозне, перебільшене, безмірне. Це перебільшення має позитивний, утверджувальний характер” [1, 311]. Аналізуючи книгу В.Кайзера “Гротескне в живописі і літературі”, Бахтін також описує гротеск з іншим значенням, який носить “загальний похмурий і страшний, здатний злякати тон” [1, 341], і не містить “матеріально-тілесного начала з його невичерпністю і

вічним поновленням” [1, 342]. Бахтін називає цей гротеск романтичним або модерністським, і в сучасному звучанні він асоціюється з чимось химерним, незвичайним, відразливим: гротеск “відкрито й свідомо створює особливий — неприродний, химерний, дивний світ: саме таким показує його читачеві автор” [4, 173]. Замість тези Кайзера про протиставлення життя і смерті Бахтін висуває тезу про те, що “смерть включена в життя і разом з народженням визначає його вічний рух” [1, 344]. Таким чином, модерністський гротеск має негативний характер та інтерпретується в негативних термінах.

Образи Матері, Івліна/Ів та Трістессі з роману “Пристрасть Нової Ів” прочитуються в бахтінському контексті гротеску, точніше в межах його позитивного і негативного начал.

Образ Матері показаний в романі не лише як фантастична конструкція патріархальної системи, а і як образ іронічний і гротескний, що підтверджується, в першу чергу, описами її тіла та зовнішності: “she was so big she seemed, almost, to fill the round, red-painted, over-heated, red-lit cell” [5, 63] (“вона була такою великою, що, здавалося, була здатна заповнити круглу, пофарбовану в червоний колір, перегріту, освітлену червоним світлом камеру”); її руки були “like gilders” [5, 64] (“наче у позолотників”), її вагіна схожа на “crater of a volcano” [5, 64] (“кратер вулкана”); Евеліну здавалось, що він бачить “the sun in her mouth” [5, 64] (“сонце в її роті”). Подібно грецькій богині Артеміді, яка “вимагала, щоб усі її супутниці були такі ж цнотливі, як і вона сама” [2, 59], Мати теж вимагала від своїх послідовниць жертв — відрізати одну з грудей і “plung a patchwork quilt stitched from her daughter’s breasts” [5, 60] (“викидати покривало, зшите з грудей своїх дочок у стилі печворк”). Мати описується як символ фертильності, і все, що її оточує, теж символізує жіночий дітородний орган: “[Evelyn] realized the warm, red place [...it] was a simulacrum of the womb” [5, 52] ([Івлін] уявив собі тепле, червоне місце, [...це] була подоба матки”); вона вражала своїми фізичними характеристиками — розмірами, формами та кількістю органів. Слід зауважити, що образ Матері поданий письменницею не без гумористично— іронічного забарвлення: “Her nipples leaped about like the bobbles on the fringe of an old-fashioned, red plush curtain” [5, 64] (“її соски стрибали наче френзлі на каймі червоної плюшової фіранки старого фасону”). І цей гумор-іронію можна зіставити з поняттям карнавального сміху: “он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает” [1, 303] (“він і

заперечує і стверджує, і хоронить і відроджує”), який був характерною рисою творчості Рабле.

Опис Матері поданий читачеві через призму сприйняття її наратором-персонажем (Івліном/Ів) і, таким чином, є пародією на традиційний патріархальний образ матері, оскільки твориться за допомогою перебільшення розмірів фізичних органів, збільшення їх кількості, спотворення та викривлення їх форм. Тут можемо виділити деякі аспекти подібності до гротеску Рабле, тобто позитивного начала гротескного реалізму: це опис надмірно збільшених фізичних органів, зосередження уваги на “низькому”, тобто тілесному аспекті та на символізації фертильності.

Огидна, відразлива інтерпретація Івліном тіла Матері переноситься потім і на його власне тіло, яке вже змінене з чоловічого на жіноче. Тіло Матері викликає у Івліна/Ів “a squeamish horror” [5, 59] (“гидливий страх”), а після операції він/вона буде вважати себе “as mythic and monstrous as Mother herself” [5, 83] (“такою ж міфічною і монстроподібною, як сама Мати”).

Визначення модерністського гротеску як негативного знаходить своє відображення в образі Трістесси — своєрідного “двійника” Ів. Світ самотньої зірки кіно — “Lady of the Sorrows” [5, 71] (“Леді Страждань”) побудований на створенні нею своєї власної фемінності. Але під тендітною зовнішністю і жіночими сукнями ховається чоловік. Група полонянок племені Зеро захоплюють Трістессу у її скляному замку і знущаються над нею, сприймаючи її/його тіло як гротескне в силу подвійної гендерної ідентифікації: “They made ropes from twisted strips of his own negligé and tied him by his wrists from a steel beam, so there he dangled, naked, revealed” [5, 129] (“Вони зробили мотузки із скручених смужок його негліже і прив’язали його зап’ястки до сталювого бруса, де він висів оголений та викритий”). Образ Трістесси можна прочитати в негативному значенні терміну “модерністський гротеск”, оскільки для своїх завойовників вона/він лише потвора, над якою сміються і яку принижують. Через висміювання Трістесси — “іншої” в середовищі полонянок, ці жінки намагаються підтвердити свою нормальність. Коли Ів почала захищати Трістессу, то така сама жорстокість була спрямована і на неї.

Інтерпретацію гротескного тіла, на мою думку, можна пов’язати з поняттям французького семіолога Юлії Крістевой — “abject” (“аб’єкт”), іншими словами — “відрази”. За

Ю.Крістеву, “вовсе не отсутствие чистоты или здоровья порождает отвратительное — это то, что взрывает самоидентичность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил” [3, 82] (“зовсім не відсутність чистоти чи здоров’я породжує огидне — це те, що підриває самототожність, систему, порядок. Те, що не визнає границь, положень справ, правил”). Тіло Евеліна було насильно змінене на жіноче, а це підриває систему, порядок, правила. Трістесса ж з власної волі робить такі зміни, але це теж не є життєвою нормою і підриває соціальні межі гендеру. Ів з відразою сприймає своє нове тіло, і ця відраза передається прямим порівнянням з тілом Матері-монстра. Подібне відбувається і з Трістессою, коли з неї зривають одяг і примушують визнати свою біологічну стать. Трістесса реагує на це “wailing enchoed round the gallery of glass” [5, 128] (“стогоном, який відбивався ехом у скляній галереї”).

Як бачимо, образ гротескного тіла, химери, аб’єкту чи казкового міфічного створіння є одним з центральних в романі “Пристрасть Нової Ів”, оскільки репрезентується в образах Матері, Івліна/Ів та Трістесси. Важливо, що в кінцевому результаті Ів примиряється зі своїм тілом, яке було створене Матір’ю як зразок досконалої жінки, яка б відповідала суспільним нормам та поняттям про жіночий ідеал. Сама Ів сприймає й усвідомлює своє народження як гротеск: “I had been born out of discarded flesh, induced to a new life by means of cunning hypodermics, that my pretty face had been constructed out of a painful fabric of skin from my old inner thighs” [5, 143] (“мене створили з непотрібного тіла, спонукали до нового життя методом вирізання гіподерми, моє гарненьке личко було зроблене з внутрішньої болісної шкірної тканини моїх старих стегон”). І коли Ів дивиться у вічі Трістесси, вона усвідомлює, що вони “mysteriously twinned by [...their] synthetic life” [5, 125] (“незбагненно схожі своїми штучними життями”). Ів та Трістесса репрезентують тілесний образ, в якому традиційні гендерні межі та рамки “розмиваються” та руйнуються. За М.М.Бахтіним, смерть одного і народження іншого можна побачити в одному тілі: “два тела в одном [...] это - всегда чреватое и рождающее тело” [1, 319] (“два тіла в одному [...] це — завжди тіло вагітне і здатне народити”). І цей позитивний момент можна перенести на епізод, коли Трістесса доживає останні години свого життя. Ів відчуває справжню насолоду бути жінкою “which records with such fidelity, such

immediacy” [5, 149] (“яка увічнюється такою вірністю, такою безпосередністю”), а Трістесса вперше за своє життя відчуває духовну єдність з людиною, яка подарувала їй/йому свою любов, розуміння й життя. Вони стають одним органічним містичним створінням: два тіла в одному.

Продовжуючи традиції Ф.Рабле, Дж.Свіфта, Е.-Т.-А.Гофмана, пізнавши модерністське розуміння гротеску, сучасна англійська письменниця Анжела Картер дає своє оригінальне, феміністично-постмодерністичне бачення цієї естетичної категорії. Використовуючи гротеск як літературний засіб, А.Картер, на нашу думку, детально зображає гротескню концепцію тіла заразом у її позитивному та негативному звучанні, і за допомогою такої репрезентації тілесного образу показує “розмивання” та руйнування традиційних гендерних меж. Ідеї М.Бахтіна у цій статті є центральними для розуміння концепції тіла: гротескне тіло є химерним, відразливим, огидним у межах загальноприйнятих суспільних норм. І, вважаю, письменниця руйнує ці норми, “ламає” прийнятий символічний порядок.

Література:

- 1.Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.:”Художественная литература”, 1986. – 543 с.
- 2.Грейвс Р. Мифы Древней Греции: Пер. с англ. – М.:Прогресс, 1992. – 624 с.
- 3.Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении // Гендерные исследования. – Харьков, 1999. - № 2. – С.79-86.
- 4.Літературознавчий словник-довідник /Р.І.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
- 5.Carter A. The Passion of New Eve. – London: Virago, 1982. – 191 p.
- 6.Skwarczynska S. Wstep do nauki o literaturze: W 2 t. – Warszawa: “Pax”, 1954. – Т.1. – 474s.
- 7.Slownik Terminow Literackich / Pod. Red. Slawinskiego J. – Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk: Zaklad Narodowy Imienia Ossolinskich Wydawnictwo, 1976. – 577s.

Богдан Чуловський, викладач

До проблеми рецепції творчості Фрідріха Гельдерліна в Україні

Зацікавлення творчою спадщиною німецького письменника Йоганна-Крістіана Фрідріха Гельдерліна (20.03.1770—7.06.1843) у світі зростає від року до року. Насамперед на його батьківщині. Про це свідчить величезна бібліографія та урізноманітнення жанрів праць про нього як особу й митця, про сприймання творів Гельдерліна новими поколіннями німців і поза межами Німеччини. При наявності повного критичного видання його спадщини (т. зв. Велике Штутгартське видання) і спеціального щорічника (“Holderlin-Jahrbuch”), на сторінках якого вже з’явилося чимало документів про епоху і життя Гельдерліна, виникають сприятливі умови для створення оригінальних досліджень в галузі гельдерлінознавства. Складається враження, що ті регіони Німеччини, з якими пов’язаний життєпис письменника, руками нових поколінь його нащадків укладають свої путівники до цієї сфери знань, відповідаючи на запити ювілеїв письменника. Так, наприклад, до 150-річчя з дня смерті літератора вийшла в Тьубінгені праця Ульріха Гайєра (U.Geier) під назвою “Holderlin: eine Einfuhrung” (1994). Поряд з ґрунтовними дослідженнями окремих аспектів творчості Гельдерліна, навіть поодиноких творів, не бракує традиційних синтезованих нарисів історико-літературного характеру. Типовою в цьому плані є монографія Рудольфа Трайхлера (R.Treichler) “Fridrich Holderlin: Leben und Dichtung-Krankheit und Schicksal” (“Життя і творчість — хвороба і доля”) (Штутгарт, 1987). Прагнення представити сучасним читачам в єдності постать, характер і творчість письменника породжує нові біографічно-художні твори про цього митця. Маємо на увазі драму Петера Вайса “Holderlin” (1971) та однойменний роман Петера Гертлінґа (1976). Вони продовжують традицію, започатковану Стефаном Цвайгом 1925

року, коли той опублікував трилогію “Der Kampf mit dem Dämon”, перша частина якої присвячена Ф.Гельдерліну [16, 21]. У Німеччині постійно зростає кількість праць рецептивно-го характеру, в яких простежується сприймання творів Гельдерліна поза Німеччиною (аж у Китаї) чи їх відлуння в німецькій літературі новітніх часів. Розмірковування про відношення спадщини Гельдерліна до сучасності є в різних працях. Характерний приклад — розділ “Між модернізмом і постмодернізмом” у монографії Г.Ботте [18]. Різні аспекти цієї проблеми подані в колективному дослідженні під керівництвом Ульріха Гайєра “Holderlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme” (“Гельдерлін і сучасність: ракурси сприймання” (Тюбінген, 1995).

На такому пунктирно окресленому тлі стає зрозумілою актуальність глибшого, ніж це робилося досі, осмислення творчої спадщини цього письменника в курсі зарубіжної літератури, щоб виклад інформації про художній світ Ф.Гельдерліна, про його місце в історії німецької літератури і роль в європейському романтизмі був адекватним, або, принаймні, якомога більше відповідав сучасним здобуткам гелдерлінознавства. Крім того, постає завдання дослідити рецепцію постаті, діяльності та творчості цього письменника в Україні, виявити, систематизувати і встановити її особливості.

Тут доцільними видаються два взаємопов'язані шляхи. Один — історико-літературний, хронологічно-описовий; другий — інтерпретаційно-порівняльний. Порядок проходження цих шляхів не має принципового значення. Методологічно важливим є інше завдання: як наблизитись до естетичної концепції Ф.Гельдерліна, простежуючи колізію між його духовним досвідом, котрий визначав горизонт сподівань автора щодо своїх сучасників і нащадків, і читацько-інтерпретаційною компетентністю читачів, критиків, істориків літератури, котрі стикалися з текстами Гельдерліна після смерті письменника.

З цієї точки зору очевидність і легкість першого шляху виявиться оманливою. Легко зафіксувати, коли і хто з українців публічно згадував німецького митця, перекладав його твори тих чи інших жанрів, не важко простежити, хто з популяризаторів захищував Гельдерліна до певного літературного напрямку чи трактував твір митця поза ними (класицист, преромантик, романтик і т.д.). Проблеми починаються з того, аби збагнути мотиви вибору окремих творів німецького автора, критерії оцінки вибраних для перекладу і

публікації творів у відповідному часописі. Проблематичність наростає, коли ми зауважуємо дивовижну непропорційність у кількості перекладів з Гельдерліна російською та українською мовами, задумуємось над характером історико-літературних інтерпретацій (коментарів і передмов до публікацій, довідкових гасел в енциклопедіях, розділів у підручниках з історії зарубіжної літератури тощо) в Росії та Україні. Що ми при цьому зауважимо? Одностайність, розбіжність оцінок чи закономірну множинність, діалоговість тлумачень або їх свідому полемічність? Усе це на рівні сприймання текстів легко констатується, але важче розуміється і ще складніше пояснюється.

