ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Філологія

Випуск 40-41

Івано-Франківськ
2013-2014

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 40–41

Видається з 1995 р.

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
2013–2014

УДК 82. 161
ББК 83.3 (4 Укр) 6
В34

Друкується за ухвалою вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 6 від 26 грудня 2013 р.)

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. **Д.Г. Бучко** (Тернопіль); д-р філол. наук, проф. **Я.С. ПОЛІЩУК** (Київ); д-р філол. наук, проф. **Л.Т. СЕНИК** (Львів).

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В.В. ҐРЕЩУК** (*голова ради*); д-р філос. наук, проф. **С.М. ВОЗНЯК**; д-р фіз.-мат. наук, проф. **А.В. ЗАГОРОДНЮК**; д-р пед. наук, проф. **Н.В. ЛИСЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **В.І. КОНОНЕНКО**; д-р іст. наук, проф. **М.В. КУГУТЯК**; д-р юрид. наук, проф. **В.В. ЛУЦЬ**; д-р хім. наук, проф. **І.Ф. МИРОНЮК**; д-р фіз.-мат. наук, проф. **Б.К. ОСТАФІЙЧУК**; д-р хім. наук, проф. **Д.М. ФРЕЇК**; д-р політ. наук, проф. **І.Є. ЦЕПЕНДА**.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. **С.І. ХОРОБ** (*голова редколегії*); д-р філол. наук, проф. **В.М. БАРЧУК**; д-р філол. наук, проф. **Р.Б. ГОЛОД**; д-р філол. наук, проф. **М.І. ГОЛЯНИЧ**; д-р філол. наук, проф. **В.В. ҐРЕЩУК**; канд. філол. наук, доц. **О.С. ДЕРКАЧОВА** (відповідальний секретар). д-р філол. наук, проф. **І.В. КОЗЛИК**; д-р філол. наук, проф. академік АПН України **В.І. КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **С.М. ЛУЦАК**; д-р філол. наук, проф. **Р.В. НІХМАНЕЦЬ**; д-р філол. наук, проф. **Н.В. МАФТИН**;

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2013–2014. Вип. 40–41. 467 с.
Автори літературознавчих та мовознавчих досліджень, що що вміщено на сторінках чергового випуску вісника, порушують актуальні проблеми сучасної української філологічної науки. Всі подані тут статті, присвячено пам'яті проф. М.В. Теплінського та В.Г. Матвіїшина.

Newsletter Precarpathian University. Philology. 2013–2014. Issue 40–41. 467 p.

© Інститут філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2013–2014
© Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2013–2014

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ

Матвіїшин
Володимир Григорович
(23.07.1935 – 6.06.2012)

Теплінський
Марко Веніамінович
(14.09.1924 – 19.04.2012)

Черговий 40–41 випуск "Вісника Прикарпатського університету. Філологія" підготовлений з ініціативи кафедри світової літератури, підтриманої дирекцією Інституту філології та керівництвом ПНУ імені Василя Стефаника. Він присвячений пам'яті Почесних професорів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, докторів філологічних наук, професорів Марка Веніаміновича Теплінського (14.09.1924 – 19.04.2012) та Володимира Григоровича Матвіїшина (23.07.1935 – 6.06.2012) і завершує низку заходів, пов'язаних із вшануванням учених, з якими нерозривно пов'язана історія філологічної освіти в Україні і становлення найстарішого на Прикарпатті вищого навчального закладу – Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Його виходу передували прем'єри документальних фільмів професора Ігоря Козлика "Марко Теплінський – учитель, вчений, людина" (11 вересня 2012 р.) та "Очима Іншого: Марко Теплінський і Володимир Матвіїшин" (21 травня 2013 р.), відкриття їх меморіальних дощок в Інституті філології (квітень 2013 р.), вихід першого випуску збірника наукових статей "Літературознавчі студії: компаративний аспект" (Івано-Франківськ, 2013), двох книг, здійснених родинами М.В.Теплінського та В.Г.Матвіїшина – "Памяти Марка Теплинского" (упор. і ред. Тетяна Завгородня) і "Література. Час. Постаті. Володимир Матвіїшин. Літературознавчі статі, спогади, матеріали до бібліографії" (упор. Н.Я.Яцків; ініціатива видання Раїси Труш-Матвіїшин), а також приурочені пам'яті вчених лекції, літературні вечори, студентські конференції.

Відповідно тематична структура цього випуску "Вісника" відображає сфери наукових зацікавлень проф. М.В.Теплінського та проф. В.Г.Матвіїшина, охоплюючи актуальні проблеми різних літературознавчих галузей і дисциплін – історію української літератури, історію світової літератури, порівняльне літературознавство, теорію літератури, почасти методологію науки про мистецтво слова.

До виходу цього "Вісника" долучилися не тільки колеги й аспіранти М.В.Теплінського та В.Г.Матвіїшина з Івано-Франківська, а й провідні фахівці зі всіх куточків України, за що редколегія висловлює їм щиру вдячність.

FROM THE EDITORIAL BOARD

The next in turn 40–41 issue of the "Newsletter of Precarpathian University. Philology (Literary)" is prepared by the initiative of the World Literature Department, supported by the directorate of the Institute of Philology and by the leadership of Precarpathian Vasyl' Stefanyk National University. It is dedicated to memory of the Honorary Professors of Precarpathian Vasyl' Stefanyk National University, Doctors of Philology, Professors Mark Veniaminovych Teplyns'kyi (14.09.1924 – 19.04.2012) and Volodymyr Hryhorovych Matviyishyn (23.07.1935 – 06.06.2012) and it crowns a number of measures, connected with paying honour to the scholars, with whom history of philological education in Ukraine and formation of the oldest higher educational establishment in Prykarpattia – Precarpathian Vasyl' Stefanyk National University are indissolubly connected. Its publication was preceded by premieres of documentary films of Professor Irod Kyzlyk "Marko Teplyns'kyi – teacher, scholar, personality" (11 September 2012) and "Through Eyes of the Other: Marko Teplyns'kyi and Volodymyr Matviyishyn" (21 May 2013), unveiling their memorial plaques in the Institute of Philology (April 2013), publication of the first issue of the collection of scientific articles "Literary studies: a comparative aspect" (Ivano-Frankivs'k, 2013), of two books, performed by families of M.V. Teplyns'kyi and V.H. Matviyishyn – "In Memory of Marko Teplyns'kyi" (compiled and edited by Tetiana Zavhorodnia) and "Literature. Time. Personages. Volodymyr Matviyishyn. Literary articles, memories, materials to bibliography" (edited by N.Ya. Yatskiv, Rayisa Trush- Matviyishyn's initiative of the publication), as well as lectures, literary evenings, student conferences dedicated to to the scholars' memory.

Accordingly the thematic structure of this issue of the "Newsletter" reflects spheres of scientific interests of Prof. M.V. Teplyns'kyi and Prof. V.H. Matviyishyn, covering urgent problems of different literary branches and disciplines – History of Ukrainian Literature, History of World Literature, Comparative L:iterary Studies, Theory of Literature, partly Methodology of Science of the art of the word.

The contributions to the issue of this "Newsletter" have been made not only by colleagues and PhD students of M.V. Teplyns'kyi and V.H. Matviyishyn from Ivano-Frankivs'k, but also by leading specialists from all corners of Ukraine, for which the editorial board is expressing them a sincere sense of gratitude.

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

УДК 82.0
ББК 83.0

Еліна Свенцицька

ПРОБЛЕМА СПЕЦИФІКИ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Стаття присвячена одній з центральних проблем сучасного українського літературознавства – проблемі художнього слова. Виявлено полярності, які намітилися в осмисленні його специфіки. Вони виявляють різні іпостасі слова – конструктивну, образну – і визначають підхід до аналізу твору як цілого.

***Ключові слова**: художнє слово, образ, знак, структура.*

В осмисленні феномена слова в літературознавчій науці намітилися дві протилежні тенденції: осмислення слова як знака й осмислення його як онтологічної значущості. Полярність даних тенденцій проявляється дуже чітко. Якщо слово – знак, то воно лише відсилає до певного змісту, являючи собою деяку умовну конструкцію, і тому є знаряддям, засобом, носить підпорядкований характер. Якщо ж слово – особливого роду буттєва реальність, то воно – безпосередній прояв свого змісту, глибинна єдність вираження й змісту, не засіб, а самоцінна духовна сутність, що носить діючий, перетворюючий характер.

В українському літературознавстві також виявляються вищевказані полярності: осмислення слова як знаку реалізується у працях О.І.Білецького, Ю.С.Лазевника, Т.І.Гундорової; концепція слова як окремого естетичного буття – у дослідженнях М.Х.Коцюбинської, Б.П.Іванюка, Н.В.Костенко, О.О.Ткаченка, С.Б.Бурага.

В українському літературознавстві розуміння поетичного слова як знаку із знову утвореним значенням проявляється раніше, ніж в російському і західноєвропейському літературознавстві, – в 30-і роки, зокрема, у роботі О.І.Білецького "Проблема синтезу в літературознавстві". З одного боку, він відштовхується від формалістичного твердження про розрив між мовним і поетичним словом, стверджуючи їхній органічний зв'язок, але, з іншого боку, поетичний зміст у його трактуванні окреслюється лише випадком, відтінком змісту мовного: "Язык поэзии не есть, конечно, "язык богов" и не есть резко обособленный от обыденной речи, имеющей коммуникативную функцию, отстраняющий, "затрудненный" язык, как утверждали формалисты: поэт пользуется словами обиходного языка, редко его дополняя, не разрывая с обычным смысловым значением слова, но в силу своеобразия творческой личности, придавая обиходным словам и словосочетаниям не совсем обычный оттенок. В известной мере ту же работу проделывает каждый говорящий. Но если в обыденной речи мы довольствуемся приблизительным значением слова и на нем можем сойтись…, то речь художественная не довольствуется этой условностью. Вот почему приобретает особое значение изучение поэтического словаря, который надобно освоить именно с точки зрения оттенков смысла, привносимых в обиходное слово. Так, например, слово "бог" в словаре Державина, Пушкина, Лермонтова, Шевченко звучит одинаково, но имеет весьма неодинаковое значение" [2, 525].

Методично важливим є зауваження О.І.Білецького про те, що характер цих нових відтінків визначається культурним контекстом і насамперед змінним в процесі розвитку культури розумінням значимості й функцій поетичного слова: "В процессе истории развития литературы функция слова также, как известно, неоднократно менялась, изменяемая общим характером познания в каждый данный момент. В словесных произведениях древнейшей поры … слово ценилось как средство меткого обозначения, в системе классицистической поэзии XVII века слово всячески хотят освободить от его конкретного содержания, сделать прямым проводником идеи, превратить в точно выраженное понятие, в позднейшей поэзии в слове ценится именно это конкретное содержание. Слово имеет тенденцию превращаться в краски или становиться музыкальным созвучием, на каждой ступени роль слова меняется, определяемая происходящими изменениями в харак-

© Свенцицька Е., 2013–2014

тере и качестве эстетического познания" [2, 526]. У цьому випадку слово розглядається як елемент естетичної системи, властивій тій або іншій епосі, тобто як спосіб прояву естетичного буття, причому в його максимально узагальненому вигляді. Таким чином, у концепції О.І.Білецького індивідуальні відтінки значення слова безпосередньо пов'язані з естетичною свідомістю епохи, одержують у ньому специфічно художній статус.

У сучасному українському літературознавстві структуралістський підхід до художнього слова виявився в роботі Ю.С.Лазевника "Поезія як модель світу: лінгвістичний аспект". У своєму осмисленні художнього слова Ю.С.Лазевник найближче стоїть до Ю.М.Лотмана й Р.Барта. Поезію він визначає як систему моделювання, у якій відбувається взаємодія індивідуальної творчості й мови: "Поезія – модель світу, авторами якої виступають поет і мова. Поет – як носій системи знань про світ і як мовна особистість; мова – як система моделювання, що є засобом і чинником створення картини світу" [9, 4]. Це міркування, на наш погляд, випливає з афоризму Р.Барта: "Писатель – это человек, перед которым язык встает как проблема" [1, 372]. Однак Ю.С.Лазевник істотно уточнює бартівське висловлення, концепіюючи рівновагу прагматичної мови й поетичної творчості, ідеостилю й індивідуально-авторського стилю. Ця ж рівновага присутня й у концепції внутрішньої форми слова: "Той елемент семантики слова, який містить у собі точку зору поета на світ, є внутрішньою формою слова. Саме внутрішня форма, яка є осереддям поетичного в мові й мовного в поезії, надає слову статусу поетичної номінації" [9, 12].

Але тут лотманівське уявлення про поетичне слово як про модель ("поетичне слово – одиниця поетичної моделі світу" [9, 12]) викликає членування слова на окремі елементи, а надалі – уявлення про їхню повну автономність: "...у структурі поетичного слова наявна певна дистанція між значенням та смислом, денотативним компонентом і внутрішньою формою" [9, 12]. Саме структурність, системність, а також уявлення про відстань між словом і предметом стає базою для зіставлення слова в поезії й слова в мові. Поетичне слово, з одного боку, менше за мовне, оскільки не відбиває всіх ознак називаного предмета: "Поетичне слово – це менше, ніж слово, оскільки в зіставленні з його загальномовним еквівалентом виявляється ненакладання семантичного образу в поетичному слові на предметне уявлення" [9, 11]. З іншого боку, дослідник не відволікається від суб'єктивно-образної природи поетичного слова, у результаті чого "...одночасно поетичне слово більше, ніж звичайне слово, бо воно не лише інакомовно позначає об'єкт, а й моделює процес його пізнання, а також містить у собі інформацію про стан поета, створюючи в підсумку «порівняльно широке значення за допомогою одиничного словесного образу» (О.О.Потебня)" [9, 12].

Продуктивною реалізацією структурно-семіотичного й постструктуралістського підходу до художнього слова є також праця сучасної української дослідниці Т.І.Гундорової "Дискурсія українського модерну. Постмодерна інтерпретація". У цій роботі український модернізм трактується як конфліктна й одночасно внутрішньо врівноважена цілісність, у якій взаємодіють різні комунікативні коди, обумовлені реалізацією різних модусів художнього слова: "Риторична структура української модерності коливається між сакральним романтичним типом комунікації, зорієнтованим на утопію пророчого слова, і комунікативно відкритим, автономним і деструктивним індивідуальним мовленням" [5, 9]. Своєрідність даної роботи визначається органічним перетіканням лотманівської категорії коду в постструктуралістську категорію дискурсу, що розуміється, слідом за Ю.Крістевою, як "простір між називанням, формулюванням певного значення й поліномією (плюралізацією значення)" [5, 11]. Таке розуміння дискурсу по суті зводиться до динаміки означування, до процесу вибору значень, здійснюваному творчим суб'єктом. Саме оперування такими знаками, безпосередньо пов'язаними з авторською індивідуальністю, і визначає, за Т.І.Гундоровою, модерністський тип художності: "...у модернізму особливу конструктивну роль відіграє суб'єктивна означувальна практика, іншими словами, "суб'єкт-як-процес". Йдеться про те, що суб'єкт знаково, художньо маркує свою присутність, дискурсивно проявляючи власну розщепленість між соціокультурним символічним законом та індивідуальним мовленням, позначаючи сферу свого бажання, темпоритми життя й власного тіла, інтенціональність мовлення, тощо" [5, 18]. Слово, яке розуміється як знак присутності індивідуальності, не може не існувати в постійному відштовхуванні від традиції, чим і пояснюється полеміка українських модерністів з "українофільською критикою" [5, 18], з "народницькою знаковою

системою" [5, 20] і т. д. За логікою Т.І.Гундорової, діапазон розуміння поетичного слова (від гностичної ідеї "повного Слова" до просвітительської концепції слова як "виразу правдивої, розумної й загальнозначущої природи людської мови" [5, 9]) задає ряд способів кодування й ряд дискурсів, які поступово складаються в нову концепцію буття слова.

Виявилась в українському літературознавстві і протилежна тенденція – осмислення слова як певної естетичної реальності. Зокрема, ідеї Г.О.Винокура тут стали надзвичайно актуальними. Приклад тому – книга М.Х.Коцюбинської "Образне слово в літературному творі". У роботі проаналізовані концепції слова російських дослідників – В.В.Виноградова, О.Є. Єфімова, а також закордонних – Р.Крейна, В.Гокака й ін. Відштовхуючись від формалістів, М.Х.Коцюбинська специфіку художнього слова бачить у його образній природі: "...в основі специфіки поетичної мови є художня активізація образної виразності загальнонародної мови" [8, 21]. Як видно з наведеного висловлювання, ця образна специфіка, як в О.О.Потебні, закладена в мові, а з іншого боку, вона – результат індивідуальної творчості, властивого даному авторові способу зображення. Тому, трактуючи специфіку художнього слова, дослідниця, по суті, використовує концепцію внутрішньої форми слова Г.О.Винокура, не вживаючи цього терміна. З одного боку, слово всмоктує в себе інтенції реального світу: "Формаліст абсолютизує слово, розглядає його як самостійну семантичну структуру. Ми ідемо іншим шляхом, за художнім словом для нас завжди стоятимуть якісь об'єктивні реалії, що народжують його (певний життєвий матеріал, певні суспільні й психологічні ідеї тощо)" [8, 19]. З іншого боку, реальний світ стає формою для власне художнього змісту, тобто переходить в естетичне буття: "Художня мова не є формальна система знаків, не є своєрідною символічною структурою, вона – форма існування художнього змісту в літературі – мистецтві слова" [8, 18].

У дослідженні Б.П.Іванюка "Цілісний аналіз вірша" проблема специфіки слова виникає у зв'язку з питанням про саму можливість сприйняття вірша – індивідуальної єдності форми й змісту, яка невідома для сприймаючого суб'єкта. Можливість сприйняття створює спочатку саме слово в його комунікативній функції, слово як одиниця мови, що має певне значення, відоме сприймаючому суб'єкту[1].

Б.П.Іванюк виходить зі слова мовного, зі слова як засобу передачі інформації. Слово ж художнє, у його трактуванні, виявляється особливою функцією мовного: "...слово повернуто к замыслу стихотворения, то есть обладает художественной функцией. Поэтический замысел реализует периферийные, не учитываемые коммуникативной функцией, свойства слова. Но даже если слово остается в лоне только своего изначального, понятийного смысла, и вторичные его свойства не реализуются, то все равно в процессе восприятия происходит соотношение между коммуникативной функцией слова и художественной. Это "сходство несходного" в слове и создает его образность" [6, 7].

Власне, концепція Б.П.Іванюка є нічим іншим, як практичною реалізацією ідей Г.О.Винокура в аналізі конкретного тексту. Тут хід думки дослідника відтворює рух від розуміння слова як знака мовного змісту до "образной концепции действительности" [6, 10]. Особливо чітко цей рух від лінгвістичного до художнього видно при аналізі пушкінського вірша "Брожу ли я вдоль улиц шумных..." Досліджуючи першу строфу, Б.П.Іванюк перераховує суто лінгвістичні параметри організації словесного матеріалу: "...1) неполный синтаксический параллелизм, выражающий тождественное отношение к этим ситуациям; 2) "нейтральные" предлоги и предложные слова – "вдоль", "во", "меж", намекающие на эмоциональное неучастие в этих ситуациях; 3) повторение союзов "ли", "ль" со значением безразличного перечисления" [6, 13]. Із цього переліку органічно випливає ситуація "відчуження", яка характеризує вже те, що Б.П.Іванюк називає "змістом" вірша, – "выговаривание живым голосом поэта

[1] "Всякое слово как эмбрион речи обладает звуковым комплексом, лексическим содержанием, грамматическими признаками, стилистическим обликом, тональным акцентом (ударением) и, наконец, возможностью сочетаться с другими словами. Все слова, например, русского языка могут создать инвентарную возможность действительности, а речь, то есть целенаправленный отбор слов и определенный порядок их следования, дает высказывание о действительности. И именно потому, что мы ориентируемся в действительности, мы и можем понять высказывание о ней. Эта коммуникативная функция слова (и, следовательно, речи) создает условия для восприятия стихотворения" [6, 7].

действительного "случая" его внутренней биографии" [6, 26]. Так відбувається в процесі аналізу зростання слова від мовного знака до значимості індивідуального поетичного світу.

Крім того, у сучасному українському літературознавстві ідеї Г.О.Винокура актуалізувалися й були піддані дуже цікавому переосмисленню в книзі Н.В.Костенко "Українське віршування XX століття". У вступному розділі цієї праці дослідниця, слідом за Г.О.Винокуром, розглядає поетичне слово за аналогією з іншими видами мистецтва й, відштовхуючись від формалістського розуміння слова як матеріалу, уточнює: "Зауважимо, що матеріал у мистецтві слова не інертний, а осмислений, емоційно забарвлений, активний" [7, 9]. Активність матеріалу перетворює його з об'єкта трансформації в особливе буття. Як і у Г.О.Винокура, поетичне слово тут становить естетичний модус мовної реальності, втілює в собі нові змісти, нерівнозначні мовним: "Те що вірш є форма, у більшості віршознавців не викликає заперечень, але дискусійним залишається питання про її змістовність. Нерідко певну змістовність знаходять у самому мовному матеріалі слова – його внутрішній формі (О.О.Потебня і його послідовники)... Поезія освоює не тільки мову... У мистецтві в цілому й у поезії зокрема ми маємо справу не з буттям узагалі, а з певною духовно-емоційною сферою буття, специфічно відображеною засобом слова" [7, 13]. Таким чином, поетичне слово виражає особливого роду буттєву реальність, і специфіка цієї реальності визначається насамперед її особистісним характером, якість поетичності співвідноситься, за логікою Н.В.Костенко, з перетворенням мовного слова автором, контекстом твору: "У художній літературі, – як у поезії, так й у прозі – ми маємо справу з мовою, забарвленою емоційно, з мовою, що є носієм емоційних, "особистісних" смислів" [7, 13]. Звернемо увагу, що в наведеному висловленні емоційність прирівнюється до особистісності, тобто саме емоційний початок у поетичному слові є способом прояву його індивідуально-авторської природи. Поетичне слово, таким чином, стає втіленням естетичного буття переживання, воно, переживання, його рух є системоутворюючим фактором у явленні конкретного твору – "розвиток емоційного смислу, почуття, переживання – його напруження й прояснення ("переосмислення", "переутворення", "катарсис") з метою впливу на свідомість сприймаючого" [7, 14]. Ця концепція є конкретизацію думки Г.О.Винокура про поетичне слово як "особый модус языковой действительности", пояснює емоційно-особистісний і глибоко динамічний характер цього модусу.

Природа поетичного слова як окремого естетичного буття акцентується також у книзі О.О.Ткаченка "Мистецтво слова. Вступ до літературознавства". Специфіка цього буття – у його індивідуальній організованості: "...художня мова – це певним чином організована й естетично "заряджена", стилістично своєрідна, безпосередньо сприйнята сторона художньої форми в її ... нерозривному зв'язку зі змістом. Вона залучає до тексту, залежно від потреб, будь-що, що є в загальнонаціональній мові, ба, навіть те, чого в ній ще нема, але вводитися, створюється саме завдяки кожному конкретному літературно-художньому факту" [10, 212]. Завдяки цій індивідуальній організованості мовне слово перетворюється, стає фактом естетичного буття, у якому насамперед актуалізується його образна природа: "Естетична зарядженість художнього тексту відтворює "силове поле", у якому "намагнічується" навіть стилістично нейтральні, документальні чи будь-які елементи. Це "намагнічування" відбувається завдяки широкому *образному* (виділено автором. – *Е.С.*) звучанню твору, підтексту, практично невичерпним асоціативним зв'язком, тощо" [10, 213].

У сучасному українському літературознавстві онтологічний підхід до слова простежується у працях С.Б.Бурага. Так, у статті "Людина, мова, культура: становлення сенсу" він розглядає слово як онтологічну значимість, як зв'язок між двома світами: "Слово всегда преодолевает мир видимый и обнаруживает положение человека как бы на грани мира видимого и мира иного. Иначе, все мы живем на грани разных измерений действительности" [4, 4]. При тому С.Б.Бураго говорить не про слово художнє, а саме про мовне слово: "Язык не только указывает на существование мира за пределами его трех измерений и бесконечного однонаправленного времени..., но также и указывает на реальное существование положительной смысловой основы всего видимого и невидимого мира" [4, 8]. Тобто мова йде про символічну, сполучну природу слова як такого в його спрямованості до того Слова, що "на початку було". У цьому русі центральне місце займає особистість, будучи носієм і творцем змісту й конкретного, і максимально загального: "Высший смысл преобразует безначальность и

"слепую текучесть" в воздух и свет, которые обусловливают возможность нашего физического и духовного бытия, и слово есть свидетельство и энергетическая сущность этой всеобщей сигнификации. Высший смысл, персонифицированный религиозным сознанием в Имени Божьем и соотнесенный с самими истоками данного нам мира, закономерно осознается прежде всего Словом во всех его энергетических, нравственных и творческих ипостасях одновременно. Осознание слова как единства высшего смысла и его персонификаций в Боге, как единства смысла и жизни, жизни и света, оказывается неизмеримо выше аристотелевского закона исключенного третьего, ибо исходит не от рассудка только, но от всего существа человека, вдохновенного истиной" [4, 9]. Таким чином, постулюється трансцендентна природа слова, що, будучи "процессуальным и динамичным становлением смысла" [4, 8], є реальною спрямованістю буття до людської особистості.

У книзі С.Б.Бураги "Мелодія вірша" проблема специфіки поетичного слова розглядається на широкому філософському й герменевтичному тлі, виходячи із установлення взаємних кореляцій у тріаді "світ-людина-мова". Поетичне слово визначається С.Б.Бураго як "становление и коммуникативная реализация понимания и пересоздания человеком мира простой видимости на основе рационально-чувственного проникновения в сущность жизни и мироздания" [3, 5].

Слід зазначити, що, говорячи про комунікативну сторону слова, С.Б.Бураго виходить із того, що "язык не есть некая отчужденная от человека и основанная на всеобщем договоре система знаков" [3, 38]. Тобто комунікація в цьому випадку – не процес передачі інформації, радше це спілкування, подолання окремості суб'єкта, відкриття точки перетину особистостей, які не є окремими замкнутими монадами, а перебувають у відношеннях глибинного зв'язку й взаємопроникнення.

Отже, слово, у трактуванні С.Б.Бураги, – "непосредственная действительность мысли и чувства, то есть человеческого сознания" [3, 38], "реализация живой деятельности человеческого сознания" [3, 139]. Ці характеристики додаються дослідником до слова мовного, поетичне ж слово зв'язків зі словом мовним не розриває, адже "язык... сам по себе обладает безусловной нравственно-эстетической природой" [3, 40]. Поетичне слово визначається, у дусі Г.О.Винокура, як "особливий модус" мови: "Поэтическая речь есть определенный тип языка и сознания" [3, 96]. Поетичне слово – це особлива особистісна реальність, однак не окрема, а саме сполучна, адже саме в поетичному слові, на думку С.Б.Бураги, з найбільшою силою проявляється "духовная связь людей" [3, 39]. У поетичному слові насамперед концентрується значеннєва природа слова мовного: "...поэтическая речь есть наивысшая концентрация реализующегося в слове смысла" [3, 345].

Головною рисою поетичного слова визнається його "смыслообразующая музыкальность" [3, 96]. С.Б.Бураго виходить із "реальной значимости для общего смысла тембральной и динамической (в данном случае выраженной метром) характеристики звучания стиха" [3, 128]. При цьому поетичне слово, на відміну від мовного, організоване саме щодо звучання. Основою цієї організації є зміст, що народжується в процесі звучання: "Мелодия и создает смысл, и порождается смыслом" [3,165].

Більш наочною характеристикою звукової організації вірша є мелодія: "Мелодия поэтической речи – это последовательное изменение силы и высоты ее звучания. Рассматривая звуки как "естественный ряд" нарастания высоты тона (= силы =звучности) от глухого взрывного до гласного, мы получаем возможность дать количественную характеристику полнозвучности речевого потока" [3, 141]. Виділивши сім ступенів звучності, дослідник отримує можливість кількісного визначення звучності конкретного рядку (як середнього арифметичного цього показника звуків, що його складають) і показника звучності вірша (як середнього арифметичного звучності його рядків), і в процесі аналізу пов'язати всі ці характеристики зі поставанням змісту.

Звичайно, утвердження значущості звуку, зв'язку значення й звучання – одна з інтуїцій поезії й постулат літературознавчої науки, це твердження випливає, зокрема, з вже розглянутої концепції слова О.О.Потебні. Безумовна заслуга С.Б.Бураго в тому, що він надав цим багато в чому інтуїтивним пошукам наочно-графічний характер, створив можливість переконатися в значеннєвій закономірності руху звучності вірша на основі підрахунку (щось аналогічне до ритму прози).

Але з іншого боку, саме ця наочність породжує деякі сумніви. Насамперед – показник звучності слів, що складають рядок, звичайно, є важливим, але не єдиним. Настільки ж важливими, очевидно, є й метричні

модуляції, не кажучи вже про значеннєві акценти на окремих словах (слово ніби "потопає" у потоці звучності).

Крім того, властивість художності постає у трактуванні С.Б.Бураго, ніби якоюсь презумпцією, що передує тексту ("в тексте, где есть глубина и яркость, мелодия стиха полна смысла и значения" (18, 168)). І якщо дослідник знаходить у тексті "глибину і яскравість", то він і зуміє інтерпретувати його мелодійну організацію таким чином, щоб вона виявилася "повна змісту й значення", все залежить від мистецтва інтерпретатора. Крім того, якість поетичності слова все-таки не є щось статичне, раз і назавжди визначеним, так само, як і співвідношення звучання й семантики, С.Б.Бураго ж на однакових засадах аналізує й вірші О.Пушкіна, і вірші Ф.Гарсія-Лорки.

І найголовніша проблема. С.Б.Бураго постійно підкреслює: мелодія "нерасторжима с эмоционально-смысловой сущностью поэзии, и ее выявление и анализ приобретает смысл исключительно в непосредственной связи с семантикой текста" [3, 152]. Але "непосредственная связь" не є зв`язок прямий, який С.Б.Бураго постулює між значенням і звучанням ("Открытый трагизм этих строк обуславливает их высокое звучание" [3, 174]; "Повышение звучности обусловлено, на наш взгляд, появлением в стихотворении живой картины – тризны по еще живущему человеку" [3, 174]; "...высокий уровень звучания соответствует эмоциональной открытости, низкий – эмоциональной сдавленности, средний – наиболее важен с тематической точки зрения" [3, 226]). Зв'язок між звуком і семантикою все-таки, очевидно, є складним і багаторівневим, не кажучи вже про те, що стверджені дослідником закономірності зв'язку звучності й пафосу, звучності й жанру мають потребу в серйозніших обґрунтуваннях і підрахунках.

У цілому ж потрібно сказати, що концепція мелодії поетичного слова є безумовно плідною спробою осмислення єдності його звукової організації й семантики.

Отже, ми розглянули різні способи осмислення специфіки художнього слова в літературознавчій науці. Ми переконалися, що трактування слова як знака викликає уявлення про знаряддевий, підпорядкований характер слова, а трактування слова як онтологічної значущості – уявлення про самоцінність слова. При цьому кожне трактування припускає різні способи співвіднесення мовного й естетичного в художньому слові. Загалом можна сказати, що уявлення про слово як про знак підкреслює в художнім слові моменти, аналогічні мовному, уявлення про слово як про онтологічну значущість, навпаки, передбачає естетизацію мовного слова. У результаті цього співвіднесення чітко проявляються різні іпостасі слова поетичного. Так, при "знаковому" підході акцентується конструкція, модель, при "онтологічному" – образ, символ, при трактуванні слова як посередника – його динамічна природа.

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика и поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. *Білецький О. І.* Проблема синтезу в літературознавстві / О. І. Білецький // Зібрання праць : у 5 т. / О. І. Білецький. – К. : Наук. думка, 1966. – Т. 3 : Українська радянська література. Теорія литератури. – С. 525–526.
3. *Бураго С. Б.* Мелодия стиха. (Мир. Человек. Язык. Поэзия) / С. Б. Бураго. – К. : Collegium, 1999. – 350 с.
4. *Бураго С. Б.* Человек, язык, культура: становление смысла / С. Б. Бураго // Язык и культура. – К. : Украинский институт международных отношений при Киевском университете им. Тараса Шевченко, 1992. – С. 3–10.
5. *Гундорова Т. І.* Дискурсія українського модерну. Постмодерна інтерпретація : автореф. дисертації на здоб. наук. ступ. докт. філол. наук. / Т. І. Гундорова. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка,1996. – 37 с.
6. *Иванюк Б. П.* Целостный анализ стихотворения / Б. П. Иванюк. – Черновцы : Черновицкий гос. университет, 1992. – 28 с.
7. *Костенко Н. В.* Українське віршування XX сторіччя / Н. В. Костенко. – К. : Либідь, 1993. – 230 с.
8. *Коцюбинська М. Х.* Образне слово в літературному творі / М. Х. Коцюбинська. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1960. – 180 с.
9. *Лазевник Ю. С.* Поезія як модель світу: лінгвістичний аспект : автореф. дисертації на здоб. наук. ступеня докт. філолог. наук / Ю. С. Лазевник. – К. : НАН України, Інститут мовознавства ім. О.О.Потебні, 1996. – 47 с.
10. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. О. Ткаченко. – К. : Наук. думка, 2003. – 448 с.

Статья посвящена одной из центральных проблем современного украинского литературоведения – проблеме художественного слова. Выявляются наметившиеся полярности в осмыслении его специфики. Они акцентируют разные ипостаси слова – конструктивную, образную – и определяют подход к анализу произведения как целого.

Ключевые слова: *художественное слово, образ, знак, структура.*

Article is devoted to one of the central problems of modern Ukrainian literary criticism – a problem of the art word. Come to light outlined polarity in judgment of its specifics. They accent different forms of the word – constructive, figurative – and define approach to the work analysis as whole.

Keywords: *artistic word, image, character structure.*

УДК 82.0
ББК 83.0

Лідія Мацевко-Бекерська

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК СПОСІБ ПІЗНАТИ СЕНС ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Інтерпретація посідає особливе місце у літературно-естетичній комунікації. Синтезуючи "горизонт автора" та "горизонт читача", процес пізнання сенсу літературного твору форматує складний полілог на різних рівнях існування художнього дискурсу, а також структурує інтелектуальний пошук смислу в системі домінант – автор, твір, читач.

Ключові слова*: інтерпретація, перше читання, інтенційність, рецепція, розуміння.*

Тривала історія форматування літературознавчого дискурсу – від міметичної концепції піфагорійців до постмодерних мозаїчних картин значень літературного тексту – засвідчує прагнення визначити, артикулювати і максимально зреалізувати спосіб вичерпного осягнення смислу художнього твору. Вихідна проекція тексту, здійснена під час першого читання, творить комунікативну ситуацію, спрямовану водночас на актуалізацію колективного естетичного досвіду та пошук індивідуальної особистісної відповіді читача на запрошення автора до діалогу.

Безумовно, "інтерпретація [...] є роботою думки, що полягає у перетворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівень значень, що містяться в значенні буквальному" [9, 295]. Складність, внутрішня суперечливість інтерпретаційних зусиль передбачені суттю літературної творчості. Будучи спрямованою на трансформацію творчих здобутків автора у пізнавально-естетичне надбання адресата, вона має у своїй внутрішній структурі необхідні передумови для встановлення продуктивного смислотворчого діалогу. Кількісний простір шукання істинного смислу твору в реальному художньому спілкуванні є набагато більшим, аніж свідомо закладений і закодований автором у текстовій тканині цього твору. Кожна наступна інтерпретація спричинена феноменологічними чинниками, значну частину яких не можна ані достеменно дослідити, ані виявити при стороннього спостереженні за самим процесом розгортання інтерпретації.

Чи можемо погодитися із тим, що "реконструкція чужого смислового горизонту здебільшого не має права на практиці [...] мати форму асиміляції власного горизонту інтерпретатора (як першої антиципації) із горизонтом інтерпретованого" [10, 377]? У практичному контакті читача з твором передусім відбувається естетичне, а згодом – інтелектуально-ціннісне "змагання" за першість у розумінні первинного значення твору. Якщо при першому читанні на смислове домінування здобувається читач, якщо в процесі подальшої рецепції мовчання автора актуалізується і через текст набуває виразності й зрозумілості, то інтерпретація мусить згармонізувати цілісну текстову комунікацію, трансформувавши її у гармонійне естетичне спілкування. Інтелектуальна діяльність, спрямована на розкодування смислу твору, неодмінно враховує особистісну потребу читача додати до первинного значення ситуативно важливе для нього.

Як уважає М.Зубрицька, "на процес читання та розуміння художнього тексту часто впливають два чинники: аскеза людських відчуттів і почуттів або їхній надмір" [4, 99]. Психологічна настанова читача визначально спрямовує інтерпретацію: брак індивідуального культурного досвіду чи його недостат-

© Мацевко-Бекерська Л., 2013–2014

ність віддають право на розуміння смислу твору так, як передбачив автор. Натомість довершена читацька компетентність "затемнює" авторську інтенцію і пропонує власні ціннісні орієнтири для відшукування значень твору. Власне такий підхід до диференціації інтерпретаційного простору і дає підстави для неоднозначності асиміляції значень чи горизонтів (за Яуссом). Відповідно до різного рівня "естетичної" готовності адресата якість асимілятивного процесу теж різниться. Відомо, що "слухач може набагато краще за мовця розуміти, що криється за словом, і читач може краще від самого поета осягати ідею його твору. Сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача" [8, 140]. Отож, приписування текстові певного значення – це спроба читача здійснити інтерпретацію за своїм баченням, за тими стереотипами, що сформувалися у його свідомості задовго до знайомства з художнім явищем.

Очевидно, що "текст – це потенційний план, на основі якого читач в ході взаємодії з ним вибудовує зв'язний, цілісний об'єкт" [6, 175]. Інтерпретація виходить за межі заданого способу літературознавчого дослідження, позаяк сприяє самоідентифікації особистості адресата, а також його залученню до глобальної комунікативної мережі. Поза сумнівом, "твір мистецтва – форма завершена і закрита у своїй досконалості цілковито збалансованого організму, та водночас відкрита можливістю бути інтерпретованою найрізноманітнішими способами без небезпеки втратити свою неповторність. Тому кожне "споживання" твору – це інтерпретація та реалізація його, бо у кожному наступному баченні твір знову і знову оживає у самобутній перспективі" [2, 527]. Попри щоразу нове "оживання" смислу твору всі відтінки розуміння не є цілком автономними, тому комплекс інтерпретації розростається, а не лише модифікується як разове сприймання чи розуміння. У реальному діалозі читача з літературним твором вихідне значення ґрунтується на сумі попередніх щодо даного моменту відгуків.

Трансформація смислу відбувається одночасно зі змінами читацьких можливостей. Звісно, "семантичні можливості тексту завжди залишатимуться багатшими, ніж будь-яке конфігуративне значення, яке витворяється у процесі читання" [5, 358], однак відповідальна інтерпретація поступово звужує "місця недокреслення". З одного боку, індивідуальна реакція на текстові структури відрізняється від інших, з другого – з'являється ризик занадто віддалитися від смислового континууму твору. Радіус дії читацького домислювання значень завжди є окресленим, його не слід ігнорувати і перебирати право на розуміння за рахунок втрати самоцінності. Інтерпретація стосовно твору завжди є принагідною, в той же час інтенційність автора так само аксіоматично є безперечною. Тому пошук способу інтерпретації чи її вихідної позиції повинен спиратися на читацький здогад щодо задуму твору, і лише згодом проектуватися на його припущення стосовно нових значень чи сенсу загалом. Як переконує У. Еко, "різні інтерпретації [...] вичерпуються тільки у сфері можливостей твору. Насправді твір залишається невичерпним та відкритим, оскільки є "двозначним", після того як впорядкований світ згідно зі встановленими універсальними законами витісняється світом, заснованим на двозначності" [3, 531]. Закорінення багатоголосся в тексті очевидно прагне, але не вимагає буквально бути почутим чи, більше того, стати зрозумілим, позаяк лише завершує факт присутності численних дозволів для читача в матриці твору.

Важливим здобутком діалогічної історії певного тексту є осягнення в процесі інтерпретації можливостей розуміння, запропонованих якщо не свідомо автором, то конкретною історичністю. Справді, "спосіб набування досвіду через текст відображає особисті нахили читача і тоді літературний текст функціонує як вид дзеркал, але водночас дійсність, яку цей процес допомагає творити, *відрізняється* від його життєвої дійсності. [...] зрозуміло, що тільки випереджуючи світ свого досвіду, читач може по-справжньому брати участь у подіях літературного тексту, пропонуючи себе йому" [5, 355]. Інтерпретація слугує встановленню комунікативного дискурсу насамперед в колі особистісних асоціацій, тобто в ході того специфічного діалогу, коли мовчить твір.

Наступним кроком назустріч розумінню смислу стає читацька проекція авторського голосу на текстовий масив і припущення ймовірних значень написаного. Якщо в буквальному звучанні художнього світу виникають паузи будь-якого рівня (тематичні, образні, емоційні тощо), читач мимоволі заповнює "смислову лакуну". Тривання процесу читання такі затемнені місця дедалі активніше "освітлює", смислова консистенція твору

ущільнюється завдяки не лише читацьким здогадам та припущенням, але й пізнанню вихідного задуму. Справді, "ми можемо уявляти тільки те, чого тут немає, написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана – дає нам можливість уявляти речі; але, звичайно, без елементів невизначеності та наявності лакун у тексті ми не здатні використати нашу уяву" [5, 356]. Якщо інтерпретаційна стратегія максимально корелюється з первинним значенням твору, то "елементів невизначеності" текст пропонуватиме щоразу менше, що не відбирає від читача права на "свій твір". Відмінність полягатиме лише у форматі уявного світу – чи він буде похідним від фікційного в задумі, чи він стане аналогією фікційного, що реально представлений у конкретному творі.

Крім мовчання як потужного елемента літературної комунікації, значне місце належить невід'ємному атрибутові активності читача – ілюзії сприймання художнього світу, що закономірно виростає з власне інтенційної ілюзорності авторського задуму: "без творення ілюзій непізнаний світ тексту залишається непізнаним, а через ілюзії, досвід, запропонований текстом, стає доступним для нас, і тільки через те, що на різних рівнях його консистенції існують ілюзії, досвід тексту стає "читабельним" [...] Творення ілюзій не може бути цілісним, і власне, у тій незавершеності, і полягає їхня продуктивна вартість" [5, 357]. Право читача на сумування естетичної інформації тотожне процесові обмеження ілюзій у сприйманні тексту.

Значні сподівання щодо змісту чи образної структури в реальному естетичному діалозі спираються передусім на читацьку ревізію. Вплив художньої системи виявляється або у підтвердженні сподівання, або в його модифікаціях, або в руйнуванні уявного очікування. Якщо початок читання є цілковитим привласненням текстового масиву в неосмислених взаємозв'язках і переплетіннях значень, то інтерпретація встановлює правила для "великої творчої гри" з текстом. У багатоголоссі твору читач має нагоду почути всі голоси, багато голосів або якісь поодинокі голоси. Розширення простору пережитого, відчутого, вислуханого і сприйнятого, робить інтерпретацію значно ближчою до авторського задуму, одночасно даючи самому читачеві можливість вибору – обмежитися задоволенням сподівань, чи намагатися трансформувати твір в об'єкт насолоди.

Як стверджує Ю.Лотман, "необхідно відмовитися від традиційного уявлення, згідно з яким світ денотатів вторинної системи тотожний світові денотатів первинної. Вторинна моделююча система художнього типу конструює *свою* систему денотатів, яка є не копією, а моделлю світу денотатів у загально мовному значенні" [7, 61]. Таким чином, інтерпретація повинна диференціювати фікційність світу зображеного і своєрідність того світу, пізнаного читачем. Діяльність аналітичного механізму зосереджується на встановленні очевидних зв'язків того, що сприйнято безпосередньо і сформовано як емоційне враження, із тим, що об'єктивно закладено в змісті твору. Навіть якщо не ототожнення, то синхронізація обох моделюючих систем є запорукою успішної інтерпретації, адже автономне існування двох відмінних структур з індивідуальним смислом у спільному текстовому просторі може вивести сприймання певного твору на рівень полярно зорієнтованої комунікації. Тобто наполягання на праві щодо приписування смислу твору кожним учасником діалогу без урахування ймовірних проекцій на площину сприймання співрозмовником цілком логічно може завершитися конфліктом розуміння значень, а згодом – неможливістю комунікації в дискурсі певного твору.

Процес інтерпретації, так само як і процес читання, спричинений двома ключовими аспектами, що присутні у тексті: "перший – то репертуар відомих літературних зразків та періодичних літературних тем разом з алюзіями до знаного соціального та історичного контексту, а другий – включає техніку і стратегію, що використовується для встановлення співвідношення між відомим та невідомим. Елементи репертуару постійно відсуваються на задній план або висуваються на передній з однаково результативним посиленням, тривіальністю чи навіть усуненням алюзій" [5, 365]. Зусилля інтерпретатора зосереджуються на способах гармонізації "репертуару" з "технікою" та "стратегією". Для цього етапу дослідження смислу важливим є рівень володіння контекстом, оскільки пошук захованого значення має передусім відмежуватися від наявних значень, детермінованих горизонтом авторського досвіду. Тому інтерпретаційний дискурс є формою озвучення складноорганізованих пластів культурно-історичного значення. Він синтезує не лише смисл певного твору, але й визначає, моделює і тенденційно спрямовує весь процес естетичної комунікації

з однаковим рівнем присутності реального та фікційного. Як вважає У.Еко, "текст – це механізм, який має завдання витворити свого зразкового читача [...] Оскільки інтенція тексту, по суті, є витвором Зразкового Читача, що здатний формулювати припущення щодо нього, то ініціатива зразкового читача полягає у вимислі Зразкового Автора, який не ототожнюється з емпіричним автором, а лише з інтенцією тексту" [1, 561]. Головна місія інтерпретації полягає у зближенні всіх психологічних конфігурацій читача з реальними та уявними іпостасями автора. Лише завдяки виходу на "спільну мову" твору та читача стане можливим пізнання істинного смислу художнього явища.

Фактично "прочитання твору відбувається серед постійного коливання, яке веде від твору до навіяних автентичних кодів, а звідти – до спроби правильного прочитання твору, а так знову до наших власних кодів і словників із метою випробувати їх на цьому комунікаті [...] Будь-яка ж інтерпретація твору [...] дає початок новим комунікатам-значенням, які збагачують наші коди і наші коди і наші ідеологічні системи, перебудовують їх і дають змогу прийняти нову інтерпретаційну позицію щодо твору – а все це в постійному русі, який повсякчас відновлюється, русі, конкретні майбутні форми якого вона [семіологія] не спроможна передбачити" [3, 543]. Рух навколо значеннєвого центру твору завжди є обмеженим у просторі авторського задуму. Кожен новий чи наступний здогад про значення є віддзеркаленням читацької ініціативи відшукати чи уявити власне середовище домислювання.

Тому попри множинність і складність цілісної інтерпретації, слід зауважити її невідступність від первинної матриці смислу твору. Розгадування знакової природи образу чи символу відбувається за встановленими самим інтерпретаторами правилами, тобто спочатку формулюються уявні значення, а після цього – вони набувають цінності у форматі розуміння. Тому реальною стає загроза втрати чи неймовірного віддалення від заданого значення, і саме тому досконала інтерпретація мала би враховувати всі ймовірні та дійсні виклики тексту. Важливим є те, що кожен інтерпретатор насамперед є читачем, тому перспектива розуміння має виразне індивідуалізоване спрямування – вона спирається на емоційне сприйняття, згодом окреслюється в стереотипах оцінного ставлення, а далі – стає основою для форматування аналітично-дослідницького процесу. Як слушно зауважує В.Ізер, "продукування значення літературних текстів, яке ми обговорюємо у зв'язку із формуванням "гештальт" тексту, не завжди спричиняє відкриття ще непізнаного, яке може використовуватися активною уявою читача, але іноді викликає можливість омовлення самих себе і таким чином відкриття того, що ще недавно ухилялось від нашого розуміння. Це і є шляхи, завдяки яким читання літератури дає нам шанс омовити ще не омовлене" [5, 365].

Відмовившись від спроб цілковитої асиміляції горизонтів автора і читача, мусимо залишити хоча б часткову можливість узгодити запрошення автора до порозуміння та реальний відгук читача на це запрошення. Будь-яка інтерпретаційна стратегія повинна толерувати Іншого з усіма об'єктивно наявними та індивідуально бажаними правами на смисл твору. Для інтерпретації стає неминучим розщеплення проекцій значення твору, адже необхідно передбачити форматування всіх можливих кіл оприявнення інтенції, що кумутує текстові фрагменти в смислову єдність: "зміщення фокусу уваги до постаті автора на текст і через текст на читача неминуче приводило до припущення: якщо авторська інтенція набуває щораз розмитіших контурів і не є суттєвою в інтерпретаційному процесі, то значення належить до тексту і є в контексті, а отже, воно має чотири важливі виміри: темпоральність, суб'єктивність дослідника (реципієнта), референційність, інтерактивну форму комунікування" [4, 68–69].

У кожному способі інтерпретації ці виміри значення сплітаються у неповторні конфігурації літературного полілогу. Поза свідомим намаганням читача абстрагуватися від біографічного досвіду автора та, прибравши деміургічної настанови, уявно вивищитися над світом художнього твору, існує переконливий формат порозуміння, де читач здатний побачити те, що показав автор, що хотів і мимовільно показав автор, або те, що автор намагався приховати, але що зуміло знайти свою нішу в текстовому просторі. З наростанням часової віддаленості твору від його історичності інтерпретаційні зусилля мають значно більшу аналітичну перспективу: численні згромадження значень максимально дроблять мозаїчну структуру тексту на самодостатні смислотворчі концепти, дозволяють варіювати інтерпретаційну модель, а далі – збудувати іншу парадигму значень твору.

Саме тому інтерпретація видається непридатною до завершення, відкритою для постійного комунікування і доступною в усіх індивідуальних модифікаціях.

1. *Еко У.* Надінтерпретація текстів / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 549–563.
2. *Еко У.* Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525–538.
3. *Еко У.* Реторика та ідеологія / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 539–548.
4. *Зубрицька М.* Homo legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
5. *Ізер В.* Процес читання, феноменологічне наближення / Вольф Ізер // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 349–368.
6. *Компаньон А.* Демон теории / Антуан Компаньон – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
7. *Лотман Ю.* Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
8. *Потебня А.* Из записок по русской грамматике / Александр Потебня. – М. : Учпедгиз, 1958. – 536 с.
9. *Рікер П.* Конфлікт інтерпретацій / Поль Рікер // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 288–304.
10. *Яусс Г. Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г Р Яусс // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–405.

Интерпретации принадлежит особое место в литературно-эстетической коммуникации. Синтезируя "горизонт автора" и "горизонт читателя", процесс познания смысла литературного произведения форматирует сложный полилог на разных уровнях существования художественного дискурса, а также структурирует интеллектуальный поиск смысла в системе доминант – автор, произведение, читатель.

Ключевые слова: *интерпретация, первое прочтение, интенциональность, рецепция, понимание.*

The interpretation holds a special place in literary-aesthetic communication. Synthesizing the "writer's horizon" and the "reader's horizon", the process of studying of the meaning of literary work arranges a complicated polylogue on different levels of the artistic discourse and also structures the intellectual search of meaning in the system of dominances – author, literary work, reader.

Keywords: *interpretation, the first reading, intentionality, reception, understanding.*

УДК 82.0
ББК 83.0

Ольга Червінська

АЛОТРОПІЯ КУЛЬТУРНИХ ФОРМ В ІСТОРИЧНОМУ ПРОЦЕСІ

Розглядається чинник алотропії як специфічне перманентне явище світової культури, наводиться низка прикладів алотропних проявів в окремих національних культурах: давньоєврейській, європейській, постколоніальній та пострадянській. Особлива увага приділяється проблемі формування цілісної української культури.

Ключові слова: *алотропія, культура, світова культура, національна культура, українська культура.*

Сучасне буття знову відроджує в науці смак до емпіризму, заслуги якого чималі хоча б у частині вже законсервованого в науковому доробку "особистого досвіду" історіографів і, відповідно, їх "особистих прикладів". Тому добре буде звернутися до тих чинників в історії культур, на які сучасний дослідницький погляд повинен фокусуватися саме влас-

© Червінська О., 2013–2014

ними враженнями. Ми є сьогодні свідками надзвичайно цікавого стану культурно-історичного процесу, здається, що у нас на огляді – вся історія і всі її народи.

Розвиток світової історії показує, що в основі будь-якої культурної композиції, сприйманої як цілісне в своїй органіці явище, визначальну роль відіграють, як правило, не так грубі "механічні" каркаси (як то: економіка, ідеологія, політичні претензії, мови спілкування, гроші тощо), як ті приховані пружини, які по суті приводять в дію цю саму механіку – ті самі ферменти, без яких ніщо не може бродити, перетворюватися на якісно інший стан, зрештою – сприяти так званому жаданому прогресові. Виявлення подібних ферментів сприяє десакралізації того, що в сукупності може бути названо "таємницею" (див., наприклад, специфічну сентенцію історика С.А.Екштута: "В історії завжди буде щось непізнаване, вислизаюче від нашого категоріального апарату. <…> Не слід плутати неуцтво і професійну некомпетентність з виразним розумінням того, що ти зіткнувся з таємницею" [4, 86]).

На мій погляд, з поля зору аналітиків культури один такий дуже специфічний, проте стійкий, "фермент" систематично випадає. Однак культурна ситуація в постколоніальному та пострадянському світі дозволяє сьогодні конституювати факт у всій значущості його буквально загальноісторичного сенсу, бо очевидно, що подібного роду явища по суті мали місце завжди.

Сенс подальшого – у постановці підказаної часом проблеми. Пропонується всього лише дуже приблизний контур одного з найважливіших, хоча і нерозпізнаних компонентів історії в її метафізиці. Можливо, варто помислити про нього і як про потенційно ємну літературознавчу парадигму.

Отже, йдеться про чинник *алотропії* – цілком доречно озброїтися цим старовинним науковим терміном, оскільки в ньому містяться знайомі філологу загальнонаукові грецькі корені (ἄλλος – інший, τρόπος – поворот, властивість). Алотропія означає існування певного феномену (наприклад, явища або речовини) в різних його проявах (скажімо: "шматок олова, кипляче олово, пари олова" або "хмара, росинка, айсберг" – все це іпостасі єдиної сутності). Логічно припустити, що взаємини між формами цих проявів в межах подібного і нібито однозначного феномена незлічимі; вони можуть бути найнесподіванішими: від взаємокорелятивних до відверто агресивних.

У культурологічному аспекті будь-яка з умовно однорідних культур (або, підхоплюючи вираз П. Сорокіна, – "соціокультурних тіл") у контекстах свого розвитку неминуче стикалася, стикається чи зіткнеться в майбутньому з ситуацією, коли ця однорідність перестає бути очевидною. Сама по собі ця культурологічна ситуація обумовлена наявністю "навколишнього середовища" – контексту як середовища реально чужого, на яке, хочеш не хочеш, доводиться реагувати і яке неможливо не враховувати.

Наведемо тут лише два віддалених у часі історичних приклади, що розпочинають, а сьогодні підтверджують перманентність проблеми як такої.

По-перше, за приклад слід навести старозавітну історію Йосипа та його братів, знамениту тим, що незважаючи на блискучу кар'єру фараонового царедворця, Йосип залишився прихильником закону Авраама, іудейським патріархом навіть у єгипетському рабстві. Завдяки йому єврейська культура в рамках культури єгипетської зуміла не тільки не розчинитися, але й навіть знекровити останню (Бут.37–50). Також й історія Мойсея, яка свідчить про чітке усвідомлення окремим народом своєї цілісності, незалежно від історичних та життєвих обставин. У даному випадку слід звернути увагу на мотивацію цілісності іудеїв. Це було виняткове ставлення до віри, коли головною умовою зберігання автентичності було незлиття з тими народами, що мешкали на тих же землях через їхнє поганство: "Як прийдеш у землю, що її Господь, Бог твій, хоче тобі дати, не вчися наслідувати гидоту тих народів. Щоб не було в тебе нікого, хто призводив би свого сина чи свою дочку переходити через вогонь; нікого, хто ворожить, або кидає жеребом, або заговорює, або волхвує; або нашіптує, або викликає духів, або віщує, або розпитує мерців. Бо огидний для Господа кожен, хто це робить, і саме за ці гидкі звичаї Господь, Бог твій, проганяє ці народи перед тобою. Ти мусиш бути бездоганний перед Господом, Богом твоїм" (Втор.18:9–14).

Приклад історико-літературний нас переносить в Римську імперію Євангельських часів доби Нерона. Людина цих часів стояла перед декількома виборами: шлях християнського проповідника, шлях римської знаті, шлях на маргінесах тощо. Зокрема, ця доба

перетворила іспанця за походженням Аннея Луція Сенеку в класика римської філософської декламації, письменника, філософа, так що говорити про яку-небудь наступність між ним і традицією літератури Кордови мало кому сьогодні може прийти в голову. Цей приклад не означає, що відбулась якась суттєва зміна світогляду цього письменника на обраному шляху. По-справжньому він би став іншою людиною, якщо б обрав шлях християнський.

З його листування постає, що цей шлях був йому відомий, принаймні фрагмент одного з його листів до Луцилія відверто нагадує нам євангельську притчу-парадигму про сіяча: "Дивуєшся, як це людина може йти до богів? А хіба ж сам бог не приходить до людей і навіть – а це ще більше! – не входить у людей? Без бога ж немає розсудливості. В людському тілі розсіяно божественне насіння. Якщо його підхопить добрий рільник, то воно зійде, подібне до свого походження, а розрісшись, буде рівним тому засіву, з якого взяло початок; якщо поганий, – то те насіння загине, як гине воно на безплідній, болотистій ниві, що поростає не збіжжям, а бур'яном" [2, 124]. Або: "Посідайте хоч які неозорі простори, хай вашою нивою буде те, що колись називалося державою, привласнюйте собі, що лиш можете, – чужого все ж буде більше" [2, 195].

Або в цьому яскравому фрагменті важко не побачити, що мотив розп'яття, прочитаний язичником, вписується у контекст інших дошкульностей: "Вважай себе в числі тих, кому дошкуляє жінка, яку ти з такими клопотами привів до свого дому, в числі тих, кого муляють найряснішим потом надбані багатства, у числі тих, кого мов на хресті розпинають його ж таки почесті, задля яких не цурався стількох трудів, не гребував стількома хитрощами, – одне слово, в числі винуватців своїх власних бід" [2, 241].

Розглянуті приклади з іудейської історії та біографії однієї з яскравих постатей першохристиянської доби є цікавими своєю полярністю. Говорити про алотропію можна тільки в першому випадку, який демонструє збереження автентичності народу в контексті різнорідних релігійних етносів. У другому – простежується факт асиміляції. При цьому для особистого досвіду римського автора прагнення протистояти цій на сьогодні горезвісній асиміляції навряд чи означало би безсмертя (набагато цікавіше в зв'язку з цим було б поміркувати про взаємовідносини понятійної пари "*провінція – центр*" як симптоматику імперської стагнації і наближення краху). Однак хотілося б зауважити, якщо ми робимо "безсмертя", "славу", "успіх" значущими одиницями виміру, то саме по собі питання про позначену тут полярність втрачає риси визначеності і фактично вже не має для нас сенсу. Відповідно і питання про асиміляцію може бути розглянуте як питання персональне.

Що дає дослідній свідомості конституювання алотропної форми культури як наукової парадигми? Як бути з визначенням її параметрів?

Алотропія може бути охарактеризована як свідоме прагнення зберегти "самототожність". Але чи можливо якій-небудь нібито однорідній культурі абсолютно на всіх мислимих рівнях повністю зберегти цю "самототожність"? Звичайно, від такого питання моментально повіяло риторикою. На питання відповідає М. Бахтін своїм концептом діалогу культур в історичному часі у відповідях на питання редакції "Нового мира" (1970, № 11): "В области культуры вненаходимость – самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах *другой* (подч. – авторское) культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог* (подч. – авторское), который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур" [1, 334–335]. І важливо відзначити, що М.Бахтін був свідком радянського устрою, який зібрав докупи дуже багато різнорідних національних культур, він не бачив завершення цього історичного фрагменту. Отож, перебуваючи в ньому імпліцитно, вчений виокремив як дуже суттєвий аргумент зіткнення культур як форму взаємозбагачення: "При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются" [1, 335]. Алотропію, проте, не обов'язково розглядати в цьому векторі: якщо бахтінський аргумент можна пов'язати з телеологічним наміром культурного діалогу, то алотропія не є діалогом, а виступає чинником іншого виміру. Вона локалізує форму як об'єкт в його історичних модифікаціях.

Конкретно: про що нам, приміром, говорить досвід України минулого століття в цьому зрізі? Українська культура на межі XIX–XX століть являла собою, по суті, три алотропні форми: 1. австро-угорські русини (див. відомий архів В.Р.Ваврика в ОР ГПБ); 2. малороси – в імперії Російській та 3. тільки-тільки формована українська діаспора. Сюди не слід відносити асимільованих до інших культур представників українства. Кожна з зазначених форм у своєму фактичному, реальному зрізі має, мабуть, лише одне безумовне спільне: в будь-якому випадку це усвідомлення себе представником саме тієї єдиної культури, яка сьогодні носить загальну назву української, а тоді, при різноголоссі найменувань, прагнула не так навіть до номінального, як до феноменального згуртування та єдності. Досвід же у всіх трьох форм по суті складався різний, в чому і може бути прихована відповідь про хронічні розбіжності між ними.

У даний час перед нами картина активної спроби згуртування фактично ферментованих настільки різним досвідом форм української культури в єдину, цілісну структуру. І треба володіти воістину дитячим оптимізмом, щоб вважати, що зафіксована на сьогоднішній день погранична лінія, посилення кордонного і мовного режимів або навіть взагалі "кордон на замку" – дуже швидко ліквідують проблему. Тим більше, що, як показує всесвітня історія, часом роль контексту може вважатися фатальною (наприклад, коли культура, випадаючи з існуючого раніше анклаву, не вміє перемогти контекстуальну різнорідність, не вміє протиставити їй свою цілісність, не бажає помічати наявності в її "соціальному тілі" активних маргінальних форм, або, що гірше, уподібнюючи їх якимсь нездоровим для організму вірусам, намагається їх нейтралізувати).

Те ж саме можна говорити і про присутні алотропні форми російської культури: те, що лежало в досвіді України, сьогодні вже судилося переживати і культурі власне російській (іноді неспроста саме російськомовній). Однак і тут є деякі доволі тонкі пункти. Певні "нейтральні смуги". Наприклад, ми можемо заднім числом зарахувати до "алотропних" Булгакова, Купріна, Ахматову і та ін., які існували в контексті української культури. І все ж це буде помилковою думкою, оскільки в їх період Київ визнавався більшістю як одна зі столиць історично цільної Русі.

Подібні явища, звичайно, не є лише проблемою українською чи радянською в цілому. Аналогічні приклади, але у своєму форматі, демонструє культура постколоніального світу: тут мовна проблема, болісна для України, набуває зовсім інших акцентів. Африка як один з найпотужніших постколоніальних регіонів сьогодні висловлює себе такими офіційними мовами, як англійська, французька, іспанська, португальська та німецька. Кожна з цих мов сьогодні дозволяє африканським народам артикулювати себе у сучасному світі. При чому іншомовність дозволяє зберегти культуру як алотропне утворення історичного дискурсу кожної окремої з них (див.: [3]). Ще раніше такого, при видимій схожості ситуацій, не відбулося в Америці або в Австралії. Отож ми бачимо, наскільки неоднозначним є цей процес становлення, розвитку, деформації чи вмирання окремих культур. Чинник алотропії стосується лише проблеми збереження іманентної стійкості певної форми, нехай і з втратою якихось зовнішніх ознак.

Ті вчені, які сьогодні прагнуть вирватися із гамівної сорочки повсякденної свідомості, скористатися історичною ситуацією і насолодитися плодами емпіризму, в зв'язку з питанням про самототожність культури неминуче впираються лобом у питання про мову. Чи можна звести алотропію до поняття мови, спираючись на те, що в Біблії це слово виступає синонімом народу, певної культурної спільності? Адже алотропія – усвідомлення себе в наявному контекстуальному просторі чужим і тільки в якомусь одному з варіантів – самим собою. І мова тут виступає, безумовно, найкращим консервантом. Але чи достатньо для цього якоїсь однієї мови, мови, перекриваючої і покриваючої собою все реально суще, все, що володіє власним неповторним мовним апаратом, що мешкає на даному мовному просторі? Я думаю, що сама по собі по-армійськи поставлена проблема є тільки інстинктивним рефлексом тяжко хворого організму, з неминучим підвищенням температури, яка передує або агонії, або одужанню і виробленню надійного імунітету.

Історія має приклади, що заперечують спрощення поняття культури до поняття мови. Героїня Столітньої війни, безграмотна патріотка Жанна д'Арк була по суті лотарінгською німкенею, проте Франції сильно пощастило, що вона народилася на світ задовго до Гердера і так і не дізнавшись, що мова її сім'ї

зобов'язувала боротися за включення Лотарингії до складу Німеччини, а ніяк не до Франції. Взагалі ж Столітня війна – це хороший приклад формування єдності з алотропних форм (даний історичний сюжет фіксує також алотропний фактор як загальноєвропейську ситуацію). Хотілося б думати, що алотропія – це певний природний стан, в якомусь значенні протилежний громадянській війні. Але поки що це питання залишається відкритим.

Найістотнішим видається інший ракурс, якимось чином спровокований запропонованим науковим сюжетом. Питання про конверсію алотропних форм (не так між собою, як за своїм протистоянням з агресивним в тій чи іншій мірі наявним контекстом). Алотропія тільки на перший погляд чужа подібній конверсії. Фактично ж перед нами цілком конвертована форма культурного розвитку, в якій основну роль відіграє категорія історичного часу. Саме тут, на цьому рівні, можна наполягати на унікальності наявного моменту сучасної української історії.

Слід звернути увагу на таке. Кожна з форм алотропії, що становлять у сумі композицію єдиної культурної спільноти, має свій загальний знаковий набір. На сьогоднішній день для України – це "Шевченко", "тризуб" або, зрештою, "гривня". Саме на рівні цих своєрідних параметрів виявляється їх абсолютно номінативний дух. Прочитавши вірш Тараса Шевченка "Швачка", сьогодні комусь захочеться схопитися за голову, а комусь викреслити і вилучити його з історії ("Подивився, що той Швачка у Фастові діє! Добре діє! У Фастові, у славному місті. Покотилось ляхів, жидів не сто і не двісті, а тисячі. А майдани кров почервонила. А оранди з кістьолами, мов свічки, згоріли…"). Нам же з вами, як представникам не спекулятивної науки, тільки треба дякувати генію за його історичну чесність.

Важливіше на закінчення сказати про суттєвіше, про релігійний вектор. Іудеї зберегли свою культуру саме завдяки релігійній єдності: Законом, даним Мойсеєві самим Богом. Вони уклали завіт з Богом раз і назавжди. У нас же сьогодні найбільшою загрозою хворому організмові української культури припустимо вважати саме її релігійний різнобій у стилі "печворк". Цей фронт і може виявитися для неї найбільш фатальним, ніж замкненість економіко-політичного, культурного або мовного просторів. На нещастя сьогодні насіння незалежності лягло на вельми засмічений ґрунт, де мало хто відчуває різницю не тільки між наявними численними християнськими конфесіями, але і не вміє деколи відрізнити християнство від мусульманства, плутає іудаїзм з екуменізмом, язичництво з буддизмом, вважає чернецтво сектантством і т.ін. Цей стрижень сьогодні не замінений жодною реальною, хоча б навіть і штучною альтернативою. Можна, мабуть, відзначити той сумний факт, що культура, яка претендує на єдність, сьогодні, по суті, взагалі складається з різних і цілком автономних субкультур. Фактично ми вже маємо релігійну війну. На чиєму боці тіні Тараса Шевченка і Івана Франка? Де – Леся Українка і Ольга Кобилянська? Де – Василь Стефаник або Михайло Коцюбинський? "По той бік" чи не по той стоїть Володимир Винниченко? – Ось що кожному з дослідників було б корисно з'ясувати перш, ніж говорити про творчість названих письменників. Алотропія впливає на вибір теми, на культурну орієнтацію тощо. Крім того, кожна алотропна форма має свій контекст і в ньому кордон пріоритетів – це, мабуть, найважливіше.

Можна констатувати, що як кожна структура, алотропна форма повинна утримувати єдність різниці завжди на якомусь одному принциповому "атракторі" (за акад. Пригожиним), наприклад: релігійна спільність, вузьконаціональна спільність, партійна спільність і ін. Навіть якщо алотропія з огляду на різні події фізично скасовується, вона ще приречена блукати як прихований фермент до тих самих пір, поки її історично вироблені ресурси не вичерпають себе в новому здійсненому досвіді, який, як свідчить історична крива будь-якого подібного явища, ніколи не був блискавичним і механічно простим.

І ось що, думається, важливе ще: коли відбувається злиття алотропних форм, між ними абсолютно не виключені інвективні опозиції, можна це вважати навіть необхідною нормою буття культури на цьому етапі. Це породжує довготривалу програму виживання в кожній з потенційно протиборчих тенденцій. Ось чому словесна культура може вважатися сьогодні не так виразом філософської форми єдиної національної самосвідомості, як формою в тій чи іншій мірі завуальованої адаптації. Бо кожна культура – це перш за все досить упорядкована всім природним ходом поточних подій поточна світоглядна спіль-

ність, духовна сукупність, виживати якій вдається завдяки механізмам алотропії.

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. *Сенека Луцій Анней.* Моральні листи до Луцилія / Анней Луцій Сенека ; [пер. з латини, передм. та примітки А. Содомори]. – Львів : Апріорі, 2007. – 234 с.
3. *Штанюк О. М.* Лінгвокультурологічні виміри ментального в досвіді Ч. Ачебе / О. М. Штанюк // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство. – Харків : ППВ "Нове слово", 2010. – Вип. 1 (62), ч. 1. – С. 57–65.
4. *Экштут С. А.* Сослагательное наклонение в истории: воплощение несбывшегося. Опыт историософского осмысления / С. А. Экштут // Вопросы философии. – 2000. – № 8. – С. 79–87.

Рассматривается фактор аллотропии как специфическое перманентное явление мировой культуры, приводится ряд примеров аллотропных проявлений в отдельных национальных культурах: древнееврейской, европейской, постколониальной и постсоветской. Особое внимание уделяется проблеме формирования целостной украинской культуры.

Ключевые слова: *алотропия, культура, мировая культура, национальная культура, украинская культура.*

Phenomenon of allotropy in the world culture is in the focus of the present article. Some allotropic manifestations are highlighted in different national cultures, such as Ancient, Jewish, French, Russian and Ukrainian. F special attention is paid to the problem of formation of integral Ukrainian culture.

Keywords: *allotropy, culture, world culture, national culture, Ukrainian culture.*

УДК 821.161.1: 82.09: 82.091
ББК 83.3(4Рос.)

Світлана Коршунова

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА 1870-х РОКІВ: СПРОБА ТИПОЛОГІЇ РЕАЛІЗМУ

Досліджується досвід типологічної диференціації російської реалістичної літератури, який демонструвала журнальна критика 1870-х років, зокрема критика журналу "Дело". Аналізується аргументація, метою якої є доказати появу нового типу реалізму, який було названо в журналі "народним" реалізмом.

Ключові слова: *реалізм, "народний" реалізм, журнал "Дело", типологія, генетичні зв'язки.*

Вивченню природи реалізму як методу та напряму в літературі, творчості окремих персоналій, присвячена велика кількість наукових праць вітчизняних та зарубіжних дослідників (О.Білецький, П.Ніколаєв, Б.Сучков, Г.Фрідлендер, Е.Ауербах та ін.). Однак зміна методологічних основ, естетичних акцентів змушує по-новому, враховуючи всі історичні реалії, переосмислити ті процеси, які відбувалися в літературі класичного реалізму XIX століття.

Реалізм як метод, як напрямок у мистецтві став одним з результатів розвитку західноєвропейської думки, спрямованої, починаючи з епохи Відродження, на відмову від ілюзій та пошук відповіді на питання: що таке реальність? Рішучий прорив відбувся у XIX столітті, коли почався бурхливий розвиток науки і техніки, результатом якого була науково-промислова революція, що вплинула на всю світову культуру. Світ більше не сприймався як універсальний, а почав ділитися на фізичну, хімічну, біологічну та інші картини світу. Особливе враження справила еволюційна теорія Ч.Дарвіна. Здавалося, все можна пояснити і зрозуміти. Авторитет природничих наук виріс надзвичайно.

Наукові досягнення – іноді безпосередньо, іноді опосередковано – вплинули на становлення і розвиток реалізму як художнього методу. Подібно до того, як наука збагачувала людину знаннями про навколишній світ, відкривала закони природи, так і реалістичне мистецтво почало вивчати природу людини, її духовний і соціальний досвід, когнітивні і психологічні можливості.

Важливим чинником у розвитку реалізму стала інша світоглядна орієнтація письменників. Об'єктивний ідеалізм, в основному у формі гегельянства, під впливом якого перебували В.Г.Бєлінський і більшість письменників 1840–50-х років, поступається матеріалізму у його антропологічному (Людвіг Фейербах) та природничо-науковому (К.Бернар, К.Фогт, Л.Бюхнер) різновидах. Як підсумок, сама людина все більше сприймається як частка природи, "натури", її божественне походження ставиться під сумнів. Під тиском позитивізму (О.Конт), з його пріоритетом відносних, а не абсолютних істин, все, що є результатом споглядально-розумового пізнання, піддається сумніву, а на перші шпальти виходить дослід і практична діяльність.

Російська література і літературна критика, починаючи з 40-х років XIX століття, активно включилася в процес осмислення реалізму, який уже не тільки утвердився, але й зайняв ключові позиції в літературі. Особливою рисою російської критики 1860–70-х років було те, що основні питання літературної естетики вирішувалися колективно. Осередком таких колективів виступали, зазвичай, літературно-публіцистичні журнали, які мали визначену суспільно-політичну і естетичну позиції, що надавали єдності усьому журнальному колективу. Безперечно, мав рацію М.В.Теплінський, коли писав, що в межах російського критичного реалізму були "окремі течії, школи, угруповання, які вступали в складну взаємодію, <...> переживали процес <...> розквіту, зникали, даючи в сумі уявлення про історію російського реалізму в цілому". Вирішальну роль в утворенні таких течій та угруповань відіграла журналістика. Можна твердити, що літературний процес 70-х років "розвивався в кількох напрямах, які визначалися існуванням найвидатніших журналів епохи: "Отечественные записки", "Дело", "Вестник Европы", "Русский вестник" [1, 10]. На нашу думку, це стосується не тільки белетристики, але й літературної критики, в якій відбувався процес теоретичного обґрунтування принципів нового етапу реалізму, що пов'язувався з розвитком нової демократичної літератури.

Те, що проблема реалізму в 70-і роки XIX ст. стає однією з центральних, було явищем закономірним. В 1860–70-і роки в Росії відбулися вирішальні зміни в суспільно-політичному житті – скасування кріпацтва, а відтак поступове утвердження буржуазних юридичних, економічних та етичних норм, що зумовило у короткий строк появу нової літератури і нового письменника. Що це була "нова" література, було проголошено і визнано одразу як представниками "старшого" покоління письменників, серед яких найвідомішими були І.Тургенєв, І.Гончаров, Ф.Тютчев і багато інших, так і молодими літераторами, до яких можна віднести В.Слєпцова, Ф.Решетнікова, М.Помяловського, М.Успенського. Без сумніву, наявною була ситуація, коли літературний процес увійшов у площину типологічного розмежування, і вимагав осмислення у дефініціях і нових естетичних деклараціях.

Типологічне дослідження літератури – це досягнення літературознавства XX століття. Проте процес усвідомлення неоднорідності літературного процесу, різних об'єктивних і суб'єктивних чинників, які впливають на форми, зміст, інтенціальність літературних творів, почався набагато раніше. Такий приклад можемо спостерігати на сторінках демократичної журналістики, зокрема журналу "Дело". Цей журнал, редактором якого був Г.Благосвєтлов, так само, як і журнал М.Некрасова "Отечественные записки", взяв активну участь у обговоренні напряму розвитку сучасної літератури. Однак, на наш погляд, тільки в журналі "Дело" склався саме типологічний підхід до вивчення того типу художнього пізнання, який отримав назву реалізм.

Журнал "Дело" (1866–1888) позиціонував себе як демократичний часопис, який сповідує принципи "реальної критики" В.Бєлінського і М.Добролюбова. Однак "семидесятники", як їх називали, формували вже свій погляд на сучасне і минуле вітчизняної літератури, виходячи з тих реалій, які були породженням нового часу.

Зрозуміло, що знищення кріпацтва отримало цілковите схвалення в журналі, який писав, що історичну велич факту звільнення селян не кожен міг повністю усвідомити. "Це питання не економіки, – зауважував критик журналу М.В.Шелгунов,– питання не наділу, це питання такої соціальної широти, за якої цілком змінюються всі органічні і психологічні процеси кожної окремої людини" [6, 28]. У зв'язку з цим поряд з основним завданням сучасної літератури – відтворити героя нового часу – різночинця, "Дело" висунуло вимогу правдивого, широкого відображення життя народу і в першу чергу – селянства. Лише в результаті тих корінних змін, що відбулися в Росії в 60-ті роки, на думку журналу, з'явилася можливість всебічно і точно відтво-

© Коршунова С., 2013–2014

рити життя народу в літературі, оскільки сформувався новий письменник – різночинець, кровно пов'язаний з народними масами. Як твердив Шелгунов, "тут з'являється уже не адвокатура за інших, а власна адвокатура за себе". [6, 28]

Література, на переконання критики журналу, повинна зобразити людину як "суспільний продукт". Одним з перших художників, які, на думку редакції журналу, показали соціальний осередок, в умовах якого формується герой, був Ф.М.Решетников. Аналізу його творів і присвятили свої програмні статті М.В.Шелгунов – "Народний реалізм у літературі" (1871, № 5) та П.М.Ткачов – "Розбиті ілюзії" (1868, № 11, 12).

Таким чином, теоретики журналу "Дело" були переконані, що лише той письменник може реалістично відобразити життя народу в художніх творах, який живе його життям. Така переконаність лягла в основу типологічного принципу аналізу сучасної літератури. У журналі відчували потребу в нових принципах і формах вивчення і зображення народного середовища. Однак позитивістський підхід до аналізу літературних явищ зумовив відповідний принцип типологічної класифікації літературного процесу, а відтак і помилкову оцінку творчості багатьох видатних художників минулого і сучасного, спричинив до того, що в число "чужих" часом потрапляли письменники, творчі та ідейні принципи яких мали багато спільного з принципами журналу "Дело".

Яку ж типологію запропонували критики журналу, а відповідно, які художні стратегії розвитку реалістичної літератури бачилися їм у найближчому майбутньому?

В журналі виділяли два типи реалістичної літератури: перший – це література, створена "дворянськими" письменниками 1840-х років, які започаткували вивчення народного життя. Цей тип реалізму в журналі назвали ідеально-реальним або "головним" (від слова "голова"), або "аристократичним". Другий – народно-реальний або "народний" реалізм, створений письменниками, що з'явилися в літературі, завдяки соціально-історичним перспективам після скасування кріпацтва. Цей тип у журналі вважали найвищим і завершальним у розвитку реалізму.

Про літературу 40-х років і її творців у журналі були невисокої думки і вважали, що діяльність письменників-дворян повинна припинитися, бо вони вже сказали правду про свій клас, а збагнути психологію народу вони неспроможні: "щоб говорити про народ та його життя, треба самому бути з народу",– писав М.В.Шелгунов, висловлюючи думку журналу [6, 35]. Адже старше покоління письменників ніколи не знало злиднів і тих сумних обставин, з яких вийшли письменники-різночинці: "Забезпечений письменник, – писав Шелгунов,– не мав приводу замислюватися над суспільними явищами і звертав свій інтелектуальний погляд більше на спостереження окремої людини" [7, 9]. До числа тих, кому слід уже полишити писати про народ, М.В.Шелгунов відносить І.Тургенєва, І.Гончарова, О.Писемського, Л.Толстого, М.Некрасова, Марко Вовчок та інших відомих письменників.

Нова література, наполягав журнал, повинна вивчати, досліджувати життя народу зсередини, "через себе", чого не могла здійснити дворянська література, оскільки, мовляв, її творці "більше журилися, ніж вивчали народ". Таким чином, "лише із звільненням селян, – висловлюючи загальноредакційну думку, писав М.В.Шелгунов,– народний реалізм став на власні ноги, коли письменниками виступили ті, хто міг говорити про себе і за себе, а не за інших, як це було досі" [7, 6].

Журнал теоретично обґрунтував художні принципи "нової літератури". Метод її М.В.Шелгунов назвав соціальним, на противагу "головному", або психологічному методу письменників-дворян. Аристократ, писав М.В.Шелгунов, звертав свою увагу на окрему людину: "Тому письменники-ідеалісти переважно психологи та індивідуалісти". У письменників-різночинців інший принцип зображення людського характеру – соціальний, бо поле їх спостереження "переноситься на суспільство, громаду, загальну причину" [7, 9]. Соціальний підхід до зображення життя, вважав критик, генетично властивий письменнику з народу, тому що все життя простої людини сприяє формуванню у неї соціологічного мислення, бо його думка "є результатом повсякденної боротьби зі злиднями" [7, 35]. Позаяк головним завданням літератури критика журналу вважає тепер зображення життя народу, письменникам-дворянам виконати його не під силу. Докорінну відмінність "народного" реалізму від "аристократичного" журнал вбачав у способах зображення народного життя та народного характеру.

На думку журналу, основним у дворянській літературі був принцип спостереження зі сторони, погляд "зверху вниз". Інакше не могло й бути, вважали в журналі, тому що всі літератори належали до привілейованого класу і вивчали народ "наскоками, як мисливці, поміщики (Григорович, Тургенев, Л.Толстой, Марко Вовчок), судові слідчі, мандрівники" [5, 308]. Але для того, щоб "створити живі типи, – пише критик журналу С.С.Шашков в іншій статті, – потрібно простежити за їх народженням. Не досить, сидячи у себе в кабінеті, лише пригадувати (народ. – *С.К.*) таким, яким його колись знали" [3, 3]. "Дворянська" література, на думку критика Н.В.Шелгунова, відображала лише частину реальної дійсності, лише "дворянську" правду і то на основі любовного сюжету. Ця література вже не задовольняє вимог сьогоднішнього дня, вважав критик. Коли "громадська думка спрямована на розв'язання загальних питань, письменник, що виступає з любовним романом, успіху мати не буде". Як приклад він називає роман Льва Толстого "Анна Кареніна". Шелгунов вважав, що цей роман прочитають і забудуть, "тому що не ці питання потрібні нам і не вирішенням амурних інтересів зайнята зараз російська думка" [8, 300]. Годі говорити, що критик виявився поганим провидцем, бо роман Л.Толстого і сьогодні викликає у читача співчуття і надихає художників іншого виду мистецтва – кіно на створення нових і нових версій цього роману. Проте важливо зауважити, як настійливо критика "Дела" розчищала дорогу "народному" реалізму, скидаючи з заслужених п'єдесталів усталені авторитети.

Журнал був послідовним у своєму запереченні літератури дореформеної доби. Якщо свого часу І.Тургенев, О.Писемський та інші, вважалося в журналі, могли очолювати прогресивну течію в літературі, то зараз, коли в рух прийшли найширші маси населення Росії, представники дворянської літератури вже не можуть стояти на чолі літературного прогресу. Таким чином, історичне значення письменника журнал визначав за його приналежністю до тієї чи іншої соціальної групи. Народність творів письменника теж потрапляла в залежність від його соціального походження.

Радикальність думки очільників журналу сьогодні викликає деколи здивування. Позитивістське "ложе Прокруста" вони застосовували навіть при оцінці значення для розвитку прогресивних тенденцій творчості поета М.Некрасова, який ніколи не був співцем дворян. Найчіткіше загальноредакційну точку зору на М.Некрасова висловив С.С.Шашков. Він заперечував право поезії М.Некрасова (як і творчості інших письменників 40-х років) бути прогресивною, актуальною, народною. У некролозі "Н.А.Некрасов" критик писав: "Син 40-х років, він віддався рухові 60-х, але не міг перетворити сприйнятих ним нових ідей у свою плоть і кров" [4, 62]. В уяві журналу Некрасов був поміщиком, що підпав під модний вплив і став писати про народ. До попередників істинно народних поетів "Дело" зараховувало лише Т.Шевченка, О.Кольцова, а в західній літературі – Р.Бернса, П.Ж.Беранже. Постать Т.Г.Шевченка привертала до себе увагу критики "Дела" як приклад істинно народного письменника. С.С.Шашков писав: "селянин-кріпак Шевченко відчував зло (соціальне. – *С.К.*) набагато сильніше і в той же час писав інакше", ніж письменники-дворяни [5, 305].

Отже, заглиблення в історичний контекст проблеми розвитку та самоусвідомлення реалізму як провідного літературного напряму літератури XIX століття дає нам вагомий за значенням матеріал для відтворення тієї складної літературної боротьби, яка точилася навколо утвердження тих літературних форм, які були зумовлені вимогами часу. Підтверджуються висновки, що нові літературні напрями виникають тоді коли в соціальному житті вже відбулися значні зміни [2, 261]. Без сумніву, реалізм набував нових ознак, зазнавали змін тематичні, інтенційні, стильові рівні художніх текстів. І це відчула і почала боротьбу за зміцнення й укорінення цих змін критика журналу "Дело". Однак, хоча демократичний літературний рух 1860–70-х років слід сприймати як новий напрямок в розвитку російського реалізму, не можна не бачити, що він був генетично пов'язаний із завоюваннями літератури 1840-х років. Врешті творчість письменників-дворян, як їх визначали в журналі "Дело", теж оновлювалася під впливом змін у суспільстві і літературі.

Своєю чергою письменники-демократи в тій чи іншій мірі враховували художні досягнення попередників і вважали їх своїми вчителями. На жаль, можна свідчити, що демократичний радикалізм "Дела" став на заваді визнання цього факту. Дійсно, літературний процес пішов по шляху верифікації, він ускладнювався, набував різноманітності

форм, які відтак свідчили про появу нових типів художнього пізнання. Проте прірви між реалістами попереднього періоду і сучасними, яку бачили в журналі, насправді не було. Ми сьогодні констатуємо той факт, що російський реалізм, починаючи з 1860-х років, набуває типологічного розмаїття, але демонструє генетичну спорідненість складного сплетіння класичних художніх традицій та новаторських, які характеризують російський реалізм у цілому.

1. *Теплинский М. В.* Литературная школа в журнале / Филологические этюды: Журналистика / М. В. Теплинский. – Ростов/н/Д., 1971. – Вып. 1 – С. 7–22.
2. *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – М. : Сов. писатель, 1975. – С. 407.
3. *Шашков С. С.* Гоголевский период / С. С. Шашков // Дело. – 1875. – № 2. – С. 3–22.
4. *Шашков С. С.* Н. А. Некрасов / С. С. Шашков // Дело. – 1878. – № 1. – С. 60–65.
5. *Шашков С. С.* Живописатели "новых людей" и "печальники народного горя" / С .С. Шашков // Дело. – 1878. – № 3. – С. 300-320.
6. *Шелгунов Н. В.* Глухая пора / Н. В. Шелгунов // Дело. – 1870. – № 4. – С. 20–38.
7. *Шелгунов Н. В.* Народный реализм в литературе / Н. В. Шелгунов // Дело. – 1871. – № 5. – С. 3–40.
8. *Шелгунов Н. В.* Заметки о русских литературных идеалах / Н. В. Шелгунов // Дело. – 1878. – № 5. – С. 287–310.

Исследуется опыт типологической дифференциации русской реалистической литературы, который демонстрирует журнальная критика 1870-х годов, а именно критика журнала "Дело". Анализируется аргументация, целью которой было доказать появление нового типа реализма, который в журнале назвали "народным" реализмом.

Ключевые слова: *реализм, "народный" реализм, журнал "Дело", типология, генетические связи*

The article studies the experience of the typological differentiation of the Russian realistic literature, which was displayed by the magazine critics of the 1870s decade, speaking about the magazine "Delo" ("Matter") critics at the first place. It also analyses the arguments which had to prove the emergence of the new type of realism, called "folk" realism by the same magazine.

Keywords: *realism, "folk" realism, magazine "Delo" ("Matter"), typology, genetic connections.*

УДК 82.09-1(102)(02)
ББК 83.3 (0)

Олег Пилип'юк

ПОЕТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕПЦІЇ "АРХЕОЛОГІЇ ЗНАНЬ" МІШЕЛЯ ФУКО

У статті на прикладі ідей Мішеля Фуко, Томаса Куна, літературознавця Олександра Михайлова досліджено феномени канону і парадигми як методологічних інструментів для вивчення "текстів з минулого".

Ключові слова: *архів, епістема, канон, парадигма, текст.*

У другій половині 60-х років минулого століття культовий французький мислитель Мішель Фуко після публікацій праць про "археологію" медицини "Народження клініки: археологія погляду медика" (1963), "Передмова до трансгресії" (1963) зосередився на проблемах "археології" гуманітарного знання, що засвідчили його студії "Слова і речі: Археологія гуманітарних наук" (1966), "Думки ззовні" (1966), "Археологія знання" (1969), "Що таке автор?" (1969), "Порядок дискурсу" (1970). Згодом ще один французький філософ і культуролог Жіль Дельоз у книзі "Фуко" (1986) відзначив, що поява досліджень Фуко з гуманітаристики справила на середовище тогочасної інтелектуальної еліти ефект, подібний до призначення у місті "нового архіваріуса", мислення котрого протікає у річищі розуміння, що "кожна фраза багата ще і всім тим, чого у ній не промовлено: віртуальним чи латентним змістом, який примножує її смисл і передбачає таку інтерпретацію, при якій твориться "прихований дискурс" [5, 22]. Дельоз наголошує, шо найбільша заслуга досліджень Фуко у "відкритті і розмежуванні тих нових сфер, де і літературна форма, і наукова теорема, і злободенна фраза, і шизофренічна нісенітниця, і багато що інше є в

© Пилип'юк О., 2013–2014

однаковій мірі висловлюваннями, хоч і не тотожних, не одномірних і не володіючих дискурсивною еквівалентністю. Якраз цієї позиції не вдавалося досягнути ні логікам, ні формалістам, ні тлумачам. І наука, і поезія є однаково знанням" [5, 44]. Серед безмежного моря наукового фукознавства ми фокусуємо увагу саме на цій ілюстрації, бо у ній оприявлюється факт філологічного нашарування на теорію, скерований на вивчення текстових пам'яток як історичних документів, які збереглися або загубилися у вирі часу.

Археологічний вектор думок Фуко має виразно ретроспективну природу і орієнтує дослідника не тільки на розуміння історичних творів, а насамперед – глибинне осягнення текстів з минулого, з історії. Таким чином, відкривається простір для міждисциплінарної діяльності, розвитку спеціальних наук, а особливо – історії та філології. Саме літературознавчий сегмент трактату "Археологія знання" має досить куцу дослідницьку історію, бо основна увага вчених зосередилася на контраверсійних концепціях Фуко про феномен автора. Проте саме теорія "археології гуманітарного знання" дає дослідникові методологічний інструментарій для нетрадиційного прочитання текстів з минулого, зокрема поетологічних думок, ідей, концепцій, трактатів. Щоб виявити літературологічні експлікації Фуко, зробимо спробу прочитати його "археологію" крізь призму ідей, висловлених у книзі "Вибране. Історична поетика і герменевтика" (2006) знакового філолога XX століття О.Михайлова. Цікаво, що у цьому виданні ні разу не згадується імені Фуко, проте, якщо "ідеї витають у повітрі", то теоретичні судження О.Михайлова є типологічно збіжними з думками і сумнівами французького мислителя-гуманітарія.

Наріжною ідеєю теорії Фуко є його трансформаційний погляд на історичний документ як не тільки об'єкт опису, а й предмет і суб'єкт наукового пізнання, що потребує "не витлумачити його, не визначити, чи повідомляє він істину і якою є його літературна цінність, а обробити й опрацювати його зсередини. Сьогодні історія організує документ, розтинає його на складові частини, перерозподіляє їх, упорядковує, розподіляє його на різні рівні, усталює послідовності, вирізняє, що в ньому є значущим, а що ні, з'ясовує його елементи, визначає одиниці, описує взаємозв'язки. Отже, документ більше не є для історії інертним матеріалом" [15, 11]. Неозброєним оком бачиться вплив на Фуко генеративних основ тодішнього структуралізму, проте простежується його вміння вибрати структуралістську ідею "відношення", яка дефінітивно точно зафіксофує параметри дослідницької програми щодо прочитання "документа з минулого".