Окрім світоглядно-ідеологічних чинників, які тривалий час зближували українських філологів з російськими, віддаляючи їх разом від німецьких, а потім — західнонімецьких, тут мали б діяти чинники психологічні, естетичні і власне літературознавчі, які проте осмислювалися неохоче. До 1991 року домінувала чітко офіційно не формульована “норма”, згідно з якою сфера українськомовних перекладів звужувалася, бо освітньо-пізнавальні функції, мовляв, виконували російськомовні переклади класиків зарубіжних літератур та ідеологічно співзвучних новітніх авторів. Вона й спричинила той факт, що спадщина і Ф.Гельдерліна українською мовою представлена в УРСР дуже збіднено: в основному перекладами Віктора Коптілова, Петра Тимочка, а найбільше Миколи Бажана і статтями Д.С.Наливайка.

Київський журнал “Всесвіт” подав спочатку 5 віршів у перекладі В.Коптілова (1970, № 3), а потім (1978, № 9) презентував читачам у перекладі Миколи Бажана такі поезії Ф.Гельдерліна: “На пустирищі написане”, “Гімн людству”, “Гімн любові”, “Дуби”, “Весні”, “До Діотими (Вийди й поглянь...)”, “До Діотими (Входь, принеси мені радість...)”, “Народи ще дрімали у дрімоті”, “Емпедокл”, “Голос народу”, “Раніш і нині”, “Вечірня фантазія”, “Біля джерел Дунаю” і “Свято миру” (всього 18 творів). Вони супроводжувалися статтею Д.Наливайка “Світлий геній Гельдерліна” з висновком, що переклади М.Бажана знайомлять читача “з повноцінним українським Гельдерліном” [12, 187].

Львівський часопис “Жовтень” (1978, № 5) подав переклади поезій “Вітчизна”, “Генію відваги”, “До Парок”, “До німців”, “Діотима”, “Захід сонця”, “Дуби”, “До троянди”, “Любов” у версії Петра Тимочка.

За межами України вже тоді існували переклади Михайла Ореста, Святослава Гординського, Ігоря Качурівського, однак доступними читачам материкової України стали вони зовсім недавно [4, 5; 6].

Роман же “Гіперіон, або Выдлюдник у Греції” і драма “Смерть Емпедокла” залишаються досі без українських версій. Правда, останній твір, перекладений Я.Е.Голосовкером російською мовою (публікувався ще 1931 року видавництвом “Academia” з передмовою А.Луначарського), передрукований в Україні приватною фірмою 1994 року [18].

Отже, для тих читачів, які не володіють німецькою мовою, досі залишається єдиний доступний шлях до Ф.Гельдерліна — знайомство з російськомовними версіями творів німецького автора та їх російських інтерпретаторів, які домінують у культурно-освітньому просторі України.

Проте безальтернативність комунікацій з мовнознаковим рівнем творів Ф.Гельдерліна не означає для українських філологів неможливості власної інтерпретації їх смислу і ведення самостійного діалогу з текстами, яким надано іншого, ніж в оригіналі, семіотичного вигляду, що засвідчують три версії статті про Ф.Гельдерліна, опубліковані Д.Наливайком у 1978, 1982, 1999 роках [2; 12; 13].

Для цього маємо, крім вибіркових українськомовних перекладів, по-перше, достатньо репрезентативні тексти письменника російською мовою у виданні 1988 року [3]. Воно містить вибрані листи Ф.Гельдерліна до рідних і знайомих, різножанрову поезію, роман “Гіперіон” і драму “Смерть Емпедокла” у різних редакціях і фрагментах, ґрунтовну статтю Н.Т.Беляєвої “Сотворение Гипериона”, а також докладні примітки, коментарі цієї ж авторки. Вони дають підстави вважати, що Беляєва на сьогодні є з-поміж “вітчизняних” гельдерлінознавців найбільш компетентним знавцем спадщини німецького письменника і корпусу праць про нього, принаймні в текстологічному аспекті.

По-друге, методологічний плюралізм у сучасному літературознавстві, зокрема в його застосуванні до опублікованої спадщини Гельдерліна як метатексту, дає можливість не тільки кожному зорієнтуватися в множинності сенсів окремих творів і жанрів цього письменника, а й досягнути інваріантні виміри художнього світу митця попри всю розбіжність горизонтів сподівань різних читацьких груп та дискурсивних практик.

Поле методологічних змагань (Р.Барт) з приводу текстів Ф.Гельдерліна, створених ним замолоду, в розквіті творчих сил і в стані душевного розладу, досить просторе. Інтелектуальний ландшафт цього поля визначають відомі і знакові для свого часу праці Мартіна Гайдеггера [7, 8], Стефана Цвайга [16, 21], Романа Якобсона [17], Наума Берковського, Дмитра Наливайка, Г.Ботта [11; 13; 18]. У них домінують засади онтологічно-філософської герменевтики, психоаналізу, структуральної поетики, соціокультурологічної традиції і неісторизму. Деся між цими домінантами виявляються односторонні і евристичні переваги таких, здавалось би, несумісних підходів до текстів Гельдерліна, які маємо у названих працях.

Покажемо одну з таких односторонностей, яка сягає традицій культурно-історичної школи, модифікованих соціокультурним підходом Н.Берковського. Цей знавець німецького романтизму, котрий вважав, що вже на середину ХХ століття “немає більше суперечок з приводу Гельдерліна та його значення”, що поезія цього митця слова — “величезна подія в духовному житті Німеччини” [11, 48], разом з тим твердив: “Одна з причин, чому величезна література про Гельдерліна така багата хибними (!) тлумаченнями, полягає в тому, що його пояснювали не добою, яка його породила, а часом визнання і слави” [там само]. Якби естетична структура твору, його художня сутність залежала цілковито від часу створення тексту твору, то не було б проблем, над якими бився і сам Гельдерлін, спочатку самотужки, а потім у спілкуванні з Ф.Шіллером і Ф.Фіхте. Мова про “хибність тлумачень” породжується вірою дослідника у тотожність гуманітарних і природничих наук, яку спростував уже В.Дільтей.

Ключ до своєрідності естетичних поглядів Ф.Гельдерліна, до його художнього світу, а відтак і до особистої трагедії митця знаходиться в його листах. Саме в листуванні з рідними (матір'ю, сестрою, братом), з друзями-однодумцями (насамперед з Людвігом Нойфером), а далі у листах до Ф.Шіллера виявляється його естетичне самоусвідомлення — осмислення своїх можливостей, типу мислення, власного покликання і сутності поезії взагалі.

До листування Ф.Гельдерліна після публікації листів вдаються хоча б принагідно всі дослідники. Проте листи використовуються по-різному. Найчастіше — в руслі можливостей, прокладених біографічним методом. Дуже ефективно, на наш

погляд, ними скористався С.Цвайг, характеризуючи тип мислення письменника як основу єдності його художнього світу [16]. Р.Якобсон у чисто структуралістському дослідженні двох останніх віршів Ф.Гельдеріна також не міг обійтися без позатекстуальної інформації про те, як поведився і творив поет у безпам'ятстві [17].

Листи юного Ф.Гельдерліна справді проливають яскраве світло на концептуальну основу і стильову єдність його поезії, прози і драматургії.

Надзвичайна чутливість, екстатична вразливість, гнучкість уяви і динамічність асоціативного мислення, спостережливість і проникливість у внутрішню сутність речей, які збуджують чуття і весь духовний світ,— усе це відразу засвідчує лист до матері від 4 червня 1788 року. Згадуючи готельний двір, у якому раніше зупинявся улюблений Ф.Шіллер, 18-річний юнак писав: “Я ледве міг стримати сльози, які в мене викликало захоплення генієм великого поета... З голови мені не виходив Шіллер” [3, 296]. Передаючи свої враження від нових місць, які він побачив уперше, Гельдерлін вдається до витонченого самоаналізу: “Мої чуття загострилися, серце забилося сильніше, мій дух полинув у недосяжні висоти — очі були вражені — я не міг збагнути, що я бачу,— і я стояв там, як подобизна стовпа солі”, все для нього “виповнювалось Господньою благодаттю” [3, 297]. Таке духовно-релігійне світовідчуття наворотало молодого семінариста, який не мав наміру бути практичним пастором, на відверті самооцінки у зіставленні з іншими людьми. “Глибоко зворушений,— завершує він листа,— пішов я додому і дякував Богові, що він сподобив мене сприймати те, мимо чого байдуже проходять тисячі...” [3, 298].

У листі до сестри з кінця березня 1791 року знаходимо далекосяжні узагальнення та орієнтації на майбутнє: “...Якщо б я мав силу і владу керувати умами й серцями людей, то одними з перших моїх законів були б: нехай кожен буде тим, ким він є насправді. Нехай кожен говорить і діє так, як думає, як велить йому його серце...” Під кінець листа Гельдерлін звіряє найбільше своє бажання: “Жити колись у спокої, самотньо і писати книжки, не голодуючи при цьому” (с.299).

Поет-початківець читав свої проби пера друзям, розсилав до альманахів, ретельно їх аналізував, до найменшої деталі в метрико-ритмічній структурі. Характерна для Гельдерліна-поета просьба до друга викреслити зайві склади у віршовому

рядку, якщо його поезія ще не друкувалася, бо для нього, мовляв, “вельми суттєво, щоб така груба поетична помилка не трапила в очі публіці” [З, 300-301].

У листах до Л.Нойфера Гельдерлін чесно ділиться міркуваннями про морально-етичні, естетичні проблеми творчості, про взаємини з людьми, радить другові, як долати розчарування і горе. Серед цих рефлексій трапляються філософсько-афористичні максими на зразок такої: “Серце наше не витримує ваги любові до людства, якщо немає в нього людей, котрих воно любить” [З, 306]. У листі від 20 липня 1793 року адресант ділився думками, які виникли у нього під час читання діалогів Платона, захоплювався “божественним Сократом” і, не задоводений своїми Гімнами, ділився задумом створити роман “Гіперіон”: “Я швидко зрозумів, що мої гімни навряд чи здобудуть для мене серце серед тієї половини людства, в якій серця кращі, і це зміцнило мій намір написати роман з грецького життя” [З, 309]. Посилаючи на суд друга фрагмент з цього твору, молодий автор обговорював проблеми його композиції і патетично обіцяв, якщо повний “Гіперіон” не буде втричі кращим від цього фрагмента, спалити твір.

Гуманістична націленість у прийдешнє мала в Гельдерліна філософське підґрунтя в діалектиці загального і конкретного. Восени 1793 року він писав братові: “Я люблю рід людський майбутніх століть. Це моя найсвятіша надія, моя віра, що дає мені енергію й силу діяти,— що наші внуки будуть кращими, ніж ми, що колись-таки настане Свобода... Я хотів би діяти во ім'я Загального. Звісно, Загальне не дозволяє нам цілком знехтувати Окремим, та все-таки ми вже не живемо всією душею заради Окремого...” [З, 313].

Листування молодого поета, котрий цілковито офірував себе творчості задля майбутнього, свідчить і про його постійне зацікавлення подіями у Франції, перипетіями французько-австрійської війни; воно виповнене наріканнями на обтяжливі обов'язки гувернера-вихователя чужих дітей задля виживання, а ще більше — особистими творчими планами: завершити задуманий роман, написати полемічну щодо І.Канта філософсько-естетичну працю і т.ін. При всій своїй невлаштованості, розуміючи доконечність життя в “безсердечному і дріб'язковому світі”, Гельдерлін переконував себе і приятелів у тому, що “над нами і в нас існує кращий світ” [З, 331]. Він признавався Ф.Шіллерові, що “невдоволення самим собою” і доквіллям загнало його в абстракції, і він думав про

здійсненність “поєднання суб’єкта й об’єкта в якомусь абсолютному Я” [3, 336]. І в такі хвилини, ненавидячи себе, він все-таки шукав прихистку в працях І.Канта.

У тих розчаруваннях і невдачах, які переслідували його в приватному житті, письменник-філософ намагався знайти сталість духу, виробити таку концепцію життя і творчості, що відповідала б виробленому ідеалові. Тому Поезія (Dichtung) як вияв Духа часу (Zeitgeist) і всемогутності Бога (Gottlichkeit) стала для нього життям і міфом. Пора такої рівноваги для поета тривала недовго — поки він переживав взаємопорозуміння з Сюжетною Гонтард. Втративши можливість щоденно бачити кохану, Гельдерлін ще глибше збагнув суперечливість людського щастя. Тоді він писав до неї: “...така натура, як твоя, де все з’єдналося в глибокій, непорушній, живій сполуді, — це перлина віку, і хто їх пізнав, ... той навіки щасливий і довічно нещасний” [3, 389]. С.Гонтард, ставши прообразом його Діотими, відповідала поетові: “Пристрасть найвищої любові ніколи не знайде на землі свого насичення [...] Тому нам не залишається нічого іншого, як блаженна віра одного в іншого... Довіра до серця, віра в перемогу Істинного і Прекрасноо, яким себе ми офірували [...] Будь, як і раніше, спокійним і веселим, подаруй мені єдине блаженне чуття — знати, що ти задоволений. І мені поверни мій спокій, тоді неодмінно, неодмінно я буду щасливою” [3,406-407]. Щаслива і водночас драматична історія кохання Ф.Гельдерліна і С. Гонтард породила перлини лірики, дала можливість закінчити ліричний роман у листах “Гіперіон, або Відлюдник у Греції”, розгорнути в пошуках досконалого твору, який би найповніше виразив його світовідчуття, три редакції драми “Смерть Емпедокла” так і не завершивши її.

Листи мрійника, самотника, типового інтроверта Ф.Гельдерліна демонструють народження цілісного художнього світу, котрий кристалізувався в різних жанрах і постатях на спільній основі, сутність якої передає credo “Das Werden in Vorgehen” (становлення в минущості). Воно начебто є опозицією до гетівського “Dauer im Wechsel” (“постійність, тривалість у мінливості”) [3, 509]. Насправді це тільки різні грані світовідчуття ліричних героїв, яким на долю випав неоднаковий екзистенційний статус і вроджений темперамент.

Філософські роздуми і поетичне світовідчуття Ф.Гельдерліна, за яких би зовнішніх умов йому не довелося жити як людині, неодмінно зумовили б сутність його мистець-

кого концепту — “Alles ist innig” (“усе всередині, все у нас самих”). Це слова із незакінченого твору “Gestalt und Geist” (“Образ і дух”) [3, 559]. Про це свідчить і теоретичний начерк “Судження і буття”. Ф.Гельдерлін міркував так: “Буття виражає зв’язок суб’єкта й об’єкта... Судження — це в найвищому і точному сенсі найперший розподіл внутрішньо сполучених в інтелектуальному спогляданні об’єкта і суб’єкта, таке відділення, завдяки якому об’єкт і суб’єкт тільки і стають можливими, це найдавніше розділення (Ur-Teilung) [3, 260]. Суб’єкт і об’єкт — частини і водночас передумови тотальної цілості, космічної гармонії, сутність якої виражає стисле “Das Werden in Vorgehen”.

Осягнення вічного становлення через минущість — заповітна мета поета, мить цього процесу відтворюється, вловлюється в кожному — більшому чи меншому творі Гельдерліна, особливо — в його “Гіперіоні”. Це відразу відчули С.Гонтард і Л.Нойфер. Найближчий приятель письменника, прочитавши фрагменти прозового твору Гельдерліна, писав: “Я впізнав тебе у твоєму творінні — у ньому ти ввесь, це твої почуття і твої максими” [3, 530].

Проте в рецепції творчості Ф.Гельдерліна за час, що минув після смерті письменника (спочатку забуття, згодом зростаюча слава), виділяються дві протилежні тенденції. Одна акцентує загальнолюдські, непроминальні, навіть зі зміною соціально-політичних умов, цінності. Друга — за будь-яку ціну розшукує в його творах соціальні прототипи, реальні стимули: від Французької революції кінця XVIII століття через німецьке бюргерство до байдужості Гете і передчасної смерті С.Гонтард. Новітнім варіантом міметичної концепції творів Гельдерліна видається таке твердження Н.Т.Беляєвої: “Жодні філософські чи теоретичні поетичні побудови не можуть заступити від нас ту реальність, свідком якої був поет і яку він зумів помістити в свій роман. Катастрофа, навіть ціла серія катастроф у реальному житті, — відбулися в ньому” [3, 563]. І далі: “За його небесними побудовами завжди прочитується реальне, земне життя, яке він сприймав гостро ще й тому, що бачив його у філософській і космічній перспективі” [3, 568-569]. Внутрішня парадоксальність такого твердження виявляє односторонню категоричність, коли звернути увагу на поетику як поезії, так і прози Ф.Гельдерліна, на ті наскрізні лейтмотиви, які пов’язуються з іменем Бога і божественності як атрибута всього суцього і Природи (натури) як форми їх всеприсутності.

Уже в другому листі до Белларміна устами Гіперіона задається основна тональність і конструктивний чинник роману “Гіперіон, або Відлюдник у Греції”: “Злитись з усім Всесвітом — ось життя божества, ось рай для людини! Злитись воєдино з усім живим — “Eines zu sein mit Allem^ was lebt!” [1, 127]. Die Gottheit, що по-російськи тлумачать “божество”, молодий І.Франко перекладав як “Божеськість духа”. Замріяна людина Богоподібна — вважає Гіперіон-Гельдерлін: “O! ein Gott ist der Mensch, wonn er traumt...” [1, 128].

У романі “Гіперіон” поступово наростає мотив богоподібності, богорівності вільної людини і це виявляється у частоті вживання епітета “божественності”. Для письменника “божественним” є ефір, видіння, спокій, прекрасне, голос, скромність, сплав, вік, світ, дитинство, вітер, голівка і т.д., і т.под.— тобто все — що сприймається з любов’ю, з благоговінням, із захопленням та максимальною увагою. “Так, людина — сонце,— твердить Гіперіон,— що все бачить і все перетворює, якщо любить; якщо ж вона не любить,— вона темна хатина, в котрій ледь жевріє лампадка” [3, 138].

Не важко в цих словах упізнати відлуння листів Діотими — Сюзетти Гонтард до Гельдерліна, як і гуманістичний пафос панестетизму, який перейшов від романтиків до наступних поколінь, котрі не піддаються спокусі хаосу, що прагне поглинути гармонію у світі.

Привабливість концепції Гельдерліна зростає тому, що німецький мислитель вбачав універсалізм у Бутті кожного народу (і передусім німців), а в ньому — діалектику протилежних первнів: Гармонії й Хаосу, Добра і Зла, Свободи і Рабства, Божества і Сатанізму.

У заключних листах Гіперіона авторська концепція світу й героя вивершується публіцистично відверто. “Там, де народ любить прекрасне,— читаємо у Гельдерліна,— де він шанує генія у своїх митцях, усе проймається духом усезагальності як диханням життя; там кволий розум розкривається, а самовпевненість никне; там серця чисті і благородні, а бадьорість народу плекає героїв [...] Але в країні, де так понижують божеську природу та її співців, там, на жаль, втрачається висока радість життя...” [3, 252].

Гіперіон говорив як про себе, так і про всіх, що жили і страждали разом з ним.

Його гуманізм живився переконанням, що “всі дисонанси життя — тільки сварки закоханих. Примирення, злагода

таїться в самому конфлікті, а все, що розходиться, єднається знов” [3, 257].

Література:

1. Holderlin F. Gedichte. Hyperion.— München: Wilhelm Goldman Verlag, 1957.— 253 s.
2. Гельдерлін Ф. Поезії / Переклад М.Бажана.— К.: Дніпро, 1982.— 150 с.
3. Гельдерлін Ф. Гиперион. Стихи. Письма; Сюжетта Гонтар. Письма Диотимы.— М.: Наука, 1988.— 718 с.
4. Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади.— К.: Час, 1997.— 479 с.
5. Орест М. Держава Слова. Вірші та переклади.— К.: Основи, 1995.— 526 с.
6. Стежка крізь безмір. Сто німецьких поезій (750 — 1950) / Переклад І.Качуровський.— Париж-Львів-Цвікау: Зерна, 2000.— 215 с.
7. Гайдеггер М. Навіщо поет? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.— Львів: Літопис, 1996.— С.182-197.
8. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Там само.— С.198-207.
9. Голосовкер Я.Э. Поэтика и эстетика Гельдерлина // Вестник истории мировой культуры, 1961.— № 6 (30).— С.163-176.
10. Беляева Н.Т. Сотворение “Гипериона” // Гельдерлин Ф. Гиперион.— М.: Наука, 1988.— С.509-597.
11. Берковский Н. Гельдерлин // История немецкой литературы: В 5-ти томах.— Т.3. (1790-1848).— М.: Наука, 1966.— С.48-80.
12. Наливайко Д. Світлий геній Гельдерліна // Всесвіт. - 1978.— № 9.— С.179-187.
13. Наливайко Д. Німецький романтизм. Гельдерлін// Вікно в світ. - 1999.— № 1.— С.53-60.
14. Протасова К.С. Фридрих Гельдерин, его время, жизнь и творчество // Ученые записки МГПИ им.В.И.Ленина, Т.180.— М., 1962.
15. Тураев С.В. Немецкая литература. Литература начала XIX в. Гельдерлин // История Всемирной литературы: В 10-ти томах.— Т.6.— М.: Наука, 1989.— С.42-43.
16. Цвейг С. Гельдерлин // С.Цвейг. Собрание сочинений: В 7-ми томах.— Т.6.— М.: Правда, 1963.— С.97-206.
17. Якобсон Р. Взгляд на “Вид” Гельдерлина // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы/ Сост. и общая ред. М.Г.Аспарова.— М.: Прогресс, 1987.— С.364-386.
18. Якубинис Г. Эмпедокл. Философ, врач и чародей; Гельдерлин Ф. Смерть Эмпедокла.— К.: Синто, 1994.— 224 с.
19. Bothe H. Holderlin zur Einfuhrung.— Hamburg: Junius, 1994.— 201 s.
20. Hortling P. Holderlin. Ein Roman.— Frankfurt am Main, 1989.— 522 s.
21. Zweig S. Der Kampf mit dem Lamon. Holderlin. Kleist. Nietzsche.— Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988.— С.21-130.

Галина Чумак, аспірантка

Поезія Т.С.Еліота: архетипний підхід

Т. С. Еліот був не лише талановитим поетом модернізму, а й блискучим критиком. У своїх працях він здійснив спробу теоретико-філософського обґрунтування свого способу моделювання естетичної дійсності, виклавши власне уявлення про функції літературної критики. Тому при аналізі творчості поета неможливо ігнорувати значний корпус його критичної спадщини, оскільки вона дає ключ до розуміння символіки та образності митця. Еліот був одним з основоположників "нової критики" в англо-американському літературознавстві [1, 82]. Основні положення теоретико-літературної концепції Еліота стосуються ролі поета і значення літературної традиції для індивідуальної творчості, а також епістемологічних поглядів на проблему сприйняття і знання.

За Еліотом, поет — це людина, наділена чесністю та непересічним інтелектом, які в поєднанні утворюють неперевершений інструмент аналізу реальності. Поет здатен навіть переступити межу реальності, тому що

...human kind

cannot bear very much reality [2, 14].

Переклад Григорія Кочура:

... бо людський рід

не може знести нічого, що надто реальне [3,123].

Завдання поета полягає в аналізі реальності, складовою частиною якої є людське життя у всіх його проявах та сама людська індивідуальність у всіх її вимірах. Еліот розглядає людину у комплексі соціальних і особистих взаємин, наголошуючи на проблемі любовних стосунків. Усі ці аспекти життя людської особистості послідовно досліджуються автором в ранній поезії, де наголошується на багатомірності людської душі. Проблема людської свідомості є одним з основних аспектів Еліотової концепції людини. Свідомість є основою

особистості, вона визначає поведінку сучасної людини і формує її як мислячу істоту у всіх її вимірах. Для аналізу вимірів людської особистості в ранній поезії Т.С.Еліота ми розглянули такі його твори: *"Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока"* (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*) *"Портрет леді"* (*A Portrait of a Lady*), *"Геронтіон"* (*Gerontion*), *"Бербенк при Бедекері, Блейштейн при сигарі"* (*Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Sigar*), *"Суїні випроставшись"* (*Sweeney Erect*), *"Суїні серед солов'їв"* (*Sweeney among the Nightingales*), *"Недільна заутрення містера Еліота"* (*Mr. Eliot's Sunday Morning Service*), *Lune de Miel, Dans le Restaurant*, *"Гіпопотам"* (*Hippopotamus*), *A Cooking Egg*, *"Прелюди"* (*Preludes*), *"Рапсодія вітряної ночі"* (*Rhapsody of a Windy Night*), *"Пошепти безсмертя"* (*Whispers of Immortality*), *"Містер Аполінакс"* (*Mr. Apollinax*).

Головних героїв цих творів можна умовно розділити на дві протилежні групи. До першої належать Пруфрок, молодий чоловік з "Портрету дами", Геронтіон, Бербенк; а до другої - Суїні, Гіпопотам (у людській подобі), Блейштейн та містер Аполінакс. За спільними ознаками та характерними рисами їх умовно можна назвати архетипом Пруфрока і архетипом Суїні відповідно. Ці два архетипи протиставляються у ранній поезії Еліота і репрезентують дві полярні людські свідомості і дві екстремі інтелектуальних можливостей людини. Архетип Пруфрока втілює поняття про високоінтелектуальну та свідому особистість. Архетип Суїні, навпаки, є зразком людини як біологічного виду, з усіма первинними інстинктами, потребами плоті та редукованою свідомістю [4, 23].

Архетип Пруфрока має всі характеристики людини як раціональної істоти, котра на повну силу використовує свої інтелектуальні здібності. Люди типу Пруфрока наділені свідомістю, яка проявляється у критичному, відношенні до оточуючої дійсності та постійному самоаналізі. Їх розум гострий, гнучкий, здатний на узагальнення та синтез. Їх погляди позбавлені культурних обмежень і виходять за межі інтересів пересічної особистості, оскільки такі люди вирішують проблеми метафізичного порядку. Так, Пруфрок з "Пісні кохання..." одержимий *"вбивчим питанням"* (*overwhelming question*), яке буквально стосується пропозиції одруження, але існує глибша авторська імплікація всеохоплюючої дилеми на зразок "бути чи не бути". Стан Пруфрока можна охарактеризувати як стан перманентного вагання, і саме ця непевність визначає його

відношення до усіх аспектів життя. Майбутнє одруження не здається йому ідеальним вирішенням усіх проблем, але в той же час він, очевидно, жадає любові жінки, що прочитується у спонукальному заклику "*let's go and make our visit*" (час на візит - ходімо вже, їй-право). По дорозі до будинку своєї обраниці він розмірковує над можливими результатами свого візиту. Потік свідомості Пруфрока, що складає текст поеми, серед багатьох проблем аналізує перспективу старіння та фізичної деградації, при чому відчувається сором язливості героя.

*Time to turn back and descend the stair
With the bold spot in the middle of my hair-
(They will say: "How his hair is going thin!")*

...
(They will say: " But how his arms and legs are thin") [5,

12].

Переклад Олександра Гриценка:

*Воістину , надійде час,
... Щоб рушити сходами униз, де щойно вгору виліз,
Щоб на потилиці при тім залисини відкрились.
(Вони промовлять: "Боже мій, як рано він лисіє!")*

...
(І додадуть: "Які худі він руки й ноги має!") [6,29].

Пруфрок відчуває розпач при перших ознаках старіння:

*I grow old...I grow old
I shall wear the bottoms of my trousers rolled* [5,15].

Переклад Олександра Гриценка:

*Я старіюсь... Я старіюсь... І стану
Дідуганом у пожмаканих штанях* [6,32]. Симптоми

втраченої молодості очевидні не тільки для Пруфрока, а й для інших, і це тимчасово відволікає його від "ббивчого питання".

Наш герой нещадно самокритичний, що виявляється у психологічному автопортреті:

*I am not Prince Hamlet, nor was ment to be
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advice the prince; no doubt easy tool,
Deferential, glad to be used,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous -
Almost, at times, the Fool* [5,15].

Переклад Олександра Гриценка:

*Ні! Я не Гамлет, я не був ним зроду
 Придворний принц я - і, коли ваша ласка,
 Пожваблю дію а чи сцені надам зв'язку,
 Щось підкажу - знаряддя зручне видно зразу:
 Меткий, поштивий, радий послужити,
 Старатливий, хоч трохи й нуднуватий,
 Тулий злегенька, ніде правди діти,
 Подекуди, нівроку, смішнуватий,*

А часом - майже Блазень [6, 32]. Цей уривок монологу є чудовим прикладом чесного самоаналізу людини, яка прекрасно усвідомлює свою незначущість. Він прямо і недвозначно атестує себе як пересічного обивателя: *"I am no prophet and here is not great matter"*. - *Не предтеча я, і все це мало значить* [6, 31]. Самоаналіз та самоіронія Пруфрока подекуди стають нещадними, він немов препарує свої почуття: *"... as magic lantern threw the nerves in patterns on the screen"*. - *Та нервів жмут, немов просвічений екраном* [6, 31].