Теоретико-літературні виклади О.Михайлова припадають уже на постструктуралістський період, тому його міркування про глибинність вивчення "твору з минулого" мають системно скорельовані виміри. Учений, замисливши над явищем "вислизання" з дослідницького дискурсу змістового профілю історичного матеріалу, що вивчається, вважає, що це "вислизання" є один із способів, якими виявляє себе установлення думки всередині недосяжного, що притаманне цій думці у будь-якому посутньому знанні" [11, 510] і допомагає проникнути у глибинні шари герменевтичного простору.

Оба вчені, знімаючи поверхову позірність з тексту, намагаються визначити його комунікативний модус в історично-еволюційному протіканні. Для Фуко поняття розвитку й еволюції "дозволяють перегрупувати послідовність розсіяних подій, співвіднести їх із одним і тим самим організаційним принципом" [15, 34], що знову нагадує про функціональну активність матеріалу з його "адаптивними механізмами, з його спроможністю до оновлення", його телеологічну ментальність і модальність. Підвладність часові диктує дискурсові хронотопологічну динаміку і зміщення, зближуючи або віддаляючи його від інших суміжних чи відмінних "сукупностей висловлювання". О.Михайлов, ідеї котрого протікали у контексті осмислення категорії "іншого" як складової теорії "діалогу культур", вважає, що "еволюційні уявлення про історичний розвиток, процес, прогрес можуть бути перекладені на "мову" *іншого, інших* і розвитку, що дотикається до них" [11, 505]. Очевидно, що такий підхід забезпечує оновлений погляд і на *своє*.

Проте тут більш цікаве інше герменевтичне осяяння, яке корелюється з окремими твердженнями Фуко щодо епістемного модусу незбережених пам'яток: "Поки час продовжує залишатися чимось зовнішнім стосовно суті явища, то він може слугувати принципом членування матеріалу, принципом його класифікації, а тоді історик літератури, котрий фіксує існуючі пам'ятки, тексти, котрий розприділяє їх за періодами, котрий навіть

встановлює між ними внутрішні зв'язки і залежності, – може бути усвідомлено зайнятим описом і класифікацією наявного матеріалу, як природознавець, котрий класифікує рослини чи тварини. Адже пам'ятки літератури наявні у теперішньому часі, а втрата деяких чи багатьох із них є результатом зовнішнього, випадкового діяння, і ці втрачені пам'ятки також можна фіксувати саме як утрачені" [11, 90].

Сказане стосується матеріалу дослідження, коли маємо справу із текстами різних часових відтинків, які збереглися або в автентичному вигляді, або у формі розсіяних фрагментів, або є безповоротно втраченими, але згадуваними за назвами, поцитатно у творах сучасників і наступників. Тобто не тільки трактати як завершений твір можуть складати предмет дослідження, але й збережені фрагмети, а іноді тільки назви трактатів, мають вагоме наукове навантаження, бо у відповідному контексті їх іманентна цінність отримує додаткові експлікаційні стимули. Звідси настанови Фуко виділяти "достатньо широкі сфери досліджень, достатньо великий хронологічний масштаб" [15, 48]. Велике бачиться не тільки на відстані, а й коли воно перебуває у центрі своєрідного концентричного кола. "Я не йду шляхом лінійної дедукції, – писав Фуко, – а радше концентричними колами" [15, 183]. Для О.Михайлова таким концентричним колом є коло герменевтики, адже "герменевтичне є *кружляння* у межах того самоосмислення, у якому всі зачеплені нами і ті, що зачіпають нас смислові моменти одержують взаємне обгрунтування" [11, 483].

При цьому великомасштабні часові зрізи сприяють більш адекватному осмисленню "концептуальних систем, кожна з яких має свою власну організацію, що спирається або на постійність проблем, або на неперервність традиції, або на механізми впливів" [15, 89]. На цьому шляху, за судженням О. Михайлова, літературознавство "зустрілося і поєдналося з філософською думкою, а надалі почало осмислювати власні основи, переглядати аксиматику, наскільки вона могла бути усвідомлена" [11, 111]. Думка далеко не нова, має платонівсько-арістотелівський присмак, проте "діалог поетології з філософією" на різних історичних етапах мав свої особливості і нюанси, які спонукають до його нового прочитання з погляду осягнення цілісності знань про літературу.

Методологічні обрії концепцій і концептів М.Фуко і О.Михайлова відкривають перед дослідниками цікаві перспективні лінії тлумачення та аналізу літературних і поетологічних явищ. М.Фуко роз'яснює: "Тлумачити – це спосіб реагувати на бідність висловлювання й надолужувати її примноженням смислу; спосіб говорити, виходячи з неї та всупереч їй. Але аналізувати мовну формацію – це означає шукати закон, що зумовлює цю бідність, це означає намагатися виміряти її та визначити її специфічну форму" [15, 192]. Таким чином, учений не тільки диференціює ці поняття, а й встановлює взаємозалежність між тлумаченням і аналізом, виявляє ієрархічні та корелятивні детермінанти, що спонукають дослідника бути ближчим до першоджерел, бо саме там закодовані найпотужніші імпульси для появи наукової парадигми. Як літературознавець, О.Михайлов міркує так: "Простий акт читання та інтерпретація як факт науки – вони поділені між собою раптовим усвідомленням свого незнання чи своєї нездатності щось додати до враження від літературної свідомості: я знаю, що я нічого не знаю. Світла думка! Тут твір переводиться нами у поле незвіданого, з'являючись у ньому як посутня загадка, замість того, щоб ми (як це часто буває) накидалися на нього з готовим інструментарієм фраз і прийомів; саме у цю мить незнання починає народжуватися наукова думка про літературу" [11, 293]. Це досить влучна переакцентація античної тези, що мистецтво народжується від здивування, проте особливе зацікавлення для літературознавця мають подальші міркування вчених про способи опису та аналізу досліджуваного матеріалу з акцентом на вербалізаційних закономірностях тексту. Для М.Фуко в епіцентрі наукових інтересів постає проблема опису сукупності висловлювань як "специфічної форми накопичення" емпіричного матеріалу, бо, за слушним спостереженням В. Петрушова, для Фуко "суттєвим є не визрівання однієї якоїсь ідеї, а існування багатьох ідей, з'ясування не причинних зв'язків між елементами знання, а їх межі та пороги" [12, 68]. Для О.Михайлова "вся історія культури тримається для нас *словами* – ключовими, чи основними поняттями культури, поняттями її самоосягнення, самотлумачення.

У кожного такого слова – дуже складна і майже непроглядна історія" [11, 487].

Логіка розвитку ідей двох учених допомогла їм концептуалізувати такі здавалось

би буденні поняття, як "архів" (Фуко) та "знання про літературу" (Михайлов). Звісно, створюючи модель "археології знання", Фуко не міг оминути інфраструктурну інституцію "архіву". Він пише: "Архів – це передусім закон того, що може бути сказане, система, що керує появою висловлювань як осібних подій. Але архів – це також і те, що перешкоджає всім цим сказаним речам безконечно нагромаджуватись в аморфній множинності, вписуватися у безперервну лінійність і зникати внаслідок простої появи зовнішніх випадковостей; те, що допомагає їм групуватися у виразно окреслені утворення, сполучатися між собою згідно з численними взаємозв'язками, зберігатися або зникати внаслідок специфічних закономірностей; це те, що не дає їм відходити разом із часом, але дозволяє одним із них блищати яскраво, як близькі зорі, що насправді приходять до нас дуже здалеку, тоді як інші, цілком сучасні, вже вкрай бліді" [15, 207]. Міркування дослідника пройняте майже культовими прерогативами "тексту з історії" перед "висловлюваннями із сучасного", бо саме ретроспекція, помножена на системні закономірності, допомагає впорядкувати наукову картину світу.

Дещо іншими методологічними імплікаціями пронизані сентенції О.Михайлова про ґенезу "знань про літературу" і "науки про літературу": "Знання про літературу історично передує науці про літературу і готує її" [11, 491]. Звісно, осмислюючи процеси формування поетології від її витоків до певного завершеного етапу розвитку основних парадигм, ми повинні бачити не тільки ту межу, що вирізняє феномени "знання" і "науки", але і ті "сполучні посудини", через які відбувається перетікання "знань про літературу" в "науку про літературу". Прикметно, що О.Михайлов звертається до архетипної ілюстрації, "першого тексту європейської літератури" Гомерової "Іліади", в якій містяться окремі елементи самозародження поетології. "Це *теоретичне* знання, – акцентує сучасний філолог, – хоча і не *наука* про літературу, оскільки під наукою треба розуміти науку в її новоєвропейському самоосягненні" [11, 494]. Тому, осмислюючи синхронні та діахронні параметри формування світової поетології у площині "Схід – Захід", не можемо перебільшувати їх науковоподібність, а потрібно відшукати ті системні утворення в осмисленні знань про літературу, що визначають епістемологічну перспективу. М.Фуко формулює своє уявлення про епістему як інструмент для опису "археології знань": йдеться про поняття, які "виникають і застосовуються у певному конкретно-історичному і культурному контексті" [4, 95]. Уже сформувалася усталена тенденція, засвідчена словниками та енциклопедіями різного штибу, що під "епістемою Фуко" треба бачити "парадигму Куна".

Термін парадигма, мотивований потребою осмислити міметичні особливості відображально-пізнавальної природи людини, етимологічно відповідає грецькому поняттю "взірець", "приклад" і епізодично зустрічається у писаннях грецьких мислителів, а згодом – у Шеллінга і Гегеля. Епістемологічного завершення він набув у книзі "Структура наукових революцій" (1962) американського методолога науки XX століття Томаса Куна, котрий застосував цей термін до опису механізму наукових відкриттів. Звісно, Кун, як учений-фізик, взорувався на специфіку природничих наук, проте окремі його ідеї мають універсальну скерованість і стали методологічними орієнтирами для гуманітарного знання. Відштовхуючись від античної традиції, Кун констатує, що "поняття парадигми означає прийняту модель чи взірець" [6, 49] і, розвиваючи цю тезу, зауважує, що парадигма це не еквівалент, копіювання, а "об'єкт для подальшої розробки і конкретизації у нових чи більш важких умовах" [6, 50]. Прикметно, що Кун аксіологію парадигми мотивує її кореляцією із якістю наукових фактів, адже "парадигма породжує тенденцію до їх уточнення і їх розпізнавання у більш широкому колі ситуацій", тобто увага акцентується на її функціональності і епістемологічній модальності. Тому цілком закономірно, що під сигнатурою парадигмального підходу відбулася зміна погляду на історіографічні напрямки досліджень.

Так, А.Смирнов, описуючи "проблемне поле середньовічної арабської філософії", виявляє два типи парадигми: загальнометодологічного плану і які стають предметом вивчення спеціальних наук. Це дає змогу чіткіше виразити статус поняття: "Тому мисленя, яке спирається на певну парадигму (чи то першого, чи другого типу), – пише сучасний учений, – уявляється ідеальною "золотою серединою", проміжним випадком поміж мисленням софістичного типу, абсолютного і безмежно свобідного, і мисленням догматичним (кращим прикладом якого у європейській

культурі слугує релігійне мислення), практично позбавленого свободи маневру і тому наперед заданним у всіх результатах" [13, 24]. Відомо, що принцип "золотої середини" і у конфуціанському, і у буддійському вченнях вважався найбільш продуктивним конвенційно-пізнавальним інструментарієм і його креативні можливості протиставлялися догматиці. Проте заслуговує на увагу наступна теза Смирнова: "Окрім того, якщо вичерпне знання догматики для того, хто працює у догматичній сфері інтелектуальної діяльності, є майже повним успіхом, то знання парадигми означає навіть не крок, а лише необхідну попередню умову успіху. Як знання логічних парадигм ще не робить вас блискучим логіком, а знання законів колориту і композиції – живописцем, так і уявлення про філософські парадигми не перетворює людину у філософа. Це пояснюється, на наш погляд, тим, що у догматиці майже вичерпно фіксуються і самі завдання, і їх конкретні вирішення, а парадигма вказує тільки на спосіб відбору і постановки завдання та спосіб їх розв'язання, успішне застосування цього способу цілком залежить від творчої активності людини" [13, 24]. У наведених міркуваннях Смирнова знаходимо методологічний ключ до розмикання проблеми співвідношення феноменів канону і парадигми як домінантних характеристик художніх та теоретичних експлікацій культурно-історичних епох.

Парадигмальність мислення у відповідній науковій сфері допомагає досліднику чіткіше презентувати предмет вивчення, верифікувати його складові, а, спираючись на взірці-архетипи, сформувати взірці-новотвори. Саме з таких позицій компоненти парадигми прикладає до літературознавчого дослідження Д.Манохін. У дисертаційній роботі він дає таке трактування: "Парадигма літературознавчого дослідження – це прийнятне науковим співтовариством багатокомпонентне утворення, яке задає спосіб інтерпретації об'єкту дослідження і наявних символічних узагальнень (схем), концептуальних моделей художнього тексту, ціннісних орієнтацій, методології, кола проблем і класичних взірців їх вирішення" [9, 45]. Дослідник основну увагу звертає на художній текст, проте його міркування охоплюють широке коло питань літературознавчого дискурсу і можуть застосовуватися під час осмислення питань формування поетологічних парадигм як по вертикалі (хронологічний план), так і по горизонталі (топологічний план).

З огляду на сказане, розглянемо ще одну складову предмета дослідження – явище канону як визначальної характеристики природи мистецтва на стадії зародження і становлення. На теоретичну основу питання канону найбільш грунтовно було поставлене у дослідженнях з історії естетики і мистецтвознавства О.Лосєва, Ю.Лотмана, В.Бичкова та інших учених. Зокрема, Лосєв, осмислюючи історію античної естетики, розглядав нормативні форми структури літературних явищ як семантичний інваріант, Лотман дивився на канон як на один із генеративних чинників типології культури, а Бичков зосереджувався на жанровій нормативності, зокрема візантійського письменства.

У всіх випадках акцент робиться на явищі художнього, а не наукового канону. І це має пояснення передовсім у тому, що розуміння природи канонічного мистецтва розкриває перспективи осмислення як зародкових етапів світової культури, так і її наступних епох. У сфері словесної творчості досить цікавою віхою є процес відмежування поезії від своїх архаїчних архетипів: "Навіть твори Конфуція, веди, "Магабхарата" залишаються за межами *вень* або *кав'ї*", – зазначено у праці колективу авторів з історичної поетики [1, 17]. Звернемо увагу на ту обставину, що тут згадано три комплекси духовної культури, які традиційно вважаються канонами для китайського та індійського письменства, а перші два – мають значний не тільки художній, а й поетологічний сенс, тому що канон літературний та інтерпретація цього канону – це навіть не дві сторони однієї медалі. Л.Левшун, досліджуючи поетикальні властивості ранньосередньовічних церковних книг, пропонує наступне визначення канону в літературі: "Художній канон "поетики істини" є власне творчий імператив церковної культури і водночас її спосіб творення художнього змісту, тобто творчий метод, який, по-перше, визначає смисл і мету творів, створених у "поетиці істини" (тобто канонічних творів); по-друге, задає і об'єднує всі інші значимі поетичні категорії відношення, які і забезпечують виконання цього творчого імперативу" [8, 6]. Звісно, що запропонований дуалізм щодо художнього канону цілком закономірний, проте "поетологічний" канон як явище епістемне мало би бути позбавлене амбівалентності.

З цього погляду привернемо увагу на репрезентативне дослідження Марії Віролайнен "Історичні метаморфози руської словесності" (2007), у якому історія руського письменства XI–XX століть описана як єдиний сюжет, який протікає відповідно до структурних метаморфоз: алгоритму епоха канону – парадигмальна культура – епоха слова – однорівнева культура, що складають відповідний "культурний космос". Розглядаючи канон як "особливий принцип регуляції законів і влаштування культурного космосу", який забезпечує єдність "первинних життєвих орієнтирів і цінностей", Віролайнен наголошує на його універсалізмі через тезу, що "канон не має автора. Можна сказати, що він нерукотворний, бо всі, через кого безпосередньо реалізується канон (народний співець, священник, цар і т. п.), – усі вони тільки провідники канону, тільки посередники між ним і дійсністю" [3, 33]. Попри змістовно імперативні та жанрово визначальні чинники канону, міркування Віролайнен відкриває ще одну методологічну перспективу щодо окреслення як об'єктів канону, так і визначення культурно-історичних явищ і періодів, позначених домінуванням канонічних пам'яток: єгипетської словесності, індійських вед, конфуціанських поетологічних поглядів, "гомерівської античності" тощо. Якщо стосовно перших трьох позицій сумнівів у їх не тільки канонічності, а й канонізації немає, то позиція щодо канонічності "гомерівської античності" вимагає додаткових роз'яснень, адже йдеться не тільки про "Іліаду" та "Одісссея", а про гомерівські інспірації у плані діахронії.

Питання історичності постаті Гомера хвилювало не одне покоління вчених. Проте лише у першій половині XVIII століття у класичному творі італійського мислителя Джамбаттиста Віко "Обгрунтування Нової науки" ця проблема набрала чітких контурів. Віко, навівши понад двадцять аргументів щодо сумнівів в автентичності особистості Гомера, прийшов до висновку, що "з Гомером відбулося все те саме, що і з Троянською Війною: хоча вона і склала знамениту епоху в Історії, все ж найбільш обережні Критики вважають, що її взагалі ніколи не було. І, звичайно, якби нам не залишилося від як Троянської Війни, так і від Гомера таких визначених і великих слідів, якими є дві його Поеми, то, враховуючи всі названі труднощі, довелося б сказати, що Гомер – це Поет, створений Уявою, а не окрема природня людина. Проте ці значні та різноманітні труднощі разом із Поемами Гомера, які дійшли до нас, спонукають стверджувати лише половину: що Гомер існував тільки в Ідеї, тобто як героїчний Характер грецьких людей, оскільки вони у піснях розповідали свою історію" [2, 364]. Тому Віко, котрий дещо раніше розмірковував і про "міфологічний канон" [2, 238], висвітлив і специфіку канонічності літературної постаті Гомера, котра мала потужний вплив не тільки на поетичне мистецтво античності, а й на класичні конструкції філологів, риторів, істориків, філософів.

Ще римський мислитель і літератор Прокл у платонівських діалогах знаходив два різних шари стильової організації: аподиктичний (доказово раціональний) і апофатичний (образний). Це спостереження стало канонічним топосом для платоніків і неоплатоніків, які обсервували тільки поверхневі шари текстів Платона. Проте у монографії сучасного адепта когнітивної методології І.Меркулова виявлено дещо інший ракурс зачепленого питання, тому що вчений, намагаючись осмислити генезу і глибинний пласт платонівського дискурсу, резюмує, що "у своїй послідовній і завершеній формі "онтологія" архаїчного мислення багато у чому співпадає з платонізмом, де в якості надчуттєвих причин і сакральних архетипів усіх речей виступають істинно-посутні ідеї, що перебувають у "наднебесних місцях". Хоча Платон доволі скептично ставився до традиційних міфів, розглядаючи їх у кращому разі як правдоподібні роз'яснення, все ж часто був змушений звертатися до них задля обґрунтування власних філософських поглядів, які за рівнем систематичності мало чим відрізнялися від міфології" [10, 251]. Сказане мотивує доцільність розгляду переходу від поетичного канону до поетологічної парадигми як факту знання про словесну творчість у рамках античної культури.

Іншим регулятивним принципом духовної світобудови Віролайнен вважає парадигму. "Перша відмінність парадигми від канону, – міркує дослідниця, – та, що вона втілена, існує як наявність і данність, як пред'явлений взірець Вона може мати текстуальне чи образотворче виявлення. Прикладами парадигмальних утворень є такі тексти, як нормативні поетики чи церковний статут" [3, 34]. Досить тільки згадати про культивування нормативних поетик, особливо в середньовічному інтелектуальному просторі, щоб по-

ставити питання про парадигмальність їх змістоформ.

Словесна художня творчість та образотворче мистецтво середньовіччя здебільшого експлікується як епоха канону, і переконливих аргументів тут більш, ніж достатньо. Проте інтелектуальна атмосфера епохи позначена виразною парадигмальністю. У книзі "Великі християнські мислителі" відомий західний теолог XX століття Ганс Кюнг глибинність наукових студій такої презентаційної особистості як Аврелій Августин бачить не тільки у "невичерпному багатстві його теологічних тез", а в "*епохальному значенні* Августина для вироблення нової латинської, католицької парадигми, яка разюче відрізняється від греко-елліністичної!.. До його оцінки треба підходити дифиренційовано, завперш звертаючи увагу на те, що він був *творцем нової парадигми"* [7, 117].

Міркуючи над функціональними модусами канону і парадигми, приходимо до таких висновків: це стратегії поетичної та поетологічної думки, що виявляють сутнісні характеристики письменства і знань про літературу в епоху східної архаїки та античності, а також у часи тисячолітнього середньовіччя у системі культурологічних координат "Схід – Захід". Якщо визначати ієрархічні рівні цих стратегій, то, хоч їх функціональна модальність зумовлена паралельністю протікання, все ж парадигма здатна "відбрунькуватися" від канону, проте каноном уже ніколи не стане навіть при спробі її канонізувати. І насамкінець, ні канон, ні парадигма не вкладаються в аксіоматичні схеми і моделі, а нагромаджують у собі значний креативний потенціал. Тому осмислення у цій площині процесу формування поетології обіцяє нам цікаві епістемологічні фабули. "*Не існує ідеї, хоч би якою застарілою і абсурдною вона не була,* – втішає амбіції дослідника відомий методолог науки Пол Фейерабенд, – *яка не здатна поліпшити наше пізнання. Вся історія мислення конденсується у науці та використовується для поліпшення кожної окремої теорії"* [14, 179].

1. Категории поэтики в смене литературных эпох: вступ. статья // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. науч. тр. / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов ; [отв. ред. П. А. Гринцер]. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. *Вико Джамбаттиста.* Основания Новой науки / Джамбаттиста Вико ; [перевод, комментарии А. А. Губера ; общая редакция и вступительная статья М. А. Лифшица]. – М. ; К. : "REFL-book" – "ИСА", 1994. – 656 с.
3. *Виролайнен М.* Исторические метаморфозы русской словесности / Мария Виролайнен. – С. Пб. : Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 495 с.
4. *Грицанов А. А.* Мишель Фуко / А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко. – Мн. : Книжный дом, 2008. – 320 с.
5. *Делёз Ж.* Фуко / Ж. Делёз; [пер. с франц. Е. В. Семиной ; вступит. статья И. П. Ильина]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1988. – 172 с.
6. *Кун Т.* Структура научных революций / Томас Кун; [пер. с англ. И. З. Налетова]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 317 с.
7. *Кюнг Г.* Великие христианские мыслители / Г. Кюнг ; [пер. с. нем. О. Ю. Бойцовой]. – С. Пб. : Алетейя, 2000. – 442 с.
8. *Левшун Л. В.* Категориальная структура "поэтики истины" средневековой восточнославянской книжности / Л. В. Левшун // Древняя Русь: вопросы медиевистики. – № 2 (24). – М., 2006. – С. 5–13.
9. *Манохин Д. К.* Философско-культурологическая интерпретация литературоведческого дискурса: методологический аспект: диссертация… кандидата философских наук: спец. 24.00.01 / Д. К. Манохин. – Белгород, 2006. – 196 с.
10. *Меркулов И. П.* Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход) : у 2 т. / И. П. Меркулов. – С. Пб. : Изд-во РХГА, 2006. – Т. 2. – 416 с.
11. *Михайлов А. В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / А. В. Михайлов. – С. Пб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. – 560 с.
12. 12. *Петрушов В. М.* "Археологія скептицизму" – концептуальне відродження сучасного адогматизму / Мультиверсум: Філософський альманах : [зб. наук. праць] / Нац. акад. наук України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К. : 2008. – Вип. 69. – С. 68–75.
13. *Смирнов А. В.* Великий шейх суфизма: Опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби / А. В. Смирнов. – М. : Наука, 1993. – 142 с.
14. *Фейерабенд П.* Избранные труды по методологии науки / П. Фейерабенд ; [переводы с англ. и нем.; общ. ред и автор. вступ. статья И. С. Нарский]. – М. : Прогресс, 1986. – 542 с.
15. *Фуко М.* Археологія знання / М. Фуко ; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 326 с.

В статье на примере идей Мишеля Фуко, Томаса Куна, литературоведа Александра Михайлова исследовано феномены канона и парадигмы в качестве методологических инструментов изучения "текстов из прошлого".

Ключевые слова: *архив, эпистема, канон, парадигма, текст*

The article investigater the phenomena of the canon and paradigm as methodological tools that enablt to study "texts of the past". The ideas of Michele Foucault, Thomas Kuhn, Alexandr Mikhailov serve as examples.

Key words: *archives, epistheme, canon, paradigm, text.*

УДК 821.161.2: 82–132
ББК 83.001

Світлана Стецюк

КАТЕГОРІЯ КОМІЧНОГО У ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

У статті робиться спроба простежити формування поняття комічного як однієї з основних філософсько-естетичних категорій та розглянути його як систему, що передбачає структуризацію та наявність певного типу стосунків між елементами.

Ключові слова: *комічне, сміх, гумор, іронія, сатира, іронія, гротеск, сарказм.*

Від античних часів до сьогодення сміх та комічне як невід'ємні атрибути людського існування невипадково привертали до себе увагу і ставали предметом осмислення та теоретичного вивчення. Запропонована ще Аристотелем система аналізу цих явищ, що спирається на принцип контрасту чи опозиції потворного і прекрасного, трагічного і комічного, неодноразово повторювалася дослідниками, змінюючись залежно від обраної системи категорій, і ставала об'єктом дослідження багатьох наук: філософії, естетики, психології, соціології, логіки, літературознавства, лінгвістики тощо.

Коли розглядаємо комічне в парі з трагічним, то робимо це швидше не через протилежність значень цих понять, а через історичну спорідненість їх походження від давніх жанрів драматичного мистецтва – комедії та трагедії. Комічне є естетичним не тільки в мистецтві, але й у житті. Це реалізується тоді, коли смішне приносить насолоду, задоволення, радість. Комічне як у житті, так і в мистецтві бере свій початок у буденному житті людини, у якому численні дрібниці спричиняють виникнення комічних ситуацій. Тому ми й спостерігаємо його вираження в тих видах і жанрах мистецтва, у якому буденне життя може бути образотворчо й описово представлене: в образотворчому мистецтві, у літературі, драматургії, театрі, кіно.

Філософи – наступники Аристотеля бачили суть комічного у фіксації різного роду суперечностей людського буття, зокрема через протиставлення нікчемного і піднесеного (І.Кант), псевдозначного і значного (Г.В.Ф.Гегель), безкінечної доцільності й безкінечного свавілля (Ф.Шелінг). Німецькі романтики – брати Шлегелі, І.П.Ф.Ріхтер; філософи-ірраціоналісти – А.Шопенгауер, А.Бергсон та Ф.Ніцше; родоначальники марксизму – К.Маркс та Ф.Енгельс; постмодерністи – Ж.Дельоз та Ж.Бодріяр, зосереджуючись на ціннісних, гносеологічних аспектах проблеми сміху, робили акцент на феноменальний рівень його існування. Систематизація філософських концепцій комічного дозволяє дійти висновку про існування загальної сутнісної його характеристики, яка полягає у фіксації суперечливостей людського існування та у ствердженні позитивного естетичного ідеалу.

Спочатку поняття комічного та смішного вважали тотожними, та з часом їх почали розмежовувати. Погоджуємося з сучасним науковцем А.Є.Болдиревою, яка зазначає, що "ці категорії лише перетинаються" [1, 6]. Бо не все смішне є комічним, і не все комічне є смішним. Не завжди зі сміхом можна пов'язати емоційне вираження комічного, а також обґрунтовувати комічне тільки сміхом. Комічне можна вважати продуктом розвинутої людської культури, свідченням якої є здатність піднятися над своїми повсякденними інтересами і поглянути на себе збоку, і пов'язане воно зі свободою людини та її можливостями.

© Стецюк С., 2013–2014

Комічне в мистецтві завжди містить у собі критичне начало. Сміх – емоційно насичена естетична форма критики та фізіологічне вираження комічного. Через сміх художник має підстави для серйозно-жартівливого і жартівливо-серйозного маніпулювання із забобонами й упередженнями, що мають місце у певний час. Саме сміх дає можливість людині розпізнавати всілякі невідповідності, алогізми, суперечливості. Він знищує все старе, щоб створити нове, стає рушійною силою самовдосконалення світу і перетворення хаосу в гармонію.

Розмежовують поняття "вид" і "форма" комічного. При цьому форми комічного розрізняють із позицій засобів актуалізації, виокремлюючи вербальний та невербальний комізм. Через особливості відношення відправника повідомлення до предмета висловлення виокремлюють такі види комічного: гумор, сатира, гротеск, сарказм, іронія. Усі вони є інструментами подолання недоліків у людині та в соціальних процесах, засобами руйнування хибних ілюзій людини щодо себе і одночасно ствердження торжества ідеалу, заперечення усього старого, віджитого. Причому гумор і сатира "перебувають на протилежних полюсах сміху" (Ю.Б.Борєв, Б.Дземідок). Щодо відтворення комічного в літературі, то, як зазначає Е.К.Озмитель, "смішним об'єкт і явище стають тоді, коли письменникові вдається вловити і художньо зобразити комізм протиріччя, висловити до нього тими чи іншими засобами емоційно-негативне (іронічне, гумористичне, саркастичне) відношення з конкретної висхідної позитивної точки: особистого ставлення, здорового глузду, прийнятої норми, інтересів народу, ідеалу, майбутнього тощо." [7, 16]. Завдяки різноманітним вираженням відтінків сміху, письменникам вдається використовувати комічне як протиставленя високим естетичним ідеалам.

Для кожного письменника, який так чи інакше виражає емоційно-естетичне відношення до негативного в дійсності, до комічного в діях і вчинках людей, сміх є невід'ємною частиною творчості. Але у кожного він різний. Він може бути непримиренно гнівним, презирливим, жовчним, в'їдливим, дошкульним, вбивчим, добродушним, м'яким, легким тощо. Все залежить від об'єкта, на який направлено сміх, та від позиції письменника, його відношення до того, що він висміює. Навіть працюючи в однаковому жанрі, письменники по-різному створюють свій власний, "сміховий" світ (Ф.Рабле, М.Гоголь, М.Твен, Б.Шоу, А.Чехов, Остап Вишня). Крім того, в сучасній естетичній науці стосовно сміху вживають поняття "синкретичний", тобто такий, що об'єднує різні прояви сміху (іронічний, гумористичний, радісний, злісний тощо).

Ми ж у центрі нашого дослідження залишимо поняття комічного, яке є однією з основних філософсько-естетичних категорій і розглянемо його як систему, що передбачає структуризацію та наявність певного типу стосунків між елементами.

Кожен вид комічного має специфічні ознаки. Щодо **гумору**, то його розуміють як "ставлення до свідомості об'єкта, що поєднує зовнішнє комічне його трактування з внутрішньою серйозністю". Це зіставлення речей, деталей, предметів, у якому знаходить прояв комізм зображуваного. Гумор суб'єктивно зумовлений. Його критерієм є не так предмет зображення, як ставлення автора до нього. Гумористичний сміх виникає тоді, коли мовиться про соціально близьких чи привабливих автору людей, до чиїх вад він ставиться поблажливо. Та вся викривальна сила гумору зростає, коли автор спрямовує удари проти тих суспільно-політичних умов і сил, жертвами яких є носій хиб.

Ростислав Семків робить висновок про дидактичний характер гумору і зазначає, що "дидактизм його, як і в іронії, необов'язковий і корелює з умовним способом, у той час як сатира та інвектива реалізуються в наказових конструкціях" [8, 17].

За Ю.Борєвим "гумор допомагає розкрити прекрасне, людяне за неприглядним, непримітним..., він, відкриваючи за окремими недоліками справжню сутність позитивного героя, базується на тому, що в наших недоліках продовжуються наші позитивні риси" [2, 88]. В інших формулюваннях дефініції цього поняття теж йдеться про те, що це м'яка, з позитивним ставленням до свого предмета доброзичлива форма сміху, а також – одна із стадій оцінного ставлення до об'єкта із специфічним переживанням його суперечливості, в естетичній оцінці якого поєднуються серйозне і смішне.

Щодо **сатири**, загостреним виявом якої є **інвектива**, то це "безжальне, знищувальне переосмислення об'єкта зображення (та критики), що розв'язується сміхом" [4, 522]. Сатира реалізується в різних жанрах – епіграмі, байці, фейлетоні, памфлеті тощо та виступає як специфічний жанр літератури або навіть як

окремий її рід. Я.Ельсберґ, покликаючись на подане Аристотелем тлумачення походження родів поезії, окреслює ряд рис, що відрізняють сатиру від лірики та епосу, до яких її часто зараховують і подає поняття сатири як окремий рід літератури [3, 27–32].

Сенс сатири виявляється одразу та характеризується однозначністю. Вона є негативною і дидактичною. Стверджуючи, сатира має конкретну мету – метафоричне знищення об'єкта, який обговорюється. Тому, так само, як і гумор, вона часто використовувалася у мистецтві для соціальної критики, викриваючи потворні явища дійсності або негативні риси характеру людини. Об'єкт сатири повинен володіти конкретними естетичними властивостями, і не кожне явище "має честь" стати мішенню гострокритичного сміху. Але будь-яке явище, що має широку негативну суспільну значущість та яке викликає особливу емоційну критику з позиції естетичних ідеалів, що відповідають об'єктивній дійсності, – може стати об'єктом сатири.

Так, порівнюючи сатиру та гумор, дослідник Е.Озмитель зазначає, що "у сатири і гумору спільний предмет зображення – комічне в дійсності; але зміст відрізняється: у гумору – окремі, часткові недоліки, які смішні, але або легко долаються, або відносно терпимі; у сатири – соціальні і суспільні вади, недоліки, осягнення і викривання яких завжди здійснюється сміхом з точки зору визначеного ідеалу" [3, 23].

Наважимося стверджувати, що як би не розмежовували і не протиставляли поняття гумору та сатири, вони все ж перетинаються. Сатира перестає бути сатирою, якщо в ній відсутні компоненти гумору. І, навпаки, гумор містить елемент сатири, тобто не заперечення, а критику того, над чим сміються.

Окремо зазначимо, що характерними рисами сатиричних образів є те, що вони обов'язково особливим чином є емоційно забарвленими. Емоційна оцінка в сатирі – завжди заперечення зображуваного сміхом над ним і характеризується високим ступенем умовності, абстрактності, типовості, що не характерно для образів гумористичних.

Гумор значно рідше передбачає заперечення; сміх, який народжений гумористичним ставленням, за своєю тональністю відрізняється від сатиричного сміху.

Сатиричний сміх безжальний, гнівний, в'їдливий, виникає тоді, коли ставлення автора до дійсності чи до деяких її аспектів вороже, або коли йдеться про соціально чужі автору явища і сили. Але, водночас, сатира – це не тільки нищівний сміх, але й подекуди організуючий, оскільки, знищуючи ті чи інші негативні сили, дає дорогу силам прогресивним.

Дещо гостріше ніж у гуморі оцінне ставлення проявляється в **іронії**, яка теж не є однозначною. Унікальність іронії та неоднозначність полягає в тому, що вона, на відміну від гумору і сатири, поєднує в собі комічне і трагічне (комічність зображуваного з трагічністю існуючого), змушує сміятися крізь сльози. Під маскою серйозності іронія приховує смішне. У гуморі ж навпаки – серйозне подається під маскою смішного і тому не передбачає прямого викриття зображуваного чи знущання, яке є природнім у сатирі. Тому іронія тільки натякає, а за читачем залишається право робити висновки. Не погоджуючись із твердженням, що "до іронії... гумор є подібним і за складом елементів, і за їх протилежністю, але відрізняється "правилами" комічної гри (тональністю "личини" й "обличчя"), а також метою, ефектом", Ростислав Семків зазначає, що "елементарний склад іронії та гумору подібний, проте тональність іронії значно ширша – її оцінно-емоційний спектр простягається від смішного до нестерпно гіркого" [8, 17].

Дослідник Я.Ельсберг, визначаючи іронію як простий риторичний троп і трактуючи її лише як компонент гумору та сатири, одночасно вказує, що іронія може бути розглянута поруч із гумором як "особливий вид ставлення до дійсності" [3, 192]. Таке ж трактування іронії зустрічаємо у працях дослідників Е.Озмителя та А.Щербини.

Юрій Борєв, котрий пропонує свою систему комічного, у якій іронія виступає певною мірою метапоняттям, розмежовує сатиричний та гумористичний її типи, при цьому розглядає її як "форму емоційної критики, коли за позитивною оцінкою приховане гостре насміхання" [2, 98–99].

Отже, іронію визначають як стилістичний прийом "іносказання, що виражає насмішку або лукавство, коли слово чи висловлювання набуває в контексті мовлення значення, протилежного буквальному сенсу, заперечує його чи бере під сумнів" [4, 132] та як естетичну категорію, "вид комічного, ідейно-емоційну оцінку, елементарною моделлю чи праобразом якої служить структурно-експресивний принцип мовної стилістичної іронії"

[Там само]. Деякі науковці вважають, що іронія – це "троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. У стилістиці – фігура, яку називають "антифразис", коли висловлювання набуває у контексті протилежного значення" [5, 321].

Іронія може застосовуватися для виникнення комічного ефекту, але сама вона не обов'язково має бути комічною. З наведених визначень та інших, які є їхніми варіантами, можемо зробити висновок про те, що характерними ознаками іронії є: 1) двозначність; 2) прихована за вдаваною невинністю безпосередність; 3) за Р.Семківим "оцінна сугестивність (коли іронія розглядається як риторична фігура)"; 4) присутність мішені, тобто предмета, який стає її жертвою; 5) контекстуальність.

Варто звернути увагу на творення *амбівалентного* тексту з нестійкою хаотичною структурою засобами ґротеску, колажу та пастишу, в яких, як вважає Ростислав Семків, втілюється іронія та іронічний скепсис. Дослідник звертає увагу на таке явище, як *іронічне структурування*, або *постійне* рекомбінування тексту, де присутня нериторична, довільна іронія.

Одним із прикладів такого комбінування є **ґротеск**, у якому "первинна умовність будь-якого художнього образу подвоюється" [6,20]. Функціонування ґротескного образу є ілюстрацією певного парадоксу, неспівмірності та викликає своєю появою реакцію здивування та відторгнення, виступає засобом ілюстрації авторського розуміння алогічності світу. У ґротеску до крайньої межі відбувається загострення та перебільшення якихось негативних рис персонажа або явища й унайменшуються позитивні сторони, що призводить до виникнення таких образів та асоціацій, які викликають аж ніяк не сміх, а радше почуття гіркої відрази, презирства, або навіть і страху. Такі образи трапляються у М.Гоголя, Ф.Кафки. Гіперболізування, особливо концентрація на негативності та трагічності невлаштованості людського буття призводять до трансформації ґротеску в *абсурд*, що проявляється зокрема у сюрреалізмі, екзистенціалізмі, театрі абсурду тощо. Значного поширення ґротеску та іронії у літературі відзначаємо саме у XIX–XX ст. В цей час вони виконували захисну функцію та виражали естетичну реакцію культури на ті процеси, що були кризовими в суспільстві та проявили свої можливості, нерідко виходячи за рамки традиційно комічного.

Іншим прийомом є **колаж.** Це техніка накопичення різних уривків тексту, накладання його пластів, монтаж, зіштовхування персонажів, гра в зміну оповідача і т.п., передумовою чого є іронічне уявлення про довільну природу художньої творчості. Колаж притаманний романтичним практикам письма XX століття, а також постмодерним.

Одним із способів іронічного хаотичного структурування є **пастиш**. Це гіперпародія, якій притаманне постійне змішування різностильових та різнопланових елементів, використання традиційних сюжетів у неспівмірних із ними стильових рамках. Тут усі елементи тексту є пародійним наслідуванням "забутих" або "невідомих" оригіналів. Цей власне постмодерний спосіб характерний сповненому іронії та іронічного скепсису письму Ю.Андруховича, Ю.Іздрика, Ю.Винничука.

А.О.Щербина відзначає суміжність із гумором і сатирою, як із естетичними категоріями, що межують і переплітаються, або включність у їхню сферу, крім іронії, ще таких видів комічного, як сарказм, карикатура, дотеп, парадокс, каламбур, гіпербола, пародія, шарж тощо, зазначаючи, що останні три елементи породили самостійні жанри в літературі та мистецтві [9, 40].

Щодо **сарказму**, то Ю.Борєв визначає його як "сатиричну за напрямком, особливо в'їдливу іронію, яка досягла трагедійного накалу та яка викриває явища особливо небезпечні за своїми суспільними наслідками" [2, 100]. Сарказм є також складною двоплановою конструкцією прив'язаною до контексту, без якого втрачається її зміст. Та сутність сарказму полягає не в тільки більше вираженій формі насмішки, викривання, а перш за все в особливому співвідношенні двох планів – того, що мається на увазі і того, що виражається. Якщо в іронії подається лише другий план і повністю витримано іносказання, то в сарказмі воно навмисно послаблюється або знімається. Тим не менше іронічна двоплановість обов'язкова в сарказмі. "Якщо порівнювати його з іронією, то йому не властиве "спокійне ставлення" до предмету зображення або гра з ним. Навпаки, сарказм вирізняється тоном обурення, незадоволення і тому набув широкого поширення в ліричних та дидактичних жанрах, а також в ораторському мистецтві. Сарказм – одне з важливих стилістичних засобів гумору і особливо сатири" [4, 369].

Порівнюючи види комічного, доводиться визнати складність у питанні чіткого й

однозначного їх розмежування. Причиною цього є взаємозв'язок і взаємопроникність видів комічного, що в кожному окремому випадку художньої реалізації є явищем оригінальним і неповторним. І чим ближче, як нам здається, ми намагаємося підійти до вирішення проблеми диференціації, тим складнішим стає це вирішення і тим комічнішою видається ситуація зі спробами серйозно збагнути комічне.

Розглядаючи комічне та можливості його вираження в літературі, бачимо, що м'який та дотепний гумор або цілеспрямований сарказм, ґротеск чи сатирична гіпербола, психологічний аналіз або пародіювання, змістовий або сюжетний каламбур, карикатура чи іронічний натяк – все це художні явища, за допомогою яких здійснюється аналіз комічних протиріч людських характерів, явищ та предметів. Зазначені художні засоби більшою чи меншою мірою присутні у творчості кожного письменника. Однак лише по-справжньому талановиті митці здатні оживити їх, надати їм синхронного гармонійного "звучання" в "партитурі" окремого літературного твору аби максимально використати виражальні можливості типізації та індивідуалізації явищ дійсності за допомогою сміху та комічного. А якщо індивідуальні особливості манери письма переплітаються з глибоко своєрідними у своїй сутності властивостями національного гумору, то утворюється нерозривна діалектична єдність, яка стає суттєвим чинником у творенні національної літератури та її художньої цінності.

1. *Болдирева А. Є.* Мовні засоби створення гумористичного ефекту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі романів П. Г. Вудхауза) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / А. Є. Болдирева. – Одеса, 2007. – 24 с.
2. *Борев Ю.* Комическое. или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Юрий Борев. – М. : Искусство, 1970. – 269 с.
3. *Эльсберг Я.* Вопросы теории и сатиры / Я. Эльсберг. – М. : Советский писатель, 1957. – 430 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / под. общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 751 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 752 с.
6. *Манн Ю.* О гротеске в литературе / Ю. Манн. – М. : Сов. писатель, 1966. – 183 с.
7. *Озмитель Е.* О сатире и море / Е. Озмитель. – Л. : Просвещение, 1973. – 192 с.
8. *Семків Р.* Іронічна структура / Р. Семків – К. : Видавничий дім "КМ Академія", 2004. – 133 с.
9. *Щербина А.* Жанри сатири та гумору / А. Щербина. – К. : Дніпро, 1977. – 136 с.

В статье осуществлено попытку проследить формирование понятия комического как одной из основных философско-эстетических категорий и рассмотреть его как систему, что подразумевает структуризацию и присутствие определённого типа отношений между элементами.

Ключевые слова: *комическое, смех, юмор, ирония, сатира, гротеск, сарказм.*

This article has the attempts to trace the formation of the concept of the comic as one of the major philosophical and aesthetic categories and considers it as a system that provides structural organisation and availability of the certain type of relationship between elements.

Keywords: *comic, laugh, humor, satire, irony, grotesque, sarcasm.*

УДК 811.161.2
ББК 81.2Укр

Наталія Соломчак

МОДУСНА СУБКАТЕГОРІЯ НЕКАТЕГОРИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНОМУ АСПЕКТІ

У статті проаналізовано функціональні особливості спеціалізованих і неспеціалізованих засобів формування некатегоричного модусу висловлення, з'ясовано додаткові семантично-модальні відтінки неспеціалізованих засобів некатегоричності в українській мові.

Ключові слова: *некатегоричний модус висловлення, модальні слова, умовна конструкція, заперечення, протиставна конструкція.*

© Соломчак Н., 2013–2014

Природна потреба мовців в ефективному спілкуванні, що полягає в цілковитому здійсненні їхніх прагматичних та інформативних намірів зі збереженням загальної позитивної атмосфери мовленнєвого контакту, зумовила великий інтерес мовознавців до різноманітних комунікативних категорій. Пошук комунікативних стратегій, що слугують запорукою успішного, неконфліктного спілкування, спонукав дослідників обґрунтувати особливу комунікативну категорію пом'якшення або мітігації (від лат. mitigare – пом'якшувати, послаблювати) [8, 56]. За визначенням С.С.Тахтарової, когнітивна структура цієї категорії містить прескрипції антиконфліктності, некатегоричності, неімпозитивності, глорифікації (підвищення комунікативного статусу учасників комунікації), емоційної стриманості [8, 57]. Реалізація цих прескрипцій пов'язана з дотриманням низки комунікативних правил: мінімізувати можливі розбіжності зі співрозмовником, виявляти до нього інтерес, створювати позитивну тональність спілкування, уникати категоричних оцінок, залишати співрозмовникові можливість вибору, не принижувати його гідності тощо. Безперечно, що вказана категорія пов'язана з різними видами людської діяльності – мисленням, мовленням, почуттями – й охоплює широке коло стратегій та настанов. Проте важливим її компонентом, що потребує окремого докладного дослідження, є модусна субкатегорія некатегоричності мовлення. Адже саме некатегоричні висловлення забезпечують втілення багатьох із зазначених вище прескрипцій категорії пом'якшення.

Об'єктом дослідження цієї статті є засоби та способи формування некатегоричних висловлень в українській мові. Її актуальність зумовлена відсутністю комплексного вивчення категорії некатегоричності в українському мовознавстві. Лише принагідно в деяких працях відзначено окремі способи зниження категоричності висловлення [5, 126–129; 9, 108–112; 4, 8, 11; 3, 265]. Більше зацікавлення вчених некатегоричним модусом висловлення порівняно з категоричним зумовлене, на нашу думку, по-перше, важливішою роллю некатегоричних висловлень у забезпеченні ефективної й гармонійної комунікації, а по-друге, маркованістю некатегоричних мовленнєвих одиниць, оскільки модально не забарвлені судження здебільшого інтепретують зміст як такий, у якому мовець твердо переконаний, а некатегоричність формулювання пов'язана з використанням додаткових виражальних засобів. Отже, вважаємо цілком потрібним спеціальне дослідження засобів і способів вираження некатегоричності як модусної субкатегорії, що є важливою функціональною складовою комплексної комунікативної категорії пом'якшення.

Некатегоричність мовлення, на думку вчених, виявляється "у пом'якшенні різкої характеристики, в обережності, певній дистанційності" мовця [6, 64]. Визначальним є його прагнення "уникнути надмірної прямолінійності, наполегливості" [6, 64].

До типових засобів творення некатегоричного модусу висловлення зараховуємо передусім слова, що спеціалізуються на вираженні невпевненості мовця й дають йому змогу уникнути категоричних визначень чи оцінок. До них належать модальні слова либонь, ймовірно, очевидно, здається (пор.: Барак Обама: ситуація в економіці США, ймовірно, погіршиться (http://unian.net/ukr/news/ news-286367.html); – Чи будуть якісь кадрові зміни найближчим часом? – Очевидно, восени таки будуть певні перестановки (Львівська газета, 01.08.2005), частки ніби, нібито, наче, неначе, неначебто, мовби, немовби, немовбито та ін. (пор.: На ринку праці нібито спокійно (Персонал плюс, 04.09.2007); Піскун передає справу Гонгадзе до суду начебто найближчим часом (http://oglyadach.com/news /2005/6/16/348.htm); Генсек НАТО немовби запросив Путіна на саміт у Бухаресті (http://redtram.ua/go/ 71637798/).

На формуванні некатегоричного модусу в українській мові спеціалізуються й деякі прислівники зі значенням приблизності, нечіткої міри вияву, зокрема такі, як дещо, досить, певною мірою, пор: Світові фондові індекси дещо відіграли (Економічна правда, 04.02.2009); На міжбанку дещо подешевшали і долар, і євро (УНІАН, 15.01.2009); Відставка Уряду була певною мірою закономірною (http://www.loga.gov.ua/oda/press/archive/archive – 5782.html?template=33).

Некатегоричний модус мовлення створюють також за допомогою прислівників здебільшого, переважно, зазвичай, які вказують на типовість певних дій чи явищ, не абсолютизуючи, проте, їх. Уживання таких прислівників дає змогу мовцеві припустити можливі винятки з типових явищ і тим самим уникнути категоричності, пор: "Тарифні" пропозиції влади здебільшого завищені (Волинська правда, 31.10.2006); Український аспірант зазвичай ходить "самопасом" (Україна молода, 17.05.2007); Щастя переважно залежить від генів (Народний оглядач, 28.10.2008).

Слова зі значенням невпевненості й приблизності, кваліфіковані в мовознавчій літературі як апроксиматори [9, 109], є одним з найпростіших способів формування некатегоричного модусу висловлення. Завдяки компактності й стилістичній нейтральності вони виразно домінують над іншими засобами субкатегорії некатегоричності.

До спеціалізованих засобів цієї субкатегорії зараховуємо також лексичні одиниці, що позначають ненав'язливі дії, за допомогою яких можна м'яко привернути увагу співрозмовника або запропонувати йому щось, залишаючи за ним право вибору, пор.: пропонувати, радити, звертати увагу, зауважити, повідомити, просити, попереджати, застерігати. Некатегорична тональність закладена в самій семантичній структурі таких дієслів. Уживання їх на початку фрази відразу засвідчує повагу мовця до співрозмовника, його неагресивне, доброзичливе ставлення до нього. Напр.: У зв'язку із моїм прагненням зберегти максимальну анонімність, я пропоную почати із вербально-віртуального типу знайомства (Н.Сняданко); Ваше діло вибирати. Але я звертаю вашу увагу, що ваша незгода на цю умову не врятує машину (В.Винниченко); – Я спробую, – сказала Євпраксія, – однак попереджаю вашу величність, що повернуся назад, коли в горах буде великий холод (П.Загребельний). Поєднання вказаних дієслівних лексем із модальним допоміжним дієсловом хотіти сприяє ще більшій некатегоричності висловлення, оскільки за його допомогою мовець прагне передусім акцентувати на власному баченні ситуації, а не змінити думку чи поведінку співрозмовника, пор.: – Хочу попередити, що і я колись піддався на таке саме! (В.Шевчук); Хочу зауважити, це не винахід українського парламенту (Дзеркало тижня, 15.11.2008).

У творенні особливо м'якого, обережного модусу висловлення беруть участь дієслова спробувати, постаратися, семантика яких передбачає невпевненість діяча у своїх силах. У модусній частині речень вони засвідчують намір мовця бути коректним і ненав'язливим для співрозмовника, пор.: Далі я спробую оголити цю інакшість хоча б частково, обмеживши її поняттям екзотичного... (Ю.Андрухович); Постараюся пояснити ситуацію максимально дохідливо (Українська правда, http://www.pravda.com.ua/news- /2001 /7/26/17538.htm).

Варто відзначити, що вживання вказаних дієслів у формі ІІ особи множини також пов'язане з демонстрацією некатегоричної позиції мовця. Використання неозначено-особових речень для вираження дій конкретних виконавців характерне передусім для текстів наукового й публіцистичного стилів мовлення, оскільки дає змогу мовцеві уникнути суб'єктивності й створити враження колегіального розв'язання проблеми, пор: Спробуємо окреслити деякі з таких правил сучасного українського словотворення на тлі паралелей з відповідними явищами в інших слов'янських мовах (Є.Карпіловська); Спробуємо разом з вами, шановні радіослухачі, розібратись у цьому (С.Жадан). Як зазначає В.І.Кухарєва, "введення в комунікативний фокус дієслова спробуємо вносить у висловлення відтінок некатегоричності, стриманості... Уникаючи суб'єктивності, дослідник свідомо вдається до об'єктивної невизначеності, яка дає читачеві певну міру свободи сприйняття і дозволяє авторові зберегти соціальну рівновагу" [4, 9].

До спеціалізованих засобів творення некатегоричного модусу висловлення приляють одиниці, семантика яких не пов'язана з нечіткістю чи невпевненістю. Проте їх широко вживають саме для того, щоб акцентувати на суб'єктивності висловлених думок. Зокрема, використання лексем гадаю(-ємо), вважаю (-ємо) у ролі модальних предикатів чи вставних слів, а також вставної модальної сполуки на мою/нашу думку допомагає мовцям сформулювати власне бачення ситуації, не наполягаючи на його правильності, а навпаки, цілком уможливлюючи альтернативні думки, пор.: На сьогодні я вважаю, що купівля будь-яких активів є нерозумною (Хрещатик, 20.01.2009); То, може, ставити питання про гуманітарну ауру України ще не слід, може, це передчасно і навіть по-своєму некоректно? Думаю, що слід (Л.Костенко); Людське життя, на мою думку, є річ найдешевша в світі... (Ю.Мушкетик). Такий спосіб некатегоричного вираження власної думки є не лише зручним і компактним, але й стилістично нейтральним, що зумовлює його продуктивність на тлі інших засобів реалізації некатегоричної модуляції.

До неспеціалізованих засобів зараховуємо також конструкції, для яких вираження невпевненості чи комунікативної обережності мовця є вторинною функцією. Арсенал таких

засобів у сучасній українській мові теж доволі широкий. Зокрема, з метою ненав'язливого, обережного прохання в розмовному мовленні широко використовують питальні спонукальні конструкції, предикати яких містять модальні дієслова у формі умовного способу із запереченням, пор: Це дуже зворушливе, але чи не міг би ти один вечір одірватись од неї і прийти до нас (В.Винниченко); Треба мені Меншикова заспокоїти, щоб не кликав до себе. Не знаю як. Чи не поїхав би ти? (Б.Лепкий); – А ти, Славочку, не поїхав би додому? Поїдь, поїдь! (Л.Мартович). Семантика питальних спонукальних конструкцій передбачає незнання або невпевненість мовця, тому вони особливо сприятливі для вираження м'якого побажання чи прохання. Автор таких висловлень чи то не впевнений, що співрозмовник виконає його прохання, чи то не хоче його примушувати. Так само зручними для демонстрації невпевненості мовця є форми кон'юнктива, адже вони позначають гіпотетичну дію, у реалізації якої мовець не може бути впевненим. Вторинне вживання питальних конструкцій для вираження некатегоричного волевиявлення іноді породжує додаткові емоційно-модальні відтінки жалю, недовіри, сподівання тощо.

Вторинну функцію некатегоричного прохання можуть виконувати також оптативні конструкції з формами кон'юнктива, пор.: А от відносно дітей Індиго, було б добре, якщо б редактор зміг у цей номер помістити коротенький оглядовий матеріал (http:// amalgama.com.ua/2007/02/22/oda – mislyachomu-narodu/); Було б добре, якби вчителів частіше запрошували на студію (В.Нестайко). Такі конструкції марковані позитивно-оцінним значенням бажаності, схвальності.

Натомість суто кон'юнктивні форми хоч і виражають некатегоричну рекомендацію, проте забарвлені негативно-оцінними відтінками прихованого роздратування, незадоволення, пор: Ішов би ти, Іване, з нашого села (М.Матіос); – Забрав би ти її з собою. (Г.Тютюнник); Ти послухав би, що він каже... (М.Коцюбинський).

За нашими спостереженнями, неспеціалізованим, але дуже поширеним способом формування некатегоричної модуляції є заперечення. Передовсім воно відіграє важливу роль в деінтенсифікації оцінки. Відомо, що заперечний оператор у ролі префікса часто виконує частково заперечну функцію і породжує від твірної основи слово не з абсолютно протилежним, а певною мірою ступінчатим значенням. Як зазначає М.П.Баган, "нерадість звучить м'якше, ніж сум, невиграш – м'якше, ніж поразка, недемократія – м'якше, ніж тиранія, диктатура" [1, 212]. У цитованій праці подано багато прикладів новотворів із префіксом не-, які в мовленні сучасних ЗМІ вживають саме для уникнення категоричних оцінок. Уважаємо, що найактивніше цю роль префікс не – виконує в поєднанні з оцінними атрибутивними лексемами на кшталт поганий, дурний, гарний, розумний, ідеальний, потворний тощо, пор.: Є в мене один знайомий... У принципі – непоганий чоловік (Ю.Мушкетик); Діти в школі мене не люблять, весь час кепкують з мене і кажуть, що я нерозумний (Стяг, 2002, №2); Як вислизнути з рук міліції і провокаторів. Не найкращий досвід (Високий вал, 15.02.2007).

Характерно, що некатегоричного модусу висловлень мовці часто досягають методом від супротивного, тобто заперечуючи дії чи поняття, пов'язані з категоричною оцінкою. У такому разі заперечний оператор ставлять перед предикатами модусної частин, вираженими дієсловами наполягати, тиснути, примушувати, заставляти й под., пор.: Не наполягаю, ніби все те, що роблю, – неодмінно добре, чесно та правдиво (Львівська газета, 10.07.2007); Я не примушую вас кидати роботу та їхати до Африки лікувати хворих на малярію, мова піде лише про короткострокові волонтерські табори (http://greenforest.com.ua/ru/news/0/l22/130). Дослідники по-різному тлумачать використання заперечення в модально маркованих висловленнях. Згідно з однією гіпотезою заперечення не здатне повністю відкинути заперечуваний (у нашому випадку категорично маркований) зміст, і співрозмовник підсвідомо його сприйматиме [7, http://psy-two.narod.ru/negative.html], тому в таких комунікативних ситуаціях краще віддавати перевагу адекватним стверджувальним лексемам. Нам видається переконливішою інша концепція, відповідно до якої вживання заперечення в модально маркованих висловленнях "конвенціоналізувалося" [2, 287], тобто є узвичаєним у практиці носіїв певної мови і служить саме для найточнішого вираження почуттів і намірів мовця. Імовірно, що досягаючи некатегоричності за допомогою заперечення категорично маркованих засобів, мовець прагне якраз продемонструвати своє небажання бути категоричним попри певні

обставини або розвіяти чиїсь сумніви щодо його категоричної чи некатегоричної позиції.

Ефективним і поширеним засобом некатегоричного початку мовлення є протиставні конструкції, у першій частині яких мовець акцентує на своїх доброзичливих намірах, унаслідок чого зміст другої протиставленої частини втрачає свою категоричність. Перша частина побудована здебільшого за схемою Не хочу тебе/вас образити/розчаровувати/лякати/засмучувати ... Завдяки їй мовець не лише досягає некатегоричного модусу мовлення, але й додає йому відтінку відвертості, доброзичливості, пор.: Не хочу вас розчаровувати, але велике розчарування в найближчому майбутньому чекає на вас (Українська правда, 11.02.2009); Ще раз підкреслюю – я не хочу вас образити жодним чином, але ви маєте рахуватися з такими реаліями (http://airsoft.com.ua/forum/viewtopic.php?f=39&t=11542).

Зниженню категоричності сприяють й інші протиставні конструкції. Зокрема, ті, у першій частині яких мовець частково погоджується зі співрозмовником, а в другій висловлює свої побоювання, застереження, припущення, які фактично спростовують раніше висловлену згоду, пор.: Може, воно й так справді, але такі здогадки цілком слабі, цілком зайві та не оправдані (П.Грабовський); Мені, скажімо, дуже було б цікаво вивчити латину. Справді. Але я не бачу практичного її застосування (http://misto.ridne.net/thread-5788.html). У такий спосіб мовцеві вдається створити ефект альтернативності думок, пошуку об'єктивного рішення і досягти некатегоричного модусу висловлення в суперечці зі співрозмовником.

Отже, до спеціалізованих засобів формування некатегоричного модусу висловлення належать модальні слова, що виражають невпевненість мовця, та слова із семантикою приблизності, невизначеності. На тлі інших засобів вони вирізняються компактністю, зручністю використання й стилістичною нейтральністю. До спеціалізованих засобів прилягають дієслова, лексичне значення яких передбачає семантичний компонент невпевненості, нерішучості мовця, та дієслова мислення, що традиційно вживають для увиразнення суб'єктивності думки та можливості альтернативних суджень.

Неспеціалізовані засоби некатегоричного модусу висловлення думки теж породжують ефект об'єктивності, припущення протилежного витлумачення ситуації. Проте вони мають обмеженіше застосування й здебільшого поєднують декілька суб'єктивно-модальних функцій: умовні конструкції мають додаткові відтінки жалю, незадоволення; оптативні конструкції марковані відтінком схвалення; питальні спонукальні речення синкретизують питання й м'яке спонукання. Заперечення категоричних засобів також не забезпечує виразного модусу некатегоричності, оскільки створює ефект суперечки, переконання співрозмовника в протилежному, а протиставні конструкції є досить громіздкими для вираження некатегоричності.

1. *Баган М. П.* Іменникові новотвори з префіксом не – в мові сучасних українських ЗМІ: словотвірний та психолінгвістичний аспекти // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія "Лінгвістика" / М. П. Баган. – Херсон, 2006. – Вип.3. – С. 210–216.
2. *Булыгина Т. В.* Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев. – М. : Школа "Языки русской культуры", 1997. – 576 с.
3. *Дудик П. С.* Стилістика української мови: Навчальний посібник / П. С. Дудик. – К. : Академія, 2005. – 368 с.
4. *Кухарєва В. І.* Комунікативний потенціал односкладних речень у науковому тексті (на матеріалі науково-технічної літератури) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова"; НАН України. Ін-т укр. мови. / В. І. Кухарєва. – К., 2003. – 20 с.
5. *Непийвода Н. Ф.* Мова української науково-технічної літератури (функціонально-стилістичний аспект) / Н. Ф. Непийвода. – К. : Міжнародна фінансова агенція, 1997. – 303 с.
6. *Сонич Т. П.* Языковое выражение некатегоричности в свете коммуникативно-прагматической грамматики / Т. П. Сонич // Прагматика и структура текста. – М., 1983. – Вып. 209. – С. 57–70.
7. *Сысуев В. М.* Особенности использования частицы "не" / В. М. Сысуев // Джерело: http://psy-two.narod.ru/negative.html.
8. *Тахтарова С. С.* Этнокультурная категория смягчения в коммуникативном аспекте / С. С. Тахтарова // Филологические науки. – 2008. – № 4. – С. 55–61.
9. *Шинкарук В. Д.* Категорії модусу і диктуму у структурі речення / В. Д. Шинкарук. – Чернівці : Рута, 2002. – 271 с.

В статье проанализированы функциональные особенности специализированных и неспециализированных средств формирования некатегорического модуса высказывания, определены дополнительные семантические и модальные оттенки неспециализированных средств некатегоричности в украинском языке.

Ключевые слова: *некатегорический модус высказывания, модальные слова, условная конструкция, отрицание, противопоставительная конструкция.*

In the article functional features of specialised and unspecialized means of formation of non – categoric modus of statements are analysed, additional semantic and modal shades of unspecialized means of non-categoric modus in the Ukrainian language are defined.

Keywords: *non-categoric modus of statements, modal words, conditional construction, negation, opposing construction.*

УДК 81'373.49:821.161.2
ББК 81.2 Ук

Наталія Багрійчук

ЕВФЕМІЗМИ ЯК ВАЖЛИВІ СКЛАДНИКИ ПАРЦЕЛЬОВАНИХ КОНСТРУКЦІЙ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У статті основну увагу зосереджено на дослідженні явища евфемізаці ймови персонажів крізь призму парцеляції у художньому тексті.

Ключові слова: *адресант, адресат, евфемізми, парцеляція, текст.*

На сучасному етапі розвитку українського мовознавства актуальною є проблема вичленування основних текстоутворювальних засобів, переосмислення їхнього статусу в інформаційно-функціональному просторі мови; з'ясування семантики та функційного навантаження мовних одиниць у художньому тексті, дослідження їх як особливих факторів досягнення комунікативної мети у спілкуванні. До таких засобів і належать евфемізми (*Ев.*) – лінгвістичні одиниці,що виконують важливу роль у механізмі тексто-, образо- та характеротворення.

Питання виникнення, поширення, функціонування семантичних особливостей евфемізмів розглядало багато мовознавців (В.Ужченко, Д.Ужченко [22], М.Ковшова [12], І.Мілєва [16], З.Дубинець [6], В.Олексенко [17], О.Стасюк [19], К.Кантур [11]). Їхні праці присвячені різним аспектам дослідження евфемізованих номенів, а саме:

- *евфемізація* і дисфемізація у фразеотворенні (І.Мілєва [16], В.Ужченко, Д.Ужченко [22]);
- асоціативні особливості *Ев.* (С.Відлак, С.Ульманн);
- прагмалінгвістичний аспект евфемізації (К.Якушкіна [27]);
- семантика і прагматика *Ев.* (О.Дубинець [6], М.Ковшова [12], Л.Крисін [15]);
- *Ев.* як складники системи референтних висловлень у художньому тексті (І.Бабій [1]).

Однак особливості реалізації семантики *Ев.* крізь призму парцеляції у художньому тексті, зокрема у прозі Люко Дашвар, М.Іванцової, Л.Костенко, С.Талан, Г.Тарасюк, належним чином не проаналізовано, що й зумовлює ***актуальність*** нашого дослідження.

Матеріал роботи – тексти романів Л.Костенко "Записки українського самашедшого", Люко Дашвар "Село не люди", М.Іванцової "Сердечна терапія", С.Талан "Коли ти поруч", Г.Тарасюк "Дама останнього лицаря". Те, що для аналізу вибрані саме ці твори, пояснюється їхньою художньо-естетичною вартістю і вагомим місцем у сучасному літературному просторі. Так, С.Талан – переможниця конкурсу "Коронація слова 2011", роман "Село не люди" – лауреат літературної премії "Коронація слова" 2007 року та "Дебют року" від книжкового порталу "Друг Читача". М.Іванцова – лауреат літературного конкурсу "Коронація слова" 2009, 2010, 2011, 2012; у 2012 році нагороджена відзнакою "Золотий письменник України" та спеціальною відзнакою "Вибір видавців".Ліна Костенко – лауреат Державної премії ім. Тараса Шевченка, Міжнародної літературно-мистецької премії ім. О.Теліги (2000); нагороджена Почесною відзнакою Президента України (1992), Орденом князя Ярослава Мудрого V ступеня (2000 р.) і нагородою "Золотий письменник України" 2012 року. Г.Тарасюк – лауреат таких всеукраїнських та міжнародних літературно-мистецьких премій імені: Сидора Воробкевича (1998 р.), Володимира Сосюри (1999 р.), Олеся Гончара (2006 р.), Григорія Сковороди (2007 р.), Ольги Кобилянської (2008 р.), Григорія Косинки (2008 р.), І.Нечуя-Левицького (2009 р.). Особливістю творчості Л.Костенко, Люко Дашвар, М.Іванцової, С.Талан, Г.Тарасюк, з одного боку, є спроба продемонструвати літературі нові образи, характери, з іншого – переосмислити та "перепрочитати" старі, що сприятиме різноаспектному підході до розгляду функціонування текстових одиниць та категорій. Серед них виокремлюємо *Ев.*– один із важливих засобів експлікування авторського творчого мислення у названих текстах, інтенційна зумовленість яких повною мірою декодується лише в процесах сприйняття й осмислення дискурсу.

У мовознавстві існує цілий ряд визначень *Ев.* (усі вони акцентують на їх важливій ознаці – заміні "грубого" найменування кореферентною назвою предмета, явища, ознаки чи дії), однак, на нашу думку, синтезувальною є така дефініція *Ев.*: *"Евфемізм – слово або вислів, троп, що вживається для непрямого прихованого, зокрема пом'якшеного, ввічливого позначення певних предметів, явищ, дій замість прямої їх назви (вже існуючої при перейменуванні або логічно найбільш умотивованої при первинному найменуванні)..."* [3, 95].

Евфемізація мовлення як важливий фактор текстотворення здатний виражатися у художньому тексті за допомогою різних засобів: лексичних, морфологічних та синтаксичних. Кожен із них є важливий, однак особливої уваги заслуговують саме синтаксичні одиниці, адже синтаксис як наука вивчає "засоби і способи побудови зв'язного мовлення і насамперед його комунікативних одиниць – висловлень" [9, 36–37], зокрема парцелятивні конструкції, що "супроводжують" процес евфемізації у художньому тексті.

Реалізуючись у мовленні як комунікативна одиниця, речення "оформлюється відповідно до певного комунікативного задуму, тобто його граматична структура підпорядкована меті повідомлення, а пристосування граматичної структури речення до комунікативних потреб мовця у певній ситуації мовлення є його актуальним членуванням" [4, 222]. На думку А.Загнітка, "необхідною і обов'язковою ознакою кожного речення є його комунікативно-інтенційний зміст, спрямований на вирішення певного мовного завдання у спілкуванні [8, 123]. На нашу думку, саме евфемізми виступають вагомим складником парцелятів, які, у свою чергу, актуалізують смисл згаданих одиниць. Врахування такого підходу сприяє і ґрунтовнішому декодуванню текстової інформації, і глибшому дослідженню семантики евфемізованих номенів. Отож проблема "евфемізми і художній текст" і досі не розв'язана, потребуючи конкретнішого розгляду, чому і присвячене це дослідження.

Звідси випливає і ***мета*** роботи: розкрити роль *Ев.* як важливих засобів творення парцельованих конструкцій у художньому тексті.

Поставлена мета передбачає розв`язання таких ***основних завдань:***

- проаналізувати семантику *евфемізованих номенів* у названих вище текстах;
- розкрити у них особливості функціонування *Ев.* крізь призму парцеляції.

Художній текст – "засіб реалізації комунікативного завдання, яке виникає одночасно перед учасниками комунікативного акту – адресантом (автором) і адресатом (реципієнтом). У кожного з них формуються власні прагматичні настанови, в одного – на адекватну передачу інформації, в іншого – на адекватне її розуміння. Зіткнення таких установок визначає змістову структуру тексту та ієрархію компонентів" [25, 274], які формують цю структуру.

Ев., виражені парцельованими конструкціями, виступають тими одиницями,які сприяють змістовній єдності тексту. Характеризуючись тексторозвивальною потенцією, *Ев.* у вигляді парцелятів забезпечують смисловий розвиток тексту за рахунок доповнення, деталізованої характеризації або протиставлення вихідного змісту. У зв'язку з певною комунікативною ідеєю, членуючи основне просте речення на кілька висловлень, евфемізовані парцеляти виступають його окремими частинами [8, 526]. Містячи нову інформацію стосовно базової реченнєвої структури, ці мовні величини сприяють підсиленню смислової динаміки тексту.

Матеріал нашого дослідження засвідчує: в аналізованих художніх текстах наявні

© Багрійчук Н., 2013–2014

парцельовані конструкції, які підкреслюють інформацію, виражену евфемізмами, сприяють її увиразненню. Наприклад: "*У горах біля Бергамо розбився вертоліт, у якому лікарі везли донорське серце на пересадку.* ***Не довезли***" [13, 43]. У цьому фрагменті, на нашу думку, мовна величина ***не довезли*** є евфемізованою, оскільки автор, повідомляючи про аварію, більшою мірою акцентує на інформації, закладеній у складнопідрядному реченні – перевезення серця для пересадки, однак в імпліцитний спосіб наголошує на фатальному кінці не тільки пацієнта, якому призначене донорське серце і яке він так і не отримав, але й для всіх, хто перебував на літаку, означуючи, таким чином, поняття "смерть" у її обширно-глобальному вимірі. Парцелятивна форма евфемізму ***Не довезли***, від'єднуючись від основного речення, у художньому тексті постає носієм важливої інформації, її гіперактуалізації, унаслідок чого відбувається посилення уваги реципієнта на повідомленні, презентованому парцелятом. Варто зауважити і те, що *Ев.* у формі парцельованої конструкції характеризується у художньому дискурсі функціональною синкретичністю, яка полягає у здатності евфемізованої одиниці завуальовувати неприємну з певних причин інформацію, одночасно привертаючи до неї увагу того, хто сприймає текст.

Розглянемо ще один сегмент тексту, в якому використаний автором парцелят, реалізуючи комунікативним задум персонажа, виступає засобом "підкреслення емоційної наснаги висловлення, порушення звичних інтонаційно-синтагматичних моделей у певній мовленнєвій ситуації" [24, 464]. Наприклад: "*Мати жила, байдужа до навколишнього світу... Без емоцій вона зустріла повідомлення молодих про намір одружитися... Мабуть, не викликав би великих емоцій і їхній від'їзд на роботу за кордон,* ***якби вона дожила до того часу****. Але жінка просто* ***згасла. Назавжди***" [10, 207]. У цьому фрагменті тексту виділені евфемізовані конструкції формують своєрідний семантичний блок, який, як і в попередньому випадку, реалізує у прихований спосіб інформацію про смерть персонажа (*матір*). Зауважимо: самому повідомленню про фатальний кінець передує препозиційний інформативний ланцюг, який сприяє психологічній характеристиці особи персонажа – матері, її способу життя, що засвідчують рядки: *мати жила, байдужа до навколишнього світу... Без емоцій вона зустріла повідомлення молодих про намір одружитися... Мабуть, не викликав би великих емоцій і їхній від'їзд на роботу за кордон*. Семи, що позначають сірість, буденність, сум, беземоційність, відсутність інтересу до життя персонажа, формують у художньому тексті своєрідну проспекцію, по інформативних "коридорах" якої автор підводить (підготовлює) реципієнта до сприйняття повідомлення про смерть персонажа як логічно та формально вмотивованого кінця проспективної лінії. Її основними презентаторами в аналізованому нами фрагменті тексту виступають семантична евфемізована частина підрядного речення та евфемізовані парцеляти, а саме: ***якби вона дожила до того часу****. Але жінка просто згасла.* ***Назавжди.*** Важливість цих текстових одиниць пояснюється принципом темо-рематичної прогресії, що лежить в їх основі, "за яким нова інформація вводиться на фоні старої, відомої, що забезпечується об'єктивним, прямим порядком слів і способом розміщення компонентів висловлення – від теми до реми, призводить до посиленого акцентування рематичного компонента речення, унаслідок чого досягається особлива комунікативна напруга" [14, 182]. Таким чином, мовленнєві інтенції в таких конструкціях виражають "модальність мовця, яка полягає в експресивному акцентуванні кожного елемента висловлювання, в динамічності повідомлюваної думки" [14, 184], що й зумовлює налаштування реципієнта на певний тон та атмосферу сприймання відповідної інформації у художньому тексті.

У досліджуваних художніх текстах евфемізми, представлені у формі парцельованих конструкцій, здатні розширювати інформаційну наповненість висловлення, інтенсифікувати смислове значення відцентрованих компонентів речення, надаючи їм, таким чином, більшої виразності. Наприклад: "*Останнім часом я вирішив допомогти йому вилікуватися...* ***Пізно. Було вже пізно***" [20, 116]. В аналізованому сегменті тексту велику роль у розвитку висловлюваної думки відіграють парцельовані елементи. Наратор виступає тут "фізичним, тобто текстуальним означником викладової концепції письменника, яка викристалізовується у його стосунках з уявним читачем" [18, 7]. Так, повідомляючи про власні намагання вилікувати свого друга (про що свідчить фраза *я вирішив допомогти йому вилікуватися),* він підводить реципієнта до семантичної точки, яка відбиває негативну інформацію про смерть, презентовану евфемізмом ***пізно.*** Виділені евфемізовані висловлення виступають парцелятами стосовно основного речення і водночас реченнями-взаємоконкретизаторами, про що і свідчать фрази ***Пізно. Було вже пізно***. Відокремлюючись від головного речення, парцельовані конструкції доповнюють та уточнюють його, "перекладаючи" на себе функцію викладу ядерної інформації. Такі "лінгвістичні перетворення" пов'язані з розвитком реми: парцельований компонент стає ремою – предикативно важливою одиницею та бере на себе функцію інформативного центру синтаксичної структури чи тексту загалом. Отож евфемізовані парцеляти служать важливим фактором виокремлення в окрему рему компонентів висловлення, стимулюють збільшення кількості рематично вагомих складників тексту, що й сприяє розширенню тексторозвивальних його можливостей.

Проаналізуємо ще один приклад.

"Баба Килина перехристилася на образи:

– ... Біду чую. Горить біда, геть усе навкруги палить.

Катерину з Романом ... знайшла у лісочку...

У мазанці тіло Романове обмила, голою захитала: – Не жилець...

З-за ікони малу пляшечку дістала:

Заповідна, – прошепотіла – і Романові в рота: ***Спи й не просинайся. Не тра'тобі болю, синку. Однаково – в путь"*** [5, 144]. У цьому сегменті тексту відбито ситуацію, коли евфемізація мовлення реалізується через завуальованість негативної інформації про смерть, яка інтерпретується одним із персонажів як форма звільнення іншого від болю та страждань, полегшення мук, а сама смерть трансформується у форму сну, що засвідчують рядки ***Спи й не просинайся. Не тра' тобі болю****, синку,* набуваючи концептуальних ознак *дороги, шляху,* ***путі*** – презентантів міфологічної моделі світу, згідно з якою "простір, дорога і час у функціональному і семантичному плані відбивають прагматичну значущість і загальні структурно-семантичні властивості апотропеїчного тексту" [16, 13].

У цьому фрагменті тексту умовно виокремимо два характери поведінки персонажів: *активний* (баба Килина) та *пасивний* (Катерина та Роман). Баба Катерина виступає головною "дієвою особою", яка, здійснюючи акт "остаточного звільнення" Романа, що потерпав від пожежі, "відправляє" його **в путь**. Зауважене засвідчують рядки з тексту ***Спи й не просинайся. Не тра' тобі болю, синку.*** ***Однаково – в путь***. Виділені евфемізми в аналізованому сегменті тексту – це парцельовані конструкції, які, виступаючи в ньому функціонально-синтаксичним явищем, служать засобом "виокремлення ремних компонентів й утворення градаційного ряду останніх" [7]. Відображаючи інформацію у формі звернення, про що свідчать адресовані одним із персонажів репліки ***Спи й не просинайся. Не тра' тобі болю****, синку...* адресатові (хоч і не яскраво вираженому, однак задекларованому в тексті), евфемізовані парцеляти не тільки емоційно й експресивно виділяють певну інформацію, а й використані в художньому тексті з метою обґрунтування стану справ, реалізуючи комунікативний акт переконання й аргументації.

Розглянемо ще один текстовий фрагмент, у якому також наявні евфемізовані парцеляти, що виконують важливу функцію текстотворення, активізуючи ті семи, які інгерентні (внутрішньо присутні) в основному реченні, екстеріоризуються. Наприклад: "*А доки мчав міністра до рідних гір чорний лімузин, районна та обласна влада і про похорон подбала, і маму* ***в дорогу спорядила. В останню***" [21, 102]. У цьому тексті евфемізовані конструкції ***в дорогу спорядила. В останню***, як і у всіх попередніх фрагментах, означують філософсько-екзистенційне поняття смерті. У складі виділеного евфемізму міститься лексема-символ "дорога", яка позначає акт "переходу особи у сакральний простір" [26, 71]. Звернемо увагу на своєрідність синтаксичної побудови, її парцелятивних характеристик. Основне речення демонструє **I етап** розгортання сюжету: вводячи реципієнта у текстуальну площину, автор презентує, на перший погляд, хід звичних подій та явищ життя на денотативному рівні їх сприйняття. *Ев. маму* ***в дорогу спорядила*** виступає у складі головної частини складнопідрядного речення, однак базове повідомлення знаходиться в кінці висловлення й імпліцитно вказує на **II** і основний етап розвитку та завершення сюжетної лінії, у якому відбувається актуалізація семної системи компонентів повідомлення: здійснюється акцент на тому, що *дорога,* в яку *спорядили* персонажа – *маму,* є ***останньою*** (це видно з тексту). Парцеляція, таким чином, сприяє зосередженню уваги реципієнта (читача) на інформації, що міститься в окремому

компоненті речення, який формально виступає окремим елементом тексту, а семантично є завершальною точкою у смисловому ланцюзі його розвитку.

Матеріал проведеного дослідження дає підстави стверджувати, що евфемізми у формі парцелятивних конструкцій, виявляючи свій комунікативно-прагматичний потенціал, виступають у ньому важливим засобом тексто-, образо- та характеротворення.

1. *Бабій І. О.* Комунікативно-прагматичні параметри дескрипцій у текстах "малої прози" кінця XX – поч. XXI ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / І. О. Бабій. – Івано-Франківськ, 2007. – 20 с.
2. *Голянич М. І.* Внутрішня форма слова і художній текст : [монографія] / Марія Іванівна Голянич. – Івано-Франківськ : Плай, 1997. – 180 с.
3. Лінгвістичний аналіз тексту : словник термінів / [Голянич М. І., Іванишин Н. Я, Ріжко Р. Л., Стефурак Р. І.] ; за ред. М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Сімик, 2012. – 392 с.
4. *Гуйванюк Н. В.* Перспективи сучасної комунікативної граматики / Н. В. Гуйванюк // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія : зб. наук, праць. – Ч. : Рута, 2007. – Вип. 321–322. – С. 222–228.
5. *Дашвар Люко.* Село не люди / Люко Дашвар. – Х. : Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2011. – 270 с.
6. *Дубинець З.* Теми та сфери евфемізації в сучасній пресі / З. Дубинець // Вісник Запорізького національного університету. Серія : Філологічні науки. – 2002. – № 1. – С. 159–163.
7. *Загнітко А. П.* Структурно-граматичні і функціонально-семантичні різновиди українських синтаксичних інновацій [Електронний ресурс] / Анатолій Загнітко // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Т. 4 – Донецьк : Східний видавничий дім. – 2003. – 284 с. – (Бібліотека «Віртуальна Русь»). – Режим доступу до журн. : http://ruthenia.info /txt/donvisn/t4/03.html.
8. *Загнітко А. П.* Теоретична граматика української мови: Синтаксис : монографія / А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – 662 с.
9. *Золотова Г. А.* Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова ; [общ. ред. д.ф.н. Г. А. Золотова]. – М. : Изд-во МГУ им. Ломоносова, 1998. – 528 с.
10. *Іванцова М.* Сердечна терапія / М. Іванцова. – Х. : Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2012. – 288 с.
11. *Кантур К. О.* Антропосемічні евфемізми та їх функціонально-прагматичні особливості (на матеріалі англійської, французької, української та російської мов) : автореф. дис на здобуття наук. ступеня канд. філол. Наук : спец. 10.02.15 "Загальне мовознавство" / К. О. Кантур. – Одеса, 2011. – 21 с.
12. *Ковшова М. Л.* Семантика и прагматика евфемизмов / Мария Львовна Ковшова. – М. : Гнозис, 2007. – 320 с.
13. *Костенко Л.* Записки українського самашедшого / Л. Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
14. *Криницька О. І.* Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі української модерної драми кінця XIX – початку XX ст.) : дис. канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Ольга Іванівна Криницька. – Івано-Франківськ, 2009. – 249 с.
15. *Крысин Л.* Иноязычное слово в роли эвфемизма / Л. Крысин // Русский язык в школе. – 1998. – № 2. – С. 71–74.
16. *Мілєва І. В.* Евфемізація і дисфемізація у фразеотворенні говірок сходу України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / І. В. Мілєва. – Луганськ, 2005. – 19 с.
17. *Олексенко В. П.* Мовні засоби евфемізації в сучасній українській прозі / В. П. Олексенко // Вісник Запорізького національного університету. Серія: Філологічні науки. – 2012. – № 1. – С. 328–334.
18. *Руденко М.* Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового : монографія / М. Руденко. – Тернопіль, 2003. – 85 с.
19. *Стасюк О. С.* Соціолінгвальні та функціонально-прагматичні характеристики евфемізмів і дисфемізмів у парламентській комунікації ФРН та Швеції : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / О. С. Стасюк. – К., 2012. – 21 с.
20. *Талан С.* Коли ти поруч / С Талан. – Х. : Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2012. – 320 с.
21. *Тарасюк Г.* Дама останнього лицаря : новели, оповідання / Г. Тарасюк. – Чернівці : Місто, 2004. – 216 с.
22. *Ужченко В. Д.* Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.
23. Українська мова : енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін.]. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во "Українська Енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
24. *Шабат-Савка С.* Комунікативно-інтенційний зміст парцельованих конструкцій у "Щоденнику Страченої" Марії Матіос / Світлана Шабат-Савка // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. – Чернівці, 2008. – Вип. 394–398. – С. 462–469.
25. *Шахнарович А. М.* Текст как феномен языкового сознания. XII Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации "Языковое сознание – содержание и функционирование" / А. М. Шахнарович. – М., 2000. – С. 273–277.
26. *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М. : ООО "Издательство АСТ" ; Харьков : "Торсинг", 2001. – 591 с.
27. *Якушкина К.* Прагмалингвистический аспект эвфемии в свете явления языковой компресии / К. Якушкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Филология. Сер. 9. – 2007. – Вып. 2, ч. II. – С. 292–296.

В статье главное внимание сосредоточено на исследовании явления эвфемизации речи персонажей сквозь призму парцелляции в художественном тексте.

Ключевые слова: *адресант, адресат, эвфемизмы, парцелляция, текст.*

The author of the article investigates the phenomenon of euphemization of characters' speech through the prism of parcellation in the literary text.

Keywords: *speaker, addressee, euphemism, parcellation, text.*

УДК 821.111(73):7.036.1
ББК 83.3 (7 США)

Наталія Венгринович

НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ МОДЕЛІ ЛІТЕРАТУРНОГО НАТУРАЛІЗМУ

У статті з'ясовуються історико-літературні обставини зародження, становлення та розвитку літератури натуралізму в США, а також типологічні особливості американської поетикальної моделі напряму у порівнянні зі світовим інваріантом.

Ключові слова: *натуралізм, реалізм, позитивізм, літературний напрям, літературний процес.*

Вивчення загальних закономірностей та індивідуально-національних особливостей у розвитку того чи того напряму в рамках міжнаціонального літературного процесу є однією з провідних проблем сучасної компаративістики. У контексті розвитку американського порівняльного літературознавства особливої ваги набуває дослідження генетико-типологічних параметрів моделі національного варіанта натуралістичного мистецтва з огляду на значущість тих ідейно-естетичних здобутків, які проявилися не тільки в художній творчості представників напряму у період його розквіту (кінець XIX – початок XX ст.), але й у впливах на весь подальший розвиток літератури Сполучених Штатів.

У процесі дослідження американського натуралізму перед науковцями постає низка перепон об'єктивного та суб'єктивного характеру. Передусім це проблема ідентифікації творчих методів письменників у контексті поетики літературного напряму. Адже в Сполучених Штатах мало хто з письменників міг свідомо наважитися проголосити себе натуралістом. З огляду на скандальну "репутацію" напряму, більшість адептів воліли сповідувати його творчі постулати таємно. Однак і спроби замаскуватися дефініціями "романтик", "реаліст", "імпресіоніст" чи "експресіоніст" не убезпечували митців від пильного ока та гнівного пера літературних критиків. Відтак "упродовж багатьох років тема, яка проходить крізь критику американської літератури кінця XIX ст. полягає у тому, що Норріс, Лондон, Фредерік, Драйзер і навіть Крейн пишуть "браковану" літературу – художні твори, які часто називають "потужними", хоч і менш ніж майстерними, якщо не сказати нехудожніми" [13, 22].

Труднощі з ідентифікацією творчості того чи того письменника чи й окремого його твору "на натуралізм" можуть бути зумовлені й генетико-типологічною спорідненістю напряму з найближчими "родичами" – зокрема реалізмом, романтизмом, експресіонізмом тощо, а також його високою "валентністю" – здатністю до синтезованого поєднання з елементами інших поетикальних систем. Зрозуміло, в чистому вигляді натуралізм взагалі не існує, окрім творів явно програмових, таких як роман "Еліза" (1877) братів Гонкурів, "Тереза Ракен" (1867) Е.Золя, ранніх п'єс Гауптмана [10, 7]. Тож при маркуванні твору як "натуралістичного", йдеться, як правило,

© Венгринович Н., 2013–2014

лише про домінування поетики зазначеного напряму. Особливо складно провести демаркаційну межу між натуралізмом і реалізмом (за Л. Гаєвською, "часто неможливо розрізнити елементи натуралізму та реалізму в творчості одного письменника" [1, 463]).

Спорідненість між реалізмом і натуралізмом більшість істориків і теоретиків літератури вважає закономірною і виводить її з міметичної природи двох напрямів, їхньої зорієнтованості на раціоналізм, об'єктивізм, життєву правду. Саме виникнення натуралізму як самостійного літературного напряму вчені схильні пов'язувати з процесом абсолютизації окремих положень реалістичної доктрини. У статті "Американський натуралізм дев'ятнадцятого століття" Дональд Пайзер пропонує два визначення американського натуралізму: 1) "оскільки натуралізм приходить після реалізму, і оскільки він веде літературу в тому ж напрямку, що й реалізм, він передусім є "розширенням" і продовженням реалізму – лише трохи відмінним"; 2) "основною відмінністю між реалізмом і натуралізмом… є особлива філософська орієнтація натуралістів", натуралізм "по суті є реалізмом із вливаннями песимістичного детермінізму" [14, 85].

Інший дослідник напряму – Чарльз Чайлд Уолкат – окрім генетико-типологічної спорідненості реалізму й натуралізму, звертає увагу ще й на близькість останнього до романтизму. Узагальнюючи власні міркування щодо понятійно-категоріального апарату в процесі дослідження феномену натуралізму, літературознавець резюмує: "Я використовую термін *натуралізм* для позначення філософської орієнтації; *романтизм*, щоб вказати на надзвичайність чи інтенсивність ефекту; *реалізм*, щоб вказати на очевидну вірність через стиль деталям предметів, манер чи мовлення" [16, 23].

Те, в чому погляди більшості дослідників феномену американського натуралізму збігаються, стосується тези, що натуралізм – це постійний *пошук* форми і що натуралістичному стилю (якщо все ж визнати його право на існування) "не можливо дати визначення в будь-якому єдиному сенсі. Їх (визначення. – *Н.В.*) можна перелічити, напевне, як документальний, сатиричний, імпресіоністичний і сенсаційний; але це не дуже точні терміни для опису стилів, і вони, безумовно, не є вичерпними" [16, 22].

Зрозуміло, що певна "розмитість" теоретичної моделі натуралізму не дає можливості чітко окреслити історико-літературні межі всіх фаз зародження, становлення, розвитку та занепаду зазначеного напряму в американському літературному процесі. Водночас загальноприйнято вважати, що приблизно з 1890 року, впливи так званого натуралістичного руху з'являються повсюди, як у художній літературі, так і в загальнокультурній і філософській сфері, оскільки він відображає одночасно віру американців у науковий прогрес і їхні сумніви щодо "наукового" світу [16, 3].

Особливим маніфестом натуралізму в США вважають книгу Хемліна Гарленда "Руйнування кумирів" (Crumbling Idols), яка побачила світ 1894 року й у якій Гарленд формулює теорію "веризму", що визначається як правдиве відтворення індивідуального враження, перевіреного шляхом співвідношення з фактом [5, 601]. Окрім Хемліна Гарленда, до перших американських письменників, які свідомо перейняли натуралістичний стиль, зачисляють, як правило, С.Крейна, Ф.Норріса та Т.Драйзера. Причому дехто вважає останнього найвиразнішим представником напряму, інші ж переконані, що "Норріс і Крейн посідають місце в американському натуралізмі, аналогічне до місця Вордсворда і Байрона в романтизмі" [14, 101].

Власне, американські літературознавці вважають, що твори натуралістичного спрямування "розпадаються на три чіткі групи – три хвилі основних романів основних нових романістів у 1890-х, 1930-х, а також пізніх 1940-х і ранніх 1950-х" [14, 16]. Попередня генерація письменників (Уільям Дін Хоуеллс, Марк Твен, Генрі Джеймс), "кожен з яких народився в пізні 1830-ті чи ранні 1840-ві – різною мірою підтримували моральний ідеалізм переіндустріальної, переддарвіністської Америки їхньої юності" [14, 17]. Чому ж саме в 90-х роках XIX ст. (і які саме!) сприятливі умови склалися для кристалізації ідейно-естетичної системи натуралізму в американській літературі? На наше переконання, до об'єктивних передумов, що сприяли утвердженню натуралістичного напряму в американській літературі слід зачислити ті самі, які сприяли його зародженню і в інших національних культурно-історичних топосах кінця XIX – початку XX століття. За Д. Наливайком, до них передусім належать стабілізована буржуазна дійсність, у якій виявляються симптоми кризи, розквіт природничих наук і захоплення "науковими методами" в різних сферах розумової та духовної діяльності, розповсюдження позитивістської методології мислення з її тяжінням до фактографії, описовості та недовірою до узагальнень [8, 112].