Весь текст "Портрету леді", як і "Пісні кохання...", складає монолог героя. Наратор - молодий чоловік, втягнутий в безглуздий роман з жінкою. Його внутрішній монолог є ще одним зразком вбивчого самоаналізу. Очевидно, що його роман був нещасливим, і партнери не стали вірними коханцями чи щирими друзями завдяки несміливості і сором'язливості героя. Суперечка героя з самим собою становить більшу частину його внутрішнього монологу. З одного боку ми відчуваємо його бажання залишитися осторонь активних дій і не змінювати status quo; з іншого, - дивна інерція та нерішучість зробити останній крок лише ускладнює ситуацію. Поступово ми спостерігаємо втрату самоконтролю:

*I mount the stairs and turn the handle of the door
 And feel as if I had mounted on my hands and knees* [7,19]

Переклад Марії Габлевич:

Іду нагору сходами і чую, далєбі,

Що я не йшов, а ліз на чотирьох сяди [8,35-36]. Образ наратора як покійного пілігрима, що, виснажений і збідований, покійно продовжує свою нележку прощу, символізує стан його душі. Анонімний герой виснажений непевністю ситуації, його гнітить двозначність власної ролі у цих стосунках, через що його рівновага тане, немов сніг на сонці:

*I keep my countenance,
 I remain self-possessed*

*Except when a street piano, mechanical and tired
Reiterates some worn-out common song
With the smell of hyacinths across the garden
Recalling things that other people have desired [7,18-19].*

Переклад Марії Габлевич:

*Ніщо мене не виб'є з рівноваги -
Лиш катаринка, коли втомлено завирганить
Якийсь заїжджений мотивчик балаганний,
І гіацинти розпахтяться і повіє*

Чимось... наче споминами про чужі бажання й мрії
[8,35].

"Геронтіон" дає нам ще один приклад свідомості типу Пруфрока. Ця поема має виразну драматичну форму. Сам Еліот наголошував, що її слід трактувати, як драматичний монолог [9,204]. Як і попередні твори за структурою - це потік свідомості наратора. На смертній постелі герой аналізує становище людства на певному етапі історії:

*History has many cunning passages, contriving corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. Think now
She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with such supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late
What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what's thoughts can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear [10,36].*

Переклад Олександра Мокровольського:

*Скільки в історії прихованих ходів-переходів,
хитромудрих коридорів
Потаємних виходів. Ощукує вона шепотом шанолюбства,
Веде нас марнослаством нашим. Тож подумай;
Дає історія, та тільки як задивимось в інший бік,
І вже ж дає так недоладно і підступно,*

*Що від дання того розпалюється голод наш. Запізно
Дає те, в що не віримо уже, а як і віримо,
То тільки пам'яттю схолилих поривань. Зарано
Дає до рук слабких тому, хто дума, що без цього
обійдеться,*

Аж поки, перестрашений, схопиться [11,55].

У свідомості Геронтіона постає всеохоплююча панорама людства, яке заблукало в лабіринтах Історії, обдурене фальши-

вими обіцянками слави і безсиле зробити висновки з досвіду попередніх поколінь. Геронтіон - один з багатьох духовних імпотентів. Він чесно зізнається, що його думки то є

Tenants of the house

Thoughts of dry brain and dry season [10,37].

Переклад Олександра Мокровольського:

Винаймачі в цім домі -

Думки сухого мозку в час посухи [11,56].

Фізичний стан Геронтіона нагадує Пруфрока . Ця подібність підкреслюється автором: *"I would meet you upon this honestly"*. - *Хоча б у цьому хочу бути чесним із тобою* [10,56]. Геронтіон теж не принц Гамлет, він живе без привидів, що підказують йому у скрутній ситуації чи відкривають смисл минулого. Нічого героїчного немає у його сповіді. Хоча він і викликає образ *"Христоса-Тигра"*, який *"удирається у рік новий"* і *"нас пожирає"*, однак цей жорсткий бог не приносить благодаті. Наш герой не бореться *"серед вітрів"*, йому більше характерний стан "старика", якого *"пригнали пасати у сонний кут"*. Образи свідомості Геронтіона породжують хаос і руйнацію, його власний фізичний занепад асоціюється з *"павуком"* чи *"довгонощиком"*. Самоаналіз героя засвідчує його нездатність зрозуміти прихований сенс порядку подій, що символізує марну спробу людини відшукати належне місце в історичному просторі. Хоча Геронтіон віднайти вихід з тупикової ситуації, але завдяки своєму гнучкому інтелекту він, принаймні, в змозі зафіксувати людину в хаосі історії, проте *"Нас не рятує страх, ані хоробрість. Наша доблесть/Породжує немислимі пороки. Лиходійства/Безсоромні наші накидають нам чеснот"* [11,55].

Усім діям Пруфрока, Геронтіона чи молодого чоловіка з "Портрету леді" передують глибокі роздуми та оцінка усіх "за" і "проти". Кожен їх крок виважений та логічно аргументований. Їх вагання - це спроба розглянути проблему під усіма можливими кутами зору. Вони комбінують і так, і сьак, вишукують усі можливі варіанти, і нарешті постає запитання:

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets

...

Should I ...

Have the strength to force the moment to its crisis

And would it have been worth it, after all

Would it have been worth while,

...
*After the novels, after the tea-cups, after the skirts that trail
 along the floor -*

And this and so much more?

It is impossible to say just what I mean! [5,13].

Переклад Олександра Гриценка:

То як же я посмію?

Як наважусь тільки?

...

Чи розповісти, як ішов я смерком серед вулиць

...

Чи зважусь я

А поза тим, чи варто, врешті-решт

Чи, врешті, й справді варто

По всіх минулих вечорах, вологих тротуарах...

А шурхіт сукні по паркету, а романи

Уголос, а чаї, а фортеп'яно?

А ще ж і те, про що казати рано! [6,30-31].

Для людей типу Пруфрока мислення надзвичайно складний процес. Вони намагаються передбачити всі можливі наслідки своїх дій та проаналізувати мотиви. Свідомість архетипу Пруфрока переповнена складними алузіями та образами, які відбивають його ставлення до об'єктивної дійсності і провокують потік асоціацій:

Is it perfume from a dress

That makes me so digress? [5,13]

Переклад Олександра Гриценка:

Може, винні запахи парфумів

У моїм розгубленні та сумі? [6,30].

Найменша дрібниця здатна викликати розгублення, сум чи інший стан свідомості. У даному випадку - це запах парфумів, який викликає образ жінки. тоді думка переходить до узагальненого образу жінки, тоді - до стосунків наратора з жінками та особистих любовних невдач.

Як ми бачимо, психіка цього архетипу надзвичайно розмаїта, але незважаючи на цю різноманітність ми маємо показовий випадок інтроверта, чий інтелектуальні здібності майже завжди спрямовані на внутрішній самоаналіз. Фактично, лише на одинці з собою такі люди чесні, відважні, об'єктивні та рішучі; і через внутрішню самооцінку вони по-справжньому стверджуються у житті. Соціальна активність та стосунки з

іншими не наділені таким широким спектром емоцій та почуттів.

Одна з головних проблем для архетипної свідомості Пруфрука -- це проблема часу, що невблаганно спливає і пригнічує його існування -- "*Я старію, я старію*". Лише одна думка про те, що все здійснене з великим зусиллям може неминуче зникнути в наступну хвилину ще більше посилює його вагання. Час як постійний елемент буття не є вічним у свідомості Пруфрука. Він розглядає і відчуває мить як майже нескінченний проміжок часу, за який можна прийняти і переглянути рішення; і майже одразу він усвідомлює, що наступна мить може зруйнувати те, що було зроблено попередньою. Тому фіксовані моменти часу не належать до його способу сприйняття, протяжність часу залежить від інтенсивності його досвіду.

Пруфрук майже одержимий ідеєю послаблення гнітючого тягара часу, він бачить себе "Лазарем", що воскрес із мертвих. Але все це лише суб'єктивний витвір його уяви. Так само офіціант з поезії "*Dans le Restaurant*" втратив здатність знову відчувати "*puissance et delire*", і зараз живе лише болісними спогадами про минуле.

Незважаючи на можливість позитивного досвіду, загострене відчуття часу розширює можливості свідомості. У даному випадку час існує як психологічний феномен, який переходить у безпосередній досвід. Існує ще один аспект темпальної орієнтації для цього типу людей. Бербенк з "Бербенк при Бедекері, Блейштейн при сигарі" володіє історичним чуттям часу [12,14]. Він усвідомлює занепад сучасної цивілізації як історичного явища: "*The smoky candle end of time/ Declines*". - *Та племін свічки часу вниз/ Повзе* [13,58]. І у фіналі поезії ми бачимо:

*Burbank, meditating on
Time's ruin, and seven laws* [14,39].

Переклад Олександра Гриценка:
- *Так Бербенк міркував про часу
Руїни й заповідей сім* [13, 58].

Таким чином, час - це міра усіх подій та вчинків. У висловах Пруфрука про те, що "надійде час для втрат гірких і час для зиску" [5,29] або в образі Лазаря, воскреслого із мертвих, простежується авторська імплікація того, що життя, так само, як і час, вічне у циклічних повторах від народження до смерті.

У "Геронтіоні" ми бачимо протистояння людини історії. У свідомості архетипу Пруфрока час існує на особистому та історичному рівнях. Історична свідомість поєднує індивіда і ціле людство, незважаючи на його очевидну алієнацію. Вищезгадана проблема часу зумовлює сферу інтересів героя цього типу. Як ми вже пересвідчилися на прикладах Бербенка і Геронтіона, людина переймається не лише особистими проблемами, але її цікавить доля усього людства. Можна простежити, як роздратування Геронтіона через незначущість власного життя переростає у пошук історичної істини. Так само любовна невдача Бербенка змушує його сфокусувати увагу на проблемах сучасної цивілізації і допомагає помітити занепад та руйнування, що панують у колись квітучих культурних центрах.

Проблема свідомості безпосередньо пов'язана зі знанням. Усі втілення архетипу Пруфрока мають глибокі знання з культури та літератури, володіють рафінованим естетичним чуттям та немалим особистим досвідом. Всі вони - висококультурні люди. Їх інтелектуальні здібності разом з багатомисленістю роблять їх особливо чутливими до духовних потреб. Це зумовлює те особливе значення, яке вони надають духовним цінностям на противагу матеріальному, що безжально домінують в житті сучасної цивілізації. Пруфрок по дорозі вже уявляє майбутню атмосферу прийому: "*In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo*". - *В покої - дами, їхній клан живе/ Балачками про Мікеланджело* [6, 28]. Товариство, яке Пруфрок збирається зустріти, очевидно, снобістське і поверхово обізнане з мистецтвом. Він внутрішньо здригається від зустрічі з цими дилетантами, які знічев'я обговорюють Мікеланджело чи інших Флорентійських майстрів, ображуючи його естетичне чуття, яке робить його особливо чутливим до найменшої фальші.

Нам тоді стає зрозуміла іронія, з якою Еліот зображає екзальтоване молоде подружжя з поезії «*Lune de Miel*» перед "Тайною Вечерею" у Базиліці святого Аполінарія. Очевидно, що автор поділяє погляди Пруфрока і усвідомлює обмеженість багатьох своїх сучасників [15, 22-23]. Такі чутливі натури, до яких належить і Геронтіон, усе життя займалися самовдосконаленням, тому вони мають право робити висновки про людську природу і розглядати усі проблеми сучасної людини з невідступною щирістю.

Необхідно наголосити, що всі герої архетипу Пруфрока здатні чітко та ясно висловлювати свої погляди. Усі вони наділені здатністю до виразного та логічного формулювання своїх думок, надаючи їм досконалої форми та глибокого змісту. Потік думок настільки насичений, що відчувається майже фізично.

Зовсім протилежним за своїми зовнішніми ознаками та внутрішньою характеристикою є архетип Суїні - втілення тваринного начала людської природи. Суїні є прикладом доміанти фізіології над душею. Його інстинкти домінують у свідомості. Усі інтереси цього типу пов'язані з задоволенням тимчасових природних потреб, таких як їжа, сон, секс. На відміну від Пруфрока, який розглядав потреби тіла як недолік власного існування, Суїні добре знає плотські втіхи. Фізіологічний аспект архетипу Суїні передається за допомогою влучної характеристики - "*ape-neck*" [16, 50], що понижує його до гориллоподібної істоти. Суїні завжди зображений у ситуаціях, пов'язаних із фізіологічними потребами. Так, у "Недільній заутрені пана Еліота" ми спостерігаємо його купіль:

*Sweeney shifts from ham to ham
Stirring the water in his bath* [17, 49].

Переклад Олександра Гриценка:

*Перебира ногами Суїні,
Здіймаючи у ванні хвилі* [18, 66].

Ця буденна ситуація набирає особливого значення, оскільки головною темою вірша є проблеми релігійної віри. Тому натуралістичний опис Суїні під час купання різко контрастує з духовними проблемами та церковною атрибутикою контексту. У вірші "Суїні випроставшись" ми вже маємо картину ранкового туалету:

*Sweeney addressed full length to shave
Broadbottomed, pink from nape to base* [19, 40].

Переклад Олександра Гриценка:

*Рум'яний весь, широкозадий,
Узявся Суїні до гоління* [20, 60].

Крім щоденних гігієнічних процедур, обов'язкових у цивілізованому середовищі, ніщо не характеризує Суїні як істоту цивілізовану. Навіть його зовнішність дещо звіроподібна і далека від культурного ідеалу людини, особливо від архетипу Пруфрока:

*(The lengthen shadow of man
Is history, said Emerson*

*who had not seen the silhouette
of Sweeney straddled in the sun) [19, 41].*

Переклад Олександра Гриценка:

*(Ще Емерсон казав: життєпис
людей читаймо в їхній тіні.*

*Жаль, що не мав він змоги глянути
На розкряченого Суїні) [20, 60].*

Складний процес мислення у Суїні редукований до мінімальної здібності розуму. Основною функцією його інтелекту є просте відтворення попередньо сприйнятих образів, які виринають на поверхні свідомості. Ці образи розпорошені та позбавлені логічного зв'язку.

*You dozed, and watched the night revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted [21, 22].*

Переклад Віталія Коротича:

*Та вимагає дрімотно
Від ночі самовикриттів.*

У вас душа - з брудненьких марень [22, 39].

Так відтворена свідомість безіменної жінки з "Прелюдів". Образи, що спливають в пам'яті, відбивають похмурий, депересивний пейзаж довкілля. У свідомості такого типу панують прості біологічні інстинкти, а не розвинутий інтелект. Усі дії архетипу Суїні спричинені і мотивовані потребами виживання і розмноження. В цьому контексті особливо символічною є поезія "Гіпопотам", де тварина наділена людськими рисами, і ми знову зустрічаємо іронічне протиставлення церкви і дикунського існування.

*Although he seems so firm to us
He is merely flesh and blood.
Flesh and blood is weak and frail
Susceptible to nervous shock*

....

*At mating time the hippo's voice
Betrays inflexions hoarse and odd.*

...

*The hippopotamus day
Is passed in sleep; at night he hunts [23, 44].*

Переклад Юрія Лісняка:

*Могутній він здається нам,
І все ж - він тільки з крові й плоті.*

*А плоть і кров - м'яка й слабка,
Вразлива для душі оселя.*

...

*Гіпопотам у шлюбний час
Реве і хрипко, і незграйно,*

...

*Вдень міцно спить гіпопотам,
Вночі - шука фуражну базу [24, 61-62].*

"Кров і плоть", "шлюбний час", "сон" - ось на чому

акцентує увагу читача автор. Психіка архетипу Суїні є надзвичайно примітивною. На противагу Пруфроку, він - приклад екстраверта, який воліє діяти, ніж розмірковувати. Як уже було вказано вище, Еліот найчастіше зображує його під час певного процесу в обмеженому колі ситуації, передаючи динаміку подій, а не рефлексії. Суїні проявляє своє єство через дію, в той час, як Пруфрок демонструє его через мислення.

Обмежені потреби Суїні засвідчують його мінімальні знання. Хоча його життєвий досвід теж не надто різноманітний, що акцентується у словах "народження", "спарування", "смерть" (*birth, copulation, death*).

Для архетипу Суїні потреба у висловлюванні не є такою гострою, як для Пруфрока. Його думки настільки примітивні, що не потрібно перенапружуватися для їх точного формулювання. Люди такого типу у процесі щоденної комунікації цілком зрозумілі, оскільки їх не цікавлять "вселенські питання".

Такими є основні риси, притаманні для обидвох протилежних архетипів - Суїні і Пруфрока. Однак в кожній екстремальній ситуації переваги існують поруч з недоліками. Усі характеристики Пруфрока, наведені вище, мають позитивний характер, але людина, що живе лише духовними потребами, здається дещо обділеною через ігнорування потреб тілесних. Як ми могли переконатися, свідоме ставлення до життя разом з неординарними аналітичними здібностями, високорозвинене мистецтво формулювання думок, багата духовність, ерудиція та витонченість є фундаментальними характеристиками архетипу Пруфрока. Але як не парадоксально, саме завдяки цим чеснотам він страждає на невиліковну хворобу сучасної людини - душевне сум'яття. Однією з причин неспокою може бути той величезний обсяг знань та зростаючий потік інформації, який постійно сприймає сучасна цивілізована людина. Її мозок часто безсилий подолати

таке колосальне навантаження. Людина часто невпевнена в істинності власних знань, її свідомість хаотична. Власне, це підкреслюється авторським стилем Еліота. "Пісня кохання Аж. Альфреда Пруфрока", "Геронтіон" і "Портрет дами" написані в манері потоку свідомості, де окремі цитати та алюзії скомпоновані в колажі образів та символів. Тому основним недоліком і, водночас, перевагою архетипу Пруфрока є *"being too much conscious and conscious of too much"* [4, 34]. Свідомість Геронтіона переповнена величезним обсягом знань, але *"after such knowledge, what forgiveness, - З таким знанням - яке то прощення?"* [11, 55]. Навіть найдосконаліші знання і найрізноманітніший досвід не приносять задоволення від життя. Навпаки, вони лише підсилюють тривогу, приносячи усвідомлення безпорадності людини перед силами природи та її залежність від об'єктивних обставин. Ні знання, ні релігія не дають заспокоєння. "Христос-тигр", зображений у "Геронтіоні", - це жорстокий бог, який несе не спасіння, а знищення. "Нас не порятує страх ані хоробрість", - вигукує герой у відчаї. Єдине, у чому він впевнений, це те, що *"We have not reached conclusions".- Нічого ми не висували* [11, 36]. Такий невтішний підсумок усієї історії людства.

Пруфрок, одержимий "вбивчим питанням", теж безсилий вирішити його. На початку "Пісні кохання" ми вирушаємо з ним у подорож по вулицях вечірнього Лондону, де він намагається відшукати відповідь і в розпачі звертається до читача:

Oh, do not ask "What is it?"

Let us go and make our visit [5,11].

Переклад Олександра Гриценка:

О, не питай "У чому справа?"

час на візит - ходімо вже, їй право [6, 28].

Це питання має конкретне значення, але зважаючи на складність свідомості Пруфрока, воно далеко не однозначне. Його можна інтерпретувати як проблему особистих відносин та ізоляцію індивіда у суспільстві, чи збереження людської гідності за будь-яких обставин тощо.

Інший фактор, що викликає душевні протиріччя архетипу Пруфрока, - це його гіперчутливість в поєднанні з інтенсивністю психологічного досвіду. Автор розкриває перед нами тип ідеаліста, чие життєве кредо різко контрастує з буденною реальністю..

Зрілий чоловік, він не знаходить здійснення своїх юнацьких мрій у банальному повсякденні, усі його сподівання закінчуються розбитими ілюзіями [25, 103-106].

Наратор у поезії "*A Cooking Egg*" також є зрілою людиною. Він сидить у кріслі серед портретів предків поруч колишньої коханки Піпіт, яка вже стала йому чужою. Банальна сімейна сцена підкреслює атмосферу розчарування і втоми. Надто велика прірва лежить між юнацькими ідеалами і жалюгідним обивательським становищем наратора. Іронія, з якою він згадує свої колишні ідеали - честь, суспільство, кохання, відкриває нам усвідомлення марноти життя. Назву вірша "*Cooking Egg*" можна перекласти, як "протухле яйце", що символізує падіння колишніх ідеалів, зіпсутих гірким досвідом.

Старий офіціант з поезії "*Dans le Restaurant*" знаходиться в аналогічній ситуації. Він згадує події свого дитинства, коли він відчув "*un instant de puissance et delire*" [27, 57].

Тоді у семирічному віці разом з своєю ровесницею він ховався від дощу під розлогою вербою і був наляканий великим псом. Цей момент власного страху і розгубленості він згадує потім усе життя. Тут ми знову зустрічаємо той самий мотив розчарування і суму за втраченою молодістю.

Реальність безжально нагадує про себе і через потворні образи довкілля та урбаністичний пейзаж, що домінує майже в усіх згаданих творах. Пейзаж як елемент поетичної композиції ранніх творів Еліота відіграє важливу роль для передачі внутрішнього змісту поетичного образу. Безглуздя монотонного життя великого міста, безкінечність вулиці, обмеженість простору будівлями, задушлива атмосфера туманів та осінніх дощів - ось основні настрої поезій "*Рапсодія вітряної ночі*", "*Прелюди*", "*Ранок біля вікна*" та поем "*Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока*" і "*Геронтіон*". Слідом за Бодлером, Рембо, Лафоргом та лондонськими імажистами на чолі з Езрою Паундом, Т.С.Еліот зрозумів і майстерно передав несподіваними порівняннями та парадоксальними метафорами згубний вплив урбаністичного середовища на свідомість людини. Мешканці Лондону задихаються в його нездоровій атмосфері, безцінно блукають вулицями, марнують життя у кам'яних мішках квартир та готелів, пиячать у дешевих пабах, ведуть пусті балачки в салонах за чашкою чаю. Життя в такому місті позбавлене сенсу, всі людські почуття приглушені гуркотом екіпажів та шурхотом ніг по бруківці, всі благородні поривання стримуються безглуздими умовностями "хорошого тону".

Душевні страждання, породжені непевністю, постійною внутрішньою рефлексією і розчаруванням, є показовими для архетипу Пруфрока. Це виражається у довгих монологів і солілоквіях. Стан душевного неспокою вражає героїв різного віку: юнак з "Портрету дами" є виразником проблем молодості; Пруфрок - представник зрілого віку, так само, як і наратор з "Cooking Egg"; нарешті, Геронтіон - втілення старості. Усім їм притаманні спільні трагічні риси - нездатність до активних дій і гіперчутлива свідомість, яка є прокляттям їх раціональної натури і темпераменту.

Така різноманітна і складна інтелектуальна діяльність відчутно обмежує, а подекуди і виключає інші аспекти життя людини. Втіленням архетипу Пруфрока не знайомі бурхливі пристрасті, шалене кохання чи просто міцна дружба. Надмірний інтелект обмежує усі емоції та почуття, що приводить до алієнації і духовної ізоляції від суспільства. Апофеозом є зізнання Геронтіона: *"I have lost my sight, smell, hearing, taste, and touch: // How should I use them for your closer contact? Я втратив зір, нюх, смак, дотик: // Тож як вони мені допоможуть ближче стати до тебе?"* [11, 56].

Якщо розвиток архетипу Пруфрока можна простежити як еволюцію духу, то його протилежність - архетип Суїні спрямований в інший бік - до конкретного фізичного задоволення. Суїні притаманні усі риси, котрих бракує Пруфроку. Очевидно, що внутрішній конфлікт останнього значною мірою спричинений його відчуженістю від природи. Життя наділяє людину свідомістю, силою та вітальною енергією. Такою "природною людиною" у Еліота є тип Суїні. Він здається цілковито щасливим, наділений багатирським здоров'ям та відмінною душевною рівновагою, це зіпсованою надмірними роздумами та самоаналізом. Його свідомість базується на рішучих енергійних діях та активному підході до життя. Як показує автор у "Суїні випроставшись" його діяльність може бути доволі різноманітною. Його звички та уподобання дещо дикунські і вже цілковито несподівані для *"дам в коридорі"*.

З контексту поезії "Суїні серед солов'їв" можна припустити, що герой часто брав участь у сумнівних авантюрах, де випробовував міцність свого *"арепек"*. Він також вважається "знавцем смаків жіночих" і насолоджується сексом без зайвих вагань, що простежується у "Суїні випроставшись" і в "Суїні серед солов'їв". Бажання Суїні скористатися усіма радощами життя настільки щире, що це різко контрастує із моральними

обмеженнями та нерішучістю Пруфрока. У вірші "Містер Аполлінакс" це відчувається особливо гостро. З одного боку - містер Аполлінакс, чий "сміх видзвонював серед чашок, з іншого - "вельможна вдова Флакк" та її гості.

He laughed like an irresponsible foetus.

His laughter was submarine and profound

Like the old man of the sea's

Hidden under coral islands

Where worried bodies of drowned men drift down in the green silence

Dropping from fingers of surf [28, 47].

Переклад Олександра Мокровольського:

Він реготав, як безвідповідальний зародок.

Регіт його був підводно-глибокий,

Мов регіт старигана морського

Під кораловими островами,

Де тіла потопельників, зронені з пальців прибою,

Корчаться в зеленій тині й кануть на дно [29, 47].

Цей глибокий сміх символізує радість від життя і непереборну вітальність "морського старика". Природна сила інстинктів містера Аполлінакса лякає шановне товариство і викликає в нього заздрість, змішану з огидою.

Така радісно-шокуюча чуттєвість може спровокувати зачарування. Ця думка дуже часто прочитується у поезії Т.С. Еліота. У "Недільній заутрені пана Еліота" сенсуаліст Суїні викликає більше симпатії, ніж імпотент Оріген. З цієї точки зору Суїні втілює позитивну роль природних інстинктів, а через свою інтелектуальну обмеженість і не підозрює, наскільки він примітивний. Саме тому йому не знайомі докори сумління та душевне сум'яття. Але це зовсім не означає, що для Еліота Суїні є ідеалом людини. Надто багато тваринних рис характерні цьому архетипу і потреби "мерзеної плоті" часто заглушують голос розуму. У даному випадку термін "людина природи" набуває значення примітивного, неосвіченого та брутального індивіда, втіленням якого і є архетип Суїні.

Розглядаючи людську свідомість як феномен в обох її втіленнях - Пруфроку і Суїні, можна побачити, що обидва архетипи є очевидним перебільшенням, а їх характеристики дещо гіперболізовані. Усі дії Суїні беруть початок у підсвідомості, спричинені інстинктами та рефlekсами. Пруфрок, навпаки, керується виключно свідомістю, де розум і уява грають провідну роль. Він наполегливо намагається досягнути Абсолюту, тому

давно полишив природній перебіг подій і розпочав пошук якогось вищого вселенського порядку.

Таким чином, можна зробити висновок, що всеосяжна панорама людської свідомості, репрезентована Еліотом у його ранніх поетичних творах, засвідчує авторське переконання у необмежених можливостях людини. Починаючи від основних біологічних рис і прогресуючи до найвищих спалахів духу, людська свідомість може підкорити майже все. Автор представляє нам два екстремальних втілення людської свідомості - архетип Пруфрока і архетип Суїні. Це дає змогу проаналізувати протилежні аспекти діяльності людини у протиставленні та порівнянні і виразити глибокі філософські проблеми за допомогою невеликої кількості образів. Згідно з концепцією Еліота, майже необмежені можливості людини є результатом поляризованого стану її свідомості, поєднанням природних та духовних потреб обох протилежних типів. Гостра думка поета проникає в найпотаємніші лабіринти людської душі і безжально експонує усі її чесноти та недоліки. Одна екстрема - це архетип Пруфрока з його високим інтелектуальним потенціалом та моральними переконаннями, які і прирікають його на душевний неспокій та постійні вагання, що веде до розчарування та аліенації. Його невтомний розум невзможі знайти фіксовану точку опори саме через брак чуттєвого та емоційного досвіду. Архетип Суїні - це втілення вітального духу і природної сили, яких так бракує Пруфроку. Жага до життя, здатність до виживання та здорові інстинкти лежать в основі поведінки типу Суїні. Проте він позбавлений інтелекту та багатого уяви, притаманних Пруфроку. Тому як істота мисляча Суїні абсолютно недієздатний. Якщо Пруфрок неповноцінний через надміру раціональності і брак сенсуальності, то Суїні обмежений через редуковане мислення і перевагу інстинктів. Ніхто з них окремо не може бути тим ідеалом людини, який автор так наполегливо шукав у своїй поезії. Ідеальна людина, якщо така можлива, могла б бути результатом гармонійного поєднання архетипу Пруфрока і архетипу Суїні - втілення єдності духу і плоті. Оскільки жорстока дійсність не пропонує нам такого ідеалу, то Еліот не тяжіє до якогось одного архетипу, залишаючись осторонь, відповідно до власної концепції "деперсоналізованої поезії".

Література:

1. Вейман Р. "Новая критика" и развитие буржуазного литературоведения. - М.: Прогресс, 1965. - 428с.
2. Еліот Т. С Недільна заутрення пана Еліота // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. - С. 65-66.