Подібну характеристику дають дослідники тогочасній культурно-історичній, соціально-економічній, політичній ситуації в США. Промисловість і сільське господарство пройшли безпрецедентне економічне зростання, проте іноді через експлуатацію демократичних і капіталістичних цінностей. "Золотий Вік" Америки можна вважати водночас і "часом політичної недуги, матеріалізму і гендлярського духу", і часом "технологічного просування й економічного зростання, через яке Сполучені Штати почали просуватися до центральної сцени у світовому театрі". Символом труднощів американського суспільства було тодішнє велике американське місто, що "балансувало між нещодавно зведеними хмарочосами і розповзанням трущоб" [13, 2].

У цілому кінець XIX ст. у США ознаменувався швидким переходом від переважно сільської аграрної цивілізації до урбаністичного промислового суспільства, а в духовній сфері – від традиційної релігійності й моральної стійкості до скептицизму й непевності. Усвідомлення генерації, яка з'явилася у 1890-х, що американське життя радикально змінилося після громадянської війни, сприяло компрометації ключового аспекту американської мрії – віри, що Америка гарантує всім людям свободу і сприяє реалізації їхніх природних прагнень до самозабезпечення й хорошого життя [14, 17].

Про дух часу в Америці 90-х років XIX ст. можна сказати те саме, що й про Європу періоду fin de siècle, чи й про людство загалом, яке, судячи з історії, приречене час від часу переживати почергові "припливи" і "відпливи" оптимізму, творчого духу й віри в розумні й справедливі основи світобудови. Властиво, 90-ті роки у США позначені чергом розчаруванням у вчорашніх ідеалах. В інтелектуальній атмосфері Америки "кінця віку" назріла нагальна потреба переглянути допіру стійкі ідеалістичні основи, на яких тримався колос американської мрії, оскільки з'явилося відчуття, що застарілі підпорки Вікторіанської етики й традиційної благопристойності вичерпали свій ресурс, і їх необхідно терміново замінити новими "інженерними конструкціями", побудованими на раціональних наукових засадах, із урахуванням природних особливостей американського духовного "ландшафту". Праця новоявлених "інженерів душ" на початках нагадувала стихійні прояви ентузіазму, хибувала відсутністю чіткої методологічної основи, експлуатацією морально-застарілих підходів, а відтак суперечностями та протиріччями в основі "конструкції", але необхідність, виправданість і перспективність такої праці були зумовлені об'єктивними чинниками.

Два наступних етапи розвитку натуралізму в США, не втрачаючи стрижневої спорідненості з літературою 1890-х років, усе ж загальною світоглядною установкою суттєво від неї відрізняються. Наважимося припустити, що в зв'язку зі слабким (порівняно з Німеччиною, Австрією, Францією та іншими європейськими країнами) розвитком літератури експресіонізму в США, саме натуралісти взяли на себе обов'язок застерегти соціум щодо небезпечного розриву між цивілізаційним і культурним розвитками людства у XX ст. Щоправда, на відміну від тих самих німецьких експресіоністів, цілком у дусі натуралізму, робили це засобами відображення, а не вираження.

Можливо, саме через цю обставину американський натуралізм, незважаючи на нескінченні й майже одностайні напади і нарікання критиків на майже всі аспекти його теоретичної моделі та художні здобутки, на противагу своєму європейському двійнику, продовжував процвітати у XX ст. Як відзначив у 1960 році Уіллард Торп, натуралізм "відмовляється вмирати" в Америці, незважаючи на глибокий антагонізм, який він зазвичай провокує [11, 180].

Слід наголосити, що попри неоднорідність і непостійність художньої системи натуралізму, існують усе ж домінантні стрижневі ознаки ідейно-естетичної доктрини напряму, незмінні у всі періоди його розвитку й фундаментальні в аспекті заснування згаданої натуралістичної традиції. За логікою речей це мали би бути передусім, як і в європейському класичному варіанті натуралізму, позитивістська світоглядно-філософська основа й опора на теоретичні та художні писання основоположника напряму – Еміля Золя. Однак навіть ці, позірно незаперечні, ознаки натуралістичної доктрини потребують деяких уточнень. Історики американської літератури, наприклад, аргументовано доводять, що переважна більшість американських письменни-

ків, які з готовністю відгукнулися на нові віяння і були схильними до сприйняття натуралістичної методології, не були знайомі з роботами К.Бернара, Ч.Дарвіна, Дж.С.Мілля, Е.Геккеля, К.Маркса чи Г.Спенсера, а сприймали їх, як правило, опосередковано через французьких і російських письменників. Тому недаремно, кажучи про натуралізм у Сполучених Штатах, літературознавці насамперед мають на увазі Норріса, який знав французьку мову, читав Золя та був його прихильником (хоч сам себе називав романтиком). Вплив Золя на Френка Норріса підтверджують і висловлювання самого письменника в журналі "Уейк": "Стівен Крейн написав оповідання в дусі епізоду з Нана в романі "Пастка" … Вважаю, що принадність його стилю міститься головним чином у тому, як він уміє будувати фразу – достоту іскри осяюють зненацька всю картину життя" [6, 112].

Водночас ще до 1890-х років Золя був досить популярним в Америці. Французові притаманні були могутні антиклерикальні та анти-істеблішментні установки, тяжіння до сцієнтизму. На науковій основі намагалися працювати й американські натуралісти. Погоджуючись із тезою Е.Золя, що "автор експериментального роману – це вчений" [4, 277], вони спиралися на досягнення в галузі біології, фізики, хімії, соціології щодо пояснення природи людини, її вчинків, формування людської особистості. Письменники-натуралісти США використовували у своїй творчості наукові методи, до яких належать спостереження, опис, а також експериментальний метод. Як і французький колега, вони намагалися максимально правдиво відтворювати реалії навколишньої дійсності. Скажімо, Стівен Крейн заради правдивого змалювання життя бідноти у романі "Merri. Дівчина вулиці" переїжджає до Іст-Сайду, де живе у нестатках, зношуючи одяг та взуття до дірок, харчуючись раз на день і пишучи на шматках старого паперу. Така свідома бідність художника-початківця була свого роду експериментом, який допоміг письменнику якомога точніше відобразити побут та психологію героїв. Зауважимо, що й Е.Золя для написання романів "Жерміналь", "Людина-звір", оповідання "Коваль" пізнавав життя шахтарів, залізничників, знайомлячись зблизька з умовами їхнього життя й праці.

Дослідники загалом одностайні в тому, що доробок Крейна, Норріса і Драйзера в 1890-х має багато характерних типологічних збігів із натуралізмом Золя: "Ці письменники також зображали сучасне життя середнього і нижчого класу, звільнене від поверхових понять ідеалу і надприродного як контролюючих сил у бутті, і вони також вважали людину скутою жорстокістю і нераціональністю всередині себе та гнітючими обмеженнями всередині суспільства" [14, 19]. Однак, щодо "впливів", на наше переконання, слід вести мову не про абсолютну відповідність художньої практики американських натуралістів теорії "експериментального роману" Еміля Золя, а про ті домінантні натуралістичні первні у творчості американських письменників, які, власне, і дозволяють розглядати її (творчість) у світлі теорії Еміля Золя.

Що ж стосується світоглядно-філософського підгрунтя американського натуралізму, то всі дослідники цієї проблеми так чи інакше в контексті філософії позитивізму змушені були торкнутися проблеми детермінізму як одного з основоположних складників і філософського, і літературного натуралізму. Як відомо, сам Е.Золя у відповідності з тезою філософів-позитивістів про зумовленість людської поведінки чинниками "раси", "середовища" і "моменту" стверджував, що "детермінізм повинен керувати і каменем на дорозі, і людським мозком" [4, 251]. Абсолютизуючи ідею всезагального детермінізму в художній творчості, деякі письменники-натуралісти потрапляли під уплив фаталістичної концепції людини. Однак в американському національному варіанті натуралізму проявилася тенденція до більш поміркованого сприйняття детермінізму, а відтак до більш гуманної концепції людини, яка передбачала врахування індивідуальної волі й здатності впливати на власну долю. Дональд Пайзер у статті з промовистою назвою "Американський літературний натуралізм і гуманістична традиція" дає таке пояснення власного концептуального підходу до проблеми: "Натуралізм відображає стверджувальну етичну концепцію життя, оскільки він стверджує цінність будь-якого життя, наділяючи найнижчого героя емоціями і поразками, і моральною двозначністю, незважаючи на те, наскільки бідним чи неосвіченим він може здаватися" [14, 87].

Відповідно до натуралістичної концепції людини у світовій літературі кінця XIX ст. чітко проявилася тенденція до демократизації. "Повстання мас" у літературі натуралізму проявилося масовим проривом на сторінки романів представників нижчих, маргінальних

верств суспільства, мешканців соціального "дна": "Проститутки і зіпсовані робітники, анімалістичні фермери і схиблені митці (називаючи лише кількох основних героїв Золя) без сумніву з'являлися в літературі й до того, але вони ніколи не були основними фігурами значущого літературного руху, тому, звичайно, під сонцем з'явилося щось нове і це щось без сумніву походило із і було схожим на матеріалістичні напрями сучасної науки і суспільства" [14, 37].

Перегляд традиційних вікторіанських цінностей значною мірою був зумовлений саме утвердженням у тогочасній інтелектуальній атмосфері позитивістської методології мислення загалом і тим революційним світоглядним переворотом, який здійснила Дарвінова теорія про походження і боротьбу за виживання видів зокрема. Чарльз Чайлд Уолкат вважає, що в американській літературі кінця XIX ст. "основними темами і мотивами є *детермінізм*, *виживання*, *насильство* і *табу*. Тема детермінізму, яка, звичайно, є основною, несе в собі ідею, що природні закони та соціально-економічні впливи є більш потужними, ніж людська воля. Тема виживання виростає з застосування детермінізму до біологічного змагання, ідея, що виживання є вищим мотивом у тваринному житті забезпечує точку зору, з якої можна наблизитися до всіх емоцій, мотивацій і конфліктів; вона прикріплює людину до її фізичних коренів". Відповідно "тваринне виживання пов'язане з насильством, силою проти сили; і з цією темою виникають різні мотиви, що пов'язані з виразом сили і насильства і з розвідкою можливостей людини до такого насильства". Нарешті, "останньою ланкою в цьому ланцюзі, що кріпиться до виживання і насильства, є напад на табу: цілий ряд тем, які розглядалися як неправильні – секс, хвороби, тілесні функції, непристойність, розпуста – належать сфері фізичного виживання" [16, 20–21].

Загалом характеризуючи американський національний варіант натуралізму, слід відзначити його очевидну ідентичність із світовим інваріантом напряму. На поетикальному рівні, окрім очевидних сцієнтичних тенденцій, це проявляється в тяжінні до об'єктивізму, описовості, документалізму, у фактографічно точному відтворенні реалій дійсності, а відтак у дотриманні принципів життєподібності й життєвідповідності в літературній творчості. Заради цієї самої життєвої правди американським митцям, як і їхнім європейським колегам, доводилося йти на відкритий конфлікт із реакційно налаштованою критикою. У передмові до нового видання збірки Х.Гарленд згадував: "Я вважав, що літературна публіка Заходу пройметься гордістю за точність моїх творінь, а виявив, що практично кожен критик картає мене як пташеня, що шкодить у гніздо, яке його виростило" [12, 415].

Водночас американський варіант літературного натуралізму має свої національно-культурні та індивідуально-авторські особливості. З'явившись у США в період розвитку наукової та філософської думки, натуралізм мав, хоч і сильний, та все ж не безмежний, вплив. Американська література трансформує естетичні критерії того часу. Зокрема Генрі Джеймс розвиває реалістичну традицію, що інтегрує американські та європейські тенденції в неподільну єдність новаторської за суттю поетики, Марк Твен – національну традицію, що поєднує усну творчість із традиційною американською культурою Нової Англії, яка дала поштовх розвиткові нового етапу літератури Сполучених Штатів і знайшла своє втілення у творчості багатьох американських авторів. А такі письменники, як Норріс, Крейн, Гарленд, Драйзер, Лондон взяли на себе функцію її радикального оновлення, включення в американську традицію нових досягнень науки, соціології, філософії. Тож мають рацію дослідники напряму: "Натуралізм відіграв дуже важливу роль не лише у творчості цих письменників, але й сприяв подальшому розвитку й оновленню американської літератури, її відходу від моралізаторської традиції, що сходила до пуританських основ американської словесності" [5, 605].

На жанровому рівні пошуки адекватних форм відображення життєвої правди, фактографічно точного відтворення в літературі "шматків життя" привели до того, що в 1890-х роках "натуралістичний роман приймає форму, спричинену принципом документації, оскільки повнота і точність деталей здаються невід'ємними наслідками бажання передати правду знехтуваної фази суспільного буття" [14, 40].

Натуралісти завжди враховували і вдало використовували експериментальний, новаторський, скандальний, епатажний тощо потенціал доктрини "експериментального роману", усвідомлюючи, що "очікування від тексту допомагають сформувати спосіб того, як ми його читаємо і реагуємо на нього. Цей

момент не було втрачено авторами XIX ст., які час від часу насолоджувалися маніпулюванням очікуваннями читача свого жанру" [13, 21]. Мабуть, не буде перебільшенням твердження, що представники натуралістичного напряму першими в історії світової літератури зуміли ефективно використати потенційні можливості рецептивної естетики. Зрозуміло, що й у великій, і в малій прозі американські письменники-натуралісти сміливо порушували традиційні жанрові канони й вимоги. Однак такі їхні новації теж цілком природно отримували неоднозначні оцінки з боку консервативних у своїх жанрових очікуваннях критиків. Як слушно стверджує Ерік Карл Лінк, "певні аспекти критики, спрямованої проти натуралістичних романів, можуть бути результатом того, що критики підходили з невірними жанровими очікуваннями щодо таких текстів" [13, 23].

Форми натуралістичного роману, на переконання Чарльза Чайлда Уолката, поділяються на "*клінічні, панорамні, шматок життя, потік свідомості* й *хроніка відчаю*" [16, 21]. Серед найпоширеніших жанрово-видових "ґатунків" в американській літературі натуралізму дослідники також виокремлюють: 1) "роман групової поразки", в якому могутні соціальні та економічні сили спричиняють падіння певного класу чи групи людей" ("Спрут", "Грона гніву", "Голі і мертві"); 2) "роман пошуку" ("Червоний знак звитяги", "Сестра Керрі", "Пригоди Орі Марча"), в яких головний герой шукає у вкрай непостійному, двоїстому і часто руйнівному світі якусь форму певності для себе"; 3) роман, який "описує падіння і смерть фігур, повністю переможених умовами їхнього життя ("Merri", "Мактіг", "Лягаємо в морок"); 4) "драматизує масивні деталі неспроможності американського суспільства запропонувати адекватний контекст для розвитку життя" ("Американська трагедія", "Стадс Лоніган", "США") [14, 34–35].

Розглядаючи проблему натуралізму в літературі США, В.Л.Паррінгтон як основні риси натуралізму виділяє: 1) об'єктивність; 2) відвертість, заперечення вікторіанської стриманості; 3) відмова від моралізаторських оцінок при підході до матеріалу; 4) філософія детермінізму (наголос на соціологічних проблемах, дослідження спадковості та середовища, ширша механістична філософія, фаталізм); 5) схильність до песимізму при підборі деталей (життя – пастка, життя – огидне); 6) суб'єктивність у виборі героїв: люди, розвинуті фізично й слабо розвинуті розумово, охоплені звірячими інстинктами; люди з легко збудливим невротичним темпераментом, що діють під впливом настроїв і сил, яких вони не намагаються зрозуміти; образ сильної особистості зі зламаною волею [5, 594].

Як бачимо, зазначені особливості американського національного варіанта натуралізму в цілому збігаються з більш загальною класифікацією "конституюючих домінант" напряму (сцієнтизм, об'єктивність, світоглядний монізм, принцип життєподібності), яку пропонує щодо українського та світового натуралізму Д.Наливайко [9, 120]. При цьому, безсумнівно, характеристика жанрово-стильових особливостей американського натуралізму була би неповною без урахування специфічно-національних та індивідуально-авторських здобутків репрезентантів напряму, на які ми звернули увагу вище.

Натуралізм відіграв важливу роль у процесі трансформації американської літератури кінця XIX ст. Якщо у Франції, Англії, Росії він був логічним продовженням достатньо тривалого процесу розвитку реалістичного напряму, "прийшов у літературу еволюційним шляхом внаслідок певної вичерпності ідейно-естетичної програми реалізму з одного боку і абсолютизації деяких її концептуальних положень з іншого" [2, 45], був "крайнім ступенем реалізації властивих реалізму XIX ст. принципів" [3, 5], то в таких країнах як Італія, Німеччина, Польща, а також Україна й Сполучені Штати Америки він виконував дещо іншу функцію. Д.Наливайко слушно стверджує, що "натуралізм взяв на себе функції та завдання, не здійснені свого часу реалізмом, передусім – фронтального звернення до сучасності і її аналітичного пізнання та відображення. Разом з тим натуралізм знаменував у цих літературах глибинний перелом і перехід в нову якість" [9, 122–123]. Схоже міркування висловлює Т.Мотильова: "В країнах запізнілого розвитку реалізму, в Німеччині й особливо в США, саме натуралісти пробивали дорогу реалістичній правді у літературі, виявляючи наполегливість, долаючи інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашання, провінційної дріб'язковості" [7, 143–144]. Відтак чи не найголовніша особливість американського натуралізму, яка дозволяє ідентифікувати його як національний варіант і водночас дещо дистанціює від класичного міжнаціонального інваріанта напряму – це його функціональне призначення в історії національної літератури, яке полягає у прокладанні шляхів для подальшого розвитку реалістичного типу творчості загалом.

1. *Гаєвська Л.* Натуралізм / Л. Гаєвська // Українська літературна енциклопедія : у 5 т. – Т. 3 – К., 1995.
2. *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра / Р. Голод. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2000. – 108 с.
3. Зарубежная литература XX века / ред. Л. Г. Андреев. – М. : Высшая школа, 2000.
4. *Золя Э.* Собр. соч. : у 26 т. / Ємиль Золя. – М., 1966. – Т. 24. – 321 с.
5. Литература последней трети XIX века. 1865–1900 : (становление реализма). Т. 4. / редкол. П. В. Балдицын (отв. редактор), М. М. Кореиева / П. В. Балдицын, М. М. Коренева. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 992 с.
6. Литературная история Соединенных Штатов Америки / Литературная история Соединенных Штатов Америки. – М. : Прогресс, 1979. – Т. 3.
7. *Мотылёва Т.* К спорам о реализме XX века / Т. Мотылёва // Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 140–158.
8. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
9. *Наливайко Д.* Проблема натуралізму в українській літературі / Д. Наливайко. // Літературознавство: Матеріали III конкресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С. 118–130.
10. *Ткачук М.* Концепт натуралізму і художні шукання в "Бориславських оповіданнях" Івана Франка. Навчальний посібник / М. Ткачук. – Тернопіль, 1997. – 66 с.
11. American Writing in the Twentieth Century / American Writing in the Twentieth Century. – Cambridge : Harvard Univ. Pr., 1960.
12. Garland, Hamlin. A Son of the Middle Border / Hamlin Garland – N.Y., Macmillan, 1917.
13. *Link, Eric Carl. The* Vast and Terrible Drama: American Literary Naturalism in the Late Nineteenth Century / Eric Carl Link. – The University of Alabama Press. – Tuscaloosa, 2004. – 203 p.
14. *Pizer, Donald.* The Theory and Practice of American Literary Naturalism: Selected Essays and Rewiews / Donald Pizer. – Southern Illinois University, 1993. – 225 p.
15. The World Book Encyclopedia. – Chicago ; London ; Sydney ; Toronto : "World Book Inc.", 1994. – V. 14. – 896 p.
16. *Walcutt, Charles Child.* American Literary Naturalism, a Divided Stream / Charles Child Walcutt. – The University of Minnesota Press. – Minneapolis, 1956. – 332 p.

В статье определяются историко-литературные обстоятельства зарождения, становления и развития литературы натурализма в США, а также типологические особенности американской поэтикальной модели направления в сравнении с мировым инвариантом.

Ключевые слова: *натурализм, реализм, позитивизм, литературное направление, литературный процесс.*

In the article, the author clarifies the historical and literary conditions of origin, formation, and development of the literature of naturalism in the USA as well as typological peculiarities of the American poetic pattern of the trend in comparison with its world-wide invariant.

Key words: *naturalism, realism, positivism, literary trend, literary process.*

УДК 811.161.2:81'42
ББК 81.2 Ук

Іванна Перепічка

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ МОВЛЕННЄВОГО ЖАНРУ "ДОКІР" У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У статті визначено функції мовленнєвого жанру "докір" у художньому тексті, важливі при його реалізації в процесі комунікативної інтеракції.

Ключові слова: *докір, функція, адресант, адресат, художній текст.*

Комунікативно-прагматична парадигма у сучасному мовознавстві – одна з актуальних, цим і пояснюється зацікавленість лінгвістів окремими мовленнєвими жанрами (наприклад, жанри "осуд" та "звинувачення" розглядали Т.Дубровська [10] та М.Кормиліцина [10]; "прохання" – Г.Ярмаркіна [21]; жанр "брехня" – В. Шаховський [20] та ін.).

© Перепічка І., 2013–2014

Докір як **м'яка форма звинувачення, що базується на емоційному стані адресанта й може бути висловлена адресатові експліцитно або без прямих доказів його вини – в імпліцитній формі**, також привернув увагу вчених. Так, комунікативний "паспорт" означеного жанру досліджували Ф.Бацевич [2] та О.Дерпак [7], особливості реалізації мовленнєвого акту *докір* – Н.Богоміл [3], складові компоненти листа-*докору* – О.Полякова [18] та ін. Однак досі лінгвістами недостатньо розглянуто функціональне навантаження *докору* в художньому тексті, що й зумовило вибір теми статті.

Мета роботи – визначити функції мовленнєвого жанру "докір" у художньому тексті.

У цьому дослідженні послуговуємося текстами Ю.Андруховича ("Московіада"), Г.Вдовиченко ("Тамдевін"), М.Дзюби ("Музейна баба", "Укриті небом"), Дари Корній ("Тому, що ти є") та Т.Малярчук ("Звірослов"). Концентрація уваги на романи вище названих авторів пояснюється тим, що їхні твори займають вагоме місце у літературному процесі. Так, завдяки роману "Тамдевін" Г.Вдовиченко стала переможницею конкурсу "Коронація слова" в 2009 році, роман Дари Корній "Тому, що ти є" відзначений у номінації "Вибір видавців". Досліджувані тексти – багатий ілюстративний матеріал жанру "докір", оскільки відображають комунікативну інтеракцію із характерною для неї діалогічністю, динамікою та емоційністю мовлення. Це і зумовило їх вибір.

Докір як жанр є завжди інтенційно спрямований, тобто має свого адресата. Вербально виражений адресантом, *докір* – це інформація, у якій закодовано інтенції, важливі при досягненні мовцем перлокутивного ефекту. Як показав матеріал дослідження, адресант *докір*, висловлений ним, вважає справедливим, оскільки керується вагомими чинниками: причиною *докору* (комунікативне минуле / теперішнє / майбутнє), комунікативною ситуацією та комунікативною компетенцією. Докоряючи, адресант виявляє власну позицію стосовно адресата мовлення, оскільки "за кожним висловлюванням стоїть вольове завдання" [5, 23]. Таким чином, у художньому тексті *докір* виконує насамперед **волюнтативну** функцію, що означає безпосередній "вплив на адресата, зміну його світобачення, маніпуляції над його підсвідомими та поведінковими установками, висловлення адресантом власної волі і її "нав'язування" адресатові" [16, 107], іншими словами, докір – волевиявлення адресанта, бажання дорікнути комусь за щось (хоча результат комунікації переважно залежить від адресата – *докір* сприйнятий чи несприйнятий). Порівняймо:

Марійка [адресат докору] *стояла біля розчахнутих навстіж воріт, чекала, закутавшись у вовняну картату хустку.*

Серце підстрибнуло, закалатало. Я [адресант докору] *вискочила з машини, не заглушивши мотора. Подруга обійняла мене, відсторонилася, аби роздивитись. Її очі сяяли.*

*– Чого стоїш на холоді? — **дорікнула** їй. – Ти ж сказала – крайня хата за розлогим дубом. Я б не заблукала!*

– Хто вас, пітерських, знає! Ще трохи – і кордон. Поясной потім хлопцям на заставі, як ти опинилася у прикордонній зоні [4, 15].

У наведеному діалозі адресант докоряє адресатові, по-перше, за недбайливе ставлення до свого здоров'я (*докір*, виражений за допомогою питального речення *Чого стоїш на холоді?*), по-друге, за недовіру до себе (пропозиціональне розширення змісту *докору – Ти ж сказала – крайня хата за розлогим дубом. Я б не заблукала!*), висловлюючи таким чином власне невдоволення й імпліцитно коректуючи комунікативне майбутнє. Адресат мовлення докір, адресований йому, сприймає, хоча його реакція-відповідь містить нотки гумору та іронії.

Матеріал дослідження показав, що "мета *докору* не полягає у негативній оцінці вчинків адресата (це, швидше, осуд). Докоряючи, адресант просто акцентує на неправомірній поведінці адресата" [18, 291], тобто стимулює його робити певні висновки, які стосуються вчинених ним дій. Отож *докір* у художньому тексті виконує також **стимулятивну** функцію, яка спрямована на "самовиправлення" або самовиправдання адресата. Порівняймо:

Двері кабінету прочиняються, і в одвірку з'являється чиясь лисенька, але дуже вуса та голова.

– Можна? – питає голова.

– Нє, ну які люди пішли! – зривається лікарка. – Зачекайте в коридорі! Не бачити, в мене женщіна!

Двері поспіхом зачиняються [17, 53].

У наведеному фрагменті тексту докір, виражений за допомогою окличних речень, що сприяють відтворенню емоційного стану

персонажа, набуває конфронтативного характеру. У докорі, висловленому лікаркою, закладено "бажання змусити іншу сторону вчинити певну дію" [11, 296], зокрема зачинити двері, не турбувати. Адресатом докір сприйнятий, належні висновки зроблено – комунікативний хід "самовиправлення" (*двері поспіхом зачиняються)*, що є виявом реалізації стимулятивної функції докору.

Результативність *докору*, який інтенційно спрямований на врегулювання поведінки адресата, великою мірою залежить від психічного стану як мовця (добір мовних засобів для реалізації *докору*), так і реципієнта (реакція-відповідь на *докір*). Сам *докір* та репліка-відповідь на нього, як показав матеріал дослідження, – це переважно результат емоційної напруги між комунікантами, тому важливою при реалізації досліджуваного жанру в художньому тексті є **емотивна** функція, що служить для відтворення внутрішнього (психічного) стану мовця чи слухача, вираження їхніх емоцій, які розуміємо як особливу форму ставлення людини до явищ реальності. Адже, "когнітивно сприймаючи об'єктивну дійсність, залежно від власних відчуттів, бачень, виховання, людина буде реагувати абсолютно суб'єктивно, керуючись тією інтелектуальною, мовленнєвою, етичною базою, яку має на момент конкретно узятої ситуації" [19, 103]. Наприклад:

– Доброго вечора! – чемно привіталася Оксана [адресат *докору*]. *– Що трапилося? Щось із Владиком* [чоловіком Оксани]*? – вона сполохано заморгала очима.*

– Добрий вечір, дівчино. Зрештою, як для кого. З Владиком, хвала Господу, все гаразд, тому, що він зараз не поруч тебе. І, до решти, як ти смієш, селючко невмивана, промовляти своїм паскудним язиком його ім'я? Це все за наше добре ставлення така віддяка, витягли зі свинюшника задрипанку на свою голову. – Ірена Георгіївна [свекруха; адресант *докору*] *порушила "обітницю мовчання"* [14, 95].

У наведеному діалозі показано напружені стосунки між комунікантами (Ірена Георгіївна незадоволена вибором свого сина). Оксана, на відміну від своєї свекрухи, намагається не показувати свого негативного ставлення до неї (*чемно привіталася*), й до того ж ситуація мовлення (з чоловіком щось трапилося погане) змусила дівчину забути про всі негаразди. Однак для Ірени Георгіївної ця ситуація виявилася слушним моментом, щоб знову (*порушила "обітницю мовчання"*) дорікнути невістці.

Репліки, висловлені мовцем (матір'ю Владика), – це реалізація накопичених негативних емоцій, виражених у мовленнєвому жанрі "докір". Адресант *докору* не приховує свого ставлення до адресата мовлення – конотовані словосполучення та лексеми *селючка невмивана, промовляти паскудним язиком, свинюшник, задрипанка* є свідченням цього. Лексема-звертання *дівчино* (у цьому контексті) містить семи: *чужий, байдужий* тощо. Відповідно, мовець із метою деіндивідуалізації адресата мовлення замість видового поняття (Оксано) використовує родове. На кожну репліку адресата, яка не містить сем недоброзичливості, адресант реагує *докором*. Порівняймо:

Доброго вечора! – Добрий вечір, дівчино. Зрештою, як для кого. Що трапилося? Щось із Владиком? – З Владиком, хвала Господу, все гаразд, тому, що він зараз не поруч тебе.

Наступні репліки, що маніфестують *докір*, стосуються комунікативного минулого мовців: за *добре ставлення – така віддяка, витягли із свинюшника.* Таким чином, *докір* адресанта мовлення великою мірою залежать від його психічного стану, унаслідок чого реалізується емотивна функція мовленнєвого жанру "докір".

Як показав матеріал дослідження, *докір* у художньому тексті (за умови конфронтативного спілкування між учасниками комунікації) є результатом або причиною конфлікту. Адже "конфліктна взаємодія змушує кожного обирати таку стратегію поведінки, яка б дозволяла захищати власні інтереси" [12, 84]. Це дає підстави стверджувати, що досліджуваний мовленнєвий жанр у художньому тексті виконує **конфронтаційну** функцію. Наведемо приклад:

– А взагалі, капітане, на якій такій підставі ви поводитеся зі мною, наче я котрийсь із ваших щурів? – згадав ти [M1][1] *нарешті про засадничі права людини.*

– Вас затримано в зоні урядового сполучення і зв'язку. Цього достатньо, – чітко пояснив той [M2][2].

– Достатньо для чого? – поцікавився ти [M1].

– Для всього, – пообіцяв капітан [M2] [1, 174].

[1] M1 – мовець перший.
[2] M2 – мовець другий.

Із тексту стає зрозумілим, що комуніканти між собою мало знайомі та виконують різні соціальні ролі (в'язень / працівник міліції), однак М1 не схвалює дії, здійсненої стосовно нього, тому висловлює свою незгоду М2 – *докір,* виражений за допомогою питального речення, у якому семантично значущою є лексема *щур* (*поводитеся зі мною, наче я котрийсь із ваших щурів* – поводитися неприязно, зневажливо, нехтувати людськими правами) і таким чином "задає старт" конфронтативному спілкуванню – реалізація конфронтаційної функції жанру "докір".

Як уже згадувалося, *докір* має свого адресанта та адресата, між якими відбувається інтеракція, – твориться текст-діалог, що складається з докорів та реплік-відповідей на докори. Матеріал дослідження показав, що *докір* сприяє реалізації основних категорій тексту як лінгвістичного явища (*цілісності, зв'язності, інтенційності, інформативності, динамічності* тощо), тому вагоме значення приділяємо **текстотвірній** функції, яку він виконує. Порівняймо (для зручності аналізу умовно розіб'ємо діалог на декілька семантичних блоків):

(Блок 1)

– От пригадайте лиш, як у нашому селі створювався осередок "Народного руху". Хто там бігом опинився? Лейбичка, яка національний дух в наших дітях піонерським галстуком душила та різками вибивала, її син Сіренький, що за все своє життя ні разу не перехрестився, а тепер перший в селі побожник і оратор на всіх вічах зробився та й крутить язиком, як вилами в пеклі [М1].

– Точно як у пеклі, бо до нього прізвисько "Сіренький" так прилипло, що всі в селі давно забули, як його насправді звати [М2].

– А я не кажу? А ще прибита мокрим міхом Сікгота, але не буду всіх перераховувати, пригадайте лиш, хто той осередок очолив! Син Хоптака! Такого зрадника, що колись через нього півсела як не в сибірах, то в тюрмах опинилося [М1].

– А що їх перераховувати – біду видно по сліду [М2].

Комунікативна інтеракція здійснюється між М1 та М2. Докір, висловлений опосередковано (третій особі, що не бере участі у комунікації, однак є об'єктом розмови; у нашому випадку – *Лейбичці, Сіренькому, Сікготі, Хоптакові*), задає основний тон розмови, у якій, окрім *докору*, імпліцитно виражене *обурення* та *звинувачення.* Адже, "акцентуючи на сутнісних ознаках слова (висловлювання, тексту), маємо на увазі й те, що завдяки інтенційній природі свідомості вони здатні представляти багатовимірність способів існування відповідного предмета" [6, 13]. Імена об'єктів комунікації (опосередкованих адресатів докору) слугують елементами *зв'язності* та *цілісності* тексту-діалогу (*Сіренький, що за все своє життя ні разу не перехрестився, – голова сільради; Хоптака, син зрадника, що колись через нього півсела як не в сибірах, то в тюрмах опинилося, – заступник голови держадміністрації*). Розглянемо ще один семантичний блок.

(Блок 2)

– І що, що видно? Хто з нас проти цього виступив? Ніхто. Голови в коміри повтягали і – моя хата скраю. А нині що з того маємо? Головою сільради став самий Сіренький і вже догендльовує сільськими землями, навіть цвинтар розширити місця не залишилося. Скоро будемо хіба на подвір'ях своїх померлих хоронити. А Хоптак добрався до району в заступники голови держадміністрації та й йому допомагає. От що політика може! А ми що? Ми мовчимо. Ми Хоптака не судимо, який в школі два додати два не міг, а потім сміявся з сільських мучеників-студентів, бо він собі готовий диплом про вищу освіту за дві тисячі зелених придбав і в очі того університету не видів. Ми краще дамо під дихало язиками тій нещасній Настуньці та її дітям, бо вони дарма що розумні, зате безборонні. Отакі ми [М1].

Блок 2 – перехід опосередкованого докору в полікомунікативний – *докір,* спрямований на необмежену кількість адресатів (виражений займенником *ми*, що вказує на сукупність чи велику кількість людей, зокрема й на адресанта докору). Таким чином, докори, адресантом яких є М1, декодують інтенції, закладені в попередніх репліках-докорах (М1 прагне вказати на суспільні проблеми, причиною яких є самі люди (*ми*), не здатні виступити за справедливість), актуалізуючи при цьому нову інформацію (*докір* забезпечує *інтенційність* та *інформативність* художнього тексту).

(Блок 3)

– А що ти раптом так розмітингував? Чого ще в ті перші роки незалежності на сільських зборах оце все в очі Хоптакові і таким як він не висвистав? Га? Ти ж теж до того "руху" перся? [М2]

– А то мене одного би хтось почув? Хіба я один щось міг змінити?[М1]

– А чом би й ні? Ти б почав, а ми б пристали. [М2]

– Я знаю, як би ви пристали: дурним би зробили та ще й заплювали! [М1]

– А ти колись пробував? Серед нас, сусідів, осьдечки розперізуєшся, а як десь далі, то вже й портками трясеш? Ох, моя піч, коли б я на тобі, а ти на коні, то був би з мене вояк славний! Чи як? Зачекай, куди вже нагострив лижі? Як сам по правді любиш, то по правді й слухай! [М2] [8, 83-84].

Блок 3 – зміна комунікативної поведінки М2, який "перебирає" комунікативну ініціативу на себе, тобто у відповідь на *докір* теж реагує докором (*А що ти раптом так розмітингував? Чого ще в ті перші роки незалежності на сільських зборах оце все в очі Хоптакові і таким як він не висвистав?*). Така швидка зміна комунікативних ролей забезпечує *динамічність* художнього дискурсу. М2 активізує опозицію "ми – ти", яка "декодує" псевдоінформацію, висловлену М1 (*Серед нас, сусідів, осьдечки розперізуєшся, а як десь далі, то вже й портками трясеш?* – антонімічне протиставлення фразеологізованих сполук *серед сусідів розперізуватися – трясти портками).* Наступна репліка-докір М2 *Ох, моя піч, коли б я на тобі, а ти на коні, то був би з мене вояк славний!* – контекстуально опозиційна пара до репліки, висловленої М1, *– Голови в коміри повтягали і – моя хата скраю* (Блок 2), що забезпечує *зв'язність* художнього тексту). Таким чином, докір як жанр організовує текст на внутрішньому і зовнішньому рівнях.

Жанр "докір" у художньому тексті (дискурсі) сприяє відтворенню "живих" обставин, місця і часу спілкування учасників комунікації, їх психологічних, когнітивних та ментальних особливостей, тому на основі висловлювань-докорів, що належать персонажеві, можна скласти "характеристику його мовної особистості і, як наслідок, прийти до розкриття й розуміння художнього образу" [15, 78]. Звідси виходить, що *докір* у художньому тексті виконує **образотвірну** функцію. Порівняймо:

– Я люблю тебе, Катерино, і це єдине, що я можу тобі відповісти, повір мені, повір, Катрусенько, серденько, сонечко… – шептав їй Іван поміж поцілунків.

Раптом Катерина, ніби опам'ятавшись, стала вириватися від нього знову:

– Пусти, мені вже пора до хати!

– Ні, ще трохи побудь, побудь, рибочко…

– Ти і їй говориш такі слова? – охолодила його несподівано Катерина.

– Кому? А-а… Ні, я нічого їй не говорив! Ти можеш, нарешті, про неї не згадувати, можеш? – крикнув з відразою останні слова, сам собі дивуючись, бо відчув, що й справді щирий з Катериною [9, 66].

У наведеному фрагменті тексту персонажі (Іван та Катерина) закохані один в одного. Почуття хлопця експліковано лексемами *серденько, сонечко, рибочко,* що задають романтичний тон спілкування й дають позитивну характеристику Іванові. Почуття Катерини вербально не виражені, однак вони імпліцитно "прочитуються" в *докорі,* адресантом якого вона є (*Ти і їй говориш такі слова?*). Такий підбір лінгвістичних засобів у наведеній конситуації мовлення створює образ ображеної дівчини, "тобто опредмечує у мовленнєвих вчинках основні стихії художнього образу" [13, 71]. Адресат не погоджується із висловленим йому докором, вважає його несправедливим – відповідь-заперечення (комунікативна негація) *крикнув з відразою: "Ні, я нічого їй не говорив! Ти можеш, нарешті, про неї не згадувати, можеш?"*, на яку сам не очікував.

Отже, докір, як показав матеріал дослідження, маючи відповідні комунікативно-прагматичні характеристики, у художньому тексті виконує також такі основні функції: волюнтативну, стимулятивну, контактоустановлювальну, емотивну, текстотвірну та образотвірну. Виділення цих функцій дає можливість говорити про широкий спектр побутування мовленнєвого жанру "докір" у комунікативному просторі.

1. *Андрухович Ю.* Московіада: роман жахів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 256 с.
2. *Бацевич Ф. С.* Основи комунікативної лінгвістики / Ф. С.Бацевич. – К. : Видавничий центр "Академія", 2004. – 344 с.
3. *Богомил Н.* Речевой акт упрека / Н. Богомил // Види мовленнєвої діяльності: лінгвістичні та дидактичні аспекти : тез. доп. наук. конф. та 3-го українсько-німецького симпозіуму. – Х., 1995. – С. 59–60.
4. *Вдовиченко Г.* Тамдевін / Галина Вдовиченко. – К., 2010. – 202 с.
5. *Выготский Л. С.* Мышление и речь. Психологические исследования / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1996. – 416 с.

6. *Голянич М. І.* Художній текст у лінгвофілософському вимірі / М. І. Голянич // Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ, 2009–2010. – Вип. 23–24. – С. 11–16.
7. *Дерпак О. В.* Конфронтативні мовленнєві жанри: комунікативно-прагматичний та мовні аспекти (на матеріалі української, англійської та польської мов): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.15 "Загальне мовознавство" / О. В. Дерпак. – К., 2005. – 20 с.
8. *Дзюба М.* Музейна баба / Марія Дзюба. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2005. – 230 с.
9. *Дзюба М.* Укриті небом / Марія Дзюба. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2003. – 240 с.
10. *Дубровская Т. В.* Некоторые прагматические характеристики речевых жанров "осуждение" и "обвинение" / Т. В. Дубровская, М. А. Кормилицына // Жанры речи : сб. науч. ст. – Саратов : "Колледж", 2002. – Вып. 3. – С. 272–282.
11. *Жельвис В. И.* Инвектива: опыт тематической и функциональной классификации / В. И. Жельвис // Этнические стереотипы поведения. – Л. : Наука, 1985. – С. 296–322.
12. *Золотухін Г.* Слово як конфліктоген / Г. Золотухін // Соціальна психологія. – 2004. – № 1 (3). – С.72–85.
13. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : КомКнига, 2006. – 264 с.
14. *Корній Дара* Тому, що ти є / Дара Корній. – Х. : Клуб сімейного дозвілля, 2012. – 236 с.
15. *Криницька О. І.* Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі української модерної драми кінця XIX – початку XX століття) : дис. … канд. філол. наук : 10.02.01 / Криницька Ольга Ігорівна. – Івано-Франківськ, 2009. – 249 с.
16. *Курьянович А. В.* Способы реализации волюнтативных коммуникативных установок в современных эпистолярных текстах рекламного характера / А. В. Курьянович // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2009. – Вып. 4(82) – С. 107–111.
17. *Малярчук Т.* Звірослов / Таня Малярчук. – Х. : Фоліо, 2009. – 281 с.
18. *Полякова Е.В.* Письмо-упрек / Е. В. Полякова // Жанры речи: Сборник научных статей. – Саратов : "Колледж", 1999. – Вып. 2. – С. 287–291.
19. *Попова О. В.* Мовленнєва актуалізація емоційності / О. В. Попова // Наукові праці Ком'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільськ, 2010. – Вип. 22, т. 2. – С. 102–106.
20. *Шаховский В. И.* Ложь (вранье) как речевой жанр (к теории жанрообразующих признаков) / В. И. Шаховский // Жанры речи: сборник научных статей. – Саратов : "Колледж", 2005. – Вып. 4. – С. 220–243.
21. *Ярмаркина Г. М.* Жанр просьбы в неофициальном общении: риторический аспект / Г. М. Ярмаркина // Жанры речи : сборник научных статей. – Саратов : "Колледж", 2002. – Вып. 3. – С. 262–268.

В статье определены функции речевого жанра "упрек" в художественном тексте, важные при его реализации в процессе коммуникативной интеракции.

Ключевые слова: *упрек, функция, адресант, адресат, художественный текст.*

The article defines the functions of genre "reproach" in a literary text, are important in its implementation in the process of communicative interaction.

Keywords: *reproach, function, addresser, addressee, literary text.*

УДК 82.0: 82–312.9
ББК 83.0

Соломія Хороб

СТРАТЕГІЯ ФАНТАСТИКИ ТА ЇЇ ЖАНРОУТВОРЕНЬ: КОНЦЕПЦІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

У статті здійснено огляд літературно-критичних праць, присвячених проблемі фантастики та її жанроутворень. Автор дослідження використовує наукові праці зарубіжних та українських літературознавців, що розкривають насамперед природу, сутність "фантастичного", а також існування таких фантастичних форм, як наукова фантастика, утопія, антиутопія, фентезі.

Ключові слова: *фантастика, жанр, стратегія жанроутворень, наукова фантастика, фентезі.*

© Хороб С., 2013–2014

Постановка проблеми. Сьогоднішній стан розвитку української, як і світової літератури, важко уявити без творів, у яких художньо прогнозується майбутнє окремої особистості чи й загалом суспільства, без романів, повістей, оповідань про наявність (поряд із реальними) зовсім інших, видуманих, неземних світів – дивних, фантастичних, частіше захоплюючих своєю невідомістю, таємничістю… З іншого боку, й таких, що можуть лякати безперспективним фіналом, бо майже у кожному, справді талановитому витворі майстра пера, присутня концепція, яка спонукає до думки про те, що автори через фантастичне дійство творять моделі існуючих суспільств у різних часопросторах (давноминулих, теперішніх, майбутніх), спонукаючи сучасників принаймні задуматись, чи живемо в гармонії з іншими людьми, природою, загалом довкіллям, чи думаємо про нащадків, про майбутнє, а чи тільки про день нинішній, творимо Добро чи Зло…

Недостатній науковий інтерес до фантастичного жанру в Україні мотивується тим, що не тільки донедавна, а ще й сьогодні ставлення до цього пласту літератури є здебільшого як до розважального, не серйозного, тобто зовсім відмінного від філософського чи психологічного роману, драматичної поеми, історичного роману у віршах тощо. Очевидно, цим можна пояснити відсутність будь-яких міркувань про фантастику в "Нарисах з теорії літератури" (К., 2010), правда, написана праця В.Іванишиним набагато раніше, у навчальному посібнику "Аналіз художнього твору" (К., 2013) В.Марка, згадується тільки науково-фантастичний різновид роману в "Короткому словнику літературознавчих термінів", поданих у праці "Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості" (Житомир, 2009) ученим П.Білоусом. За небагатослівними розмислами В. Пахаренка про фантазію як невід'ємну передумову художньої творчості відчутно, що автор не ставить собі за мету осмислити природу чи сутність фантастики, хоч у переліку творів українських і зарубіжних письменників названо ті, в яких присутній більшою чи меншою мірою елемент фантастичного [6, 40]. При наявності численних посилань на використовуване поняття "фантастичне" і "фантазія" в підручнику Н.Ференц "Основи літературознавства" (К., 2011. серія " Вища освіта XXI століття) вони не ставляться для глибокого осмислення у цьому виданні. Натомість відомий науковець М.Моклиця уже подає у "Вступі до літературознавства" (Луцьк, 2011) визначення "фантастика", "наукова фантастика", "фентезі", "антиутопія", "утопія", правда, лаконічно в "Словнику термінів", запропонованих студентам. Київський теоретик літератури А.Ткаченко тільки називає "стильовий різновид" романної прози – химерно-фантастичні твори [10, 88], проте таким означенням спонукаючи повернутися до джерел сучасної фантастики і фентезі зокрема. І цей перелік можна продовжувати. При цьому ми свідомі того, що кожен учений має свої улюблені об'єкти і предмети досліджень. Та загалом можна підсумувати, що нині проблемою фантастики в українській науці більшою чи меншою мірою займаються одиниці (А.Нямцу, В.Захаржевська, Т.Бовсунівська, О.Галич, Ю.Ковалів, Г.Сабат, Г.Сиваченко, О.Стужук, С.Олійник, В.Чобанюк, І.Кияк та ін.).

Аналіз актуальних досліджень. Власне основою статті і буде тлумачення концепцій різних науковців і включаючи й зарубіжних щодо фантастики, її природи, конкретики дефініцій та їх побутування на різних етапах літературного процесу.

Насамперед звертаємо увагу на праці Ц.Тодорова "Вступ до фантастичної літератури" (1968) та Н.Корнвелла "Фантастика: від готики до постмодернізму" (1990), С.Лема "Фантастика і футурологія" (1970), А.Нямцу "Поетика сучасної фантастики" (2002), монографії чи окремі розвідки А.Бріттікова, С.Тамарченка, Т.Чернишової, Н.Чорної, В.Чумакова та ін.

Мета статті. Дослідити концепції зарубіжних та українських літературознавців щодо самого поняття фантастики.

Основний зміст роботи. Науковий інтерес до фантастики значно зростає у 70-х роках XX століття після опублікованої праці Цвєтана Тодорова "Вступ до фантастичної літератури". Автор – яскравий представник французького структуралізму – викладає власну концепцію "фантастичного", наводячи приклади із світової літератури, починаючи від фольклору і завершуючи сучасною йому фантастикою. За Ц.Тодоровим, особливістю чи характерною рисою цього жанру є її двозначність, постійні сумніви у виборі: реальність чи уява, правда чи ілюзія? І що важливо, ефект "фантастичного" існує доти, поки зберігається ця невпевненість в осмисленні подій, бо як тільки читач чи персонаж схилиться до певного трактування незрозумілого, це перестане бути ознакою фантастичної літератури [11, 21]. Одразу ж зазначимо, погодитися з цим

міркуванням проблематично, та ще й як концептуальним при визначенні головної риси природи твору, адже існують і такі жанри фантастики, де в ірреальності зображуваного ніхто не сумнівається, – фентезі, наприклад. Та відкидати цю концепцію, безперечно, не варто, бо вона може стосуватися певної групи фантастичних творів, але не всіх.

Правда, Ц.Тодоров, запропонувавши власне визначення фантастики, наголошує, що ключова позиція щодо жанрової приналежності твору не є оригінальною, бо ще в кінці XIX століття такі різнопланові вчені, як М.Джеймс, В.Соловйов, О.Рейман, писали, що сумніви у виборі пояснення створюють ефект фантастичного. Проте саме французькому дослідникові варто насамперед завдячувати, бо ж якраз із його праці почалася власне наукова дискусія щодо природи фантастики.

Зрозуміла річ, що науковець такого рівня мав своїх послідовників і опонентів. Це насамперед К.Брук-Роуз і Р.Джексон, які вважаються найбільш серйозними поціновувачами фантастичної концепції Тодорова. Перша з них додає до принципу "невпевненості" ще й власну концепцію "незрозумілості", неясності, вважаючи, що складність і водночас витонченість фантастичного жанру приховано саме у його "незбагненності". Р.Джексон своєю чергою наголошує, що фантастика існує тільки на межі між "реальним" та "вигаданим" ("Fantasy: The Literature of Subversion" London, 1981).

Проте найбільш вагомими щодо цього видаються міркування англійського вченого Н.Корнвелла, який опублікував свою працю під назвою "Фантастична література: від готики до постмодернізму" ("The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism", 1990). Дослідження науковця акцентує увагу на термінології (особливості побутування цього терміну у французькій та англійській мовах), ментально-літературній природі фантастики, внутрішній дихотомії жанру: "чудесне" і "неймовірне". Н.Корнвелл осмислює також ряд інших фантастичних концепцій – Е.Рабкіна, У.Ірвіна, С.Лема, С.Манлава і вже згадуваних К.Брук-Роуз та Р.Джексон. Аналізуючи твердження Ц.Тодорова про особливості жанрової природи фантастичного, дослідник пише: "Очевидно, що поняття "фантастичне" суперечить багатьом літературним теоріям. Справді, таке поняття сприймається як опозиційне традиційним ідеям теорії жанру, хоча очевидно й те, що плідне дослідження "фантастичного" можливе лише в системі літературних жанрів [Цит. за: 3, 417]. Таким чином, це положення не тільки підтвердило вагомість концепції Ц.Тодорова, а й додало якісно нових ознак до цієї тези: "фантастичне" стає немов би наджанром, історично сформувавшись на основі одночасно з ним існуючих наративних жанрів (роман, повість тощо) [Цит. за: 3, 417]. Очевидно, саме це дослідження дало поштовх до розгляду фантастики як метажанру, хоча останнім часом загалом спостерігається тенденція до творення нових теорій жанру чи переосмислення старих на сучасному рівні.

Щодо найбільш негативних відгуків на теорію Ц.Тодорова, то, безперечно, це критика Станіслава Лема. Якщо французький науковець "вузько" поділяє всі фантастичні твори від "незвичного" до "чудесного", то польський дослідник вважає, що при цьому потрібно виділяти набагато більше чинників (наприклад, алегоричність, іронічність тощо). Разом з тим незрозумілим було для С.Лема зведення до "фантастичного" і детективів, і "романів з продовженням", вказуючи, що таким чином до аналізу Ц.Тодорова не ввійшло чимало вже реально існуючих жанрів фантастики чи тих, які хоча б теоретично мають можливість з'явитися.

Аналізуючи цілий ряд наукових дефініцій фантастики та наукової фантастики, російський літературознавець і, що головне, теоретик Євген Тамарченко виділяє в них принцип межовості. Саме межа, рубіж – це те місце, де зливаються воєдино "чорне" і "біле", в нашому випадку – реальність та вигадка. Власне, в усіх попередніх дослідженнях про такі категорії завжди фіксується, проте найбільш науково обґрунтовано вони постають саме в Є.Тамарченка. На його думку, "в пограниччі – природа фантастики", більше того, "фантастика та її художній світ є межею межі" [9, 133]. Правда, науковець подає і таке визначення: "Фантастика породжується реальністю та сучасністю і обернена до них як метод їхнього художнього відтворення" [9, 141]. На вищезазначену тезу, що фантастика – метод, відповіли українські вчені Г.Панченко та М.Маковецька, зауважуючи, що фантастика може бути різною – і реалістичною, і романтичною, і модерністською, тому методом бути не може. О.Стужук також додає, що "фантастика перебуває у межах методу серед інших засобів та прийомів, але методом не є" [8, 215].

Найавторитетнішим ученим в Україні, теоретиком та історіком літератури, який

ґрунтовно досліджує поетику сучасної фантастики, є Анатолій Нямцу. Він здійснює аналіз закономірностей її функціонування у світовій літературі (на жаль, тільки зрідка заглиблюючись в українську, скажімо, осмислюючи специфіку "українського Агасфера" в "Марку проклятому" О.Стороженка). Свої теоретичні синтези літературознавець виводить на основі осмислення величезної кількості художніх творів зарубіжних авторів, йдучи від конкретики до узагальнення і систематики, акцентуючи на найбільш поширених мотивах (мандрівки в часі, контактами з інопланетянами, "паралельних світів", "альтернативної історії" та ін..), ідеях, концепціях, образах. При цьому автор розглядає найбільш вагомі аспекти "взаємодії поетики фантастичного із загальнокультурними зразками" [5, 41]. А.Нямцу, виділяючи ряд функцій фантастичного в літературі XX ст. (онтологічна, футурологічна, гносеологічна, прогностична, аксіологічна та ін..), говорить і про "авантюрну фантастику, містичну фантастику, екологічну фантастику", а також соціальну, філософську, гумористичну фантастику [5, 6], і цей перелік, безумовно, можна продовжувати.

Автор справедливо наголошує на специфіці і складній взаємопов'язаності науки і мистецтва, що часом не враховується дослідниками фантастики як жанру. Не можна не погодитись з міркуванням ученого (яке він висловлює, аналізуючи праці Т.Чернишової) про неоднозначність і дискусійність висновків навіть знаних дослідників. Бо й справді, вони зроблені на основі якоїсь частини художніх творів, адже неможливо, додамо, перечитати й проаналізувати всі твори фантастичного змісту не лише у всіх літературах світу чи Європи, а й навіть якоїсь окремо взятої національної літератури. Тому, зрозуміло, що йдеться про умовність підсумків зробленого, які будуть доповнюватися новими дослідниками інших і нових художніх творів різних національних письменств.

Аргументовано науковцем і те, чому він вагомою значення надає саме осмисленню аспектів легендарно-міфологічної традиції у різних фантастичних жанроутвореннях (наприклад, легенди про Фауста, Атлантиду, Щуролова, Агасфера, Грааля, міфи про Прометея, Геракла, міфи троянського циклу, на основі яких будуються сучасні літературні міфи). Ґрунтовні наукові праці А.Нямцу можуть слугувати інспіратором і стимулом для дослідження специфіки національної, скажімо, української фантастичної літератури.

Та, незважаючи на те, що й нині "саме поняття фантастичного набуло розмитого характеру, а спроба виділити "чисту" фантастику є безперспективними з точки зору науки" [5, 5], все ж варто сьогоднішнім дослідникам цього пласту літератури давати свою конкретизацію термінів, наукових дефініцій, бо хоч існуючі досі все ще не задовольняють більшість учених, щоб ввести їх однозначно в енциклопедичні видання, та вони кожен по-своєму рухають наукову думку стосовно такого неоднозначного поняття, як фантастика та її різновиди.

І дискусії щодо проблеми жанрової сутності фантастики, і стосовно класифікації підвидів триває й досі. Найпопулярніший і водночас найпростіший підхід до цього питання розділяє фантастику на наукову фантастику та фентезі, власне, поділ на те, що більш вірогідно може втілитися в реальність (на основі наукових дослідів у майбутньому), і те, що, вочевидь, ніколи не здійсниться.

У другій половині XX століття, особливо в 60–70-х рр., в критичних і літературознавчих статтях досить часто говорилося про наукову фантастику. Але варто зазначити, що радянське літературознавство сприймало наукову фантастику як єдино можливу форму розвитку фантастики. І це зрозуміло. Дослідниця цієї проблеми в українському літературознавстві Наталя Чорна вважає суттєвою рисою цього пласту літератури "її здатність створювати гіпотетичні картини майбутнього на підставі соціально-наукових прогнозів" [13, 44]. Це можна пояснити й тим, що такий пласт літератури відмінно "грав" на ідеологію тогочасного радянського суспільства, яке, якщо і не насправді, то хоч на сторінках фантастичної книги буде лідером у науково-технічних дослідженнях і відкриттях. При цьому проблема класифікації все ж існувала. Наталя Чорна виділяє кілька жанрових структур у такого типу творах, зокрема "роман-утопію" і "фантастику соціальних пересторог", залежно від того, "чи втілює письменник свою позитивну суспільну програму, чи змальовує небажаний, негативний варіант майбутнього як наслідок можливого розвитку соціальних тенденцій сучасності" [13, 44]. В російському літературознавстві, як склалося, більше науковців цікавилися цією проблемою, але чіткого визначення наукової термінології чи кон-

кретної класифікації в цьому аспекті теж не спостерігалось.

Так, один із перших дослідників російського радянського науково-фантастичного роману А.Бритіков ще в кінці 60-х – поч. 70-х рр. вважав його не тільки "жанром", але й відносив до "особливого виду чи типу мистецтва" [1, 4]. А В. Чумаков запропонував таку класифікацію, де виділяє фантастику "формальну, стильову" і "змістову", в яку входять "змістова утопічна" і "науково-соціальна" [14, 7]. Однак при такому поділі важко встановити межу між запропонованими жанрами чи піджанрами, бо хіба науково-соціальна фантастика не може бути за змістом утопічною? Ось чому дослідниця знову ж таки російської фантастики Т.Чернишова вважає таку класифікацію "найскладнішою" із запропонованих [12, 230] і, довівши в статті "О старой сказке и новейшей фантастике" органічну взаємопроникність наукової фантатики і казки, вона цілком справедливо засвідчувала ознаки кризи жанру, бо завершилось його "перше коло" розвитку, настав період пошуків "нових шляхів" [12, 247]. Як на 1977 рік, то гіпотеза цілком прийнятна, правда з нижченаведеним міркуванням важко погодитись в усьому: "Можливо, НФ (наукова фантастика. – *С.Х.*) в майбутньому просто зіллється з великою літературою і перестане існувати як самостійне явище…" [12, 248]. Принаймні, на початку XXI століття цей прогноз не справджується і не має підстав для існування.

А коли в 70-х рр. теоретики та історики літератури наукову фантастику класифікували, виходячи із змістової сутності та стильової манери письменника, виділяючи пригодницький, філософський та іронічно-пародійний напрям, додаючи фантастику "філософську і психологічну", то врешті-решт приходили до думки про умовність кожної класифікації та її нерозробленість. До цього додаємо, – не тільки кілька десятиліть тому, а й нині, коли після 1985 року відбулися особливо помітні зміни в усьому: в методології, кардинально нових наукових підходах, різних складових змістово-формотворчих виявлень у структурі художнього тексту. Так, на початку нового тисячоліття уже згадуваний дослідник поетики жанру в Україні А.Нямцу пропонує говорити про фантастику як про літературний прийом [5, 9].

Ведучи мову про фантастику, літературознавці нерідко оперують такими поняттями, окрім "наукової фантастики", як "футурологія", "утопія", "антиутопія", "фентезі", "міф" та ін.

Останнім часом поняття "футурології" частіше вживається як образний синонім прогнозування, що використовується в літературі про майбутнє. Та все ж і письменник, який пише фантастичний твір, і читач, улюбленим жанром якого є роман про майбутнє, мав би знати, що таке футурологія. Зрештою, навіть початкуючий дослідник красного письменства переконається, що це не жанр, а окрема наука. Підтвердженням останнього є "Словник іншомовних слів", де вказується: "Футурологія – комплексна дисципліна, що ґрунтується на даних суспільних та природничих наук і ставить за мету передбачення майбутнього" [7, 958]. Та деякі письменники сприймаються читачами і як футурологи, виступаючи з футурологічними статтями, есеями, проектами (скажімо, А.Кларк, О.Бердник, С.Лем), а останній з них, як уже згадувалось, написав ґрунтовну працю про взаємозв'язок фантастики і футурології – гри уяви і строгої науки).

Більшість учених до жанрів наукової фантастики відносять й утопію. Цей термін наявний, по суті, в усіх словниках-довідниках чи літературознавчих енциклопедіях. Знову ж таки, залежно від року видання того чи іншого посібника, зміст його розширюється і доповнюється відповідно до руху літературознавчої думки тієї доби, введення "повернених" письменників, творів, понять. Так, в одному з них читаємо: "Утопія (від гр. u-topia, topos. – місце, неіснуюче місце) – фантазія, нездійсненна мрія" [7, 919]. В іншому як приклад додається роман "Сонячна машина" Володимира Винниченка [Літературознавчий словник-довідник / ред. кол. Гром'як Р.Т. та ін., 1997, 703]. У "Литературном энциклопедическом словаре" (М., 1987), де порівняно з попередніми подібними виданнями наявний глибший (попри деяку неминучу засоціологізованість, бо ж переходова доба) аналіз цього жанру як на прикладі різних епох в зарубіжній літературі, так меншою мірою і в російській, виділяються такі поняття, як "первинна" і "вторинна утопія", що не сприяють чіткості термінологічного визначення. В найновішій "Літературознавчій енциклопедії" (за ред. Ю.Коваліва, 2007) уже чітко виділяється утопія "як літературний жанр", що "іноді розглядається як різновид наукової фантастики, в якому піддана критиці сучасність" [4, 517].

На наше переконання, найбільш поширеними відгалуженнями-жанрами фантастики сучасної доби є якраз утопія, антиутопія, фентезі й наукова фантастика. Зрозуміло, що це предмет уже іншого наукового розмислу, скажемо тільки, що літературна утопія – це самостійний жанр, який також може побутувати у межах фантастики, але аж ніяк не різновидом наукової фантастики.

Антиутопія вже за етимологією вказує на заперечення утопічних варіантів суспільства (грец. anti: проти і англ. utopia: місце, якого не існує), тому й поширені ще інші, по суті, синонімічні назви "негативна утопія" чи "роман-попередження". Це "різновид сучасного роману, в якому окремі тенденції розвитку суспільства подаються у негативній історичній перспективі" (за "Українською літературною енциклопедією", т.1. – 1988 р). Власне, в цих жанрових різновидах фантастики спостерігається пронизаність "песимістичним поглядом на майбутнє, розчаруванням у цінностях цивілізації". Поряд із найбільш відомими зразками цього жанру в світовій літературі (третя та четверта книги "Мандрів Гуллівера" Дж.Свіфта, "451 по Фаренгейту" Р.Бредбері, "Іруон" С.Батлера, "Машина часу" Г.Веллса, "Чудовий новий світ" О.Хакслі, "1984" Дж.Оруела, "1985" Е.Бьорджесса та ін.) літературознавці на початку третього тисячоліття називають й українських авторів: Павла Тичину ("Прометей"), Остапа Вишню ("Чухраїнці"), Галину Пагутяк ("Смітник Господа нашого", "Радісна пустеля", "Записки Білого Пташка"), В.Кожелянка ("Дефіляда в Москві", "Конотоп"), О.Ірванця ("Рівне/Ровно"), Нілу Зборовську ("Українська реконкіста"), О.Тесленка тощо. Сюди ж додаємо останні твори Ю.Щербака ("Час смертохристів. Міражі 2077"), Т.Антиповича ("Хронос") чи твори Марини і Сергія Дяченків (скажімо, І і ІІІ-я умовно виділені частини роману "Дика енергія Лана" та ін.).

І нарешті, один із найновіших жанрів фантастики – фентезі, який у зарубіжному літературознавстві почали досліджувати в 70-х рр. XX століття, а в українському про нього тільки почали говорити на рубежі минулого і сьогоднішнього віку. Володимир Єшкілєв (у "ПЛЕРОМІ 3'98") трактує його як "літературний жанр деміургійного дискурсу. Термін "фентезі" виник як опозиція до терміну "наукова фантастика" для означення деміургійних (фантастичних) літературних творів, не заангажованих до передбачень науково-технічного прогресу, дія яких відбувається у персональних світах, декорованих здебільшого в стилі готичного роману").

Фентезі як жанр вважається цілковито новим в українській літературі. Тому, зрозуміло, як і все нове, модерне, він має своїх прихильників і опонентів. Це засвідчили міркування літературознавців, критиків, письменників, загалом читачів сучасної фантастики, які роздумували на сторінках журналу "Книжковий клуб плюс" на тему "Фентезі: відстань до істини" (2006 рік). Звичайно, тут варто як приклад навести назви відомих творів В.Земляка ("Лебедина зграя" і "Зелені Млини"), читані в дитинстві казки, тобто так чи інакше різні вияви фантастики, а різниця між нею, царицею фантастикою і фентезі як піджанром, за дискутантами, туг не відчутна, а ніби зливається в одне поняття. Та справедливим є їхнє міркування про те, що химерна проза є "предтечею фентезі" (М.Славинський).

І справді, як тут не згадати романів Є.Гуцала ("Позичений чоловік…"), В.Дрозда ("Ірій"), П.Загребельного ("Левине серце"), Ю.Щербака ("Хроніка міста Ярополя") чи О.Ільченка, який своїм романом "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця", по суті, започаткував химерний струмінь української літератури на початку другої половини XX століття. Але ж можна шукати елементи фантастики, навіть фентезі, у ще глибших джерелах (бурлеск, ранній український період творчості М.Гоголя ("Страшна помста", "Вій", "Вечори на хуторі біля Диканьки") чи з петербурзької доби ("Ніс"), Г.Квітки-Основ'яненка ("Мертвецький великдень", "Конотопська відьма), О.Стороженка ("Марко Проклятий"), окремих розділів "Енеїди" І.Котляревського, безперечно, "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського, "Лісова пісня" Лесі Українки та інших, ближчих до сьогоднішньої доби в XX столітті (Ю.Смолич, В.Владко, І.Білик, О.Бердник, М.Руденко тощо). Можна дискутувати з приводу того, чи фентезі – напрям у фантастичній літературі чи жанр або різновид фантастики. Але в чому не можна не погодитися з учасниками дискусії "Фентезі: відстань до істини", що "українська міфологія аж ніяк не гірша за скандинавську, тому цілковито заслуговує на роль "бази" для нових фентезійних творів" (Т.Литовченко).

Відрадно відзначити, що за останнє десятиліття появилося кілька досліджень нової хвилі молодих науковців стосовно нашого

предмета осмислення. Так, Олеся Стужук запропонувала тлумачення художньої фантастики як метажанру, осмисливши досить докладно різні визначення поняття фантастики зарубіжних й українських науковців та її класифікації, подаючи вагомі аргументи стосовно відстоювання своїх дефініцій. Олександра Леоненко досліджує жанр фентезі в українській прозі кінця XX – початку XXI століття на основі фантастичних творів Г.Штоня та Г.Пагутяк. При цьому авторка визначає жанрові риси українського фентезі та його побутування в останні десятиліття літературного процесу на основі літературознавчих і філософських праць західноєвропейських та українських учених. Хоча, зрозуміло, висновки заґрунтовані на матеріалі творів двох авторів, будуть неповними про цей жанр в українському літературному процесі і вимагатимуть постійних доповнень. А Світлана Олійник досліджує творчість Олеся Бердника крізь проблемно-тематичний аспект, моделі характеротворення, ідіостилістичні засоби образотворення та інтертекстуальні зв'язки доробку письменника з науковими концепціями, міфологічнми парадигмами та історичними фактами. Ірина Кияк вивчає фантастичні та футурологічні твори С.Лема крізь призму жанру.

Таким чином, проаналізувавши головні положення щодо дефініцій фантастики сучасних літературознавців, солідаризуємося з тезою, що найповніше сутність фантастики репрезентує метажанр як систему "синтетичних міжродових й суміжних утворень, що мають ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою" [2, 112]. Олеся Стужук – автор уже згадуваного дисертаційного дослідження "Художня фантастика як метажанр" – додає, що вони "об'єднані не лише загальним предметом художнього зображення (зовнішній аспект), а насамперед способом художнього вираження (внутрішній аспект), що випливає з особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення".

Пропонуючи своє власне бачення фантастики, ми опираємося на вже існуючі та враховуємо твердження науковців про жанр та метажанр (П.Волинський, Г.Гачев, І.Денисюк, Ю.Ковалів, В.Кожинов, Н.Копистянська, О.Стужук). Відтак **фантастика** як літературознавче поняття – це динамічний матажанр із чіткою домінантою "фантастичного" (незвичайного, ірреального, таємничого, чудесного, умовного), що віддзеркалює через взаємодію змісту й форми людські й суспільні проблеми, які б часопростори не відображалися письменниками, та героїв-персонажів (реально-віртуальних, міфологічних, історичних, казкових, уявних), взаємозумовлених засобами і прийомами моделювання незвичного світу та компонентами ідіостилю.

Висновок. У статті проаналізовано різні погляди зарубіжних та українських науковців про специфіку фантастики та її жанрові різновиди. Зрозуміло, що тут ще далеко не повно осмислено сутність фантастичного, що буде предметом наступних розвідок.

1. *Бритиков А. Ф.* Русский советский научно-фантастический роман / А. Ф. Бритиков. – Л. : Наука, 1970. – 448 с.
2. *Галич О. А.* Вступ до літературознавства : [підручник для студ. вищ. навч. закл.] / О. А. Галич. – Луганськ : Вид-во "ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2010. – 288 с.
3. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 62 4 с.
5. *Нямцу А.* Поэтика современной фантастики / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – Ч. 1. – С. 3–41.
6. *Пахаренко В.* Основи теорії літератури / В. Пахаренко. – К. : Генеза, 2009. – 296 с.
7. Словник іншомовних слів / уклад. Л. О. Пустовіт та ін.). – К. : Довіра, 2000. – 1018 с.
8. *Стужук О.* Художня фантастика як теоретична проблема / О. Стужук // Слов'янська фантастика : зб. наук. праць. – К. : Київський університет, 2012. - С. 52–65.
9. *Тамарченко Є.* Уроки фантастики / Е. Тамарченко // В мире фантастки : сб. лит.-крит. ст. / ред. А. Кузнецов. – М. : Молодая гвардия, 1989. – С. 130–151.
10. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
11. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / перев. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
12. *Чернышева Т.* О старой сказке и новейшей фантастике / Т. Чернышева // Вопросы лит-ры. – 1977. – № 1. – С. 229–249.
13. *Чорна Н.* Українська фантастика сьогодні / Н. Чорна // Радянське літературознавство. – 1977. – № 5. – С. 45–52.
14. *Чумаков В.* О разновидностях фантастики в литературе / В. Чумаков // Литературные направления и стили. – М. : Изд-во МГУ, 1976. – С. 365–370.

В статье сделано обзор литературоведческих и критических работ, посвященных проблеме фантастики и ее жанрообразований. Автор исследования использует научные труды зарубежных и украинских литературоведов, в которых раскрывается в первую очередь природа, сущность "фантастического", а также существование таких фантастических форм, как научная фантастика, утопия, антиутопия, фентези.

Ключевые слова: *фантастика, жанр, стратегия жанрообразований, научная фантастика, фентези.*

The article deals with the presentation of literary and critical works devoted to the problem of the creation of genre of fiction. The author of research uses scientific works of foreign and Ukrainian literature, and reveals with the existence of problems such as fantastic shapes as fantasy, science fiction, utopia, antiutopia.

Keywords*: fantasy, genre, strategy of creation of ganre, science fiction, fantasy.*

УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО: ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ

УДК 821.161.2+7.036.2
ББК 83.3Укр

Роман Голод

ФРАНКОВЕ ОПОВІДАННЯ "ПОКИ РУШИТЬ ПОЇЗД" У СВІТЛІ ТЕОРІЇ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Статтю присвячено дослідженню елементів імпресіонізму в оповіданні Івана Франка "Поки рушить поїзд". З'ясовуються жанрові, композиційні та стилістичні особливості твору.

Ключові слова: *літературний напрям, стиль, поетика, жанр, імпресіонізм.*

Поняття "паровоз" в українській літературі зажило собі недоброї слави в радянські часи, коли цим назвиськом "нагороджували" політкоректні віршики про партію, Леніна, комсомол – безальтернативну тяглову силу тодішнього літературного процесу, яка все ж виводила інколи за собою на світ Божий і читацький цілу вервицю ***справжніх*** поезій того чи того автора. Тож аби реабілітувати чесне ім'я машини, звернемося до іншого, позитивного образу локомотива, що його створив на рубежі століть Іван Франко в оповіданні "Поки рушить поїзд".

Цей невеличкий за обсягом (усього 5 сторінок) шедевр малої прози письменника цікавий передусім новаторством у царині поетики. Оповідання – значною мірою експериментальне як у контексті індивідуального творчого методу Івана Франка, так і загалом для тогочасного літературного процесу в Україні. Проте "експериментальне" – зовсім не означає "випадкове", "штучне", "суперечне" попередньому історичному розвитку. Навпаки, характерною ознакою зламу століть у національній (як, зрештою, і в світовій) літературі є пошук нових форм і засобів художнього зображення, які б відповідали новим реаліям у сфері духовного та матеріального розвитку людства. Письменники молодшої генерації нерідко з юнацьким максималізмом закликали до радикальних змін, до відмови від усього, з їхньої точки зору, "застарілого", "традиційного", "народницького" в літературі, до прийняття нового "модерного" світосприйняття і стилю творення у мистецтві.

Звичайно, І.Франко, який однаково шанобливо ставився і до традицій, і до новаторства у літературі, який відчував діалектичну нерозривність цих двох категорій, не міг дозволити собі таких радикальних декларацій. Як справедливо зауважує Н.Шумило, "вчений-ерудит, письменник широкого діапазону, І.Франко з висоти знань різночасових культур у західноєвропейському модернізмі вбачав лише один з багатьох можливих шляхів, а точніше, одну із стежок подальшого розвитку літератури і, можливо, не найвідповіднішу українському менталітетові" [7, 776]. Однак неспростовним є і той факт, що модерні тенденції у світовому мистецтві не залишилися поза увагою першорядного українського теоретика, історика та критика літератури. Навіть більше, як правдивий позитивіст-експериментатор Іван Франко намагається віднайти у світовому модернізмі раціональне зерно, придатне для культивування на національному ґрунті. На доказ – численні звернення як на рівні літературно-критичної рецепції, так і художньої практики письменника до ідейно-естетичних здобутків імпресіонізму, символізму, експресіонізму. Власне, у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва, на наш погляд, і необхідно розглядати генетико-типологічні особливості оповідання "Поки рушить поїзд".

Переважна більшість істориків літератури пов'язує явище українського імпресіонізму з творчістю Михайла Коцюбинського. Однак Іван Франко в художній практиці теж неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, характерних для імпресіоністичного мистецтва. Навіть більше, саме Франко, на наш погляд, був ***першовідкривачем*** художньої системи імпресіонізму в національному літературному процесі.

Про обізнаність І.Франка з ідейно-естетичною доктриною цього напряму свідчить цілий ряд літературно-критичних праць письменника. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал "Der Kunstwart" він звертає увагу на цікаву статтю під назвою "Що таке малювання "en plein air", надруковану в дванадцятому номері цього журналу [6, т. 27, 277]. Як відомо, малювання "en plein air" культивували саме художники-імпресіоністи. Зрештою, український письменник є автором однойменного поетичного циклу, у якому подекуди робить спроби застосувати прийоми імпресіоністичного малярства у поезії.

Властиво, разом із "пленерною" манерою літературний імпресіонізм успадкував від свого малярського відповідника один хибний рецептивний стереотип: ніби-то праця митця "у пленері" обов'язково мусить бути пов'язана з пейзажистикою "на лоні природи", подалі від міської колотнечі та гамору. Канонічним прикладом імпресіонізму саме такого штибу в українській літературі є геніальне "Intermezzo" М.Коцюбинського, у якому природа і місто протиставлені одне одному, причому агресивність "ревучих потоків людського життя", спрямовану щодо "зеленого безмежжя природи", символізує залізниця – "залізна рука города". Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим артизмом позначена близька до імпресіоністичної (а подекуди таки імпресіоністична) пейзажистика у творах І.Франка – "Дріада", "Лесишина челядь", "Мавка", "На лоні природи", "Щука", "Мій злочин", "Під оборогом", "Неначе сон" тощо.

І все ж пленерна манера не заперечувала урбаністичної чи індустріальної тематики. Першопочатково вона покликана була максимально зблизити митця з предметом зображення, з його (предмета) часопросторовою "аурою". Прагнення працювати "на відкритому повітрі" виводило художника з обмеженого простору майстерні, надавало йому можливість, залучаючи всі органи чуття (за Франком "змисли"), безпосередньо й цілісно відтворювати ***емоційну*** картину світу. І не важливо, чи це стосувалося краси природи, чи урбаністичої тематики, чи новинок індустріалізації та науково-технічного прогресу. Навіть на хрестоматійно відомій картині Клода Моне "Враження. Схід сонця", картині, назва якої дала ім'я цілому мистецькому напряму, перші сонячні промені висвітлюють у передранковій темряві силуети достатньо нових за тодішніми технічними мірками кораблів. Великі художники та реформатори живопису, імпресіоністи були дітьми XIX століття, періоду прискореного науково-технічного розвитку та прогресу. Тому й урбаністична тематика широко представлена у творчості Огюста Ренуара, Поля Сезана, Жоржа Сера, Вінсента Ван Гога. Залізниця, залізничні мости, вокзали, поїзди ставали об'єктами зображення на полотнах Каміля Піссаро, Едуарда Мане, Ґюстава Кайбота, Клода Моне. Останній створив цілу серію із вісімнадцяти картин, об'єднаних назвою "Вокзал Сен-Лазар". На полотнах зображено пасажирів і працівників залізниці, архітектуру вокзалу, металічну конструкцію скляного даху, поїзди, а також випущені локомотивами густі клуби диму та пари, які, на переконання маляра, у поєднанні з відповідним освітленням якнайкраще передавали "ефект туману" в живописі. Попередньо художник зробив велику кількість ескізів у майстерні, але, незадоволений результатами, вирішив малювати на самому вокзалі аби, відповідно до власних естетичних принципів, хапати "гарячими" мінливі образи.

Як відомо, передавати "безпосереднє живе враження дійсності" прагнув у власній творчості і Франко. Він, цілком у дусі французького імпресіонізму, тонко відчував естетико-емоційний потенціал окремого моменту, адже

Кождий тон і кождий відтінь –
се момент один, промінчик,
але в кождому моменті
сяє вічності бриль'янт [6, т. 3, 36–37].

Миттєві образи-фрагменти виникають спонтанно і несподівано зникають, створюючи динамічну круговерть і залишаючи в поетовій душі сліди моментальних вражень:

Мигнув сей чудовий образ
і щезає, і зника,
і мене за серце вхопив,
мов могутняя рука [6, т. 3, 46–47].

Мінливі образи сплітаються в калейдоскопічну гармонію авторської ретроспективи, вони оживають в уяві поета як система моментальних суб'єктивних вражень, пропущених крізь призму його світосприйняття:

Все те не очима бачу,
а в душі воно живе,
все на крилах із гармоній
світла й запаху пливе [6, т. 3, 46]

Власне, на крилах із зорових, слухових, тактильних гармоній і прилетів в українську літературу чудовий образ локомотива з дивним, навіть кумедним, як для потужної залізної машини ім'ям – "Черепаха".

Оповідання, яке і за тематикою, і за стилістикою цілком заслуговує титулу "Франкового Сен-Лазар'а", вперше надруковано в журналі "Літературно-науковий вісник" 1898 року під назвою "Заким рушить поїзд". Без жодних текстуальних змін, але із заголовком "Поки рушить поїзд" твір уміщено в збірці "На лоні природи і інші оповідання" (Львів,

© Голод Р., 2013–2014

1905). На цей час Франко – зріла творча особистість із багатющим життєвим досвідом і художнім доробком. Він уже побував у багатьох містах західної та східної Європи. Подорожував, як правило, поїздом, тому переваги цього виду транспорту мав можливість пізнати особисто: епохальний винахід науково-технічного розвитку викликав у поступовця Франка правдиво позитивні емоції, як і будь-які прогресивні здобутки людства на шляху до "щасливої будущини мільйонів". До речі, не у всіх поступовців це "механічне диво" викликало однаково позитивні асоціації. Учитель і старший товариш Івана Франка – Михайло Драгоманов – від хвилювання "здурів" (вислів М.Драгоманова), коли його дочка Ліда їхала поїздом із Женеви до Софії: батькові здавалося, що вона неодмінно вихилиться з вагона й розіб'є голову об телеграфний стовп. Молодший за віком і прихильніший до науково-технічних новинок Іван Франко жодних загроз у цьому оживленому конструкторською ідеєю людини потужному "залізному коні" не бачить.

Безперечно, саме лише зацікавлення науково-технічним прогресом не є ідентифікаційною ознакою імпресіонізму. Сцієнтичні тенденції притаманні натуралізму; скрупульозне дослідження сфери виробничих відносин – одна з домінант реалістичного мистецтва; абсолютизоване захоплення новітніми технологіями, спрямованими у майбутнє, – концептуальна ознака футуризму. Відтак апріорна ідея про імпресіоністичний характер реферованого оповідання потребує більш вагомих аргументів на підтвердження. І вони, поза сумнівом, є.

Передусім зазначимо, що проблема напряму того чи іншого Франкового твору тісно пов'язана з проблемою жанру. Різні літературні напрями мають власні системи найчастіше вживаних жанрів: романтизм віддає перевагу ліриці; реалізм – великим епічним жанрам; модернізм повертається до ліризації та драматургії, культивує малу прозу. Справжньою "стихією" літературного імпресіонізму є фрагментарна, безфабульна проза у різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц). Фрагмент надавав письменникові можливість сконцентрувати творчу увагу на експресивно наповненому, окремо взятому, яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так започатковувалася безсюжетна проза. Про своє існування вона заявила ще в романтизмі (поезія прозою). В імпресіонізмі та експресіонізмі ця белетристика зазнала особливого розвитку. Оповідання "Поки рушить поїзд" очевидно тяжіє саме до такого фрагментарного, з ослабленою сюжетною лінією ґатунку творів. Власне кажучи, класичним, канонічним оповіданням цей твір назвати важко. Таке жанрове визначення номінально закріпилося за ним із авторського подання, як уже зазначалося, у виданні 1905 року під загальною для ряду творів "вивіскою" – *"...і інші оповідання"*. Жанрова дефініція, яка, на наш погляд, найбільше відповідає генологічній природі твору "Поки рушить поїзд" – ***етюд*** (невеликий за обсягом, безсюжетний твір настроєвого характеру). У творі чітко проявилася загальна тенденція літературного розвитку зламу віків, коли новела настрою (*nouvelle d'atmosphere*) починає домінувати над *"новелою акції"* і коли письменники шукають доступу вже не так до почуттів (*sentiments*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І якщо власне словесних художніх засобів виявляється замало, то у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку І. Денисюка, "йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні композиції" [2, 24].

Жанрово-композиційні особливості твору безпосередньо пов'язані з його змістовим наповненням. "Поки рушить поїзд" – це розповідь про декілька миттєвостей однієї, майже казкової, метаморфози – пробудження, а властиво, чарівне оживлення, залізної "Черепахи". На описі калейдоскопічних змін різних фаз цього дивовижного перетворення побудована композиційна матриця твору та його образна система. Спочатку "Черепаха" ще спить – "холодна, нечутлива, мов заклята царівна в скляній труні"; "крізь скляний дах її труни" чимраз цікавіше заглядає "молодий день" [6, т. 20, 70]. Від сонячних поцілунків залицяльника та копіткої праці палячів, що розкладають вогонь у її "залізному нутрі", "Черепаха" починає прокидатися. Поступово вона набирається сил, і вже незабаром стає подібною на "величезного залізного коня". Потужна, повносила "Черепаха" сичить, "мов тисяча лютих гадюк"; "всіми своїми частями

грає, бринить, мов муха, зловлена в павутину"; "мов дикий звір", готується зірватися з місця, скочити і побігти, погнати в безвісті [6, т. 20, 72]. І врешті-решт цілковито оживає машина в русі: "А "Черепаха" на чолі поїзда не йде, а пливе, бринить, фукає, робить боками, тремтить, сипле іскри, бухає димом і парою, мов жде не діждеться тої хвилі, коли буде могти вповні розігнатися, розбігтися, показати свою силу" [6, т. 20, 73].

Отже, маємо справу зі своєрідними біоритмами оживленої чи то буденною працею робітників-залізничників, чи технічною думкою інженерів-конструкторів, чи творчою уявою та фантазією автора-оповідача, а найімовірніше – їхніми спільними зусиллями – ще донедавна холодної купи заліза. Для підтримування цієї типово імпресіоністичної ритміки та динаміки письменник вдається до відповідних поетикальних прийомів і засобів художнього зображення:

1. Повторення рефреном фраз із дієсловами на позначення різних фаз спокою: "Черепаха" ще спала", "Черепаха" стояла холодна, нечутлива, мов заклята царівна в скляній труні", "машина ще спала", "Черепаха" стоїть і жде"; та руху: "Черепаха" їде!" (3 рази), "Черепаха" рушила" (2 рази), "рушила і немов завагалася", "Черепаха" дрогнула", "вона стрепенулася", "Черепаха" сунулася", "Черепаха" не йде, а пливе, бринить, фукає, робить боками, тремтить, сипле іскри, бухає димом і парою, мов жде не діждеться тої хвилі, коли буде могти вповні розігнатися, розбігтися, показати свою силу" [6, т. 20, 73].

2. Ритмічне вживання окличних, питальних речень, звертань, модальних часток і вигуків для підтримання постійної емоційної напруги: "Черепаха їде!"; "Ну, стара, спиш?"; "Ану-но, покажися, як ти виглядаєш!"; "Ах, як же я смачно спала!"; "Гов, дітоньки! Не туди вам дорога! Будьте ласкаві, он туди, у той толок, у той порожній вал! Сміло! Сміло! Самі собі відчиняйте дверці! Не ждіть, дітоньки, аж вам хтось відчинить. І не бійтеся, що там трохи тісно. Тільки сміло! Тільки далі! Потісніться трохи, бо в тій тісноті ваша сила. Тільки там ви пізнаєте, хто ви і що можете!" [6, т. 20, 71]; "Е, небого "Черепахо", не так ти ще у мене заспіваєш! Ану, Максиме, піддавай жару!" [6, т. 20, 71]; "Від'їзд!".

3. Ускладнення синтаксичних конструкцій довгими рядами однорідних членів речення, серед яких нерідко зустрічаються епітети, метафори, порівняння, художні означення, синонімічні лексеми, прикметники на позначення кольорів, тобто засоби, які в літературі виконують ту саму роль, що у малярстві багаторазове нанесення на полотно дрібних мазків, котрі, об'єднуючи власні розрізнені ритми у спільну експресивну динаміку, здатні викликати враження своєрідного "візуального резонансу": "слабенькі, синьо-рожеві, напівсонні ще усміхи природи"; "прищіпки, гачки, кляпи, шруби – все те заблищало на сонці, заіскрилося"; "пустити в рух сю величезну, сконцентровану, скажену та притім вповні опановану силу"; "глядить своїми скляними, підсліпуватими очима на безконечну, рівну дорогу" тощо.

4. Повторення морфологічно, синтаксично чи семантично споріднених слів (порядкових числівників, прислівників, дієслів), що підсилюють враження ритмічності, черговості, послідовності дій або зміни різних часових фаз того чи того процесу: "Вони чистили її, підмазували колеса, вигрібали попіл із паленища, наповнювали водою котел. Рівночасно два палячі з гуркотом накидували в тендер кам'яного вугля, перекидаючися якимись не дуже приязними словами. Ось надійшов і машиніст і почав щось поратися коло машинерії, тут підмазуючи оливою, там стукаючи невеличким молотком, там знов відчиняючи і замикаючи якусь кляпу" [6, т. 20, 70]; "фукнула раз, потім другий, третій, а далі, фукаючи частіше, частіше, частіше, вийшла з шопи"; "і пішло фукання часто, частіше, ще частіше, поки його не заглушив гуркіт поїзда, стук коліс о шини, брязкіт ланцюгів і якорів, уся ота колосальна, дика та могутня музика поїзда, що входить у рух"; "один робітник бігає з вагона до вагона, змітаючи та роблячи порядок у нутрі; другий залізною вилкою напинає на поїзд линву безпеченства, вкладаючи її в гачки на кождім вагоні; третій порається коло коліс, підливає оливи на осі; інший іде верхом по вагонах і наливає керосину до ламп" [6, т. 20, 72].

5. Вживання звуконаслідувальних слів типу "тра-ра-ра!", "фу-фу-фу-фу!" тощо.

Інші поетикальні особливості твору теж вказують на його спорідненість із художньою системою імпресіонізму.

Синкретичний характер імпресіоністичного мистецтва проявляється у творі, як уже зазначалося, гармонійним поєднанням тактильних, зорових і слухових "змислів", апелюванням до *кольорового слуху* реципієнта – так званого ***auditio colorata*** (термін, який

Франко запозичив із опублікованих у "Der Kunstwart'i" праць Германа Бара). Про мистецтво слухом "бачити" барви писав також у творі "На крилах пісні" М. Коцюбинський. Зв'язокові поезії та музики, поезії та малярства у знаменитому трактаті "Із секретів поетичної творчості" І.Франко присвятив окремі розділи. Синкретичний характер імпресіонізму в літературі проявляється легше, ніж у пріоритетно зорієнтованому на зорові враження малярстві. Для прикладу – характерний уривок із Франкового твору: "Але "Черепаха" стояла холодна, нечутлива, мов заклята царівна в скляній труні. Крізь скляний дах її труни заглядав чимраз цікавіше молодий день; його зеленкуваті скляні очі почали звільна наливатися зразу сріблястим, далі золото-рожевим блиском. Крім шелесту щіток, котрими чищено машину, брязкоту залізних лопат і гуркоту вугля в тендері, не було чути нічого" [6, т. 20, 70]. Або: "Паляч Максим працює, не озиваючися. Дзвенить шуфля, гуркочуть брили кам'яного вугля, котячись у паленище, кров'ю налилося Максимове лице, піт котиться градом із його закоптілого чола. Гуде огонь, грає котел. Ось рушився толок, а на версі машини манометр зробив перший оборот. Машиніст ухопив за стерно. Почувся довгий свист. "Черепаха" рушила з місця" [6, т. 20, 71].

Загальновідомо, що саме художники-імпресіоністи здійснили кольористичну революцію в образотворчому мистецтві. Вони відійшли від практикованої віками натуралістичної скрупульозності у підборі абсолютно відповідних дійсності *"природних"* кольорів. На відміну від адептів академічного малярства, реформатори-імпресіоністи пропагували суб'єктивний підхід у виборі кольору, вони не боялися експериментувати з останнім, доводячи, що колір може передавати не тільки фактуру, але й емоційно-настроєве враження від неї. Тому на їхніх картинах нерідко зустрічаються, скажімо, білі коні, намальовані зеленою фарбою, сині, червоні, зелені обличчя людей тощо. Відстоюючи принципи індивідуалізму та суб'єктивізму в мистецтві, імпресіоністи нерідко доходили до соліпсизму у власній інтерпретацій предметів і явищ навколишньої дійсності. Врешті-решт зазначений підхід привів пізніх імпресіоністів, а за ними й експресіоністів, до навмисної деформації предметних форм зображення, а подекуди й до відмови від них.

Сміливе використання різких насичених кольорів зустрічаємо і в обсервованому творі Франка: "Його груба висока фігура ясно відрисувалася на тлі сходового неба, облитого величезною пурпуровою пожежею з золотим, тепер уже аж до білості розжаренем низом. В тім світлі кругле, товсте надкондукторове лице виглядало мов налите вогнем, а його чорна густа борода була немов перетикана пурпуровими нитками" [6, т. 20, 70]. Складається враження, що Франко, теж у дусі імпресіоністичної техніки живопису, не шукає відповідного відтінку, змішуючи на палітрі фарби, а досягає необхідного кольористичного ефекту, поєднуючи безпосередньо на полотні (чи то пак, на сторінці!) чисті насичені кольори: "Дим синявими клубками вився з ватри, псотливо залітав палячеві в червоні, кров'ю підбиглі очі" [6, т. 20, 71]; "його зеленкуваті скляні очі почали звільна наливатися зразу сріблястим, далі золото-рожевим блиском" [6, т. 20, 70].

Як і художники-імпресіоністи, Франко на своїх літературних картинах важливого значення надає грі світла й тіні: "Крізь грубе, ровковане, зеленкувате скло, з якого був зроблений дах шопи, просочувалися перші хвилі літнього досвітка, ті слабенькі, синьо-рожеві, напівсонні ще усміхи природи. До шопи вони доходили вдесятеро слабше, ледве замітно, сіро-зеленкуватими проблисками. В тих проблисках лійкуватий грубий комин машини і її кремезний круглий хребет зарисувалися серед темряви якимись фантастичними контурами" [6, т. 20, 69]. М'яке, лагідне поранкове освітлення у творі Франка навіює асоціації з уже згадуваною картиною Клода Моне "Враження. Схід сонця": "Крізь відчинену браму бухнула до шопи широка хвиля світла, – не того різкого, сонячного, бо сонце ще не зійшло, а того лагідного, поранкового, що плило просто з безмірної синяви неба, з рожевих рум'янців і золотих проблисків сходу, від блідого місяця, що, запізнившися насеред неба, немов не знав, що робити з собою, чи сховатися де, чи світити, чи загаснути. При тім світлі видно ся було в шопі досить добре, і робітники почали поратися біля "Черепахи" [6, т. 20, 69–70].

Темрява та світло не просто мирно "уживаються" в межах одного й того самого опису; вони контрастують, поборюють і водночас гармонійно доповнюють одне одного, утворюючи нероздільну діалектичну єдність протилежностей: "Спочиваючи на трьох парах масивних сталевих коліс, вона бовваніла в ряді інших машин, потонувши долішньою половиною свойого тіла в густій пітьмі, що залягала простору шопу. Тільки горішня часть шопи легесенько розвиднювалася" [6, т. 20, 69]. Або: "Зігнувшися, він потонув у темнім гирлі паленища і почав розкладати огонь" [6, т. 20, 70]. Лексема *"гирло"* викликає певні звукові асоціації: *гирло-горло-горнило*, – темінь, яка може проковтнути, поглинути і яка одночасно ховає у своєму череві-*горнилі* вогонь. Та й не дивно: про залізну "Черепаху", яка лише у сплячці була схожа на свого доброго, лагідного, вайлуватого, прототипа-родича із живої природи і яка поступово перетворювалася на його антипода, на монстра – "величезного залізного коня", на "тисячу лютих гадюк" автор пише: "Та підійдіть до неї ближче! Вона вся аж пашить таємним огнем". Або: "Вона без руху, але бачачи, як скажено б'ється її металевий пульс-манометр, як люто вищить її нутро, так і боїшся, що ось-ось вона зірветься з місця, скочить, мов дикий звір, і побіжить, пожене в безвісті" [6, т. 20, 70]. Поєднання в часопросторі Франкового твору різних образів-іпостасей "живої" Черепахи нагадує накладання в живописі імпресіоністів на площину однієї картини поглядів із різних точок зору, з різних ракурсів на один і той самий об'єкт зображення. Щоправда, для живопису характерне власне накладання, статика, а в літературі є можливість відобразити тяглість часову, почергову зміну іпостасей, усі етапи чарівного перетворення "Черепахи" на величезного залізного коня.

До типово імпресіоністичної гри світла й тіні у творі Франка додається ще й типово імпресіоністичне, таке, що у деяких представників напряму доходило до одержимості, бажання "намалювати повітря" чи створити в живописі (у Франка – в літературі) "ефект туману": "ось легкою струйкою понеслися з труби перші клубки білої пари"; "з бокових її вентилів бухнула пара"; "вона свиснула скажено, зашипіла, мов тисяча лютих гадюк, затемнила сонце на хвилю клубами пари і бовдурами диму"; "Черепаха"... бухає димом і парою".

Експериментуючи з кольором, художники-імпресіоністи виробляють специфічну техніку крапкового нанесення фарби. Перевагою ж літературного імпресіонізму була можливість доповнювати кольористичний пуантилізм своєрідним варіантом звукового. В аналізованому творі Франкові вдається розрізнені *"крапкові"* звуки об'єднати в єдину мелодію "колосальної, дикої та могутньої музики поїзда, що входить у рух". В "оркестрі" деригента-віртуоза величезна кількість життєвих "музичних інструментів": "заспані голоси, гуркіт стільців, протяглі позівання, плюскіт води, котрою робітники промивали заспані лиця..."; "гуркіт поїзда, стук коліс о шини, брязкіт ланцюгів і якорів". На єдиний лад їх настроює залізничний "камертон": "Тра-ра-ра! – заграла трубка надкондуктора". Замість метронома – ритмічне "фукання" машини: "фукнула раз, потім другий, третій, а далі, фукаючи частіше, частіше, частіше, вийшла з шопи"; "і пішло фукання часто, частіше, ще частіше, поки його не заглушив гуркіт поїзда"; "Машиніст торкнув "Черепаху". Свист – аж у вухах залящало. Шипіння – аж боки машини мов надулися з натуги. А потім фу! фу! фу-фу! фу-фу! фу-фу-фу-фу!" [6, т. 20, 73]

Цікаво, що за стилістикою, образністю, ефективністю використання засобів художнього зображення Франкова "залізнична симфонія" подекуди перегукується з музичними пасажами його-таки шедеврального *Musiknovelle* "Вільгельм Телль". Порівняймо:

1. "Вона прокинулася. Вже в паленищі огонь гуде. Вже в кітлі вода починає грати, мов у величезнім самоварі, зразу довгими, пискливими тонами, далі жалібно, мов просячися на волю, далі уривано, грізно, мов сварячися і грозячи, а ще далі люто клекотячи, булькочучи, ревучи та виючи" [6, т. 20, 71] ("Поки рушить поїзд").

2. "Проразливий свист почувся з оркестру. Тони клекотіли і мішалися, як вода, кипуча в невеличкім кітлі. Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м'які флажеолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило" [6, т. 16, 195–196] ("Вільгельм Телль").

На відміну від малярства, в літературному імпресіонізмі з'являється можливість гру світла й тіні доповнювати грою шуму й тиші. У партитурі Франкового твору *fortissimo* одних "партій" ("в паленищі гудів і тріщав уже чималий огонь"; "дзвеніла залізна шуфля"; "бухнула пара, сичачи страшенно"; "клацнув ручкою"; "вона свиснула скажено, зашипіла, мов тисяча лютих гадюк"; "люто вищить її нутро"; "забряжчав перший дзвінок" тощо) гармонійно чергується з *piano* ("та ось у кітлі почулося легеньке булькотання,

мов несмілий ропіт якогось нового, ще слабого і несвідомого життя"; "щось, мов важке зітхання, стрепенулося в її залізному нутрі") та різними за тривалістю *паузами* інших партій ("не було чути нічого"; "робітники робили своє діло мовчки..."; "робітники не відповідали нічого"; "в кітлі було ще тихо").

Численні експерименти імпресіоністів у царині поетики зумовлені концептуальною спрямованістю напряму проти академізму, схоластики, консерватизму в мистецтві. Поїзди, залізниці, вокзали не випадково ставали об'єктами уваги представників напряму у малярстві та в літературі. Залізничний транспорт, як і деякі інші тогочасні здобутки науково-технічного прогресу, символізував епохальні зміни не тільки в галузі матеріального виробництва, але і в мистецтві. Це технічне диво несло в собі загрозу для класицистичного "часопростору": залізниці ущільнюють час, скорочують простір, змінюють пейзаж, викликають нові емоції у пасажирів і людей, які спостерігають за прибуттям і відбуттям поїзда. В абсолютизованому вияві ці психочасо-просторові деформації проявилися у мистецтві футуризму. До речі, фінал Франкового твору за динамізмом, спрямованістю в майбутнє, спробою відобразити рух як фізичний (механічний) процес теж близький до футуристичного: "Ану, просторе, тепер ми поміряємося. Агей, дорого, – під ноги мені! Ану, кілометри, назад, назад поза мене, десятками, сотками! Живо, живо, бо "Черепаха" їде! Далі, "Черепаха"! Наперед, усе наперед!" [6, т. 20, 73].

У боротьбі з "пережитками" класицизму імпресіоністи ладні були відмовитися від визнання власної школи, аби тільки зайве теоретизування, формули та доктрини не відривали їх від справжнього життя, від справжніх емоцій і вражень, аби не заважали вільному виявленню творчої індивідуальності митця. Із цим концептуальним положенням солідаризувався Франко: "Література в її цілості чим раз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різнорідність явищ – течій" [6, т. 41, 525].

Звичайно, ставлення Франка до імпресіонізму було далеко не безкритичним. Він, скажімо, засуджує "безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та язикових штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу" [6, т. 31, 40–41]. Так само в Польщі, на думку українського письменника, імпресіонізм, подібно до декадентизму, подобається своїм аристократизмом "людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монако, паризькими кокотками і англійськими огирями..." [6, т. 31, 43]. Франко переконаний, що "правдиві поети ніколи не позволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила" [6, т. 31, 101].

Тим-то й цікавий поетикальний експеримент Франка в аналізованому творі: заради нього письменникові довелося піти "на червоне світло" власних свідомих установок. Дорогу в життя "Черепасі" відкрило alter ego Франка, його підсвідомість. І завдяки хвилевому послабленню всеохоплюючого контролю свідомості локомотив "Черепаха" витяг за собою на світ Божий і читацький не тільки оригінальний новаторський твір Івана Франка, але й "перші вагони" цілої вервиці художніх здобутків вітчизняного письменства під гучною, але цілком адекватною до суті явища назвою – ***український імпресіонізм***. Не помітити цей рух можливо тільки із тупиків хибних стереотипних уявлень про так звану неповноту українського літературного процесу, винятково селописний характер нашої літератури чи народницький (у негативному розумінні слова) характер творчості Івана Франка. Воно, звичайно, важко – із тупика та й наздогнати... "Черепаху".

1. *Агеєва В.* Українська імпресіоністична проза / В. Агеєва. – К., 1994. – 165 с.
2. *Денисюк І.* Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. / І. Денисюк // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К. : Наук. Думка, 1989. – С. 5–26.
3. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. / Кузнецов Ю. – К., 1995. – 146 с.
4. *Легкий М.* Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка / М. Легкий // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – С. 202–207.
5. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
6. *Франко І.* Зібр. Творів : у 50 т. / І. Франко– К., 1978–1986.
7. *Шумило Н.* Полеміка Івана Франка і "молодомузівців" / Н. Шумило // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С. 772–776.

Статья посвящена исследованию елементов импрессионизма в рассказе Ивана Франко "Поки рушить поїзд". Определяются жанровые, композиционные и стилистические особенности произведения.

Ключевые слова: *литературное направление, стиль, поэтика, жанр, импрессионизм.*

The paper studies the elements of the impressionism in the short story "While the Train Moves" by Ivan Franko. It elucidates genre, compositive and stylistic peculiarities of the work.

Key words: *literary trend, style, poetics, genre, impressionism.*

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр.)1

Марія Моклиця

ЕПОХИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СФЕРІ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ: "КАМІННИЙ ГОСПОДАР" ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті переосмислюється драма Лесі Українки "Кам'інний господар" у контексті компаративних досліджень європейської "донжуніани". Йдеться про необхідність уточнення дискурсів драми, які відсилають читачів до тих чи інших епох європейської культури, зокрема про дискурси Середньовіччя, Ренесансу, Романтизму. Леся Українка використовує топоси епох для увиразнення модерністської естетики, яка піддає рефлексії культурні стереотипи попередніх епох. У центрі драми словесні агони про волю і обов'язок, огорнуті любовною інтригою. Драма "Кам'інний господар" – яскрава символістська драма і за змістом (філософія двох світів, людина між двома світами) і за стилем (мова символів), і за настроєм (містична, гнітюча атмосфера очікуваної смерті).

Ключові слова: *літературний канон, епоха, Середньовіччя, Ренесанс, Романтизм, модерністська естетика, символізм.*

Європеїзм української культури всебічно засвідчили неокласики. За радянських часів цей ракурс бачення був вилучений, отож майже заново зв'язок з Європою почали осмислювати сучасні науковці. Символічно прозвучала назва монографії В. Г. Матвіїшина "Європеїзм української літератури": свого роду підсумок двох десятиліть напруженого переосмислення культурологічних координат національної літератури.

Завершивши драму "Кам'інний господар" (1912), Леся Українка написала в одному з листів: "[...]позавчора скінчила почату вже по великодні нову річ, але яку!.. Боже, прости мене і помилуй! Я написала "Дон Жуана"! Отого-таки самого, "всесвітнього і світового", не давши йому навіть ніякого псевдоніма. Правда, драма (знов-таки драма!) зветься "Кам'інний господар", бо ідея її – перемога кам'інного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над дон Жуаном, "лицарем волі". Не знаю, звісно, як воно в мене вийшло, добре чи зле, але скажу Вам, що в сій темі є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей. [...] Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є "Дон Жуан" власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі)" [Лист до А.Ю.Кримського 24 травня 1912 р. – Т. 12. – С. 396–397].

Ще кілька авторських коментарів до цієї драми (зокрема, про образ Долорес в листі до О.Кобилянської, часто цитованому) стали хрестоматійними доповненнями до тексту. Хоча й інші свої твори Леся Українка не обійшла увагою у листуванні з численними адресатами, "Кам'інний господар" вочевидь переважує їх кількістю пояснень. Це не випадково: авторка вступала в період свідомої полеміки зі світовою традицією, з літературним каноном і готова була змагатися з ними і далі, вже поза межами тексту. Щоправда, в

© Моклиця М., 2013–2014

наведеному листі ніби наголошується аспект розвитку традиції, необхідність дати сюжету ще одну, українську й жіночу версію, але в цілому коментарі підкреслюють суттєву відмінність кожного з чотирьох головних героїв п'єси від поширених в літературі варіантів, а отже й версії в цілому. Авторські настанови визначили подальшу рецепцію тексту: вона не обходиться без компаративного притягнення творів з традиційним образом дон Жуана у центрі.

Вже А.Гозенпуд робить узагальнення подібних студій, цілком слушно зауважуючи: "Порівняння "Камінного господаря" з іншими розробками легенди про доу Жуана могли довести лише цілковиту незалежність Лесі Українки від її попередників. Тому-то короткий виклад книги Жандарм де ла Бевот про еволюцію образу дон Жуана, що становить основу статті Є.Ненадкевича, є до певної міри безпредметний (XI том книго спілчанського видання творів Лесі Українки). Працюючи над "Камінним господарем", Леся Українка якнайменше використовувала драми про дон Жуана Тірсо де Моліна, Мольєра, Гольдоні тощо" [1, 219]. Щоправда, дослідник дещо собі суперечить, теж розгортас компаративну розвідку, але ставить поруч з драмою Лесі Українки маленьку трагедію Пушкіна "Каменный гость", доводить, що саме твір Пушкіна мав найбільший вплив, оскільки між двома творами дуже багато перегуків. Суть впливу, якщо судити із зіставлення двох текстів, полягає у полеміці з Пушкіним. І в цьому справді неважко переконатись. Але те ж саме чекає на дослідника, який покладе будь-який інший твір класичної "донжуніани", відомої на час Лесі Українки: численні перегуки і цілком інша версія. Це означає, що Леся Українка свідома і певна своєї позиції щодо культурного (європейського) канону: вона сміливо модернізує його, не боячись повтору чи епігонської залежності, а з іншого боку – не боячись бути і неофітом.

Від часу Гозенпуда "Камінний господар" щільно обріс світовою "донжуніаною", розвідки такого типу продовжують з'являтись [див. позиції: 2, 6, 8, 9, 10, 12], примножуючи ряд зіставлюваних текстів і нашаровуючи численні повтори.

Етапним поворотом в інтерпретації драми є вихід наприкінці 1990-их років рівненського збірника наукових праць [4]. Ракурс Середньовіччя, заявлений у назві збірника (показово, що, попри наскрізний пієтет до епохи, її назва все ще пишеться з малої літери), дотриманий у більшості статей збірника, реабілітує епоху, здевальвовану за радянських часів. Збірник розгортає тезу Д.Донцова про Лесю Українку як характерну постать Середньовіччя у різних площинах: міфопоетичній (О.Турган, Л.Карбовська, Я.Поліщук), компаративній (Л.Голомб, зіставлення із середньовічними легендами, Р.Тхорук, зіставлення з лицарськими романами), гендерній (Л.Зелінська, Л.Демська, І.Захарчук), поетикальній (С.Бабич, В.Ятченко), морально-етичній (А.Криловець, О.Рисак, В.Волочай). Через десять років, не знаючи про існування збірника, О. Забужко палко відстоюватиме середньовічну аристократично-лицарську культуру як основний дискурс життя і творчості Лесі Українки [3]. Справу "прописування" Середньовіччя у культурному просторі Лесі Українки завершить С.Кочерга [5], вибудувавши навколо "Камінного господаря" стрункy систему характерних семіотичних знаків.

Сьогодні цей інтерпретаторський доробок, безсумнівно вагомий, навіть потужний, викликає суперечливі відчуття. Переворот свідомості, який стався в останні два десятиліття, посприяв більш об'єктивному дослідженню Середньовіччя як базової епохи європейської культури. Зняті численні ідеологічні нашарування, усунуті упередження і стереотипи, які формували в масовій свідомості образ темного середньовіччя, провалу в історії європейської культури. Це ставлення пов'язане із антирелігійними (у першу чергу антихристиянськими) ідеологемами матеріалістичної свідомості, з тими техніками маніпуляції, які виробляли чорно-біле світосприйняття радянської людини-гвинтика. Протиставлення темного (реакційного) середньовіччя і світлого Ренесансу (прогресивного, тому єдиного з епох відзначеного великою літерою) – одна із засадничих антиномій радянської ідеології. Отже, акцентувати середньовічний дискурс, за яким одразу постає християнство, лицарство, а разом з ним й аристократичне минуле родини Косачів, в радянські часи було неможливо. Сучасні дослідники заповнили цю прогалину, показали, що в культурософії Лесі Українки Середньовіччя посідає надто важливе місце, і це на сьогодні вже не підлягає запереченню.

Викликає сумнів інше: чому Середньовіччя "витягується" саме із "Камінного господаря"? Адже ця драма, чи не єдина з усіх, не відсилає нас до жодної історичної події, не

містить виразних культурологічних знаків чітко окресленого періоду, вказівок на якісь одне чи два століття. Всупереч власній манері давати чітку інформацію щодо місця і часу дії вже в першій ремарці, тут авторка подає лише одну тезу – пояснення, чому надає перевагу французькій, а не іспанській версії імені Жуан (данина традиції). Вочевидь це зумисний жест, знак, який ідентифікує персонажа (так, так – про того самого, про всім відомого спокусника жінок йтиме мова). Час твору моделюється через простір (Севилья, Мадрид, Кадікс), наповнений колоритними деталями. Наприклад: "*Осередній дворик (patio) в оселі сеньйора Пабло де Альварес, уряджений на мавританський лад, засаджений квітками, кущами і невисокими деревами, оточений будовами з галереєю під аркадами, що поширена посередині виступом рундука і ложею (великою нішею); покрівля галереї рівна, з балюстрадою, як орієнтальний дах, і поширена в середній частині тим самим способом, що і галерея внизу; в обидва поверхи галереї ведуть з дворика осібні сходи: широкі і низькі наділ, високі й вузенькі нагору. Дім і галерея ясно освітлені. В дворику світла нема. На передньому плані дворика – альтанка, обплетена виноградом*" [11, 90]. Чи викликає цей опис відчуття Середньовіччя? Західноєвропейське місто подібного колориту формувалося, безперечно, у середні віки. Східні нашарування увиразнюють Іспанію, але, знову таки, дуже широкого часового періоду. Адже таким місто збереглося і до нових часів, це може бути і XVII, і навіть XIX ст.

Є інша атрибутика – станова, але вона також не прив'язана саме до середніх віків, це те саме лицарство, яке ми бачимо у Лопе де Вега або Сервантеса, вже на їхні часи досить хистко співвіднесене з реальним становищем у суспільстві.

Фактично, є єдиний орієнтир у часі драми: сам образ дон Жуана, якого авторка визначає як чітко прописаного у 300-літній традиції, причому з перевагою саме французької, а не іспанської адресації. Це означає, що не так Тірсо де Моліна, як Мольєр, принаймні, обидва ці автори, як найбільш відомі зачинателі традиційного сюжету. Парадокс у тому, що ні один, ні другий не можуть слугувати репрезентантами середньовічної культури. Існує, щоправда, якийсь легендарний початок образу гульвіси, що губиться в глибших часах, але наскільки це той самий сюжет, ми не маємо можливості встановити, адже ознаки епохи виявляються не в сюжеті як такому, а в його інтерпретації. Європейській культурі образ дон Жуана подарувало не Середньовіччя, а Ренесанс. Дві перші літературні версії подають його в чіткому забарвленні саме цієї епохи, анти-середньовічної за духом. У Тірсо де Моліни це персонаж для викриття – гвалтівник (а не спокусник) жінок, розпусник, поганий син, поганий (підлий) товариш, поганий підлеглий і поганий християнин, який перебрав міру брутального поводження, був закономірно покараний, на всезагальне полегшення. Дон Хуан дружно викривається всіма героями драми, включно з друзями і слугами, але ніхто не чинить йому серйозного спротиву, не становить альтернативи.

Автор цього не зауважує, він на боці всіх інших героїв драми, цілком позитивних. Дон Хуан усіх обурює, бо надто відверто декларує ті настанови життя, які сповідують всі інші нібито порядні вельможі. Позбувшись гульвіси, вони очистили свої ряди від члена, який дискредитує їхній статус. У Лопе де Веги, яскравого представника Ренесансу, кожен лицар плаща і шпаги, улюблений персонаж, переважно позитивний, схожий на дона Хуана стилем життя – кожен шукає любовних інтрижок, кожен зваблює заміжніх дам і цнотливих дівчат, і це лише пригоди. Нема й тіні осуду, це персонаж органічний для свого часу, логічний наслідок звільнення від морально-етичного тиску середньовічних приписів. Гульвіси Середньовіччя – це ваганти, це Франсуа Війон і подібні маргінали. І це не той самий тип, що й дон Жуан. Вони сповідують марноту буття, усвідомлюють гріх і дбають, як можуть, про душу. Лицарями волі їх не назвеш. Так само не є лицарями волі справжні лицарі Середньовіччя, хрестоностці, та ними й не є навіть казкові лицарі Круглого столу – вони всі люди обов'язку, поняття волі для них взагалі не актуальне.

У Мольєра дон Жуан дещо складніший, крім негативних, він має деякі позитивні риси (сміливість, дотепність, життєлюбство – ті риси, які дозволили романтикам цілком переінакшити маркування образу з негативного на позитивне). Але покарання героя здійснюється не на середньовічно-християнських засадах, а вже на основі барокового містицизму, з таким самим, як у Моліни, захистом інтересів громади.

У драмі Лесі Українки дон Жуан, донна Анна і Командор, як і всі інші герої, – більшою мірою постаті Відродження. Не назвеш

представницею Середньовіччя навіть Долорес: важко уявити в цьому часі позитивне маркування жінки, безумно закоханої в гульвісу.

Як підтверджують всі інтерпретації "Камінного господаря", певні реалії драми, дрібні деталі типу лимонади, якою Анна пригощає дон Жуана, виводять читача на XVI–XVII століття, не раніше. Скажімо, обставини втечі Жуана, про які розповідає Долорес Анні: "Я бачила його / остатній раз, як ми були в Кадіксі, / він жив тоді, ховаючись в печерах.../ жив контрабандою... а часом плавав / з піратами..." [11, 75]. Пірати – яскрава атрибутика Ренесансу, це явище поширилось в часи відкриття заморських континентів. Для середньовічної свідомості море було сповнене містичної романтики, ховало блаженні острови, на ньому годі було заробляти, тим паче розбоєм.

Нагорнувши на текст "Камінного господаря" цілу епоху з її надто різнорідними тенденціями, дослідники тим самим суттєво скоригували задум авторки, яка вочевидь опосередковує історичний компонент тексту і йде шляхом максимального узагальнення. Втім, ніяк не міфопостичного типу, чого можна було чекати від мандрівного сюжету. Персонажі драми дуже виразно індивідуалізовані, по-шекспірівськи амбівалентні, психологічно складні. В ній не моделюється міф, а, так само, як у "Кассандрі", деміфізується.

У центрі драми словесні агони про волю і обов'язок, огорнуті любовною інтригою. У жодному творі Лесі Українки ця проблема не ставиться так гостро і багатоаспектно, як тут. Людина випробовується на свободолюбство як основоположну цінність (романтичний ідеал) в ситуації найбільшого життєвого випробування: коли воля і кохання, не менш основоположне почуття людини, лягають на різні шальки терезів, змушують людину вибирати між двома рівновеликими почуттями. І дон Жуан, і донна Анна гордо декларують своє свободолюбство та й є справжніми свободолюбцями. Це засвідчує вже перша розмова наодинці: "*Дон Жуан* / Я думав: що могло примусить вас / нагірної в'язниці домагатись? *Анна* / В'язниці? Я гадаю, просто замку, / а замки завжди на горі стоять, / бо так величніше і неприступніш. / *Дон Жуан* / Я дуже поважаю неприступність, / як їй підвалиною не каміння, / а щось живе. / *Анна* / Стояти на живому / ніщо не може, бо схибнеться хутко. / Для гордої і владної душі / життя і воля – на горі високій. / *Дон Жуан* / Ні, донно Анно, там немає волі. / З нагірного шпиля людині видко / простори вільні, та вона сама / прикована до площинки малої, / бо леда крок – і зірветься в безодню. / *Анна* / (*в задумі*) / То де ж є в світі тая справжня воля?.. / Невже вона в такім житті, як ваше? [...] *Дон Жуан* / (*Скидає маску і сідає коло Анни.*) / Вірте, донно Анно: / той тільки вільний від громадських пут, / кого громада кине геть від себе, / а я її до того сам примусив. / Ви бачили такого, хто, йдучи / за щирим голосом свойого серця, / ніколи б не питав: "Що скажуть люди?" / Дивіться – я такий. І тим сей світ / не був мені темницею ніколи. / Легенькою фелюкою злітав я / простор морей, як перелітна птиця, / пізнав красу далеких берегів / і краю ще не знаного принаду. / При світлі волі всі краї хороші, / всі води гідні відбивати небо, / усі гаї подібні до едему! / *Анна* (*стиха*) / Так... се життя!" / [11, 103–105]. В останніх словах дон Жуана, здається, бринять ноти авторського зізнання. Вона надто добре знає, що означає не питати, що скажуть люди.

Через всю творчість Лесі Українки проходить мотив внутрішнього рабства, яке найперше виявляє себе у залежності від накинутої спільнотою волі. Дон Жуан не випадково зветься лицар волі – він справді переступив через залежність від суджень свого оточення, керується лише покликом серця. Але чи були його почуття сильними? Для жодної з жінок, які віддавали йому усе, він нічим не пожертвував. Поки дон Жуан не зустрів рівну собі по силі духу і незалежності донну Анну, не можна сказати, що він кохав по-справжньому. Тому бути вільним йому було легко й вигідно. Зовсім інша історія починається, коли дон Жуан стикається з сильною жінкою у поєдинку за право володіти об'єктом кохання. Дон Жуан пишається, що володів багатьма жіночими душами і нікого не боявся, донна Анна так само захоплена власними "володіннями" залицяльників і прагне отримати ще більше. Кожен з них має почуття станового гонору, кожен не спроможний на приниження, яка б вигода не стала на кін. Але приходить сильне, глибоке почуття і стає фатальним випробуванням для їхнього волелюбства. Вже в розмові під час маскараду Анна змогла поставити Жуана на коліна, пізніше ця сцена повториться. Буде поставлена на коліна й сама Анна – під важкою камінною рукою Командора. Це символ підкорення. Кожен з них зробив свій

вибір і заплатив поневоленням. Але чи був цей вибір на користь кохання? І чи вільні інші два персонажі любовних трикутників – закохана у дон Жуана Долорес і закоханий в Анну Командор? Вони декларують добровільність власного вибору на користь неволі, а тому не відчувають своє волелюбство загроженим.

Хоча і Долорес, і Командор не поступляться своїм суперникам у становому гонорі. Защемлена гордість видає себе у кожній фразі Долорес. Її палке бажання принести коханому якомога більшу жертву зрештою виливається у найбільше з можливих принижень – її цнота стає ціною звільнення Жуана. Її добровільне накладання на себе пут не є цілком добровільним. Переконавшись у тому, що її кохання не має відгуку у серці Жуана, вона змогла прив'язати його до себе в інший спосіб – зробила невикупним боржником. Гоноровитий Командор, що бере за дружину значно молодшу дівчину, переймається станом її почуттів. Ревнощі дають про себе знати в кожному погляді на Анну та її оточення. Він не певний у її любові, а тому переводить їхні стосунки у більш вигідний для нього план спілки однодумців, що разом добуватимуть царський трон, будуть з'єднані однією високою метою, яка захоплює гордий дух Анни.

Командор, як і Долорес, – добровільний бранець обов'язку, але вже суспільно-станового. Він до пари Анні в переконанні, що найвищу свободу дає людині лише влада. Тільки на найвищій горі вони опиняться над усіма тими, перед ким треба прихилятись. Їхня залежність від спільноти (обоє надто переймаються тим, що скажуть люди, хоча й зневажають цих людей) має компенсуватись рухом нагору по соціальній драбині. Дон Жуан, який справді зміг звільнитися від людського суду, і який так влучно пояснив Анні, що і на найвищій горі немає справжньої волі, бо легко оступитись і впасти вниз, коли можливість потрапити на таку вершину раптом реально окреслилась, не встояв перед спокусою. Він залежний від спільноти, як і Долорес. Назовні вони ніби нехтують нею, але водночас обоє постійно шукають компенсації за невизнання спільнотою.

Дон Жуан мстить спільноті, у найбільш брутальний спосіб спокушаючи найшановніших у суспільстві жінок, а Долорес мазохістськи карає себе замість спільноти, міняючи одну сильну емоцію на іншу – ревнощі на покуту. Всі герої врешті виявляються покараними, але не спільнотою (для неї вони не досяжні) і не авторкою (вона переважно співчуває своїм героям, хоча одночасно й думає над мотивацією кожного вчинку), а ними самими. Особливо це очевидно в особі Долорес, але так само накликає біду дон Жуан, бравадою провокуючи Командора, так само йде назустріч лихому завершенню Анна, затявши підміну одного чоловіка на іншого. Ні їхнє велике й щире кохання, ні посилене свободолюбство не витримали випробування, незважаючи на готовність і за одне, і за інше заплатити найвищу ціну. Яка ж цьому причина?

Перш ніж відповісти на питання, варто згадати про специфіку художнього мовлення у драмі, адже відповідь не лежить на поверхні, реципієнт мусить отримати її як результат напруженого переживання і думання над химерними колізіями кохання, адекватно сприймаючи авторську образну мову. Всі дослідники звертали увагу на контрастивність поетики драми, виділяли бінарні опозиції, простежували роль окремих символів, зокрема, наскрізного символічного образу каменю (з подачі авторки цей образ неможливо оминути увагою). Але цей стрижневий образ поетичного мовлення, який структурує зображення і дію, далеко не до кінця вичерпаний інтерпретаціями. Як і будь-який авторський символ, він складно і тонко нюансований. Почнемо з антуражу. Дія відбувається на кладовищі, між камінних скульптур і надгробків. Дон Жуан вперше з'являється на сцені, вийшовши зі склепу. Свято в будинку Альварес відбувається на камінних сходах, і тільки темна обвита плющем альтанка вибивається з камінного антуражу. Сцена в печері, коли стає відомо про жертву Долорес і викуп Жуана, суцільно камінна. Так само похмуро-камінно виглядає дім Командора, де відбувається звана вечеря і фінальна сцена з приходом камінного Командора. Навколо героїв камінний світ, в якому жива природа використана лише як прикраса. Не можна сказати, що камінний світ маркується негативно. Навпаки, тривалий час камінь нашаровує значення позитивні: надійності, стабільності, захищеності (Анна біля Командора відчуває себе як за камінною горою – відомий образ жіночої шлюбної мрії), зрештою символізує цілу людську культуру, міську за формою, традиційно-консервативну за духом, а в підсумку – соціум, спільноту, державу тощо.

Водночас із камінного світу відокремлюється і набуває автономії образ камінної

гори, неприступної скелі із замком на вершині. Гора, на відміну від мертвого каменю будівель, – атрибут природи. Це усталений символ, особливо поширений в добу романтизму, символ волі, адже ніщо так незалежне, як гора, ніщо так не близьке до Неба, як гірська вершина. Але вже у першій розмові Долорес і Анни образ гори набуває несподіваних конотацій, перегукуючись з провідними мотивами "Осінньої казки": "*Анна* / Мариться мені / якась гора стрімка та неприступна, / на тій горі міцний, суворий замок, / немов гніздо орлине… В тому замку / принцеса молода… ніхто не може / до неї доступитися на кручу… / Вбиваються і лицарі, і коні, / на гору добуваючись, і кров / червоними стрічками обвиває / підгір'я… / *Долорес* / От яка жорстока мрія!" [11, 81].

Зізнання промовисте, воно видає не лише амбітність і волелюбність Анни, а й її жорстку інтегрованість в соціум. Вона не має наміру бути вільною від нього, вона хоче володіти ним. Зауваження Жуана про обмеженість волі на горі остаточно змінює маркер камінної гори – це символ вже не свободи, а ув'язнення. Долорес використовує образ каменю для вираження внутрішнього стану: "*Долорес* / Сядь, Анно, сядь. Чи ти ж того не знаєш, / як тяжко зрушити великий камінь? / (*Кладе руку до серця.*) / А в мене ж тут лежить такий важкий / і так давно… він витіснив із серця / всі жалі, всі бажання, крім одного…" [11, 74]. Навряд чи каменем на серці можна назвати кохання, навіть якщо воно не розділене. Нерозділене кохання Данте і Петрарки створило вічні прекрасні образи. Кохання до дон Жуана, за словами самого Жуана, викувало прекрасну душу Долорес, але чи може бути прекрасною душа, коли на її серці постійно лежить камінь? Зізнання Долорес промовисте: заздрість і ревнощі тиснуть на її серце, і саме вони добре асоціюються з каменем.

Камінний світ проектується на внутрішній стан кожного героя і утворює свою символіку, психологічно забарвлену. Камінний світ врешті решт приневолює кожного не зовні (тут всі персонажі змагаються і навіть деколи перемагають), а зсередини. Камінний соціум для кожного виявляється нездоланним, бо непомітно входить в душу і спричинює її скам'яніння, а згодом смерть. Долорес продає власну душу невідомо для чого, лишаючи всередині тільки камінь, навряд чи рятує коханого, скоріше підштовхує до трагічного фіналу; Анна стає твердою і нечутливою, мов камінь, жорстокою й свавільною володаркою замку; Командор перетворюється на камінну статую, остаточно злившись із обраною роллю камінного господаря світу; дон Жуан, глянувши в дзеркало в мантії Командора, випустив із потустороннього світу справжнього господаря, скам'янів внутрішньо, втратив себе. Як проникливо відзначила Н. Кузякіна, "сильні духом, всі герої п'єси – по-своєму жертви камінного світу. Кожний з них переступає і зневажає суспільні устої. У цьому сенсі кожен вільний, вирішуючи за себе свою долю. І всі вони не вільні, всі поставлені в найжорсткішу залежність від суспільства. Загибель усіх чотирьох героїв – закономірний рух "Камінного господаря" до розв'язки" [7, 138].

Ціла система образів камінного створює складно структурований світ, який розміщений між надгір'ям і підземеллям (склепи, печера). Кожен камінний образ в контексті отримує власну символіку: склеп і печера вочевидь натякають на материнський комплекс дон Жуана, кладовище символізує світ мертвих, сходи – шлях на соціальний верх, кімната – сховок від соціуму і водночас залежність від нього, коли за столом сидять гості; маска, ще один варіант камінного, – соціальну роль тощо. Кожен конкретний предмет розширюється по ходу дії у значенні, всі разом вони утворюють філософський план дії. Виразно постає філософія двох світів, вибір героїв між матеріальними і духовними цінностями. Обираючи цінності духу (волю і кохання), герої тим не менше опиняються на іншому боці, поглинаються мертвим камінним світом, що загромаджує їм шлях у правдиве царство духу. Вони переоцінили свої сили, були надто амбітними, а отже насправді жили за іншими законами, ніж сподівались самі від себе.

Жоден з персонажів драми не засуджується і не викривається – глядач мусить збагнути причину їхньої трагедії, збагнути всесвітність і всечасність драми, яка розігрується на наших очах. Натомість дуже виразними штрихами, цілком негативними, змальовано соціум в особах гостей маскованого свята, гостей в домі Анни, в особі донни Консепсьйон. Речники і захисники традиції, вони тверді у своїх переконаннях, у приписах, одностайні у полюванні за іншими, тими, які не сповідують їхніх принципів. Ніякі не злочинці, цілком пристойні члени спільноти, вони – те метафоричне каміння, яке своєю

могутністю переважить справжній камінь. Камінний Командор уповноважений ними прийти за живим і непідлеглим дон Жуаном і Анною, що теж захотіла знехтувати соціумом. Командор був і залишився стражем камінних цінностей, справжнім демоном задзеркалля.

Драма "Камінний господар" – це яскрава символістська драма і за змістом (філософія двох світів, людина між двома світами) і за стилем (мова символів), і за настроєм (містична, гнітюча атмосфера очікуваної смерті). Це дух Середньовіччя поза конкретним простором і часом. Середньовічний дух, який просяк впливами наступних епох, а тому зміг постати в оригінальній модерністській формі.

1. *Гозенпуд А.* Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 240 с.
2. Дон Жуан у світовому контексті : [збірник] / упоряд. В. Агєєва. – К. : Факт, 2002. – 448 с.
3. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
4. "Камінний господар" Лесі Українки та феномен середньовіччя / упоряд. Я. Поліщук, А. Криловець. – Рівне : Перспектива, 1998. – 104 с.
5. *Кочерга С.* Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / Світлана Кочерга. – Луцьк : Твердиня, 2010. – С. 170. – 632 с.
6. *Кузьманенко А.* "Вічний" сюжет про Дон Жуана в індивідуально-авторських інтерпретаціях Дж. Байрона, О. Пушкіна, Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.05 НАН України / А. Кузьманенко. – К., 2007. – 22 с.
7. *Кузякина Н.* Театр Леси Украинки / Н. Кузякина / [упоряд. В. П. Саєнко]. – Дрогобич ; Київ ; Одеса : Відродження, 2010. – С. 138–140.
8. *Лавринович Л.* Дон Жуан у драматичній творчості Лесі Українки та Ніколая Гумільова / Л. Лавринович // Волинь філологічна: текст і контекст. – Леся Українка та зарубіжні письменники. – Луцьк, 2009. – Вип. 8. – С. 106–118.
9. *Рисак О.* У дзеркалі Дон Жуана (Мандрівний сюжет у потрактуванні Д.-Ґ. Байрона, О. С. Пушкіна та Лесі Українки / О. Рисак // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 2. – С. 57–61.
10. *Розумний Я.* Українськість Дон Жуана в "Камінному господарі" / Я. Розумний // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 22–24.
11. *Українка Леся.* Камінний господар / Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 6.
12. *Шевчук М.* Модифікація "вічного" сюжету про Дон Жуана у "Камінному господарі" Лесі Українки / М. Шевчук // Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний і методичний аспекти. – Черкаси : Відлуння, 1998. – С. 52–55.

В статье переосмысливается драма Леси Украинки "Каменный господин" в контексте компаративистских исследований европейской "донжунианы". Речь идет о необходимости уточнения дискурсов драмы, которые отсылают читателей к тем или иным эпохам в истории европейской культуры, в частности о дискурсах Средневековья, Ренессанса и Романтизма. Леся Украинка использует топосы эпох для модернистской эстетики, которая предает рефлексии культурные стереотипы предыдущих эпох. В центре драмы словесные агоны о свободе и обязанностях, обвернутые любовной интригой. Драма "Каменный господин" – яркая символистская драма и по содержанию (философия двух миров, человека между двумя мирами), и по стилю (язык символов), и по настроению (мистическая, гнетущая атмосфера ожидания смерти).

Ключевые слова: *литературный канон, эпоха, Средневековье, Ренессанс, Романтизм, модернистская эстетика, символизм.*

The article reinvented Lesya Ukrainka drama "Stone host" in the context of comparative studies of European "donjuniana." There is the need clarification discourses drama that refer readers to the different eras of European culture, in particular the discourses of the Middle Ages, the Renaissance, the Romanticism. Lesya Ukrainka uses topos of ages for intensification of modernist aesthetics, which exposes reflection cultural stereotypes of previous eras. In the center of the drama verbal agon of freedom and responsibility, enveloped in intrigue. Drama "Stone host" – bright symbolist drama and content (the philosophy of two worlds, a man between two worlds) and style (language characters), and mood (mystical, the dismal atmosphere of expected deaths).

Keywords: *literary canon, era, the Middle Ages, the Renaissance, the Romanticism, modernist aesthetics, symbolism.*

УДК 821.161.2 Драгоманов
ББК 83.3(4Укр)1

Ольга Куца

МИХАЙЛО ДРАГОМАНОВ: МІЖ ДВОМА ЛІТЕРАТУРАМИ

У статті розглядаються українсько-російські літературні взаємини 60-80-х рр. XIX ст., у центрі яких перебував М.Драгоманов. Характеризуються його літературно-теоретичні пошуки, накреслені ним шляхи розвитку української літератури у напрямі європеїзації. Аналізуються причини недооцінки М.Драгомановим національної літератури, його погляди на проблему двомовності творчої інтелігенції.

Ключові слова: *європеїзація, українсько-російські літературні взаємини, "общеруська" література, літературні теорії.*

Кількадесятилітнє балансування М.Драгоманова між двома літературами – українською і російською – спричинило не тільки навішування на постать другого після П.Куліша "національного письменника" (І.Франко) болюче несправедливих ярликів, а й появу дослідницького напрямку, який можна окреслити як антидрагоманознавство. Десятки учених, які з каменярським завзяттям бралися розглянути підводні рифи спадщини "свідомого Українця", щоб нарешті "заграти на всіх клавішах драгоманівщини" (М.Павлик), не могли оминути його дон-кіхотства з російською літературою. Розрив із українським громадянством, який завдав йому майже смертельного удару, – це був розрив "in punkto націоналізму та російської літератури". У це відгалуження, за його ж висловом, "літературної моралі" М.Драгоманов вносив найбільше відваги, допускаючись помилкових теоретичних узагальнень та одночасно ілюструючи їх діаметрально протилежними практичними діями. Відстоюючи до кінця життя свої погляди на значення російської літератури для розвитку української, непоступливий М.Драгоманов все-таки мав мужність визнати себе Дон-Кіхотом у цій справі.

Складна проблема українсько-російських літературних взаємин, які загострював і у центрі яких він стояв, викликала у дослідників переважно ідейно-світоглядний інтерес. Літературне ж "росіянство" М.Драгоманова потребує глибокого наукового розгляду на основі якнайширшого контексту його висловлювань і поглядів, вивчення усієї сукупності архівних джерел, листування із численними українськими та російськими кореспондентами, а особливо перегляду його пропаганди російської літератури з обов'язковим врахуванням утилітарних – у кількох напрямах – мети та завдань, які мала виконати ця пропаганда.

М.Драгоманов як літературний критик і політичний письменник завжди "орудував" у письменстві "літературним ножем", "Геракловою лопатою" чи "сокирою Рубача", часто ранив невинних, таких же одержимих українською ідеєю, як він. Цей факт помітно провокував недооцінку його ролі в українському літературному поступі, якого він справді часто не бачив і недооцінював. Недооцінку національної літератури провокував період "страшного і фатального затишку" (І.Франко) у ній в післяшевченківський період. Порівняно з бурхливою боротьбою течій і напрямів у європейських літературах ерудований М.Драгоманов спостерігав в українській "початкову школу" (М.Рудницький).

Оцінивши мізерні здобутки українського письменства другої половини 60-х рр., він постав перед дилемою: або бути "українськими росіянами", або, потративши всі сили на "даремні теоретичні спори", зробитись під тиском імперії "великорусами" чи "пасивними" білорусами. М.Драгоманов вибрав перше: силою Росії підіймати Україну, українську літературу, через російську ж виходити у слов'янський світ і Європу. А "великоросів", як видавалось йому, можна було "уговорити..., щоб вони не дуже то лізли русити чужі окраїни" (З листа до М.Бучинського). Реально можлива у той час громадсько-політична тактика – через російську літературу – була цілком закономірною: історично-суспільні обставини силою зіштовхували українських інтелігентів на стик двох культур, спонукали розв'язувати проблеми української літератури із "общеруської" точки зору, тобто робити "примирення" там, де "точки примирення бути не може" (І.Рудченко).

Пасивно-очікувальної позиції М.Драгоманов зайняти не міг. По-перше, її відкидала його неспокійно-вольова натура, особлива "психічна тяга" (Д.Осянико-Куліковський);

© Куца О., 2013–2014

по-друге, він цілком правильно передбачав небезпеку остаточної втрати зв'язків революційно настроєної української молоді з національним грунтом, бо вона і надалі зливалася б з російським визвольним рухом, а у школах виучувала б такі "історичні" факти, як легенду про Сусаніна або куди скочив кінь Іллі Муромця; по-третє, "росіянство" М.Драгоманова, що його він застерігав не ототожнювати з "москвитизмом", мало ще одну важливу "утилітарну" мету: не прийняти українцям російську літературу за "общу руську", тобто "свою", рідну – означало відмовитись від спільних духовних надбань, насамперед від творчості Д.Ростовського, Ф.Прокоповича, І.Богдановича, М.Гнідича, М.Остроградського, М.Костомарова, М. Гоголя та інших, а залишитись з 5–6 україномовними письменниками.

Після появи кожного невдалого твору М.Драгоманов, як свідчив, "з великим страхом" очікував кепкувань противників на зразок тургенівського Пігасова. Перебільшувати його роль в утвердженні літературного "общерусизму" не варто ще й тому, що на той час статус "общеросійської" ("общеруської") був уже досить міцно закріплений за російською, а насправді "великоруською" літературою. У своїй діяльності він здебільшого опирався на положення і висновки авторитетних учених – М.Костомарова, І.Срезневського, М.Максимовича, П.Куліша. Відсунувши на другий план національну своєрідність українського письменства, М.Драгоманов сформулював штучну теорію "чотирьох літератур", яку у Галичині порівнювали з "літературним феодалізмом". Є.Желехівський, наприклад, у листі до нього від 11 лютого 1873 р. писав: "Не можу я порозуміти, на чім Ви основуєте Ваш поділ літератури... і не смію відтак спорити з Вами , але гадаю, що для заспокоєння наших українсько-руських бажань така дистинкція мало що або таки нічого не причиняється. Який маєм ми, русини, безпосередній пожиток для нашої літератури з писань Гоголя, з більшої половини Гребінки і других таких? Сумну згадку нашого вікового яничарства!" [1, 145–146].

Погоджуючись із дослідниками стосовно шкідливості теорії "чотирьох літератур" М.Драгоманова, треба мати на увазі, що вона не була його власною побудовою, а лише систематизацією попередніх літературно-теоретичних пошуків учених. Наприклад, раніше викладений аналогічний поділ О.Пипіна ("Обзоръ истории славянских литератур") І.Франко оцінював як дуже потрібне "діло", адже йшлося про "окремішність" української літератури. Сам М.Драгоманов категорично відкидав прочитування у теорії "чотирьох літератур" призначення українській для "домашнього вжитку" і пояснював таке розуміння нечіткістю викладу власних думок. Українську літературу, що мала у російських соціально-політичних умовах малі шанси для розвитку, через 20–30 років можна було, на його думку, "розширити". Цей період, тобто 20–30 років, М.Драгоманов програмував працювати над "основами", а далі – "хто знає..., що станеться з теперішньою Росією...?" [4, т.1, 188]. Від теорії "чотирьох літератур" вчений відмовився уже в 1875 р., а шалена атака на нього за цей поділ з боку російських шовіністичних сил, у тому числі й літературно-наукових, посиловалася: цей "хитромудрий Одісей", наважившись "дробити" розумові сили Росії, "хватнув занадто сміливо" (М.Рігельман), бо "провінційне плем'я" не може мати "окремої" літератури (О.Мілюков). В адміністративних та наукових колах Києва не сумнівались, що відокремлення української літератури в теоріях М.Драгоманова не є кінцевою метою, а лише "засобом", яким йому можна було скористатись.

При розгляді винесеної у заголовок статті проблеми не можна оминати фактів, що українець М.Драгоманов виховувався на творах російської, як зізнавався, "рідної" йому літератури. Він визнавав "общеруську" культуру і літературу як щось вище від української, почував себе сином Росії. Улюбленим письменником М.Драгоманова, як і багатьох його університетських товаришів-українців, став І.Тургенєв. У 90-х рр. він про це напише: "...Там (у творах Тургенєва. – *О.К.*) наші почуття, наші думки, наша психіка!" Як підсумовував Л.Білецький, російська література виконала стосовно М.Драгоманова "фатальну роль". Одночасно він найперший з українців, а здебільшого і єдиний, подібно до М.Костомарова у 60-і рр., приймав з боку представників російської науки удари за пропаганду українського літературного "сепаратизму".

Важливо підкреслити, що Україна періоду юності М.Драгоманова фактично, формально і в колективному самоусвідомленні існувала як колоритна провінція Російської імперії. Сам М.Драгоманов у 80-х рр. писав, що історичні поняття М.Карамзіна, автора відомої "Истории Государства Российского", були поняттями "звичайного середнього вели-

короса, для якого ... за Смоленськом починається Польща" [3, 2]. Так само і авторитетні вчені М. Погодін, С.Соловйов, В.Ключевський трактували історію "южной части" Росії з великодержавницьких позицій. Русифікація України, зокрема міст, досягла апогею. Українське панство майже цілком зреклося своїх національно-історичних традицій – "було підковане новішою російською або ліпше російсько-європейською культурою" [4, т.2, 151]. Більшість дворянства, побоюючись репресій, стояла осторонь культурного життя нації, а змосковлене православне духовенство навіть сприяло русифікаторським тенденціям. Прогресивні діячі російської демократії захоплювались етнографією та героїчною історією України і вважали її етнічною частиною у складі єдиної Росії, виявляючи грубе незадоволення, коли виникала найменша загроза порушення інтересів цієї цілості. Ставлення В. Белінського до "хохлацької" літератури, яка могла зашкодити "його рідній літературі, роздражнюючи його уряд" [5, XIV], викликало відповідний резонанс в "общеруському" письменстві. Польська шовіністична експансія та ще ідеологічно небезпечніша від неї промосковська політична орієнтація, що панувала на обріях галицького відродження, також відкидали все українське. Цьому сприяла широка і щедро субсидійована російським урядом пропаганда про силу Росії та її бажання об'єднати всі слов'янські народи. Використовувати "селянську" мову у літературі, спілкуванні між інтелігенцією оголошувалось божевіллям і пікчемністю, оскільки, мовляв, у Росії вже була "готова і багата література". І хоча думки про єднання Галичини з Україною уже знайшли поетичне втілення у творчості М.Шашкевича, брак внутрішньої територіальної інтеграції засвідчував, що української нації в повному значенні цього слова тоді не існувало. У час свідомого зацікавлення М.Драгоманова українською літературою "маєтковий споживач" (П.Филипович) уже не мав у ній ніякої потреби.

Коли проти українства одночасно виступили такі видання, як "Московские ведомости", "Киевский Телеграф", "Вестник Юго-Западной и Западной России", "Русский вестник", "Русское слово", "Библиотека для чтения", "Время", "День", "Труды Киевской духовной академии", "Руководство для сельских пастырей", "Университетские киевские издания", "Сион", коли проти М.Костомарова різко виступив архиєпископ А.Мартинівський у статті "Еще о хохломании", М.Драгоманов вирішив, що українська література повинна змінити напрям розвитку – взяти своїми гаслами демократизм і поступові – "новоєвропейські" – ідеї віку, що надалі вона "мусить розвиватися на міцній, реальній основі, а не на романтизмі і ретроградності, що вона мусить іти знизу у гору, а не з гори (з хмари) у низ" (З листа до В.Навроцького). Шлях розвитку літератури "знизу угору", від "простої" до "високої" М.Драгоманов обґрунтовував, по-перше, соціальним складом української нації – майже виключно селянської, "хлопської", а по-друге, прогресивними загальноєвропейськими тенденціями, за якими "не к тому йде, щоб панами робиться, а щоб хлопами". Усе нове, що з'являлося в українській літературі, видавалося йому відступом від реалізму, як, наприклад, оповідання В.Шашкевича "Пімста і великодушіє" чи драма Ф.Заревича "Бондарівна". Підкреслюючи народність мови у байках Л.Глібова, М.Драгоманов усе ж зауважував, що "хахли" у них відтворені не так реально, як "кацапи" у байках І.Крилова. Критик констатував, що, крім творів Л.Глібова та І.Нечуя, українська література досі "нічого путнього" не дала. Повість І.Нечуя "Новий чоловік" видалась йому схематичною та конспективною, хоча автора він вважав найбільш талановитим із белетристів і "відчув" у його творах "новий напрямок". М.Драгоманов був незадоволений постаттю "нового чоловіка", що не став, на його думку, справді новою людиною типу Лопухова, Кірсанова, Базарова, Рахметова. Однак, вимагаючи типових образів у літературі, він не помітив, що Радюк був "живим типом" українофіла 60-х років, увібравши в себе усі його характерні риси, і мав позитивний вплив на молоде покоління українців. Так само дорікав М.Драгоманов галичанам браком європейської освіти, хоча сам побоювався неточності у вживанні латинських висловів, бо, як писав, у Галичині знають латинську, як свою. Земляки були незадоволені його вимогами "зразу підняти серйозну і високу мірку" у літературі. Декларування, особливо у полемічному запалі, "общеруських" засад та настійливе підкреслювання переваг російської літератури, її європейськості викликали опір і незгоди в Україні та Галичині. "... Дуже мені достається за мої погляди і статті і од киян, і од галичан, – з болем зізнавався М.Драгоманов. – Але я усе-таки хочу думати, що я їм свій, а не чужий" (З листа до В.Навроцького).

Протягом 1870–1881 рр. М.Драгоманов вів бесіди навколо українських проблем з не менш як двомастами російських революціонерів-соціалістів різного рівня ерудиції, освіти та політичної активності і зробив вражаючі для себе висновки: ні один із його співбесідників не виявив належного розуміння необхідності українського відродження. Російські колеги відбувалися утертими фразами про загальнолюдськість, необхідність космополітичної солідарності і шкідливість національної винятковості, українську літературу вважали "річчю примхи", "непотрібним провінціалізмом". Все це спонукало М.Драгоманова переглянути свої погляди 60-х рр. і підсумувати, що характерною особливістю майже всіх "великоруських" діячів, навіть найпередовіших, було "незнання того, що таке Україна і її інтереси, чого хочуть та як хочуть українці і, разом з тим, сміливість у вирішенні українських питань та категоричність присудів над "хохлацькими свиньми і їх безтолковістю" (вислів В.Белінського. – *О.К.*) [5, XIV–XV].

Наукове осмислення українсько-польських взаємин, зокрема польського повстання 1863 р., у 70–80-х рр. розкрило перед М.Драгомановим імперські прагнення польських революціонерів відновити історичну Польщу, тобто підняти заколот в Україні з метою представити Правобережжя як польську провінцію. Тоді він виявив спотворене трактування з польського боку українських культурних надбань і національного руху загалом, занедбане вивчення східних володінь Речі Посполитої, необ'єктивне ставлення до козаків як розбишак, надмірну ідеалізацію Польського королівства, притупленість критичного осмислення польської історії. М.Драгоманов усвідомив помилковість власних висновків про нібито "реакційне" ставлення українців до російської літератури та поляків.

Як ґрунтовний учений і дослідник всесвітньої історії, він знав, що "стеження" широких загальнолюдських завдань у літературі можливе лише там, де письменник, виразник ідей і прагнень свого народу, "спокійний" за саме існування цього народу. Вічний страх за національність, неодноразово писав він, іде в парі "із тенденційністю", "дрібнотою ідей", "здрібненням" талантів, "неприхильністю" до загальнолюдських змагань. І поряд з тим вперто називав українських письменників "доктринерами націоналізму", які на перший план висувають "тенденційну мертвеччину" та "етнографічний дилетантизм", не приймають надбань "російсько-європейської" літератури.

Надмірно гострі оцінки творчості українських письменників у статтях та численних листах М.Драгоманова поза контекстом подібних висловлювань на адресу російської літератури приводили дослідників до висновків про драгоманівське "україноненависництво". Від подібного непорозуміння застерігали уже сучасники М.Драгоманова, з приводу цього глибоко переживали Олена Пчілка і Леся Українка, а сам громовержець парікав на свій "скептицизм", через який, мовляв, про нього "не те думають". Зазначимо, що у період погодженості культурних завдань між М.Драгомановим і старогромадівцями написані найкращі студії ученого, наприклад, праця "Историческая Польша и великорусская демократия" – найвище досягнення тогочасної всеросійської публіцистики. Внаслідок бурхливої і складної взаємодії цих двох сторін в українській літературі появилася повість О.Конисського "Юрій Горовенко" – перша спроба суспільно-політичної прози.

У листах до І.Франка М.Драгоманов ставив "конечне условіє" – "нефанатичного" погляду на українсько-російські літературні справи. Ці вимоги спонукали молодого поета відсунути на другий план улюблену працю, яка приносила, як скаже він пізніше, багато втіхи його серцю, а зайнятися видавничою діяльністю. То мало бути видання перекладів з російської та європейської літератур, що неодмінно виробило б у Галичині "хорошу публіку" з "реальнішим поглядом на життя". Для читацького загалу І.Франко планував видавати бібліотеку белетристики, для вужчого кола – наукові статті, а надалі перейти до видання науково-популярної літератури. До бібліотеки белетристики мали ввійти переклади Тургенєва, Гончарова, Гоголя, Салтикова-Щедріна, Доде, Золя, Еркмана-Шатріана, Діккенса, Кабальєро. Крім проблеми мови і правопису, І.Франко зіткнувся з ще одною "хисткою" проблемою: у доборі і перекладах творів європейської літератури орієнтуватися на освічену публіку чи на простий народ. Вимоги М.Драгоманова давати "новоєвропейську" літературу треба треба було виконувати дуже обережно: І.Франко передбачив, що освічена публіка у Галичині відвернеться від повістей Е. Золя як надто "батярських", а від "Що робити?" М. Чернишевського – як твору нецікавого й нехудожнього. Не було не тільки

перекладачів (І.Франко "постягав" для цього гімназистів, хоч їх переклади, зрозуміло, вимагали його власного контролю та доопрацювання), але й самих оригіналів для перекладу, особливо з російської літератури. Пошуки творів І.Тургенєва, наприклад, зайняли І.Франкові два тижні часу. Крім того, не всі поради М.Драгоманова видавались суттєвими. Так, замість запропонованого ним для "Друга" резюме із "Нови" Тургенєва, І.Франко вважав за краще подати дещо з Еркмана-Шатріана чи Флобера.

Особливо дражливими були у Галичині теоретичні обґрунтування М.Драгоманова про необхідність розвивати українським письменникам, подібно до М.Гоголя, "другу душу", а "слово", тобто мову художнього твору, відсунути на другий план. Його "наштуркування", що важливішими у творі є "дух і матеріал, ніж слово", галичан не переконували. Цей відгомін висловлювань В.Бєлінського у поглядах М.Драгоманова наприкінці 70-х рр. відчутно послабився. У статті "По вопросу о малорусской литературе", наприклад, уже помітне схиляння вченого до "форми і способу", тобто до національних особливостей літератури. Термін "національна" М.Драгоманов вжив, але вищим мірилом літератури, на його думку, була "народність", тобто "демократизм". "Чим більш народна література, – читаємо у праці "По вопросу о малорусской литературе", – тим більше вглиб захоплює людей…" [4, т.1, 394–395]. Як бачимо, одночасно із помилковою тезою про незалежність вартості твору від мови М.Драгоманов ставив перед письменниками вимогу писати рідною мовою. В іншому ж випадку вони не тільки не стануть Тургенєвими, Некрасовими, а будуть лише "переспівувати" інших, тобто "погублять" себе.

У працях М.Драгоманова кінця 70-х – початку 80-х рр., зокрема таких, як "Переднє слово [до "Громади" 1878 р.]", "Шевченко, українофіли і соціалізм" та ін., вироблена обширна програма розвитку "нового виду" українства, найперша і найвища мета якого – об'єднатися і докласти зусиль, щоб жити "по своїй волі на своїй землі". Оскільки українці втратили державу, а відновити її шляхом повстання проти Росії чи Австрії – "річ неможлива", то вони повинні добиватись громадської волі за допомогою інших народів. Дорога до цієї мети, як і будь-яка дорога, є легшою тоді, коли нею йдуть "більш свідомі", ніж "темні". Тому чи не найперша місія за цією програмою належала літературі: письменники разом з усією українською інтелігенцією повинні побачити прогресивні демократичні тенденції у далекому минулому, поєднати їх із тими, що виробились у період XVIII і XIX ст., і цю нитку, яка обірвалась, пов'язати із прогресивним європейством [2, 289–290]. Шанси розвитку такого новоєвропейського українства М.Драгоманов бачив насамперед у Галичині, бо воно, особливо письменство, могло "вільніше там впорядковуватись". Кінець 70-х рр. учений вважав "ліпшим часом" для української літератури, щоб "поборотись" з російською, яка переслідувалась за нігілізм і була позбавлена уваги з боку революційних гуртків. Адже "общерусійство" "підірвалось" у соціалістичній пропаганді, і загалом російські соціалісти народну справу уявляли вужче, ніж українці, які не тільки ніколи не радили відкинути зовсім науку чи відкласти її "на другий день революції", а розуміли втілення соціалістичної ідеї "на ширших підвалинах: поруч і з волею державною, і зі зростом усіх пород людських та науки, ремесла, штуки" [2, 427–428].

У працях названого періоду уже відсутні нагадування про важливість "общерусского" письменства, тим більше попередні вимоги М.Драгоманова участі українських письменників у ньому. Вибір мови для літературного твору також не підлягав дискусії: це повинна бути тільки українська мова. М.Драгоманов акцентував на важливості розвитку україномовної літератури серед городян. Українська думка мала пропагувати "осілість, земляцтво", бо "кочуванням" можна прислужитись кому завгодно, тільки не народові. Поняття "народ" М.Драгоманов значно розширив – це не простолюд, не тільки селяни-хлібороби, а всі, хто виконує потрібну для громади роботу. Пора кочування українського інтелігента чи то думкою, чи конкретною працею "от финских хладных скал до пламенной Тавриды" і "od morza do morza" закінчилась. М.Драгоманов попереджував, що завдання для тих, хто не зрікся українства, надзвичайно важке: на відміну від набагато чисельнішої інтелігенції інших країн, українській треба було виконувати не по одній, а по декілька справ одночасно. Інтелігенція, найперше письменники, мала "... заректись не йти з України,... упертись на тому, що кожний чоловік, вийшовши з України, кожна копійка, потрачена не на українську справу, кожне слово, сказане не по-українському, – єсть

видаток з української мужицької скарбниці..." [2, 306]. Поняття осілості у М.Драгоманова аж ніяк не означало замкнутості. Навпаки, це осіле українство, письменство насамперед, мало розвиватись на ширшій основі, що виходила б далеко за межі Росії, тобто європейсько-слов'янській. Вибратись із "ям", які "порило" життя у складних історичних умовах, українство може лише таким чином: "...Стоячи ногами й з серцем на нашій Україні... держати свої голови в Європі, а руками обнімати по меншій мірі всю Слов'янщину" [2, 404]. Проте ці важливі думки притінювалися запідозрюваннями М.Драгоманова в "общерусизмі".

Усі ці непослідовності "найбільшого публіцистичного таланту нашої нації" І.Франко пояснював його "завчасною появою", "зовсім новочасними, європейськими" поглядами, його "роздразненим киданням" на стику двох літератур. У російсько-українських умовах над М.Драгомановим як людиною перехідної формації тяжіло "прокляття зацофаного осередка, непочатого перелога" [6, 516]. Драгоманівські "шукання" синтезу українських національних традицій і всеросійського радикалізму, способів закорінення прогресивних російських ідей в українській літературі мусили при російських обставинах, резюмував І.Франко, "довести до трагічного кінця".

1. *Драгоманов М.* Австро-руські спомини (1867–1877) / Михайло Драгоманов. – Львів, 1889. – 456 с.
2. *Драгоманов М.* Вибране / Михайло Драгоманов. – К : Либідь, 1991. – 682 с.
3. *Драгоманов М.* Историческая Польша и великорусская демократия / Михайло Драгоманов // Вольное слово. – Женева, 1881. – № 5. – С. 2.
4. *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. / Михайло Драгоманов. – К. : Наук. думка, 1970. – Т.1. – 531с.; Т. 2. – 595 с.
5. *Драгоманов М.* Предисловие / Михаил Драгоманов // Письмо В. Г. Белинского к Н. В. Гоголю. – Женева, 1880. – С. III–XXII.
6. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку / Іван Франко // Твори : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529.

В статье рассматриваются украинско-русские литературные взаимоотношения 60–80-х гг. XIX ст., в центре которых находился М.Драгоманов. Характеризуются его литературно-теоретические поиски, намеченные им пути развития украинской литературы в направлении европеизации. Анализируются причины недооценки М.Драгомановым национальной литературы, его взгляды на проблему двуязычия творческой интеллигенции.

Ключевые слова: *европеизация, украинско-русские литературные взаимоотношения, "общерусская" литература, литературные теории.*

The article deals with the Ukrainian-Russian literary relationships during the 60–70th years of the XIXth century. M.Drahomanov was an active participant of the relationships. The article characteries M.Drahomanov's literary-theoretical searchings and the ways of the development of the Ukrainian literature towards Europeization defined by the scientist. The reasons of M.Drahomanov's underestimation of the national literature and point of view to the problem of the creative intelligentsia are analyzed.

Keywords: *Europeization, the Ukrainian – Russian literary relationships, "obshcherus'ka" literature, literary theories.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)

Ольга Деркачова

ПОЕЗІЯ ШІСТДЕСЯТНИКІВ У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ СИСТЕМ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена осмисленню поезії шістдесятників у контексті стильових систем української лірики другої половини XX ст. Доведено, що поетичне шістдесятництво належить до немімезисної лірики та проаналізовано її особливості як у структурному, так і в ідейно-тематичному ракурсі. Визначено основні опозиції, якими послуговувалися поети-шістдесятники.

Ключові слова: *стильова система, немімезисна лірика, референтна лірика, не референтна лірика, шістдесятники.*

© Деркачова О., 2013–2014

Будь-яка стильова система передбачає сприйняття мови як світу, розуміє світ смислів як продовження реальності, зливає зображуване із зображеним, надає знакам референтності. Система немімезисної образності передбачає таке моделювання дійсності, в якому відбувається протиставлення між тим, що є, і тим, що мало би бути, а сам художній текст вибудовується за принципом "світ як текст". Як газначає О.Астаф'єв: "І хоча лірика немімезисної образності є дискретна, цій дискретності вона протиставляє полюс універсалій або полюс цінності та неділимості" [2, 29].

"Кожна художня індивідуальність, якщо вона справді є визначною, несе в собі питомий знак не тільки естетичної, а й життєвої свіжості й новизни, бо саме своїм художнім світом корегує суспільну самосвідомість, відкриваючи перед нею новий аспект дійсності" [2, 153]. Лірика шістдесятництва стала своєрідним протиставленням умовно референтній ліриці 50-х років і, фіксуючи навколишню реальність, практично заново відкрила її реципієнтові, вивівши спостереження до рівня узагальнень. Новий художній світ був світом, пронизаним авторською емоційністю.

Явище шістдесятництва, естетика поетів-шістдесятників неодноразово ставали предметом зацікавлень, як культурологів, так і літературознавців. Л.Тарнашинська називає появу шістдесятництва вибуховою, це поява-спалах [14, 517]. Дослідниця зазначає, що дискусія розгорнулася навколо новаторських пошуків молодих авторів і була означена параметрами "батьки – діти", які можна потрактувати і по-іншому – у парадигмі "традиція і новаторство": "За цими умовними означеннями стояв цілий комплекс проблем – від ідейно-політичних позицій до жанрово-стильових прозрінь" [15, 517].

На зміну світоглядної свідомості вказував Є.Сверстюк: "Стривожені війною, гартовані злиднями, оглушені тоталітарною ідеологією, люди раптом прокинулися від падіння страшного ідола й кинулись до пробоїни в стіні, де він упав… З цього почались шістдесятники – ті, яким засвітила істина і які вже не захотіли зректися чи відступитись від світла" [11, 128].

В.Дончик зазначає, що художня творчість цього покоління "відрізнялася від попередніх 40–50-х років значно гострішою, глибшою проблемно-змістовою наповненістю, а ще й ініціюванням численних суто художніх жанрово-стильових новацій" [14, 7]. Окрім того, час вимагав "морального реалізму" (Л.Триллінг), що полягав у відновленні проблематики небезпек історії, ненадійності людської природи, а також повернення до трагічного сенсу життя [3, 261]. М.Жулинський означив рух шістдесятників як фазу нового антиколоніального опору, спровокованого руйнуванням колективної міфології. С.Андрусів вважала, що цей рух мав на меті порятувати український світ через бінарну опозицію метафізичного та імперського. Такий культурний антиколоніалізм повертав почуття національної гідності. Є.Сверстюк писав про поетів-шістедсятників так: "Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури. Іван Драч приніс перші вірші, незручні і незрозумілі, так, наче його ніколи не вчили, про що і як треба писати… Микола Вінграновський тривожно заговорив про свій народ, і метафори його зазвучали апокаліптично. Василь Симоненко заговорив з Україною в тоні недозволеної щирості й одвертості. Ліна Костенко зрідка виступала з віршами, але то були вірші такого звучання, наче вся радянська поезія для неї неістотна…" [10, 26].

Аналіз джерел засвідчив, що поза увагою дослідників часто лишається літературний контекст другої половини XX століття, зокрема вивчення текстів поетів-шістдесятників у контексті стильових систем української лірики означеного періоду, що і зумовило актуальність нашого дослідження.

Метою статті є визначення текстів шістдесятників у контексті стильових систем української лірики другої половини XX ст. та репрезентація їх як зразків немімезисної лірики.

Розвиток людства завжди зазнає трансформації, яка веде до вивільнення слова. На думку Г. Почепцова, це "перехід від слова-міфу до слова-ритуалу, а далі вже стоїть слово-смисл. В оболонці того ж самого слова може бути заховано зовсім інші речі, на які слід порізному реагувати. Заборону порушувати не можна, хіба що тільки там, де це дозволено" [9]. Такий перехід призводить до збільшення вербальної складової і зменшення складової подієвої. Наприклад, ритуал може не включати жодного слова, адже слугує для підтримання ідентичності, а слово-міф формує цю ідентичність. Слово-смисл може зруйнувати її, оскільки отримує волю для інтерпретації. Г.Почепцов наголошував на можливостях таких переходів: слово-міф – слово-ритуал – слово-смисл. У сучасному суспільстві можливий ще один варіант – слово-гра. Шістдесятники, на думку Г.Почепцова, переводили слово-міф у розряд слова-смислу, намагаючись або спростувати його, або просто подискутувати з ним. Отже, вони руйнували слова-міфи, що були базовими для тогочасного суспільства.

До таких руйнацій належало виведення у творах на перший план і піднесення "маленької" людини". Цього не було у референтній ліриці, яка тяжіла до зображення героїв і титанів:

Він байдуже потис їй руку
І не чув її милих докорів,
І так довго стогнали по бруку
Перестуки її підборів.
І стояв він, тупий, плечистий
І байдужий, немов колода,
І здалося – на цілі місто
Заридала вона на сходах [13, 127]

Василь Симоненко описує звичайну буденну сварку між ним і нею. Але завдяки неназиванню (маємо займенники він і вона, що вказують на особи, але не називають їх) та гіперболізації маленька трагедія набуває вселенського значення.

Або ж перехід від слова-символу здійснювався шляхом змалювання звичайних побутових речей на противагу глобально-універсальним темам референтної лірики:

До телефону – він його не бачив.
Хоч телефон – сюди-туди: нема!
А ніч, а дощ, а град по ринвах скаче,
І груша з грушами прибились до вікна.
…Чорняве полум'я, чорняву ту завію
Узяв у душу, як блакитний сон.
А чути плач – то плаче телефон,
Просунувши у ніч холодну шию [4, 45].

Дж.Аркілла та Д.Ронфельдт визначають два види існування інформації: інформація-передача та інформація-базис [16]. Слово-міф у цій системі належить до інформації-базису. Отже, коли він руйнується, то руйнується і структура, що була побудована на цій інформації. Шістдесятники створили прошарок, що жив за власними законами. Це був власний інформаційний потік з текстами та героями. Це був автономний сегмент, що ввійшов у конфлікт із державою і жив двома життями – одне з них збігалося із життям загальним. Звідси і немімезисність лірики.

Шістдесятники породжували інший, альтернативний інформаційний потік, були речниками тієї інформації, що базувалася на іншій моделі світу. Таким чином, маємо радянську модель та модель, яку пропонувало шістдесятництво. Влада ж зацікавлена у безальтернативності, тому вона блокує ті інформаційні джерела, що орієнтують на альтернативу, і намагається утримувати у масовій свідомості власну модель. Але віртуальна модель шістдесятництва поступово переходила у світ реальний. Як зазначає В.Агеєва, "після проголошення державності патріотичну риторику шістдесятництва почали сприймати як архаїчну, письменник утратив роль вождя й пророка" [1, 85]:

Продажні поети 60-х мали б тішитись,
що все закінчилось так успішно;
адже скільки було небезпек,
а бач – вижили, повернули кредити… [7, 10]

Протест шістдесятників був зумовлений не тільки певною авторською позицією, але і зміною ціннісних орієнтирів. Вони, на думку Л.Тарнашинської, здійснили прорив крізь здискредитовану традицію, що полягав не лише в актуалізації онтологічної пам'яті, але у спробі переосмислити мету та завдання мистецтва. Розглянемо, наприклад, поезію І. Драча "Балада про випрані штани". Візуально ця поезія нагадує зразок референтної лірики, адже автор детально описує реальний епізод свого життя:

Замурзався я на роботі – і мати примітила зразу
Заплямлені солідолом ще путні сірі штани.
Баняк на плиту поставила. Дістала з полиці мило.
А місяць у білих сподніх з батьком у шахи грав [5, 30]

Якщо для соцреалістичної традиції було типовим звертатися до жанру балади у героїко-трагічному контексті, то Драч іронізує, присвячуючи баладу чистим штанам:

А на пружинистій шворці, звішені за манжети,
Пришпилені гострими зорями, в небо ішли штани [5, 30]

Драч зображає у цьому вірші родинну ідилію, але не за допомогою щасливо-спокійних образів батька-матері, а змальовуючи один із післяробочих вечорів, у якому є місце для побуту, пива, кабачкової ікри та нічної тиші.

Лірика шістдесятих зберігає одну з основних опозицій соцреалістичної лірики: "добро – зло". Проте вона отримує інше за-

барвлення, зосереджуючись не на соціалістичному державотворенні і державобудівництві, а на загальнолюдських цінностях і моральних якостях (згадаймо поезію В.Симоненка "Злодій"). Немає опозиції "чужі – свої", є протиставлення "ліричний герой – інші", "ліричний герой – хтось". Однією з головних опозицій є "світ, який маємо – світ, який мав би бути". Перший елемент зринає як доказ неправильно обраних життєвих і моральних орієнтирів, що призводить до суспільної деструкції.

Розглянемо до прикладу поезію М.Вінграновського "Сестри білять яблуні в саду…":

Сестри білять яблуні в саду.
Мати білять хату та у хаті.
Біля хати білий батько на канапі
Вигріває війни та журбу.
Мати білять яблуні в саду.
Мати білять хату та у хаті.
Біля хати білий батько на канапі…
Мати білять яблуні в саду.
Мати білять хату. Білять хату… [4, 77]

У цьому вірші можемо простежити такі опозиції: "мати – батько", "родина – війна". Сад, мати, сестри, побілена хата – символ родинної ідилії. А батько, який "вигріває війни та журбу", – символ війни. Автор використовує прийом віддаленої зйомки у побудові твору: картинка поступово віддаляється – зникає війна, батько, мати, і лишається побілена хата. Цікавою є опозиція "родина – війна". У референтній ліриці частіше натрапляємо на опозицію "війна – мир". У немімезисній ліриці опозиції стають більш символічними. Очевидно, що родинна ідилія, тиша і спокій символізують мир, але цей мир з присмаком гіркоти, і важливішим є те, що вся родина разом.

Образ матері завжди займав центральне місце в українській свідомості. Шістдесятники, на думку С.Андрусів, намагалися зламати інфантильний комплекс, стати дорослими синами матері-України.

Мати сіяла сон під моїм вікном,
А вродив соняшник.
І тепер хоч буран, хоч бур'ян чи туман,
А мені – сонячно [8, 74]

Мати дбає про затишок ліричного героя ("А мені – сонячно"), захищає його від життєвих незгод ("а мені за плечем Журавлі журавлять"), дбає про його душевний комфорт ("Все ж одна – зважилась").

Ліричний герой ототожнює матір з янголом-охоронцем. Цей образ не є присутнім зримо, він не діє у тексті. А ліричний герой говорить не про свою любов до матері, а про той комфорт, який вона йому забезпечує. Він відокремлює себе від неї: "Мати сіяла льон під моїм вікном…". Саме "під моїм вікном", а не під вікном батьківської хати, саме для автора, а не для родини чи у родині. Але з іншого боку, мати – зв'язок ліричного героя зі світом: те, що вона йому дарує, він використовує у своєму житті.

Ще однією особливістю лірики шістдесятників є опозиція "місто" – "село". У немімезисній ліриці сільська тематика часто є домінантною. Їй підпорядковано простір, образи, мотиви. У ставленні до села зберігається відчуття сакрального. Село асоціюється з дитинством, найсвітлішими моментами у житті ліричного героя. Однак, поряд з ідилією, автори немімезисної лірики змальовували і реальні картини, привносячи у них певні символи та узагальнення. Таким чином, зберігається властивий для немімезисної лірики нечіткий зв'язок між означуваним та означенням.

У поетичних текстах цієї стильової системи присутнє захоплення людською працею, людьми праці. Часто зринає моралізаторський аспект, заклик зупинитися і подумати про долю й життя простої людини.

Саме на такі мотиви натрапляємо у поезії Івана Драча, де село не лише постає тлом, на якому відбуваються події, а є частиною життя, самим життям автора. Наприклад, у поезії "Дві сестри" зображено долю двох старих жінок-селянок, які все життя пропрацювали на птахофермі:

…Дві сестри старенькі на пташарні
Лускають насіння гарбузове,
І дрижать їх руки незугарні,
Чорні, закоцюрблені, дубові.
Кури, гуси – все життя у пір'ї.
Є город маленький коло хати.
Чорнобривці спіють на подвір'ї.
С коза, щоб молоко давати… [6, 62]

Автор описує нехитрий побут жінок і водночас розмірковує над їхніми невідбулими долями. У цьому і полягає одна з особливостей немімезисної лірики – фіксація реального життя з його осмисленням та узагальненням.

Автор не мотивує невідбулість доль двох сестер тим, що вони не змогли вирватися з села. Він просто намагається зафіксувати епізод із життя простої людини, але героями його текстів, як правило, є люди села. Також поет розмірковує не над проблемою "місто – село", а над проблемою нереалізації людського потенціалу, невідбулості долі, коли сама людина у цьому не винна.

Цікавим є інше поєднання міста і села. Розглянемо, до прикладу, поезію "Бабусенція":

Ой оце чудне дівчатонько, ой-я,
Щосуботоньки їде з містонька
До бабоньки, до бабусеньки, ой,
Лишає свої інфузорії-туфельки,
Скидає свої лаковані туфельки,
Одягає куфайчатко порване, ой-ой-оєчки,
У бабцюлі, у бабусеньки, ой,
Взува старі чоботи-шкарбани,
Бабчині чоботи-чоботищенки… [6, 150]

Привертає увагу поєднання лексики, що асоціюється з містом (лаковані туфельки, студентонька) і селом (куфайчатко, чоботи, ночви, кочерга). Автор описує, як дівчина повертається з міста до села, щоб допомогти бабусі, наголошуючи на її перевдяганні, тобто перевтіленні дівчини-студентки, жительки міста, у сільську дівчину. Причому це перевтілення добровільне й бажане, про що свідчить не лише перелік робіт, які виконує дівчина, а й велика кількість зменшено-пестливої лексики (відеречко, хатуся, бабусенька, кожушенько тощо).

Що важливо, у цій поезії автор не ідеалізує сільський побут, невеличким штрихом протиставляючи місто як символ добробуту і село як символ бідності – лаковані "туфельки-інфузорії" і старі "чоботи-шкарбани". Він начебто не дає місту і селу жодних оцінок, але сільський побут дівчини і бабці виписано з любов'ю.

Якщо у референтній ліриці наявне протиставлення великого малому, героїчного нікчемному, то у немімезисній ліриці поети міняють опозиції місцями: маленьке стає важливішим за велике, возвеличується, індивідуальне протиставляється загальному, сприймаючись як позитивне. З метою надати позитивних характеристик малому автор вводить у контекст релігійну символіку (цибулина як церковна баня), що свідчить про винятковість та обраність цього знака.

Загалом, для немімезисної лірики характерне змалювання сільського побуту, нагадування про те, що всі ми родом звідти; пізніше, у нереферентній ліриці, такий зв'язок втрачається, акцент робиться на урбаністичному і урбанізованому світі. Сільське підміняється міським, витісняє його, що призводить до появи розгубленого, самотнього ліричного героя, не спроможного ні повернутися до села, ні знайти себе у місті.

Важливою ознакою немімезисної лірики є складність опозицій, які не завжди мають яскраво виражений антонімічний характер. Не є типовими опозиції "вороги – герої", "ми – вони", "чуже – своє". Принцип моделювання світу такий: є те, що ми маємо, і те, що має бути. Визначальним стає культ слова, батьківщини, матері, значущості окремої людини. Як зазначає Л. Тарнашинська, шістдесятники мали "унікальну можливість заговорити до свого народу промовистим Словом, яке "вбиралося" в нові зміст і форму, – і вже цим, а ще щирістю, проникливістю, незвичною доти дражливістю, ба навіть виключністю приваблювало звичного до "соцреалістичного" ширжитку читача" [15, 59].

Ця лірика вже не могла послуговуватися іконічними знаками, але й до знаків-символів поки що не зверталася, а тому використовувала здебільшого знаки-індекси. Художнє зображення в індексальних текстах є дискретним, у зв'язку з чим воно частково втрачає у референтності. Таким текстам властивий риторичний план означеного та ідеологічний план означуваного. Відношення явища до сутності сприяло тому, що шістдесятники почали заперечувати іконічну схожість між планами вираження та змісту

Поети-шістдесятники усвідомлено створювали новий простір, намагаючись вирватись із соцреалістичного дискурсу, але при цьому зберегти національну традицію і шукати власний інноваційний прорив. Найтиповіші опозиції "індивідуальне – загальне", "своє – чуже". Індивідуальним виступають маленька людина, дитина, природне явище, почуття. Своїм – родина, Україна, мати. "Я" набуває позитивного звучання. "Вони", як і у референтній ліриці, є негативними, але образи вже інші. Це ті "вони", що у референтній ліриці були "ми". Зміна акцентів призвела до зміни образної системи, а знаки-ікони змінилися знаками-індексами, що у новому контексті зазвучали по-новому. Наприклад, герой у референтній ліриці – той, хто здійснює глобальні подвиги (іконічний знак), і герой у немімезисній ліриці – маленька людина, що не перевертає чи руйнує світ, а виживає у ньому, залишаючись справжньою (знак-індекс); мир у референтній ліриці (відсутність війни) і мир у немімезисній ліриці (любов, щаслива родина).

1. *Агеєва В.* Апологія модерну: обрис XX віку / В. Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. *Астаф'єв О. Г.* Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем / О. Г. Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 314 с.
3. *Бредбері М.* Британський роман нового часу / М. Бредбері. – К. : Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.
4. *Вінграновський М.* Вибрані твори / М. Вінграновський. – К. : Дніпро, 2004. – 832 с.
5. *Драч І. Ф.* Берло: книга поезій / І. Ф. Драч. – К. : Грамота, 2007. – 912 с.
6. *Драч І. Ф.* Вибрані твори : у 2 т. Т.1 : поезії / Іван Драч. – К. : Дніпро, 1986. – 351 с.
7. *Жадан С.* Історія культури початку століття : вірші / Тексти на рос. та укр. мові / С. Жадан. – М. : АРГО-РИСК ; Тверь : Kolonna, 2003. – 104 с.
8. *Олійник Б.* Основи / Б. Олійник. – К. : Дніпро, 2005. – 456 с.
9. *Почепцов Г.* Люди як медіа: шістдесятники й альтернативні інформаційні потоки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // http://osvita.telekritika.ua/material/2069.
10. *Сверстюк Є.* Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К : Знання, 1993. – 256 с.
11. *Сверстюк Є.* Українська література: християнська традиція / Є. Сверстюк // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 137–145.
12. *Світличний І. О.* Серце для куль і рим : Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / І. Світличний ; переднє слово І. М. Дзюби. – К. : Рад. письменник, 1990.
13. *Симоненко В.* Берег чекань / В. Симоненко. – К. : Наук. думка, 2001. – 248 с.
14. Суть: з якою метою? ("За круглим столом" – Віталій Дончик, Володимир Панченко, Лукаш Скупейко) // Слово і час. – 2012. – № 12. – С. 3–20.
15. *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Л. Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.
16. *Arquilla J., Ronfeldt D.* Looking ahead: preparing for information-age conflict / J. Arquilla, D. Ronfeldt // In Athena's camp. Preparing for conflict in the information age / Ed. by J. Arquilla, D. Ronfeldt. – Santa Monica, 1997. – P. 439–501.

Статья посвящена осмыслению поэзии шестидесятников в контексте стилевых систем украинской лирики второй половины XX в. Доказано, что поэтическое шестидесятничество относится к немимезисной лирике. Проанализированы ее особенности, как в структурном, так и в идейно-тематическом ракурсе. Выделены основные оппозиции, которыми пользовались поэты-шестидесятники.

Ключевые слова: *стилевая система, немимезисная лирика, референтная лирика, нереферентная лирика, шестидесятники.*

This article deals with a problem of susch stylistic system which consists of the poetry of 1969s. Its key idea is to introduce it as the basic of nonmimetic lyric. The engineering approach to the problem is based on upconversion methodology to suggest innovative solutions for low-frequency signals by means of integrated circuits. Besides, a problem of ideological-thematic perspective is thoroughly considered. The basic oppositions are analyzed in detail. Particular attention is given to the main parameters of nonmimetic lyric.

Keywords: *stylistic system, referent lyric poetry, nonmimetic, nonreferent, poetry of 1960s.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Микола Васильчук

ГУЦУЛЬЩИНА У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ АНТОНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО
(на матеріалі повісті "Рубають ліс")

У статті розглянуто особливості відображення Гуцульщини у повісті Антона Крушельницького (1878–1937) "Рубають ліс" (1914). Розкрито обставини створення та публікації твору. Акцентовано увагу на художньому відтворенні письменником рис гуцульського регіону, засвоєнні ним і трансформації у художню тканину повісті фольклорно-етнографічних реалій Гуцульщини, її звичаїв, вірувань, міфології.

Ключові слова: *повість, сюжет, мотив, проблематика, фольклор, етнографія, міфологія, дух місця (Genius Loci).*

Антін Крушельницький, зразком для якого був Іван Франко, часто мандрував Гуцульщиною, спілкувався з іншими письменниками. Матеріал, зібраний тут, ліг в основу повісті "Рубають ліс", завершеної 1914 р. й опублікованої у Львові (1918) [1, 12]. Хоча

© Васильчук М., 2013–2014

поява твору припала на воєнні часи, але він не був обійдений критикою. Уже 1919 р. у другому томі "Історії українського письменства" Сергій Єфремов так відгукувався про повість: "Дебютував цей письменник збіркою "Пролетарі" (1899), де, опріч примітивного натуралізму та колосальних претензій, не здужав чогось іншого доказати. [...] І раптом останніми роками цей письменник виявив і вдумливість, і щирість, і занедбання войовничих шаблонів – усе, чого йому перше бракувало. За найвизначнішу працю Крушельницького треба вважати повість "Рубають ліс" – величну поему, на славу могучому Бескидові та його дітям-гуцулам складену" [4, 275].

Сергій Єфремов намагався об'єктивно оцінити твір Крушельницького, зокрема і його внесок в українську літературну гуцуліану. Він подає контекст, на тлі якого й аналізує повість, проводить певні паралелі, або говорить про їхню відсутність, що вказує на оригінальність Антона Крушельницького як письменника. "Карпатська гірська природа й побут гуцульський займають не останнє в українському письменстві місце: од Федьковича до Кобилянської не один письменник віддавав їм свою творчу увагу. Отже Крушельницький у згаданій допіру повісті подужав здобутись на нові фарби і, поза одним-двома штрихами спільними напр. з "Битвою" Кобилянської, на повну оригінальність" [4, 275].

Перш ніж перейдемо до розгляду художньої візії Гуцульщини в повісті, слід вникнути у витоки зацікавлення Антона Крушельницького Гуцульщиною. "Рубають ліс" – перший (якщо не рахувати дебютної повісті "Буденний хліб") великий прозовий твір цього автора. Присвячено його показові подій на Гуцульщині, тобто в краї, в якому письменник бував, але якого не знав настільки глибоко, як це знали ті, хто тут народився і виріс. Але парадоксальна річ: інколи надто глибокі знання проблематики можуть шкодити авторові, або навпаки – він може взагалі не зважати на певний колорит. Натомість ті, хто прийшли на Гуцульщину здалеку, маючи потужний талант письменника, спроможні були захопитися цим краєм настільки, що створили художні твори непроминущої вартості (як Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Олександр Олесь). Щодо Антона Крушельницького, то відомо, що він не раз бував на Гуцульщині і цікавився нею. Дослідник Петро Арсенич про Гуцульщину в долі Антона Крушельницького пише лаконічно: "У літні місяці 1904–1906 й 1911–1912 рр. перебував у Жаб'ї-Ільцях і Криворівні, в 1928–1932 рр. – у Нижньому Березові" [2, 99]. Володимир Полєк про перебування Крушельницького на Гуцульщині зазначав: "У серпні 1908 і 1912 відпочивав у Криворівні, зустрічався з М.Могилянським, О.Олесем, І.Франком [...]. 1911 у Жабйому-Явірнику провів літні канікули [...], де 1932 часто проводив літо з родиною у Нижньому Березові [...]. VII–VIII. 1910 у Брустурах написав оповідання "На верхах" [14. 305]. До цього переліку місцевостей, у яких побував Антін Крушельницький, Ігор Пелипейко додав ще дві: Косів і Буркут [13, 50].

Отож, появі повісті "Рубають ліс" передував довоєнний побут письменника у Явірнику – присілку Жаб'я (нині – смт Верховина), а також селах Брустури, Березови, Криворівня. Для письменника це був своєрідний творчий досвід, який він реалізував у своїй повісті про Карпати.

Особливо слід виділити село Криворівню. Можна навіть констатувати, що автор, перебуваючи тут, підпав під благодатний вплив цієї місцевості. Бо ж українські митці, які жили і творили тут, залишили мистецькі довершені твори про Гуцульщину. Можливо, вони відчули Genius Loci (дух місця) і вилили свої почуття у художні тексти. Це можемо вважати своєрідним мистецьким феноменом, а ще – взаємовпливом митців один на одного, або навіть творчим змаганням. Про коло спілкування у Криворівні того часу свідчить листування Олеся. Визначний український поет-лірик після побуту в Криворівні отримав наснагу для створення свого поетичного циклу (поеми) "На зелених горах". У листі до дружини, написаному в Криворівні 1912 р., Олесь зазначав, що заприятелював з Коцюбинським, Могилянським, Гнатюком, Крушельницьким [12, 888].