3. Еліот Т. С. Бербенк при "Бедекері", Блейштейн при сигарі // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. - С.57-58.
4. Еліот Т. С. Бернт Нортон // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. - С.122-127.
5. Еліот Т. С. Гіпопотам // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990.- С.61-62.
6. Еліот Т. С. Містер Аполінакс // Т. С. Еліот. Вибране. - К.:Дніпро, 1990. - С.47-48.
7. Еліот Т. С. Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. - С.28-32.
8. Еліот Т. С. Портрет дами // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. - С.33-37.
9. Еліот Т. С. Прелюди // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. - С.38-40.
10. Еліот Т. С. Суїні випроставшись // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. - С.59-60.
11. Еліот Т.С. Геронтіон // Т. С. Еліот. Вибране. - К.: Дніпро, 1990. – С.54-56.
12. Bergsten S. Time and Eternity. - Stockholm, 1960. - 186p.
13. Eliot T. S. A Cooking Egg // T. S. Eliot. Selected Poems. - Faber and Faber, 1986. - P. 42-43.
14. Eliot T. S. Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Sigar // T. S. Eliot. Selected Poems.- London: Faber and Faber, 1986.- P. 38-39.
15. Eliot T. S. Burnt Norton // T. S. Eliot. Four Quartets.- London: Faber and Faber,1977.- P. 13-20.
16. Eliot T. S. Dans le Restaurant // T. S. Eliot Selected Poems. - Faber and Faber, 1986.-P. 51-52.
17. Eliot T. S. Gerontion // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986.- P. 35-37
18. Eliot T. S. Hippopotamus // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. - P. 44-45.
19. Eliot T. S. Mr. Apollinax // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. - P. 31.
20. Eliot T. S. Mr. Eliot's Sunday Morning Service // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. - P. 48-49.
21. Eliot T. S. Portrait of a Lady // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. - P. 16-20.
22. Eliot T. S. Preludes // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. - P. 21-23.
23. Eliot T. S. Selected Prose. - London: Faber and Faber, 1975. – 398 p.
24. Eliot T. S. Sweeney Among the Nightingales // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. – P. 50-51.
25. Eliot T. S. Sweeney Erect // T. S. Eliot. Selected Poems. - London: Faber and Faber, 1986. - P. 40-41.
26. Eliot T. S. The Love Song of J. Alfred Prufrock // T. S. Eliot. Selected Poems. - London.: Faber and Faber, 1986. - P. 11-15.
27. Matthissen The Achievements of T. S. Eliot. - London: Oxford University Press, 1947. – 160 p.
28. Sienicka Marta. Dimensions of Man as Seen by T. S. Eliot in his Early Poetry. - Poznan, 1970. – 89 p.
29. Smith G. T. S. Eliot's Poetry and Plays. - Chicago: Chicago University Press, 1950. – 78 p.

Олег Шалата, викладач

Антиутопія «Гулліверові подорожі» Дж.Свіфта у компаративістичній оцінці Лесі Українки

Автор монографії «Свіфт» і біограф Леслі Стівен, батько письменниці В. Вулф, у 1889 році висловив думку, що «Гулліверові подорожі» розвивають «утопізм» Т. Мора: «Гуїґнґімія - це Свіфтова утопія» [11, 53]. Як знамо, з цією точкою зору погоджувалася й Леся Українка.

«Утопія» - назва фантастичного острова з однойменного твору англійського мислителя XVI ст. Т. Мора, де нібито було створено ідеальний суспільний лад. Поняття «утопія» було поширене на всі науково не обґрунтовані проекти віршевого суспільного устрою. Треба відрізнити вузькозначенневий літературознавчий термін «утопія» («літературний твір, в якому зображується ідеальний суспільний лад майбутнього» [8, 517]) від ідіоматичної лексеми-дублета із ширшою семантикою: «неіснуюча місцевість; ненаукове учення, нездійсненна мрія, фантазія».

Оцінка, дана Лесею Українкою «гулліверіаді» Джонатана Свіфта («перелицьована утопія»), безсумнівно, посприяла ус-таленню сьогоднішньої оцінки, яка трактує той твір як «антиутопію» або «негативну утопію»: першим таким твором вважають «Левіатан» Т. Гоббса, потім називаються «третя і четверта книги «Мандрів Гуллівера» Дж. Свіфта» [3, 48]. Інтерпретаційна аналітика такої назви зрозуміла: якщо керува-тися аристотелівською класифікацією літератури на трагедію, епос і комедію, то книга Т. Мора - філософський епос, натомість, книга Дж. Свіфта - виразна сатира, найсильніший прояв комічного. Коли католик Т. Мор звеличував ідеальність античного (платонівського) типу республіки Британія, то англіканець Дж. Свіфт їдко висміював реальність імперії Британія. У результаті першим картини майбутнього зобража-

лися занадто оптимістично, другим - украї́ песимістично. Проте для Лесі Українки і титан Відродження Т. Мор, і «гуллівєр» Просвітництва Дж. Свіфт залишалися перш за все великими націоналістами і патріотами своєї батьківщини.

Досліджуючи життя і діяльність Лесі Українки, робиш висновок, що ця славетна майстриня слова довго йшла до зустрічі віч-на-віч із культурою країни Д. Дефо й Дж. Свіфта. Добрий знавець класичних та нових мов, поетеса згодом опанувала італійську і, що знаменно, англійську мови. Подивляє, що вона робить це із запалом, натхненна якоюсь величною метою. «Я вже почала нарешті вчитись по-англійськи (се мое давнє бажання!), — звірялася дядькові, М. Драгоманову, восени 1893 року. —... Ох, коли-то я читатиму Шекспіра в оригіналі?» [9, Т.10, 183]. Леся Українка таки непогано оволодіває англійською мовою, — до речі, одночасно з Іваном Франком. Через два роки вона сповіщає дядину Л. Драгоманову: «... тепер я в потребі можу й без словаря читати такі речі, як Carlyle» [9, Т.10, 328]. Поетеса, отже, читала найбільшого вікторіанського історика і літературного критика Т. Карлайля, котрий, коли його запитали, кого він вважає найбільшим із прозаїків, не задумуючись, відповів: «Свіфта! За його неперевершену ясність» [12, 162].

Геополітична і релігійна конситуація у Європі доби Просвітництва склалася так, що між православною Україною та протестантською Англією лежали католицькі суспільства (Польща, Франція та ін.), що унеможливлювало лінійну рецепцію в міжлітературних контактах. Посередництво чужих мов та ідеологій було зумовлене історично, тому мову Дефо і Свіфта в Україні почали вивчати хронологічно пізніше, аніж французьку, польську чи німецьку.

Заслуговує на увагу повідомлення Лесі Українки, висловлене у листі до М. Драгоманова від 5 січня 1890 року, що «...серед киян молодих остатнього часу починає ширитись європеїзм; вони починають учити європейські мови і інтересуватись європейською літературою» [9, Т.10, 45].

У 1888-1893 роках у Києві активно діяв літературний гурток «Плеяда». Тут, у контексті редеспції європейського Просвітництва, виношували ідею видання українською мовою кращих зразків зарубіжного письменства — планували серію «Бібліотека світової літератури». Організацією цієї серії, при підтримці М.Старицького та М.Лисенка, займалися у «Плеяді» Леся Українка та її брат Михайло Косач. У листі до

брата в грудні 1888 року поетеса визначила обов'язковий, на її думку, мінімум авторів для перекладу українською мовою. У переліку тих авторів немало представників англійської літератури: Шекспір, Діккенс, Теннісон, Вальтер Скотт, Байрон і, звичайно, Свіфт із його «Гулливеровими подорожами» [9, Т.10, 41-43]. Про творчість Свіфта Леся Українка в ту пору знала вже багато, — значною мірою саме від зацікавлення сатирою цього письменника в неї розвинулося прагнення глибше пізнати англійську культуру й історію. А вже вивчення суспільних обставин Свіфтової Великобританії та самодержавної Росії, де у XIX столітті творив послідовник Свіфта М.Салтиков-Шчедрін, допомагало поетесі краще й дієвіше спрямовувати власну сатиру.

У грудні 1889 року Леся Українка інформує М. Косача про свою працю над перекладом популярного Свіфтового роману: «Гулливера» я перекладала з перекроеного для дітей видання і вважаю його нікуди не судним. Берусь перекласти всі чотири подорожжя Гулливера, тепер вийшло нове повне видання, і ми в Одесі купили перший том («Ліліпути і велети»). Почну його перекладать...» [9, Т.10, 38]. Поетеса має тут на увазі, скоріше всього, російськомовний «новий повний переклад з англійської «Гулливерових подорожей», здійснений В.Яковенком та П.Канчаловським (Москва, 1889), що про нього дослідник В.Муравйов скрушно відізвався: «На жаль, перекладачам дістався скорочений англійський текст» [4, 201]. Але не виключено, що йдеться про якийсь інше чужомовне видання, адаптоване для дітей: у Європі з комерційними цілями робилися й публікувалися «повторні перегонки» Свіфтового тексту, приміром, у Франції такі видання, як «Гулливер для дітей» (1843), «Гулливер для юнацтва» (1876), «Гулливер для малюків» (1892) та «багато інших... видань для сімейного читва» [4, 178]. Впадає в око різко негативне ставлення поетеси до «здитинячення» великого твору Просвітництва.

У видавничих примітках до цитованого листа в найповнішому, 12-томовому зібранні творів Лесі Українки лаконічно сказано: «Переклад Лесі Українки («Гулливерових подорожей» Свіфта. — О.Ш.) нам не відомий» [9, Т.10, 443]. Прикро, але не зберігся й автограф каталога наявних українських перекладів із європейських літератур, що його Леся Українка почала готувати в 1901 році, «маючи намір видати за участю І.Франка» [9, Т.12, 562; примітки]. Про цей каталог поетеса писала: «Ми було почали складати список, де, в

яких періодичних і неперіодичних виданнях друкувалися які переклади... з світової літератури... щоб улегшити роботу тим, хто хотів би студіювати чужі літератури, знаючи тільки українську мову, або хотів би видати якогось чужого автора в перекладі, не повторюючи вже зробленої роботи, а тільки перекладаючи розсипане по всіх усюдах» [9, Т.12, 360].

Незаперечно, що «Плеяда» продовжила тяглість традицій покоління київської Старої Громади. Просвітницькі стремління М.Драгоманова та інших «старогромадівців», зосібна ті, що стосувалися справи перекладів українською мовою світових шедеврів — «Робінзона Крузо» Д.Дефо, «Гуліверових подорожей» Дж.Свіфта й інших, знайшли палкий відгук у поетеси та її сучасників. М.Драгоманову на початку 1890 року Леся Українка писала: «...Роботи у мене досить багато — найбільш перекладів! Треба конечне перекласти... «Гулівера» [9, Т.10, 45]. Чому «конечне»? Бо Свіфтова сатира викривала імперські вади, а Україна, перебуваючи в «тюрмі народів», була позбавлена права розвивати свою культуру, творити літературу, і потребувала саме такої сатири. Не випадково О. Іваненко, описуючи в романі «Тарасові шляхи» розмову Т.Шевченка з поетом-петрашевцем О. Плещеевим, обрала за тему саме актуальність в Україні Свіфтової сатири [2, 186].

Робота «Плеяди» на початку 1890-х років ускладнювалася браком перекладачів з англійської, що й стимулювало у поетеси потребу вивчення ще й тієї мови. Отож, у квітні 1895 року в листі до М.Павлика Леся Українка признається: «Недарма ж я вивчилась по-англійськи, далєбі, читаючи твори великих письменців англ[ійських] XVII ст., думаєш: чом я не живу хоч у ті часи, що з того XIX в., коли ми так ганєбно пропадаєм, та ще й мовчки?» [9, Т.10, 298]. Мабуть, поетеса натякає тут не лише на добу Свіфта й Дефо, але й на децю раніші війни Кромвеля в Англії та Хмельницького в Україні: адже відомо, що перу Лесі Українки належать — щоправда, не завершені, — просвітницькі статті про XVII століття: «Про козаків», «Джон Мільтон» та інші.

Шанувальникам таланту Лесі Українки відомо, що сюжетика багатьох її творів розгортається на позаукраїнських теренах: у стародавньому Римі, Галілеї, «десь, колись, в якісь країні». Події драматичної поеми «У пущі» відбуваються в Америці, прообразом головного героя твору — скульптора Річарда Айрона був, як указують коментатори, найбільший поет англійської Реставрації XVII ст. Джон Мільтон. Саме

тоді поетеса працювала над статтею про того визначного поета, якого дуже шанували і Дефо, і Свіфт. На жаль, літературознавці досі не зважилися на подальший крок і не зауважили, що прообразом іншого героя поеми «У пущі» — Річардового товариша Джонатана, теж скульптора, — найпевніше, став молодший Мільтонів сучасник, Джонатан Свіфт. Із чернетки драми довідуємося, що Джонатан був учнем Айрона, — це цілком збігається із їхньою біохронологією. Зрештою, у персонажі Деві можна додати риси Данієла Дефо, тим паче, що з «Робінзоном Крузо» Леся Українка ознайомилася раніше, аніж із поемою Мільтона «Утрачений рай». До слова: цю геніальну поему Свіфт називає «героїчною й славною», додаючи, що коли їй і притаманна якась вада, то хіба єдина — «відсутність рими», що є очевидною іронією, бо ужита Свіфтом у сатиричному памфлеті «Порада молодому поетові» [6, 105]. У вже згадуваній статті «Джон Мільтон» Леся Українка по-просвітницьки охарактеризувала складні політико-релігійні обставини англійської Реставрації, за яких творив Дж. Мільтон і які безпосередньо сформували Д. Дефо і Дж. Свіфта як письменників.

Від кінця 1880-х років Леся Українка, як це документально видно, до останніх своїх днів не переставала цікавитися індивідуальністю найбільшого за всю історію Великобританії та Ірландії сатирика Дж. Свіфта, причому — у якнайширшому контексті. У 1911 році в київському видавництві «Рідний край» з'явилася перекладена її матір'ю, Оленою Пчілкою, перша частина «Гулливерових подорожей». Можна не сумніватися, що Олена Пчілка скористалася цінними інформаціями про Свіфтову творчість дочки, Лесі Українки. На підставі Лесино-го листа до Олени Пчілки від 28 березня 1911 року, писаного з Єгипту, відомо, що той переклад поетеса читала саме там. У Єгипті написаний згодом Лесею Українкою триптих «Про велета» (1913), в якому добре помітне «взування» на першу подорож Гулливера — в Ліліпутію. Казку про велета, як свідчить сама поетеса, вона слухала «давно, в дитячий любий вік, в далекому ріднім краю». Очевидно, мався на увазі час, коли Олена Пчілка, займаючись перекладом «Робінзона Крузо» й інших найвідоміших книг світової літератури, перетворювала їх, імпровізуючи, на цікаві перекази для дітей. Не випадково першу частину свого перекладу роману Дж. Свіфта перекладачка назвала у вступі «казкою».

У вказанім триптиху Леся Українка розвиває найпоширеніший тоді не лише в Україні, але і в цілій політично хиткій тоді Європі, сюжетний прийом: порівняння рідного краю із приспанім велетом, над яким порядкують нікчемні воріженьки-ліліпути («Бо скористали вороги / з його важкої млости. / ... Вже оснували тіло все / залізними дротами...»).

Характерна і кінцева політична алегорійність триптиху Лесі Українки (різнопланова багатозначність Свіфтової сатири дозволяє використовувати її композиційні елементи у будь-якому жанрі літератури, і навіть у будь-якій суспільній науці): «І встане велетень з землі, / розправить руки грізні / і вмить розірве на собі / усі дроти залізні» [9, Т.2, 123,124].

Найбільш повно висловилася Леся Українка про талант автора «Гулливерових подорожей» у найґрунтовнішому свого часу в Україні компаративістичному дослідженні «Утопія в белетристиці» (1906), котре донині не втратило актуальності й науковості. Вже згадувалося, що поетеса воліла жити у XVII ст., коли Англія вирішувала фундаментальну проблему утопійності й реалізму в національному державотворенні, тому не дивно, що, їй, поетесі, болить душа за вирішення тої проблеми в Україні XX ст. Ремінісценція Лесі Українки щодо цього будується на підґрунті Свіфтової сатири: «З письменників XVII в. один тільки Свіфт оригінально покори-стувався формою, наслідуваною з «Утопії» (Т.Мора. — *О.Ш.*). Його «Подоріжжя Гулливера» можна б назвати «Перелицьованою Утопією» [9, Т.8, 171].

До слова, із цієї правильної думки поетеси скористався М.Хвильовий у часи «літературної дискусії 1920-х», вибудувавши на ній зав'язку своєї сатиричної повісті «Іван Іванович». Показова така, зокрема, композиційна деталь у тім творі, що дозволяє говорити про вплив статті Лесі Українки «Утопія в белетристиці» на М. Хвильового в його оцінці Дж.Свіфта. Герой повісті Іван Іванович проживає на вулиці... Томаса Мора, на якій «панує зразковий порядок», іншими словами, це громадянин духовно самотній, мрійник-островитянин. Алюзія автора стосується острівної Британії подібно до того, як це мало місце у поетичному світобаченні М.Рильського (реферуємо тут на його ранні романтичні збірки: «На білих островах», 1910, та «Синя далечінь», 1922). Таке послідовне услід за Лесею Українкою розуміння Свіфтової сатири М.Хвильовим заповнює ту суттєву прогалину в загальній українській рецепції Просвітництва, що на неї звернув увагу

С.Гречанюк. Перечислюючи найсуттєвіше з українських літературознавчих розвідок про Свіфта, дослідник принагідно вказує: «На жаль, серед цих досліджень нема одного, вкрай важливого - «Свіфт і Томас Мор». Без врахування цього зв'язку ми не збагнемо ні внутрішніх спонук тимчасового Свіфтового зближення з урядом... ні дуже важливих моментів у його творчості» [1, 151]. Можна тут додати: ні складних взаємостосунків Дж.Свіфта і Д.Дефо, оскільки постать Т.Мора є відправним моментом у літературнім протиборстві в Англії доби Реформації. Цій надзвичайно важливій складній темі присвячено багато уваги в зарубіжній критиці, доступу до якої в Україні довго не було, що не сприяло належному висвітленню теми в українських дослідженнях. Наголосимо, що тема літературних взаємин Д.Дефо і Дж.Свіфта може бути належно висвітлена тільки з урахуванням осягнення ними творчості Т. Мора.

С.Гречанюк віддав належне науковій прозорливості Лесі Українки. «Про життя і творчість Джонатана Свіфта, — зауважував він, — написано багато. Дуже багато — і глибокого, і важливого, зокрема в нашій країні... Ще в 50-і роки А.Л.Мортон пирав, що «Мандри Гуллівера» — єдиний значний твір, який з'явився в «утопічному» жанрі англійської літератури після реставрації монархії 1660 року і аж до початку ХІХ століття... Але ще раніше, на початку ХХ століття, ці думки висловила Леся Українка» [1, 151].

Міркуючи логікою фактів англійської історії, почерпнутих безпосередньо з оригінальних джерел, Леся Українка першою спробувала не лише літературознавчо, а й по-філософськи структуровано сформулювати головні грані Свіфтової сатири, проєктуючи їх — що не менш цінно — на українське тодішнє суспільне бездержав'я. «Свіфт, — пише вона у згаданій статті, — довів *ad absurdum* (до абсурду. — *О.Ш.*) звички, погляди, громадський устрій та ідеали сучасної йому доби. З властивою йому безпощадністю Свіфт розвинув у своєму творі... критику існуючого ладу, — але... ідеал можливої прийдешності Свіфт навмисне спотворив: він намалював образ щасливого життя, але не для людей, а для коней. Люди вживалися йому або лукавими і дрібнодушними пігмеями, або велетами тільки тілом, а не духом, або запамороченими теоретиками, що марять без поезії і навіть хист обертають в педантство, або, нарешті, природженими рабами, паріями природи. І він поставив паном над ними — коня, їх звиклого раба. Це нагадує прокляття суворого

ізраїльського пророка: «Ви будете рабами рабів ваших». Але Свіфт переважив своїм понурим генієм усіх песимістів пророчої доби. Він навіть не ділив людей на «праведних» і «нещасливих», не дав нікому «врятуватись» ні в Божій державі, ні навіть на фантастичному острові (референція на «Робінзона Крузо» Д.Дефо. — *О.Ш.*) — всіх засудив на ганьбу і неславу, такий був «моністичний» погляд його на людську природу. Цьому була, крім суб'єктивної психологічної, ще й об'єктивна історична причина. Справді, коли хто вважав сучасний Свіфтові громадський і політичний устрій незмінним, властивим самій природі людській (а це ж був найбільш розпросторений погляд тоді), то на які ж перспективи міг він вказати такий нещасній людськості? Свіфт, може й несвідомо, остеріг людей від небезпечного консерватизму: він показав усю гидоту й жах застою, рабської культури, дрібного, позбавленого ідеалів, повного безглузкого егоїзму життя. Він, правда, не показав ніякого виходу з цього для людей, але хто не хотів затхнути у важкому чаду, той мусив сам шукати виходу, надто коли вірив правдивості Свіфтової страшної картини. А правдивість була чимала, і була вона не в реальності образів, а в вірному відношенні межі символізованими елементами дійсності» [9, Т.8, 171].

Порівнюючи сатиричний роман Дж.Свіфта з утопічними романами континентальної Європи — зокрема, з романами французької літератури ХІХ ст., — Леся Українка, зауважимо, вказує на відсутність у «Гулливерових подорожах» надії на якийсь певний рятівний вихід для людства не в часі, а в просторі (антиутопізм). І коли на століття пізніше від Свіфта француз-романіст Е.Сувестр песимістично повторює, що «світ такий, яким він буде», Леся Українка не бариться з іронічним коментарем: «Якби Сувестр мав Свіфтів талант, він міг би створити з цього всього справді повну жаху картину» [9, Т.8, 174]. Та, на думку поетеси, той романіст «не мав сумної одваги Свіфта, щоб сказати своїм сучасникам просто: нема вам надії!» [9, Т.8, 174]. Сум, однак, — не безнадія, — таке підсумкове враження від сатири просвітника Свіфта винесла Леся Українка, і важко не погодитися тут з її рецепційною оцінкою. Сатириків масштабу Свіфта поетеса не знаходить після нього у світовій літературі. Сатирики-романісти ХІХ ст. до примітивності прямолінійно реалізують у творчості свою уяву, ніяк не дотягуючи до рівня літератури Просвітництва. «...Всі утопісти ХІХ в. заводять свою уявлену прийдешню

людськість у глухий кут, змальований не такими сумними барвами, як у Свіфта, але не менш страшний своєю безнадійністю» [9, Т.8, 187].

Літератори ХХ ст. не могли не оцінити заслуги Лесі Українки як тонкого критика, зокрема — у свіфтіанстві. Відомий теоретик та історик літератури А.Шамрай, посуті, починає передмову до перекладного видання «Гулливерових подорожей» Лесиною думкою: «Це одна з найсумніших книжок в історії європейської літератури...» [10, 5].

Свіфтова напівкінічна філософія живе у свідомості Лесі Українки і дає знати про себе у її творчості, особливо — останнього періоду. В одному з листів до сестри Ольги із 1902 року вона порівнює себе з ученим Лапути у «Гулливерових подорожах»: «Мені ж, як і Свіфтовому математикові, часом не вадить «людина з паличкою» [9, Т.11, 312]. «Людина з паличкою» — незмінний слуга інтелігентних лапутян, «ляскач», завданням якого було «бити по губах і по вухах своїх панів» [7, 151] залежно від того, коли мав хазяїн говорити, а коли слухати. Цією запозиченою з антиутопії Дж.Свіфта «Гулливерові подорожі» асоціацією Леся Українка риторично засвідчила глибину своїх уболівань за долю України, адже про українську долю в часи поетеси і ще багато десятиліть пізніше годі було говорити те, що думаєш.

Одна із «вечірніх розмов» М.Рильського 1961 року має назву «На берегах мрії». Не обійшлося в ній без близького поетові алегоричного «відлюдного острова», який у поетовій душі все ще належав романтизмові, однак суворі будні радянщини змусили поета іронічно мовити про той острів як про утопізм: «Томас Мор вигадав острів, який він назвав Утопією. На тому далекому острові, десь серед моря, жили щасливі люди...» [5, 147]. Свіфт же змальовував умови не щастя, а нещастя людей: з тої, протилежної, точки зору «Гулливерові подорожі» теж розцінюються як пародія на «Утопію» Т.Мора, тобто (за гегелівським законом заперечення заперечення) як та ж «негативна утопія», за Лесею Українкою - «перелицьована утопія».

Література:

1. Гречанюк С. Прозріння і розчарування Джонатана Свіфта // Всесвіт. — 1987. — № 3. — С. 149 — 157.
2. Іваненко Оксана. Тарасові шляхи // Іваненко О. Твори: У 5-ти томах. — К.: Веселка, 1985. — Т. 5. — Част. IV-V. — 396 с.

3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
4. Муравьев В. Путешествие с Гулливером. — М.: Книга, 1972. — 208 с.
5. Рильський М. Вечірні розмови. — К., 1962. — 150 с.
6. Свифт Дж. Памфлети. — М., 1955. — 334 с.
7. Свифт Джонатан. Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, спершу лікаря, а потім капітана кількох кораблів /Пер. з англ. за ред. Ю.Лісняка. — К.: Дніпро, 1983. — 288 с.
8. Словник української мови: В 11-ти томах. — Т.10. — К.: Наук. думка, 1979.
9. Українка Леся. Твори: У 12-ти томах. — К.: Наукова думка, 1975 — 1979.
10. Шамрай А. Джонатан Свифт і його твір // Свифт Дж. Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, спершу лікаря, а потім капітана кількох кораблів /Пер. з англ. за ред. Ю.Лісняка. — К.: Дніпро, 1983. — С. 5 — 24.
11. Stephen L. Swift. — London: Macmillan & Co., 1889. — 209 p.
12. The Dictionary of Biographical Quotations of British and American Subjects. Ed. by J.Wintle & R.Kenin. — Routledge: Kegan Paul; London: Henley, 1978.

Тетяна Янкова, аспірантка

До питання про рецепцію творчої спадщини Едгара По у світовій літературі

Зірка Едгара По рухається в часі та просторі, набуваючи різноманітних значень і обрисів Поета та його ліричного героя. Романтичний геній, який заблукав у земному існуванні, талановитий художник, автор "Філософії творчості" та геніального "Крука", людина, яка закінчила життя в злиднях, поет, не визнаний сучасниками, та той, що знайшов розуміння і палких прихильників в Росії та Франції...

Можна безкінечно продовжувати характеристики та окреслення цього митця, примножуючи загадки По. Адже, як писав І. Карабутенко, для однієї групи читачів, він - майстер захоплюючого сюжету, родоначальник детективного жанру [1]. Інші вважали його "співцем темного начала людської психіки"[2], письменником, який змальовував кошмарні видіння та писав сповнені жахів книжки. Його образи надихали і поетів, і художників, і композиторів.

У себе на батьківщині По сприймали, в основному, як прозаїка, майстра новели. Він показав класичний зразок "короткого оповідання" і за ним слідували майже всі відомі американські новелісти. Кожен з них по-своєму збагачував мистецтво новели, зміцнюючи її жанрову визначеність. Це і Брет Гарт, який акцентував на характерності новелістичної композиції; і О'Генрі, який вражав читача досконалістю техніки та своїм знаменитим принципом "несподіваного закінчення"; і Джек Лондон, який досягав цільового ефекту зображення сили волі людини, її напруженої боротьби за життя. Сатирична, бурлескна традиція продовжується Марком Твенном. Амброз Бірс розвиває психологічну лінію, так глибоко розроблену його попередником.

У ХХ столітті вплив По простежується не так виразно, але все ще залишається значним: Ю. О'Ніл, У. Фолкнер,

Р. Бредбері - в творчості кожного з цих письменників по-своєму відобразились окремі мотиви та прийоми творчості По.

Питання рецепції творчості Едгара По у світовій літературі цікаво розглянути, звернувшись до європейських країн, тому, що американець По був популярним не в Америці, а саме в Європі, причому в країнах не англомовних. Едгар По, мало поцінований сучасниками, став популярним набагато пізніше, через багато років після своєї смерті. В Європі він був прочитаний по-новому і проголошений засновником багатьох літературних течій; у нього з'явилось багато послідовників. Богдан Рубчак, наприклад, у передмові до книги "Остап Луцький - молодомузівець" стверджував, що історія світового модернізму бере свій початок саме від творчості Едгара По [3].

Поетичне вчення По було забуте на довгий час, і лише після смерті поета знайшовся геніально обдарований учень, який втілював в життя настанови великого американця. Цим учнем був Шарль Бодлер, який підніс ідеал Краси По до містичних висот і надав своїй поезії "священних і навіть магічних властивостей" [4].

Соломія Павличко стверджувала, що "важко перелічити всі грані естетичної революції, що її здійснив Бодлер - поет. Потяг до Краси й ідеалу втілюється в конструюванні особливої поетичної мови, а також системи зв'язків і відповідностей у його поетичному світі, у надзвичайній інтелектуальній формальній дисципліні, протиставленій романтичній спонтанності, в ефективності рими, ритму, метра, в парадоксальності думок, почуттів, утілених уже в самій назві його книги - "Квіти зла" [5].

У своїх теоретичних міркуваннях Бодлер не лише посилює думки По про поетичне мистецтво, а й перевтілює їх і підняв з практичної сфери до містичних висот. Він активізував свою поетичну мову, надав їй величю зачарування та інтелектуальної чутливості. Він конструював "мову в мові", прагнув створити її набагато чистішою, глибшою, інтенсивнішою, ніж саме життя. Поетика Бодлера першочерговим завданням вбачала пізнання зображуваного з метою його повного і правдивого вираження. В своїй творчості французький поет посилює інтенцію трактування предметно-чуттєвого світу як "видимих знаків" ідей та настроїв. Центр ваги зміщується у сферу духовно-ідеального, чуттєвого, до того, що піддається художньому вираженню за допомогою символізації.