Одночасно, коло спілкування Антона Крушельницького не обмежувалось згаданими в листі особами. Письменник спілкувався з місцевою елітою, з простими гуцулами, з іншими відпочивальниками. Серед тих, у кого він бував, – священик, громадсько-культурний діяч, знавець гуцульського побуту і звичаїв, член етнографічної секції НТШ у Львові Олекса Волянський. Очевидно, вони обговорювали і проблеми Гуцульщини. Про коло його спілкування свідчить лист письменниці Катрі Гриневичевої до Антона Крушельницького, з якого видно, що вони також познайомилися у Криворівні, у священика Волянсь-

кого [7, 243]. На прикладі цих митців можна розглядати трансформацію гуцульських образів, тем і мотивів у творчості кожного з них, спричинених Genius Loci. Саме завдяки високому талантові авторів, гуцульські теми і мотиви у їхніх творах набули свого, у кожного окремого, трансформування, власного художнього втілення.

Серед тих, хто глибоко проник у таємниці творчості Антона Крушельницького, був Осип Турянський, який ще на початку 1926 р. розклав основні акценти щодо розуміння твору про Гуцульщину: "Повість "Рубають ліс" – се твір уже дозрілого зрівноваженого таланту Антона Крушельницького. Тут чергуються два елементи: соціальний і психологічний. Ідейний зміст повісті замкнений у гарній композиції твору, в якім повно цікавих, напружуючих колізій; природно згідно з характерами поодиноких осіб, переведена розв'язка конфлікту сильної ідейної одиниці в боротьбі зі своїм оточенням; здоровий життєвий оптимізм і віра автора у поступ і вищий зміст життя, се ті цінні прикмети, які надають повісті "Рубають ліс" великого літературного значення" [17, 267]. Щоправда, стаття Турянського була віднайдена в архівних фондах і вперше опублікована лише 2002 р. [17, 260], отож не викликала належного резонансу за життя Крушельницького.

Після того, як письменника було репресовано і знищено, під забороною на терені радянської України опинилися будь-які згадки про нього. І лише після посмертної реабілітації митця в час хрущовської "відлиги" це ім'я знову прийшло до читача. Повернення було фрагментарним: опубліковано лише книгу "Буденний хліб. Рубають ліс : повісті" (Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1960) [1, 15]. До видання передмову написав український літературознавець, кандидат філологічних наук Степан Трофимук. Тривалий час основним джерелом про життя і творчість Антона Крушельницького залишалася власне ця передмова. Сама ж книга була єдиним окремим виданням творів Крушельницького в радянський час після 1930-х рр. Автор досить точно окреслив основні колізії повісті "Рубають ліс", хоча й не уникнув відповідної його часові риторики: "Події повісті "Рубають ліс" проходять в гуцульському селі над Черемошем. Темою повісті є жорстока класова боротьба за "спільчанський бутин", проти своїх та іноземних експлуататорів і колонізаторів Карпат. Ця боротьба становить основний сюжетний стрижень твору. На чолі бідніших селян-лісорубів стоїть Василь Руснак – син сільського здирника Івана Руснака. Василь засновує в селі спілку і бореться за рубання лісу всією громадою, спільчанським способом" [16, 10]. Автор переповідає лінії сюжету, виділяючи героїв повісті, акцентуючи на їхньому майновому статусі. "На перешкоді благородних намагань Василя стоять корчмар Гершко, пан Загайпольський, багач Танасій та інші. Конфлікт ускладнюється тим, що запеклим ворогом спілки стає Іван Руснак, який завзято виступив проти сина" [16, 10–11].

Сучасний дослідник Володимир Качкан знаходить у повісті нові грані: "Рубають ліс" твір багатопроблемний і багатоплановий, з широко розгалуженими сюжетними лініями і зв'язками, з кількома десятками найрізноманітніших за характером персонажів, значна частина яких діє від початку й до кінця, змінюючись під впливом обставин. Сюжетні зв'язки збагачують насамперед образ головного героя Василя Руснака. Характер його об'ємний і пластичний, розкривається поступово. [...] Образ Василя – ідеал авторського задуму повісті: в ньому А.Крушельницький і втілив власні погляди на людину, яка повинна жити для добра бідних і пригнічених" [6, 113–114]. Таким чином, Володимир Качкан не заперечує, що повість "Рубають ліс" – твір, написаний у народницькому ключі. Разом з тим, його сучасна оцінка майстерності Антона Крушельницького в творенні образів певною мірою суголосна оцінці, висловленій Осипом Турянським, який писав: "Зображення характерів і душевних переживань Василя, Івана й Танасія виявляє руку досвідченого психолога. Особливо глибоке враження робить понуро мовчазна поведінка гуцула Танасія зі своєю жінкою від тоді, коли Іван сказав, що Марічка не є його донькою. Його побут на зимарці і його мрачні почування на лежанці в колибі серед ночі й виття та шуму бурі, це найсильнійші психологічні картини в повісті" [17, 269–270].

Повість "Рубають ліс" Антін Крушельницький завершив напередодні великих перемін, принесених Першою світовою війною. Власне, вона у себе ввібрала той суспільний передвоєнний неспокій, який сягнув навіть такого віддаленого краю, як Гуцульщина. Антін Крушельницький у творі поєднав два струмені: усеперемагаючу силу кохання та жагу громадського діяння. Письменник ішов за цими двома орієнтирами, вибудовуючи різноманітні сюжетні колізії та змальовуючи типи і характери героїв. Варто детальніше розібратися, яким у Крушельницького було бачення Гуцульщини і як він його втілив у повісті "Рубають ліс".

Ще Осип Турянський відзначав, що побіч "глибокого знання життя-буття наших гуцулів та поетичного відчуття краси гір Карпат, виявляє Антін Крушельницький гарне знання гуцульського говору. Але мусимо на сьому місці сказати, що письменник уміє зберегти міру в уживанні гуцульських місцевих висловів у противенстві до деяких письменників, які перевантажуванням своїх творів діалектичними словами і зворотами, не збагачують літературної мови, навпаки, вносять у неї замішання й хаос" [17, 270]. Передусім слід зазначити, що бачення Гуцульщини Крушельницьким сягає значно далі, ніж стилізація мови героїв твору під місцевий колорит.

Володимир Шухевич, структуруючи другу частину своєї п'ятитомної праці "Гуцульщина", серед звичних занять гуцулів виділив: сінокоси, бутини і сплав, полонини, рибальство, мисливство [19, 347]. Основна тема повісті "Рубають ліс" – лісорозробки (бутин). Науково доведено, що "головним багатством Карпат, окрім корисних копалин, був ліс. Його промислове використання розпочалося ще в середньовіччі, але найбільшого розвитку набуло в XIX–XX ст." [8, 149]. Письменник, працюючи над повістю про Гуцульщину на початку XX ст., відобразив у ній сучасні йому проблеми, які були актуальними для тієї доби. Взагалі ж для Антона Крушельницького як митця є характерним не занурюватися вглиб історії, а брати свіжий, наповнений життєвою енергією матеріал і перетоплювати його у художню тканину своїх прозових текстів. Розпочав він, як уже зауважувалося, з повісті "Буденний хліб", яка стала своєрідним переходом від малих прозових форм до великих полотен про сучасність. Далі автор, ніби набираючи прискорення, все активніше й активніше робив сьогочасний життєвий досвід матеріалом для художньої прози. Найпоказовішими у творчій долі Крушельницького є художня проза про події Першої світової війни та національно-визвольну боротьбу українців. Крушельницький активно освоював сучасний матеріал у цілій низці художніх творів, які могли оцінити сучасники тих подій.

У повісті "Рубають ліс" дано художнє освоєння теми лісорозробок і пов'язаних з ними соціальних процесів. Автор добре володів фактичним матеріалом, отож з великою мірою достовірності зумів відобразити природний, етнографічний, фольклорний колорит Гуцульщини, а також показати зростання соціальної свідомості у середовищі гуцулів. Крушельницький дав доволі точний образ цього краю, зрозумілий не лише в Галичині. Про це свідчить і те, що текст повісті одразу ж після написання (в кінці твору стоїть авторська дата: 1914 р.) зазнав двох видань: "Рубають ліс : Повість" (Т. 1, 2. – Львів, 1918 ; друге вид. – Полтава, 1919). Отже вже за місцем видання (Полтава) можна казати про загальноукраїнський розголос твору. Повість була тим матеріалом, якого потребував читач в контексті актуальної тоді ідеї соборності всіх українських земель. Попри високу міру художнього відображення Гуцульщини з позицій народознавчих, все ж нам видається, що письменник дещо ідеалізував гуцулів у їхньому поступі до самоорганізації. Радше за все він прагнув показати певний ідеал, до якого треба прагнути. Тут автор виявив народовське розуміння завдань літератури, яка базувалась не на суто художньому підґрунті, а на ідеологічному, дидактичному. Інша річ, що Крушельницький певною мірою спізнився, бо написаний 1914 р. твір, побачив світ у час епохальних суспільно-політичних перемін, які були значно далекосяжнішими, ніж пропагована Крушельницьким самоорганізація гуцулів-лісорубів.

Простежимо як письменник відображає у повісті соціальне гноблення гуцулів, яке полягало у несправедливому поводженні з ними чужинців, а також визиск при експлуатації природних багатств краю. Соціальне гноблення, характерне для Гуцульщини, і відображене іншими письменниками, він передає через свої образи і своє художнє бачення. Для письменника важливо не лише показати, що існує несправедливість, а й проникнути в суть проблеми. Проблема ж полягає в тому, що гуцули на початку XX ст. далі продовжували жити за архаїчними законами. Їм були притаманні високі моральні засади, довірливість, покладання на чесність інших людей, певною мірою небажання відчувати те, що світ став інакшим, набув модерних рис. Звідси й підґрунтя для різних махінацій і визиску гуцулів зайшлими людьми, у спілку з якими ставали й деякі гуцули-українці. Письменник у діалозі Юри, який заборгував, та Івана, який прийшов до боржника стягнути борг, художньо досконало передав риси характеру гуцула: "Юра сидів прибитий і мовчав. Він знав, що пози-

чив у Івана п'ятдесят банок, знав, що в Гершка позичив п'ятнадцять банок. Разом мав шістдесят п'ять банок довгу. А тепер за невеликий час має платити півтора сотки. І замість рахуватися з Іваном, як то наросли йому ті довги (він навіть не міг домислитися, скільки то йому рахували Іван і Гершко), він почав думати, нащо то пішли ті гроші" [11, 178–179].

У декількох рядках твору автор показав дуже багато: небажання гуцула відірватися від свого звичного ритму життя, неосвіченість гуцула, який не вмів дати рахунок грошам, намагання втекти від вирішення проблеми у спогади. Ключовим штрихом, який свідчить про це, є рядки Крушельницького про Юру, що "навіть не міг домислитися, скільки то йому рахували Іван і Гершко", отож "почав думати, нащо то пішли ті гроші". Далі письменник відтворює Юрині спогади, і цим самим розкриває той шлях, яким він ішов до накопичення свого боргу. Поява заборгованості – неспівмірність життєвих потреб гуцула із реальними можливостями, залежність від погодних умов, стану здоров'я, зовнішніх викликів.

Володимир Шухевич, говорячи про бутин, відзначав: "В бутинах – лісах призначених на зруби, рубають старе дерево, що має лише у вершку сучє, а понизше воно гладке. Властитель такого ліса наймав собі завідцю – чоловіка, який би усю роботу у лісі на себе перебрав; завідця годить собі легінів – гуцулів, що можуть вже у бутинах робити, або на деньки [...], або на сикман – гурт" [19, с. 201]. На початку XX ст., у період, відображений Антоном Крушельницьким у повісті "Рубають ліс", "понад 80 відсотків карпатських лісів належало великим землевласникам і державі, а в розпорядженні селян знаходилось всього 20 відсотків лісових масивів і то гіршого ґатунку" [8, 153]. Крушельницький показує зародження ідеї розробки лісу громадою, боротьбу довкола цієї ідеї, бо ж гуцули, організувавшись у спілку, позбавляли заробітку на їхній тяжкій і небезпечній праці різноманітних посередників. Він розкриває цілий ланцюг подій, які вели гуцулів до розуміння потреби не ховатися від новочасних віянь, а засвоювати їх, бо лише таким чином можна було стати вільнішими, отримати реальний вплив на події, жити краще і мати за свою працю більше.

Першим таким прикладом самоорганізації письменник показав крамницю. Прозаїк у своїй у повісті ніби йде за логікою гуцулів, які на прикладі кооперації в торгівлі поступово переходили до розуміння важливіших речей, зокрема й спільної розробки лісу: "Аж ось Василь придумав нову річ: бутин рубати спілкою. Оця новина розворушила ціле село! Це вже не крамниця. [...] Бутин – то вже інша річ; кожний знає, яку то силу гроша вибирають люди раз у рік з лісу. А яка то його сила лишається в лихварських руках. А тепер мало би все те дістатися по рівній частині тим, хто робив би у бутині. Самим робітникам" [11, 183].

Що таке бутин необізнаному читачеві Крушельницький дає зрозуміти в художній тканині тексту. При цьому він з точністю енциклопедиста, але в художній інтерпретації, розкриває особливості технології лісовирубки.

Подано у Крушельницького і розповідь про саму лісорозробку. Причому, зроблено це не через безпосередній опис процесу зрубування дерева, а через призму звукового оформлення. "Василь пішов догори плаєм у бутин. Ще далеко, не доходячи до того місця, де пилили дерево, почув глухі оклики: "Клего!.." "Клего!.." То був знак, що паде вікова смерека до землі. Тут і там вплітався у загальний гомін ще й інший голос: "Габов!.." Кричать у тому куті, десь далеко, ледве чутно. Але вправне вухо чує той голос тривоги, голос остороги, і голова повертається на всі боки, а бистрий зір глядить, чи не тут, часами, небезпека. Нема. Видно, хтось проходив, як падала смерека, і його застерігали, щоб бирня, падаючи долі, не потрощила костей. І знов одностайні оклики: "Клего!.. Клего!.. Клего!.." Робота в повному розгарі" [11, 232–234]. Талановито змальований письменником епізод, у якому описано колорит праці гуцула в бутині, на диво співзвучний з віршем Ліни Костенко: "Кого спитаю: це уже любов? / Мовчать ікси, і ігреки, і греки. / Кричать гуцули у лісах: Клей-гов! – / Коли летять підрубані смереки" [10, 327]. За своєю інформаційною суттю вони майже тотожні; але Ліна Костенко надає поезії іншого навантаження – переносить ситуацію з площини зовнішньої на внутрішню, отож творить вірш з високою філософською напругою.

Антін Крушельницький пише про згубні наслідки лісорозробок. За своєю екологічною наснаженістю рядки, написані століття тому, мають актуальне звучання і тепер. Цьому сприяє художня достовірність опису,

здійсненого автором: "Коли дійшов до своїх – здивувався. Горищами простелився, як оком глянь, зруб – немов побоїще. Де колись пишалися смереки, тепер самі пні і пні, а поміж ними вершки, вкриті снігом, а тут і там сіріє довга бирня. Лежить вподовж, гузирем звернена в долину; чекає, поки не запруться в неї дужі руки і не погонять її в долину до звору, а там уже вистелять їй дорогу тонкими другарями й по них вона посуне, аж доки не опиниться над рікою у миглі" [11, 334]. Здається, письменник сумує за втраченим для Гуцульщини лісом. Він з відчуттям доброго господаря приглядається, які перспективи у того дерева, що згодом покине гірський край і стане будівельним матеріалом для інших, а не для гуцулів.

Прозаїк, обізнаний з економічним життям Гуцульщини, добре знався й на термінології, пов'язаній з лісорозробками і сплавом. У тексті повісті, з належною художньою майстерністю, автор розкриває зміст і особливості роботи лісоруба в Карпатах. Причому тут бачимо авторську оцінку праці гуцулів на чужинців: "Він знав за ціле життя одно. Наймався в бутин і був там наймитом, робітником, слугою. [...] За ввесь його вік стояв над ним хтось – чи єврей, чи німець, чи лях, і командував: Юро, – сюди, Юро, – туди, Юро, сьогодні – до цеї роботи, завтра – до тої. А Юра слухав і робив. Як конина, двигав ціле своє життя повні терхи чужого добра і йшов туди, куди поганяли" [11, 189–193].

Складність і небезпеку роботи в лісі автор передає й через опис загибелі лісоруба. Картина вражає реалістичною достовірністю. Віє від неї моторошним жахом. А.Крушельницький лише з точністю передав деталі пригоди: "Перше, що вдарило їх в очі, – то була калюжа крові на снігу. У сутінях ночі вона здавалася їм майже чорною плямою на темному, перемішаному ногами снігу, але серце кожного, хто приходив, відгадувало в тій плямі кров. І зараз їх очі впали на лице простягненої на снігу людини. Найменшого знаку життя. Від очей, носа, губ, лиця, голови навіть сліду не було. Поторощена, обкривавлена груда тіла і костей – оце голова людини" [11, 336].

Як справжній митець, Крушельницький намагається не подавати однозначного трактування, не давати готових відповідей. Для нього важливим є показати тони й напівтони, всю широту осмислення професії бутинаря чи плотогона. Тому поряд із соціально забарвленими фрагментами тексту, де мовиться про складність праці плотогона, подано й описи, які відображають особливості романтично налаштованої гуцульської натури. Гуцул, не зважаючи на небезпеку, прагне показати свою спритність, відвагу і силу рук у боротьбі-змаганні з водною стихією. Це ніби мирна боротьба, в якій людина не може перемогти остаточно, а часто розплачується за свою зухвалість життям: "Юра тепер іще більше став сумувати. Цілий світ його думок перевернувся вниз головою. То було, коли стане на дарабі, зловить кермо у руки і почує, як вода грається з його дужою силою; йому здавалося, що він робить найкращу роботу, яку судилося людині взагалі робити. [...] А що вже Черемош гуляє! Ледве чи є на світі ріка, щоб мала таку силу, щоб така гарна була! Така молодецька!" [11, 191]. Водночас письменник дає й інший погляд на цю романтику. Він засобами художнього осмислення життя показує малоперспективність праці гуцула на чужинців, які лише по-хижацьки грабують природні багатства гір, отримуючи великі гроші на кривавій праці горян.

Письменник вводить у тло твору описи гірських краєвидів, де "об'єктом замилування" стає то кичера, то грунь, то міфологічний світ. Описи не позбавлені й реалістичного тлумачення їхньої краси, яка не завжди має для гуцула практичне значення: "А поміж ті царинки ніби порозметував то гаджужку, то невеличкий гурток їх, малий лісок, то зруб, з якого з-поміж пнів прозирали величезні каменюки. Там, знов, грегіт, кам'яниста царинка, що сіна на ній не вкосиш, бо, ади, косу збавиш від першого змаху, хіба що маржину паси" [11, 170]. Письменник, з грунтовністю художника-реаліста описує й гору-кичеру, при цьому він демонструє добрі знання діалектної лексики. Наприклад, словник гуцульських говірок Верховинщини слово кичера тлумачить так: "стрімка гора, поросла лісом (крім вершини)" [15, 74].

Автор, знаючи точне значення діалектного слова, творить художній опис, побудований на фактичній достовірності: "А навпроти Юриної хати, по тім боці ріки, стремить у хмари висока кичера, вкрита мало що не від ріки аж до верху старим смерековим лісом. То ніби темні кучері накинув на грунь, щоб приковували до себе людське око своєю красою, щоб на тлі ясної зелені царинок та барвистого килима їх квітів ті темні кучері смерекового лісу повагою і сумом спливали на

ціле село" [11, 170]. Відчуття того, що перед читачем опис не реальної гірської обстановки, а твору маляра-живописця, посилюють слова автора, в яких він використовує символіку кольорів: "царини під кичерою вигравали всілякими барвами – від найбілішої білої, білішої, ніж сама зима, до найтемнішої темної, мало що не чорної, як глуха ніч, – тисячами тіней кольорів: білої, сивої, жовтої, червоної, синьої, голубої, – хто їх там перечислить, ті кольори квітів, на веселих сонячних царинах" [11, 170].

Антін Крушельницький говорить не лише про видимі об'єкти гірського ландшафту, кольори і їхні напівтони. Він не може оминути й отого ірреального, без якого не було б повновартісного колориту гір. Письменник підсвідомо використовує власні відчуття і страхи, притаманні йому як людині, яка зросла поза Гуцульщиною. Тому й не має повного проникнення у світ ірреального, як це можна бачити у гуцулів. Отож виникає в оповідача первісний страх перед незнаним, непізнаним, нематеріальним. І письменник уміло цей страх передає читачеві: "Як під вечір темнява пов'яже вершки гаджуг і вони посплітаються в одно велике море темної глуші, від кичери віє повільним мовчазним подихом. Там починається інше життя. Оживають великі лісові сили й храмують свій таємний храм. Заховані від слабосилого людського ока, невидимі ні для кого. А горе тому, хто наважився б підглядати їх ігри, – такому вже не ходити по білому світу. Часами лише око запізненого мандрівника, який у темну ніч поспішає далекими групами до хати, зупиниться на тій чорній кичері, приманене блудним вогником, що продереться з лісової глуші, від блідої ватри, довкола якої граються в темряві лісові сили. [...] А деколи такі дивні гомони звідти вилітають, що страх находить на того, хто чув їх. Ледве не минеться з ляку та остраху. А ще як стануть вити не своїми голосами скрізь по селу собаки на припоні!" [11, 170].

У фольклорній традиції, але по-художньому переконливо, письменник трактує демонічні вияви у житті гуцулів. Він торкається теми блуду. Дослідники гуцульської міфології трактують це поняття як "нечиста сила, яка збиває з дороги", або "злі духи, що чіплялися до пастухів і водили їх по лісах" [18, 45]. У Антона Крушельницького тема блуду проходить ніби принагідно, вона чітко не окреслена, але водночас у структурі тексту повісті відіграє належне їй місце: допомагає виявити грані характеру Василя: "То як кого вчепиться блуд, то виводить його по безвістях, по вертепах на те лише, щоб опісля знов привести його на те саме місце, отворити очі й заставити сміятись із себе самого" [11, 284]. Тема блуду авторові потрібна для того, аби, по перше, підкреслити "гуцульськість" повісті, а по-друге, і це важливіше, – окреслити особливості духовного розвитку героя, який блукав у темінні невідання і зневіри, щоб врешті повернутися на "те саме місце" і знайти правильний вихід із ситуації. На наступних сторінках повісті автор показує прозріння Василя.

Він разом і з читачем милується вміло схопленим і переданим на папері образом пір року. Письменник перебуває під впливом багатоголосся природи, яка спроможна змінювати себе до невпізнання, і демонструвати все нові й нові варіанти і відміни. Цим прогнозованим, але щоразу невловно інакшим обличчям гір письменник показує й особливий триб життя гуцула, і, що ще суттєвіше, здається, пояснює й витоки його світогляду. Фольклорні теми про боротьбу зими з літом, холоду з теплом він у повісті розробляє по-своєму, наповнюючи традиційні мотиви власним мистецьким баченням: "Коло полудня налетіли густі, сиві хмари і заснували сонце. І помалу почав сипати дрібний дощик, поміж його краплі попадають снігові кульочки-крупки, далі стає їх чимраз більше, вже й дощу не видно. Врешті посипав рівномірно густий пластовець. [...] Довго йшла боротьба між студеними пластинками снігу й теплими, може, останніми подихами зеленої трави. Завзята боротьба" [11, 349]. В цьому описі зміни пір року знаходиться місце і для людини, точніше, для її відсутності, бо такої пори порожніє село, всі сидять по хатах. І лише особлива причина може когось спонукати до дороги. Таким чином, цей опис – мотиваційне тло, аби глибше окреслити суть колізії, бо ж врешті з'являється самотня постать, яку в дорогу погнали певні причини. Зважаючи на особливості гірського рельєфу, віддаленості людського житла одне від одного, поява на далекому тлі людської постаті – це ще один спосіб зацікавити читача, заінтригувати його в очікуванні подальших подій.

У підсумку варто зазначити, що Антін Крушельницький у своїй творчості був позначений благотворним впливом Гуцульщини. Найяскравіше цей вплив виявився у його повісті "Рубають ліс", присвяченій власне Гуцульщині. Глибоке знання митцем теми і матеріалу дало змогу створити повість, насичену з одного боку глибоким знанням людських стосунків, задіяти психологічні механізми цих стосунків, відчитати світлі і темні сторони людської натури взагалі. З іншого ж боку, показано соціальне підґрунтя самоорганізації гуцулів задля покращення власного життя через усвідомлення суспільного діяння. Усе це письменник вивів за межі схематизму, а наситив живими людськими характерами, які діють реалістично і вмотивовано, простежив механізми контакту і зчеплення колізій. Важливим моментом з нашої точки зору є те, що письменник не лише вибудував схему стосунків між героями повісті, а наповнив твір правдивим колоритом Гуцульщини початку XX ст., заторкнувши різноманітні пласти життя горян: природне середовище, народний побут, риси вдачі гуцулів. Повість Крушельницького стала межовим твором, який замкнув собою розвиток української художньої прози на тему Гуцульщини підавстрійської доби. Написана воєнного 1914 р., повість стала тим рубежем, за яким Гуцульщина вже не могла сприйматися так, як це було в довоєнну пору, оскільки події Першої світової війни, зміни влади принесли й інший характер стосунків у Карпатах, поміняли психологію гуцулів, поставили перед ними інші проблеми.

1. *Антін Крушельницький* – письменник, публіцист, педагог : матеріали до бібліографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчалаба ; авт. передм. канд. філ. наук М. Гнатюк. – Львів, 2002. – 296 с.
2. *Арсенич П.* Криворівня в житті і творчості українських письменників, діячів науки й культури / Петро Арсенич. – Івано-Франківськ, 2000. – 152 с.
3. Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Ю. Гошко. – К. : Наук. думка, 1987. – 472 с.
4. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Вид. четверте з одмінами й додатками / Сергій Єфремов. – Т. II. – К. ; Ляйпціґ ; Коломия, 1919. – 460 с.
5. Історія української літератури : у 8 томах. – Т. 5 : література початку XX ст. / відп. ред. П. Колесник. – К. : Наук. думка, 1968. – 524 с.
6. *Качкан В.* Хай святиться ім'я твоє : українознавство та пресологія (XIX – перша половина XX ст.) / Володимир Качкан. – Львів : Фенікс, 1998. – Кн. 3. – 368 с.
7. *Качкан В.* Хай святиться ім'я твоє : історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – XX ст.) / Володимир Качкан. – Львів, 2004. – Кн. 6–7. – 720 с.
8. *Клапчук В.* Гуцульщина та гуцули: економіка і народні промисли (друга половина XIX – перша третина XX ст.) / Володимир Клапчук. – Львів ; Івано-Франківськ : Фоліант, 2009. – 508 с.
9. *Кольберг О.* Казки Покуття / Оскар Кольберг ; упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., приміт. та слов. І. Хланти. – Ужгород : Карпати, 1991. – 327 с.
10. *Костенко Л.* Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
11. *Крушельницький А.* Буденний хліб. Рубають ліс : повісті / Антін Крушельницький ; вст. ст. С. Трофимука. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1960. – 400 с.
12. *Олесь О.* Твори в двох томах. Т. 1 : Поетичні твори (Лірика. Поза збірками. З неопублікованого). Сатира / Олександр Олесь ; упоряд., автор передм. та приміт Р. Радишевський. – К. : Дніпро, 1990. – 959 с.
13. *Пелипейко І.* Гуцульщина в літературі : довідник / Ігор Пелипейко. – Косів : Писаний камінь, 1997. – 112 с.
14. *Полєк В.* Біографічний словник Прикарпаття / Володимир Полєк. – Івано-Франківськ : Новий час, 1999. – Зош. 18–24. – 383 с.
15. Тлумачний словник гуцульських говірок Верховинського району Івано-Франківської області / упоряд. Г. Гречук. – К. : Бланк-Прес, 2012. – 224 с.
16. *Трофимук С.* Антін Крушельницький і його повісті / Степан Трофимук // Крушельницький А. Буденний хліб. Рубають ліс : повісті / Антін Крушельницький ; вст. ст. С. Трофимука. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1960. – С. 3–14.
17. *Турянський О.* Антін Крушельницький як письменник / Осип Турянський // Антін Крушельницький – письменник, публіцист, педагог : Матеріали до бібліографії та епістолярної спадщини / укл. О. Канчалаба ; авт. передм. канд. філ. наук М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 260–285.
18. *Хобзей Н.* Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Наталя Хобзей. – Львів, 2002. – 216 с.
19. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Перша і друга част. / Володимир Шухевич ; перед. слово Д. Ватаманюка ; вст. ст. П. Арсенича. – Верховина, 1997. – 352 с. – [Репринт. відтвор. вид. 1889 і 1901 рр.].
20. *Шухевич В.* Гуцульщина. П'ята част. / Володимир Шухевич. – 2-ге вид. – Верховина, 2000. – 334 с.

В статье рассматриваются особенности отображения Гуцульщины в повести Антона Крушельницкого (1878–1937) "Рубят лес" (1914). Раскрываются обстоятельства создания и публикации произведения. Акцентируется внимание на художественном отображении писателем черт

гуцульского региона, восприятии им и трансформации в художественную ткань повести фольклорно-этнографических реалий Гуцульщины, её обычаев, верований, мифологии.

Ключевые слова: *повесть, сюжет, мотив, проблематика, фольклор, этнография, мифология, дух места (Genius Loci).*

The article deals with the peculiarities of depiction of Gutsul'shchyna in the novella by Anton Krushel'nyts'kyy (1878–1937) "They Cut Down The Wood" (1914). There were revealed the conditions of creating and publication of the essay. The main attention is focused on the writer's reproduction of the features of Hutsul region. He also applied some transformations in fiction tissue of the novella's folklore-etnographic realities of Hutsul'shchyna, its customs, beliefs, mythology.

Keywords: *novella, plot, motif, issues, folklore, etnography, mythology, spirit of place (Genius Loci).*

УДК 821.161.2:82-6
ББК 83.3 (4 Укр)1

Анна Ільків

ІНТИМНИЙ ЛИСТ І СФЕРА САКРАЛЬНОГО
(на матеріалі любовного епістолярію Пантелеймона Куліша)

У статті досліджується взаємодія інтимного епістолярію українського письменника-романтика П.Куліша зі сферою сакрального через концепти "серце", "душа" і "сонце". У результаті дослідження додано нові штрихи до психологічного портрету творчої особистості письменника, вдосконалено концепцію його світосприйняття і світовідчування.

Ключові слова: *сфера сакрального, концепт "серце", концепт "душа", концепт "сонце", лист, інтимний епістолярій.*

Інтимний письменницький епістолярій і сфера сакрального перебувають у тісній взаємодії, адже жанр листа належить до найсокровенніших жанрів літератури, в якому автор часто оголює свою душу, тому межа між правдою і напівправдою, як у жодному іншому жанрі, стає видимою. Можливо тому лист так тісно переплітається із молитовним дискурсом і свою потребу у сповіді письменник мимоволі втілює в тексті епістоли, через що лист можна вважати в першу чергу голосом серця, а не розуму. Саме тому в більшості інтимних листів українських письменників одним із центральних концептів виступає "серце".

Кордоцентризм – домінантна риса української ментальності – найглибше проявив себе у філософській думці XVIII–XIX століття, зокрема у творчості Г.Сковороди, почасти у М.Гоголя, Т.Шевченка, М.Костомарова і П.Куліша. Ґенеза кордоцентризму сягає ще часів філософської думки Київської Русі (творчість Іларіона, Володимира Мономаха, Никифора), однак на цілісну систему кордоцентризм перетворився тільки у "філософії серця" Памфіла Юркевича – представника духовно-академічного напрямку в українській філософії XIX століття. Філософський енциклопедичний словник подає таке визначення терміна "кордоцентризм": "біблійне за походженням уявлення про те, що істинна сутність людини зосереджена в серці" [10, 302].

В епоху романтизму категорія серця вийшла за межі суто філософського вжитку і поширилася на царину літератури, а концепти "серце", "душа" стали одними з головних концептів романтичної естетики. Прикметно, що кордоцентрична філософія відобразилася не лише в белетристиці, а й епістолярію середини XIX століття.

Мета нашого дослідження – окреслити шляхи сакралізації концептів "серце", "душа" в інтимному письменницькому епістолярію П.Куліша, як результат – доповнити новими штрихами психопортрет неординарної, зітканої із протиріч творчої особистості письменника. Для досягнення поставленої мети з'ясуємо деякі теоретичні засади відчитування сакрального в художньому тексті.

Митець як людина розумна і людина релігійна не може не замислюватись над онтологічними питаннями. Велику роль у розв'язанні цих питань відіграє філософсько-релігійна категорія sacrum. На думку Р.Отто, саме "відчуття сакральності" є джерелом релігійності в людській психіці. Причому сакральне породжує шану й одночасно може викликати страх [див. 14]. Сакральне опозиціонується зі сферою світського, профанного. До раціональних

© Ільків А., 2013–2014

елементів сакрального відносять мораль, а морально-етичний стрижень людини, безумовно, народжується в людському серці й належить до сфери духовності. А оскільки духовність, моральність людини в романтичній естетиці стоїть на пріоритетному місці, то якраз людському серцю своєю творчістю і заспівали гімн романтики.

Отже, невіддільною складовою сакральності на проблемно-тематичному рівні тексту є морально-етичні проблеми святості і гріховності, віри і зневіри, вічні пошуки Бога й сенсу людського існування, які на образно-метафоричному рівні тексту реалізують в певних концептах, символах, архетипах.

В інтимних листах українських романтиків "серце" й "душа" стають центральними концептами, на тлі яких розгортаються події екстравертивного й інтровертивного буття творчої особистості.

Одними із найцікавіших в документальній романтичній літературі XIX століття можна вважати епістолярні романи П.Куліша із дружиною Олександрою (поетесою Ганною Барвінок), Марком Вовчком, Манею де Бальмен, Лесею Милорадовичівною, дружиною Леоніда Глібова Параскою. Вибране листування Куліша, впорядковане Ю.Шевельовим, було видано 1984 року у США. У статті "Кулішеві листи і Куліш у листах" Ю.Шевельов не тільки окреслив темарій і проблемні центри листів, їх поетикальні особливості, а й дуже точно вловив їх авторську інтенційність: "Навіть у інтимних листах аж надто часто Куліш проектує особисте на національне, він не просто пише до людини, він її, перед її, сказати б, очима, розтинає анатомічним скальпелем, як лікар, вказує, що робити, а чого не робити. Він пропонує, він застерігає, він кличе, радить, наказує, вимагає, втручається, картає, загрожує. Як ветхозавітний пророк, він один знає правду, путь спасіння й майбутнє" [12, 10]. Однак кордоцентрична, сакральна основа любовних листів письменника досі залишалася поза увагою літературознавців, що й визначає *актуальність* нашої наукової розвідки.

В одному із останніх листів до Параски Глібової письменник ніби із сумом констатує: "Серцем я жив мало", натякаючи на дотримання в своїх посланнях принципу напівправди, однак концепти "серце" і "душа" займають пріоритетне місце в його епістолярній творчості, витворюючи своєрідну філософську канву епістолярного тексту. Таку невідповідність між окремими зізнаннями письменника й образним рівнем любовних листів можна пояснити всім відомою складністю, суперечливістю його творчої натури.

В інтимних листах П.Куліша "серце" часто розглядається як національно маркована субстанція. Ще в своєму щоденнику 16 грудня 1848 року Куліш зробив такий запис: "Ольга Петровна не малороссиянка, – иначе, может быть, она воспреобладала бы над моим сердцем. Я ее нежно люблю. Но Саша, воспитанная матерью, будет лучшею женою" [7, 81]. Отже, шукаючи свою супутницю життя, письменник найперше дбає про збереження національної ідентичності, крім того, не менш важливою складовою щасливого шлюбу письменник вважає приналежність до одного соціального стану, і його серце рідко наверталось до "панського роду": "Їзїздив я світ, стрічав багато дівчат і молодиць панського роду; а серце моє рідко поверталось. Поверталось воно тільки до сестер своїх, до українок, котрі рідним голосом до його промовляли" [7, 85].

Специфікою Кулішевих любовних є листів надмірний дидактизм і моралізаторство. У листі до Олександри Милорадовичівни Куліш пише: "Треба взятися за якесь діло щирим серцем, треба жити для чогось, треба вбачати ясно перед очима свою дорогу" [7, 86]. Риторика Куліша часто нагадує традиційні риторичні фігури біблійних повчать, наприклад: "Слухайте ж і не занедбайте сього мого слова" [7, 85], "Радуймося ж серцем і благодарім Богові, що дав нам зрозуміти ціну сьому сокровищу!" [7, 86].

Надміру захоплюючись повчанням навіть у любовних листах, Куліш через антитези мимоволі окреслює свою месіонерську роль в українській культурі: "Мені хочеться любить людей щирим серцем: вони ж такі мізерні у своїх учинках" [7, 83]. Відводячи собі роль пророка, приреченого на нерозуміння і самотність, в листі до Лесі Милорадовичівни Куліш сповідається: "Така моя доля, що я живу з людьми на віру; мене ніхто не розуміє, яко чоловіка, і я од тих завсегда далеко, з ким хотів би буть близько" [7, 88]. А далі привідкриває й таємницю свого життя – приреченість на самотність, самотність у шлюбі, самотність і в численних любовних інтригах: "Скажу Вам, що всю жизнь свою шукаю дружньої душі – і не знайшов її ні в кому" [7, 88]. Вже в наступному листі письменникові навіть вдалося пояснити оту вічну неприкаяність своєї душі – пошук "свого святого ідеалу".

Крім традиційного, побудованого на синекдосі епістолярного звертання "моє серце" "серденько", що зустрічається в любовних листах більшості письменників, П. Куліш наділяє концепт "серце" новими семантичними відтінками:

1) серце – головний орган чуття людини, який поєднує в собі функції і зору, і слуху, і голосу. У своїх інтимних листах П.Куліш і бачить, і чує, і промовляє серцем. Так, в листах до Лесі Милорадовичівни читаємо: "Се тільки в моїй душі, котра не знає собі впину, живуть такі химери, щоб побачить десь гарну дівчину, *наслухаться серцем її голосу*, промовить до неї два слові крадькома і щоб вона стала тобі рідною душею навіки" (тут і далі в тексті виділення наші. – *А.І.*) [7, 89], "Добродійко, ходимо часто в тумані і живемо чужою оманою, *не бачачи й серцем не чуючи рідного святого добра свого*" [7, 85]. Цей компонент символічного значення "серця" тісно пов'язаний із чашею Святого Грааля. В іконографії серце зображувалось у формі вази або оберненого трикутника, символізуючи посудину, де зберігається любов, адже вміння говорити і наслухати своє серце є талантом не вродженим, а набутим; це один із щаблів самовдосконалення і самовиховання, що веде до блаженного стану. Український кордоцентризм теж звертався до християнського середньовічного символізму "серця", однак трактував його тільки як джерело моральності та релігійності;

2) серце – фокус, в якому переломлюються всі промені людського буття ("Кажется, будто природа собрала в фокус моего сердца все лучи бытия и заставляет меня трепетать ощущением в себе миллионов жизней" (з листа до дружини) [7, 82]); "Сестро моя! Не обманюйте ні свого серця, що воно не спаніє, ні мого, що воно од Вас не оджахнеться! Поки ж єсть іще в душі віра, шлю Вам із самісінького серця поклон, із гарячого, із мученого, а все ж живого серця" (із листа до Лесі Милорадовичівни) [7, 91];

3) серце – арена почуттів ("Дивно, что делается с моим сердцем: от холодности я обратился опять к самой нежной, хоть и спокойной прив'язаності" (з листа до дружини) [7, 82]);

4) серце -- осердя віри (в листі до Милорадовичівни читаємо: "Ви вчинете, як чистим серцем дасте моєму слову віру, що всякій добрій людині бажав би я догодити..." [7, 84]);

5) серце – понтифік, будівничий мостів між людиною і Богом ("А коли любо Вашому серцю розмовляти з Богом рідною піснею, то й розмовляйте" (із листа до Милорадовичівни) [7, 86].

Як бачимо, рецепція концепту "серце" в листах П.Куліша позначена впливом українського національного світосприйняття, перебуває під силою тяжіння нашої ментальності та світобудови. Наведені цитати із любовних листів співвідносяться із трактуванням "серця" авторами "Словника символів культури України": "Серце – символ Центру; Бога; життя; розуму; ласки; любові; співчуття; у християнстві – символ радості й смутку; розуміння; сміливості; релігійної відданості; чистоти" [9, 191].

Відчуття сакрального часто супроводжується музикою, адже мелос завжди супроводжував всі сакральні обряди людства. У листах Куліша сакралізація серця також супроводжується музикою як своєрідним містком із потойбічним світом. Так, музика навіть допомагає письменнику перемогти час: "Музыка подействовала на меня сильнее обыкновенного, потому что Вы сделали меня юношей" (із любовної записки до Параски Глібової) [7, 92].

Музика у вигляді гімну – обов'язковий атрибут поклоніння божеству. І коли роман Куліша із Марією Вілінською добігав кінця, письменник в сатиричному ключі використав цю канонізовану модель поклоніння "гімн – божество" описуючи літературну славу Марка Вовчка: "Тут закурили перед Вовчком фіміам із десятьох кадильниць... Втішався Маркович жінчиною славою... Жінка ж його була *мовчуще божество серед хвалебного гімну*: приймала наше славословіє, як дань достойну і праведну" [7, 92]. Як бачимо, сакралізацію жінки як божества в образі колишньої коханої Марії Вілінської Куліш подає із характерною для нього гротескною, подекуди навіть сатиричною інтонацією.

На думку Куліша, людська душа, хоча й ідеальна субстанція, все ж не може протистояти імперативу часу. В одному з останніх листів до Параски Глібової, написаному в молитовно-сповідальному дискурсі, читаємо: "Я зовсім старий в душі моїй, і мені більше за все потрібна мовчазна самота, як тим запорожцям, що під кінець життя робилися пасічниками й умирали насамоті. Ви мене помолодили в Чернігові, але коли я поринув у свою сферу, знов зробився таким, як був раніш... Моя любов до Вас зів'яла, не розцвівши" [7, 94]. У цьому постанні відобразилася й "хутірна

філософія" П.Куліша, що почасти грунтується на потребі сковородинівського самопізнання, діалогу "Я" – "Я", певної відстороненості від світу.

Реконструюючи психопортрет Куліша, біографи відзначали непослідовність і суперечливість його творчої натури, тому його любовні листи – яскраве тому свідчення. Попри сакралізацію в любовних посланнях серця і душі, окреслення певних ідеологічних засад для української філософії кордоцентризму, Куліш раптом в листі до Параски Глібової зізнається, що в його житті розум превалює над емоційною сферою, можливо, видаючи скоріше бажане за дійсне ("Думка в мене стоїть на сторожі почуття, а тому я не поринаю у "преисподнюю любов" [7, 93]), "Усе ніжне, усе тепле в моїй душі поступилося місцем перед холодними життєвими розрахунками й міркуваннями" [7, 94].

Переживання сакрального надає людині певної повноти, божественності, наближає її до Абсолюту. Це переживання стає в деякій мірі імунною системою особистості проти життєвих перипетій. Одним із первісних образів сакрального вважається сонце як джерело світла і тепла. Алхіміки зображували людське серце як сонце в середині людини, тому ці концепти нероздільні. І хоча головним "сонцепоклонником" української літератури літературознавці заслужено вважають М.Коцюбинського, любовний епістолярій Куліша засвідчує, що образ сонця в його послання – це не просто пейзажна замальовка, а символ світла, що веде вічну боротьбу із темрявою. Тобто сонце в його листах – це сакральна субстанція, наділена первісним божественним значенням: "А все-таки сонце сідало в Линовиці, мов у раю, у воді – дерево грало, наче шовки та саєти; гуси кричать і плещуть серед ставу; тихо – як у Бога на небі; а *сонце все позолотило*... Аж ось ніч зі своїм мороком, із своїм невідомим шелестом..." (із листа до Лесі Милорадовичівни) [7, 83]. Дихотомія "сонце – морок" як дві антагоністичні субстанції в епістолярію Куліша символізує потребу духовного відродження нації, її словесності. В одному з листів письменник із сумом констатує "мізерний народ", а вже в одному зі своїх традиційних повчать до Лесі Милорадовичівни якраз через sacrum сонця стверджує свою віру в майбутнє нації: "Ще тільки на світ благословляється, то не дивно, що *важкий туман* стоїть по наших селах. *Ось нехай підоб'ється вгору сонце* – заблищить він росою на тих же квітах, котрі тепер од нас закриває, і заграє вгорі кучерявими хмарами. Не вважайте на своїх паничів, що вони рідні наші пісні зневажають. Так було на початку всякої словесності, котра, як криниця з глини, вибивалась із класичного або чужоземного язика" [7, 86]. Таким чином, апелювання до світла як символу національного відродження в епістолярію Куліша закріплює за сакральною субстанцією сонця нове символічне значення.

Відвівши собі роль пророка в складному процесі національного відродження, у вірші "До Ганни Барвінок" Куліш вже без гротеску вдруге сакралізує образ жінки, підносячи до рівня Богородиці свою дружину: "О, ні! З тобою ми, Пречиста, не помрем: Зоставим дві душі у любій Материзні". Такий чи то суто літературний хід, чи то справді емоційний порив Куліша можна трактувати по-різному: як спробу вимолення прощення у возвеличеної дружини за свої численні романи чи як спробу дотягнути дружину до свого омріяного "святого ідеалу", який відповідав би його власному образу пророка.

Отже, рецепція ментально-філософської категорії "серце" в епістолярній творчості П.Куліша найбільш наближена до поглядів П.Юркевича, який вважав серце центром душевного і духовного життя людини [див. 13]. У філософській архітектоніці листів П.Куліша концепти "серце", "душа" і "сонце" витворюють певну кордоцентричну тріаду, на фоні якої розгортається динаміка авторської чуттєвості. Дихотомія "сонце – морок" як дві антагоністичні субстанції в епістолярію Куліша символізує потребу духовного відродження нації, її словесності, таким чином, sacrum "сонце" наповнюється в тексті листів новим сакральним відтінком значення. Дослідження любовного епістолярію Куліша ще раз підкреслює, що навіть його інтимний лист – це не стільки художній простір для "промовляння серцем" своєї любові, скільки ще одна із його трибун для виголошення власних просвітницьких, націєтворчих, літературознавчих та філософських концепцій.

1. *Забияко А. П.* Сакральное как категория феноменологии религии М. Элиаде / А. П. Забияко // Религиоведение. – № 3. – 2002. – С. 15–24.
2. *Ильченко В. И.* Феномен сакрального в историко-культурном пространстве / В. И. Ильченко, В. М. Шелюто. – К. : АО "ИТН", 2002. – 325 с.
3. *Каюа Р.* Людина та сакральне / Р. Каюа ; [пер. з фр.]. – К. : Ваклер, 2003. – 256 с.

4. *Кононенко В.* Символи української мови: монографія / В. Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.
5. *Куліш П.* Щоденник / П. Куліш. – К. : 1993. – 89 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
7. Любов славетних письменників у листах і в житті: зб. художньо-документальних нарисів / авт.-упоряд. В. Киричок. – К. : Криниця, 2008. – 496 с.
8. *Мирча Элиаде.* Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Грабовского / Мирча Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
9. Словник символів культури України / [за заг. ред В. П. Коцура, О. Г. Потапенка, М. К. Дмитренка]. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с.
10. Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
11. *Трессидер Дж.* Словарь символов / Дж. Трессидер ; пер с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-Пресс, 1999. – 448 с.
12. *Шевельов Ю.* Кулішеві листи і Куліш у листах / Ю. Шевельов // Сучасність. –1983. – Ч. 12 (272). – С. 7–38.
13. *Юркевич П. Д.* Философские произведения / П. Д. Юркевич. – М. : Правда, 1990. – 420 с.
14. *Otto R.* Das Heilige / R. Otto. – Geotha, 1936. – 334 с.

В статье исследуется взаимодействие интимных писем украинского писателя-романтика П.Кулиша со сферой сакрального сквозь концепты "сердце" "душа" и "солнце". В результате исследования доданы новые штрихи к психологическому портрету творческой личности писателя, к концепциям его мировоззрения и мирочувствительности.

Ключевые слова: *сфера сакрального, концепт "сердце", концепт "душа" концепт "солнце" письмо, интимный эпистолярий.*

Interaction of intimate letters of Ukrainian novelists such as P.Kulish with a sphere of sacral through the concepts "heart" "soul" and "sun" is investigated in the article. New features of psychological portraits of the writers as creative personalities were added in the process of research. The concept of their outlook and attitude to the world was improved.

Keywords: *sphere of the sacred, concept of "heart" concept of "soul" concept of "sun" letter, intimate letter.*

УДК 821.161.2: 82–32
ББК83.3(4Укр)1

Марта Хороб

ЄВРОПЕЙСЬКА ТЕМА "ПОЛЮВАННЯ НА ВІДЬОМ" В ОПОВІДАННІ В.ШЕВЧУКА "СОТА ВІДЬМА": ЕСТЕТИКА Й ПОЕТИКА БАРОКО

У статті досліджено майстерність В.Шевчука (оповідання "Сота відьма") у відтворенні доби європейської інквізиції не лише шляхом тематичного зображення "полювання на відьом" у Німеччині XVI ст., а й умінням розкрити історичне тло через естетику й поетику бароко.

Ключові слова: *Валерій Шевчук, оповідання, естетика й поетика бароко, образотворення, інквізитор, відьма-фікція.*

Валерій Шевчук сьогодні – це глибокий письменник філософського та психологічного скерування насамперед, який творчо розкошує у різних часових вимірах національної історії, культури, красного письменства, релігії, у художньо-стильових креаціях від готики й бароко до неореалізму, різноманітних виявів модерного й елементів постмодерного мислення, неодновимірно переплітаючи оповідну традицію, що започатковується в міфах, різновидах фольклору з найсучаснішими формами вираження людини й світу. Його вважають "своїм" у давній добі ("Дерево пам'яті", "Місія", "Розсічене коло", "У пащу Дракона", "Біс плоті", "Ілля Турчиновський", "На полі смиренному", "Місячний біль", "Птахи з невидимого острова", "Мор" – XIV–XVII ст., "Останній день", "У череві апокаліптичного звіра", "Загублена в часі", "Петро Утеклий" – XVIII ст., чи "Ліс людей, або "Чорна книга Киріяка Автомоновича Сатановського", "Освітлена сонцем кімната" тощо – XIX ст. та багато інших творів, чому сприяла багаторічна праця над дослідженням історії української літератури XIII–XVIII ст. ("Муза роксолянська" (1994) чи згодом видання у 2-х кн. під такою ж назвою (К. : Либідь, 2004, 2005), перекладами, упорядкуванням різного роду антологій), ближчому до нас XX-му столітті ("Дім на горі", "Стежка в траві: Житомирська сага" у 2-х томах, "Горбунка Зоя", "Юнаки з вогненної печі", "Жінка-змія", "Привид мертвого дому" та ін.) чи початку нового тисячоліття ("Три фрагменти із сувою мойр" тощо).Та починав письменник із новел, оповідань, творити які не полишає й по сьогоднішній день.

© Хороб М., 2013–2014

Як і у великій чи середній прозі, так і в малій В.Шевчук різний залежно від зображених історичних обставин чи суспільного соціуму, проблемно-тематичних вузлів, реально існуючого чи вигаданого героя, жанровостильових особливостей, часу написання твору. Врешті, проза малих форм останнім часом рідше потрапляє в об'єктив дослідника порівняно з раннім періодом творчості чи з його романами та повістями 80–90-х років XX ст. Найчастіше літературознавці аналізують майстерно закодовані фольклорно-фантастичні оповідання із роману-балади "Дім на горі" (П.Майдаченко, Л.Масенко, М.Ткачук, Н.Шпильова, М.Хороб* та ін.).

Оповідання "Сота відьма" насамперед цікаве тим, що В.Шевчук звертається вже не до українських реалій (їм присвячена вся творчість письменника), а й до європейської історії доби середньовіччя, зокрема періоду інквізиції, якоюсь мірою творчо продовжуючи художні уподобання Наталени Королевої (про яку, до речі, написав літературознавчу розвідку) і яка чи не першою у вітчизняному літературному процесі минулого віку звернулася до цієї епохи в 40-х рр. XX ст.(повісті "1313", "Предок"), правда, повернувшись до сучасного читача аж у 90-х. Уперше твір В.Шевчука появився в антології українського історичного оповідання "Дерево пам'яті" у випуску третьому (К. : Веселка,1991). Згодом читач міг ознайомитись із ним у книзі прози "У череві апокаліптичного звіра" за 1995 рік.

Уже сама назва твору спонукає читача виокремити поняття домінантного слова "відьма", що загалом має цілий ряд синонімів в українській міфології ("відюга, відюха, вирица, лиходійниця, чаклунка, чародійка, обавниця, потворниця, яритниця, карга", за В.Войтовичем [1,70], хоч фольклорист С.Пушик доповнює цей синонімічний ряд збереженими назвами на Закарпатті: босорка, бесурка, бісурканя, босурганя, босирка, бошурганя, вважаючи їх ближчими до справжнього розуміння суті [8,16]), які конкретизують його смисл залежно від текстуального контексту, авторської мети, центральної ідеї, доби, якій присвячено твір. Адже не випадково "відьма" є світовою темою як у фольклористів, етнографів, так і в релігієзнавців, антропологів, істориків, літературо- та мовознавців, художників-малярів, загалом митців та мистецтвознавців і, звичайно, письменників, які виходять найчастіше з фольклорно-міфологічного бачення відповідно до національних особливостей різновидів демонології. Але в більшості народів етимологічно слово ***відьма*** походить від **відати**, знати різні способи "впливу на надприродні сили (духи)" [2, 396], що не може бути відомо пересічній людині. Звідси їхні здібності спонукали людей їх боятися, хоч при потребі вдаватися до них за допомогою, а також домислювати, дофантазовувати про них різне, аж до спілки з нечистою силою, Дияволом тощо. Власне, за сутністю в основному "відьма здатна тільки на зло" [1, 71]. І хоч давня українська література доби бароко, скажімо, виокремлювалася "на тлі європейської літературної традиції XVII–XVIII століть передовсім власною питомою релігійністю" [11, 21] в пафосі, настроєвості твору, образах, ідейному скеруванні, все ж так звана "відьомська" тема не пройшла повз увагу" таких відомих письменників цієї доби, як "Кирило Ставровецький, Інокентій Гізель, Дмитро Туптало, Пантелеймон Кульчицький та ін.(…), а Петро Могила докладно з'ясовував засади екзорцизму " [11, 50–51].

В українській літературі XIX–XX ст. відразу ж згадуються персонажі цього плану в М.Гоголя, М.Стороженка, Г.Квітки-Основ'яненка, В.Короліва-Старого та ін., а з сучасних -- у Володимира Дрозда ("Жертва диявола") та у Валерія Шевчука (скажімо, фольклорні оповідання "Відьма" та "Голос трави" із другої частини роману-балади "Дім на горі",

* Див.:*Майдаченко* П. Комічне в сучасній українській прозі. Літ.-крит. нарис / Петро Майдаченко. – К. : Дніпро, 1991. С. 145–171; *Масенко* Л. Міф та реальність в оповіданні Валерія Шевчука "Самсон" / Лариса Масенко // Українська мова та література. – 1999. – № 31. – С. 9–10; *Ткачук М.* Наративне поле "магічного реалізму" Валерія Шевчука / Микола Ткачук // Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль, 2007. – С. 436–457; *Шпильова Н.* Панна сотниківна ("Дім на горі") / Н. Шпильова // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 31–32. – С. 15–18; *Хороб М.* Дискурс колористики в малій прозі Валерія Шевчука (на матеріалі оповідання "Профілі на камені" / Марта Хороб // Історико-літературний журнал (Одеський нац. ун-т імені І. І. Мечнікова). – 2008. – № 15. – С. 65–74;

"Вулиця" чи Домна Жданова-Щенявська із повісті "Розсічене коло").

Та коли в Гоголя, скажімо, донька сотника ("Вій") несе винятково негативний зміст, позбавляючи життя молодого бурсака Хоми Брута (як своєрідна помста за його тимчасову перемогу над нею), то в сучасного письменника в однойменному оповіданні "Голос трави" акцент усе ж на нешкідливості "відунок", на прагненні робити добро (хоч не завжди їм так вдається), допомагати людям, які звертаються до них. Адже і з цією метою, а не тільки через голос крові, призначення бути чарівницею, йде молода дівчина Варка Морозівна (правда, в особі юнака) до старої Галайдихи-Жабунихи "по науку", завершивши її здатністю відчути "голос трави". Окрім того, в повчаннях досвідченої відунки В.Шевчука так багато філософізму й глибини міркувань, що реципієнт симпатизує їй, і що повністю відсутнє в гоголівської "героїні", яка сприймається читачем як типова представниця нечистої сили, демонологічна сутність якої традиційно від'ємна.

Врешті, і в іншому творі ("Відьма") письменника красуня Меланка не зробила б зла людям, не накликала б такого нещастя, як мор, якби не постійне спонукання пана Долинського довести йому, що вона *справжня відьма*. Якщо ж "маленькі" її відьомські вчинки не переконали його в цьому, то трагічний життєвий фінал і його, і селян нарешті доведе її істинну сутність. Тому логічно судити за заподіяне треба було б насамперед нудьгуючого, схильного до химерних забаганок князя, який сам випросив у характерника Твардовського привести в його маєток "хоч яку відьму". Необдумане, легковажне ставлення до життя, зокрема до його ірреального світу, загрожує людині непотрібними драмами, трагедіями, стражданнями, а то й передчасним сумним фіналом.

Ось чому одна з ідей художніх творів В.Шевчука такого плану, крім пізнавального, знайомства з іншим, загадковим і невідомим світом, – це й пересторога людині: краще не знатися з нечистою силою, не вступати ні в які зв'язки з нею, тим паче підписані кров'ю угоди, бо за все треба платити, на жаль, найчастіше – життям або карколомним поворотом долі (оповідання "Швець", "Перелесник", "Перевізник", "Панна сотниківна", роман "Три листки за вікном" та ін.). Зрозуміло, багатющий комплекс глибоких міркувань В.Шевчука, осяяних тільки його специфікою художнього мислення (тимчасове й вічне, земне, матеріальне й високе, духовне, завжди складна проблема вибору між бідністю й чесністю та багатством й конформізмом чи філософія життя й філософія смерті, краса любові, природи, людських стосунків і її скороминучість у координатах вічності, загальноприйняте й індивідуально-суб'єктивне розуміння добра і зла), найчастіше ґрунтується в художника слова, як відомо, на міфологемах дому, дороги, мандрів і мандрівника чи подорожнього.

В оповіданні "Сота відьма" [14] теж є мандрівник, але зовсім іншого штибу, "мандрівний інквізитор" Йоган Шпінглер. Зрозуміло, що перша лексема "мандрівний" наче заперечує другу, бо, як правило, це поняття вказує на конкретного типу героя, який у В.Шевчука найчастіше постає таким собі блудним сином, що покидає родинний світ, материнську хату, "дім на горі" з метою пізнання світу і самого себе в ньому. Пройшовши самотужки нелегкі, повні труднощів дороги, він повертається збагачений побаченим, відкритим, переосмисленим і із фази багаторічного мандрівника переходить до стану нарешті осілого своєрідного дивака-філософа, по-своєму виражаючи сковородинівські ідеї в міркуваннях, способі життя, сприйнятті людини і світу з погляду вічності (скажімо, козопас Іван Шевчук чи Хлопець із роману-балади "Дім на горі").

Друге слово ("інквізитор") ніби не в'яжеться з першим ("мандрівний"), бо мандри завжди пов'язані з прагненням свободи, вільного життя, а не залежного від соціуму чи будь-яких інших, що сковують їхню волю зв'язків. Адже "інквізитор – це "суддя або член суду інквізиції", яка, як відомо, була "підпорядкована папі" як надзвичайно жорстока "судово-карна установа католицької церкви" [9, 30], призначення якої – боротьба з єретиками, по суті, від XIII-го до середини XIX ст. Не випадково інквізиторів-єзуїтів "стали вважати за таємну (…) поліцію думки" (Норман Дейвіс). Про те, що це справді так, можна переконатися не лише з відомих у світовій літературі творів, де глибше чи епізодично в найрізноманітніших ракурсах піднята "відьомська тема" (Франціско де Кеведо – "Історія життя пройдисвіта, на ймення дон Паблос…", Ганс Якоб Крістоффель фон Гріммельсгаузен – "Вигадливий Сімпліціссімус", Франсуа Марі Вольтер – "Кандід", "Орлеанська діва", Йоганн Вольфганг Гете –

"Фауст", Віктор Марі Гюго – "Собор Паризької богоматері", Натаніел Готорн – "Червона літера", Михайло Булгаков – "Майстер і Маргарита" чи згадувані твори Наталени Королевої, В.Дрозда і В.Шевчука), але й наукових праць (маємо на увазі розлогі, грунтовні розвідки Генрі Чарльза Лі [4] чи Хуана Антоніо Льоренте [7] та ін., але й від художнього слова сучасного українського письменника, який на невеликій оповідній площі зумів відтворити суто європейську тему, де за трагедією "сотої відьми" постає трагедія абсолютно безневинних жертв у різних суспільствах епохи Середньовіччя та Ренесансу.

Письменник зумів талановито передати сутність Йогана Шпінглера як типового представника караючої десниці, який механічно й жорстоко полює за черговими жертвами, не вникаючи в суть і серйозність та правдивість доносів. Бо найголовніше в цих екзекуціях – це фінал, поділ забраного маєтку в нещасної жертви, з якого левина частка перепадає "комісару відьом" (за Г.Ч.Лі, "весь маєток єретиків підлягав конфіскації і їх законні спадкоємці позбавлялись права спадкоємності" [4, 242]. Вкрай неприваблине нутро Шпінглера за принципом градації весь час доповнюється все новими штрихами й подробицями через зовнішній і внутрішній портрет, речі та людей, які оточують його, діалоги з жертвами, яких піддають тортурам, а також через його внутрішні монологи. **Чорний** колір закритої **коляски**, в якій прибув у чергове містечко Мокмугла "гексенкомісар", зміниться **шинком**, в якому патер Йоганес (так його ще називають) завжди добряче обідає, ніколи одразу ж розраховуючись за смачні й вишукані наїдки й вистояні вина, а лиш тоді, коли буде страчена чергова жертва і конфісковано всю її власність. Ключовою ознакою портретної характеристики є не так "його малий кирпатий ніс", що *стирчав* посередині, як та *презирливість* і *пихатість*, що "спочивали" на пухких вустах як до господаря, який весь час принижується перед ним, зігнувшись у три погибелі, так і до всіх людей цього містечка, будучи переповнений важливості своєї страшної місії (тут і далі виділені слова наші. – *М.Х.*)

Антипатичні зовні і ті, хто його супроводжує: кат, секретар і "кілька озброєних кіннотників". Так "поганяв коней у возі маленький карапет, з рідкою щетиною на обличчі й *каправими оченятами*", а *"візник"-"одороблo"* …був, навпаки, " величезний і грубий, його червоне обличчя"… було видно здалеку, а відслонені частини лиця нагадували два відбиті *шматки м'яса*; а *лоба* (форма якого вказує на розумові здібності, як відомо, – в цього чоловіка *майже не було*") [14, 272–273]. Всі вони разом теж мали нести своїм приїздом "той жах", якому нема пояснення".

Загалом простір, у якому, як правило, перебуває "комісар відьом", по суті, не узгоджується з його першою ознакою-характеристикою ("мандрівний), бо він обмежений і в основному не відкритий до сонця, світла, краси оточуючого світу, людей (*закрита* коляса при переїзді з однієї місцевості в іншу, "*зачинені* віконниці", *пустка* при в'їзді в чергове містечко через страх, викликаний криками візника, що сповіщав про появу інквізитора, прийом доносів про чарівництво конкретних осіб починався тільки "*з ночі*", звичайно, у виділеній йому для цієї *справжньої роботи* кімнаті, де доносителі таємно від усіх, не побачені ніким, могли сповістити свої страшні підозри й обвинувачення у відьомстві). Прикметно, що будь-який донос, навіть найбезглуздіший (як, скажімо, в аналізованому оповіданні, що постає зав'язкою твору, – підла помста-обмова служницею спочатку ненависної їй Катерини-господині, яка відмовила їй у подальшій роботі, а згодом, під страхом катувань, і її чоловіка), служить причиною для арешту і страти таких благородних особистостей, як подружжя Ліпсів. І нарешті, сам *ритуал допиту*, на якому кати з головним виконавцем патером Йоганном на чолі, врешті-решт добивалися тих зізнань, які потрібні їм були для підтвердження обвинувачення. Це суд і не суд, це жорстока пародія на суд, бо обвинувачений не може ніяким чином захистити себе, довести свою правоту, несправедливість цього жахіття*.

* До речі, уже згадуваний вище американський учений Генрі Чарльз Лі, вивчивши архівні документи різних країн і епох, у своїй праці "Історія інквізиції" (перший переклад російською мовою зроблено в Санкт-Петербурзі в 1911 році) подає довгий шлях історії церкви до офіційного встановлення інквізиції. Цьому, виявляється, передували узаконення її в різних соборах Італії, Іспанії, Франції насамперед (скажімо, ще "Рейнський собор 1157 року узаконив застосування конкретних мір покарання в тих випадках, де підозрювалась єресь ") [4, 232], національний собор в Жероні (1197 рік), Лютеранський собор (1215 рік), Нарбоннський собор (1227 рік) і багато інших аж до 1233 року, коли, за твердженням істориків, "народилась інквізиція" після підпису двох булл Григорієм IX [4, 248]. Див. детально розділи

Під "молот відьом" (В.Шевчук не випадково використовує це словосполучення, ґрунтовно опрацювавши матеріали про цю добу, бо таку назву мав трактат за 1487 рік реально існуючих інквізиторів Я.Шпренгера та Інстіторіс, перекладений М.Цветковим і виданий у Москві в 1932 році) потраплять не тільки безпідставно очорнені порядні люди (в оповіданні це Катарина, головна героїня-жертва), а й сама доносителька. Бо найбільше, що хвилює інквізитора, хто буде *сотою відьмою*, адже чоловік Катарини, Петерс, не підходить під цю красномовну цифру (що засвідчує вислужливість інквізитора у цій "святій справі") через свою стать. Тому погрозою піддати її страшним тортурам (іспанський чобіт) прислужниця Еліза Гільген говорить все, що потрібно катам, думаючи, що чорний наговір і на доброго, невинного чоловіка Катарини, чого вона зовсім не планувала робити, визволить її від смертельних, непередбачених нею катувань. Але і це не врятує її – вона мусить стати "сотою відьмою" за бажанням головного у цьому місті інквізитора-судді. Такі сюжетні перипетії становлять композиційне ядро оповідання.

Невипадково О.Лосєв у своїй праці "Естетика Відродження" говорить про майже повну "відсутність якихось правил судочинства, яких би точно (у творі) дотримувалися, безжальне ставлення до підсудних, конфіскація майна підсудних та їх родичів, тортури і жорстокі покарання аж до спалення на вогнищі, (…) фантастичні перебільшення зроблених злочинів, цілковите свавілля з вигадуванням таких злочинів, які ніколи не скоювалися, гранична…причепливість інквізиторів" [6, 134–135]. І все це, за винятком спалення, воно за кадром твору, присутнє у сучасного прозаїка як ще один художній приклад історичного оповідання в багатющому різноплановому доробку талановитого письменника і вченого, який текстом про давню європейську добу довів, що "…розквіт ренесансної культури супроводжувався розквітом фанатизму і атмосфери страху, під тиском яких жахливі страти стали звичним, чи не повсякденним побутовим явищем" [3, 220].

Відомо, що чітко встановити межі історичної епохи, як європейського чи українського Середньовіччя, або готику чи бароко як літературно-стилістичне явище, є не просто. Ось чому В.Шевчук як науковець, осмислюючи значення праць Д.Чижевського для вивчення історії давньої української літератури, загалом погоджується з таким міркуванням ученого, "що Середньовіччя в наших умовах накладалося на ренесанс та бароко й тривало до XVIII ст., – це ніби ріка в ріці" [12, 12]. Ряд дослідників зарубіжної літератури висловлюють справедливі міркування про неможливість одновимірно трактувати рамки тієї чи іншої доби, бо, скажімо, "страх перед сатаною та його підлеглими (відьмами, демонами) зростав паралельно з успіхами освіти, техніки й мистецтв [3, 217]. Тому не можна вважати тільки Середньовіччя добою боротьби з єретиками через формальне узаконення інквізиції. Розправи з неугодними церковним доктринам існували задовго до встановлення інквізиції, адже навіть "на аскетизм дивились як на прояв єресі" [4,72].

Сучасного реципієнта вражає зміст тих донесень, які, за В.Шевчуком (а художник слова в усьому дотримується принципу історизму), абсолютно не відповідають дійсності, не можуть засвідчити про нечисту душу жертви (скажімо, "якась жінка, коли почалася гроза, стояла за містом і пильно дивилась у небо; в чоловіка від погляду сусідки сильно розболівся живіт; (…) після сварки із сусідами в нього захворів кінь чи кабан, чи дитя" і т. д.) Не випадково "комісар відьом" знав їх уже заздалегідь, бо вони повторювались, а він, записуючи їх в окремий зошит як "повторення мотивів доносу", нерозумно й не мотивовано вважав свідченням їх правдивості і навпаки, не подібні на інші, нові підозри доносителів викликали у нього "своєрідну радість" через розширення виявів відьмацької діяльності, а звідси – й особливої його місії у розкритті дій "дочок диявола". Врешті, перечитавши дослідження про європейську інквізицію від початків зародження "єресі", переконуєшся в тому, "наскільки бездоганне життя єретиків було вищим від життя розпусного католицького духовенства" [4, 71], приміром, "вальденси йшли на смерть винятково за свою любов до Ісуса Христа і за щире виконання заповідей Бога [4, 72], адже вони "наслідували перших християн, довівши аскетизм до крайніх меж" [4, 72].

Отже, за змістовим центром оповідання пов'язане в основному з добою переслідування відьом, тобто насамперед із Середньовіччям, про яке Д.Чижевський говорив як про "авторитарне середньовіччя" [12, 215]. Правда, О.Лосєв, вважає, що "…знеславлена на всі століття інквізиція була дітищем винятково епохи Відродження" [6]. І хоч в Україні, порівняно з європейськими державами, такого масового судочинства не спостерігалось, а все ж відгомін світового полювання на відьом теж докотився й до нас, про що ґрунтовно як історик висвітлила Катерина Диса (праця "Історія з відьмами. Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVII–XVIII століття". – К., 2008. – 302 с.).

Оповідання "Сота відьма" відносимо до історичних. По-перше, тому, що події такого плану були характерним явищем в Європі протягом кількох століть, а особливо в XIV–XVI ст.. і вони документально зафіксовані в ґрунтовних вищезгаданих працях, тобто письменник дотримується "історичної правди", за В.Державиним, як однієї із вимог історичного твору. По-друге, тут діють конкретні історичні особи, використано дійсний факт, відбито загальне тло центральної події, що разом із історичним часом дії, за В.Кодацьким, відповідає критеріям власне історичного твору. Крім того, існує часова дистанція між написанням твору і відображеними подіями, що дозволяє автору ґрунтовно опрацювати різного роду матеріали, які допомагатимуть у художньому відображенні саме цього періоду давноминулої доби.

Правда, в аналізованому оповіданні дещо змінені прізвища головних персонажів, які спонукають згадати реально існуючих інквізиторів та авторів уже згадуваного трактату "Молот відьом" (один із них Шпренгер – в оповіданні В.Шевчука – Шпінглер) чи Агріппа Неттесгеймський (1486–1535) (в аналізованому творі – Агріппа Нетесгейм), у дослідника доби Бароко Л.Ушкалова – Агріппа Нетесгаймський [10, 142]. Про нього пишуть найрізноманітніші, навіть несподівані, відомості, наприклад, за О.Лосевим, як про енциклопедично освічену багатогранну особистість доби Відродження, з одного боку, університетський професор, філософ, історіограф, військовий, інженер, лікар, адвокат, а з другого, – особа, схильна до різних пригод, навіть авантюризму, чарівник і маг [6, 374]. Та найголовніше, В.Шевчук як сумлінний історик літератури та історії загалом використав такий відомий факт із біографії цього гуманіста і ренесансної постаті, як захист "однієї жінки від обвинувачень у відьомстві" [6, 374], що дозволило українському письменнику мати свою точку зору на цю неоднозначну, дискусійну особу у віддалених від сьогодення століттях доби Середньовіччя-Ренесансу.

Бо хоч головним персонажем у творі В.Шевчука виступає патер Йоганес, який діє від початку і до фіналу твору, рухаючи центральну сюжетну лінію (Шпінглер і інтелігентне подружжя Ліпсів, зокрема і насамперед Катарина) та головний конфлікт між обвинувачуваними та обвинуваченими, між катами і жертвами, між владою, уособленням якої є представник інквізиції, і народом, мешканцями містечка Мокмугла, Агріппа Нетесгейм виконує важливу роль. Справді, на перший погляд, він постає другорядним персонажем, якому відведено дуже мало місця в контексті структури твору. Та насправді за ним – ще один, дуже вагомий конфлікт, який стосується всієї системи інквізиції і інтелектуальних, тверезо мислячих особистостей, яскравим представником яких і виступають Нетесгейм чи подружжя Ліпсів, а відтак і самої сутності "єресі", справедливих чи безглуздих обвинувачень, добра чи зла, адже за ними – людське життя або моторошна, повна незаслужених страждань і жахливого фіналу смерть.

Та про це не думають сліпі виконавці настанов інквізиції, бо це не стосується їхнього життя. Ось чому, як тільки мандрівний інквізитор настроївся на передобідню підготовку до допитів: проглядання свого зошита, де записані були всі доноси-обвинувачення, і йому повідомили, що з ним як з "комісаром відьом" хтось хоче "негайно поговорити", він був незадоволений порушеним стандартним розпорядком дня. Отим хтось і виявися Агріппа вон Нетесгейм із Меци. Це перше знайомство реципієнта ще з одним персонажем. І хоч Шпінглер мав би бути радий зустрічі з колишнім товаришем, з яким учився в академії у Вюрцбурзі, він був розчарований. Адже звик виконувати свою "місію" без будь-яких перешкод і переглядів, а тут в особі настирливого Агріппи він зустрічає спротив, прагнення уже вкотре переконати його, представника пануючої інквізиції, в його ж помилці, в тому, що заарештована ним жінка в Меці – невинна, тобто не є "дочкою диявола". Бурхливий діалог між колишніми приятелями, а тепер, по суті, між головним суддею і адвокатом незаслужено обвинуваченої, говорить про кардинально протилежну їхню сутність. Розум, логічність у доведенні своєї правоти, у праг-

монографії : "Установление инквизиции", "Устройство инквизиции", "Судопроизводство инквизиции", " Приговор", "Конфискация", "Костер" та ін. [4].

ненні встановити Божу справедливість, врятувати від катувань і вогнища невинну душу – в Агріппи, і бездумне повторення трафаретних інквізиторських обвинувачень, далеких від правди життя, але захищених владою тогочасної пануючої церкви – в патера Йогана ("досить того доказу, що мати її була спалена як відьма" чи "Відьми відразу ж після народження присвячують своїх дітей дияволові, або плодять їх із інкубами і насаджують тим самим в родині чарівництво" [14, 275]. Однак "родзинкою діалогу", в якому начебто кожен залишився при своїх переконаннях, є несподіваний поворот думки Агріппи, за якою головний обвинувачувач і оберігач постулатів інквізиції Шпінглер постає раптом сам єретиком, бо таким нищенням єресі, за Нетесгеймом, проглядає "хибна теологія", яка, по суті, ліквідує "благодать хрещення" і зводить нанівець слово священика: "Піди геть, очорнений духу і заступи місце святому духові, коли через безбожну матір це дитя також підпало під владу диявола" [14, 276]. І хоч подальші події в творі відводять начебто на задній план логічне й несподівано сміливе, а то й нечувано зухвале обвинувачення Агріппи (інквізитор – єретик), та впродовж твору ця родзинка-деталь підсвідомо фіксується як самим Йоганесом, який все ще повний самоповаги до своєї страшної місії, так і реципієнтом. Не випадково у післяобідньому короткочасному сні-візії на Шпінглера напливає "криво усміхнене", "червоне" обличчя Нетесгейма і з його сакраментальною фразою "Твої докази доводять, що ти сам єретик, патере Йоганесе!" Атрибутика сну посилює недобрі передчуття як місцем візійної дії – *підземелля*, в яке він падав, свист і *знизу*, "кошлатий, клубастий" *туман*, в якому проглядали "червоні оголені постаті", так і колористикою. Адже сам Йоганес був у сні "ніби *чорний* птах", а руки-крила розвівали поли його "*чорної* мантії". Все це сприяє бодай підсвідомо виникненню страху за своє життя, бо ж "підступи диявола" є всюди, що й спонукає Шпінглера спланувати випередження ймовірних дій Агріппи й через своїх людей оголосити йому звинувачення, як тільки він повернеться з цього містечка. Та він не встиг.

За поетикальним вираженням твір "Сота відьма" чи не найбільше тяжіє до барокового стилю, насамперед бінарними опозиціями добро/зло, але в химерних переплетіннях. Бо те, що пануюча система (принаймні її значна частина – інквізиція, яскравим представником якої виступає патер Йоганес) вважає злом, єрессю, антитезою до Бога (скажімо, відьма як диявольське поріддя), насправді сутністю своєю заперечує це, абсолютно не відповідає дійсності. Адже головний персонаж Катарина Ліпс не є ніякою відьмою, це інтелектуальна особистість, яка, й справді, народилась не в ту добу, бо за інших суспільно-історичних умов вона була б корисною в науковому світі, як сказав її чоловік, про неї "стала б слава на цілий світ". Бо легко й швидко опанувавши цілий ряд наук, які, вважались тільки прерогативою чоловіків, за постулатами тогочасного суспільства, і ні в якому разі не були потрібні жінкам, вона прагнула й далі самотужки вивчати риторику й філософію, потайки читаючи найскладніші книги з бібліотеки її чоловіка Петера. Тому насправді вона "відьма"-фікція, вигадана, уявлювана, породжена добою інквізиції, чим відрізняється від головних персонажів інших згаданих уже оповідань В.Шевчука чи М.Гоголя.

А загалом, за центральними героями оповідання: інквізитором Йоганесом, що представляє "людину бароко" (яка вірить у свою місію робити добро, знищуючи єресь, а насправді творить постійно зло) і інтелігентним подружжям Ліпсів, які уособлюють собою "людину ренесансу" з його потягом до знань, пізнання, відчутна конфліктна колізія, яка не може бути розв'язана позитивно, а тільки трагічно, бо це не індивідуальний випадок, де стратити чи помилувати залежить від конкретного судді, а тут діють закони інквізиції, які не підлягають сумнівам чи перегляду. І якщо в естетиці бароко Бог вважався незаперечною істиною і віра в нього проголошувались вищою цінністю, а значить діяння інквізиції аргументувались служінням Йому, боротьбою за чистоту людських сердець, то, по суті, виконавці-єзуїти прикривались ім'ям Всевишнього для виконання жахливих звинувачень, які нічого спільного не мали з безбожжям обвинувачених. Ось чому, за В.Шевчуком, "злом" постає не уявна, фікційна "відьма" як головний об'єкт обвинувачення в безбожжі, а пануючі доктрини інквізиції, її сліпі та бездумні виконавці (як патер Йоганес), які руйнують, знищують душі благородних віруючих. Не випадково в пізнішій назві другої редакції-видання заголовок оповідання доповнено "Диявол, який є (Сота відьма)", і ним виявиться якраз борець з "єрессю" інквізитор Шпінглер. Несподіваний фінал не тільки буде нагадувати новелістичний пуант, а й лабіринтні ходи думки в стилістиці давньої доби.

Оскільки для естетики бароко було характерним не просто "протиставлення, а взаємоперетинання протилежностей, зокрема тенденцій теоцентризму та антропоцентризму, (...) перехід одного явища в інше, у свою протилежність" [5,116] то й помітно, як в оповіданні все примхливо змістилось і перемінилось. Тому *добро* стало *злом*, а *зло – добром*. Ось чому головний іквізитор, який формально втілює зразок Божого сповідування добра, сприймається Катариною під час тортур як Диявол, у якого "раптом почали пнутися ріжки, а коли вона спустила очі, побачила, що ноги патера обросли щетиною і замість чобіт у нього ратиці" [14,290]. Та портрет інквізитора-Сатани був би неповним, якби дружина Петера не побачила, як "за ним поволочився чорний хвіст" [290].

Звідси, засуджена сильними світу цього як "відьма" або "дияволиця", по суті, розіп'ята на балці, як на хресті, наперед знаючи рішення єзуїтського судочинства, Катарина постає і в останні дні й години свого життя як глибоко віруюча й водночас мисляча, інтелектуальна особистість. На прикладі її образу характеру письменник художньо акцентує на ще одній з рис естетики бароко – парадоксальності "рівнозначних понять *бути* і *здаватися*" [5,116]. Її внутрішні монологи про Месію, про Його муки і страждання на хресті, про Його любов та милосердя, про Його учнів, які "й іменем його хреста почали розпинати всіх недогодних і непокірливих, а разом із ними й невинних", щораз більше охоплюють болючих тем і проблем, не просто повертають жінку до різних книг Святого Письма, показуючи її справжню віру й глибоку, внутрішню, а не показну побожність. Автор талановито, делікатно, без "натяжок", без непотрібного зовнішнього осучаснення показує, як страждання Катарини по-своєму накладаються на муки Вчителя перед смертю. По суті, наявність у цьому оповіданні, крім основного, "відьомського", ще й "христологічного мотиву", а також мотиву "співрозп'яття, (останні з яких посідали важливе місце в українській духовній поезії, про що говорить дослідник літературного бароко Л.Ушкалов [11, 24–25]) засвідчує співзвучність твору з естетикою й поетикою давно минулої доби і обширний рівень знань самого автора, який зумів створити колорит віддаленої від нас європейської епохи і передати спільні риси українського і світового бароко.

Фізичний, морально-духовний і душевний біль, жахливе приниження згвалтованої, позбавленої будь-яких "засобів захисту", відчуття несправедливості стосовно неї, її безневинного, доброго й мудрого чоловіка чи їм подібних спонукають мимоволі до таких її думок в уявному спілкуванні з Христом, які в окремі періоди середньовіччя й відродження аж тепер і справді могли б вважатися єрессю ("...Але, Господи, ти не спас світ, а тільки розтяг свою муку у віки. Велиш добрим і розумним гинути, а лихим панувати. Хіба така має бути наука любові?" [285] та ще в устах ...жінки (проблема гендерна, феміністична в руслі понять давньої європейської доби толерантно, але настійливо теж поставлена в художньому творі В.Шевчука).

"Позірність" та "плинність" як ознаки барокової естетики особливі відчутні знову ж таки в час перебування її в тюремному підвалі в передчутті ще страшніших мук і катувань. Бо поряд із "позірно" гарним і сонячним днем тут же існує й "безпросвітна тьма", що так нагадує невидиму хижу рибу, яка ковтає і безневинних.

Контрастність постійно співіснує в художньому творі В.Шевчука, тісно переплітаючись і зливаючись з бінарним виявом-переливом добра і зла. Подружжя Ліпсів кардинально відмінні за своїм світосприйняттям і баченням не тільки від таких окремих індивідуумів, як служниця Еліза (типова міщанка тієї чи будь-якої іншої доби, яка примітивно бачить довколишнє не лише згідно із своїм недалеким, вузьким світиком, але й відповідно сприймаючи за чисту монету всі постулати епохи інквізиції, не маючи ні на що своєї думки, не маючи в серці прагнення зробити добро, а лише зло), але й цілій добі інквізиції, коли Розум, Книга, Пізнання і Знання оголошувались Сатаною, єрессю. Не випадково служниця Луїза, наговорюючи на ненависну їй Катарину інквізиторові, говорить про читання останньою *чорних книг*, бо від них здіймалася "чорна пара", а на "*чорних сторінках* стрибали *чорні чоловічки* з *чорними хвостиками*" [283]. Мимоволі виникають асоціації з діяльністю першого головного інквізитора в Іспанії Торквемади, який в 1490 році "наказав спалити кілька єврейських біблій, а згодом більше шести тисяч книг на аутодафе в Саламанці, на площі св. Стефана, начебто тому, що вони були заражені хибними погля-

дами іудаїзму чи пронизані ворожінням, магією, чарівництвом та іншими забобонами" [7, 23].

Насправді чорні доноси на безневинних людей контрастують із їхніми світлими душами, як, скажімо, ерудованою дружиною Петера Ліпса. Бо якщо в добу європейського класицизму Розум, логічність, Раціо є серед основних постулатів, які допомагають жити, виживати, утверджувати себе, то в Бароко і, власне, в Середньовіччі Розум стає причиною загибелі мислячої особистості. Звідси антитетичними є не лише зовнішні, видимі подробиці, штрихи, деталі, як у портретних вираженнях Шпінглера й катів, про що мовилося вище, але й у внутрішньому вияві "Я" інквізитора й діаметрально відмінному світі Катерини. Її інтелект, ерудиція поляризують з убогим, спримітизованим, стандартним мисленням натовпу, яскравим у своєму негативізмі представником якого й виступає Еліза. Тому парадоксальним з точки зору логіки є, на перший погляд, невидимий неіснуючий зовні в оповіданні (проте таки наявний в підтексті, у внутрішній організації твору) конфлікт із категорії вічних: таких книжників, як Катарина і її чоловік, які мали б бути в елітній частині суспільства, вверху, а не на самому дні його, знищують. Звідси й бінарні опозиції: верх/низ, правляча верхівка церкви/ рядові, але на цілу голову вищі особистості….

За ідейною скерованістю оповідання "Сота відьма" містить в собі критику Середньовіччя, що було характерним і для Ренесансу, Реформації. А в бароковій культурі можна відчути "синтез", поєднання культур середньовіччя ("готики") та ренесансу, про що писав чи не перший в українському літературознавстві грунтовний дослідник бароко Д.Чижевський [12, 239] і що присутнє і в аналізованому творі. Також російський учений О.Лосєв вважав, що готика "виростала тільки на одному елементі цілісної ренесансної особистості – на афективному прагненні особистості вверх" і хоч "готика зародилась раніше від Ренесансу, все ж у суті своїй вона є тільки підпорядкованим моментом Ренесансу" [6, 504], що відчутно й на центральному героєві твору Катарині й на характері зображеної доби (атмосфера страху та жаху, яку створює своїм приїздом інквізитор Шпінглер, моторошні картини пророчого сновидіння із чорно-багряною колористикою, присутність підземелля, що переплітається із місцем допитів та катувань – усе це повертає реципієнта до естетичних ознак "готичного роману". А оскільки наявність в історичному оповіданні В.Шевчука вагомих рис світогляду, поетики й естетики культури бароко, що художньо представлено в сьогоднішню добу, то можемо говорити й про його необароковий стиль.

Таким чином, В.Шевчук як майстер малої прози уміє показати її вершинні зразки, не лише виходячи з жанрової та стильової специфіки, оновлюючи давню притчу ("Самсон"), фольклорно-міфологічну новелу (друга частина "Дому на горі" – "Голос трави"), біографічне оповідання(цикл "Мандрівка в гори"), ґрунтуючись на українських реаліях різних періодів життя нації, але й, поєднавши в собі талант художника слова й ученого, повертає читача в давню історію старої Європи, зумівши передати проблемно-тематичними, образними, характерологічними, поетикальними зчепленнями типологічні аналоги у нашій вітчизняній історії. Воістину це мистецтво творення не лише роману, повісті, але й найрізноманітніших різновидів новели, оповідання.

1. *Войтович В.* Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
2. Етимологічний словник української мови : у 7 т. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1982. – 631 с.
3. *Козлик І. В.* Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Доба Середньовіччя та епоха Відродження. – Івано-Франківськ ; Полiскан ; Гостинець, 2003. – 341 с.
4. *Ли Г. Ч.* История инквизиции. Современная версия / Генри Чарлз Ли ; [пер. А. В. Башкирова под ред. С. Г. Лозинского]. – М. : Эксмо, 2007. – 512 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.
6. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
7. *Льоренте Х. Ф.* История испанской инквизиции : в 2-х т. / Х. Ф. Льоренте ; пер. с фр. – М. : Ладомир, ООО Фирма "Изд-во АСТ", 1999. – Т. 1. – 1424 с.
8. *Пушик С. Г.* Лисогірські святилища / С. Г. Пушик // Перевал. – 2007. – № 4. – С. 159–202.
9. Словник української мови : у 11 т. – Т. IV. – 840 с.
10. 11.*Ушкалов Л.* Григорій Сковорода: семінарій / Л.Ушкалов. – Харків : Майдан, 2004. – 876 с.
11. *Ушкалов Л.* Ідеї та форми української барокової поезії / Л.Ушкалов // Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К. : Факт : Наш час, 2006. – 284 с.
12. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Тернопіль : МПП "Презент", за участю ТОВ "Феміна", 1994. – 480 с.
13. *Шевчук В. М.* Муза Роксоланська. Ренесанс. Раннє бароко / В. М. Шевчук. – 2004. – Кн. 1. – 398 с.
14. *Шевчук В. М.* Сота відьма / В. М. Шевчук // Дерево пам'яті : кн. укр. істор. оповідання. – Вип. 3. – К. : Веселка, 1991. – С. 272–291.

В статье исследуется мастерство Валерия Шевчука (рассказ "Сотая ведьма") в изображении эпохи европейской инквизиции не только путем тематического раскрытия "охоты на ведьм" в Германии XVI в., но и искусством осмысления исторического фона сквозь эстетику и поэтику бароко.

Ключевые слова: *Валерий Шевчук, рассказ, естетика и поетика бароко, инквизитор, ведьма-фикция.*

The article deals with Valerij Shevchuk's mastership (shot story "The Hundredth Witch" to describe the age of European inguisition not only by thematic description of "witch-hunt" in Germany in the 16th century, but also by the ability to reproduce the historical background through the aesthetics and poetics of Barogue.

Key words: *Valery Shevchuk, stories, aesthetics and poetics of Baroque painting, Inquisitor, witch is a fiction.*

УДК 81'25 Куліш
ББК 83.07 (4Укр)

Іванна Девдюк

ГЕНЕЗА ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

У статті розглядаються передумови діяльності П.Куліша як перекладача творів європейських авторів. Увагу зосереджено на концепції культурного поступу письменника. Встановлено роль діяча у розвитку українського письменства.

Ключові слова*: переклад, оригінал, літературна мова, національне відродження.*

Доробок П.Куліша як перекладача багатий і різноманітний – він відтворив українською мовою 13 п'єс В.Шекспіра, поему "Чайльд-Гарольдова мандрівка" та низку ліричних віршів Дж. Г.Байрона, поетичні твори Й.-Ф.Гете, Ф.Шиллера, Г.Гайне, А.Міцкевича та ін., у яких одним з перших серед вітчизняних митців відійшов від традиції переспівів, заклавши основи адекватного перекладу в Україні.

Безпосередньо до праці на перекладацькій ниві автор "Чорної ради" взявся у зрілому віці, та основи його діяльності в такому руслі заклалися у першій половині творчості, в період становлення його як письменника. Уже в студентські роки Куліш почав студіювати іноземні мови, тож крім української, російської, польської, старослов'янської, впродовж життя опанував у більшій чи меншій мірі французькою, англійською, німецькою, італійською, іспанською, староєврейською, шведською, вивчав також грецьку, арабську. Це давало можливість осягнути спадщину західноєвропейських митців у всій глибині, сприймати особливості форми і змісту творів іншомовних літератур безпосередньо.

Французьку Куліш знав ще в період гімназійного навчання. У першій половині XIX століття в Україні, як і в інших країнах Європи, мова Корнеля і Расіна була однією з найпоширеніших і найбільш уживаних серед іноземних, залишалась важливим критерієм культурно-освітнього рівня. Недаремно з творами новітніх англійських та німецьких письменників, що набували в той час великої популярності, передова громадськість знайомилася через французькі переклади. У французькій інтерпретації відбулося перше знайомство Куліша з творами В.Скотта, проте відомо, що вже наприкінці 40-х років він міг читати прозу шотландця в оригіналі, порівнюючи з німецькими та італійськими версіями, що допомагало удосконалювати знання іноземних мов. Зауважимо, що методика зіставлення іншомовних текстів для ліпшого оволодіння особливостями тієї чи іншої мовної системи з розвитком західноєвропейської перекладацької справи набула на межі XVIII–XIX століть

© Девдюк І., 2013–2014

великого поширення. Куліш вважав такий спосіб дуже ефективним, бо саме його використовував у засвоєнні англійської. У листі до О.Бодянського від 18. 12. 1848 р. щодо творів В.Скотта він писав: "Я, їдучи за кордон, розумів ледве соте слово в книзі, а тепер читаю книги вільно, рідко звертаюсь до словника" [4, т.59, 248].

З метою поглиблення знань з іноземних мов письменник використовував найменшу нагоду. 1846 року під час перебування у Петербурзі брав уроки англійської в О.Ішимової (1804–1881), відомої на той час письменниці, редактора дитячого журналу "Звездочка", де була надрукована "Повесть об украинском народе" Куліша (1846). На засланні, маючи в розпорядженні багато вільного часу, працював над вивченням англійської, іспанської, італійської, німецької, удосконалював французьку. Так, читаючи твори Мольєра в оригіналі ("Скупий", "Школа чоловіків"), письменник акуратно занотовував у записничок невідомі слова та їхні значення, таким чином знайомився із спадщиною французького класика і водночас працював над мовою [6]. Він прагнув, як сам писав до відомого історика, філолога і перекладача О.Бодянського, розширити "навколо себе вузький Тульський небокрай і наперекір долі стати з віком на рівних" [4, т.59, 44]. У листах просив ученого надіслати йому англо-російсько-французько-німецький словник Рейфа, твори класиків світового письменства на мові оригіналу та в перекладах, різноманітні журнали та багато іншого. Тоді ж таки український майстер слова намірився перекласти популярний твір Сільвіо Пелліко "Мої темниці", вважаючи його одним з найкрасномовніших творів, які коли-небудь приходилось йому читати [4, т.59, 253]. Пізніше для здачі кандидатського іспиту вивчав латинську, грецьку, робив спроби засвоїти арабську. У кінці 60-х років, перекладаючи Біблію, заходився опановувати давньоєврейську.

Володіння іноземними мовами в поєднанні з глибоким знанням світового літературного процесу значно сприяло перекладацьким успіхам письменника. До перших спроб на цій ниві Куліш підійшов на початку 40-х років. Тоді ж (1844 року) переробив російською мовою четверту частину відомого твору польського письменника А.Міцкевича "Дзяди", яка вийшла під назвою "Любовь за гробом". Письменник зауважив, що перекладав його "під впливом страждань, подібних до страждань Густава" [10, т.4, 19]. Хоча він і назвав роботу перекладом, та насправді це була вільна переробка, виконана в романтичному дусі без збереження адекватності на рівні форми та змісту. Свого часу Куліш взявся також за переклад "Одіссеї" Гомера і вже здійснив інтерпретацію декількох строф, проте М.Погодін відмовив його від такого наміру. У п'ятитомному виданні творів Куліша (1908–1910), що вийшло під редакцією І.Каманіна, опубліковані переклади 218 віршів "Іліади" і 10 "Одіссеї", проте вони підготовлені К.Климковичем, а Кулішем тільки дещо змінені.

Ранні інтерпретації іноземних авторів не залишили помітного сліду в історії українського перекладознавства. Та й Куліш не надавав їм особливого значення, рідко згадував про них. Проте факт звернення до цього виду діяльності засвідчує, що він з перших років перебування в літературі прагнув випробувати свій хист як перекладач, збагатити власний досвід на ґрунті засвоєння спадщини інших літератур, розширити жанрово-тематичні обрії українського письменства. З метою підвищення статусу рідного слова у середині 40-х років він задумав випускати альманах українськомовних творів, зокрема поезій Т.Шевченка, фольклорних та етнографічних матеріалів. Тут таки збирався вмістити український варіант "Чорної ради". З приводу своїх намірів у листі до О.Бодянського від 23 травня 1846 року писав: "Завдання у тому, щоб українську мову підняти до рівня літературної..." [4, т.58, 399]. Отже, письменник свідомо ставив собі мету – зробити українську народну мову літературною. Із цих позицій перекладацькій справі надавав неабиякого значення.

Відомо, що в першій половині XIX століття усталився погляд, ніби при передачі іноземного автора нашою мовою обов'язкове деяке зниження тону, спрощення стилю, вульгаризація тексту. Вважалось неможливим передати "простонародним" українським словом високі думки й тонкі почуття героїв великих творів світової літератури, оскільки у той час взагалі ігнорувалось існування "малоросійської" мови. Навіть передова інтелігенція України не була впевнена в доцільності перекладів рідною мовою іноземних авторів, оскільки вважалось, що український читач міг вільно знайомитися з надбанням інших народів через посередництво російських інтерпретацій.

П.Куліш одним із перших українських письменників побачив у перекладацтві широку можливість удосконалення української літературної мови. У кінці 50-х років він задумав низку перекладів творів європейських авторів, про що у відомому й часто згадуваному дослідниками листі до Г.Галагана від 30 березня 1857 року з Петербурга писав: "Оце я, оддихаючи, переложив по нашому перву пісню "Чайльда Гарольда"... Переложу і три останні... Так же само треба переложити "Гамлета", "Вільгельма Телля" і "Ляммермурську молоду", щоб виробити форми змужичілої нашої речі на послугу мислі всечоловічій" [2, 105]. Письменникові не вдалося здійснити свого задуму в той час, велика зайнятість різнорідною літературною діяльністю, життєві труднощі перешкоджали цьому. Проте перекладацьку діяльність він не покидав, зосередившись загалом на творах польських авторів. 1861 року в "Основі" письменник друкує переклади Міцкевичевих балад "Русалка", "Химери", а також балади "Чумацькі діти" ("Повернення батька"), які пізніше ввійшли до збірки "Досвітки" (1862). У ній була вміщена також переробка "Волинської думи" (поеми) "Топір-гора" польського поета української школи Т.Олізаровського (1811–1871). У цей час Куліш розпочав роботу над перекладом Святого Письма, що тривала до останніх днів життя письменника. На початку 50-х років, крім художніх творів, Куліш переклав "Історію іспанської літератури за Тікнором", яку 1861 року видав у власній типографії, заклавши таким чином основи української іспаністики. Йому належить також російськомовний переклад праці відомого англійського історика і критика Т.Маколея "Історія Англії від вступу на престол Якова II".

Зауважимо, що 50-і роки відзначаються великим творчим злетом письменника. Саме на цей період припадає формування його культурницької теорії, за якою всі свої помисли пов'язує з розвитком рідного слова, йому надає особливої ваги на ниві культурного поступу українського народу, стверджує, що усі шляхи "перегороджені початками культури" [2, 218]. Куліш був глибоко переконаний, що вивести українство з духовного вакууму, в якому воно перебувало, можна тільки шляхом творення національно-культурних цінностей. Під цим кутом зору створення власної мови вважає головним завданням вітчизняних письменників. "Спасеніє нашого краю – у нашому слові. Слово земляка укаже землякові, і явиться сила общественна, которої тепер нема, явиться воля й дума єдина", – писав Куліш у листі до Г.Галагана від 30. 03. 1857 р. [2, 106]. У відповідь на наполягання деяких російських культурних діячів покинути писати художні твори українським "наречием", він відзначав, що ці люди не мають уяви, який вплив має високорозвинута сила і краса рідного слова на моральний, а разом з тим і матеріальний добробут усього племені [5, т.2, 474]. Таким чином, вважаючи, що тільки вільна мова може принести свободу народу, письменник пов'язував національне відродження з проблемою відродження української мови й літератури. Від розвитку мови, на його думку, залежало й саме існування нації, а отже, й держави. Професор В.Г.Матвіїшин, відзначаючи заслуги видатного діяча у справі розбудови рідного слова, у статті "Витоки інонаціонального буття зарубіжних літератур в Україні" підкреслив: "Перекладацький доробок П.Куліша – подвижницький зачин, що у складних умовах переслідування й висміювання всього українського утверджував право української культури на самостійний розвиток рідною мовою" [10, 29].

З метою поширення творів рідною мовою 1857 року Куліш засновує в Петербурзі друкарню, де видає "Народні оповідання" Марка Вовчка, "Кобзар" Т.Шевченка, "Українські оповідання" О.Стороженка, твори Г.Квітки-Основ'яненка. Письменник закладає основи українського правопису, створивши абетку, яка ввійшла в історію як "кулішівка" (вважав, що потрібно писати "кулешівка"), видає етнографічний збірник "Записки о Южной Руси", український буквар і читанку "Граматка", організовує випуск альманаху "Хата", стає засновником та ідейним керівником журналу "Основа". Коли валуєвським указом було заборонено друкувати твори українською мовою, митець зосереджує творчу діяльність у Галичині, бере участь у виданні галицьких часописів, друкує власні твори, критичні замітки, рецензії, всіляко підтримує початкуючих письменників.

У критичних статтях, передмовах, рецензіях, що друкувались на сторінках "Хати" та "Основи", Куліш як один із найавторитетніших тогочасних письменників уперше чітко і твердо порушив важливі питання щодо характеру та шляхів розвитку української мови й літератури. Він захищав і обстоював оригінальність та самобутність рідного пись-

менства, був переконаний, що "усяка сила і краса росте з свого кореня" [11, 15]. Водночас критик наполягав на необхідності вчитися у європейських митців, дивитися, як вони біля свого слова порались, бо чиє "серце колотиться, читаючи Маколея, Бокля або Шіллера чи Міцкевича, в кого дух займається од живого слова наставника, тому певніша дорога до історії і поезії". Секрет творчого успіху Шевченка, на думку Куліша, полягав у тому, що він усе життя вчився, перечитував усі книжки, які потрапляли йому в руки, усюди возив з собою Шекспіра, Пушкіна знав напам'ять, спілкувався з багатьма людьми, тому й зумів так глибоко увійти "у суть літературного діла" [5, т.2, 540–542].

Куліш непокоївся, що українська література через недостатню кількість освічених людей розвивалася сповільненими темпами. З іншого боку, його хвилювало однобічне спрямування вітчизняного письменства, що в 60-х роках унаслідок народницького руху звузило ідейно-художню проблематику до описовості й етнографізму. Зосередження письменників суто на селянській тематиці, на його думку, ставало гальмом для розвитку літератури. Куліш, що в кінці 50-х років стояв у перших рядах українофілів, пізніше відчув у народовстві загрозу розвитку української літератури, вважав його однобічним і вузьким. Свої думки висловив у статті "Украинофилам", де дорікав народовцям крайнощами. Куліш не був противником етнографізму. Навпаки, саме ним закладені "теоретико-естетичні підвалини етнографічно-побутової школи в українській літературі 60-х років" [9, 9]. Він вірив, що треба міцно стояти на рідному ґрунті, але при цьому вчитися у великих геніїв людства, тому настійно орієнтував творчу інтелігенцію на засвоєння набутків світового письменства. Цим і зумовлене його звернення у другій половині діяльності до перекладацької справи, адже в перекладах бачив найкращу пробу мови. Навіть працюючи над перекладом Біблії, у листі до О. Гатцука зауважував, що в нього на думці "не релігія, а словесність... Слово наше матиме якийсь ужиток з мого перекладу, а до релігії поки що нема йому діла" [8, 49].

Далеко не всі тоді розуміли необхідність вітчизняного перекладацтва. У другій половині XIX століття в українській літературі щодо подальшого її розвитку не було одностайності. Одні, як зауважив О.Білецький, обстоювали літературу для "народу", інші доводили, що нова українська інтелігенція має потребу в перекладах класичних творів, "буде їх читати, повинна їх читати" [1, 594–595]. Костомаров, наприклад, розглядав можливості української мови "для домашнього вжитку", тому зайвим бачив перекладати нею твори європейських авторів. На цих позиціях стояв деякий час і М.Драгоманов. Пізніше ним була висунута теорія "знизу вгору": з іншомовних літератур насамперед слід перекладати ті твори, які були доступні й зрозумілі українському читачеві. Та загалом він завжди радо вітав усі талановиті починання. Так, відзначаючи перекладацьку роботу Куліша, у праці "Листи на Наддніпрянську Україну" (1893) М.Драгоманов писав: "Хто хотів працювати чи знизу вгору, чи згору вниз, той працював" [3, т.1, 458].

Поступово думка про необхідність перекладної літератури перемагала. До доброї справи у другій половині XIX сторіччя звернулися О.Навроцький, П.Свєнціцький, К.Климкович, О.Кониський, М.Старицький, П.Грабовський, Ю.Федькович, О.Пчілка, П.Мирний, Б.Грінченко, В.Самійленко, І.Франко та ін. Через цензурні бар'єри, а також економічні негаразди не все вдавалося вчасно видати. Передова громадськість України не мала змоги ознайомитися з творами, не говорячи про простий люд. Переклади часто залишались непоміченими, через що і втрачали актуальність. Велика кількість робіт О.Навроцького, М.Старицького та інших і досі знаходиться в рукописах. Залишалось також не до кінця розглянутим питання перекладацьких методів та принципів.

Таким чином, П.Куліш був одним з небагатьох, хто добре розумів назрілість потреби українських перекладів, неодноразово піднімав цю проблему у критичних працях, листах, передмовах. На його думку, наше письменство, минувши етап фольклоризації, мусило знаходити нові шляхи збагачення мовно-стилістичних форм, до найбільш продуктивних відносив класичні твори світової літератури. Він вірив у майбутнє рідної мови слова, був переконаний, що з часом появляться нові поети з новими силами і винайдуть нові, ще не існуючі в нас мовні засоби. Тоді українське слово проявиться в усіх родах і видах поезії та прози.

1. *Білецький О. І.* Зібр.праць : у 5 т. / О. І. Білецький. – К. : Наук. думка, 1966. – Т. 5. – 654 с.
2. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк ; Торонто : Укр. Вільна АН у США, 1894. – 326 с.
3. *Драгоманов М. П.* Літературно-публіцистичні праці : у 2-х т. / М. П. Драгоманов. – К. : Наук. думка, 1970.
4. Письма П. А. Кулиша к О. М. Бодянскому // Киевская старина. – 1897. – Т. 58. – Кн. 8. – С. 394–408; Т. 59 . – Кн. 10. – С.27–45; Кн. 11. – С. 242–280.
5. *Куліш П. О.* Твори : у 2 т. / П. О. Куліш. – К. : Дніпро, 1989.
6. *Куліш П.* Слова, записанние при чтении Мольера. 1849 р. / П. Куліш // Національна бібліотена України ім. В. І. Вернадського. Інститут рукопису, ф. 1, № 28564, арк. 1–32.
7. Література, час, постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп.нац.ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 616 с.
8. Листи П. Куліша до Олекси Гатцука. 1872–1874 // П. О. Куліш: Матеріали і розвідки. – Львів, 1929. – Ч. 1. – С. 49–72.
9. *Нахлік Є. К.* Не список з натури, а самовладний мир (естетичні засади Куліша-літературознавця) / Нахлік Є. К. – Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 7–13.
10. Сочинения и письма П. А. Кулиша : в 5 т. / изд. А. М. Кулиш ; под ред. И. Каманина. – К., 1908–1910.
11. Студинський К. З листів П. Куліш а до Омеляна Партицького. – Львів : Накл. С. Горука, 1908. – 23 с.

В статье рассматриваются предпосылки деятельности П.Кулиша как переводчика произведений европейских авторов. Внимание сосредоточено на концепции культурного развития писателя. Установлена роль деятеля в развитии украинской литературы.

Ключевые слова: *перевод, оригинал, литературный язык, национальное возрождение.*

The article deals with background of P.Kulish's activity as an interpreter of works by European authors. Attention is focused on the writer's.concept of cultural progres. His role in the development of Ukrainian literature is established..

Key words: *translation, original, literary language, national revival.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)

Тетяна Качак

ТЕМА ВТРАЧЕНОГО ДИТИНСТВА У СУЧАСНІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА
(на матеріалі автобіографічної прози Володимира Рутківського)

У статті висвітлено художні особливості реалізації теми втраченого дитинства Володимиром Рутківським. Аналіз "Потерчат" засвідчує, що ця тема у сучасній літературі для дітей та юнацтва постає як продовження літературних традицій висвітлення проблематики "діти і війна" й розвитку автобіографічного жанру. Її смисл, закладений у символічній назві твору, сюжетному розвитку подій, проблематичному колі, образі головного героя. Повноту та вичерпність художньої реалізації теми втраченого дитинства забезпечують жанрова форма, трагічно-драматичний пафос, особливий хронотоп, наратив сповідальності.

Ключові слова: *література для дітей, тема втраченого дитинства, автобіографічний жанр.*

Тематика сучасної літератури для дітей та юнацтва – цікавий предмет літературознавчих студій. Цілісне уявлення про нього може сформуватися тільки на основі ґрунтовного аналізу пласту літератури початку XXI століття. Завдання ускладнюється не тільки через відсутність наукових праць теоретичного характеру, які б пропонували методи, прийоми та підходи до аналізу літератури для дітей як специфічної галузі, а й тому, що йдеться про тексти, які не пройшли апробації часом, не

© Качак Т., 2013–2014

отримали належної критичної рецепції та літературознавчої оцінки.

Актуальність різноаспектного вивчення кожної теми, прописаної у різножанрових текстах письменників, очевидна і продиктована як потребою оновлення методології аналізу творів для дітей, так і необхідністю їх літературознавчого осмислення.

Сучасна література для дітей та юнацтва як специфічний феномен, своєрідний метатекст, презентує широке коло тем і проблем, що утворюють тематичну парадигму, центральним компонентом якої є тема дитинства. Прозаїки обирають різні ракурси її осмислення та художньої репрезентації у тексті, актуалізуючи при цьому певні моделі дитинства. Гармонійне, нещасливе, безтурботне, втрачене дитинство; дитинство автора, відомої людини чи історичної особи.

Поняття "втрачене дитинство" вживається у контексті розмови про події та обставини (сирітство, побутові негаразди, війна, суспільні катаклізми, проблеми соціального плану, психологічні страхи тощо), які мають місце в житті дитини і змушують її передчасно подорослішати, перейматися недитячими проблемами чи жити дорослим життям. Література, яка пропонує образ дитини у сучасних їй реаліях, показує приклади втрати дитинства через сирітство та соціальну незахищеність ("Злочинці з паралельного світу" Галини Малик, "Миколчині історії" Марини Павленко); вплив поганої компанії, вживання алкоголю, аморальну поведінку, відсутність батьківського виховання та родинних традицій (книга сучасної української прози "Мама по скапу"); заради майбутніх успіхів та слави у спорті, шоубізнесі, кіно, літературі (цикл оповідань Степана Процюка про Ніку Турбіну "Недитяче дитинство") тощо.

Тема втраченого дитинства побудована й на основі художнього розгортання проблеми "діти і війна". Такий досвід сучасними письменниками репрезентовано, як правило, у автобіографіних текстах або у контексті висвітлення історичних подій. І в цьому випадку у понятті "втрачене дитинство" асоціативно відлунює експлікація терміна "втрачене покоління": "умовна назва генерації західноєвропейських письменників, які особисто пережили трагедію Першої світової війни, а тому підтримували антивоєнні настрої, що позначилися на їх творчості, загострено сприймали тенденції дегуманізації суспільства, абсурду буття, в якому немає місця повноцінній людині.." [8, 205].

Володимир Рутківський відносить себе до того покоління, яке прийнято називати дітьми війни. "Дві обставини наклали свій глибокий відбиток на дитинство Володимира Рутківського: війна, а точніше — окупаційні лихі й голодні часи, перенесені на селі, та українська історія. Обидві дали поштовх для створення головних творів життя. У першому випадку – щемливої біографічної повісті "Потерчата", у другому – історичної трилогії про джур-характерників", – пише О.Гаврош [5] .

У автобіографічному творі Володимира Рутківського на прикладі головного героя і оповідача Володка показано втрачене дитинство цілого покоління дітей, на долю яких випало жити у воєнний час, зазнати поневірянь, пізнати голод і людську жорстокість, пережити страх, йдучи по лезу між життям і смертю. Проблема "діти і війна" не нова в українській художній літературі. Її порушили у прозових творах Віктор Близнець ("Ойойкове гніздечечко", "Паруси над степом", "Землянка", "Мовчун"), Микола Вінграновський ("Первінка"), Всеволод Нестайко ("Це було в Києві"), Григір Тютюнник ("Климко", "Вогник далеко в степу"), Галина Пагутяк ("Діти") та інші. Спробу порівняння заходимо у міркуваннях О.Гавроша: "Тільки якщо "Климко" розповідає про невмолимий трагізм війни, то в "Потерчатах", попри весь воєнний драматизм, Рутківському вдалося знайти свою особливу інтонацію – світлого суму, а почасти навіть гумору. Адже війна війною, а дитинство бере своє. Діти все-одно граються, навіть якщо поруч хтось іде в атаку" [5].

Наталя Марченко зауважує, що "його (В.Рутківського. – *К.Т.*) "війна" виявилася трагікомічною, значно абсурднішою і трагічнішою водночас, ніж у старших на кілька років чи десятиліть товаришів, а повість, що визрівала в творчій уяві письменника упродовж років […], привнесла у традицію мистецького осягнення феномену дитинства новітні художні й етично-філософські домінанти". Дослідниця переконана, що "саме "родові міфи", а не історично-документальна правда буття родини, згодом лягли у засновок автобіографічної повісті "Потерчата" (2008). Власне, твір тим і вирізняється на тлі собі подібних в українській літературі, що відверто демонструє болючий (інколи нестерпно жорстокий!) процес деміфологізації власної життєвої історії автором шляхом "переповідання" винесених із дитинства сюжетів і символів на основі здобутих у дорослому бутті контекстів" [10].

В.Базилевський, А.Біла, І.Бойцун, А.Гурбанська, Н.Резніченко та інші дослідники творчості названих письменників акцентують на особливостях творів про війну та повоєння, в яких показано образи дітей. Проблемі дискурсу дитини у творчості Гр.Тютюнника, В.Близнеця та Є.Гуцала присвячено дисертаційне дослідження Олени Чепурної [12].

Їх науковий досвід враховуємо у статті, мета якої – висвітлити художні особливості реалізації теми втраченого дитинства Володимиром Рутківським. При цьому актуальними будуть насамперед два ракурси інтерпретації: з точки зору поетики тексту та з позицій художнього сприймання (рецептивно-естетичної точки зору). Саме тому опиратимемось на теоретичні положення праць О.Бандури, П.Волошина, О.Галича, Г.Клочека, Ю.Ковалева, М.Моклиці, В.Пахаренка, Г.Поспелова, Б.Томашевського (які розглядали тему як елемент змістової організації літературно-художнього твору) та наукових студій В.Ізера та Г.Р.Яусса, У.Еко, М.Зубрицької, Д.Наливайка, присвячених питанням рецептивної естетики.

Зміст теми "втрачене дитинство" закладено як на сюжетному рівні, так і в образах головного й другорядних героїв, жанровій природі й наративній канві тексту. В образно-символічній формі відчитуємо його у символічній назві твору "Потерчата". Вже з цього моменту уява реципієнта починає активно працювати. І залежно від естетичного досвіду читача, зринають запитання та міркування: Хто такі потерчата? Чому потерчата? З такою ж назвою вже є твір Василя Короліва-Старого. У процесі художнього сприймання тексту читач не тільки отримує відповіді, а й розуміє глибину смислу його назви.

Потерчата – образ-символ. "Потерчата – це такі маленькі дітки, які померли нехрещеними, або загубилися в лісі і їх розірвали хижі звірі, або втонули у болоті" [11, 158], – пояснює головний герой.

Оповідач зіставляє образи дітей свого покоління із роєм комашок, зоряними вихриками, яких теж називають потерчатами. У складні моменти життя, у снах і мареннях він завжди уявляє себе одним із них, бо йому теж судилось "втрачене дитинство" і розбиті мрії. У рої "маленьких створіннячок, що перелякано кидалися туди-сюди і дзвеніли так, що їхній багатоголосий стогін зливався у одне розпачливе волання" він бачив і себе. У їх дзижчанні хлопчик вчував плач немовлят, голосіння і запитував: Чому вони плачуть? "Може, кожна з цих крихітних, напівпрозорих створіннячок вигукує до світу щось своє? Може, розповідає про свою пропащу долю, про мрії, що так і залишились нездійсненими, про любов, якої так ніколи й не звідали…[…] Вони не від цього світу. Цей світ їх не приймає. Вони – нізвідки, як душі немовлят, зароджених в нелюбові і позбавлених материнського лона" [11, 94]. Письменник у філософських відступах-роздумах торкається болючих і актуальних проблем сучасного суспільства.

Потерчата опинилися між двома світами: "земля їх не приймає. І небо теж. Отак і никають віки вічні між небом і землею" [11, 160]. Вони невинні, як і діти, на долю яких випали випробування війною, складним часом, коли людство зневажило християнські цінності та віками закладені національні традиції, "замість того, щоб жити в мирі і злагоді, воно заходилось вивищувати себе над тим, що було запорукою тієї злагоди" [11, 116]. У розгортанні образу-символу потерчат відкриваються читачеві кілька смислів. Опираючись власне на символічний ряд прочитання образу потерчат, інтерпретує твір В. Рутківського Наталя Марченко [Див. 10].

Володко – головний герой твору і оповідач – належить до покоління дітей війни. Не випадково хронотоп твору позначений чіткими рамками. Йдеться про сконденсований художній час і простір, координати якого означені образно – "між життям і смертю", "між небом і землею". Досліджуючи форми хронотопу, М.Бахтін писав: "Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір ж інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії" [3, 247]. Хронотоп у творі В.Рутківського виконує характерологічну функцію, творить емоційне тло. Зовнішній хронотоп несе в собі інформацію про місце подій у творі (дія відбувається у Пирогах, Богодухівці), тоді як внутрішній – охоплює душевний світ головного героя-дитини і позначений простором його думок, уявлень, сновидінь.

У сповіді письменник вдається не тільки до саморозкриття, зізнається у своїх дитячих переживаннях, думках, висвітлює емоції та описує побутові подробиці, а надзвичайно відверто говорить про речі, акцентує на деталях. У світлі дитячого бачення та характеристики постають інші персонажі твору: мати,

батько, баба Настя, дідусь і бабуся, сестри Радзієвські, завгосп, поліцай, німецький вартовий, діти. Відтак у читача формуються виразні образні уявлення, забезпечуючи повноцінне сприймання твору. Реалістичний метод зображення художнього світу через призму дитячого, невинного і наївного бачення цілком виправданий у реалізації теми втраченого дитинства.

Глибокий психологізм дитячого образу розкривається завдяки таким епізодам, в яких дитяча щирість і безпосередність ставлення до себе і до того, що діється навколо, просто вражає. "Мабуть відтепер мама вже ніколи не любитиме мене, як любила до війни, і що тепер ніколи вони з Вікториком не вибачать мені таких слів. І буду я завжди сам на всьому світі. Аж поки не повернеться з війни татко..." [11, 49]. У хлопчика постійно присутній страх перед самотністю і покинутістю. Довоєнне дитинство було щасливим: з татом, з мамою, а потім – голод, холод, страх, беззахисність, самотність. Дихотомія щасливе/нещасливе ще більше увиразнює центральну тему твору. Про це письменник згадує у спогадах: "Ще з учора я чотирирічний, був татковим та мамціним мазунчиком, до мене ставилися з уклінною посмішкою: аякже, – син директора школи! (Тоді це було зовсім не те, що сьогодні!). І одразу став ізгоєм. Війна викинула нас на вулицю без хати над головою (бо ж шкільна квартира – це не своя хата з городом). Як мати виходила нас з меншим братом – навіть уявити важко. Я й зараз не можу спокійно пройти повз пасльони, калачики, бузину та квітки акації. Іншими словами, опинилися на самому дні окупаційного суспільства. Тоді й пізнав ставлення тих людей, що ще вчора улесливо посміхалися. А от ті, яким діла не було до освіти, хто копирсався лише в землі, – ті поставилися, як до своїх. Із тих перипетій вийшов із однією думкою – людина мусить покладатися лише на себе" [Цит. за 10].

Чистота дитячої душі на тлі жорстокої дійсності воєнного часу неодноразово підкреслюється письменником. Володко – надзвичайно вразливий, добрий, чуйний хлопчик. Незважаючи на думки про смерть брата, які зринули унаслідок щирого дитячого егоїстичного бажання бути в матері єдиним і улюбленим сином, він не плекає жорстокості чи ненависті, не озлоблюється на інших. Він вміє співчувати і любити, його мучать докори сумління за найменшу шкоду, яку завжди гіперболізує до глобальних масштабів: чи тоді, коли з'їдає братикову кашку, чи коли розчаровує маму своєю поведінкою, чи думає, що через нього помер голова сільської ради. Протилежними за своєю суттю є образи жорстоких хлопців-поліцаїв, шкільного завгоспа, німецьких окупантів, деяких представників радянської влади. Використання композиційно-стилістичного прийому контрасту тільки посилює смислове навантаження тексту, згущує барви у зображенні тла – подій, які відбуваються у суспільстві. Функціональність такого прийому виявляється й у впливі на читача, формуванні у нього емоційного та естетичного досвіду.

Проблемно-тематична основа твору "вимагає жанрового оформлення, конкретної композиції й архітектоніки, об'єднуючи складники твору в цілісну структуру" [9, 472]. Тема втраченого дитинства реалізується через драматично-трагічний пафос. Оптимально підібрано й жанрову форму твору. "Потерчата" – чудовий зразок автобіографічної прози, який продовжує літературну традицію цього жанру, реалізовану Василем Стефаником у повісті "Моє слово", Богданом Лепким у "Казці про моє життя", Михайлом Стельмахом у творах "Щедрий вечір" та "Гуси-лебеді летять", Григором Тютюнником у повістях "Климко" та "Вогник далеко в степу", Олександром Довженком у "Зачарованій Десні".

"...Я, мабуть, письменником став тільки для того, щоб написати цю сповідь. З висоти свого віку вдивляюся у себе малого, вдивляюся в мільйони таких же, як я, сивих вже потерчат і не можу збагнути, як нам вдалося проскочити по лезу між смертю і життям, любов'ю і ненавистю, вірою і безнадією" [11, 188], – зізнається письменник. У цьому позафабульному елементі твору читач відчуває емоційний настрій автора, розуміє його біль і сум за втраченим дитинством цілого покоління, а разом з тим вловлює вітаїстичні імпульси.

Дуже влучно у контексті аналізу творів Віктора Близнеця пише Володимир Базилевський: війна була "страшною руйнівною силою, що смерчем увірвалася в людські долі. Але в сліпоті своїй висвітлила живі душі до денця. Так завжди буває на грані життя і смерті. Пройти повз подібний матеріал письменник не може. Народжувалася література покоління, що з крутогір'я літ озиралося на себе" [1, 12].

Авторський жанровий підзаголовок – "Дитяча сповідь для дорослих, які так нічого

й не навчилися" налаштовує читача на художній світ, побачений дитиною, дитяче трактування того, що відбувається. Однак у окремих епізодах виразно відчуваємо власне авторський голос, висловлювання письменника – дорослої людини. Образ оповідача у тексті від "я" (за М.Бахтіним), образ головного героя сповіді – "зображені образи, які мають свого автора, носія чисто зображуваного начала" [2, 418]. Письменник, будучи прототипом героя сповіді, долучає своє бачення власної долі та відображення довкілля, соціального контексту. Адже "виразити самого себе – це означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого" [2, 419].

Цей твір про дитинство адресований читачам із спонуканням осмислити трагічний і драматичний життєвий досвід малого хлопчика, винести урок людяності, проаналізувавши події того часу, зробити певні висновки.

Б.Мейлах у праці "Художественное восприятие как научная проблема" писав: "Письменник, живописець, режисер орієнтуються на певну модель сприймання". В. Рутківський, закладаючи у текст експліцитний та імпліцитний змістові пласти, врахував специфіку художнього сприйняття читачів різних вікових категорій. Однак, зважаючи на той же авторський підзаголовок із зазначеним "для дорослих", можемо припустити, що дитина не може бути "ідеальним читачем" (за У.Еко), бо тільки читач зі знаннями контексту та певним життєвим досвідом зможе повноцінно декодувати "Потерчат". Дитяча рецепція ж грунтуватиметься на усвідомленні тих подій, які відбуваються з головним героєм і навколо нього; переживанні емоцій, властивих їх ровеснику.

У творі паралельно розгорнуто дві візії світу: дитяча і доросла. Зворушлива дитяча оповідь про їжачка, бабусині пиріжечки, домашній затишок, тепло песика (який врятував герою життя і якому автор присвятив цю книжку) переплітається із самосмисленням та роздумами про ставлення людей один до одного. Дитина-оповідач, крізь призму своїх емоцій, дитячих страхів (а вони прописані дуже виразно) розповідає про себе і те, що діється навколо. Читача проймає жаль і біль за долю хлопчика. Трагічний пафос посилюється акцентами на дитячих стражданнях і переживаннях, натуралістичних зображеннях дійсності. В епізоді, де показано, як Володик повертається з матір'ю до села, буквально сконденсоване дитяче страждання. Через хвору ногу він вже не може йти, намагається повзти рачки, обдираючи коліна, хоче заснути і не чути більше болю. Він надіється, що мати теж візьме його на руки, як і молодшого братика, запитує себе, чому ніхто "навіть за руку не візьме, ніхто не пожаліє мою поколоту ніжку" [11, 45]. Дитина по-дитячому трактує те, що відбувається; думає, що мати його не любить і готова віддати поліцейському. Саме тому малий Володик бачить страшні сни, в яких мати сміється "нелюдською вже посмішкою". Це віддаляє їх у реальному житті. Насправді він так прагнув любові й тепла, хотів, щоб мати обняла і пригорнула, як колись. Юні читачі, яким близька і знайома проблема самотності, браку батьківського тепла, можуть ототожнювати себе з головним героєм, асоціювати пережитий психологічний досвід із описаним у книзі. Дорослі читачі в цьому епізоді відчитуватимуть відбиток тогочасних подій на психіці дитини, відтворюючи причиново-наслідкові зв'язки. І якщо дитина концентрує свою увагу на образі хлопчика і є на його боці, то дорослий читач оцінює ситуацію ще й з точки зору матері, тобто неоднозначно.

Страх перед багнетом поліцейського, перед смертю був настільки сильним, що через нього хлопчик на деякий час втратив мову. Але навіть у своєму віці він намагається дати оцінку діям німців і представникам радянської влади, задумується, хто ж кращий. Запитує про це діда. Письменник тільки штрихами висвітлює позицію українських селян, натякає на неоднозначне ставлення як до окупантів, так і до влади та тих, що відстоювали національні інтереси. Такий прийомом наштовхує дорослого читача на роздуми і формулювання власних оціночних суджень щодо поведінки дійових осіб, що є типовими представниками тогочасного суспільства. Дитина ж осмислюватиме жахіття Другої світової війни, читаючи книги, які здатні "показувати зсередини та викривати тоталітаризм через дитяче сприйняття. Такий досвід дитячого читання має усвідомлюватися в нашому суспільстві як необхідний превентивний метод", – пише Валентина Вздульська.

Книга В.Рутківського є прикладом того, "як можна вдало, без спрощення та водночас доступно й не травматично для дітей писати про складні та філософські питання, як-то природа зла, ідеологія, тоталітарні системи, війна, смерть, ворожість, страх, несвідоме, віра, сенс життя тощо" [4].

"Потерчата" – це роздуми дорослого письменника про себе і той час, про людство, частинкою якого є він сам, про світовий устрій і глобальні проблеми самознищення. Дорослі нічому не навчилися, бо не вміють цінувати життя, бути гідними людьми. Письменник з болем переживає людську жорстокість, байдужість, зрадництво, агресію і цей біль вчувається в кожному слові, вловлюється у кожній думці хлопчика-героя, роздумах автора. Так, опритомнівши після операції, уже дорослий оповідач усвідомлює, що не на небесах, що "боги покинули" його, "трапилася катастрофа": "І тоді я зрозумів, що мені й надалі судилося бути там, де я був до того – в цьому сірому, наскрізь просякнутому болем і байдужістю світі, де почуваєшся нікому непотрібним" [11, 220]. Світ реальної дійсності протиставлено уявному образу раю.

У авторській сповіді можна відчитати дуже багато як явних, так і прихованих смислів, що свідчить про "самозабезпеченість твору енергією", адже "добре відомо, що художня цінність твору справедливо пов'язується з його здатністю відкрити читачеві "безодню смислу", спрямувати його думку "в безконечність" (за Г.Клочеком).

Композиційно твір складається з окремих частин розділів, які ніби зринають у спогадах автора і є епізодами-кадрами стрічки його життя, дитинства, украденого війною. Серед цих ретроспективних кадрів зринають інші, зі сценами сучасного життя головного героя. Їх не так багато: фрагмент оповіді автора про батька перед смертю й епізод у лікарні перед операцією, марення під час анестезії. "та у будь-якому випадку і за будь-яких обставин, читач повинен пов'язувати різні фази тексту до купи, і тими фазами завжди будуть антиципація та ретроспекція, що приводить до утворення дійсного виміру, який перетворює текст у форму досвіду для читача" [6, 355]. Згаданий епізод із сучасного життя автора поданий не випадково, адже теж позначений перебуванням "між життям і смертю", "між небом і землею". Сакральний момент очищення душі і віри в те, що можна навіть будучи "потерчатком" потрапити на небеса, підкреслено словами молитви до Найвищого з Найвищих: "Господи, молюся я до нього, дякую Тобі, що ти мене, нехрещене потерчатко, взяв до Себе, що знову поєднав мене з моєю земною долею! І тепер святий Боже, я вірю, що долі поєднуються на небесах, що на все воля Твоя" [11, 219]. Філософія буття і віри відчитується у сповіді між рядками. Дуже часто при цьому автор вдається до постмодерних прийомів побудови тексту: фрагментарної оповіді, переповідання снів і марень, використання потоку свідомості як форми адекватного зображення внутрішнього світу людини, її міркувань.

Фінал тексту оптимістичний – батько повернувся з війни і разом з матір'ю пішов миритися до діда. Так письменник матеріалізував тенденцію щасливого кінця, властиву більшості текстів для дітей. З іншого боку – це тільки певний етап життя автора, тому присутнє усвідомлення, що текст не може бути закінченим.

Отже, тема втраченого дитинства у сучасній літературі для дітей та юнацтва постає як продовження літературних традицій висвітлення проблематики "діти і війна", а також розвитку автобіографічного жанру. Володимир Рутківський прописує цю тему у "Потерчатах". Читач розкриває її смисл, закладений у символічній назві твору, сюжетному розвитку подій та композиційній побудові тексту, проблематичному колі (проблеми дитячої самотності, страхів, стосунків з ровесниками, ставлення до батьків, сприймання навколишньої дійсності тощо), образі головного героя. Повноту та вичерпність художньої реалізації теми втраченого дитинства забезпечують жанрова форма, трагічно-драматичний пафос, сконденсований художній час і простір, наратив сповідальності, реалістичний метод зображення дійсності із використанням постмодерних практик письма (фрагментарності, потоку свідомості, елементів колажу снів та марень). Письменник опирається на певну модель художнього сприйняття тексту реципієнтами. Відчитування експліцитного та імпліцитного змістових пластів тексту читачами особливе з огляду на їх життєвий і читацький досвід, усвідомлення історичного, культурного, філософського контексту часу та подій, про які йдеться у творі; ставлення до теми дитинства, презентованої автором через призму автобіографізму та виповідання власного життєвого досвіду.

1. *Базилевський В.* Рицар совісті / Володимир Базилевський // Близнець В. Хлопчик і тінь : повісті для сер. та ст. шк. віку / упоряд. Р. М. Близнець ; передм. В.О.Базилевського. – К. : Молодь, 1999. – С. 5–18.
2. *Бахтін М.* Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / за ред. Марії. Зубрицької. – 2-е вид., доп.. – Львів : Літопис, 2001. – С. 416–421.
3. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
4. *Вздульська Валентина.* Сучасні стратегії прочитання "Потерчат" В. Рутківського [Електронний ресурс] / Валентина Вздульська. – Режим доступу : http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/103#3.
5. *Гаврош Олександр.* Характерник літературного степу [Електронний ресурс] / Олександр Гаврош. – Режим лоступу : http://litakcent.com/2011/02/02/harakternyk-literaturnoho-stepu/.
6. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 349–367.
7. *Клочек Г.* Оптимальна організація літературного твору як чинник його художності // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство) . – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. – Вип. 94. – С. 16–25.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1. / автор-уклад. Ю. І. Ковалів – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 608 с.
9. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 2. / автор-уклад. Ю. І. Ковалів – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 624 с.
10. *Марченко Н.* Володимирові Рутківському - 75! [Електронний ресурс] / Наталія Марченко. – Режим доступу : http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/103#3.
11. *Рутківський Володимир.* Потерчата. Дитяча сповідь для дорослих, які так нічому й не навчилися / Володимир Рутківський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 256 с.
12. *Чепурна О. В.*. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало) : автореф. дис. на зобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 / Олена Володимирівна Чепурна. – Кіровоград : [Б.в.], 2008. – 20 с.

В статье освещены художественные особенности реализации темы утраченного детства Владимиром Рутковским. Анализ "Потерчат" свидетельствует, что эта тема в современной литературе для детей и юношества выступает как продолжение литературных традиций освещения проблематики "дети и война" и развития автобиографического жанра. Ее смысл, заложенный в символической названии произведения, сюжетном развитии событий, проблематичном кругу, образе главного героя. Полноту и исчерпанность художественной реализации темы утраченного детства обеспечивают жанровая форма, трагически -драматический пафос, особый хронотоп, нарратив исповедальности.

Ключевые слова: *литература для детей , тема потерянного детства , автобиографический*

The article highlightens the artistic features of the theme of lost childhood by Volodymyr Rutkivskiy. Analysis of "Poterchat" shows this that theme in modern literature for children and youth is presented as an extension of literary traditions of issues "Children and War" and the development of autobiographical genre. Its meaning is incorporated in the symbolic title, plot developments, problematic circle, the image of the main character. Completeness of artistic realization of the theme of lost childhood is provided by genre form, tragic pathos and drama, special time-space and narrative manner.

Keywords: *literature for children, theme of lost childhood, autobiographical genre.*

УДК 821.161.2:7.034.7
ББК 83.3(4 Укр.) 6

Олександр Солецький

"ЕМБЛЕМАТИЗМ" ЯК ФОРМА СТРУКТУРУВАННЯ ТЕКСТІВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

У статті вивчається модифікація та трансформація жанру барокової емблеми як форми структурування текстів Валерія Шевчука, що є вагомим компонентом внутрішньої організації семантично-семіотичних презентацій, засобом творення візуально-словесних образів, конденсатором багатозначності та загадковості, простором "пам'яті жанру", виявом оригінального авторського стилю.

Ключові слова: *емблема, структура, бароко, пам'ять жанру, форма.*

© Солецький О., 2013–2014

Серед дослідників творчості Валерія Шевчука* домінує переконання: тексти письменника – багатоплощинні конструкції, смислове осердя яких концентрується у підтексті, функція конотації знаку домінує над денотативністю, складні емблематично-алегоричні образи спонукають до різнобічних зіставлень та порівнянь, пошуку ключів чи кодів для їхньої інтерпретації як "відлуння" барокової поетики. Зрештою, твори з "кодом" або "ключем" створювались і в епоху бароко, і до неї, і після. Проте "таємна поетика бароко звернена не до читача, а до онтології самого твору, який може і навіть повинен створювати своє "друге дно", такий глибинний шар до якого відсилає твір сам себе – як певний репрезентуючий світ образ-зведення [6]".

Ця текстуальна стратегія конституює особливу композиційну конструкцію, непомітний, внутрішній каркас, риторичну схему, що утримує та об'єднує текст як ціле. Таким прихованим, свідомомим чи підсвідомомим, внутрішньотекстовим елементом, на нашу думку, є модифікований, функціонально структурований жанр емблеми, який трансформує барокову модель творення художньої картини світу.

Емблема – особливий жанр барокового мистецтва, який має тривалу історію формування. Емблематична поезія в часи бароко, за твердженням Дмитра Чижевського, належить до "масової літератури" [13, 331], себто є загально знаною та широко відомою мистецькою формою. У емблемі концентруються ледь не усі риторичні, поетичні, світоглядні ознаки бароко. Вона репрезентує світ як цілісність: малюнок, як правило, вкладався у форму кола чи квадрата, символізуючи завершеність та самодостатність образу світу. У цьому контексті емблема – одна з форм творення універсальної картини світу, що, за спостереженнями Валерія Шевчука, "має концептуальне значення" і є "ключем до розуміння барокових мистецьких структур, тобто є одним з визначальних засобів поетики цієї стильової течії [22, 194]". Водночас емблема завжди приховувала в собі якусь таємницю, загадку, що відображало загальну світоглядну настанову – світ та знання про нього завжди включають у себе таємне та непізнане. Метафоризм, алегоризм, складні багатообразні структури, антитетика – компоненти творення таємничого, загадкового в емблемі. Вони відповідають традиції взаємоперехідності світу та письма: принципи світотворення відображені в поетиці текстотворення.

Емблема зближувала наукову та художню моделі організації тексту. Окрім образно-графічного, алегоричного подання певних тем, явищ, вона могла бути формою узагальнення знань з теології, фізіології, ботаніки, біології тощо. Символічні образи тварин, рослин, природніх явищ (сонця, місяця, зоряного неба), відсилали до їхньої природної функції, конкретні наукові тлумачення ставали об'єктом алегоризації та символізації. Це зустрічаємо в Григорія Сковороди, наприклад, емблематично представлено геліоцентричну концепцію всесвіту М.Коперника в діалозі "Кольцо". Емблема – своєрідне запрошення до барокової гри зі словом, текстом, підтекстом як до загадки, ребусу, інтелектуального лабіринту. Один знак залежно від задуму, контексту, міг позначати різні, часто протилежні поняття. Ця традиція доволі яскраво виражена у Григорія Сковороди, в якого "кожний образ, символ має не одне, лише певне окреслене, "установлене", "зафіксоване" значення, що його обсяг значності різко окреслений, а кілька значень, що їх сфери значності почасти суміжні, почасти далекі між собою, почасти навіть перехрещуються" [14, 72]".

Емблема нерозривно пов'язана з книгою. Вона зринала у вигляді каталогічних збірок книг емблем, часто була пропедевтичним словесно-графічним вступом до книги, елементом, що у модифікованому вигляді, входив у словесний текст. Навколо неї формувалось певне семантичне поле, що визначало її всеохопливий, універсальний, енциклопедичний характер. Будь-яка річ могла стати

* Див.: Городнюк Н. Знаки необарокової культури у творчості В. Шевчука: компаративні аспекти. Дис. на здобуття наук. ст. канд. філолог. наук : 10.01.05 / Городнюк Наталія Андріївна. – Дніпропетровськ, 2003. – 180с.; Жулинський М. До людини і світу з любов'ю / М. Жулинський // Шевчук В. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К., 1989. – С. 5–15; Мовчан Р. Барокові тенденції в романі Валерія Шевчука "Дім на горі" / Р. Мовчан // Українська мова та література в школі. – 1999. – серпень. – С.7–11; Тарнашинська Л. Прояви ірраціонального та інобуття в прозі Валерія Шевчука / Л. Б.Тарнашинська // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К. : Вид. дім "Києво-Могиянська академія", 2008. – С. 292–304; Шевчук З. Як зустрітися поглядом з "Оком прірви" / З. Шевчук // Українська мова та література. – 2002. – Ч. 20 (276) травень. – С. 14–17.

матеріалом для емблематичного кодування. Книги емблем, що користувалися великою популярністю в Європі та й в Україні, нагадують енциклопедичні видання, які збирають воєдино історію словесно-графічного тлумачення та розуміння людиною світу.

В українській літературі XVI–XVIII століття цей жанр ректифікується та модифікується. Через інверсію, переміщення, комбінування її структурні компоненти не раз розмиваються, стаючи формами організації тексту, образу. Конструкція емблеми часто ставала каркасом, внутрішнім механізмом композиції книги чи окремого твору. Дослідники української барокової літератури мають усі підстави називати "емблематизм" однією з домінантних ознак її стилю. Таким чином, давній жанр емблеми вростав в надра цього стилю, формуючи відповідну риторичну традицію.

Не оминув цієї цікавої теми і Валерій Шевчук. У працях "Формально-інтелектуальні барокові вірші із середини XVII ст." , "Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа другої половини XVII ст." , "Григорій Сковорода – людина, мислитель, митець" , "Анімалістично-алегорична поетика у творах XVI–XVIII століть", "Явище прообразності в літературі українського бароко" , "Прообразність у баченні Григорія Сковороди" віднаходимо пасажі про барокову традицію словесно-графічного кодування текстової інформації в емблемах, гербах, ребусах тощо. Окрім того, Шевчук перекладав твори барокових письменників, в яких емблематична традиція була вагомим компонентом поетики, зокрема Івана Величковського, анонімні "Герби і трени", Григорія Сковороду, інших. Дослідницька та перекладацька діяльність безперечно відкривала приховані грані текстових структур, форми їхньої організації.

Складний перехід емблеми в літературний текст виявляє різні стадії її трансформації. Ще в епоху бароко трьохчленна форма емблеми (зображення малюнка (pictura), надпису/заголовку (inscriptio) і епіграми/підпису (subscriptio) [3, 236] зазнавала різноманітних деструкцій та модифікацій. Так, вважалось, що емблема може складатись з двох компонентів, а епіграматичний підпис розглядавсь як не обов'язковий, часто зображення, що повинно реально подаватись у формі гравюри замінювалось словесним описом, графічна піктограма заміщувалась текстом, в якому слово ставало інструментом "поета-маляра". Відомо, що діалоги й численні вірші Г.Сковороди "побудовані за принципом поетичного опису емблематичного малюнка. В плані загальноестетичному він виходив із того постулату, що художня краса речей полягає не в їхній фізичній привабливості, а в певній наданій їм символічній ідеї, яка є тінню небесних і земних образів [8, 38]".

Смислове осердя багатьох історико-художніх творів Валерія Шевчука концентрується в поєднанні езотеричних візуальних образів та текстових експлікацій, які тісно пов'язані з бароковим дискурсом. Конгруентність словесних "малюнків" та тексту доволі щільна. Так, первинним елементом, що презентує емблематичну стратегію текстотворення, є номінації художніх творів – ті перші текстові образи, що абсорбують загальну ідеєобрис, налаштовують реципієнта на відповідну тональність сприймання. Такими є "Біс плоті", "Розсічене коло", "У пащу Дракона", "Око Прірви", "Диявол, який є (Сота відьма)", "У череві апокаліптичного звіра", "Птахи з невидимого острова", "Срібне молоко". Антично-християнське знакове поле, що експліцитно та імпліцитно виявляє себе в цих фразах, породжує словесно-образні асоціації, контекстуальні зв'язки. Це перший компонент традиційної тричленної структури емблеми, так званий напис, заголовок (lemma, inscriptio), де стисло і лаконічно сигніфікується ідея твору. З цього першого компонента розпочинається процес екзегези, тлумачення та інтерпретації.

Більшість заголовків Валерія Шевчука нагадують візуально-образні композиції, в яких абстраговано певні філософські ідеї. Таким найбільш об'ємним є заголовок до книги "Три листки за вікном", що на титульній сторінці подається у вигляді цитати з самого тексту: "Три листки за вікном палали, наче жовті свічки, хоч сутінок погустішав; три дерева побачив я там, далі, куди збирався про-

* Софронова Л. Принцип отражения в поэтике барокко / Л. Софронова // Барокко в славянских культурах. – Москва, 1982. – С. 78–101; Степовик Д. Слово й ілюстрація. Основні риси барокко в українській гравюрі / Д. Степовик // Українське літературне барокко. Збірник наукових праць. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 288–300; Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії / Л. Ушкалов // Ушкалов Л. Есеї про українське барокко. – К. : Факт–Наш час, 2006. – С. 20–80; Чижевський Д. Емблематична поезія / Д. Чижевський // Чижевський Д.Український літературний барок : нариси. – Харків : Акта,2003. – С.333–338.

дивитися, три дерева на кінці дороги в кожного, адже життя постійно пульсує в трійній іпостасі...[1, 20, титул]". Їхня узагальненість – джерело безмежних асоціативних антиципацій сприйняття усього тексту. Певне окреслення вони здобувають в зіставленні з заголовками текстів конкретних барокових авторів.

Так, "Розсічене коло", "Око Прірви" алюзійно зв'язані з текстом Григорія Сковороди "Кольцо"; "У пащу дракона", "В череві апокаліптичного звіра" – з "Діалог. Имя ему – Потоп зміин", "Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сиречь Икона Алківіадская (Израилскій змій)"; "Диявол, який є", "Біс плоті" – з "Пря бесу со Варсавою", "Брань архистратига Михайла со Сатаною"; "Срібне молоко" – з поетичною книгою Івана Величковського "Млеко" тощо. І хоча тут певні подібності відображають лише словесну тотожність на рівні номінації творів, смислові та ідейні площини цих текстів теж мають багато спільного. Уже в них латентно розкривається емблематична стратегія. Використання барокового знакового поля стимулює наповнення текстів Валерія Шевчука додатковим контекстом.

Другим традиційним елементом емблеми є малюнок, своєрідна піктограма, що презентується у двох виявах: безпосередньо гравюри, малярської картини чи їхнього опосередкованого відтворення засобами слова. У названих текстах Валерія Шевчука, враховуючи природу жанру (оповідання, повість, роман), він постає звичайно ж у другому. Словесно-візуальні образи з'являються у різних частинах тексту, взаємодоповнюючи одні одних. Часто вони виникають як обриси уявних фантазій, візійних "мудрувань" чи як сонні марення. В оповіданні "У череві апокаліптичного звіра" такими є допоміжні описи: душевного стану людини, означеного словосполученням "демон печалі", "демон меланхолії": "Уявляв собі цього демона іноді в образі павука, що покриває нутро вигадливими сітками; іноді це не був образ, а відчуття тягливих повітряних струмків чи струменів, котрі сплітаються в клубок, ніби прозорі змії: ворушаться вони, стягуються, щільніше сплітаються, а десь там усередині того клубка, – скулена і стиснута зусебіч його душа чи серце, і ця душа чи серце тріпоче в обіймах прозорих зміїв, даремно намагаючись з них вирватись [21, 172]", чи образу світу : "весь світ – апокаліптичний звір, а вони всі живі істоти, впершу чергу розумні, бовтаються у його череві, бо вони, може, на те й існують, щоб той звір їх пожер, як існують для пожертя качка, курка, гуска чи свиня, і оте їхнє бовтання і є життям та пристрастями цього світу... [21, 174]".

У романі "Око прірви" такі словесно-образні картини з'являються в різних частинах тексту. Часто вони є допоміжним засобом тлумачення заголовку, символічним увиразником конкретної ідеї, себто невід'ємним компонентом загальної структури тексту, що виявляє тісні взаємозв'язки з іншими. "Тоді-то і являється до мене Око Прірви, воно, те Око, привиджується як жахливе видиво, бере мене у свій приціл, воно ніби напнутий лук зі стрілою, котра щоміті може із тятиви зірватися і зі свистом полетіти в моє серце; воно є місяцем серед ночі, що розсипає проміння, і кожен промінь ніби ота стріла; воно і сонце серед дня, що пронизує моє бідолашне тіло золотими списами [...] воно павук, що розкинув павутиння й готує труту, щоб упирснути тому, хто в сітї потрапить... [17, 4]" або "І тоді я побачив Око. Ворона в прочілі вже не стало, натомість постало величезне, як казан, Око, власне, кругла куля, покрита білою кригою, із зорком та зіницею [17, 41]"; "і приснилося мені, що сиджу я за столом [...] і малюю Око Прірви – прозористу кулю із лискучим, білястим тілом та криницею зорка у ньому. І в тій кулі намалював я два соснові дерева, власне, стовбури і Микиту Стовпника на них [...] І намалював я в Оці тому Кузьму, якого поїдає небачений звір-змій [...] Намалював я десятки уломних та почварних, котрі танцюють, обійнявшись із такими ж жінками [...] Намалював я довкола неї шестеро юнаків, сплетених руками, намалював хробака із діамантом на голові, що розсипав сяйво... [17, 115]". У останньому фрагменті конкретні малюнки, що постають у формі символічних універсалій, розкривають складні внутрішньовізійні рефлексії Михайла Василевича та відображають емблематично-знаковий спосіб філософського осмислення конкретних подій.

Складні, як правило, невербальні, внутрішні психічні реакції осягнення та перетворення буття навколишнього світу створюють особливий риторичний тип. Дмитро Чижевський, досліджуючи філософський стиль Григорія Сковороди, зауважує: "це своєрідний поворот філософського думання від форми мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення в образах та через образи. Він

повертається від термінологічного вжитку слів до символічного їх ужитку [...] Як у "досократиків" під образовими виразами [...] дрімають ще не цілком сформовані поняття [...] заховані під покровою численних порівнянь та символів", "символічна форма мислення має в Сковороди тенденцію захопити цілу сферу думки, прийнявши в себе все поняттєве, "сухе", стисле, термінологічно окреслене [14, 72]". Подібна риторична стратегія в текстах Валерія Шевчука іноді образно розкриває не до кінця усвідомлені духовно-психічні переживання. Спроба вербалізувати несвідоме потребує створення своєрідних "з'єднувальних вузлів", що сприяють адекватному перетворенню несвідомих уявлень в свідомі, творення певних філософських концепцій за допомогою образів. Очевидно, що такими вузлами є образні представлення, свого роду, психомалюнки, що допомагають виразити складну природу відчуттів та вражень. Саме спроба вербального відтворення надто широких та складних у своїй суті актів свідомості як суб'єктивних узагальнюючих вражень однієї людини вимагає додаткового, не менш узагальнюючого емблематичного малюнка, що стягується в універсальному символічному образі.

Більшість емблематичних малюнків, що зустрічаємо у В.Шевчука, мають чітко виражене барокове походження. Так, образ, що відтворює перебування у череві звіра, один з найбільш вживаних у поетиці бароко. Його походження та тлумачення подає Валерій Шевчук у статті "Прообразність у баченні Г.Сковороди [18, 595–608]". У ній репродуковано малюнок XVII–XVIII ст. "Йона в череві кита", що є ілюстрацією до окремих пояснень образу Змія (лернеської Гідри) пісні 14 "Саду божественних пісень". У Сковороди Гідразвір, на думку Шевчука, алегорично уособлює Московську імперію, що "з'їла чи проковтнула Україну [18, 597]". Цей образ стає основою для розлогих емблематичних конструкцій повісті "У пащу Дракона". Головний герой – монах Атанасій вирушає збирати милостиню-ялмужну для реконструкції Куп'ятицької церкви. Оскільки на Україні "козацький розрух і великий роздор", Атанасій вирішує їхати до Московського царства, яке автор протягом усього твору іменує царством Дракона. Емблематичні образи, що розкривають фантасмагоричні картини передчуття, зустрічі та боротьби з алегоричним Драконом, концентрують в собі ідейну узагальненість, стають альтернативними художньо-образними засобами тлумачення історії України. "А попереду стелиться юга. І в тій юзі виростає трон Дракона: одна губа лягає на землю, на глибокі сніги, а друга підбивається в небо, до білої, замороженої хмари. І кінь мій, хльостаний дияконом Неємією, летить ніби птах чи Пегас. А в пащі Драконовій гоготить чорне полум'я, ніби в печі, що її розпалив цар Навуходоносор у долині Даїр. І почувся голос рога, сопілки, гусел, псалтирі, флейти і всілякого роду музики [15, 212]". Дещо в іншому контексті ця ж таки емблематична конструкція з'являється в романі "Срібне молоко": "в ямі тій, згорнутий масним кільцем, лежить величезний Змій, виставивши вгору пащеку, з якої бухає холодне срібне полум'я, і та пащека роззівнулася так, що одна губа торкалася однієї стіни, а друга – супротилежної. Отож і полетів він у ту яму... [19, 80]". Несвідомі психічні феномени набувають статусу повторюваності та подібності як глибинні енергетичні узуси людського буття.

Сприйняття таких фрагментів ще у барокових творах потребувало від реципієнта особливо розвинутої здатності генерувати складні візуальні образи в конкретні смислові сентенції, шляхом екзегези розкривати образи-символи. Зрештою, це було особливим мистецтвом інтелектуалів. Генезис цієї літературної практики Валерій Шевчук в одному з інтерв'ю, не без допомоги емблематичних порівнянь, розкриває так: "Теоретики барокової літератури багато уваги приділяли так званому принципу силену, ідею якого виповів ще Платон, а за ним розвинув Г. Сковорода у творі "Ікона Алківіадська", йдеться про подвійне чи потрійне читання одного тексту. Вважалося, що основний зміст має заховуватись у підтекст, самим же текстом ставала елементарна історія чи позиція, власне, як у негарному на вигляд футлярі ховається чудова скульптурка силена. Але для того, щоб дістатися до неї, потрібен ключ розуміння (так, до речі, звалася одна із книг І. Галятовського), яким футляр можна відімкнути, відтак і глядач (читач) доступається до сокровенного змісту [5]".

Важливим елементом інтерпретації емблематичних повідомлень є асоціації. Залежно від ситуації, психотипу, інтелектуального рівня реципієнта емблема модифікує імпульси для асоціативної діяльності, розкриваючи певні семантичні надра. І хоча цей процес має суб'єктивний характер, загальна

структура емблеми коригує, як правило, асоціативне формування найвагоміших ідей. Невипадково фігури та текст пов'язані між собою так, щоб одне не було зрозуміле без іншого.

Багатообразні емблематичні представлення у згаданих творах Валерія Шевчука увиразнюються словесними доповненнями, утворюючи асоціативний спектр, в якому концентрується ейдетичність словосприйняття – особлива здатність поєднувати знані та бачені раніше образи, предмети, сцени з відповідними вербальними позначниками. Слово в екзегетичних процесах бароко було утримувачем візуальних образів. У цьому сенсі ейдетичність стала основою самотлумачення мови культури.

Мовна універсальність емблеми (малюнок-текст) налагоджує міжчуттєві асоціативні зв'язки, синестезію, тобто є системною ознакою наближення до цілісного відображення самої дійсності. У творах Валерія Шевчука, як внутрішньотекстовий організуючий елемент, емблематична конструкція формує художні образи в процесі взаємовпливів та синтезу. Таким чином, вона створює сприятливі умови для художніх часопросторових узагальнень. Буденні сюжетні ситуації стають тлом для абстрактно-логічних узагальнень. Реалістичне, часом натуралістичне відтворення дійсності переплітається з умовними, символічними формами репрезентації, що акумулює змістові нашарування. Барокова риторична традиція подання тексту так, що читач (глядач) вільно міг співвіднести описане в творі з залишеними за його межею явищами життя [9, 78], розкривається в них сповна. Внутрішня організація текстів Шевчука завдяки компонентам емблеми інспірує загадковість, а текст нагадує інтелектуальний лабіринт, що має розгалужену систему асоціативних ходів*.

Зображення, що приховується в емблематичному малюнку, є репрезентацією усього світу, однак такою, що передбачає безмежний ряд подібних. Барокова емблема, як правило, подавалась у формі кола. Коловий, замкнутий простір – невід'ємна ознака презентації образу світу у Валерія Шевчука. "Уже в перших своїх творах, – пише Л.Тарнашинська, – Валерій Шевчук вдається і до такого "наповнення" універсальної картини світу компонентом космізму, як округлість світу, що виразно засвідчує, скажімо, повість "Середохрестя", [10, 106]".

Сферична символіка наповнює барокові тексти в різних модифікаціях. Символи кола стали елементами філософських інтерпретацій метафізичних та фізичних явищ. У Григорія Сковороди – це початок і кінець, небесне в земному, нетлінне у тлінному; колесо – символ, що ховає в собі безмежне колесо Божої вічності, змій, згорнутий в кільце, – вічність, змій, що тримає в роті свій хвіст, – безкінечний початок та кінець [дет.: 14, 62–63].

Коловий, замкнутий простір – композиційний прийом розгортання сюжету у творах "Птахи з невидимого острова", "Розсічене коло", "Око Прірви". У формі кола постає насамперед безконечно повторюваний спосіб плину життєвої реальності: "Світ – це сплетіння зміїних кілець, яке сичить на всі боки від десятка голів і жалить чужих, а передусім себе, і немає тому ані спочинку, ані краю [16, 33]".

Більшість сюжетних ліній історико-фантастичної прози Валерія Шевчука в загальній площині тексту постають як універсальні, символічні означення для розкриття певних ідей. Їх можна назвати емблематичними малюнками в "русі" чи "дії". Уже згадана сферична замкнутість, рух в обмеженому коловому просторі надають сюжету статусу емблематичного узагальнення. Скажімо, в романі "Око Прірви" та в повісті "Птахи з невидимого острова" художній простір обмежується топосом острова, в повістях "Книга історій" та "Початок жаху" – монастиря, в повістях "Розсічене коло", "Закон зла" – міста Житомира. "У романі "Три листки за вікном", – зазначає Людмила Тарнашинська, – основним є духовний простір, у якому напруженіше розвивається внутрішній, аніж зовнішній сюжет, його (В.Шевчука. – *О.С.*) більше цікавлять мислительно-інтелектуальні потуги свого героя, аніж хронологічний перебіг конкретних історичних реалій. Те саме бачимо і в творах сучасної тематики [10, 102–103]".

У загальній стратегії мовних представлень конотативний пласт стає ключовим. Сюжетні події, рух персонажів у художньому часі й просторі – це знаки, що ховають у собі експресивні етико-філософські узагальнення. Конкретні художні ситуації – лише тло для

* Дет.: Солецький О. М. Текст як інтелектуальний лабіринт (до проблеми рецепції збірки Валерія Шевчука „У череві апокаліптичного звіра" / О. М. Солецький // Наукові записки. Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 2003. – Вип. XIII. – С.195–203.

прокламації певних істин. Додатково переконують у цьому модифікації жанру притчі. У повісті "Ілля Турчиновський" такими є притчі "Мудрості предвічної" – "Розум", "Воля", "Гординя", "Заздрість", "Отара", "Повстримність". У романі "Око Прірви" – "оповідки" про чуда, байки з уст Михайла Василевича, диякона Созонта, чеця Павла. "Алегорична поліфонічність Шевчукових притч, – зазначає Л. Тарнашинська, – в основу яких покладено, як правило, принцип параболи, дає філософсько-етичне, "надчасове" осмислення вічних людських проблем, однак, віддзеркалюючи всю багатогранність суперечностей стосунків людини зі світом, не дає остаточних відповідей [10, 126]".

Притчі можна розглядати як третій елемент емблеми – епіграматичний підпис (subscriptio), що веде до розуміння загального сенсу. Як самостійна, не пов'язана безпосередньо з сюжетом цільність подієвого тла, вони виступають додатковим джерелом узагальнень. Притчі не містять "остаточних відповідей", адже зорієнтовані на філософське, понадчасове осмислення буття людини у світі, усе конкретне та одиничне представлено як багатозначне та множинне.

Емблематичний характер проглядається і в образах людей, почасти знакових для барокового світу постатей, що втілюють авторську концепцію особистості. "У череві апокаліптичного звіра" – це Григорій Сковорода, в "Останній день" – Самійло Величко, у "Бісі плоті" – Климентій Зіновіїв, в романі "Око прірви" – каліграф та рисувальник, перекладач Пересопницького Євангелія Михайло Василевич. Принагідно згадуються Дмитро Туптало, Іван Величковський, Атанасій Кальнофонський. У багатьох інших творах – це книжники, ченці, писарчуки, автори барокового писаного тексту.

Валерій Шевчук уникає белетризованих біографічних описів, а використовує їх життєписи як узагальнення. Предметом зображення є не стільки фрагменти з життя Григорія Сковороди, Климентія Зіновієва, Самійла Величка, як конкретні рефлексії, відчуття, переживання, що розкриваються в інтенційних актах свідомості.

Традиційні для барокового дискурсу антиномії тілесного/душевного, фізичного потягу/духовної рівноваги, тлінного/вічного, істинного/оманливого, мудрості/глупоти відтворюються у процесі драматичної боротьби мандрівного ієромонаха Климентія Зіновієва з бісом плоті дівчини Тодоськи ("Біс плоті"). За зовнішнім подієвим планом постають конкретні екзистенційні переживання. Образ Климентія Зіновієва підсилює вагомість художніх осмислень, вносить у текст додаткові, експліцитні наповнення. Форма художньої репрезентації перетворює реальну історичну постать у символ. У такий спосіб він стає частиною загального емблематичного представлення, акумулює в собі багатий семантичний потенціал: "І привиділося Климентію, що він, ієромонах-мандрівець і творець навчальних віршів, сидить у темній подобі глибокого човна, а побіч сидять жінки із обличчями, витесаними із вапняку, глибоко загнані у той вапняк очі напружено блищать, а червоні, ніби нафарбовані, губи підтиснено бантиком …Човен плив чорною, як смола, водою, без вітрил, весел, гонений самою течією. Жінки ж із кам'яними обличчями сиділи на довгій дубовій лаві, пофарбованій у зелене, на ногах мали однакові черевики, на тілах однакові сукні, на головах однакове покрів'я, руки їх безживно лежали на стегнах, а на кожен палець нанизано по три перстені, навіть на великий, на якому персонів звичайно не носять. Відтак персні покривали всю церу пальців і здавалося, що вони металеві: із срібла, золота, прикрашені великими аметистами; срібними здавалися, чи були так пофарбовані, й нігті отих сибіл, а що то були сибіли, Климентій анітрохи не сумнівався [15, 240]".

У різних аксіологічно-світоглядних системах подібні візіонерські переживання тлумачаться як проникнення поза просторово-часові виміри психіки, в альтернативні щодо реальності виміри, що відносяться до понадособистісної сфери [1, 101]. Їх вважають невиразними та найбільш суперечливими, відповідно для їхнього відображення "потрібно вийти за межі традиційних вербальних методів [1, 31]".

Намагання пояснити несвідомі та неусвідомлені прояви внутрішніх переживань людини кристалізувало особливі форми їхнього опредмечування, фіксації. В емблематиці бачимо ефективну єдність візуального образу та слова. За візуальними образами ховались об'ємні шлейфи неоформлених значень, вони не так пояснювали означуване, як створювали умови для наближених репрезентацій. Енциклопедії, словники, довідники фантастичних та вигаданих істот, бестіарії спрадавна відображали загадкові та складні переживання людини щодо світового устрою та свого місця у

ньому. Відхилення від норми, творення ірреальних (неіснуючих) образів у тваринній чи людській подобі пропорційні внутрішнім відхиленням свідомості від звичних щоденних станів, це спосіб фіксації погляду на світ, що знаходиться поза межами реальності. В бароковому світогляді вони набували статусу "божественного одкровення", чи, як формулює Д. Чижевський, презентували "форму виходу людини поза межі її власного єства та зближення її – в цій або тій формі – до божественного буття: споглядання Бога, злиття з Богом, з'єднання з Богом, "обожнення" є формою такого зближення [14, 342–343]".

Складні абстрактні ідеї, переживання та уявлення переливались в складні символічні форми, де зримість, орнаментальність, декоративність відображали внутрішні акції мисленнєвих процесів. Проблема їхньої вербалізації провокувала активні пошуки подібностей у світі реальних предметів, явищ, істот, штовхала до їхніх модифікацій, доповнень. Лазар Баранович у вірші "Читачу ласкавий, пильно зваж сі справи" це пояснює так:

Пробач, що просто я взявся писати,
Перо в звичне чорнило вмочати;
Якби наважився у мозок вмочити,
Надлюдські мав би писання створити [11, 294].

У традиційно звичне вкладався новий прихований сенс. Номінальні вербальні позначення розглядались не лише як константні відображення статичності, вони ставали знаками, за якими ховались закони світового руху. Явища об'єктивної реальності ототожнювались з процесами людського мислення. Метафоричність, символізм, алегорія, що були засадничими художніми засобами в поетиці бароко, ідеально моделювали такі ототожнення. Вони розширювали надра внутрішніх форм слова, відображаючи контекстуальні зв'язки їхнього формування у мисленнєвих актах. "Як символи, – пише Д.Чижевський,– Сковорода вживає птиць, – по-перше, відому вже нам ластівку, далі голуба, що вилетів із Ноєвого ковчегу, бусла (що визначає собою "віру в Христа"), також душу в вигляді крилатої дівчини [14, 90]". Переживання часу, смерті, віри, надії у Івана Величковського знаходять втілення у схематичних формах годинника: "зегар цѣлый", "полузегарик", "минуты", "квадрантес". У Кирила Транквіліона-Ставровецького процес кристалізації "слова на честь, і славу, і хвалу імені бозському суть яко перла многоцінніі, рожденніі од молніі небесної, од світлості духа святого, в глубині небесної премудрості [11, 269]". Візуальні спостереження ейдосу "дороги" ("шляху")" [12, 80] пропорціювали внутрішньому "шляху" думки. Психічні переживання як наслідок зіткнень з зовнішнім світом розкривались у формі емблематичних представлень, де конкретні образи були посередниками перехідності між "зовнішнім" та "внутрішнім", редукцією фізичного світу у виявах свідомості, "проекцією на зовнішній простір просторів внутрішніх [2, 29]".

Окремі емблематичні образи, що використовує В.Шевчук мають конкретне барокове походження, тобто він не тільки копіює матрицю емблеми для творення власних художніх структур, а й вдається до реінтерпретацій уже створених. Сюжет оповідання "У череві апокаліптичного звіра" запозичений із листа Г.Сковороди до М.Ковалинського [4, 428–429]. Співпереживання емоційного стану Григорія Сковороди, що редукується у конкретних вербальних одиницях, виражається у тих емблематичних образах, що він згадує у листі – апокаліптичний звір, демон печалі. Ці знаки, що є центрами відображення переживань втрати цілісності своєї натури, "розмивань" себе в іншому, ховають в собі певну предметність, зримість. Водночас вони визначають народження об'ємного візуального образу, що опирається на поняття християнської культури: апокаліптичного кінця, демонів, що руйнують створену Богом гармонію світу. Його наповнюють символічним змістом алегоричні образи "вростання" в тіло людини тіла апокаліптичного звіра, демона, що руйнує її цілісну оболонку. Таким чином, абстракні переживання передаються як візуально-зримі, предметні образи, що відповідає загальному принципові творення сенсу в бароковій емблемі – "зображення зі значенням". Стабілізування чи опредмечування засобами мови складних ірраціональних уявлень опирається на застосування тих барокових знаків, що в історії герменевтики уже набули певних значень.

Барокова всеохопність, універсальність, енциклопедичність повно концентрується в емблематичному малюнку, де кожен конкретний елемент розкриває якусь грань образу, а усі є певним каталогом, що створює завершений "образ-об'єм". У статті "Універсальна картина світу у творчості письменників українського бароко" Валерій Шевчук відзначає особливу рису текстової стратегії – подання

загального образу як "часткового в цілому, при тому часткове набирає образу цілого [22, 194]". Якраз цей принцип стає складовим елементом функціонування емблематичних словообразів у художніх творах Валерія Шевчука. Емблематична конструкція, що розмивається в художній структурі, визначає ейдетичне редукування процесу рецепції. Символічно-образні представлення несуть в собі прикмету позачасової актуальності тих значень, що потенційно заховані в них. Саме емблематична схема тривалий час зберігається в пам'яті читача після знайомства з текстом і саме вона стає кодом пригадування відповідних ідейних узагальнень, свого роду "пам'яттю про текст". Враховуючи те, що тексти Валерія Шевчука тісно позв'язані з філософським дискурсом бароко, то універсальні емблематичні образи стають подразниками "феноменологічного редукування" [дет.: 7, 64 -79]. Вони викликають емоційні та чуттєві реакції, відповідні суб'єктивному досвіду реципієнта.

Водночас, емблематизм Валерія Шевчука – форма комбінаційної гри в просторі культури, пошук універсальної мови для відтворення гносеологічних досягнень історії людства. Для стилю письменника характерне стягування в одному емблематичному малюнку знаків з різних епох, культур, релігій, така градація стає джерелом об'ємного образу. Стилістична словограма, представлення конкретної ідеї у багатоваріантних виявах пов'язані з орієнтацією на розгадування, розв'язування, перевірку культурної та моральної аксіології.

Таким чином, модифікований та трансформований жанр барокової емблеми є вагомим компонентом внутрішньої організації текстів Валерія Шевчука, формою, що структурує візуально-словесні образи, конденсує багатозначність та загадковість, простором "пам'яті жанру", оригінального авторського стилю. Метафізика симпатії Валерія Шевчука до бароко ґрунтується та проявляється в "семіотиці подібності" (У.Еко), наявності свідомих чи підсвідомих наслідувань, подібностях тексту, його структури, знаків та їхніх тлумачень. Культурні та літературні традиції бароко переходять до текстів Шевчука в оновленні жанрової архаїки.

1. *Гроф С.* Холотропное сознание: Три уровня человеческого сознания и их влияние на нашу жизнь / С. Гроф ; пер. с англ. О. Цветковой, А. Киселева. – М. : ООО "Издательство АСТ", 2003. – 267, [5] с.: ил. – (Тексты трансперсональной психологии).
2. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Жиль Делёз ; [общая редакция и послесл. В. А. Подороги ; пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Логос, 1997. – 264 с. – (Ecce homo).
3. *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський; [пер. В. П. Маслюка]. – К. : Мистецтво, 1973. – 436с.
4. Лист Г. Сковороди до М. Ковалинського. Лютий – травень 1764 р. // Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 428 429. (Бібліотека української літератури).
5. *Лихограй Р.* Дев'ять одкровень Валерія Шевчука / Роман Лихограй (інтерв'ю) ; Розміщено 31.12.2004. Відредаговано 08.01.2005. – Режим доступу : // http://www.tochka.org.ua/view.php?uid=&view=style&id=12.
6. *Михайлов А.* Поэтика барокко: завершение риторической епохи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // www. volunteering. org. ua / wordstown / Text/ Mihaylov/htm.
7. *Москалець О.* Ірраціональна природа художньої символізації: феноменологічний аналіз / Олександр Москалець // Філософська думка. – 2000. – № 1. – С. 64–79.
8. *Наливайко Д.* Феномен українського бароко в європейському контексті / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 30–38.
9. *Софронова Л. А.* Принцип отражения в поэтике барокко / Л. А. Софронова // Барокко в славянских культурах. – Москва, 1982. – С. 78–101.
10. *Тарнашинська Л. Б.* Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Б. Тарнашинська. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.
11. Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / вступна стаття, упор. і прим. В. І. Крекотня. – К. : Наук. думка, 1987. – 608 с.
12. *Ушкалов Л. В.* З історії української літератури XVII- XVIII століть / Л. В. Ушкалов. – Харків : Акта, 1999. – 216 с.
13. *Чижевський Д.* Український літературний барок : нариси / Дмитро Чижевський ; підготовка тексту та мовна ред. Леоніда Ушкалова ; вступна стаття Олекси Мишанича. – Харків : Акта, 2003. – 460 с.
14. *Чижевський Д.* Філософія Г. С. Сковороди / Дмитро Чижевський ; підгот. тексту та мовна ред. Леоніда Ушкалова. – Харків : Акта, 2003. – 432 с.
15. *Шевчук В.* Біс плоті : [історичні повісті] / Валерій Шевчук. – К. : Твім інтер, 1999. – 358 с.
16. *Шевчук В.* Книга історій : [інтелектуальний детектив] / Валерій Шевчук // Сучасність. – 2002. – № 5. – С. 9–50. – (Початок).

17. *Шевчук В.* Око Прірви : [роман] / Валерій Шевчук. – К. : Український письменник, 1996. – 198 с.
18. *Шевчук В. О.* Прообразність у баченні Григорія Сковороди / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. – К. : Либідь, 2005. – Книга друга : Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 595–608.
19. *Шевчук В.* Срібне молоко : [роман] / Валерій Шевчук. Львів : Кальварія ; К. : Книжник, 2002. – 192 с.
20. *Шевчук В.* Три листки за вікном : [роман-триптих] / Валерій Шевчук. – К. : Рад. Письменник, 1986. – 587 с.
21. *Шевчук В.* У череві апокаліптичного звіра : [історичні повісті та оповідання] / Валерій Шевчук. – К. : Український письменник, 1995. – 205 с.
22. *Шевчук В.* Універсальна картина світу у творчості письменників українського барокко / В. О. Шевчук // Наука і культура. – К., 1994. – Вип. 28. – С. 194–200.

В статье изучается модификация и трансформация жанра барочной эмблемы как формы структурирования текстов Валерия Шевчука, что является весомым компонентом внутренней организации семантических и семиотических презентаций, способом создания визуально-словесных образов, конденсатором многозначности и загадочности, пространством "памяти жанра", проявлением оригинального авторского стиля.

Ключевые слова: *эмблема, структура, барокко, память жанра, форма.*

The article deals with the modification and transformation of the genre of baroque emblem as a form of Valeriy Shevchuk"s texts structuring, which is an important component of the internal organization of semantic and semiotic presentation, the means of creation of the visual and oral images, the capacitor of the polycemy and mystery, the space of "genre memory", the expression of the author's original style.

Keywords: *emblem, structure, Baroque, memory genre, form.*

УДК 82-2: 821. 161. 2
ББК 83.3 (4 Укр)

Оксана Семак

ДРАМАТУРГІЯ В.ЧАПЛЕНКА: ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ

У статті проаналізовано особливості творення національного характеру у драматичних творах В.Чапленка. Виокремлено та охарактеризовано такі засоби, як монолог, діалог, ремарка.

Ключові слова: *драматургія, діаспора, характер, монолог, діалог, ремарка.*

Драматурги-емігранти, на відміну від письменників, які залишились на батьківщині, мали можливість творити національні характери, які об'єктивно відбивали суспільні катаклізми першої половини XX ст. "Національний характер тотожний із своєрідним способом життя, комплексом культурних вартостей, правилами поведінки та системою інституцій, які притаманні даному народові" [2, 511], належно осмислений українськими драматургами в еміграції, дає змогу говорити про актуальність проблемно-тематичної спрямованості окремих п'єс і сьогодні.

Національно-культурне піднесення українського народу на початку століття, а згодом втрата державності та вимушена еміграція зумовили трактування теми людини як частини нації в контексті світового метафізичного зла. Зображення конфліктів доби загострювало увагу драматургів на питанні національного характеру як першопричині поразки у боротьбі за незалежність. Цим пояснюється їхня прискіплива увага до проблеми характеру не лише в його сучасному, але й в історичному зрізі.

Повнокровний національний характер виступає у творах Ю.Косача, Л.Полтави, І.Чолгана, В.Чапленка як поєднання рис, спільних для багатьох народів, а з іншого – притаманних лише конкретній історичній спільності. За словами Л.Залеської-Онишкевич, "українська людина боролася не тільки за право існувати як людина, але як українська людина, яка шукала тимчасового клаптика вільної пристані для свого роду й надії для свого народу" [2, 86]. Персонажі драматичних творів втілювали індивідуальний дух українського народу, його національну самосвідомість, самобутність та "неповторність власного складного, суперечливого духовного досвіду" [6, 517].

© Семак О., 2013–2014

Творчий доробок В.Чапленка складають 8 п'єс, які, на жаль, до цього часу так і не побачили світ в Україні. Розкриття характерів у творах драматурга відбувається через діалогічне та монологічне мовлення персонажів, а також через ремарку, яка дуже часто виступає як самостійний художній образ, що доповнює характеристику персонажів у п'єсах.

Характерною ознакою літературних творів, написаних в еміграції, є насиченість їх національно-патріотичним пафосом, який у драматургії В.Чапленка втілюється не лише в зовнішньо-подієвому розвитку сюжету, але й у мовленні персонажів. Природа драми з її монологами якнайкраще підходить для формування морально-етичного імперативу та розкриття логіки психічного життя персонажа. Як справедливо відзначив В. Халізєв, "монолог у драмі – засіб унікальний та цінний. Він повніше виявляє смисл зображуваного, посилює драматизм дії і напряму, що його зображає… Монологічні начала драми активно сприяють створенню загальної для автора, персонажа, актора та глядача емоційної атмосфери" [5, 192].

У драматичному етюді В.Чапленка "Життя і серце" на перший план виходить суб'єктивне вираження стану героя через його монологічне мовлення. Військовий лікар Максим Богун вирішує розлучитися зі своєю дружиною, мотивуючи це можливим арештом. Насправді він хоче виїхати й одружитися з іншою. Дружина дізнається про задуману втечу і вирішує повідомити про це агентів НКВС. Незважаючи на стрибкоподібний розвиток сюжету, автору вдається виокремити декілька моментів, які найкраще характеризують героїню. Крім кульмінаційного монологу-роздуму Оксани, В.Чапленко подає дві розмови, в яких глядач має можливість чути лише одного мовця. Перша з них відбувається між Оксаною та Галею Шпаківською, подругою чоловіка, друга – це телефонний донос на власного чоловіка. Різка зміна характеру мовлення героїні передає діапазон її переживань – образ Оксани еволюціонує від турботливої дружини до жінки, яка заради помсти готова йти на все. Художнє осмислення психологічного стану відбувається як передача самоусвідомлення героїнею свого вчинку: *"Я ж його так любила! А він?! Боже! Бо-оже! (Ніби покладається на вирішення долі.) Ну, хай буде, що буде! Однаково він для мене вже згинув!.. Так хай же й інший не дістанеться!.. (Істерично.) А для мене це буде певний порятунок, ха-ха..."* [7, 141]. Через монологи Оксани автор фіксує негативний вплив тоталітарної більшовицької системи на характер української жінки, яка здавна була берегинею духовного життя нації. Для драматичного етюду "Життя і серце", як і для всієї драматургічної спадщини В.Чапленка характерне поєднання спрощеної зовнішньої сюжетної дії з осмисленням почуттів персонажів, увиразнених завдяки їхньому монологічному мовленню.

Драматична дія п'єси В.Чапленка "Сватання у Львові" пов'язана із намаганням видати заміж дочку власника цукеркової фабрики за підприємця, який подав оголошення до газети. Функцію режисера та роль головної героїні у задуманому фарсі виконує подруга Ірини Славка. Вступний монолог Славки одразу налаштовує глядача на сприймання її як людини, яка має активну життєву позицію і сама будує свою долю. Вона влаштовує сцену побачення та сватання. Оголошення подає детальний опис обраниці, який наштовхує Славку на думку зробити послугу своїй подрузі та посміятись над зарозумілим підприємцем.

Цей різновид монологічної форми загострює увагу на певних прикметах героїв, розкриваючи їхні характери. І тут якраз доречно згадати слова В.Фролова про те, що "загострення виступає в комедії засобом типізації. Тому якщо ми говоримо про перебільшення в драматургії, то під цими словами ми розуміємо такі специфічні, властиві комедії засоби, котрі дають змогу художникові відібрати найбільш суттєво властиві риси в дійовій особі і сконцентрувати їх, виявити густо, загострено, не порушуючи, однак, "правдоподібності відчуттів" [4, 198].

Персонаж Іван Потюх підноситься автором до національного типу певного етапу історичного розвитку українського суспільства. Із оголошення у газеті перед читачем постає образ самозакоханого підприємця: *"Львівський купець 36 років, винахідник і власник виробні протинечисних засобів, зокрема знаного у всій Європі порошку проти блощиць та бліх "Заглади", при здоров'ю і гарний на вроду (жагучий брюнет з блакитними очима), має намір одружитися з вродливою дівчиною до 20 років, блакитноокою русявкою, стрункою в постаті, 1,55 метра заввишки, з руками по 50 см і ногами по 85 (від кульші до п'ят міряючи), з обсягом грудей не менш, як 95 см"* [7, 147]. Така техніка опису рис зовнішності та особистісного "я", яка

здійснюється "очима" самого персонажа, доповнюється сприйняттям його іншими героями. Уявлення про Івана Потюха дає також його монолог про очікуване майбутнє: *"А я буду перший національно-свідомий український мільйонер... (Встає і починає ходити.) І я прославлю Україну "Загладою" на весь світ. Так, як шведський сірниковий король Іван Крігер прославив Швецію сірниками. "Зроблено на Вкраїні" читатиме якийсь папуас у нетрях Нової Гвінеї чи зулус у хащах Центральної Африки"* [7, 154]. Сцена перегляду численних листів, які надійшли у відповідь на шлюбне оголошення, виявляє драматичну неоднозначність натури Потюха, який за всієї схильності до самолюбування, наділений критичним розумом.

У цій сцені репліки героя сприймаються як монолог, оскільки відповіді помічника Ромка є лише вторуванням слів, сказаних Потюхом. Повтор окремих слів ритмізує текст, акцентуючи увагу читача на головній ідеї. У кульмінаційній сцені відбувається розвінчання інтриганки, але Іван Потюх не може відмовитися від запланованого весілля з Іриною, оскільки записав на неї половину свого майна, а батько Ірини готовий додати ще велику частку як шлюбний посаг. Засобом сатиричної самохарактеристики виступає кожна наступна репліка-монолог, висловлювана в процесі осмислення ситуації, коли гнів поступово змінює здатність практичного мислення. *"Щоб оцю тетерю я взяв за жінку?! Я – брюнет з блакитними очима, винахідник відомої на всю Європу "Загради"?! (Пауза)... Цілуватись будем потім. Спочатку треба грошові справи владнати, отой дім записати"* [7, 171]. Пародійною паралеллю до монолога-самохарактеристики Потюха стають авторські ремарки, які створюють іронічний модус звучання мовлення персонажа. Монологи як комедійний засіб характеротворення поступово розкривають сутність героя, який проходить еволюцію від захоплення красою сподіваної дружини Славки до відвертих матеріальних планів на майбутнє, пов'язаних з одруженням на Ірині. Провідні, вирішальні риси героя стають масштабнішими завдяки його монологічному мовленню, а розвиток сюжету стає лише тлом, на якому знаходить місце драматичне втілення образу яскравого, багатогранного персонажа.

У п'єсі "Третя сила", в якій відображено "український повстанський рух проти нацистів і комуністів" [3, 312], В.Чапленко прискіпливо вивчає характери українців з точки зору здатності до державотворення. Риси характерів головних персонажів, що випливають із розгортання сюжетних ліній, виявляються на мовному рівні.

Місце та час дії вибрані автором невипадково – події, описані у творі, відбуваються на Волині у 1943 році. До помешкання лікаря Чуйка заходить син давнього друга Аркадій Очеретько, який останнім часом проживав на території більшовицької України. Експозиційний діалог між героями знайомить глядача не лише з минулим конкретних осіб, але й долею всієї України, розірваної Ризьким миром. Аркадій, який втік із території більшовицької України, сподівається, що в Україні, зайнятій німцями, українці мають власну державу. Його очікує гірке розчарування: *"То це тут якась ворожа нам "Україне", а не наша мрія Україна...* Чуйко. *Тут страшне діється"* [7, 279]. Діалог, в який включено окремі історичні факти, чітко окреслює двох ворогів, між якими знаходиться Україна. З одного боку, більшовики, які нищили українців, і про це говорить Аркадій, з іншого – німці, які, за словами Чуйка, *"прямо заповідають цілковите винищення нашого народу"* [7, 279]. У розмові герої виявляють не лише любов до України, але й перешкоду, зневіру у краще майбутнє.

Діалог проясное появу "домінанти поразки та даремних зусиль" у характері лікаря Чуйка, який представляє старше покоління українців. Поглиблення конфлікту новими каральними заходами німецьких окупантів (дочка Чуйка, Галина, розповідає про страту невинних людей) детермінує розвиток характерів молодих українців – Аркадія, Галини, Наталі, які і є "третьою силою", здатною на активний протест. Вони не сприймають слів старого Чуйка про те, що українці не повинні боротися, зберігаючи свою молодь для майбутнього. У другій дії, названій автором "Є третя сила", побутово-національна конкретика діалогічних партій відтворює характер поки що прихованих антагоністів Аркадія Очеретька та провокатора Вервечки. Останній розповідає Аркадію про повстанців з лісу, дає читати відозву до українського населення. Ритм його мови, вживання зрусифікованих зворотів психологічно викликають пересторогу не лише у Павла, але й глядацького загалу щодо щирості цього "повстанця". Перше враження підсилюється діалогом між дівчатами, який красномовно характеризує Павла та Аркадія як носіїв ментальності різних культур. Так, Наталка відзначає в характері Павла не лише мужність, але й брутальність: *"я свідома того, що він невихований... навіть дикий якийсь"*. Галина ж, навпаки, бачить в Аркадію не лише силу, але й емоційність та сентиментальність, що здавна притаманні українському народу: *"А Аркадій такий делікатний... Аркадія наскрізь можна бачити... через його щирість. І він не може ні брехати, ні кривити душею"* [7, 288].

Введений автором діалог між німецьким офіцером та Вервечкою контрастує з аналогічною мовною партією Павла. В.Чапленко використовує не лише момент самохарактеристики героїв (наприклад, у розмові із німцем Вервечка докладно розповідає про підпільну організацію, зловтішаючись, що Наталку скоро буде заарештовано). Драматург також відтінює характери героїв через сприймання їх завойовником. У діалозі із Аркадієм німецький офіцер, з яким співпрацював Вервечка, виявляє своє презирство до останнього, називаючи його пройдисвітом. Ув'язнений Аркадій, що відмовляється свідчити проти своїх товаришів, навпаки, викликає у нього повагу. Фінальна сцена захоплення повстанцями німецької комендатури, яка робить явним злочин Вервечки для повстанського загону, має велике смислове навантаження у розкритті жіночих образів Наталки і Галини. На цьому етапі автор не лише підкреслює активну громадську позицію обидвох українок, виражену через тональність мовлення таких різних за характером Галини і Наталки (для першої притаманне емоційно-чуттєве начало, для другої – вольове).