"Разом із своїм учителем, Едгаром По, Бодлер вірив в Красу та Ідеал" [6]. Як для По - прекрасне було лейтмотивом багатьох його новел і віршів, так і для Бодлера поезія - найповніше, найсучасніше вираження прекрасного. Але в зображенні краси Бодлер пішов значно далі свого вчителя. Він по - своєму перевтілює принцип "краси Медузи". Тепер замість величного Храму та мертвих красунь По ми зустрічаємо духовну безодню, повну примар та страхіть. Всі ці грубі образи, штовхаючи нас в країну найтонших та найемоційніших переживань, водночас узагальнюють гротесково-жахливий, потворний образ реального світу. Але так само, як у творах По, проникливий читач побачить не бажання залякати, а тривогу митця, який прагне до гармонії, усвідомлюючи неможливість її повного торжества. Поезія Бодлера - це гаряча, пристрасна любов до досконалості і Краси. У вселенському урагані зла народжується гімн вічної радості та краси, що поривається туди,

...де в сяйві деннім,
 Блакиті вбивчої прозориться Краса,
 Здіймаючи увись вуста свої стражденні...
 ("Лебідь" пер. Д. Павличка)

Бодлерове вчення продовжили Малларме, Рембо, Валері. В одному з своїх есе Валері стверджував, що французька символістська поезія завдячує своєю появою саме Едгару По. В естетиці По він виділяв два важливих компоненти - чистоту (purity) та математичну досконалість (mathematical perfection). Саме чистота та досконалість форми з'являється у творах французьких прихильників Мистецтва заради Мистецтва з притаманним По забарвленням. Едгар По, на думку Валері, створив загальну концепцію поезії символізму, і їй слідували майже всі французькі поети-символісти. Як По, вони намагалися надати своїм творам особливої музичності, як По, зображали виняткову дійсність. Американський поет привніс в концепцію символізму особливі образи та відчуття, які притаманні *l'espirit de decadance* [7].

Ідеї французького символізму швидко запанували і в інших країнах Європи.

Ще на початку символістського руху у лювєнському університеті створюється літературний гурток, а у 1886 році - журнал "Молода Бельгія", який згуртовує навколо себе Е. Верхарна, Ж. Роденбаха, А. Жіро, і за декілька років література маленької Бельгії сягає світових вершин. М.

Метерлінк стає всесвітньовідомим поетом, драматургом, теоретиком символізму. В Бельгії розвивається творчість видатного поета Е. Верхарна.

Поетична образність, яка черпає свої форми із неправильного світу, який являється людині в маревах або у ві сні, світу відчутного і баченого, але в той же час нереального - все це поєднує творчість Е. Верхарна з багатьма творами Бодлера, Верлена, Рембо та ін. Його поезія - це відображення безнадійного стану існуючої в той час філософії та культури раціоналізму.

Набагато ближчим до традиції Едгара По був Моріс Метерлінк. "На форму його поетичної творчості, - писав Б. Рубчак, сильно впливала поезія Верлена: легка, часом аж до поверховості, пісенність (він навіть любив переспівувати народні пісні, що для символіста - досить рідкісне явище), до коронкової прозорості витончені нюанси"[8]. Метерлінкові вдалося створити світ, який живе за законами його філософії. Це, звичайно, вигаданий світ, нереальний, але він має свою внутрішню логіку. Всім у його світі розпоряджається Невідомий, в ньому панують "невідомі сили", і людина - їх жертва, створіння, яке "віддане у владу байдужої ночі". Вона залишається наодинці із загадкою. Драматургічний конфлікт звужений, усі можливості ускладнення зняті. І чим звичайніше оточення, тим звичайніше те, що зображено, тим сильніший ефект, тим помітніше безлике невідоме.

В Німеччині у Едгара По було менше прихильників та послідовників. Найяскравіші з них - Ганс Еверс та Густав Мейрінк. У Ганса Еверса, автора "Незвичайних оповідань", превалюють похмуро-ексцентричні сюжети, з нахилом до фізіології жахів. Він сприйняв Едгара По лише у відповідному, "темному" ракурсі. Густав Мейрінк, фантаст, який відобразив "тривожне сплетіння західної думки", часто згадується у зв'язку з Едгаром По. Багато його оповідань викликають асоціації з деякими новелами По. В плані порівняння цікавий і Франц Кафка. При всій відмінності творчих методів Е. По і Ф. Кафки, при величезній часовій та національній дистанції, що їх розділяє, можна говорити і про глибинні прояви, які споріднюють письменників. Це виражається у спільності інтересу, зосередженого на роботі свідомості, яка існує в абсурдному світі. Руйнування людського "Я", яке лише окреслилося в новелах По, у Кафки набуває велетенських розмірів. Твори австрійського письменника дивують своєю

незвичайністю та напруженістю, і, разом з тим, як і в новелах По, в них присутній своєрідний раціоналізм мови та всієї образної системи.

Англія створила власну модель символізму, назвавши її естетизмом, а пізніше - декадансом. Критика відразу помітила генетичну близькість англійських естетів з творчістю поета і художника Данте Габріеля Росетті і групою "Братство прерафаелітів", яку він очолював. Вони підтримали гасло Е. По, що мистецтво повинно існувати для того, щоб звеличувати людські душі і тому прерафаеліти ставили собі за мету розробляти теми, які б відповідали найчеснішому, найвеличнійшому, що є в людині.

Одним із теоретиків естетизму та його провідним митцем-практиком став О. Уайльд. Він вважав, що твір повинен не лише захоплювати читача і відповідати естетичним вимогам своєї епохи, а й нести на собі чіткий відбиток індивідуальності автора. Індивідуальність та досконалість - це те підґрунтя, на якому базується справжнє мистецтво.

У Росії Едгар По стає відомим у 60-ті роки XIX століття - в епоху розквіту російського реалізму, тоді, коли творчість всіх європейських романтиків була майже забута. І цікавим видається той факт, що першим, хто відкрив По для Росії і зумів оцінити його належним чином, був Ф. Достоєвський. Він відмітив незвичайну силу уяви американського письменника і побачив в ньому відмінного психолога.

Російські символісти відкривають його по-новому і бачать в ньому нові несподівані можливості. Е. По тепер не лише фантаст і психолог, а й філософ, аналітик, теоретик мистецтва. Виходять у світ безліч перекладів творів По. В перекладах змагались К. Бальмонт та В. Брюсов. Теоретик російського символізму В. Брюсов присвятив йому декілька статей, в яких проаналізував творчість американського романтика. Вплив мистецької спадщини По відобразився і в поезії О. Блока, О. Мандельштама.

З традиціями Е. По були пов'язані письменники Л. Андрєєв та О. Грін. Останньому імпонував По-фантазер, автор фантастичних подорожей, майстер передачі романтики цікавих відкриттів.

Український символізм, який постав на основі відновлюваної вітчизняної традиції, зокрема "філософії серця", що виявила чимало спільних ознак з "філософією життя", без сумніву, мав свої національні джерела. але не можна заперечу-

вати і впливу зарубіжної літератури на розвиток цієї течії модернізму. Як і Е. По, українські поети-символісти висловлювали протест проти сліпого підкорення позаестетичним інтересам, проти обмеженого функціонера, протиставивши йому гармонію Краси та Правди [9].

На українську літературу Едгар По вплинув опосередковано, - через Бодлера, який вважав його своїм вчителем, Метерлінка, Бальмонта, Брюсова, - в більшій мірі, ніж сам по собі.

Цей вплив відобразився на поколінні "Молодої України", яке в свій час здійснило, за висловом І. Франка, "літературний та просвітній"[10] рух до орієнтації на світове мистецтво.

Звичайно, важко коротко виступі охопити всі грані того велетенського внеску в світову літературу, тієї поетичної революції, яку здійснив Е. По. Але саме такі поети та письменники, як Ш. Бодлер, С. Малларме, К. Бальмонт, М. Метерлінк, О. Уайльд, П. Карманський належать до тих спадкоємців, які зуміли відчутти істинний дух його естетики. І хоча їх творчі та життєві шляхи розвивалися по-різному, проте можна визначити те спільне, що об'єднувало усіх вище перелічених митців - це протест проти неточності і розпливчастості мови, проти нехтування формальними засобами, віра у Красу й Ідеал, бажання створити у свідомості читача відчуття естетичної насолоди, широке використання алітерацій, асонансів, підкорення лексики, синтаксису, римування законам "очаровування", бажання нагадати читачеві про високу Поезію, яка виходить далеко за межі даного твору.

Література:

1. Карабутенко І. Дивний талант Едгара По // Всесвіт. - 1984. - № 2. - С. 113.
2. Там само
3. Рубчак Б. Пробний лет // Розсіпані перли. - К., 1991. - С.18.
4. Там само, с.20
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. - К., 1999. - С.14.
6. Рубчак Б. Пробний лет // Розсіпані перли. - К., 1991. - С.21.
7. Chiary Joseph. Symbolism from Poe to Mallarme. - London, 1956. - P.96.
8. Рубчак Б. Пробний лет // Розсіпані перли. - К., 1991. - С.24.
9. Літературознавчий словник - довідник. - К., 1997. - С.472.
10. Франко І. Повне зібрання творів: У50-ти томах. - К., 1984. - Т.41. - С.471.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Наталія АВРАМЕНКО. Проблема символу в класичній та сучасній інтерпретації.....	3
Роман БУБНЯК. Літературна критика як дискурс.....	15
Надія ДЕНИСЮК. Семантичне поле “fiction” у літературознавчих текстах..	32
Галина ДЕРКАЧ. Художній переклад як теоретична проблема.....	37
Галина ДЯДЮРА. Образність у науковому стилі (два підходи до однієї проблеми).....	47
Ігор ПАПУША. До методології літературознавчої компаративістики.....	66
Марта РУДЕНКО. Автор, читач і розповідач у новелі М. Хвильового “Редактор Карк”.....	82
Олена ГОНЧАРЕНКО. Специфіка художнього втілення авторської позиції у новелі М.Хвильового “Редактор Карк”.....	87
Валентина ТЕРЕЩЕНКО. Художні форми авторської присутності у повістях Т. Шевченка.....	97

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Віра БЛІК. Засоби психологічного аналізу у фольклорі (на матеріалі ліричних пісень).....	111
Світлана ДЗЮРМАН. Історіософське світобачення Юліана Опільського.....	119
Олеся ІВАШКІВ. Фольклористичний спадок Іларіона Свенціцького.....	134
Ольга КОЛОДІЙ. «Дім на горі» Валерія Шевчука у контексті химерно-алегоричної стильової течії у прозі 70-80-х рр. ХХ ст.....	141
Ірина КУРАНТ. Критика про Михайла Драй-Хмару.....	152
Сергій МУЗИКА. Творчий феномен Тараса Шевченка в рецепції Василя Барки: біблійний кордоцентризм.....	161
Сніжана НОВАК. Мотиви самогубства і покути в повісті “Василько Ростиславич” Володимира Бірчака.....	165
Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ. Мотив зради у трагедії Миколи Костомарова “Сава Чалий”.....	178
Людмила СИПКО. Прийоми творення художнього образу в “Поємі для жіночого голосу” Івана Драча.....	195
Лариса СТРЮК. Особливості відображення людської особистості в українських народних колядках та щедрівках.....	200
Лілія БОГАЧЕВСЬКА. Типологічні особливості автобіографічних творів (на матеріалі повісті “Художник” Т.Шевченка та роману “Девід Копперфілд” Чарльза Діккенса).....	209

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА І МІЖЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

Володимир ЛЕВЕНЕЦЬ. Архітектоніка прози малої форми Е.Золя.....	217
Аліна ЛЕСЬКІВ. Ідейно-естетичні погляди та творчий метод представників школи “чорного гумору” (на матеріалі творів Джона Барта і Дональда Бартельма).....	228

Микола ПОЛЮГА. Концепція смерті у творчості Езри Луміса Паунда	237
Інна СТЕШИН. Спроби «удосконалення статті» або гротеск в романі Анжели Картер «Пристрасть Нової Ів»	248
Богдан ЧУЛОВСЬКИЙ. До проблеми рецепції творчості Фрідріха Гельдерліна в Україні	254
Галина ЧУМАК. Поезія Т.С.Еліота: архетипний підхід	265
Олег ШАЛАТА. Антиутопія «Гулліверові подорожі» Дж.Свіфта у компаративістичній оцінці Лесі Українки	283
Тетяна ЯНКОВА. До питання про рецепцію творчої спадщини Едгара По у світовій літературі	293

**УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО ЗБІРНИКА
«НАУКОВІ ЗАПИСКИ. СЕРІЯ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО».**

До збірника приймаються наукові статті з проблем теорії, історії літератури, порівняльного літературознавства. Переваги надаються матеріалам, що максимально відповідають профілю видання. Статті аспірантів та студентів приймаються із супровідною рецензією керівника.

Матеріали друкуються українською мовою. Редакція залишає за собою право редагування та скорочення статей. Подані матеріали не повертаються. Авторам надсилається один примірник «Наукових записок».

Редколегія просить надсилати матеріали за адресою:

Ігорю Папуші

вул. М.Кривоноса, 2, кім.82,

м. Тернопіль, 46027, або електронною поштою : papusha@inbox.ru

Вимоги до оформлення матеріалів.

Статті приймаються на дискетах у форматі Word (аркуш формату А4; шрифт Times New Roman; кегль 14; міжрядковий інтервал – 1,5; поля: ліве – 2,0; праве – 1,0; верхнє – 2,0; нижнє – 2,0; 1800 зн/стор), Обов'язкова наявність друкованого примірника статті та відомостей про автора (прізвище, ім'я та по батькові, науковий ступінь і вчене звання, місце роботи чи навчання, посада, службова та домашня адреси, e-mail, контактний телефон; для аспірантів чи студентів – відповідні відомості про наукового керівника.

Література у кінці статті оформляється за вимогами ДОСТ в алфавітному порядку:

1. Гадамер Г.Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики. В 2 т. /Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2000. — Т.1. — 464 с.
2. Гельдерлін Ф. Поезії / Перекл. М.Бажана.— К.: Дніпро, 1982.— 150 с.

Посилання на літературу в тексті статті подається за таким взірцем: [7, 15], де перша цифра – номер позиції у списку літератури, а друга – номер сторінки у зазначеному джерелі.

Наступний випуск (XI) «Наукових записок» вийде у березні 2002 року. Матеріали приймаються до 1 січня 2002 року.

Контактний телефон відповідального секретаря: (80352) 22-45-50.

Здано до складання 21. 02. 2001. Підписано до друку 06. 03. 2001.

Формат 84x108 1/32. Папір офсетний. Гарнітура Академічна.

Ум. друк. арк. 18,5. Тираж 300.

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2