Для розкриття глибинної суті характеру Наталки автор вводить односторонній діалог у сцені суду над Вервечкою: *"Сотник. Як же це ви, панно Наталко? Ви ж, здається, дружили з ним... коли не більше?.. Наталка (з болем). Чекайте!.. Нічого не кажіть... (Підходить до Вервечки.) Так он ти хто!.. А я тебе любила! Любила! А ти наплював мені в душу... мені й мосму народові... (До партизан.) Я, друзі, його кров'ю змию цю ганьбу. (Стріляє Вервечці в голову, той падає.) Гинь, вороже паскудний"* [7, 307]. Так, відтворюючи трагічну долю України періоду другої світової війни, автор навмисне вводить сюжетну лінію Вервечки і Наталки: вона виявляє не лише ставлення до української жінки чужинців-завойовників, але й героїзм, силу волі та здатність українок до самопожертви. Діалогічне мовлення в загальній структурі твору не тільки передає ідейне протиборство персонажів, але й фіксує становлення сильного жіночого та чоловічого характерів, що відбувається завдяки пробудженню національної свідомості під впливом об'єктивних історичних обставин.

Вирішальне значення діалогу як засобу розкриття характеру простежуємо також у п'єсах В.Чапленка "Чий злочин?", "Купідонові стріли". Так, руйнування чіткого протистояння героїв, подрібнення конфлікту в історично-побутовій комедії "Купідонові стріли" компенсуються описовими діалогами, які дають характеристику суспільних типів. Сценічний простір організований через поєднання картин історичної дійсності XVII ст. та звичайної любовної інтриги. Сюжетна лінія кохання учителя міської школи Бандуристого і дочки багатого козака Гуленка Палажки, пожвавлює драматичну дію і сприяє розкриттю основних історичних типів досліджуваної доби.

Діалоги окремих груп персонажів, об'єднуючись в один метадіалог, розкривають реалії життя в одному з міст України XVII ст. Експозиційна частина знайомить глядача із писарем сотенної канцелярії Чепиногою та осавульцем Куделею. З їхньої розмови дізнаємося не лише про те, як працює сотенна канцелярія, але й про життя козацької старшини. Зокрема, їхній діалог створює драматизовану характеристику "значного" козака Грицька Гуленка, одного із головних дійових осіб п'єси. Зав'язкою драматичного конфлікту є віднайдена срібна шкатулка зі скарбом, яку принесли до сотенної канцелярії селяни Юхим та Пріська Куці. До розслідування справи, крім писаря та осавула, долучаються війт та сотник. Використовуючи іронічний модус, автор передає картину перерахунку грошей у шкатулці. Виявляється, що ні війт, ні сотник не вміють рахувати великі суми, що й використовує писар Куделя. Він привласнює собі триста золотих. Діалогічне мовлення писаря та осавула стає комедійним засобом створення характерів шахраїв. *"Куделя (плює спересердя): Та які ж ми злодії, дурню ти отакий! Ми тільки беремо те, що негаразд лежить. Це б усяке зробило, в кого рука до себе лежить"* [7, 76].

Мовленнєва манера писаря, війта, сотника, дидаскала відбиває не лише емоційний стан того, хто говорить, але й їхню соціальну приналежність. Наприклад, для створення ко-

мічного ефекту автор вводить у мову сотенного писаря архаїзми. Вони надають урочистості його реплікам про речі низькі, приземлені. Недорікуватість війта підкреслюється фразами-поясненнями будь-якої події ворожбитством. Прояви людяності в Куделі війт пояснює так: "Це йому, панове, пороблено… Бо звідки б у нього та добрість і жалісливість? Він же осавулець, а осавульцеві не можна бути добрим: як він не битиме, то його по писку лупитимуть" [7, 109]. Загальну картину шахрайства доповнює затримання двох школярів, які відкопували шкатулку. Комедійність висловлювань школярів під час допиту підтверджують соціальні вади суспільства.

Тези експозиції, що розкриває характери козацької старшини, поступово підтверджуються основною дією твору, яка отримує свій розвиток із введенням сюжетної лінії "Бандуристий-Палажка". Дидаскал Бандуристий змовляється із Палажкою, яку на другий день має засвататати старий полковник, про втечу. Палажка говорить про свого батька: *"А завтра ж отой бридкий дідок Сулима прийде по мою душу й тіло. А батько ж наші, ти знаєш, які: їм аби багатство та породичатись із полковником. Та й мати не від тих грошей"* [7, 91]. Глядач дізнається, що срібна шкатулка належить Гуленкові і була викрадена Палажкою для потреб майбутнього сімейного життя.

До комедійних засобів характеротворення належить сцена весільного обіду, який відбувається на лісовій галявині. Вона є вершиною комізму: кожен тост, проголошений гостями, урочистий завдяки введенню архаїзмів та історизмів, висміює хиби тогочасного суспільства. Таємне вінчання Бандуристого з Палажкою ще більше озлоблює старого Гуленка. Кульмінаційна сцена затримання молодих під час весільного бенкету виокремлює в Гуленкові такі риси характеру, як впертість, користолюбство. Про це свідчать кинуті ним репліки, повні зневаги та агресії. Проте Бандуристий використовує останній шанс. Він просить залишити його з тестем на самоті і розповідає про напис на вічку украденої шкатулки. Шкатулка, яку викрали в Гуленка спочатку Бандуристий з Палажкою, а потім школярі, Гуленко і сам украв у Мартина Нестулія, одного із прихильників царя Петра. Така несподівана розв'язка примирює зятя і тестя. Останній поважно промовляє: *"Схиляючись до многоплачевного благання мого богодатного зятя та побивання моєї рідної дитини, я дарую їх виною"* [7, 115].

До зміни поетики драми, зокрема у сфері співвідношення оповідної та драматичної частини призводить і неможливість постановки творів на сцені через еміграційні умови. У вступі до своїх п'єс В. Чапленко зазначає: *"Я теж свідомо призначаю свої драми переважно для читання, побудувавши деякі з них, може, як "повісті", хоч їх, зрозуміла річ, можна використати і для театру"* [7, 3]. Епізація драматичних творів відбувалася за рахунок розширення ремарки, яка отримувала нові функції, зокрема, виступала як засіб типізації драматичного характеру. В історичній комедії "Гетьманська спадщина" В.Чапленко подає збірний образ українського дворянства кінця XIX ст. початку XX ст. Для п'єси він обирає епіграф із "Щоденника" Є.Чикаленка: "Раболіпіє нашого дворянства дійшло до такого гидкого пониження, далі якого вже не можна йти" [7, 173].

Головний герой п'єси – композитор Олимпій Костянтинович Рубець дізнається, що в лондонському банку знаходиться скарб Павла Полуботка, і запрошує всіх претендентів на скарб до себе в гості. Перед очима читача проходить цілий ряд потомків Полуботка, претендентів на гетьманську спадщину, "цвіт малоросійського дворянства". Ремарка поглиблює ідейне спрямування твору, більш повно характеризуючи образи спадкоємців. Крім Микити Полуботка та його дружини, до нащадків українського гетьмана потрапляє жандармський підполковник і "вірний слуга його імператорського величества" Муравйов, статський совітник Іскра, секретар земської управи Тетеря. Ставлення автора проявляється не лише у численних ремарках, але й у промовляючих прізвищах. Так, губернаторша Дурново-Куракіна обрана почесною головою спілки спадкоємців. Ремарка передає її ставлення до українців. Вона *"(злегка глузуючи): Це все нащадки малоросійських гетьманів? Ой які ж ви бідні, здрібнілі! Земський начальник, статський совітник, жандармський підполковник… Колись ваші гетьмани з королями приятелювали… Мазепа з Карлом XII Шведським… (Безпосередньо до Муравйова) А ви, ваше високоблагородіє… невже й ви з рідні малоросійських гетьманів? У вас же й прізвище наше російське…*

Муравйов (послужливо підхоплюється). Так точно, російське. Але мій дід звався Муравйов-Апостол і доводився рідною гетьма-

нові Данилові Апостолові. Тільки пізніше відкинув другу половину прізвища з міркувань її малоросійської неблагонадійності" [7, 183]. Створений на початку твору завдяки ремарці мікрообраз вітальні Рубця з "твердою козацькою обставою" та картинами українських художників різко контрастує з його діями та репліками про любов до всього російського. Бажання Рубця утвердити себе як рівноправного громадянина Російської держави набуває пародійного звучання, розвінчує його як носія рабської психології.

Відповідно до жанру сатиричної комедії, в якій характери підносяться до рівня узагальнення, через гіперболізацію образів Муравйова, Іскри, Рубця та його племінника автору вдалося передати загальну картину життя українського дворянства часів панування Російської імперії. Авторське втручання в драматичну дію через введення ремарки, коментарів до характерів героїв допомагає відтворити процес розриву з національним минулим, що веде до втрати власної культури та мови і духовного та морального виродження.

Проаналізувавши процес характеротворення у драмах В.Чапленка, можемо говорити про виокремлення двох площин у конструюванні індивідуальності образів-характерів – поєднання загальнолюдського і національного. Причому загальнолюдські риси виступають формою репрезентації національних рис, на яких акцентується увага драматургів як на визначальних. Власне останні репрезентуються авторами як архетипні, які здатні прорватись крізь пласт соціально сформованих, набутих, "ідеологічно зручних" рис та визначають екзистенційну вартість конкретної особи.

Завдяки ремарці, яка слугує засобом вираження авторського концепту, національний характер у творах В.Чапленка підноситься до символу незнищенності українського народу. Зокрема, у драмах, які мають комедійне спрямування, завдяки введенню ремарки відбувається аналітичне розкриття характеру українця, з коментарем окремих його рис. В конструюванні образів-характерів очевидною є проекція (свідома чи несвідома) внутрішньо-особистісного конфлікту драматургів, породженого психологічними переживаннями від роздвоєння душі між бажаним і дійсним. Відповідно, властивим є наділення персонажів такими рисами, як відчайдушність, меланхолійність.

1. *Залеська-Онишкевич Л.* Текст і гра / Л. Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк, Львів, 2009. – 471 с.
2. *Рудницький Л.* Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози / Л. Рудницький // Слово і Час. / [редкол. В. Г. Дончик та ін.] – 1992. – № 2. – С. 41–46.
3. *Скорина Л.* Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій / Л. Скорина. – Черкаси : Брама-Україна. – 2005. – 384 с.
4. *Фролов В.* Муза пламенной сатиры / В. Фролов. – М. : Сов. Писатель, 1988. – 408 с.
5. *Хализев В. Г.* Драма как род литературы / В. Г. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
6. *Хороб С. І.* Українська драматургія : крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми) / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 199 с.
7. *Чапленко В.* Драматичні твори : [п'єси] / Василь Чапленко. – Монтерей, 1963. – 307 с. – (Першотвір).

В статье проанализированы особенности создания национального характера в драматических произведениях В.Чапленка. Выделены и охарактеризованы такие средства, как монолог, диалог, ремарка.

Ключевые слова: *драматургия, диаспора, характер, монолог, диалог, ремарка.*

The article has the analysis of the features of national character creation in dramatic works of Vasyl' Chaplenko. The author singles out and describes means such as monologue, dialogue, stage directions.

Keywords*: dramatic art, diaspora, character, monologue, dialogue, note.*

УДК 821.161.2-2.09
ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Вівчарик

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У П'ЄСІ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО "МАРТИН БОРУЛЯ"

У статті зроблено спробу дослідити жанрові особливості п'єси Івана Карпенка-Карого "Мартин Боруля". Проаналізовано такі драматичні жанри, як комедія, трагікомедія, простежено їх витоки. Детально охарактеризовано конфлікт п'єси, гумористичні, іронічні, сатиричні прояви смішного у драмі.

Ключові слова: *драма, жанр, дія, комедія, трагікомедія, іронія, сатира.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Період ідеологічної заангажованості, який панував у нашому літературознавстві, наклав дещо засоціологізований відбиток на потрактування доробку Івана Карпенка-Карого. Іван Франко*, стверджував, що попри усі соціально-економічні, політичні проблеми завдання митця "лежить у обсягу психічного і морального життя" [16, т.31, 7]. Своєрідною спробою літературно-мистецького перегляду творчості Івана Карпенка-Карого наприкінці XX століття стали праці Людмили Дем'янівської, Ростислава Коломійця, Наталії Малютіної, Лариси Мороз, Раїси Тхорук. Проте існує потреба осмислення видозмін у рамках функціонування жанру комедії в українській літературі, вивчивши і проаналізувавши основні художні особливості драматургії Івана Карпенка-Карого, а також необхідність з'ясування сутності і причин жанрових трансформацій, враховуючи національний аспект. Усе це і зумовлює **актуальність нашого дослідження.**

Сучасне літературознавство все частіше звертається до проблеми жанру, розглядаючи її крізь призму не тільки теорії, а й історії літератури: жанр як плід діяльності зачинателів і продовжувачів. Нашою **метою** є проаналізувати жанрові трансформації у п'єсі Івана Карпенка-Карого "Мартин Боруля". Для цього необхідно вирішити такі **завдання**: простежити своєрідність розвитку комедійного жанру в українській літературі, з'ясувати роль та місце Івана Карпенка-Карого у цьому процесі, спростувати існуючі стереотипи про "селянськість" української літератури і "звужений" побутовізм української драматургії.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Творчість Івана Карпенка-Карого прийнято розглядати у контексті розвитку "театру корифеїв", проте дослідники неодноразово вказували на її своєрідність і відмінність. Зокрема Наталія Малютіна помітила "інтегровані архетипно-фольклорні елементи народної, масової театральної культури" і новаторські віяння [9, 17]. Письменник вміло передавав зміну психологічних станів героїв, зберігаючи при цьому соціальне загострення. Тому доречно розглянути трансформацію жанру комедії у творчості Івана Карпенка-Карого в рамках літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

Жанр комедії, як такий, зародився у стародавній Греції і впродовж століть зазнавав найрізноманітніших змін та модифікацій (комедія масок, комедія ситуацій, трагікомедія, трагіфарс, комедія-притча). Це пов'язано з тим, що в основі жанрових підвидів лежать дещо відмінні між собою види сміху (гумористичний, іронічний, сатиричний, а подекуди і саркастичний), а окремі визначення подають цю складову як домінуючу. На думку Арістотеля, "відсутність страждання і згубності відрізняє комедію від трагедії" [цит. за 1, 53]. Теоретики зазначають, що "той, хто пише трагікомедію, бере з трагедії дійових осіб, але не дію, її правдоподібний зміст, але не дійсність, розвиток почуттів, але не переживання, задоволення, але не смуток, небезпеку, але не смерть", а з комедії автор бере сміх, розваги, комічне відчуття дії [15, 310].

Щодо історичного розвитку цього жанру в Україні, то Дмитро Лихачов стверджує, що у Київській Русі смішне майже неодмінно було страшним [8, 48]. Таким чином розв'язка, як правило, передбачала перемогу над страшним. За принципами трагікомедії були створені "Володимир" Феофана Прокоповича, "Йосиф патріарх" Лаврентія Горки, "Фотій" Георгія Кониського. Марія Моклиця вважає, що "розвиток драматичних жанрів – це коливання між трагедією і комедію" [10, 127]. Жанрові трансформації не задаються митцем наперед, а виникають у процесі творення. Варто звернути увагу на те, що формування нової української комедії (в усіх її модифікаціях-піджанрах) здійснювалося на основі традицій народного театру, вертепу, інтермедій, фольклору. Водночас розвиток драматургії, театру значною мірою зумовлений історичними обставинами. Іван Франко неодноразово вказував на необхідність творення власної драматургії і недопустимість запозичення п'єс, далеких від менталітету українця. За його словами, добре перекладені "штуки" мають тільки естетичне значення, вони ніколи не зможуть створити національний театр [16, т.35, 346]. Іван Карпенко-Карий причетний до розвитку історичної драматургії, яка, на той час, ніяк не могла позбутися спримітизованого цензурою героя. Хоча своєрідні спроби "обчистити" козаків від гультіпацтва уже зробили Омелян Огоновський ("Гальшка Острозька"), Олександр Барвінський ("Павло Полуботок"). Максим Рильський звернув увагу на розуміння письменником законів сцени і вміння "скупими мазками малювати людські стосунки і людську психологію" [13, 390–391].

Сучасні літературознавці по-різному інтерпретують жанрову приналежність творів Івана Карпенка-Карого, хоча сам автор найчастіше використовував для них таке визначення, як комедія. Лариса Мороз доводить, що п'єсу "Мартин Боруля" варто аналізувати як трагікомедію [11, 656], а Людмила Павлішена вважає, що це одна із найдовершеніших сатиричних п'єс драматурга [12, 6]. Це пов'язано із наявністю гумористичних, іронічних, сатиричних, а подекуди і трагічних елементів. Гумористичними засобами змальовані образи Омелька, Протасія Пеньонжки, Націєвського. Їхні вади не становлять жодної серйозної загрози. Нотки іронії часто звучать у діалогах Степана і Миколи, Марисі і Націєвського, Гервасія і Матвія. А вчинки і настанови Мартина Борулі носять, як правило, сатиричний характер. Він мріє будь-якими засобами здобути дворянство, збільшити власну впливовість, дорівнятися до Красовського, помститися йому за образу гідності, підвищити свій статус, зробивши успішну кар'єру сину та видавши заміж доньку за чиновника з міста. Намагаючись отримати вимріяний документ про дворянське походження, герой неминуче рухається до краху: борги, втрата землі. У творі наявні прояви автобіографізму: батько письменника намагався довести своє знатне походження. Крах усіх сподівань, намарне витрачені зусилля і надають творові ознак трагікомедії. Мрії затьмарюють свідомість Мартина Борулі. Він, як і багато інших героїв п'єс Івана Карпенка-Карого, живе ілюзіями і вдається до дій, які суперечать об'єктивному стану речей. Через це персонаж доволі часто потрапляє у смішне, а то й жалюгідне становище, зазнає остаточної поразки, що відображає розв'язка твору. Втеча жениха Марисі, втрата посади сином Степаном, відмова у дворянстві вказують на крах усіх сподівань Мартина Борулі. Усе це передбачає нижчий статус.

Сюжет п'єси ґрунтується на реальних фактах. Письменник вдається до гротеску, щоб зобразити абсурдність певних вчинків не тільки героя, а певного прошарку суспільства: розповідь Трандалєва про його попередні "професії": "Був і писарем в пікейній конторі, був обер-об'їждчиком, був прикажчиком по економіях, держав биржу в городі, служив у маклера… Скасував я свою фотографію і взявся за повірительство – пішло, як по маслу" [4, 23]; зустіч Степана із колишнім побратимом Миколою, розповідь про життя у місті та роботу: "…печеруємо раки, ілі запиваємо трьохпробною і співаємо крамбамбулі", "умственная работа, висшего порядка предмет…" [4, 26–27], поїздка Омелька до міста: "як приїхали ми з паничем, зараз понаходило тих судейських видимо-невидимо. Послали за горілкою, панич достали сало, курей і прийнялись трощить та пить…" [4, 38]. На думку Івана Франка, сатирична комедія є "школою життя", адже викриває основні недоліки суспільства, а не окремої людини [див. 16, т.28, 179]. Трагікомедія характеризується змішуванням серйозного зі смішним, щасливого фіналу з трагічною дією, трагедійного зі щасливою розв'язкою тощо.

Людмила Павлішена, аналізуючи вчинки Мартина Борулі, вказує на викриття окремих ментальних рис характеру: "емоційності й некерованості українського розуму, де логіка постійно нівелюється емоційними чинниками" [12, 6]. У запалі Мартин Боруля іноді проголошу абсурдні фрази. Думаючи про помсту Красовському, головний герой молиться: "О пресвята діво! Вмішайся в моє діло, поможи мені ворога свого доконать" [4, 37], а відчувши нерозуміння дружини, вигукує: "О Господи, о Господи! Нащо ти мене

* У посиланнях на праці Івана Франка подаватимемо том і сторінку.

© Вівчарик М., 2013–2014

довів до того, що я одружився з простою мужичкою!" [4, 37]. Мартин Боруля готовий витратити усе майно, щоб довести своє дворянство: "Мав би все хазяйство сплюндрувать, а докажу Красовському, докажу, що я такий самий дворянин, як він. *(Б'є себе в груди)*" [4, 32], "хоч і коштує багато, зате ж порівняюсь з Красовським" [4, 29]. Він обирає кумів для онука, коли донька іще навіть не заручена, а зятю-чиновнику обіцяє "п'ятсот рублів приданого, весілля на наш кошт, два годи доставлять у город топливо і деякі предмети на продовольствіє, і хату поставить у городє…" [4, 51].

Трагедія Мартина Борулі у тому, що він намагається реалізувати у дітях те, чого не досяг сам, при цьому забуває про їхні потреби й інтереси: "Якби мене опредїлив був покійний папінька на гражданську, то вийшов би первий чиновник! Коли ж покійний, і не думав про це – все дбав про хазяйство. Пасіка, чумачка голову йому заморочили, а тепер другий світ настав: треба чина, дворянства…" [4, 24]. Мартин Боруля забуває, що його господарство існує завдяки батьківському "фундаменту", який він швидко нищить: "усе пішло шкереберть" [4, 60], "тисяча рублів згоріла, половина хазяйства пропала…" [4, 67]. Причетними до цього є нечисті на руку люди, чиновники. Через сатиричний образ Трендалєва викриваються вади бюрократичного корумпованого суспільства: "Добре діло це повірєничєство, ей богу! Другого такого прибильного не знайдеш…. Діло Борулі веду проти Красовського, а діло Красовського проти Борулі. Їздю на своїх конях по просителях, – і коней годують, і мене годують, і фурмана годують, і платять!.. Нарєшті: чи виграв, чи програв, а грошики дай!" [4, 23]. Це типові риси чиновника. Одним із них мав би стати і син Мартина Борулі Степан: "… трись, трись, трись між людьми, і з тебе будуть люде!" [4, 31].

Негативні риси цього суспільного прошарку викриваються і за допомогою мовних засобів, які змінюють або значно розширюють свою семантику. Цікавими видаються спостереження над іменами, прізвищами героїв, які містять негативні конотації: на паперах, які мали підтвердити дворянське походження Мартина Борулі, підпис суперетенданта Савостяна Подлевського, а підготував їх Трандалєв. Зрусифіковану мову, макаронічний суржик у п'єсах Івана Карпенка-Карого, як правило, використовують негативні дійові особи: малограмотні чиновники, махінатори. Тому не дивно, що першим "дворянським" нововведенням Мартина Борулі стає мова. Батько забороняє дітям звертатися до нього по-мужицьки "тату", а звертання "пан" жодним чином не вписується у їхню домашню атмосферу і не змінює звичного стану речей. Тому іронічно звучать слова Омелька: "Панич – то й панич, пан – то й пан! Хіба мені язик одпаде, коли я вас буду паном величать? Про мене, мені однаково. Звелите, то й юнкером вас зватиму" [4, 30]. Безглуздими і комічними є намагання змінити спосіб життя: наймяти хатніх робітниць, довго спати, заварювати каву, позичити п'яльця для доньки. Самому головному герою таке існування обтяжливе: "А важко і в дворянстві жить…" [4, 36]. Він не звик вилежуватися у ліжку, не знає, що робити із придбаною кавою. Найбільшою трагедією Мартина Борулі є неосвіченість. З цього приводу Гервасій каже: "Горе з такими дворянами! А по-моєму, хто вчену голову має, то дворянин, а вже як не грамотні дворяне, то…" [4, 33], "дворянство без розуму і без науки хліба не дасть" [4, 65].

Своїх дітей головний герой виховував на основі народної моралі, тому вони не можуть зрозуміти нові правила життя: "Перше батько казали, що всякий чоловік на світі живе затим, щоб робить, і що тілько той має право їсти, хто їжу заробляє; тепер же все навиворіт" [4, 44]. Марися роздумує над тим, для чого потрібне дворянство, якщо воно приносить тільки нещастя. Не розуміє вчинків господаря і наймит, який "чи нарошне дражнить, чи таки справді дурний трохи зробився" [4, 43]. Він пропонує використати "бумаги" про дворянство замість сигаретного паперу, хоча їхня вартість для Мартина Борулі півтора тисячі карбованців. Омелько "є одним із найколоритніших комедійних персонажів не лише в українській, а й в усіх слов'янських літературах" [3, 556–557]. Джерелом цього образу послужили як фольклорні, так і вертепні традиції. Діалоги Омелька із господарем сповнені іронічністю. На тлі цих зіткнень яскравіше розкривається характер Мартина Борулі. На думку Леоніда Стеценка, роль комедійної інтриги у творах Івана Карпенка-Карого, на відміну від попередників зведена до мінімуму [14, 11].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Іван Карпенко-Карий перший відійшов від шаблону етнографічної п'єси і спричинився до розвитку "серйозної" комедії, цінної як з естетичного, так і суспільного погляду, створив яскраві зразки соціально-психологічної, соціально-побутової, історичної драми, які потребують подальших досліджень. Образи, створені драматургом, хоча і мали реальних прототипів, відзначалися високим ступенем узагальнення, глибокою символічністю, складною внутрішньою структурою. Іван Карпенко-Карий не позбавляє своїх героїв індивідуальних рис, які роблять їх неповторними і колоритними. Сатиричне зображення дійсності, прояви іронії виявляють світоглядну позицію, моральні засади автора. Відтак п'єсу "Мартин Боруля" найдоцільніше характеризувати як трагікомедію.

1. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 455 с.
2. *Галич О. А.* Теорія літератури : підручник / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв / за наук. ред. О. А. Галича. – 2-ге вид., стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.
3. Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки) : у 2 кн. : підручник / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська, С. С. Кіраль [та ін.], за ред. О. Д. Гнідан. – К. : Вища шк., 2002. – Кн. 1. – 575 с.
4. *Карпенко-Карий І. К.* Вибрані твори : Мартин Боруля. Сто тисяч. Хазяїн. Суєта / І. К. Карпенко-Карий ; [вступ. ст. і приміт. Л. Ф. Стеценка]. – К. : Мистецтво, 1989. – 256 с.
5. *Карпенко-Карий І. К.* (Тобілевич) Твори : в 3 т. / І. К. Карпенко-Карий (Тобілевич) ; [упоряд. П. М. Киричка, Л. Ф. Стеценка ; приміт. П. М. Киричка]. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 3 : Драматичні твори. Статті. Листи. – 372, [1] с.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [кер. проекту А. Волков]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
8. *Лихачов Д.С.* Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачов, А. М. Панченко, Н. В. Понырко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
9. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : навч. посібн. / Н. П. Малютіна. – К. : Академвидав, 2010. – 256 с.
10. *Моклиця М.* Основи літературознавства / М. Моклиця. – Тернопіль : Підручники & Посібники, 2002. – 192 с.
11. *Мороз Л. З.* Іван Тобілевич (І. Карпенко-Карий) / Л. З. Мороз // Історія української літератури XIX століття : у 2 кн. / [за ред. акад. М. Г. Жулинського]. – Кн. 2. – К. : Либідь, 2006. – С. 647–673.
12. *Павлівшена Л. В.* Модифікація жанру комедії у творчості Івана Карпенка-Карого : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : 10.01.01 : укр. літ. / Л. В. Павлівшена. – Чернівці, 2010. – 20 с.
13. *Рильський М. Т.* Гордість української драматургії / М. Т. Рильський // Рильський М. Т. Література і народна творчість / М. Т. Рильський. – К. : Рад. письменник, 1956. – С. 113–118.
14. *Стеценко Л. Ф.* І. Карпенко-Карий і його комедії / Л. Ф. Стеценко // Карпенко-Карий І. К. Вибрані твори : Мартин Боруля. Сто тисяч. Хазяїн. Суєта / І. К. Карпенко-Карий ; [вступ. ст. і приміт. Л. Ф. Стеценка]. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 5-18.
15. Теорія літератури : [підруч. для філол. ф-тів ун-тів] / [за ред. проф. В. Ф. Воробйова, Г. А. В'язовського]. – К. : Вища шк., 1975. – 400 с.
16. *Франко І. Я.* Зібрання творів : в 50 т. / І. Я. Франко ; [голова редкол. Є. П. Кирилюк]. – К . : Наук. думка, 1976-1986.

В статье сделано попытку исследовать жанровые особенности пьесы Ивана Карпенка-Карого "Мартын Боруля". Проанализировано такие драматические жанры, как комедия, трагикомедия, прослежено их истоки. Детально характеризируется конфликт пьесы, юмористические, иронические, сатирические изъявления смешного в драме.

Ключевые слова: *драма, жанр, действие, комедия, трагикомедия, ирония, сатира.*

The article attempts to explore the genre features of Ivan Karpenko-Kary's play "Martyn Borulya". Such dramatic genres as comedy, tragicomedy are analyzed and their origins are traced. Conflict of the play and humorous, ironic, satirical demonstrations of funny things in the drama are described in details.

Keywords: *drama, genre, comedy, tragicomedy, irony, satire.*

УДК 821.161.2. 09
ББК 83.3 (4 Укр)

Тетяна Шарова

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ КОД ОПОВІДНОЇ МАНЕРИ К.ГОРДІЄНКА

У статті наголошується на тому, що К.Гордієнко завжди закликав своїми художніми творами до збереження мовних надбань українського народу. Акцентовано увагу на характерних мовних особливостях письменника, зокрема оповіді в стильовому розумінні; зроблено наголос на тому, що індивідуальний код оповідної манери творів К.Гордієнка є перспективним матеріалом для мовознавчих та літературознавчих студій.

Ключові слова: манера, стиль, поетика, мова, словесне мистецтво.

Вивчати мову художньої літератури можна в різних аспектах, наприклад, стилістико-літературознавчому або лінгво-стилістичному. Вивчення таких аспектів мовного світу передбачає засвоєння естетичної функції мови. Оповіддю в сучасній лінгвостилістиці та літературознавстві називається особлива, своєрідна манера оповідання, яка передбачає в більшості випадків монологічну форму і орієнтацію на усну, просту мову з певними відхиленнями від літературної норми.

Дослідник П.Томашевський акцентує свою увагу на тому, що, в оповіді переважає стихія живої народної мови з її строкатими, деколи "неправильними" або рідкісними словами, з характерними зворотами і властивим усному викладу ритміко-інтонаційним ладом [7, 174]. Цим пояснюється широке вживання різноманітних фразових форм в творчості письменників, які, зображуючи певні прошарки суспільства, прагнули стилістично утілити в живому, натуральному виді особливості їх мовного самовираження.

У російській класичній прозі особливо помітне місце з цієї точки зору належить Гоголю, Лескову, в українській – Квітці-Основ'яненко, Марко Вовчок, Черемшині, Тесленко. К.Гордієнко в українській літературі радянського часу став чи не самим послідовним майстром, який докладно розробив і довів до тонкості художнє застосування оповідних форм в прозаїчній мові.

Проблема вивчення художнього твору як явища словесного мистецтва й визначення способів його стилістичного й лінгвістичного аналізу здавна привертали увагу науковців. З цього погляду доречним є розгляд оповідної манери творів К.Гордієнка, творчість якого досліджувалася видатними мовознавцями та літературознавцями (І.Білодід, В.Виноградов, В.Дяченко, О.Зінченко, П.Томашевський та ін.).

Мовна майстерність автора, значення художнього слова, своєрідність стилістичної організації художньої тканини – все це яскраві прикмети прози К.Гордієнка. Мові, авторському слову і слову персонажів К.Гордієнко завжди надавав першочергового значення. Закономірно, що він є автором трьох теоретико-критичних книг, головне місце в яких займають мовні проблеми: "Лінія пера" (1932), "Слово про слово" (1964), "Рясне слово" (1978). "Чи кожен відчуває, що мова – це основа нашого духовного життя?" – пише письменник в останній книзі [2, 61].

У книзі "Рясне слово" К.Гордієнко гаряче закликає невтомно звертатися до народних мовних джерел, відбирати з багатовікових скарбів усе найкраще, збагачувати мову словотворенням, що відповідає духовним потребам епохи. "Письменник мусить одбирати, одсівати народне слово за своїм художнім чуттям. І коли в автора є якесь поетичне зерно і він відчуває дух народної мови, його перо творитиме в цьому ж ключі, адже кожному авторові властиві свої художні смаки і засоби. Не можна всім нав`язувати одну манеру, один склад, одні засоби" [2, 112].

Мовна практика К.Гордієнка – один з яскравих прикладів широкого підходу до розвитку літературної мови. Не заперечуючи ваги різних стилів української літературної мови, слів-новаторів, оригінальних виразів, конструкцій, він головним джерелом збагачення мови літератури вважав загальнонародну мову. Кость Гордієнко, добрий знавець народної мови, писав: "Таке враження, що загрожує нам і в побуті, і в літературі не так архаїзація мови, як канцеляризація. Хіба ми не помічаємо, як добірне народне слово гнітять канцелярські бур'яни? Де ви знайдете такого голову колгоспу, який би приміром, сказав просто: "Кури добре несуться". Цього не може бути. Він неодмінно мовить: "Кури вступили в період інтенсивної носки яєць..." [4].

У творчості К.Гордієнка оповідь існує у двох значеннях – в жанровому і стильовому. Майже чистими зразками оповіді як жанру були ранні твори письменника на "колгоспну" тему – "Повість про комуну", "Атака" і особливо "Зерна". Іноді мовлення письменника живе, невичерпне і дуже красномовне, а часом, навіть будується на принципі монологів: "Діждеш літа, не знаю, як і робитиму. Оце я така – тільки цибулю садити. А в артілі ж робить треба. Воно хоч і снопов'язка є, та хіба ж вив'яже? Ген поля скільки! А воно норма! Коли ти його виробиш?" (оповідання "Ваганя") [1, 8].

Узагалі ж для творів письменника характерною є оповідь в його стильовому розумінні. Оповідну манеру читач відчуває перш за все в улюбленій Гордієнку непрямій мові персонажів, яка своїми інтонаціями, ритмікою, лексикою, фразеологією, синтаксисом, зовнішньою "нестрункістю", різними повторами часто наближається до мови усної, розмовної, до того ж в міру просторічної. "А тут ще нова напасть звалилася – в Захара голова неспокійна – старшина землю купив біля Скибиної ниви. Це вже хоч угікай, продай або міняйся. Закрутили. Писар податками задавить. Це вже закрутили" [3, 41].

Не менш поширені в прозі письменника і полілоги, завдання яких – передати живі голоси маси, її настрій, безвідносно до того, хто саме говорить. Тому і імена учасників такого розмовного хору в подібних випадках не згадуються. Ось чисто "розмовна сцена" – нетерпляче очікування селом дощу: "Глухо вдалині прогуркотіло – почули всі. Проясніли лиця. – Гримить... – Куди він іде? – Іде за погодою. – Минає... – Наш дощ з іншого краю. – Над Сумами і Лебедином іде дощ. – Обійде довкруги, заверне... – До Іллі дощ іде проти вітру, а після Іллі – за вітром. – Псьол поворонів, вода охолонула..." [3, 129].

Майстерність передачі різних людських голосів, колективного очікування – дійсно вражаюча. Виразними елементами оповіді насичена і мова самого розповідача-автора, якому органічно близькі клопіт і переживання героїв, і він говорить ніби їх словами, їх інтонаціями. Дуже часто його мова – як "просторічне", перш за все селянське оповідання – перебивається риторичними питаннями, вигуками, експресивними мовними "жестами". Все це передає у творах митця живий потік думок.

Науковець Л.Новиченко зазначає, що: "У всій тканині твору К.Гордієнка "Чужу ниву жала", відбувається якийсь постійний незримий острах між думками письменника і думами його персонажів. Звідси – справжній ліризм і настроєність книги Гордієнка, не говорячи вже про пластичність її малюнків" [5].

Дослідник М. Острик в передмові до двотомника К.Гордієнка називає його синтаксично-інтонаційну манеру "скоромовкою", відзначаючи її динамічність, здатність передавати ритм подій, але помічає при цьому і недолік: "Буває і так, що скоромовка сковує автора; виникає враження деякої монотонності оповідання" [6].

Прислів'я, приказки, афоризми К.Гордієнка, які стосуються більшою мірою соціальних відносин, дали великий матеріал для мовознавчого дослідження: "Скарбниця горя не зна", "Як з багатим судитися, то краще втопитися", "За спання не купиш коня", "Гірка горілка – потреба п'є", "Де коза рогом, там жито стогом", "Аби місяць ясний, а зорі гань дмуться" – це лише окремі приклади, узяті з першої частини роману "Чужу ниву жала" [3, 242]. Уживання їх в цьому романі, як і в більшості інших творів письменника, цілком виправдано: герої К.Гордієнка – з селян – природно оперують такими виразами як конденсуючою народною мудрістю.

Мова творів К.Гордієнка взагалі афористична: "Нема життя, нема радості за тим Яковом – мов пеньок у душу встромила... Замолоду – чоловіка, на старості – діда не буде" [3, 163]. Письменник у творах прагне користуватися не банальними, а свіжими, рідкісними, можливо, десь тільки раз почутими йому словами і виразами. "Рясна дівка", "пишна дівка", "повнобокі дівчата", "ополисті хазяйки", "цвітний парубок" – досить часто повторюються в різних творах письменника такі "народні" визначення.

Узагалі в художній оповідній манері письменника є свої слабкості і прорахунки, їх свого часу відзначала критика: певна надмірність подробиць, прагнення зі значною точністю передати стихію живого просторіччя. Є також підстави дорікати автору навіть в близькій до натуралізму мовній фотографічній, однопланові, психологічній неопрацьованості деяких персонажів, особливо другорядних, дидактизм, а то і звичайну нарисовість деяких творів.

© Шарова Т., 2013–2014

Причина частого звернення К.Гордієнка до мовно-стилістичних прийомів, поетичної лексики та фольклору криється в тому, що його стиль глибоко корениться в народному образі мислення. Прислів'ями, пісенними зворотами, селянськими фразеологізмами щедро пересипана мова і автора-розповідача, і його персонажів – до того ж майже завжди вдало.

Отже, індивідуальний код оповідної манери творів Костянтина Олексійовича Гордієнка являє собою перспективний матеріал для літературознавчих студій насамперед з огляду на її місце в системі явищ художньої літератури ХХ ст.

1. *Гордієнко К.* Зерна : [повість] / К. О. Гордієнко. – Х. : Радянська література, 1934. – 316 с.
2. *Гордієнко К.* Рясне слово : [роздуми і спогади] / К. Гордієнко. – К.: Радянський письменник, 1978. – 135 с.
3. *Гордієнко К.* Твори : у 2 т. : [художня література]. Чужу ниву жала : роман. Заробітчани : повість. Сім'я Остапа Тура : [повість] / К. О. Гордієнко. – К. : Дніпро, 1969: Т.2. – К. : Дніпро, 1969. – 693 с.
4. *Гордієнко К.* Боротьба з концелярією мови / К. О. Гордієнко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : wikipedia.org/wiki/Гордієнко.
5. *Новиченко Л.* Зважаючи на вічність / Л. Новиченко // Літературна газета, 1940. – 10 січ.
6. *Острик М.* Літописець Буймира / М. Острик // Літературна газета, 1959. – 30 жовт.
7. *Томашевський П.* Стилістика і віршування / П. В. Томашевський. – К. : Наук. думка, 1959. – 196 с.

В статье отмечается то, что К.Гордиенко всегда призывал своими художественными произведениями к сохранению языкового достояния украинского народа. Акцентировано внимание на характерных языковых особенностях писателя, в частности оповеди в стилевом понимании; сделано ударение на том, что индивидуальный код повествовательной манеры произведений К.Гордиенка является перспективным материалом для языковедческих и литературоведческих студий.

Ключевые слова: *манера, стиль, поэтика, язык, словесное искусство.*

In the article is marked on that K.Gordienka always called the artistic works to the maintenance of linguistic properties of the Ukrainian people. Attention is accented on the characteristic linguistic features of writer, in particular їїа'ä' in the stylish understanding; the accent is done on that individual code of narrative manner of works K.Gordienka is perspective material for linguistic and studying of literature studios.

Keywords: *manner, style, poetics, language, verbal art.*

УДК 821.161.2-31.09+929Рутківський
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Віталіна Кизилова

СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ ПРИГОДНИЦЬКО-ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ В.РУТКІВСЬКОГО "СТОРОЖОВА ЗАСТАВА"

У статті аналізується пригодницько-історична повість В.Рутківського для дітей "Сторожова застава". Основна увага приділена висвітленню специфіки хронотопу твору, що дає змогу спостерігати за перебігом сюжету, еволюцією характерів персонажів, виявляти авторське ставлення до зображуваного. Наголошується на письменницькій грі з часовими координатами, за допомогою якої В.Рутківський зміщує "траєкторію розгортання подій" (З.Шевчук) твору, внаслідок чого перед читачем розкриваються нові можливості хронотопного виміру. Специфіка хронотопу водночас дає можливість простежити стильові письменницькі пошуки в жанрі повісті.

Ключові слова: *В.Рутківський, література для дітей, повість, пригодницько-історична проза, хронотоп, час, простір.*

Історична тема в художній літературі була й лишається сьогодні досить актуальною й популярною серед реципієнтів. Сягаючи своїм корінням фольклору, житійної літератури, історичних хронік, історична проза акумулює "комплекс художньої інтерпретації минулого нашого народу" (В.Разживін). Незважаючи на жанрову приналежність того чи того твору, її єднає художній матеріал – історія, подія, що відбулася за давніших часів, тобто така, що в часовому вимірі вважається завершеною. За слушним зауваженням Нонни Копистянської, "Історичні жанри мають значення не тільки самі собою, але й тому, що в них,

© Кизилова В., 2013–2014

зокрема у романах Вальтера Скотта, зародився історизм, який відкрив залежність людини від загальноісторичних подій та обставин" [2, 257].

Історична проза ставала колом наукових зацікавлень Л.Александрової, С.Андрусів, Є.Барана, І.Варфоломєєвої, А.Гуляка, М.Ільницького, Б.Мельничука, М.Наєнка, В.Оскоцького, М.Слабошпицького, В.Чумака та ін. Дослідники звертали свою увагу на принципи побудови історичного роману, питання типології, трансформації історичної правди в художню. Інтерес до цього жанру не вщухає й в останні десятиліття, про що свідчать дисертації П. Бойко, М.Богданової, Ф.Кейди, Д.Пешорди, В.Разживіна, З.Шевчук та ін.

Важливим жанровим формантом історичного твору є його хронотоп. На думку Н.Тамарченка, "історичний роман – єдиний, в якому значення часу як предмета художнього зображення настільки очевидно. Тому надзвичайно наочно в ньому виступає й розкриття прикмет часу у просторі" [7, 72]. Це зауваження дослідника цілком справедливе й до творів серединних і малих епічних жанрів. Реалізуючись у свідомості автора твору, його персонажної сфери й потенційного реципієнта, художній хронотоп виявляє себе через перебіг подій, зміни часових циклів, простових картин, що в цілому дають змогу спостерігати за перебігом сюжету, еволюцією персонажів, виявляти авторське ставлення до зображуваного.

Інтерес у цій розвідці становить специфіка хронотопної структури, пригодницько-історичної повіті В. Рутківського для дітей "Сторожова застава", що до сьогодні ще не перебувала у полі зору науковців.

Повість демонструє авторську "версію перепрочитання" вітчизняної історії (оригінальний текст був написаний у 1986 році, у 2012 році, змінений і доповнений, він побачив світ у видавництві "Л-БА-БА-ГА-ЛА-МАГА"). На її сторінках перед читачами розгортаються події прадавнього минулого – 1097 року, й діють у творі поруч із вигаданими персонажами (Вітька Бубненко, дід Овсій, тітка Миланка) історичні особи: Володимир Мономах, княжич Святослав, герої фольклорного епосу Ілля Муромець, Олег Попович, Добриня Микитович. Автор у "Сторожовій заставі", вибудовує дві сюжетні лінії, дія в яких відбувається на одній і тій же території в різні часові періоди: сучасна читачеві дійсність і XI століття.

Перша сюжетна лінія організована в сучасному авторові й читачеві часопросторі: селищі Воронівка, що розташоване поблизу річки Сули, літні канікули, діти-п'ятикласники, які з ініціативи Костянтина Петровича починають займатися дослідженням історії рідного краю. Дійсність розпізнається у творі за допомогою атрибутів доби: комп'ютери, Інтернет, школа, лікарня, сільська бібліотека. Маркерами сучасності виступають поведінка і звички підлітків, їх стосунки один з одним. Художній час першої сюжетної лінії, отже, максимально наближений до реального часу і знаходиться в прямій залежності від персонажів твору – підлітків.

У хронотопній структурі повісті визначальним постає час, що моделює художню структуру тексту. У його залежності певною мірою знаходяться дії і вчинки персонажів твору. Підпорядковуючи собі мотиви їх поведінки, час виступає генератором сюжету твору, що розгортається у відповідності до канонів пригодницького жанру: на "першому місці акція, а не рефлексія, рух дії відбувається не через саморух персонажів, а через інтригу" (М.Ільницький) [5, 15]. Головний герой повісті – Вітько Бубненко – найактивніший учасник групи істориків-краєзнавців, захопившись дослідженням історії рідної Воронівки, упродовж тижня обладнував печеру Чортового яру, аби в ній можна було зберігати цікаві знахідки. Розвинена уява хлопця підштовхувала його щодалі до нових фантазій, що в текстовій площині твору виглядає як авторська гра з основними часовими характеристиками: протяжністю, спрямованістю, лінійністю. Письменник "перемикає" розповідь в інший часовий вимір, і головний герой твору опиняється на території Воронівки, Городища в давноминулому XI столітті (у тексті це виглядає як тимчасова втрата свідомості головного героя у зв'язку з обвалом у печері, яку він обладнував у Чортовому яру).

Друга сюжетна лінія пов'язана зі зміною часових координат, наслідком чого стала трансформація простору, заміна героїв повісті: з'являються історичні персонажі Володимир Мономах, його син Святослав та ін., а головний герой – Віктор Бубненко фантастичним способом опиняється в їхньому середовищі. Цей прийом дав можливість В.Рутківському змусити реципієнта подивитись на Київську Русь й життя за тих часів не відстороненим поглядом (як це відбувається у традиційних творах на історичну тематику), а

зсередини, ототожнивши себе із головним персонажем твору. Завдяки цьому читач "відчуває себе втягнутим у хід подій, які в момент читання здаються для нього реальними, навіть якщо насправді дуже далекі від його власної дійсності" [1, 266] і в такий спосіб доповнює моделювання історії власними уявленнями про неї, своїми знаннями, що виникають на підставі співжиття з персонажами повісті.

В.Рутківський, використавши прийом "часового зсуву", руйнує принцип традиційного лінійного руху, підкреслюючи цим значущість простору, який, ставши місцем посутніх (з погляду історичної перспективи) подій, набуває позачасового значення. У побаченому Вітьком просторі (такому знайомому з дитинства) виразно проступають прикмети іншої історичної доби: "Ось і знайомий уже кущ шипшини, вигин Сули, ледь помітна дорога між болотами. На самісінькому обрії бовваніє Городище. Але що це? Вітько потер очі і знову поглянув у бік Городища. Він звик бачити над урвищем з десяток хат та й годі. А тепер перед Вітьковим зором на краю Городища підводилася справжня фортеця. З темними стінами, гостроверхими баштами і вежею. На стінах, схоже, метушилися якісь маленькі, мов комахи, постаті. <...> Трава, здається, була вища й соковитіша. Дорога, що вела від Сули до воронівського лісу, начебто ніколи не знала тракторних траків. Та й сама Сула була куди повноводіша..." [6, 40–41].

Автор, обігруючи співвіднесеність і розбіжність часопросторових пунктів перетину, звертає увагу на їх значну типологічну подібність: така ж назва річок (Портяна, Іржавиця), що і в XXI столітті, розлогі черешні, густо всіяні бурштиновими ягодами, затишний коров'ячий дух у дворі тітки Маланки, її клопоти по господарству (приготування традиційних українських страв, знайомих Вітькові з дитинства, метушня біля курника), білий гусак, що "розмовляє" з кудлатим собакою, танець гопак, рухи якого так нагадують сучасне карате тощо. Зображуючи історичну дійсність, В.Рутківський, намагається подолати часову відстань, він стирає межу між минулим і сучасним й виразно артикулює ментальні константи українців, у формуванні яких, на думку науковців, помітну роль відіграє історичний концепт. "У народному світогляді сформувався етноідентифікаційний пласт пам'яті, що виникає на базі спільних духовних переживань та спільної історичної долі" [4].

Моделюючи постаті історичних осіб, автор намагається акцентувати увагу на таких рисах характеру, що дають можливість уявити їх не лише як легендарних постатей (що є каноном історичних дум, пісень, легенд), а звичайних людей. Так, Ілля Муровець любить ласувати черешнями, що ростуть в саду діда Овсія, і грішить тим, що крадькома ходить по них туди вночі. Улюбленим заняттям Олешка Поповича є змагання в силі і спритності, Володимир Мономах сумує за рідним сином Святославом і, аби визволити його з половецького полону, підтримує авантюрний план діда Овсія і Муровця й хоче взяти в ньому участь. У такий спосіб В.Рутківський максимально наближає історичних персонажів до реципієнта так, що вони опиняються не **над** Вітьком (і читачами), а **поруч** з ними. Виявляючи себе в часі і просторі, вони розкривають "внутрішні виміри онтологічної самореалізації" (П. Білоус).

Цій меті підпорядкована й мовно-стилістична палітра повісті, в якій домінує розмовне мовлення. Його маркерами виступають, зокрема, загальновживані конструкти в діалогових ходах персонажів, уживання просторічної й експресивної лексики і фразеології: *халепа, клямка, скалозуби, надибати, патовкти, рознюхати, харцизяки бісові, зуби шкірити, обоє рябоє, блекоти скуштувати, брехло довготелесе, прийде коза до воза, твоїми б вустами та мед пити* та ін. Такою мовою різночасові персонажі швидко знаходять "спільну мову", руйнуючи кордони між минулим і сучасним.

"Події в літописі, у житіях святих, в історичних повістях – це головно переміщення в просторі <...> Життя – це вияв себе у просторі. Це мандрівка на кораблі серед моря житейського", – зазначав Д. Лихачов [3, 344]. "Вмонтоване" в художній простір життя персонажів повісті "Сторожова застава" виявляється через синтез особистого й соціального, психологічного й естетичного, що дає можливість зримо уявити органічну злитість їх власних доль з долею батьківщини. Володимир Мономах, дід Овсій, Олешко Попович, Ілько Муровець, Добриня Микитович постають перед гостем з майбутнього – Вітьком Бубненком – як справжні патріоти своєї землі, мужні й сміливі захисники свого народу, які у відповідальний момент спроможні мобілізувати себе на битву з ворогом і, якщо потрібно, віддати своє життя заради інших.

Показовою в цьому плані є битва з половцями над Сулою, в описі якої В.Рутківський вдається до романтизації й героїзації подій минулого. "Перший напад римівці відбили досить легко, хоча й серед них впало кілька воїв, – половці теж осипали їх хмарами стріл. Проте чужинці вже зачепилися за правий берег, їхні коні чвалом покотили на першу лаву піших римівців. Ті хутко відступили назад – і ординським нападникам відкрилися сотні косо вкопаних у землю березових кілків, що своїм вістрям були спрямовані до Сули. <...> Вдарилася в березовий частокіл перша половецька хвиля, напоролася кінськими грудьми на гострі палі і відкотилася до Сули. Вдарилася друга – і захлопнула частокіл. А за нею вже зводилася третя... Хоробро билися римівці, не відступали ні на крок" [6, 284–285]. І хоча В.Рутківський намагається досягти певної точності географічно-просторових відомостей (з історичних джерел відомо, що на цю територію напади половців були частим явищем), усе ж у літературному тексті топос набуває швидше символічних ознак всієї Руської землі, що в свідомості українців асоціюється з місцем історичного буття працюрів, котрі відстоювали його цілісність і незалежність.

У повісті В.Рутківського, як і загалом у пригодницько-історичній прозі, вигадка домінує над історичним фактом. Звертаючись до сивої давнини, автор активно послуговується художнім домислом, намагаючись оживити сторінки історії. За слушним зауваженням Нонни Копистянської, "З хронік вони (письменники. – *В.К.*) беруть тільки мотив, підпорядковуючи давнину собі, своєму внутрішньому хронотопу, патріотичним, моральним тенденціям доби" [2, 257]. Утім, варто відзначити, що в змалюванні батальних сцен письменник демонструє знання історичного матеріалу; він намагається зберегти об'єктивність, зокрема, в описі тактики бою з половцями (використання частоколу, на який наражалося половецьке військо, коли русичі розступалися).

Історичні довідки письменник залучає до тексту максимально лаконічно, намагаючись зберегти загальний тон повістування, часто іронізуючи над незнанням сучасними підлітками відомостей про Київську Русь, її князів, особливості життя на території сучасної України. Цій меті підпорядковані внутрішні монологи головного героя – Вітька Бубненка, мислення й мовлення якого максимально осучаснені (їх маркерами в тексті виступають нескладні синтаксичні конструкції, експресивна лексика і фразеологія, що в наведеному нижче уривку виділена курсивом): "Вітько вражено подивився на вершника. То ось який він, Володимир Мономах...<...> він мудрий. Кілька років тому переяславську землю безперервно терзали половецькі орди. І нічого не можна було вдіяти, бо на кожного переяславського воїна припадало чи не семеро половців. Та коли в Переяславі став княжити Володимир, він уклав з ханами угоду про ненапад. Щоправда, хани її час від часу порушують – *тихцем посилають* за Сулу своїх *розбишак*, а самі *вдають що нічого не відають*. А от Мономахові переходити за Сулу не можна, бо він змушений був на вимогу ханів віддати заручником свого улюбленого сина Святослава. І коли що – йому першому половці *знесуть голову*... А що знав Вітько про нього у своєму XXI столітті? Лише те, що князь носив важку шапку..." [6, 111].

Хронотоп повісті максимально динамічний, її кожний новий розділ фіксує переміщення героїв (чи то в сучасному читачеві світі, чи то в минулому) у просторових координатах з певною метою. Часто він набуває екстремальних рис, що в цілому підпорядковане показу випробувань персонажів твору з метою розкриття їх особистісних якостей. Розділи "Викрадення княжича Святослава", "Втеча Андака", "Битва", "Битва над Сулою", "В половецькому полоні" й ін. вияскравлюють такі риси персонажів, як доблесть, відвага, сміливість, героїзм, почуття патріотизму. Героїзація подій минулого своїми витоками загалом сягає романтичної традиції, в повісті В.Рутківського вона не лежить на поверхні твору, а проступає через цікаві захоплюючі пригоди, що відбуваються на тлі, здавалось би, типових буденних реалій. У них (подіях) "запросто" бере участь звичайний п'ятикласник разом зі своїми новими друзями з минулого: Росанкою, Оленком, Ільком, дідом Овсієм. Письменник в такий спосіб руйнує традиційні для історичної прози для дітей стереотипи в патріотичній героїзації минулого, а робить проекцію давноминулих подій на сучасність, підкреслює іманентну сутність героїчного вчинку, який може здійснюватися не "кимось і десь", а звичайними людьми, у тому числі й підлітками.

Хронотоп повісті В.Рутківського "Сторожова застава" набуває ще й виразних міфологічних ознак. Міф у творі являє собою еле-

мент жанрової організації художнього матеріалу, засіб втілення моделей особистої й суспільної поведінки людини. У творах на історичну тематику, де зображуються події княжих часів, використання міфологічних образів значною мірою обумовлене потребою ймовірності зображення доби. У цей період, як відомо, досить потужну силу зберігали дохристиянські вірування, загальнолюдський комплекс світоглядів, вірувань, обрядів, що йдуть із глибин тисячоліть. При цьому якщо, наприклад, у Б.Комара міфологічний антураж здебільшого виконує допоміжну "обслуговуючу" функцію відтворення колориту епохи, то у В.Рутківського його функціональні характеристики дещо розширюються. Окрім схильності й віри реальних персонажів твору в існування й силу язичницьких богів, зміїв, демонів, чортів, водяників, русалок, що в тексті повісті здебільшого є виплодом їх фантазії (наприклад, беззастережно вірять в існування й надзвичайну силу змія, хоча жодного разу не бачили його) тут бачимо ще й "реальних" міфологічних персонажів.

Центральне місце серед міфологічних образів твору займає Велес (дідько болотяний, болотяний бугай), що був одним із центральних божеств язичницької слов'янської міфології. Він набуває у творі виразних локалізованих характеристик: живе у плавнях, має вигляд страшної потвори: "Велес був низький на зріст і кривобокий, ноги мав короткі і теж скривлені. Голова була сплюснена з боків, підборіддя випиналося далеко вперед. На спині крутий горб" [6, 252]. У повісті його функції підпорядковані сприянню миру між русичами й половцями. Він рятує Вітьку від половців, допомагає врятувати княжича Святослава. Велес цілком на боці русичів і всіляко сприяє відстоюванню справедливості. Такий несподіваний ракурс виразно артикулює онтологічні проблеми добра, майбутнього, сенсу життя, що стають у такий спосіб для реципієнтів зримішими і зрозумілішими.

Уведення до тексту твору міфологічного персонажа актуалізує, загострює перед юним читачем проблему, що лежить у площині давноминулих часів (боротьба русичів з половцями) й у такий спосіб співвідносить морально-естетичний досвід минулого з сучасним життям і його проблемами. Маючи можливість побачити проблему в глибинній часовій ретроспективі, читач водночас порівнює минуле й сучасне, більш зримо осягає суть сучасності і спрямовує свою увагу у відповідному морально-стичному напрямку.

Таким чином, у повісті В.Рутківського "Сторожова застава" історична тема віднайшла оригінальне потрактування, на якому позначився вплив постмодерної традиції. Завдяки письменницькій грі з часовими координатами, В.Рутківський зміщує "траєкторію розгортання подій" (Зоя Шевчук) твору, внаслідок чого перед читачем розкриваються нові можливості хронотопного виміру. Визначальним у художній структурі повісті є час, якому підпорядкований простір, що залежно від ознак доби набуває її прикметних рис. Час виступає генератором сюжету твору, що розгортається у відповідності до канонів пригодницького жанру. У процесі "перемикання" сюжету на інший часовий вимір відбувається й переміщення головного героя в давноминулі події. І цей прийом дає можливість авторові максимально наблизити до читача хід історичних подій, відчути атмосферу епохи, доповнити її моделювання власними уявленнями, своїми знаннями, що виникають на підставі співжиття з персонажами повісті. З'ясування особливостей хронотопної структури повісті дало змогу простежити активні письменницькі пошуки нової якості прозописьма, майстерне індивідуальне мистецьке чуття, що виявляється у здатності бачити проблеми в глибинній часовій ретроспективі, порівнювати минуле й сучасне, більш зримо осягати суть сучасності і спрямовувати свою увагу у відповідному морально-етичному напрямку.

1. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / за ред. М. Зубрицкої. – Львів : Літопис, 1996. – С. 261–277.
2. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
3. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 376 с.
4. *Павка І.О.* Історичний аспект формування менталітету українського народу [Електронний ресурс] / І. О. Павка. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/GrIst/2009/St_11.pdf. – Загол. з екрану.
5. *Проценко О. А.* Еволюція українського історичного роману 90-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук за спеціальністю 10.01.01. "Українська література" / О. А. Проценко. – Запоріжжя, 2001. – 18 с.
6. *Рутківський В.* Сторожова застава / В.Рутківський. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 304 с.
7. *Тамарченко Н.* "Эстетика словесного творчества" М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.

В статье анализируется приключенческо-историческая повесть В.Рутковского "Сторожевая застава". Основное внимание уделяется специфике хронотопа повести, что дает возможность следить за сюжетом, эволюцией характеров персонажей, определять авторское отношение к изображаемым событиям. Акцентируется внимание на писательской игре с часовыми координатами, при помощи которой В.Рутковский смещает "траекторию разворачивания событий" (З.Шевчук) произведения, вследствие чего перед читателем раскрываются новые возможности хронотопа. Его специфика в то же время дает возможность проследить стилевые поиски писателя в жанре повести.

Ключевые слова: *В.Рутковский, литература для детей, повесть, приключенческо-историческая проза, хронотоп, время, пространство.*

The adventurous-historical novel for children "Sentry Border Post" by V. Rutkivsky is analyzed in the article. The main attention is paid to the examination of the story chronotope specification that gives the opportunities to watch the plot development, the evolution of protagonists` characters, to reveal author's attitude to the depicted. It is stressed on the writer's play with time coordinates with the help of which V. Rutkivsky displaces "the trajectory of plot development"(Z.Shevchuk)of the story, as a result of it new opportunities of chronotope measurement are being opened for the reader. The specification of chronotope gives the opportunities to watch the writer's style searches in the genre of a narrative story.

Key words: *V.Rutkivskiy, children literature, narrative story, adventurous-historical prose, chronotope, time, space.*

УДК: 821. 161.1
ББК: 83.3 (4 Укр) 6

Оксана Залевська

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМА ВИБОРУ У МАЛІЙ ПРОЗІ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА

У статті на матеріалі збірок малої прози Ростислава Єндика акцентовано на соціальній, особистісній, психологічній проблематиці, простежено вплив зовнішніх і внутрішніх чинників на психологію українців певного історичного періоду.

Ключові слова: *мораль, духовність, образ, зрада, зло.*

Осмислення доби відбувається в проекції на вічні загальнолюдські проблеми. Центром моделі світу є людина з притаманним їй глибоко суб'єктивним сприйняттям дійсності, її відносини з суспільством. Аналізуючи стан моральної свідомості, Ростислав Єндик у збірках новел "В зударі життям", "Жага", "Зов землі" акцентує увагу на необхідності її оздоровлення на основі традиційних моральних норм і цінностей українського народу. Набуваючи форми суспільної свідомості, мораль безпосередньо впливає на рівень і спосіб усвідомлення корінних соціальних потреб та вибір засобів і механізмів їх задоволення, тобто на зміст політичної свідомості, а через неї – на становлення національної самосвідомості.

Знання історичної конкретики дозволило письменникові показати, як на долі окремої людини позначається характер епохи, як суспільні події, зокрема в періоди історичних катаклізмів, поглиблюють найгірші вияви етноментальності. Адже попри те, що творчість Ростислава Єндика позначена яскравими ознаками національної автентичності (передусім у висвітленні побутової сфери життя), що змалював цілу галерею образів з народу, художньо відтворив їх розум, він водночас подав яскраві негативні типи суспільства – Косяк ("Змагун"), Пасун ("Спекуляція"), Цимбала ("Посада"), Бісюк ("Мала людина") та ін. Прозаїк вважав, що, окрім зовнішніх чинників (історичних подій), на стан речей вплинули і внутрішні, які визначають не тільки психологію українців певного історичного періоду, але і поведінку окремої особистості. Тому в творах письменника простежу-

© Залевська О., 2013–2014

ється бажання осмислити навколишній світ, виокремити роль і місце в ньому "маленької людини" як єдності природного і соціального начал, задуматись над логікою подій і вчинків, над одвічними категоріями моралі; довести, що "кожний чоловік, окрім свого свідомого "я", мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге "я", котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психологічну особу" [6, 60].

Переплетення особистого й соціального, психологічного й естетичного спостерігаємо в оповіданні "Мала людина". Художника слова цікавить психологічна, морально-етична зумовленість зла. В основі сюжету твору – випадкова зустріч "приятелів" дитинства Нукачовського і Бісюка. Останній, опинившись у "кризовій" ситуації (без роботи, житла), звертається по допомогу. Його тон прохання збуджує в Нукачовського милосердя, а в свідомості – якісь неповні образи, невловимі спогади, що ніяк не пов'язувалися між собою і не зводились до конкретної людини. Сама постать Бісюка (ім'я, як завжди, продумане автором) мала в собі щось відразливе і відштовхуюче, "щось дрібне і нікчемне скривалося в ньому й одночасно кричало з кожного закутка тіла й душі" [3, 209]. Інтуїція підказувала Нукачовському, що Бісюк "з короткими рубаними пальцями, які при розмові закривлювалися, згиналися, наче б хватали якусь добичу", не міг бути його приятелем, однак вирішує допомогти "малій людині". А через якийсь час згадує поведінку Бісюка в дитинстві: ось той визбирує на вулиці недопалки, бо, "здається, народився з папіросом в устах"; ось топить котенят, добиваючи їх у воді камінцями; ось, вітаючись "з однією дуже поважною панею, поцілував себе в руку, а не її".

Як бачимо, поруч із мотивованим розвитком характеру у внутрішньому світі персонажів Ростислава Єндика з'являються проблеми психологічного духового протистояння, а у виявленні злочинної поведінки вирішальними стають не лише обставини та соціальні впливи, а й психічний уклад, виховний чинник. Адже Бісюк зовсім не змінився і, вже маючи роботу, вибрав собі для розваги ще й інше заняття: "Коли Нукачовський задзвонив, Бісюк відчинив йому двері закривавленими руками. Оказалось, що він провадить тепер дешеву кухню, де можна було дістати обід без харчових карток... Щоб достачити м'яса для своїх гостей, Бісюк разом з помічником Генком ходили по підземних каналах Полтави і там наставляли пастки на щурів. Крім того, вони наставляли такі самі пастки на тхорів, куниць, вивірок і котів..." [3, 219]. Нукачовський раптом пригадав собі останню причину розірвання їх дитячої дружби, коли він застав приятеля при подібному занятті, пригадав ще й походження Бісюка. Він був сином псярника і так "залишився псярником, хоч життя зажартувало і зробило його аптекарем". Відтак автор констатує: "Ще дитиною відвернувся він від Бога-Духа і знайшов у своїй малій душі божка-дідька і разом з ним вступив на дорогу зла і злоби [3, 220]".

Ростислав Єндик переконаний, що зла людина нещаслива в суспільстві, адже своїми вчинками вона позбавляє себе права відчувати любов інших людей. Катастрофічними наслідками обернулася озлобленість, ненависть до героя новели "Змагун" – Юрія Косяка. Його пристрасть до гри у карти та ще й на позичені гроші не приносить йому щастя. Його вчинки не викликають у нього докорів сумління, адже такі моральні якості, як честь, дружба, чеснота стають для нього удаваними і награними: "його захланна душа (...) за всяку ціну хотіла вимотатися з халепи, щоб таки не віддавати грошей" [3, 136]. Відкрита жадоба "розмалювала обличчя Косяка на мавп'ячу гримасу" [3, 126], він став неспокійним, неурівноваженим. Повільно, але безповоротно Юрій втрачав у своєму серці й душі зерно любові, щирості, лише "зло зиркало йому з кутиків очей і назад приховувалося за спущеними віями" [3, 123]. Порушивши домовленість, що була основою довіри Олекси до Косяка, він вручив свою долю "сліпому випадкові і тимто припечатав її своїм життям" [3, 136].

Соціальні колізії оповідання "Відступник" – основа сюжету твору, в якому екзистенційна проблема вибору нерозривна з морально-етичними: совісті, зради, гріха, кари. Тут психологічна мотивація вчинків персонажів зумовлена ментальністю українців, адже для психіки саме українського селянина визначальною рисою завжди була релігійність, а також така мотивованість нашою народною філософією призначення людини й життя на білому світі загалом. Трагічна ситуація в родині Івана Загуканого відбиває розкол у соціумі, а відтак відбувається руйнація сім'ї. Іван перебуває в часі великого психологічного

та емоційного потрясіння: зрада, самовиправдання, усвідомлення страшної істини, розгубленість, жах перед скоєним. У складному внутрішньоконфліктному стані, ув'язнений власним сумлінням, наближається до розуміння того, що навіть у рідному домі не може знайти прихистку, бо "живе у собі", поза "життям у суспільстві" [3, 17]. Доречним тут видається міркування про те, що "Божий задум про світ і про людину не може бути втілений без свободи людини, без свободи духу" [3, 93]. Елементи психоаналізу, використані Єндиком, розкривають душевний стан персонажа, акцентують розвиток його внутрішньої самоідентифікації – від гріха до спокути. Письменник наголошує на відповідальності людини перед суспільством і карі за злочин.

І все-таки навіть за таких умов Україна не втратила власної ідентичності. "Базовий рівень національного самозбереження був в Україні традиційно досить потужним, – читаємо у статті Максима Розумного. – Саме на царині народного життя в усі часи живився дух наших визвольних змагань. Українці можуть вважатися унікальною нацією, що протягом століть позбавлена національної еліти, будучи народом "мужиків і попів" (а з часом і того не стало!), не втратила своєї ідентичності, зберегла окремішнє духовне життя..." [4, 37].

На морально-етичних аспектах акцентується Ростиславом Єндиком у збірках "Зов землі" та "В ударі з життям", де інтерес автора поглибюється до особистісно-психологічної проблематики творів, переміщення акцентів із соціального буття у сферу інтимних переживань, почуттів, вражень. Концепція людини, як і світу, осмислюється на рівні зображення стосунків між чоловіком і жінкою. В авторському баченні щастя закоханих є нетривалим. Біль розлуки стає розплатою за коротку мить збурення почуттів. Новели "Оце жінка", "Жага", "Любання божевілля" відзначаються тонким психологічним описом логічно невловимих, невимовних почуттів, які раптово захоплюють людину і зривають її з якорів усталеності, життєвої визначеності. Доктор Грін зустрічає жінку ("Оце жінка"), яка здається йому ідеалом, яку підсвідомо прагнув усе життя, яка нагадує йому минулі існування, "серед яких мусів уже раз з нею жити, з ніким іншим, бо саме з нею однаково почувати, думати, прагнути" [2, 109]. Однак уже через кілька днів від першої зустрічі з Кароліною стає розбитий до краю своїм коханням. Автор описує його стан, що "уподібнився до переживань летунів у стратосфері, коли небо береться сивою каламуттю, по якому блукає мідяне сонце", адже "піднести руку справляло муки, ступати ногами – друга неможливість. В інтервалах накипав гнів на себе самого, надлюдські зусилля гучали тіло, поборювали його безвладність..." [2, 115].

Розчаровується у коханій і герой новели "Perpetuum mobile": "...я кохав у тобі іншу. Я кохав тебе, заки ще побачив, бо ти крик моєї душі за щастям. (...) Щоб розвасилькувати тобі хвилину, я віддав би був роки. Від тебе нічого не хотів, але тобі віддавав я себе цілого. Від тебе нічого не хотів, але ти мусіла залишатися така, якою я носив тебе в душі. Тепер показалося, що я кохав у тобі іншу, пишну жінку, жінку – полумінь, що кохає життя, кохає кохання, а цією жінкою для мене сьогодні є Мандрівка" [1, 176].

Час і простір тексту новели – реальний і уявний – подано широко, проте напружено відтворена душевна динаміка закоханого Гордія, обмежена кількість персонажів, несподівана розв'язка відповідають формі новели. У творі маємо три рівні виявлення авторської концепції: подієво-побутовий, психологічний і філософський. Оповідач вкладає у твір своє емоційне ставлення, до того ж сам переживає той чи той стан свого героя. Підвищена емоційність, схвильованість оповідача розкривається в зміні ритміко-інтонаційного ладу мови відповідно до емоцій Гордія: від пристрасного кохання, надій на щасливе подружнє життя до гострого переживання зради, переоцінки життєвих цінностей і повернення до дійсності. Така симфонія почуттів вимагає відповідного словесного звучання, адже "нова белетристика, – як зазначає Іван Франко, – любується в сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках": "Душні ночі мінялися з золотистими днями, чаділи змисли від воркування там-там і загострювалися мелодіями струн: на струні з риби грала чорнота, на срібній струні – синь, бриніла сталь кольором селєдини, всі струни ж разом – арфа і міраж. У такт дзвеніла і душа, неначе арфа, а її торкали замість пальців образи, а з кожним тоном – новий колір, кожний колір – пісня мрій" [1, 170].

Гордій – перспективний науковець, і йому здається, що Квітослава привабила його до себе не тільки зовнішньою красою, а й розумом. Концепцію кохання пояснює Гордієві

друг Юрко: розум нічого не значить у коханні: й те, чи дівчина філософка, чи, навпаки, думка її слабка, не зменшує чару, бо "кохання – вібрація душі під поглядом єдиних у світі очей, очей любки" [1, 156]. Насправді Квітослава любила не Гордія, а майбутню славу визнаного науковця. Дійсно, Квітка, що любила славу! Коли ж Гордія звільнили з посади асистента університету, піднявши на глум його наукове відкриття, дівчина покинула нареченого. Але вповні Квітослава розкриває своє істинне обличчя після того, коли дізнається, що вчені французької академії привітали дослідження молодого науковця. Втративши рештки гідності, дівчина намагається повернути колишні почуття: "Можеш робити зо мною, що хочеш, можеш кидати на землю, і волосувати, і копати. Тобі, єдиному, все вільно робити зо мною". Згадка про минуле щастя виливається у філософський монолог Гордія, який, змінившись, відчув у собі силу правдивого мужа, готового творити свої власні світи, а на удари відповідати ударами: "Щасливість щастя в тому, що воно неповторне. Я сьогодні думаю, що щастя – це чудесна гра, якою треба бавитися з відвагною і безжурною веселістю. Наситившися одною, треба шукати другої гри з тією самою веселістю, з усміхом здобувця, не зважаючи на зусилля і небезпеки. Бавить примара, тікай з нею, змучений землею, в романтичний світ, нудить примара, бери землю, як велетенську забавку, але завжди в похмілля, ніколи з розрахунку, як скупар і лихвар, відраховуючи відсотки…" [1, 176].

У новелі "Жага" наратор також постійно зміщує увагу читача з того, що відбувається ззовні, у внутрішній світ героя, часто договорює, домальовує те, про що міг би здогадуватися читач, не надуживаючи, проте, недовірою наратора до читача. Художній виклад об'єктивізований – від третьої особи, з погляду автора, який глибоко зазирає в душу героя – Юліяна Карасівського. Після того, як більшовики вступили до Західної України, родина Карасівських розпалася, а Юліан почав пити, бо "вино давало йому те дивне щастя, яке притаманне тільки винному похміллі, через те він поволі затрачував береги колишнього кривавого світу і крізь тумани сумнівів випливав на океан, на якому колисалися лагідні хвилі і його заколисували до богоявленнях мрій…" [3, 223]. Юліян намагається заглушити спогади з минулого, що постійно вдираються у свідомість, "неначе музичний дисонанс". Жінки перестають його хвилювати, однак випадкова зустріч із Феліцією кидає чоловіка в шалену круговерть уже забутих відчуттів. Більше того, Юліянові здається, що це та єдина, саме його половинка, яку чекав-жадав усе життя.

Важливу функцію в розширенні художньої семантики виконує контраст, зокрема портретної характеристики коханої. При першому знайомстві Феліція нагадала Юліянові "Рубенсівську постать", королеву, голову якої обвивали дві тяжкі коси, "що творили на ній не то бурштинову, не то золоту діядему та коронували її на якусь княжну краси" [3, 226]. Жага володіти цією жінкою відступила тільки перед натиском зовнішніх обставин (війна). До героя прийшло розуміння того, що у житті є значно важливіші цінності, бо "ціллю людини є помноження тривалих форм життя" [3, 232]. А це – не тільки взаємовідносини чоловіка і жінки, а передусім громадянська позиція, що виявляється у ставленні людини до своєї землі та роду. Жага до жінки зміліла перед жагою жити повнокровним суспільним життям, і, схаменувшись, Юліян подивився на світ іншими очима, а Феліція "видалася йому повією, найбільш безсоромною, яка колинебудь ступала по землі, бо вона хотіла зробити безсмертною голу жагу, як самоціль…" [3, 233].

У центрі новели "Блазень" – морально-психологічна драма, сконцентрована на проблемі честі та шляхетності й, головне, багатозначності морального вироку, складного поєднання зовнішнього та внутрішнього образу людини. Морально-етичний простір твору організовує семантична парадигма, заявлена вже на початку в філософському роздумі головного героя:

Сьогоднішнє місто – квадрати і недокрівна сірість, сьогоднішня душа – порожнеча і нудьга.

Душа міста стала порожнечею людини, її ж притаманності – недолугість і маразм. (…).

Бракує руху, що кинув би світ в оборот мінливості, бракує уяви, що підносила б його до над дійсного, надаючи йому нового значіння – своєї вартости, бракує зусилля, що вимінювало б дійсність на можливість, щоб тоді сила ломила її серед роскоші змагання [2, 67].

Такий умовний спосіб художнього узагальнення, моделювання світу, де на перший план виступає філософське, концепційне начало, допомагає створити символічний образ самітної людини, що у стислій формулі вираження моральну категорію шукача правди – Сергія Кедроватого. Емоційні стани героя показано через сприйняття наратора, який описує і коментує плин свідомості героя: "Він однаково відчуває в розпучливому болі короткий дихавичливий відпих доби і неволю народу. (…) Подвійно самотній, бо дусять його не тільки парні випари паразитного буряну на урбаністичному трясовинні серед вереску, але і нікчемність володарів та схудобіння деяких земляків" [2, 68].

У холодному зимовому лісі Сергій зустрічає ту, яка поволі розтоплює його почуття. Часом однією деталлю письменник окреслює психологічну тональність, у якій потім розвиватиметься образ. У новелі акцент робиться на червоній шапочці героїні. Спершу все нагадує казку, однак чари лісової мандрівки розвіюються, оголюючи справжні риси характеру дівчини – самозакоханість, безпринципність, обмеженість. Червона Шапочка продовжує забавлятися у товаристві ворожих старшин, бо не задумується серйозно над міркуваннями Сергія про те, як "через легкодушну марнотратність губилася доля великого народу, зумовлена мужністю чоловіків і достойністю жінок [2, 94]". Ростислав Єндик показує вражаючу анатомію зради героїні задля спокійного, комфортного життя. Разом із старшинами дівчина намагається зламати волю Сергія. Жорстокий жарт "коронування на блазня" переростає в трагедію, бо "свобідна достойність" Кедроватого не може допустити над собою насилля – "для шляхетної та непокірно-вільної людини саме та хвилина вирішальна: чи її дотогочасне життя було справді приготуванням до боротьби і перемоги, чи дальше життя буде радістю перемоги, чи соромом і ганьбою, які замінять існування в пасмо нескінченої смерти" [2, 101]. Прояснюється двозначність назви твору, акцентується його логічний та асоціативний зв'язок з лейтмотивом боротьби / перемоги. Червона шапочка на голові коханої і шапочка блазня – це підтекстове прочитання слабодухості й зради, служіння більшовицьким перевертням, що прийшли на зміну тим, хто століттями топтав усе шляхетне й величне.

Як ми спостерегли, у процесі самовизначення і самореалізації кожен герой звертається до загальнолюдських цінностей, духовних основ життя. Особистість завжди перебуває в процесі пошуку сенсу або прагне до його реалізації. Сенс життя постає у вигляді цілісного утворення, основними компонентами якого є свобода, любов, добро, істина, Бог.

Автор показує, як аморальність зводиться у життєву норму, рветься розумно виплекана предками основа життя. Першими стають на підтримку нової влади "найгірші, найдурніші, найбідніші": " Що не було добре з роду, те не буде і до гробу. Яка б влада не прийшла! " [3, 151].

Письменник порушує проблему національного виродження, яка взаємопов'язана з проблемою родовідної пам'яті, взаємин народу; вбачаючи у більшовицькому тоталітаризмові найбільше зло, причину загибелі нації, виходить за межі теоретичного обґрунтування суспільно-політичної трагедії в країні, переносить її у сферу людських відносин, психології героїв, істотно поглибивши художнє осмислення психологічних аспектів української душі, національного характеру.

1. *Єндик Р. В* зударі з життям / Ростислав Єндик. – Краків : Українське видавництво, 1940. – 179 с.
2. *Єндик Р.* Зов землі / Ростислав Єндик. – Краків, 1940. – 160 с.
3. *Єндик Р.* Жага / Ростислав Єндик. – Мюнхен, 1957 – 301 с.
4. *Розумний М.* Обжинки провінційності / Максим Розумний // Слово і Час. – 1992. – № 8. – С. 37–40.
5. *Сковорода Г.* Пізнай людину в собі / Григорій Сковорода. – Львів : Світ, 1995. – 527 с.
6. *Франко І.* Вибрані твори : у 3 т. / І. Франко. – Дрогобич, 2004. – Т. 3. – С. 60–64.
7. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К. : Фенікс, 1992. – 168 с.
8. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 339 с.

В статье на материале сборников малой прозы Ростислава Ендика акцентировано на социальной, личностной, психологической проблематике, прослежено влияние внешних и внутренних факторов на психологию украинского определенного исторического периода.

Ключевые слова: *мораль, духовность, образ, измена, зло.*

The article on the material short fiction collections Rostislav Yendyka zaktsentovano the social, personal and psychological problems, traced the impact of external and internal factors on the psychology of Ukrainian particular historical period.

Keywords: *morality, spirituality, image, betrayal, evil.*

УДК 82.0(477)Назарук
ББК 83.3(4Укр)6–8Назарук

Галина Проців

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ОСИПА НАЗАРУКА

У статті проаналізована літературно-критична рецепція творчості Осипа Назарука, його історичного роману "Роксолана" у світлі літературознавчих студій XX–XXI ст.

Ключові слова: *літературно-критична рецепція, жанр, історичний роман "Роксолана", О.Назарук.*

З іменем Осипа Назарука (1883–1940) – українського письменника, публіциста, політичного діяча першої половини XX ст. пов'язана західна гілка міжвоєнної української літератури XX ст., яка ще й досі недостатньо висвітлена. Тож науковою перспективою для осмислення творчої спадщини О.Назарука та його історичної прози, зокрема, є всебічний аналіз літературно-критичної рецепції його творчості, який би включав, з одного боку, залучення маловідомих документів, статей, оглядів, листів, монографій й інших джерел, а з іншого, враховував би наявний евристичний досвід, що міститься у працях як українських, так і зарубіжних учених XX–XXI ст., зокрема: літературознавців Б.Ю.Деписюка, І.Капраль, В.Качкана, І.Книш, Л.Сироти, Л.Сніцарчук, М.Федунь, істориків П.Арсенича, З.Величко, О.Зелені, громадських та політичних діячів В. Липинського, І.Кедрина, І.Лисяка-Рудницького. З діяльністю Осипа Назарука пов'язане видання "Вісника Пресової квартири У.С.С.", гумористично-сатиричних журналів "Бомба", "Самопал", щомісячника "Шляхи". Мабуть, тому більшість сучасників письменника, визнаючи його "надзвичайно талановитою людиною, з ерудицією та величезним політичним і журналістським темпераментом", вбачали у ньому радше публіциста та журналіста, який "залишив кілька брошур із своїми військово-історичними споминами, полемічну книжку "Рік на Великій Україні", брошури з соціальною тематикою, писав репортажі з своїх подорожей", і вже в останню чергу сприймали як "автора історичних повістей із княжих часів "Князь Ярослав Осьмомисл" і "Роксоляна" [18, 76–77]. Для багатьох Осип Назарук був контроверсійною особистістю, творчість якої оцінювали під ідеологічним кутом. Про ідеологізацію критеріїв української літературної критики ще у 1938 р. писав головний редактор журналу "Дзвони" Петро Ісаїв, стверджуючи, що "формальні мистецькі засоби це, щоправда, конечна, але ще не вистарчальна умовина доброго літературного твору. Зміст, світогляд, ідеологія, психічне наставлення, глибина й ширина думок та переживань, хвилювання душі, припливи й відпливи волі, а за тим і змагань героїв – остаточно рішають, хоч не про літературність, та проте про добрість, позитивну вартість творів" [14, 75].

Так, політичний діяч Вячеслав Липинський цінував О.Назарука як громадського активіста і за політичну "літературну працездатність" [21, 31]. Так, у листах О.Назарука згадується, що В. Липинський читав манускрипти Назарукових белетристичних творів і давав йому поради. Зберігся лист, в якому О.Назарук дякував Липинському за "знамениті уваги" до історичного роману "Проти орд Джінгісхана" [22, 245–246], над яким, до речі, він працював одночасно з романом "Роксолана".

Неабиякий інтерес серед науковців викликала публіцистична творчість О.Назарука початку XX ст. Багато сучасників О.Назарука визнавали у ньому непересічний талант публіциста, який ґрунтувався на вмінні швидко аналізувати актуальні суспільно-політичні явища, про що відомий український політичний діяч Іван Лисяк-Рудницький згодом написав: "Коли публіцистична спадщина Назарука буде колись зібрана й перевидана – на що вона напевне заслуговує, – вона становитиме надзвичайно цінне джерело до вивчення західноукраїнської політичної дійсності під польською займанщиною в 1930-х роках" [23, т.7, 95].

Цілком закономірно, що публіцистика О.Назарука є предметом вивчення не лише літературознавців, але й нинішніх істориків та політологів. Наприклад, сучасна українська дослідниця Оксана Зелена досліджує на основі публіцистичної спадщини українського письменника трансформацію його політичних поглядів [11]. Продовжує вивчення публіцистики О.Назарука з політологічної точки зору Зоряна Величко, яка розглядає ідею соборності, виражену у публіцистичних працях письменника періоду міжвоєння [5, 32–39], українського жіночого руху того ж періоду [6, 16–26]. Вивчення політичної, громадської діяльності та особистості українського письменника-галичанина у контексті історичних подій початку XX ст. знайшло продовження у дисертації Л.Бурачок [4].

Як відомо, творчість письменника була незручною та замовчуваною в УРСР. Після так званого "визволення" Галичини 1939 р. його книги були зараховані до категорії націоналістичних*, зникли з бібліотек, а його ім'я – з української літератури. Видання його історичних романів по смерті письменника з'являються лише за кордоном, зокрема, у США: "Роксоляна" (1955) і "Князь Ярослав Осмомисл" (1959). Крім того, за свідченням історика Петра Арсенича, у 1981 році під час обшуку органами КДБ у його квартирі були вилучені цінні книги. Через кілька місяців деякі "на постійні домагання власника повернули, але книжки Дмитра Донцова, Миколи Міхновського, історичний роман Осипа Назарука "Ярослав Осмомисл" не віддали" [2].

Згідно з матеріалами міжархівного довідника Реєстру розсекречених архівних фондів України (2009), тільки з 1989 р. у центральному державному історичному архіві України у Львові стало можливим ознайомитись з 215 справами під шифром Ф. 359, які містили особисті документи письменника (1905–1941 рр.), матеріали його громадсько-політичної діяльності, рукописи праць, мемуарів, статей [36, 50]. Саме тому вітчизняні вчені порівняно недавно, починаючи з 1990-х років, звернулись до посттоталітарного осмислення творчості письменника. Повертаючи із забуття заборонене ім'я і твори О.Назарука, дослідники повинні були здійснити "докорінний перелом самих своїх умонастроїв, концепції наукового пізнання" [37, 172], подолати у своїх дослідженнях застарілі ідеологічні уявлення та схеми. Так, ламаючи радянські стереотипи таврування "ідейно неблагонадійних" письменників, українська дослідниця Марія Федунь поціновує *мемуарну спадщину* О.Назарука, за якою "пізнаємо високоосвічену особистість, політичного діяча І половини XX ст.", яка сповнена "філософських роздумів про долю нації, людського суспільства, роль жінки в житті народу" [34, 24], а повна "загальної філософської насиченості" публіцистика О.Назарука дозволяє окреслити "величі його сприйняття вселюдської культури", "надбання світових цивілізацій, митців красного письменства, серед яких особно виділяв Й.-В.Гете, Ф.Шіллера, М.Лермонтова, Л.Толстого" [33, 46–47].

У контексті дослідження літературно-критичної думки Львова першої половини XX ст. літературознавець Микола Ільницький згадує О.Назарука як письменника католицької орієнтації, який співпрацював з часописом "Поступ" (1921–1930), літературним угрупуванням "Логос" (1922), а пізніше з редакцією журналу "Дзвони" (1931–1939) [13, 320, 328]. Сучасна українська дослідниця Ірина Капраль відносить О.Назарука до визначних теоретиків католицької літературно-критичної думки, ідейно-естетичний підхід якої до літературної творчості полягав у поєднанні засад українського національної ідеї та християнської етики [15].

Вивчаючи редакторсько-видавничу та літературно-критичну діяльність О.Назарука, Мирослава Дядюк, Лідія Сніцарчук, Валентина Передерій та Ліля Сирота вперше підняли питання етики і психології редакторської праці письменника, показали його високі творчі вимоги до пошуку якісних публіцистичних та художніх текстів, і те, що "редакторська праця письменника стала прикладом збагачення місцевої літератури новими іменами" [31, 74–75].

З розбудовою незалежної держави в Україні починається новий етап і у висвітленні художньої літературної спадщини О.Назарука. Так, Володимир Качкан торкається *історичних повістей* українського прозаїка "Суд Олекси Довбуша", "Проти Орд Чингісхана", "Князь Ярослав Осмомисл", "Роксоляна", вважаючи, що вони "розкривають могутнє пагілля мистецького древа цієї творчої особистості" [16, 176]. Більше того, дослідник вбачав потяг читачів до романів та повістей О.Назарука у тому, що в них "превалює в авторському потрактуванні все ж історична правда, а не тільки фонус", адже читач "прагне достовірних сторінок, справедливих оцінок, хай і з ферментом метафоризму" [16, 176-177].

Про прихильність О.Назарука до історичної тематики та української історіографії згадує український дослідник у США Іван Лисяк-Рудницький [23, т.7, 18], який пише про літературні задуми письменника, у якого ще з часів Першої світової війни "лежали манускрипти історичних романів, що він їх бажав викінчити та підготовити до друку" [23, т.7, 73]. До того ж у 20–30-х рр. XX ст. в

* Це тавро міцно закріпилось за О.Назаруком у радянському літературознавстві, про що свідчить хоча б книга Тараса Мигаля "На розпуттях велелюдних" (1982), де письменника черговий раз звинувачено в буржуазному націоналізмі, радикалізмі тощо [28].

© Проців Г., 2013–2014

Галичині зросла популярність історичного жанру, що став "гострою творчою реакцією проти тої авто-ліричної однотонности, яка так невідрадно знаменувала письменницьку творчість у Галичині перед війною", і "майже всі великі історіоепічні спроби се твори галицьких українців", а серед предметів історіоепічних уподобань здебільшого "великі індивідуальности... Юлій Цезаревич, Роман Мстиславич, Джінгісхан, ...Роксоляна. ...Мазепа..." [7, 14, 20]. Першим з історичних романів О.Назарука вийшов до читачів у 1918 р. "Князь Ярослав Осмомисл". Товариство "Просвіта" нагородило цей твір престижною "Михайловою премією", яку для цього товариства у Львові у 1888 році встановив дипломат, митець та меценат граф М.Тишкевич за найкращий літературний твір з минулого України, написаний рідною мовою [1, 63], і до якого він написав схвальну передмову.

Літературні ж критики відгукнулися на книгу О.Назарука по-різному, полеміка між ними не припинялася кілька років. Так, у рецензії М.Кордуби на цей роман 1922 року йшлось про передачу прозаїком духу часу, вираженого у думках та вчинках персонажів, та авторську фантазію в історичному творі, яка "мусить триматися в певних межах і відомим особам не можна приписувати діл, до яких вони зовсім не були причасні" [3, 144]. Проте у тому ж році український літературознавець, журналіст і критик Остап Грицай хвалив О.Назарука за спробу з'ясування теоретичного буддизму у романі "Ярослав Осмомисл", бо "фільософічні та релігійні студії вселюдських напрямків" дозволять піднестись нашому письменству "до вершин справді новітньої культури" [7, 28]. Сучасник О.Назарука – просвітянин Олекса Кущак дещо роздвоювався в оцінці історичних повістей О.Назарука. З художньої точки зору роман "Ярослав Осмомисл" не задовольняє критика, проте він не може "відмовити авторові великої сили поетичної інтуїції й величезної енергії у відтворюванню історичного тла" [20, 45]. Загалом важливою ця полеміка була, на думку Н.Мафтин, тим, що стосувалась проблем співвідношення художнього домислу та історичного факту, зрештою межі між белетризованою історією та історичним твором [26, 171]. Більше того, полеміка довкола роману О.Назарука "Ярослав Осмомисл" спростовує твердження деяких сучасних літературознавців про те, що в адресованій широкому читацькому загалові українській історичній прозі 1920–1930-х років, до авторів якої разом з Б.Лепким, В.Бирчаком, В.Будзиновським, І.Крип'якевичем належав і О.Назарук, "переважає популяризаторський струмінь, відтак – пригодницька й екзотична спрямованість, легкий сюжет і незначна ідейно-психологічна проблематика" [8; 1, 6].

Суперечливим було також літературно-критичне сприйняття історичної повісті О.Назарука "Роксолана", яка писалася впродовж тривалого часу – з 1918 по 1926 рр., однак через буревій політичних і воєнних подій, що охопив Україну, була надрукована у доопрацьованому вигляді лише у 1930 р. В основу повісті лягли історичні події першої половини XVI століття, пов'язані з Сулейманом II Пишним (1520–1566) та українською дівчиною Настею Лісовської з Рогатина, яка, потрапивши у 1520 році в полон до татар, стала дружиною турецького султана та впродовж сорока років брала активну участь у політичному житті Османської імперії. Головні герої цієї історичної повісті жили на переломі Середньовіччя й Нових часів, коли український народ, на думку істориків, переживав найглибший занепад. Біль за долю України, яка перегукувалась з сучасними письменникові подіями, спонукала О.Назарука звернутись саме до тієї історичної епохи, трактуючи її як "знак того, що в українському народові все ще криються великі здібності", а "Божа воля видвигнула в тім часі одну жінку як найбільшу жіночу постать світової історії тієї епохи" [29, 297]. У 1922 році галицький критик О.Кущак обґрунтував звернення О.Назарука до постаті Роксолани, вважаючи, що письменника "потягають індивідуальности великі, сильні, які не ставляться байдуже до всього того, що кругом них діється і дають своє пятно добі, в якій живуть" [20, 45–46].

Серед оцінок літературними критиками роману "Роксолана" є відверто негативні (І.Мандичевський) та схвальні (І. Книш, В.Мацьків, Р.Яримович і ін.). Проте всі критики відзначають художню недовершеність роману, хоча обґрунтування різних критиків у спільних претензіях була різною. Наприклад, Іван Мандичевський – автор безпощадно негативної рецензії на роман у Донцовському Львівському "Вістнику" відображав основні аспекти редакторської політики, відмовляв "Роксолані" у художній цінності, вважав постаті роману "мертвими" та "маріонетками" [24, кн.3, 284]. Проте критичні зауваги автора носили радше ідеологічний характер, ніж літературно-критичний, оскільки були складовою тривалої світоглядної суперечки власне

вістниківського редактора Дмитра Донцова з О.Назаруком-політиком [30, 175]. Це була якраз та ситуація, коли літературні критики та науковці взагалі "стають заручниками політики", і хоча Донцовські естетичні критерії не були винятково ідеологічними, все ж несли "на собі знак його пристрасного стилю" та були відповідно дібрані, ідеологічно загострені [17; 10, 14].

Крім того, автори-вістниківці, до яких належить і критик І. Мандичевський, руйнували уявлення про суто жіночу сферу зображення у літературі: побутову, любовну, сімейну, виражаючи Донцовські нарікання на рецептивну національну традицію жіночої пасивності [10, кн. 4, 351–370]. Саме тому він критикує відданість Роксолани приватному життю, а його рецензія на роман закінчується словами: "Як далеко їй до Конрада Валленрода або Юдити!" [24, кн. 3 284–286]. Щоправда, ідеологізація літератури у статтях часопису Д.Донцова "не виводить їх за рамки літературного процесу, позаяк, по-перше, його ідеологічна, ширше – історіософська концепція багато в чому базувалася на літературному матеріалі, а по-друге – його погляди на літературу, інтерпретація багатьох тогочасних культурних явищ мали вплив на літературний процес..." [12, 79].

Не останню роль у дискусійних літературно-критичних оцінках роману "Роксолана" відіграла позиція самого автора щодо свого твору. Осип Назарук, відповідаючи на запитання літературної анкети "Українського прапора" (1922), надавав великого значення своїй роботі над цим історичним романом, особливо з огляду на важливість його теми для українського народу: "Такій жінці належиться відповідний пам'ятник у письменстві народу, який її видав", але одночасно мав багато сумнівів щодо висвітлення історичної правди, "бо нема ні одної студії, яка представляла би тло її виступу, а саме перелом середновіча й нових часів та вплив ріжних культур і їх боротьбу (ренесанс) у тодішнім Царгороді. Тому не знаю, чи дам собі раду з тим нелегким заданнєм..." [32, 20]. Тема роману мала стати сигналом, спонукаючим чинником для інших письменників. Може саме тому письменник цей твір шедевром не вважав: "...Нехай же ця перша спроба вжитися в ті часи, заохотить письменників будучих поколінь української нації – краще й лучше представити ту епоху й найвеличнішу її постать, яка століттями звертатиме на себе увагу..." [29, 297–298].

І хоча в українській літературі XX ст. дійсно з'явилось багато художніх творів про Роксолану, відома українська дослідниця з Канади Ірена Книш вважала, що з доступних українських творів про Роксолану слід визнати досі найкращим саме повість Осипа Назарука "Роксоляна – жінка халіфа й падишаха (Сулеймана Великого) завойовника і законодавця" (1930). До переваг твору вона відносить роботу О.Назарука над джерельними матеріалами з історії Туреччини, з літератури й етнографії України, що дозволило йому "відтворити епоху й внутрішній світ персонажів", наситити твір "історичним кольоритом", а до недоліків – "брак суцільної акції, деякі мовностилістичні недомагання, композиційну невикінченість" [19].

Вартим уваги вважає роман "Роксолана" О.Назарука і дослідник з США Володимир Мацьків, вказуючи на ретельне вивчення письменником історичних фактів, зафіксованих у післяслові та поясненнях до твору. Він піднімає питання про співвідношення факту та вигадки у романі, однак далі постановки проблеми дослідження не просунулось: автор ставить під сумнів деякі факти, викладені у романі, підсумовуючи свої припущення, що "сьогодні годі стверднти, чи було це правдою" [27, 182, 185].

Серед сучасних українських літературознавців, що торкаються у своїх розвідках дослідження тих чи тих аспектів роману О.Назарука "Роксолана", Наталя Мафтин, яка у контексті прозової палітри української літератури 30-х років XX ст. вказує на популярність історичного роману О.Назарука "Роксолана" серед різних жанрових виявів історичної прози того часу. Дослідниця говорить про "тяжіння до документалізму..., подолання романтичного струменя в сюжеті та образотворенні" [25, 226, 227], що притаманне українській історичній белетристиці початку XX ст. і, зокрема, історико-біографічному роману "Роксолана". Сучасна американська дослідниця Роксоляна Яримович також вбачає ознаки документалізму у історичній повісті О.Назарука "Роксолана", наголошуючи на використанні українським письменником опрацьованих джерел різними мовами та можливості описати деякі автентичні місця перебування персонажів роману [38, 6].

Проблемі психологізму образу Роксолани в однойменному романі О.Назарука присвячена стаття Т.Хом'як. Досліджуючи питання, як письменник для зображення у романі ознак епохи заглиблюється у психологію істо-

ричних осіб, дослідниця приходить до висновку, що "О.Назарук здійснив одне з перших історично-психологічних розслідувань загадки Роксолани", а "психологізм образу Роксолани – велике досягнення письменника" [35, 250, 247]. Динамічній трансформації теми Роксолани у XX ст. присвячене дослідження Омера Дерменджі "Трансформація сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану)" (2005), в якому у компаративному історико-культурному підході до вивчення проблеми серед інших творів джерельної бази дослідження згадано й історичний роман О.Назарука "Роксоляна". Дослідник приходить до висновку, що "національна диференціація сюжетів-зразків зумовлює виникнення відносно замкненого національного інтерпретаційного канону. Так, роман О.Назарука "Роксоляна" став зразком для поеми "Дівчина з Рогатина" Л.Забашти, повісті "Роксолана" зі збірки "Неопалима купина" Ю.Колісниченка та С.Плачинди, поеми "Роксоляна, царівна сонячна Оніпля" М.Орлича, роману "Степова квітка" М.Лазорського" [9, 5]. На думку автора розвідки, твір О.Назарука є першим твором про Роксолану, "в якому реалізувалася фабульна схема, окреслена на ґрунті європейської інтерпретаційної традиції А.Кримським, … що засвідчила новий етап функціонування традиційного сюжету і образу Роксолани в українській літературі" [9, 7], в якому подано досить повну палітру почуттів, що могли визначати стосунки між головними героями у дусі "романтично-піднесеної візії" О.Назарука.

Особливим вектором рецепції і чинником соціально-естетичного життя літературних творів є їхнє сценічне і кінематографічне втілення. Упродовж 1980-х років Україна переживала бум, пов'язаний з особою дружини найбільшого з усіх турецьких володарів Сулеймана Пишного. Наслідком цього буму став 26-серійний фільм на основі сюжету історичного роману О.Назарука "Роксолана", який і досі залишається єдиним україномовним телевізійним серіалом, що викликав неоднозначну реакцію. Проте це вже тема для іншого дослідження.

Отже, не тільки історична проза Осипа Назарука, яка опинилась поза межами фахового поля українських та зарубіжних дослідників, а й журналістська та літературознавча спадщина вимагає подальшого спеціального і всебічного дослідження, зокрема, із залученням як традиційних і добре апробованих, так і новітніх літературознавчих методологій.

1. *Андрусишин Б.* Церква в Українській державі (доба Директорії УНР) / Б. Андрусишин. – К., 1997. – С.63
2. *Арсенич Петро Іванович.* – Режим доступу : http://archive.khpg.org/index.php?id=1310062872.
3. *Баран Є.* Українська історична проза другої половини XIX – початку XX ст. і Орест Левицький / Євген Баран. – Львів : Логос, 1998. – С. 144.
4. *Бурачок Л. В.* Громадсько-політична діяльність Осипа Назарука (1883–1940 рр.) : дис. канд. іст. наук: 07.00.01 / Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника / Лілія Бурачок. – Івано-Франківськ, 2006. – 208 с.
5. *Величко З. А.* Ідея соборності у публіцистиці О.Назарука періоду міжвоєння / Зоряна Величко // Вісник Львів. ун-ту. – Львів, 2005. – Сер. Журналістика. – Вип. 26. – С. 32–39.
6. *Величко З. А.* Український жіночий рух міжвоєння: рецепція Осипа Назарука / Зоряна Величко // Вісник Львів. ун-ту. Сер. Журналістика. – Львів, 2004. – Вип. 24. – С.16–26.
7. *Грицай О.* Естетично-критичні висновки / Остап Грицай // Українська література революційної доби: З приводу літературної анкети "Українського прапора". – Львів ; Відень, 1922. – С. 28, 14, 20.
8. *Денисюк Б. Ю.* Історична проза Івана Филипчака: проблематика і поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01. "Українська література" / Б. Ю. Денисюк – Київ, 2007. – С. 1, 6.
9. *Дерменджі О.* Трансформація сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.05. "Порівняльне літературознавство" / Омер Дерменджі – К., 2005. – С. 5, 7.
10. *Донцов Д.* Криза української літератури / Д. Донцов // Літературно-науковий вістник. – 1923. – Кн. 4. – С. 351–370.
11. *Зелена О.* Суспільно-політичні погляди та державотворчі ідеали О.Назарука / Оксана Зелена. – Львів, 2008. – 188 с.
12. *Ільницький М.* Дві раси, дві касти, дві літератури (Дмитро Донцов) / Микола Ільницький // Ільницький М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х років XX ст. – Львів, 1998. – С.79.
13. *Ільницький М.* Між двома світовими війнами / Микола Ільницький // Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова XX ст. На перехрестях віку. – Кн. 2. – Львів, 2003. – С. 320, 328.
14. *Ісаїв П.* На фронті української книжки / П. Ісаїв. // Дзвони. – 1938. – Ч.1 – С. 75.
15. *Капраль І.* Ідейно-естетичні пошуки у літературній критиці Львова 20–30-х рр. XX ст. (на матеріалах літературної періодики): Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.08. "Журналістика" / Ірина Капраль – К., 2000. – 18 с.

16. *Качкан В.* Проти блудного блиску чужої ідеї / Володимир Качкан // Качкан В. Хай святиться ім'я твоє : у 10-ти кн. – Львів : Фенікс, 1998. – Книга 3 : Українознавство та пресологія (XIX – перша половина XX ст. – С. 176–177.
17. *Квіт С.* М. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет : Монографія / Сергій Квіт. – ВЦ "Київський університет", 2000. – С. 10, 14, 34.
18. *Кедрин І.* Життя – події – люди: Спомини і коментарі / Іван Кедрин. – Нью-Йорк: Червона калина, 1976. — С.76–77.
19. *Книш І.* Імператорська карієра Анастасії Лісовської / Ірена Книш // Новий шлях. Календар-альманах: український тижневик / упоряд. В. Скорупський, В. Верига. – 1966. – ЧЧ. 36–52. – Режим доступу : http://exlibris.org.ua/text/roksolana.html.
20. *Кущак О.* Про культуру національного відродження / Олекса Кущак // Українська література революційної доби: З приводу літературної анкети "Українського прапора". – Львів ; Відень, 1922. – С. 45–46.
21. *Липинський В.* Коротка передісторія мого листа до Д-ра Назарука з д.29.I.1930 / Вячеслав Липинський (АСЕДІЛ) // В'ячеслав Липинський. Архів / [ред. І. Лисяк-Рудницький]. – Філадельфія ; Пенсільванія, 1976. – Т. 7 : Листи Осипа Назарука до В'ячеслава Липинського. – С. 31.
22. *Лист О. Назарука* до В. Липинського від 26 падолиста 1924 / О. Назарук // В'ячеслав Липинський. Архів. / [ред. І. Лисяк-Рудницький]. – Філадельфія ; Пенсільванія, 1976. – Т. 7 : Листи Осипа Назарука до В'ячеслава Липинського. – С. 245–246.
23. *Лисяк-Рудницький І.* Назарук і Липинський: історія їхньої дружби та конфлікту / І. Лисяк-Рудницький // В'ячеслав Липинський. Архів. / [ред. І. Лисяк-Рудницький]. – Філадельфія ; Пенсільванія, 1976. – Т. 7 : Листи Осипа Назарука до В'ячеслава Липинського. – С. 95, 18, 73
24. *Мандичевський І. (І. М.)* Осип Назарук. Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця : історична повість / І. Мандичевський // Літературно-науковий вістник. – 1930. – Кн. 3. – С. 284–286.
25. *Мафтин Н.* Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років XX століття: парадигма реконкісти / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2008. – С. 226, 227.
26. *Мафтин Н.* У пошуках "Grand"стилю (західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття) / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. – С. 171.
27. *Мацьків В.* Українка, що стала "Радісною Султанкою": [Про повість О. Назарука "Роксолана"] / Володимир Мацьків // Альм.-календар "Провидіння" на 1968 р. – Нью-Йорк, 1968. – С. 182, 185.
28. *Мигаль Т.* Міфи і дійсність // Мигаль Т. На розпуттях велелюдних: памфлети, статті, фейлетони, сатира, есе / Тарас Мигаль. – К. : Дніпро, 1982. – С. 165.
29. *Назарук О.* Роксоляна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця : історична повість з 16-го ст. / О. Назарук. – Львів : Нова зоря, 1930. – С. 297–298.
30. *Назарук О.* Український націоналізм / Осип Назарук // Поступ. – 1927. – Ч. 5–6. – С. 175.
31. *Сирота Л.* Редакторська робота Осипа Назарука у газеті "Нова зоря" у 1920–1930-і роки / Ліля Сирота. – Мандрівець : Науковий журнал. – 2009. – № 4. – С. 74–75.
32. Українська література революційної доби: З приводу літературної анкети "Українського прапора". – Львів ; Відень, 1922. – С. 20.
33. *Федунь М.* Публіцистика та мемуари О. Назарука / Марія Федунь. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – С.46–47.
34. *Федунь М. Р.* Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – початку XX ст.: жанрово-стильові особливості: дис. кандидата філолог. наук: 10.01.01 / Марія Романівна Федунь. – Івано-Франківськ, 2001. – С. 24.
35. *Хом'як Т. В.* Психологізм як один із засобів характеротворення образу Роксолани (за романом О. Назарука "Роксолана" / Тамара Хом'як // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. праць. Серія Філологічні науки – 2008. – № 2. – С. 250, 247.
36. Центральний державний історичний архів України, м. Львів // Реєстр розсекречених архівних фондів України: Міжархівний довідник : у 2-х т. – К., 2009. – Т. 1. – Книга 1. – С. 50.
37. *Шевченко В. Ф.* Душа тисячоліть шукає себе в слові / Віталій Шевченко // Література та історія. – С. 172. – Режим доступу : sites.znu.edu.ua/ …/5/Shevchenko.pdf.
38. *Яримович Р.* Роксоляна / Роксоляна Яримович. – Наше життя / Our life. – 2009. – № 9. – С. 6.

В статье проанализирована литературно-критическая рецепция творчества Осипа Назарука и его исторического романа "Роксолана" в свете литературоведческих исследований XX–XXI ст.

Ключевые слова: *литературно-критическая рецепция, жанр, исторический роман "Роксолана", О.Назарук.*

This article deals with literary-critical review on the creative work of Osyp Nazaruk and his historical novel "Roksolana" having shown literary criticism studies of the XX–XXI centuries.

Key words*: literary-critical reception, genre, historical novel "Roksolana", O.Nazaruk.*

УДК 82 (091): 82–1/–9: 82–13
ББК 83.3 (3)

Олена Тереховська

"СЛОВО О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ" ЯК ТВІР ГЕРОЇЧНОГО ЕПОСУ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР АНАЛІЗУ

У статті літературна пам'ятка "Слово о полку Ігоревім" аналізується крізь призму її приналежності до творів героїчного епосу. Досліджуються відмінні ознаки героїчного епосу як жанру та їх наявність у "Слові...", визначаються характерні риси монументально-історичного стилю літературної пам'ятки. У дослідженні також з'ясовується форма вираження авторської свідомості у "Слові...", визначаються громадянсько-патріотичні пріоритети поета.

Ключові слова: *героїчний епос, герой, героїчне, монументально-історичний стиль, поет-громадянин.*

Світова література знає небагато творів, які впродовж століть захоплювали нові й нові покоління, перетинали межі країн і материків, здобували все ширшу й гучнішу славу. І саме до таких пам'яток належить безсмертне "Слово о полку Ігоревім" – героїчна, сповнена палкої любові до вітчизни, до свого народу пісня-заклик, що лине з сивих віків Київської Русі і гаряче відлунює у читацьких серцях. Справді, "Слово..." як літературний скарб подолало всі національні межі і назавжди стало світовим літературним та культурним шедевром. Як влучно пише дослідник проблеми автора "Слова..." Леонід Махновець, "<...> "Слово о полку Ігоревім" здобуло світове визнання і славу величчю патріотично-гуманістичних ідей та художньою довершеністю. Це – шедевр свого часу, що не старіє у віках" [5, 5].

Проблемний діапазон наукових розвідок "Слова..." настільки широкий, що його важко окреслити. Більше того, необхідно визнати, що переважна більшість цих наукових розвідок пропонує не вичерпний, науково обґрунтований шлях вирішення тієї чи іншої проблеми, а лише на гіпотетичному рівні. Однак це тільки стимулює науковий інтерес до пам'ятки на різних рівнях літературознавчого аналізу.

У статті "Слово о полку Ігоревім" буде розглядатися не в аспекті комплексного осмислення (ідейно-тематичного та жанрово-стильового), а лише в призмі приналежності "Слова..." до творів героїчного епосу.

Отже, "Слово..." – це твір героїчного епосу. Саме з нього, як відомо, починалися в різний час фактично всі національні літератури (згадаємо, до прикладу, давньогрецькі "Іліаду" та "Одіссею" (IX–VIII ст. до н. е.), давньоримську "Енеїду" (I ст. до н. е .), французьку "Пісню про Роланда" (XII ст.), іспанську "Пісню про мого Сіда" (XII–XIII ст.), німецьку "Пісню про Нібелунгів" (XII–XIII ст.) тощо). Тому спершу необхідно дати визначення героїчного епосу, з'ясувати його специфічні особливості (риси героїчного епосу), встановити зв'язок "Слова..." із західноєвропейським героїчним епосом.

Отже, героїчний епос – це словесна творчість будь-якого народу, побудована на численних епічних переказах, коріння яких пов'язані із культом героя (або героїв). Культ героя – основа для героїчного епосу.

З давніх-давен подвиги героя і його смерть переживали як непересічну подію і навіть поховання героя мало винятково урочистий характер. Події, пов'язані із життям або загибеллю славетних героїв, складали основу сюжетів епічних переказів, народних пісень. З плином часу різноманітні форми розповіді про "героїчне" ставали художньо завершеними і трансформувалися в твори словесного мистецтва.

Що означає поняття "героїчного" в художньому творі, хто такий герой і який зміст вкладали у поняття "герой" давні автори? "Героїчне – одна з форм вияву величного; найвище виявлення самовідданості, мужності й відваги в боротьбі за перемогу суспільних ідеалів. <...> Героїчне в літературі розкривається в образах героїв через показ їх мужніх вчинків і краси..." [7, 85]. Відповідно до цього визначення, герой – це людина, позбавлена будь-яких егоїстичних рис. Вона служить загальнонародним інтересам, захист яких часто вимагає самопожертви борця. Герой завжди робить свій вибір у бік пріоритетів своєї нації, він вміє підпорядкувати себе народу, суспільству, країні. З давніх-давен у творах героїчного народного епосу персонажі були втіленням найкращих рис людського характеру

© Тереховська О., 2013–2014

(доброти, благородства, відданості, високої моральності), адже люди хотіли бачити в них найкраще, що може втілити в собі людина. У такий спосіб люди виявляли свої сподівання на те, що їхня вітчизна має власних захисників, що за будь-якої зовнішньої загрози за неї і за її народ є кому заступитися.

Власне з такими героями ми зустрічаємось у "Слові...". Невідомий автор постійно наголошує на хоробрості і відданості учасників військового походу, він підкреслює, що Ігор, його брат Всеволод, син Ігоря Володимир керуються винятково інтересами батьківщини, прагнуть відвернути назавжди половців від кордонів рідної землі. І хоча їхній похід несанкціонований Києвом (про що теж, до речі, не забуває сказати невідомий автор) і має дещо сумнівну підготовку, його учасники все одно герої. Вони стали на захист рідних кордонів, готові ризикувати власним життям і обрали вони, зрештою, не спокій і комфорт у колі родини, а труднощі і злидні військового побуту. За це їм честь і хвала:

Не лѣпо ли ны бяшеть, брáтіе,
начяти старыми словесы трýдных пóвѣстіи
пълкý Игоревѣ,
Игоря Святъслáвлича?
Начáти же ся тъи пѣсни по былинамь сегò врéмени,
а не по замышлéнію Бояню.

"Не пора ль нам, братия, начать
О походе Игоревом слово,
Чтоб старинной речью рассказать
Про деянья князя удалого?
д воспеть нам, братия, его –
В похвалу трудам его и ранам –
По былинам времени сего,
Не гоняясь в песне за Бояном" [8, 95][*]

У наведеному уривку зі вступу до "Слова..." очевидним є поважне авторське ставлення до Ігоря за його хоробрі діяння, за його рани і страждання.

Обов'язковими для зображення у творах героїчного епосу є картини грандіозних баталій, нерідко двобоїв, що допомагають яскравіше показати фізичну міць героя, його надлюдську волю й хоробрість. При цьому описи ведення героями воєнних дій є зумисне пришвидченими, підкреслено перебільшеними. Цим власне автор хотів довести, що в описі героя усе є важливим: і зовнішність, і військове знаряддя, і воєнні дії:

Яръ тýре Всéволóде!
Стоиши на борóни.
прыщеши на вóи стрѣлами,
грéмлеши о шéломы мечи харалýжными.
Кáмо тýрь поскочяше, своимъ златымъ шéломомъ посвѣчивая,
Тáмо лежáть погáныя гóловы половéцкыя.
Поскéпаны сáблями калéными шéломы оварьскыя
Отъ тéбе яръ тýре Всéволóде!
Кáя рáны, дорогá брáтіе,
Забывъ чти и живота.

"Славний яр тур Всеволод! С полками
В обороне крепко ты стоишь,
Прыщешь стрелы острыми
О шеломы ратные гремишь.
Где ты ни проскачешь, тур, шеломом
Золотым посвечивая, там
Шишаки земель аварских с громом
Падают разбиты пополам,
И слетают головы с поганых,
Саблями порублены в бою,
И тебе ли тур, скорбеть о ранах,
Если жизнь не ценишь ты свою" [8, 101]

Показовим є і той факт, що завершується літературна пам'ятка славою Ігорю, буй тур Всеволоду та Володимиру Ігоровичу:

"Слáва Игорю Святъслáвличю
Бýй тýру Всéволóду!
Владиміру Игоревичу!"
Здрáви князя и дружина,
Побарáя за христьяны на погáныя влъки!
Князем слáва а дружинѣ!
Аминь. [9, 56]

"Слава князю Игорю,
Буй тур Всеволоду,
Владимиру игоревичу!
Слава всем, кто, не жалея сил,
За християн полки поганых бил!" [8,101].

Отже, із вищенаведених уривків стає зрозумілим, що в "Слові..." перед нами постають не звичайні люди, а **герої** – найкращі представники свого народу, його цвіт, його гордість. Похвала героям є наскрізним мотивом "Слова...". Можна із впевненістю стверджувати, що, співаючи славу Ігорю, Всево-

[*] Тут і далі "Слово..." цитується згідно з давньоруським рукописом та поетичним перекладом М.Заболоцького.

лоду та Володимиру Ігоровичу, автор пам'ятки виконав урочистий гімн усім руським князям-захисникам рідної землі.

Варто наголосити на наявності в "Слові..." **героїчних дружинних промов,** що також є невід'ємним атрибутом творів героїчного епосу. Героїчні промови сприяють створенню особливої атмосфери військової урочистості і водночас емоційної напруги та небезпеки. Промови завжди рішучі, динамічні, наївно переконливі, оратор стає навпроти своєї дружини, і немов би намагається вселити в неї впевненість у перемозі, зарядити її вогнем своєї енергії, переконати її в тому, що іншого шляху бути не може. Слід відзначити героїчну промову Ігоря до ратної дружини перед першою битвою:

И рече Игорь къ дружинѣ своеи:
"Брáтіе й дружино!
Луце жъ бы потяту быти,
нéже полонéну быти.
А всядемъ, брáтіе, на свои бръзыя кóмони
да позримъ синего Дóну".
Спáла князю у умь пóхоть –
и жáлость ему знамéніе заступи
искусити Дóну великаго.
"Хощý бо, – речé, –
кóпіе приломити конéць пóля Половéцкого:
съ вáми, рýсици,
хощý главý свою приложити,
а любо испити шéломомь Дóну!" [9, 26]

"… И, не зная, что сулит судьбина,
Князь промолвил: "Братья й дружина!
Лучше быть убиту от мечей,
Чем от рук поганих полонену!
Сядем, братья, на лихих коней
Да посмотрим сйнего ми Дону!
<...> Копие хочу я преломить
В половецком поле незнакомом,
С вами, братья, голову сложить
Либо Дону зачерпнуть шеломом!" [8, 98].

Як зазначає відомий дослідник "Слова..." М.Ю.Брайчевський, "<...> автор "Слова..." наводить промови Ігоря і Всеволода, подаючи їх повний текст. Якщо б останній був достовірним, ми одержали б вагоме свідчення на користь участі поета принаймні в цих подіях, що передували самому походу" [1; 381]. До речі, таку можливість припускав свого часу й Іван Франко: "Мабуть, сам автор-співак був на тій нараді та й тут бачив Ігоря..." [Цит. за: 1; 381]. Це зайвий раз підтверджує змістовну силу та емоційну виразність героїчних промов у пам'ятці.

Не менш значущими у творах героїчного епосу є змалювання загибелі героїв. Як вже зазначалось, подвиги героїв, їхню смерть завжди переживали як надзвичайно важливу подію. Смерть героїв подається як подія всесвітнього масштабу, як втрата надзвичайна. Увесь всесвітній сум переданий у цих смертях, усі попередні і майбутні покоління мають знати і розуміти глибину втрати і віддати належну данину поваги і пам'яті загиблим. Не знає меж авторська скорбота за загиблими й у "Слові...", де картини опису плачів нагадують фольклорні плачі та голосіння. За загиблими сумує природа, сумує рідна земля, сумують їхні матері і дружини:

А Игорева хráброго плъку не кресити!
За нимъ кликну Кáрна и Жля,
Поскóчи по Рýскои земли,
смáгу людемъ мычючи въ плáмянѣ рóзѣ
Жéны рускія въсплáкашись, à ркучи:
"Ужé нáмъ своихъ милыхъ лáдъ
Ни мыслию смыслити,
Ни дýмою сдýмати,
Ни очима съглядáти,
А злáта и сребрá ни мáло того потрепáти".
А въстонá бо, брáтіе, Кíевъ тýгою,
А Черниговъ напáстьми.
Тоскá разліяся по Рýскои земли. [9, 36]

".. Не воскреснуть Игоря дружине,
Не подняться после долгой сечи!
И явилась карна и в кручине
Смертный вопль исторгла, и далече
Заметалась желя по дорогам,
Потрясая искрометным рогом.
И от края, братья, и до края
Пали жены русские рыдая:
"Уж не видеть милых лад нам боле!
Кто разбудит их на ратном поле? <...>"
Стонет, братья, Киев над горою,
Тяжела Чернигову напасть,
И печаль великою рекою
По селеньям русским разлилась" [8, 103–104].

Окрім того, що героїчний епос побудований на культі героя, він має особливий художній стиль, який Д.С.Лихачов визначає як **"монументально-історичний стиль літератури XI–XIII ст."** [8; 20]. Для домонгольського періоду в розвиткові давньоруської літератури була характерна "естетика дистанцій" – дистанцій просторових і часових. Як

зазначає Д.С.Лихачов, "<...> чтобы быть эстетически ценным, явление (событие) должно быть представлено в громадной перспективе, с далекого расстояния, как бы "с птичьего полета" [8; 20]. "Слово о полку Ігоревім" за своїм сюжетом, образами, просторовими межами – твір надзвичайно монументальний. Його героєм є уся Руська земля. В художню оповідь "Слова..." введений широкий географічний простір: від Новгорода на півночі – до Тмуторокані на Чорному морі на півдні; від Волги на сході – до Галича на заході. Десятки річок, міст, князівств охоплені дією "Слова..." і створюють його титанічне тло. При цьому автор розглядає Руську землю не відокремлено від європейських народів, а навпаки – він змушує дослухатися до наших подій німців та венеціанців, греків і моравів, а половців, литву, ятвягів і деремелу (литовські племена) бути безпосередніми учасниками цих подій.

Відмінною ознакою стилю монументального історизму XI–XIII ст., на думку Д.С.Лихачова, " <...> есть не неподвижность, или, по крайней мере, малая подвижность, а другое – сила, выраженная в быстроте, способности преодолевать огромные пространства, энергии походов, переездов" [8; 21]. Саме так відбуваються дії у "Слові...", коли широкий простір дії умовно об'єднується гіперболічною швидкістю пересування героїв. Їх швидкість просто казкова, фантастична. Масштаб битви руських воїнів з половцями охоплює увесь степ завдяки гармонійному злиттю природи з діями людей: перед битвою з половцями "кровавые зори свет поведают", "черные тучи с моря идут...", "земля гудит, реки мутно текут, прах над полями несется". Після поразки Ігоря широкий сум ллється по Русі.

Характерним для стилю монументального історизму XI–XIII ст. є, так званий, **"лирический беспорядок"** (термін Д.С.Лихачова), який проявляється в "Слові..." у тому, що автор постійно переключає свою увагу з оповіді про сучасне на спогади про минуле. Минуле – це свого роду фон, на якому розгортаються події минулого і створюється історична глибина, історична перспектива – необхідна умова, з одного боку, для усвідомлення історичної значущості подій, що відбуваються за життя автора, а з іншого – для усвідомлення сучасної епохи як естетично ціннісної, гідної возвеличення та увіковічення. Як влучно пише Д.С.Лихачов, "<...> каждое событие настоящего имеет как бы еще одно измерение – в историческом прошлом. Оно "исторически рельефно". Тем самым достигается своеобразная й очень важная для понимания той эпохи историческая монументальность всего происходящего в настоящем" [8; 22]. Ця ознака творів героїчного епосу має також назву **універсальності часу.** Вона означає вічність, неминущість (універсальність) цінностей, що сповідуються у творі, а саме: любов до батьківщини, повага і відповідальність перед сім'єю (подружня вірність), шанобливе ставлення до бога (богів) або релігійна вихованість (покірність) тощо. Перелічені цінності є універсальними тому, що вони не знають ані часових, ані національних, ані географічних обмежень. Минають роки, століття, тисячоліття, а цінності залишаються пріоритетними, зайвий раз нагадуючи людині, хто вона є, завдяки кому і для чого вона у цей світ прийшла, і, що вона залишить після себе...

Важливо зазначити, що монументальному історизму XI–XIII ст. є притаманною також **об'єктивність оповіді,** коли дається об'єктивна картина світу та життя, без заглиблення у внутрішній світ дійових осіб. Як вище зазначалось, автор "Слова..." всіх учасників воєнного походу, незважаючи на поразку і її наслідки, змальовує героями і співає їм урочистий гімн. Необдуманість вчинку Ігоря він ніби намагається виправдати, і, привівши його на поклін до київського князя Святослава, дає йому шанс виправитися і визнати свою провину перед великим київським князем.

Із об'єктивністю оповіді тісно пов'язана ще одна ознака стилю монументального історизму – **речове зображення життя,** коли митець зосереджує увагу на зовнішньому зображенні подій, приділяючи велику увагу зоровим, слуховим та моторним відчуттям. Він намагається нічого не пропустити, у деталях і подробицях повідомляючи читачеві про те, що відбулося. В такий спосіб митець мимоволі робить читача очевидцем описуваних подій завдяки цій деталізації. Вже з перших рядків читач відчуває себе естетично охопленим світом подій і явищ "Слова...", більше того, інколи створюється відчуття своєї співпричетності до описуваного і, ймовірно, пережитого автором.

Необхідно відзначити також **традиційність** як одну з провідних ознак монументального історизму XI–XIII ст. Окрім подій, епічний митець, як правило, уводить у свою поетичну оповідь описи звичаїв, морально-етич-

них норм і традицій, за якими жили наші пращури. Це ті загальноприйняті норми і цінності, що були в основі їхніх людських та сімейно-побутових взаємин, їхніх стосунків із природою, навколишнім світом, вищими силами. Це, в першу чергу, закон любові до рідної землі і відданого служіння їй, закон васальної вірності (всі удільні князі мали узгоджувати свої політичні дії і наміри з київським князем), закон поваги до героїв, закон подружньої любові і вірності (Ігор – Ярославна), закон моральної відповідальності князя за свою ратну дружину тощо. Описуючи ці норми і традиції, епічний митець глибше знайомить читача із тим часом, тією епохою, у яку відбувалися події, допомагаючи тим самим читачеві ґрунтовніше їх зрозуміти.

Особливою у творах героїчного епосу є форма вираження авторської позиції. Було б помилкою вважати, що в них авторське ставлення до подій є відсутнім, тому що ліричне (суб'єктивне) начало, як відомо, з'явилось у літературі значно пізніше. Епічні твори демонструють досить оригінальний спосіб авторської присутності'у творі. Він полягає у відборі і порядку розташування подій, що включив автор у свою поетичну оповідь. Автор "Слова..." дозволив собі не тільки по-своєму розставити акценти, але й змінити, певною мірою, спотворити послідовність реальних історичних подій. Адже, як відомо з історичних джерел, князь Ігор після втечі з половецького полону повертається додому у рідний Новгород, і тільки згодом він їде в Київ з повинною. У "Слові..." ж автор примушує Ігоря одразу з полону прийти в Київ, покаятися і визнати тим самим свою провину перед великим київським князем.

Яку мету переслідував невідомий автор, змінюючи послідовність подій? Це риторичне питання, адже насправді відповідь на нього чітка і прозора. Автором керують виключно почуття глибокої громадянськості і болю за відсутність єдності між руськими князями, за жадобу до влади, яка їх охопила, за їх егоїзм і братню ненависть. Особливе звучання ці думки автора-громадянина мали напередодні татаро-монгольської навали, коли кордони Русі були відкритими для зовнішніх ворогів:

Уже́ бо, бра́тіе невесе́лая година въстала,
уже́ пустыни силу прикрыла.
Въста́ла обида въ силахъ Да́жьбожа вну́ка,
вступила дѣвою на зе́млю Трояню,
въссплескала лебедиными крылы на синѣмъ мо́ръ у До́ну;
плещучи, упу́ди жирня времена́.
Усо́бица княземъ на пога́ныя погыбе,
рекоста бо бра́тъ бра́ту:
"Се́ мое́, а то́ мое́ же".
И начяша князи про мало́е – "се великое" млъвити
а сами на се́бе крамо́лу кова́ти.
А пога́ній съ всѣхъ стра́нъ прихожда́ху съ побѣдами
на зе́млю Ру́скую. [9; 34]

"Й настала тяжкая година,
<…> А *князья дружин не собирают,*
Не идут войной на супостата,
Малое великим называют
И куют крамолу брат на брата.
И куют крамолу брат на брата.
И повсюду бедствие й горе..." [8; 103].

Незважаючи на те, що питання про авторство "Слова..." дотепер залишається у гіпотетичному вимірі, із тексту твору ми дізнаємося про автора як особистість. Він не просто поет, він перш за все громадянин, патріот, що глибоко вболіває за свою батьківщину, за її теперішнє і майбутнє. Він щиро вірить: князі зуміють подолати лихий розбрат, зможуть порозумітися. Вочевидь, що автор "Слова..." наділений не меншим героїзмом, ніж його хоробрі персонажі, тільки його героїзм інший: він – у силі художнього слова, у мужній його правдивості, у відданій любові до рідної землі. Саме тому його присутність у "Слові..." є такою помітною і підкреслено виразною. Без зайвого пафосу можна стверджувати, що автор і рідна земля у "Слові..." злились в єдине ціле. На наше переконання, саме цю мету невідомий автор і переслідував: розчинитися у понятті батьківщини, взяти на себе частину її страждань, і найосновніше – викликати у читача відчуття болю, гідності і відповідальності за її біль і страждання. Власне кажучи, такі ідеї і складають основний пафос творів героїчного епосу.

1. *Брайчевський М. Ю.* Автор "Слова о полку Ігоревім та культура Київської Русі / М. Ю. Брайчевський. – К. : Фенікс, 2005. – 552 с.
2. *Гетманец М. Ф.* Тайна реки Каялы / М. Ф. Гетманец. – Х. : Изд-во при ХГУ, 1989. – 168 с.
3. *Лихачев Д. С.* "Слово о полку Игореве" й культура его временй : монография / Д. С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – Л. : Художественная литература, 1985. – 352 с.

4. *Личачев Д. С.* "Слово о полку Игореве": Историко-литературьїй очерк : пособие для учителей / Д. С. Лихачев. – 2-е изд., испр. й доп. – М. : Просвещение, 1982. – 176 с.
5. *Махновець Леонід.* Про автора "Слова о полку Ігоревім". – К. : Вид-во при КДУ, 1989. – 262 с.
6. *Пінчук С. П.* "Слово о полку Ігоревім" : посібник для вчителя / С. П. Пінчук. – К. : Радянська школа, 1990. – 141 с.
7. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Радянська школа, 1971. – 486 с.
8. Слово о полку Игореве: Древнерусский текст / пер., сост., вступ, ст., вступ. заметки к разделам, примеч. Д. С. Лихачева ; поэтические переложения В. А. Жуковского, Н. А. Заболоцкого, Й. Й. Шкляревского ; худож. В. А. Фаворский. – М. : Просвещение, 1984. – 207 с.
9. Слово о полку Ігоревім / вступна стаття, редакція текстів, ритмічний переклад "Слова..." та прим. Леоніда Махновця. – К. : Дніпро, 1970. – 170 с.

В статье литературный памятник "Слово о полку Игореве" анализируется в призме его принадлежности к произведениям героического эпоса. Исследуются отличительне признаки героического эпоса как жанра и их наличие в "Слове...", определяются характерные черты монументально-исторического стиля литературного памятника. В исследовании также выясняется форма выражения авторского сознания в "Слове...", определяются гражданственно-патриотические приоритеты поэта.

Ключевые слова: *героический эпос, герой, героическое, монументально-исторический стиль, поэт-гражданин.*

In the article it is analyzed the belonging of "Slovo o polku Igorevim" to the heroic epic. It is investigated the specific features of the heroic epic and their presence in the work "Slovo...", is determined the characteristic features of the monumental-historical style of the literary work. It is also revised the form of the author's conscience and social-political dominants.

Keywords: *the heroic epic, hero, heroic, the monumental-historical style, the poet-citizen.*

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА: ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВІ ПАРАМЕТРИ

УДК 373.5.016:821.111.09
ББК 83.3 (4 Пол.)

Ольга Куцевол

ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ ПРИ ВИВЧЕННІ ЖИТТЄПИСУ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

У статті висвітлено сучасні підходи до вивчення біографії письменника Джозефа Конрада з використанням художньо-біографічних творів.

Ключові слова: *вивчення біографії письменника, художньо-біографічні твори, мемуарні та епістолярні джерела.*

У сучасному літературознавчому й методичному дискурсі утвердилась думка про важливість вивчення письменницьких біографій як цінного джерела інтелектуального, духовного, екзистенційного впливу на читачів. Пошуки шляхів активного залучення учнівської молоді до осмислення життєпису майстрів слова – актуальна проблема сучасної методики навчання літератури (Н.Волошина, О.Ісаєва, Ж.Клименко, Л.Мірошниченко, Є.Пасічник, Б.Степанишин, Г.Токмань). Одним із способів осягнення індивідуального світу видатних особистостей (письменників, художників, музикантів) може стати аналіз продуктів їхньої творчої діяльності, автобіографій, щоденників, мемуарних та епістолярних джерел, спогадів очевидців, художньо-біографічних творів тощо. У дослідженнях небагатьох учених (О.Галич, Н.Петриченко, М.Толстенкова) напрацьовані конкретні рекомендації щодо використання мемуарних та епістолярних матеріалів у процесі шкільної літературної освіти. Нерозробленість методики залучення художньо-біографічних джерел при вивченні життєпису письменників загалом і Джозефа Конрада, зокрема, створює широкий простір для науково-методичних пошуків.

Метою статті є накреслення сучасних підходів до використання художньо-біографічних матеріалів з метою ознайомлення учнів з особою письменника на прикладі Джозефа Конрада.

Особливість запропонованого підходу до шкільного вивчення письменницького життєпису полягає в перенесенні акценту з академічної літературознавчої інформації на широке залучення художньо-біографічних та художньо-документальних джерел. Це зумовлюється кількома причинами:

- як засвідчує шкільна практика, через розповідь про особливі життєві моменти біографії митця, які закарбовуються в пам'яті, учні краще засвоюють і його твори;
- сама форма художньо-біографічних та художньо-документальних творів зумовлює передачу живого, безпосереднього враження від неповторної особистості письменника;
- зазвичай виклад матеріалу в художньо-біографічних та художньо-документальних джерелах емоційно наснажений, а не академічно нейтральний, що якнайкраще відповідає особливостям сприймання реципієнтами шкільного віку;
- виникає можливість рельєфніше окреслити творчі та особистісні стосунки письменника, наочніше презентувати його місце в національній та світовій літературі;
- цікавим є погляд на життєтворчість митця очима колеги чи близької людини, добре обізнаної з його біографією, думками та переживаннями.

Проектуючи урок вивчення життєпису письменника з широким залученням творів художньо-біографічного та художньо-документального характеру, словесник має враховувати, що під час їх сприймання й аналізу виникає своєрідний полілог кількох комунікантів: учень – учитель – особа конкретного письменника в художньо-біографічному чи художньо-документальному джерелі – сам автор цього твору – позиція літературознавців і критиків, які у своїх працях дають оцінку постаті митця. Кожний компонент має бінарний зворотній зв'язок, що детерміновано подвійною інтерпретацією: щоб учень повно сприйняв біографію та особистість письменника, потрібна допомога вчителя, котрий, виконуючи роль фасилітатора, забезпечує осмислення юним читачем авторської концепції, відображеної в художньо-документальному джерелі. До цього залучаються ще й необхідні літературознавчі знання.

© Куцевол О., 2013–2014

Варто зауважити, що автор художньо-біографічного чи художньо-документального твору і його реципієнт сприймають постать письменника з різних ракурсів: автор – через спогади, документи й факти; читач – опосередковано, очима автора. Якщо ж учень володіє достатнім рівнем читацької компетентності, то він здатен ще порівняти художню інтерпретацію біографічного матеріалу з його оцінкою в літературознавчих та літературно-критичних джерелах.

У своїй студії ми опираємось на філософські засади ***культурно-антропологічного підходу***, за якого у фокусі розгляду постає творча постать у її тісних взаємозв'язках з діяльністю своєї видатної родини. У відповідності з цим особливої значущості набувають концептуальні настанови І.Денисюка про те, що дослідження життєпису письменника в контексті літературної династії ґрунтується "на ***комплексно-синтетичній методиці***, яка враховує певні спадкові психічні риси даного родинного конгломерату, домінантні зацікавлення й ступінь обдарованості, почуття громадянської повинності, культуру сімейних стосунків і товариського життя, діалектику родинної єдності й антиномію окремих особистостей і генерацій тощо" [4, 165].

Також послуговуємось ідеями психоаналітичної парадигми З.Фройда, працями А.Адлера, Е.Еріксона, Е.Фромма, К.Г.Юнга; літературознавчими дослідженнями О.Галича, І.Денисюка, О.Забужко, Н.Зборовської, С.Павличко та ін. Перспективним напрямком вивчення життєтворчості письменника вважаємо ***сценарний аналіз біографії***, запропонований представником американської гуманістичної психології Е.Берном. Поняття ***"життєвого сценарію"*** визначається ним як "план, що впорядковується в дитинстві, підкріплюється батьками, виражається в подальших подіях і завершується так, як було визначено з самого початку" [1].

Сучасні вчені-психологи Е.Сергієнко та Н.Харламенкова виокремлюють два найчастотніші підходи до пояснення процесу структурування життєвого сценарію:

а) перший полягає в переважно несвідомому виборі життєвого плану, який здійснюється на ранніх стадіях онтогенезу особистості;

б) другий ґрунтується на свідомому виборі та регуляції процесу життя [9].

Учені визначають такі характерні особливості життєвого сценарію: початок його формування батьками припадає на момент народження дитини; у 4 роки малюк обирає життєву позицію в координатах стосунків "Я – інші люди", "успішність – неуспішність"; у семирічному віці під впливом батьків формування сценарію фактично завершується; із 7 до 12 років у нього додаються певні деталі; далі сценарій переглядається й набуває більш реалістичних рис, відповідно до соціально-економічних, освітніх та культурних обставин життя [1]. Прихильники цього підходу (В.Джойнс, Й.Стюарт, К.Штайнер) доводять, що життєвий сценарій завжди має спрямованість на певну, індивідуальну для кожної людини розв'язку, проте вона не є фатально приреченою, а може коригуватись.

Поглянемо в такому ракурсі на життя Дж.Конрада, зробити це допоможуть автобіографічні нотатки письменника, розкидані в публіцистичних статтях "Візит до Польщі", "Перші новини" ("First News", 1918), у численних книгах: "Дзеркало морів" ("The Mirror of the Seas", 1906), "Персональний рекорд" ("A Personal Record", 1912), збірках мемуарів ("Notes on My Books", 1921), листів ("Notes on Life and Letters", 1921), есеїв ("Last Essays", 1926), а також у спогадах його рідних (синів Бориса та Джона, дружини Джесіки, дядька Тадеуша Бобровського) та сучасників: Джона Голсуорсі, Стефана Жеромського, Бертрана Рассела, Форда Медокса Форда та ін. [3; 5; 8; 12; 13; 14; 15].

Життєвий сценарій Юзефа Теодора Конрада Коженьовського (Korzeniowski) почав писатися його рідними, коли вони дали йому, паростку шляхетного роду герба Наленч (Nałęcz), імена дідів – Юзефа Бобровського й Теодора Коженьовського. Прикметно, що Конрадом малюка нарекли на честь літературного персонажа відомої поеми А. Міцкевича "Конрад Валленрод", ніби програмуючи його на віддане служіння потоптаній і зневаженій Польщі.

Мемуарні джерела дозволяють з упевненістю стверджувати, що батько майбутнього митця Аполло Коженьовський свідомо складав сценарій синового життя, готуючи свого первістка, якого в родині пестливо кликали "Конрадеком", до боротьби за зганьблену російським царатом "Ойтчизну". Підтвердженням цього є рядки з вірша, написаного ним на народження сина: *"Дитя, скажи собі: / Нема у мене рідної землі, / Любові, батьківщини й честі, / Допоки волі не побачить Польща..."*.

Високоосвічений шляхтич, що здобував правничу освіту в Петербурзькому університеті, поет, драматург, перекладач, громадський діяч, він займав украй радикальні позиції в питанні визволення Польщі з-під гніту Російської імперії. У спогадах сучасників читаємо таку характеристику Коженьовського: "Поривчастий, відкритий, щиро люблячий людей... У своїх судженнях про них був невблаганний і на словах, і на папері, проте в повсякденному житті, здається, був навіть занадто поблажливий... Серце мав м'яке й чуле, сповнене жалості до бідних та пригноблених" [13].

Сучасники визнають неабияку поетичну обдарованість цієї особистості, яку "справедливо можна віднести до числа найталановитіших учнів Красінського" [13]. У драмах "Комедія" ("Komedia", 1855) та "Для милого гроша" ("Dla miłego grosza", 1858), що мали популярність у патріотично налаштованому польському загалі, гостро критикував дії багатої шляхти, яка визискувала український люд; а у віршах, збережених лише в рукописах, засуджував жорстоке придушення царським військом антикріпосницького руху в Київській губернії [6, 284].

Непересічною особистістю була й мати Конрада, уроджена Бобровська із шляхетського роду герба Ястжембец (Jastrzębiec). Ось як відгукувався про неї брат Тадеуш: "Старша сестра моя вирізнялась незвичайною красою, шляхетними манерами, непересічним розумом і серцем, вона була значно освіченіша звичайних наших дам" [13]. Така висококомпліментарна характеристика поєднується з критичними зауваженнями щодо Евелініного характеру: "Догодити їй було нелегко, оскільки в юні роки вона більше вимагала, аніж могла й хотіла робити для інших... Лише пізніше, коли вона поєднала долю з коханим, риси її розуму й серця, почуттів та розсудливості розвинулися вповні" [13].

Подружній союз Аполло та Евеліни був заснований не лише на коханні, а що важливіше, на єдності громадянських поглядів, патріотизмі та духовній спільності. Коли в жовтні 1861 р. А.Коженьовського було заарештовано за участь в організації польського спротиву імперській владі, а в травні наступного року заслано до Пензи, а звідти до Вологди, то дружина саможертовно розділила з ним цю гірку чашу. У суворих умовах російської півночі захворів спочатку 5-річний Конрадек, згодом Евеліна й Аполло. На початку 1863 р. у зв'язку з погіршенням здоров'я родині Коженьовських дозволили відбувати покарання в більш сприятливих кліматичних умовах, ближче до батьківщини – на Чернігівщині. Тут Аполло відновив активну літературну діяльність, зокрема написав історико-мемуарний твір "Польща й Москва", повертаючись до дражливого питання національних взаємин цих двох народів.

А далі нові жорстокі удари долі, пов'язані з придушенням Січневого повстання 1863–1864 р., що охопило Королівство Польське, Литву, Білорусію та частково Правобережну Україну. Гірка невдача повстання була сприйнята відчайдухом як поразка справи визволення Польщі, якій він ревно служив. Суспільна трагедія поглибилася сімейною – винищена родина Коженьовських: у вирі національно-визвольних змагань загинув брат Роберт, другий – Гіляри – заслання до Сибіру й помер у Томську, сестра Емілія також станована на маргінеси Російської імперії. До цих негараздів додалася ще непоправна втрата дружини, котра була його соратником й однодумцем, - у 1865 р. Евеліну доконав набутий на засланні туберкульоз. Проте мемуаристи вважають, що "в найтяжчих життєвих обставинах, пов'язаних з трагедією народу й суспільства, вона змогла вистояти й до кінця зберегти вірність своєму громадянському обов'язку; будучи люблячою матір'ю та дружиною, розділила чоловікове вигнання й здобула глибоке визнання та повагу як з-поміж своїх, так і серед чужих, достойно представивши польську жінку" [13].

Зоставшись з двома дрібними дітьми на руках, 45-річний удівець сам захворів на сухоти та серцеву недостатність. Проте він і далі стійко ніс свій хрест, шукаючи забуття в літературній творчості та вихованні сина. Юзеф згадував, як на засланні батько настійливо вивчав з ним рідну польську та французьку мови, як невтомно працював над перекладами В.Шекспіра, В.Гюго, А.де Віньї, Ч.Діккенса. Він окреслював допитливому малюку читацьке коло – твори класиків світового письменства (М.Сервантеса, В.Гюго, Ч.Діккенса) й ніби передавав синові естафету, програмував його майбутнє заняття літературою, іноземними мовами, захоплення людьми складної долі й сильного духу. У житті А.Коженьовського наріжними були поняття "честь" і "відданість". Цей дорогоцінний спадок він залишив нащадкам.

Незглибимим враженням Конрадового дитинства стала батькова смерть і похорон.

Уже на схилі власного життя, перейшовши 60-літній рубіж, будучи відомим письменником і бувалим чоловіком, він так описав тогочасні відчуття в передмові до автобіографії "Послужний список": "Цілком природно, хлопчиком я майже нічого не знав про діяльність батька, оскільки мені ще не виповнилося дванадцяти, коли він помер. Що я бачив своїми очима, то це публічні похорони, пусті вулиці [Кракова. – *О.К.*], притихлий натовп. Однак уже тоді я достатньо чітко розумів, що це демонстрація національного духу, яка розгорнулася з достойного приводу". Підліток відчув, що всі учасники й випадкові свідки траурної процесії пошановують людину, котра "зберегла відданість почуттю, яке також билося в їхніх грудях".

Та ще більше потрясіння Юзеф пережив за два тижні до цього, коли випадково побачив, як батько, знесилений кількарічною недугою, звівшись зі смертного одра, палив свої рукописи та листи. Дж. Конрад згадує: йому здалося, "нібито батько мав не стільки вигляд важкохворої, скільки смертельно втомленої – зламаної людини". Ця подія була сприйнята підлітком як свідчення поразки, але не перед обличчям смерті, оскільки "для людини таких стійких переконань смерть не могла бути достойним супротивником".

Після батькового відходу значний вплив на формування 12-річним підлітком сценарію свого життя мав дядько по материній лінії – Тадеуш Бобровський. Він був також небуденною людиною: потомок давнього шляхетського роду, громадський діяч, мемуарист, випускник Петербурзького університету, який відмовився від наукової кар'єри (кафедри права в Казанському університеті) і через сімейні обставини повернувся на батьківщину. Сподівання амбітного дипломованого магістра міжнародного права на посаду в державному апараті зруйнувала неблагонадійна репутація членів родини Бобровських-Коженьовських, які брали участь у визвольному русі польських патріотів. Та ця неординарна особистість самореалізувалася в діяльності мирового судді Липовецького повіту (тепер Вінницької обл.), опікунстві багатьох сиріт, у тому числі й племінника Юзефа Коженьовського. За оцінкою друга й відомого правника В.Спасовича, він був альтруїстом, якого любили люди [13, I, 36]. З юначих літ Т.Бобровський вів щоденник, що пізніше став основою спогадів, опублікованих посмертно під назвою "Мемуари Тадеуша Бобровського" ("Pamiętniki Tadeusza Bobrowskiego", 1900). За визнанням істориків, це видання є важливим джерелом вивчення політичної, економічної та побутової історії польської шляхти II половини XIX ст. в Україні [6, 58]. Перевидання мемуарів, найменоване "Щоденником мого життя" ("Pamiętnik mojego życia", 1979), а також епістолярій Т.Бобровського ("Listy do Konrada", 1996) дають читачам третього тисячоліття чимало цінної інформації про дитячі та юнацькі роки Дж.Конрада.

Сам письменник вважав дядька чи не найважливішою постаттю у своєму житті, про що зізнавався в одному з листів за 10 років по його смерті: "Про Тадеуша Бобровського, мого дядька, опікуна й доброчинця не можу писати з холодним серцем. До сьогодні, по десяти літах, залишаюсь під важким враженням моєї втрати. То була людина великого характеру й незвичайного розуму. ... Будь-якими позитивними сторонами, які має мій характер, завдячую його прив'язаності, опіці та впливові" [13, I, 13].

Юзеф живе в родині Бобровського у фільварках Казимирівка (нині Оратівський р-н Вінницької обл.) та Новофастів Сквирського повіту (тепер Київської обл.). Юний шляхтич росте допитливим і мрійливим. На схилі віку, Дж. Конрад запише в спогадах: "Мені було дев'ять літ чи близько цьому, і я, сидячи над картою Африки того часу, ткнув пальцем у білу пляму, яка приховувала нерозгадану таємницю цього континенту, і сказав собі з абсолютною певністю і вражаючою твердістю, котра вже давно була в моєму характері: – Виросту і побуваю тут!".

Але спочатку шлях проліг не до африканських берегів, а до Одеси, де він лікувався. Тут юний романтик уперше побачив море, яким захворів ним на все життя. Далі – мешкання в старовинних Кракові та Львові, де Бобровський прагне дати небожеві пристойну освіту. Улітку 1873 р. Юзеф подорожує по Швейцарії та Північній Італії, пізнає складне й багатобарвне життя, на сторінках якого відбились захопливі морські пейзажі Середземномор'я та горді Альпи, історичні пам'ятки давніх європейських міст і досі невідомі картини чужоземної екзотики. Цей час наповнений першими самостійними розмислами над побаченим і почутим, прочитаним і вивченим.

Як і кожний у цьому віці, юнак моделює сценарій власного життя. Однак перед ним нагально постає складна дилема: невмолиме наближення до межі, коли, як підданий Ро-

сійської імперії, він буде рекрутований до війська. Конрад навіть не припускає думки стати до лав царської армії під знамена ката своєї Батьківщини й родини! Відтак, підтриманий опікуном, 15-річний дворянин-недоросток зважується на кардинальний крок – змінити громадянство і їде в жовтні 1874 р. до французького міста Марсель. Так починається багаторічна одіссея добровільного вигнанця й довічна розлука з рідною землею.

Маючи щомісячний опікунський пенсіон та вільне володіння французькою мовою, Ю.Коженьовський прагне здобути професію моряка. У цій юнацькій мрії, напевне, виявляється вплив бурхливої батькової натури й зачарування прочитаними англійськими та французькими пригодницькими романами. Здається, життєвий сценарій має розгортатися далі за чітко накресленим вектором, але сталось не так: хлопець поринає не лише в морські подорожі, а ще й у суєтне житейське море. Його приваблює бурхливе світське життя та авантюри, як-от контрабанда зброї до Іспанії, що закінчилась нищівним провалом. Повернути витрачені кошти ще одним ризикованим способом – грою в рулетку в Монте-Карло – не вдалося. Цей програш ще більше поглибив фінансовий крах Юзефа. Останньою межею катастрофи була відмова російського консула підписати дозвіл на роботу хлопця моряком, що мало призвести до його подальшої депортації з Франції в Росію. Збіг цих обставин був сприйнятий 20-річним юнаком як нерозв'язний гордіїв вузол, що підштовхнуло його до самогубства. На щастя, вистріл не став фатальним, а клопоти й підтримка дядька Тадеуша сприяли швидкому одужанню. Унаслідок болісних роздумів та впливу опікуна, котрий спонукав племінника до переоцінки поведінки, оскільки вважав більш прийнятною виваженість вчинків, характерну Бобровським, а не запальність Коженьовських [11, 68], Юзеф вносить корективи в життєвий сценарій.

У квітні 1878 р. він покидає Марсель і наймається на корабель англійського торгового флоту. За три роки простий матрос, вихідець з далекої Польщі, котрий до 20-ти років не знав жодного слова англійською, аристократ, чужий і незрозумілий не лише морському плебсу, а й вищим офіцерам, робить неймовірне: він складає штурманський екзамен! Дядько вкотре виявляє палку підтримку та схвалення дій племінника, що відображено в листі, сповненому щирої гордості: "Дорогий мій хлопчику й штурмане! Перший крок зроблено! Тепер потрібна праця й витримка, витримка й праця, аби зробити наступні кроки й закріпити за собою місце в житті, бо незабаром тобі виповниться вже 24-й рік…" [11, 68].

Англійському торговому флоту майбутній письменник віддасть наступні 15 років життя. Тут він досягне карколомної кар'єри – від матроса до капітана, а в 1886 р. отримає британське громадянство й нове прізвище – Джозеф Конрад, що уславить його не стільки як морського вовка, скільки як англійського письменника, твори якого увійдуть до золотої скарбниці літератури Великої Британії. Життєвий досвід, здобутий під час морських мандрівок та випробувань на 19 кораблях та відвідання 5 континентів, відображено в багатьох Конрадових творах. Саме з них усвідомлюємо, чим було море для колишнього "сухопутного" хлопчика, котрий зростав на мальовничій українській землі. В оповіданні "Тіньова межа" ("The Shadow Line", 1917), один з його персонажів зізнається: "Я зрозумів, наскільки я був моряком душею, розумом і тілом – людиною, що належала виключно морю й кораблям; море було єдиним значущим світом, а кораблі – випробуванням мужності, темпераменту, хоробрості, вірності – і любові".

Конрад плаває на торговельних судах – вітрильниках і пароплавах, що перевозять вугілля та шерсть, тропічне дерево й джут. Він здійснив чимало рейсів до Індії, Австралії, Малазійського архіпелагу та Африки, побачив багато країн, дев'ять разів обігнув мис Горн! Емоції й переживання мореплавця-європейця, який пізнав життя досі невідомих країн, намагався відтворити аргентинський поет Хосе Луїс Борхес у вірші "Рукопис, знайдений у книзі Джозефа Конрада". На думку поета, враження від широкої й різнобарвної панорами життя наближають представника Старого світу до розуміння першооснов буття, спонукають до роздумів про вічність Всесвіту і сутність людського існування, про цивілізацію і природу, про істинні цінності:

На землях хитких, які випаровують літо,
у білому мреві невидима сходить днина.
Вона полог ночі простромить несамовито
і берег запалить, і жаром дмухне рівнина.

А ніч прадавня, глибока, мов глечик, що воду
лиш всотує. По річці бризі йдуть неозорі.
В індіанському каное, задивившись на зорі,
людина палить сигару й вдихає свободу.

Одвічні сузір'я димок огортає сивий,
минулого й назви немає в цієї миті.
І світ – лиш кілька непевностей, лиш дух
щемливий.
Найперша піна. І найперша людина в світі [2].
(Пер. Сергія Борщевського)

Морські мандрівки дали чимало для гартування Конрадового характеру, набуття неповторного життєвого досвіду та яскравих вражень, для розвитку творчих здібностей. Як людина, що отримала від свого роду імпульс до активного творчого життя, Джозеф не міг обмежитися лише самоствердженням у якості морського капітана – він прагнув до вираження власних думок, почуттів та мрій, тому й заприсягся "повідати про те, що бачив або ж залишитися в невідомості до кінця днів своїх".

З письменницьких мемуарів дізнаємося про подію, що стала поворотною в житті 36-річного чоловіка, коли в 1893 р. на борту пасажирського судна "Торрепс" у водах Тихого океану він зустрів уважного співрозмовника. За час 56-денного плавання до Австралії вони зблизилися, і Конрад довірливо показав супутнику сторінки рукописного твору. Новий знайомець (а ним виявився майбутній романіст Джон Голсуорсі) схвалив ці проби пера.

Зі спогадів останнього можемо уявити зовнішність Конрада тих років: "На пекучому сонці обличчя його здавалося темним – засмагле обличчя з гострою каштановою борідкою, майже чорне волосся й темно-карі очі під складками важких повік. Він був худий, але широкий у плечах, невисокого зросту, ледь сутулий. Він заговорив зі мною із сильним акцентом" [3]. А що головніше – ми дізнаємося про внутрішні риси майбутнього письменника: Голсуорсі одразу впізнав у ньому людину великої харизми, доброго серця, розсудливого розуму та непереборної жаги до життя. Тонка психічна натура цього морського капітана виявлялася в рідкісній вразливості й чутливості. Так випадкові подорожні затоваришували на все життя, і далі Голсуорсі ще з більшою приємністю пізнавав все нові й нові позитиви друга: обидва любили музику, зокрема Конрад слухав оперу "Кармен" 14 разів, надзвичайно багато читав, у дружбі був постійним і відданим [3].

Похвала Голсуорсі впевнила письменника-аматора в можливості зробити несподіваний і рішучий поворот у власному життєвому сценарії: списатися на берег і професійно зайнятися літературною творчістю. Задумане збулося за рік: у 1894 р. він, змучений жорстокою тропічною малярією й травмою, залишив морську службу й замешкав в Англії. Прикметно, що в період відставки Юзеф їде в Україну, везучи з Лондона до дядькової Казимирівки багаж, який супроводжував його "впродовж трьох років і досяг від народження дев'ятої глави", – це був рукопис дебютного роману "Олмеєрова примха" ("Almayer's Folly"). Автор доопрацьовував його на малій батьківщині свого роду – в українському селі. І ще одна промовиста деталь: перший твір письменника мав присвяту: "Пам'яті Т. Бобровського". Він побачив світ у 1895 р., за рік по смерті улюбленого дядька. Це можна трактувати як своєрідний символ нової сторінки життєвого сценарію нащадка польського роду Коженьовських, який потужно входив у європейську літературу під англізованим іменем – Джозеф Конрад.

Подальше розгортання подій відбувається в дусі роду завзятців-Коженьовських: письменник-початківець один за одним видає твори англійською мовою, якою, за свідченням сучасників, до кінця життя говорив досить скуто і з акцентом [8, 251]. Він осмислено й цілеспрямовано долає цю трудність, невтомно шліфуючи кожну фразу, ретельно добираючи кожне слово, аби якнайточніше виразити задумане й пережите. Такий титанічний труд заслуговує на високе поцінування критики та щире захоплення колег, чимало з яких вважали Конрада своїм учителем. Ученілітературознавці й стилісти визнають, що митець свідомо використовував усе лексичне багатство англійського словника, підбираючи напрочуд точні звороти, які вражали оригінальністю.

Парадоксально, але така філологічна вправність отримала упереджену оцінку з боку колишніх співвітчизників, зокрема запальна Е.Ожешко в статті "Еміграція талантів" ("Emigracja talantow", 1899) докоряла Конрадові в непатріотизмі, нібито він відмовився від материнської мови заради грошей. Письменник, хоч і був дошкулений, проте відповів на це дипломатично: що не відчуває в собі достатніх сил, аби писати рідною польською так талановито, як А.Міцкевич чи Ю.Словацький.

Перші епічні твори Конрада "Вигнанець островів" ("An Outcast of the Islands", 1895), "Негр з "Нарциса" ("The Nigger of "Narcissus", 1897), написані в 90-ті рр. XIX ст., присвячувалися морській тематиці. Автор черпає сюжети та образи з багатющого джерела свого

мандрівного морського життя, оспівуючи сильну людину, здатну протистояти стихії – повісті "Юність" ("Youth", 1902) і "Тайфун" ("Typhoon", 1903). У цей період митець творить у неоромантичній стилістиці.

Далі тематика Конрадових творів урізноманітнюється, ускладнюється його письмо, поглиблюються роздуми над соціальними та вічними проблемами буття. Кожна наступна книга набуває все більшого резонансу та популярності серед критиків і читачів: "Лорд Джім" ("Lord Jim", 1900), "Серце пітьми" ("The Heart of Darkness", 1900), "Ностромо" ("Nostromo", 1904), "Таємний агент" ("The Secret Agent", 1907), "Очима Заходу" ("Under Western Eyes", 1911), "Випадок" ("The Chance", 1913), "Тіньова межа" ("The Shadow Line", 1917), збірки оповідань "Поміж сушею та морем" ("Twixt Land and Sea Tales", 1912) і "Припливи та відпливи" ("Within the Tides", 1915). Літературознавці вважають, що у своїх творчих пошуках та експериментах Конрад багато в чому випередив час, зокрема ще задовго до появи екзистенціоналістів використав "потік свідомості", поглибив психологічне письмо. Вельми цікавими для сучасного читача є есеї Конрада про колег-письменників, мемуари та епістолярій, що засвідчують його багату, глибоку, по-справжньому шляхетну натуру

Б.Рассел, згадуючи Конрада, стверджує, що за своїм світоглядом він був ворогом тоталітарної філософії, коли порядок насаджується зверху. "Визнавав лише самодисципліну, зневажав розхлябаність, але ненавидів порядок, нав'язаний іззовні". Складалося враження, що, незважаючи на свою популярність, листування з багатьма колегами, сімейний затишок, Конрад "був самотнім серед англійців і лише завдяки колосальним зусиллям волі справлявся з цим почуттям" [8, 252–253]. Такий ізольований стиль життя осторонь від столичної суєти, відокремленість від світу в невеличному селищі Бішопсборн поблизу Кентербері, на думку Дж.Голсуорсі, зумовлювалися творчістю Конрада: "Він завжди писав кров'ю і сльозами, а це потребувало усамітнення" [3].

Дж.Конрад віддалений від українського читача третього тисячоліття хронологічно й географічно, та все ж він близький нам, оскільки в його душі ніколи не згасали спогади про землю, де народився, де жили його предки. Переконані, що митець свідомо вибудовував власний життєвий сценарій за вічними орієнтирами – цінностями свого славного роду й народу, їх не витіснили ні морські стихії, ні подорожі чужими країнами та континентами.

Це переконливо засвідчують рядки Конрадового оповідання "Патна" (тобто – батьківська земля), у яких відображені сокровенні роздуми англійського письменника, поляка за національністю, уродженця української землі: "Ми добуваємо за морями нашу славу, гроші чи шматок хліба, але, мені здається, кожний з нас, повертаючись на батьківщину, ніби складає звіт. Ми повертаємося на батьківщину, щоб зустріти там людей, які вищі нас, – наших родичів, наших друзів і тих, кому ми вклоняємося, кого любимо. Але навіть люди, у яких нема нікого, люди найвільніші, самотні, безвідповідальні й не обтяжені узами, – ті, у кого немає на батьківщині ні дорогого обличчя, ні знайомого голосу, – також зустрінуть якийсь дух, що живе в цій країні, під її небом, у повітрі, у долинах і на пагорбах, у полях, у воді, і в листі дерев, – німого друга, суддю й натхненника".

1. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди: психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: психология человеческой судьбы / Эрик Берн ; общ. ред. М. Мацковского. – М. : Центр общественных ценностей, 1996. – 319 с.
2. *Борхес Х. Л.* Рукоиис, знайдений у книзі Джозефа Конрада : [вірш] / Хосе Луїс Борхес ; пер. С. Борщевського / Хосе Борхес // Сучасність. – 2008. – № 3/4. – С. 154.
3. *Голсуорси Дж.* Воспоминания о Конраде / Джон Голсуорси ; пер. М. Лорие. – Режим доступу : http://lib.ru/INPROZ/GOLSUORSI/golsworthy16_4.txt_with-big-pictures.html.
4. *Денисюк І.* Драгоманови-Косачі в інтелектуальному житті України (Питання династичного вивчення діячів культури) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / Іван Денисюк. – Л., 2005. – Т. 1 : Літературознавчі дослідження. – Кн. 1. – С. 165–167.
5. *Жеромский Ст.* Джозеф Конрад : [эссе] / Стефан Жеромский ; пер. Г. Языковой // Иностр. л-ра. – 2000. – № 7. – С. 255–261.
6. *Колесник В.* Відомі поляки в історії Вінничини : біографічний словник / Вікторія Колесник. – Вінниця : ВМГО "Розвиток", 2007. – 1008 с., іл.
7. *Конрад Д.* Традиционное предисловие / Джозеф Конрад ; пер. А. Ливенганта // Иностр. л-ра. – 2000. – № 7. – С. 184–190.
8. *Рассел Б.* Джордж Конрад : [эссе] / Бертран Рассел ; пер. М. Красновского // Иностр. л-ра. – 2000. – № 7. – С. 251–254.

9. *Сергиенко Е. А.* Планирование и выбор жизненного пути / Е. Н. Сергиенко, Н. Е. Харламенкова // Психология / под общ. ред. В. Н. Дружинина. – СПб. : Питер, 2007. – С. 315–317.
10. *Урнов Д.* Вахта Джозефа Конрада / Дмитрий Урнов. – Режим доступу : http://www.booksss.ru/n/ book/106578-Urnov-D-Vahta-Dzhozefa-Konrada.html.
11. *Урнов Д.* Джозеф Конрад / Дмитрий Урнов. – М. : Наука, 1977. – 126 с.
12. *Форд М.* Форд. Джозеф Конрад : [эссе] / Форд Мэдокс Форд ; пер. Л. Сумм // Иностр. л-ра. – 2000. – № 7. – С. 246–250.
13. *Bobrowski T.* Pamiętnik mojego życia / oprac., wstępem i przypisami opatrzył S. Kieniewicz / T. Bobrowski. – T. 1–2. – Warszawa, 1979 (il.).
14. *Conrad B.* My father: Joseph Conrad / Boris Conrad. – London : Calder a. Bogars, 1970. – 176 p.
15. *Conrad J.* Joseph Conrad: Time Remembered / John Conrad. – Cambridge : Univer Press, 1981.
16. *Najder Z.* Joseph Conrad. A Chronicle / Zdzisław Najder. – Camrridge : Univer Press, 1983.

В статье исследовано современные методы к изучению биографии писателя Джозефа Конрада с использованием художественно-биографических произведений.

Ключевые слова: *изучение биографии писателя, художественно-биографические произведения, мемуары и эпистолярные истоки.*

The article aims to introduce contemporary approaches to the study of Josef Conrad's biography based on fiction and biography works.

Keywords: *the study of the writer's biography, fiction and biography works, memoirs, epistolary sources.*

УДК 82.357
ББК 83.3 (4 Пол.)1

Степан Хороб

ІДЕЯ "ЧИСТОЇ ФОРМИ" І "ПРОРОЧА" П'ЄСА СТАНІСЛАВА ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА

У статті досліджено ідейно-естетичні засади художнього мислення видатного польського письменника Станіслава Ігнація Віткевша. На прикладі його твору "Ян Мацей Кароль Вшекліца" доведено, як декларована ним ідея "чистої форми", що була домінуючою в усій творчості драматурга, романіста, есеїста, філософа, критика, живописця, позначалася на жанроутворенні, зосібна "пророчої" п'єси.

Ключові слова: *авторська ідейно-естетична свідомість, теорія "чистої форми", драматургія, "пророча" драма, С.І.Віткевич.*

Останнім часом творчість польського письменника Станіслава Ігнація Віткевича (1885–1939) все частіше стає об'єктом наукових студій сучасних українських дослідників. (Ю.Булаховська, В.Моренець, Р.Радишевський, В.Гаккебуш, М.Медицька, О.Харлан, В.Захаров, Н.Герман та ін.). Кожен з них витворював власну концепція для розгляду драматургії, романістики, есеїстики, критики, філософії чи малярського мистетецтва цього художнього слова. Вся спадщина С.І.Віткевича "важлива тим, що вона належить двом літературним епохам: "Молодій Польщі" та міжвоєнному двадцятиліттю, для яких характерна активна взаємодія модерністського, реалістичного та авангардистського дискурсів" [1, 1]. Іншими словами, творчість пальського письменника своєрідно ввібрала у себе, а відтак синтезувала на різних рівнях внутрішньої і зовнішньої структури твору як традиційні, так і новаторські типи художнього мислення кінця XIX – початту XX століття, що в своїй органічній єдності витворили цілковито самобутнє й самодостатнє ідейно-естетичне явище не лише польської, а й світової літератури та культури.

Надто увиразнено помітно це на драматургічно-театральній спадщині С.І.Віткевича, де створена ним теорія "чистої форми" позначилася на образотвсренні, сюжетно-композиційній структурі, драматизмі, драматичній дії, конфлікті й характері, зрештою, на сценічності п'єс (приміром, "Водяна курочка", "Дюбал Вагазар, або На перевалах беззмістовності", "Каракатиця, або Гирканічний світогляд", "Божевільний і черниця", "Янулька, донька Фіздейка" "Мати", "Шевці", "Тумор

© Хороб С., 2013–2014

Мозгович", "Безумний локомотив" та ін.) Як підкреслює В.Захаров, концепція метаідеї форми С.І.Віткевича спрямована передовсім на виявлення в читача чи глядача "таємниці існування", а відтак і переживання. Тому у своїй теорії "чистої форми" польський письменник постулював позицію очевидного відходу від реалістичної поетики з майже суспільною забороною у драмі та виставі будь-якої інтриги та причинно-наслідкової дії, позбавлених щонайменших внутрішньо-формальних логічних зв'язків. Власне, такій алогічності дії повинна б відповідати "фантастична" психологія характеру дійової особи, що мала б уникати законів біології, моралі, етики і психіки. Тож С.І.Віткевич, відштовхуючись від таких ідейно-естетичних засад своєї теорії "чистої форми", запропонував (і, до речі, художньо втілив) такі концептуальні моделі драматичних творів, відповідно до діянь героїв своїх п'єс: ті, що висловлюються і дотримуються життєвого сенсу; ті, хто суперечить (ігнорує чи свідомо руйнує) будь-який життєвий сенс; ті, котрі своїми вчинками залежні від безсенсових висловлювань; нарешті, той хто діє без щонайменшого сенсу і висловлюється навіть без натяку на нього.

Звичайно, такий характер основного персонажа драматичного твору, такі його діяння та вчинки мусили б спонукати письменника до відповідного його змістового (ідейно-тематичного) наповнення. Саме в цьому вбачав С.І.Віткевич стратегію тодішньої драматургії і театру, що своєю чергою зумовлювала б вибір автором тем для своїх п'єс. Польський драматург і теоретик, як переконують його названі і не згадані тут драми, в основному зводив їх до функціонування у них трьох основних тем. По-перше, тема "втаємничення", що пронизує усю художню спадщину С.І.Віткевича (насамперед у драматургії. – *С.Х.*) розглянута у двоякому вимірі: як перманентний стан героїв, які перебувають у пошуку "таємниці існування" ("Каракатиця, або Гирканічний світогляд", "Божевільний і черниця", "Янулька, донька Фіздейка" та ін. – *С.Х.*), і як процес ініціації наївного персонажа-дилетанта у середовище цинічних, деградованих осіб, що, як правило, допроваджує до морального розпаду особистоті ("Дюбал Вагазар, або на перевалах беззмістовності", "Мати", "Тумор Мозгович" та ін. – *С.Х.*) [2, 7]. По-друге, тема "падіння "титана", експлікована у зв'язку з першою темою, представлена на прикладі кількох п'єс ("Нове визволення", "Шевці"), у яких виняткова особистість зазнає краху, втрачаючи позицію у суспільстві" [3, 7]. До цього ряду, безумовно, треба зарахувати і "драму у трьох актах без трупів". – авторське визначеннння. – *С.Х.*) як "пророчу" п'єсу. "Ян Мацей Кароль Вшекліца", що яскраво втілила ідею "чистої форми", продуковану С.І.Віткевичем. По-третє, "тема життя як мистецтва – зумовлена тим, що герої водночас творять і знищують власний світ, де домінує гра як з іншими персонажами, так з певною традицією, усталеними нормами ("Водяна курочка", "Шевці" та ін. – *С.Х.*) [4, 7].

Визначаючи три наскрізні синтезуючі теми, сучасний дослідник В.Захаров не безпідставно виокремлює в них родо-жанровий синкретизм, систему гротеску, пародії, абсурдності, ігрових масок, складних мовленнєвих конструкцій та номінацій персонажів, тощо. По суті вся образна система ускладнена автором настільки, наскільки вона відповідає "деформації", якої вимагала його теорія "чистої форми". До речі, вона, ідея "чистої форми" (передовсім віткевичівська візія світу) позначалася не тільки на своєрідності його драматичних творів, а й на їх театральності (скажімо, просторовій композиції сцени). Тож має рацію польський дослідник Л.Сокул, який, виявляючи особливості художнього мислення С.І.Віткевича, водночас вказував на характерні риси його концепції сценічності. І найпершим він називав "симультанізм", що притаманний поглядам Р.Вагнера на єдність мистецтв, та експериментам С.Виспянського, а також "фантастику й несамовитість", зіткнення потужної просторової візії світу із детально продуманою арифметикою ефектів, що "відповідає як конфлікту візійності та інтелектуалізму в творчості Віткація, так і найбільш загальній дефініції гротеску" [5, 81].

Таким чином, ідея "чистої форми" пронизувала не лише драматичні твори письменника, а й театральні постановки їх на сценах Польщі. Загалом С.І.Віткевич, на переконання дослідників, народився для театру, по суті, двічі. Вперше це сталося наприкінці десятих і початку двадцятих років минулого століття, коли молодий художник слова, живописець і філософ, повернувшись після Першої світової війни й оселившись у мальовничому гірському Закопане, створив близько тридцяти п'єс, частина з яких була надрукована, і поставлена в польських театрах, зокрема Кракова, Варшави, Львова та ін. міст тодішньої Польщі. Однак тривало це недовго. "Щодо порожнечі,

яка створюється довкруж мене, – писав він у 1931 році, – то я не можу пригадати того періоду, коли б я не відчував себе зовсім одиноким у нашому суспільстві" [6, 279]. Вдруге народження С.І.Віткевича для театру відбулося вже після Другої світової війни, на початку шістдесятих, у бурхливі роки відлиги. Велике значення для цього ренесансу письменника мав вихід у світ 1962 року двотомника його драматичних творів, в редакції і зі вступним словом видатного польського критика та історика театру Константа Пузини.

Відтоді його драми набувають все більшого і більшого резонансу у світі: наприкінці XX – початку XXI століття вони виходять як окремі збірники англійською, німецькою, французькою, італійською, російською, чеською, іспанською мовами, їх ставлять на підмостках США, Берліна, Мюнхена, Парижа, Осло, Рима, Мілана, Москви, Праги, Мадрида, Стокгольма; появляються серйозні дослідження його творчості, засновано міжнародний журнал "Cahiers Witkiewicz". Для багатьох театральних колективів драматургія і театр С.І.Віткевича стали предтечею сюрреалізму та проекзистеціалізму. Органічно сполучивши в них теоретичну ідею "чистої форми" і систему новаторських засобів художнього мислення, він піднімав як для XX-го, так і XXI століть надзвичайно важливі проблеми. Так, цивілізація, на думку Віткаци, у цей час досягне поворотного пункту: розпочнеться період зрівнення, усуспільнення і механізації, які забезпечать масам щастя, знищуючи, однак, релігію, філософію й надто мистецтво, завдяки яким людина здатна відчувати "метафізичну подивованість у переживанні "таємниці буття". Як уже зазначалося, згідно з положеннями ідеї "чистої форми", С.І.Віткевич у своїх творах поривав з будь-якою життєвою правдоподібністю: "йдучи з театру, людина повинна відчувати, що вона прокинулася після якогось дивного сну, в якому навіть найзвичніші речі мають дивне непояснюване відчуття, характерне для сновидінь, ні з чим незрівнянне" [7, 48]. У драматургії письменника, проте, все наполегливіше виникають питання і проблеми відходу однієї і приходу іншої епохи, виродження суспільного життя, місця і ролі мистецтва у майбутньому. Віткаци став одним із предтеч абсурду і водночас творцем пророчої картини долі нашого континенту в епоху всезагальної уніформізації і тоталітарних диктаторських систем. Вочевидь, звіси генеза такої жанрової форми в його драматургії, як "пророча" п'єса. За змістом вона відноситься як до першої, так і до другої категорії драм С.І.Віткевича ("Дубал Вагазар, або На перевалах беззмістовності", "Тумор Мозгович", "Шевці", "Ян Мацей Кароль Вшекліца"). Однак за формальними вимірами найповніше відповідає цьому жанроутворенню остання з них.

Написана 1929 року, вона цілком органічно "вписувалася" до такого типу драматургії, в центрі якого – герой, пророк, месіонер, який прагне змінити чи бодай видозмінити стару модель життя і витворити нову або ж принаймні передбачити подальший хід розвитку суспільства і людства, навіть ціною обману й сили. До речі, майже в цей час українські драматурги В.Винниченко та М.Куліш написали також пророчі п'єси, відповідно, "Пророк" і "Народний Малахій", російський драматург М.Ердман "Самогубець", єврейський письменник М.М.Сфорім "Подорож Веніаміна Третього" та ін. Цікаво, що в таких "пророчих" п'єсах часто лежали конкретні суспільно-історичні факти, прототипами виступали здебільшого реальні постаті. Проте під пером драматургів вони помітно актуалізувалися й екстраполювалися на майбутнє розвитку суспільної свідомості, людської цивілізації загалом, передбачаючи нерідко її спотвореність, а то й трагічність. "Ян Мацей Кароль Вшекліца", повторюємо, порівняно рання драма С.І.Віткевича і заперечення та зневага ним "натовпу", "маси" знаходилися в ній поки що на далекій периферії і до самого фіналу були безмовними; до того ж цей драматичний твір – поки що "без трупів".

Тим часом у центрі його "пророчої" п'єси знаходиться постать ексцентрика, егоїста і параноїка сільського господаря тридцятидев'ятирічного Яна Мацея Кароля Вшекліци. Сучасному читачеві (не лише українському, а й польському) не надто важливо, чи став прототипом цього образу активний на той час, доволі популярний у двадцяті роки польський політичний діяч – символ вихідця із народу, лідер організації заможних селян, депутат Сейму Вінцентій Вітос (це вгадала, як їй здавалося, проникліва польська газетна критика тих років і що сам Віткевич тим часом заперечував). Цікаво, що драматичний твір "Ян Мацей Кароль Вшекліца" єдиний, що мав у довоєнній Польщі (постановки у Варшаві та Львові) немалий сценічний успіх, не в останню чергу зобов'язаний саме цим політичним алюзіям; не менш цікаво, що, створюючи п'є-

су про "війта-президента у 1925 році, С.І.Віткевич і тут передбачив майбутнє політичне піднесення і спад героя: на початку травня 1926 року Вітос стає прем'єром, формує кабінет міністрів, але, усунений переворотом Юзефа Пілсудського, йде в опозицію, а ще згодом потрапляє до в'язниці.

І все ж при цій очевидній реальності фактів і постатей С.І.Віткевич писав п'єсу не про Вінцентія Вітоса. Він здійснив першу спробу створити у своєму театрі образ алогічний, протиприродно суперечливий, поліморфний, той, який органічно сполучає в особі первозданну біологічну вітальність і щойно виявлену "заведеність" гомополітикуса. І кожен нерв цієї гідри тремтить від нетерпіння щось схопити, привласнити: посаду, владу, популярність, ученість, смачне селянське масло, красиву жінку і знову владу… Наскільки точна і влучна прозірливість драматурга, зафіксована на початку минулого століття, цілковито характерна для початку нинішнього століття. Власне, в цьому неперебутня цінність "пророчої" п'єси автора.

Образна система у цій драмі С.І.Віткевича доволі своєрідна, тому що на ній відображається "деформація", якої вимагає теорія "чистої форми". І справді, характер Вшекліци наскрізь деформований. Знайомлячись з ним, виявляємо, що Вшекліца не один. Його багато. Він встигає побути й міцним сільським війтом, і балакучим міським депутатом, і монахом, і навіть невдовзі монархістом, кандидатом у королі. Власне, це не маски, не фальшиві нав'язані кимось іззовні вимучені личинки: у кожній із цих ролей Вшекліца цілком природний, почувається у своїй тарілці. Своєрідний протеїзм політичного типу не лише XX, а й XXI століття, його особистісна і моральна аморфність – аж ніяк не суперечать так добре всім знайомій жорстокості його суспільного іміджу, лінії поведінки. Той, кого можна назвати лідером висуванцем, хто прийшов на зміну традиційному правителю ("богом даному" послідовнику), живучий, до того ж не надто вередливий, не дуже вразливий; знадобляться будь-які личинки – триває беззастережний поклик до влади.

Проте і лідери-висуванці також хворіють. Хвороба тут одна на двох і для Вшекліци, і для його "натовпів". Ян Мацей Кароль Вшекліца сам відчуває в собі "гидку хворобу психічного здуття". Авторитетний польський учений, медик-психіатр Антоні Кемпінський, досліджуючи психопатологію "надлюдей" – лідерів фашизму і більшовизму, виявляє у них параноїдальну проекцію внутрішніх комплексів неповноцінності, а в натовпу, мас, що зазнали ідеологічного впливу, – явище "колективного стану маячні". Відтак у такій "пророчій" п'єсі, за спостереженнями польського дослідника Яна Блонського, драматург вдається до "інстинкту пародіювання", що є відправною точкою "деформації" не лише характеру головного героя, а й подій, обставин і ситуацій, в яких діють інші персонажі – Роза Вшеклінда, Ванда Лекторович, Анабазис Демур, Клавесин Викоблазон, Авраам Мласкауер, Генріх Твардзиш, Валентина де Полиньє та ін.

І все ж серед н и х – Вшекліца явний лідер. Лідер потенційний. Його різноскладовість замінює йому віддсутність особистісного змісту. Він сильний і слабкий водночас. Його "всіх передушу" сусідує з жалібним скиглінням: "Умене виламали хребет", а у фіналі він загалом ледь плентається по сцені. Силач і слабак одночасно, фанатик і цинік – усе це також породження віку автоматів і страхіть. Закінчує герой-пророк у п'єсі ганебно. І все ж у 1929 році, коли С.І.Віткевич написав цей драматичний твір, у Вшлекліци все ще було попереду, він не закінчував, а тільки розпочинав свій шлях у великому світі. Вождь, месія, що лякливо відсиджувався у бетонних бункерах (від Вшекліци несе затхлістю і пліснявістю), людина "без хребта", що зневажала цілі країни, параноїк коло штурвалу важкого корабля націй – надто знайоме нам усе це у 30-ті, 40-і роки минулого століття в розвитку нашої цивілізації. Така прозірливість С.І.Віткевича гідна подиву: він на початку століття пророче передбачив метафізичний жах кінця XX віку, а то й початку XXI століття задовго до нас. То вже в наступній драмі "Шевці", написаній у 30-ті роки минулого століття, драматург із цілого переліку тогочасних суспільних явищ, що народжувалися доволі швидко, вибирав, акцентував увагу на таких "деформованих" уявленнях людства, як фанатизм, беззастережна віра в поводиря, сліпа відданість вождеві, ідеї надособистісності, ідеології всеохопності людських мас... Тут без прийомів ґротеску й абсурду, пародіювання і фантасмагоричної візійності не обходилася жодна сцена, жодна дійова соба, зрештою, і компонування твору зазнавало їх впливу. Тож має рацію В.Захаров, який стверджує, що "винятковість драматургічного дискурсу митця полягає в тому, що він, використавши багатий

інструментарій поетики ґротеску та пародіювання, сформував підґрунтя для становлення польської драми абсурду (С.Мрожек, Т.Ружевич, В.Гомбрович) та режисерських експериментів Т.Кантора, що образно виражали "постапокаліптичну дійсність повоєнної Польщі" [8, 11]. А концептуальні моделі драматургії і театру (в тому числі "пророча" п'єса та вистава) С.І.Віткевича, що значною мірою будувалися на засадах розробленої ним теорії "чистої форми", "подібні до проекту європейської драми абсурду, представленого творами С.Бекета, Е.Йонеско, Ф.Дюрренматта та ін." [9, 11].

Усю трагічність буття в нових умовах цивілізації С.І.Віткевич сприймав не тільки як реальність, а як власну безперспективну трагічність. У 1939 році, коли фашисти напали на Польщу, він із потоком біженців йде на Схід, рятуючись від німецьких загарбників. Трагічно переживаючи ці події, у важкому душевному та фізичному стані, втративши будь-яку надію на поліпшення ситуації, драматург 18 вересня 1939 року застрелився, покінчивши порахунки з життям. Спочатку С.І.Віткевич був похований на українській землі, на кладовищі села Великі Озера (Єзери) Дубровицького району Рівненської області. Його ім'я було швидко забуте, надовго потрапивши у післявоєнній Польщі під заборону, і лише з кінця п'ятдесятих появляється із забуття й у себе на Батьківщині відкривається заново: його п'єси ставлять театри, про його творчість пишуть, його драматургію, романи, есеїстику, критичні та філософські праці перевидають. І тільки 14 квітня 1988 року його прах переносять на цвинтар у Закопане (Старе кладовище), поряд з могилами батька і матері. А на першому місці захоронення, в селі Великі Озера, на народні засоби зібрані у Польщі, був споруджений базальтовий надгробок. Нині ж замість нього прикріплена металева меморіальна плита, виконана польським скульптором Р.Сколовичем з написами польською та українською мовами.

Проблемою ж для сьогоднішньої України залишається переклад та видання творів С.І.Віткевича українською мовою, зусібічне вивчення його багатої творчої спадщини, дослідження різних аспектів його драматургії, романів, есеїстики, малярства, критики.

1. *Захаров В.* Теорія "чистої форми" в художньому дискурсі Станіслава Ігнація Віткевича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Віталій Захаров. – К., 2011. – 20 с.
2. Цит. за: *Гаккебуш В.* У сучасному польському театрі / Валерій Гаккебуш. – К. : Мистецтво, 1972. – 368 с.
3. *Захаров В.* Теорія "чистої форми"… Цит. автореф.
4. Там само.
5. *Sokól L.* Groteska w teatrze Stanislawa Ignacego Witkiewicza / L. Sokól. – Wroclaw ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk. – 1973. – 389 s.
6. *Witkiewicz St. I.* "Wniebowstąpienia" J. M. Rytarda / St. I. Witkiewicz. – 1976. – 425 s.
7. *Witkiewicz St. I.* Bez Kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne / St. I. Witkiewicz ; zebral i opr. J. Degler. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976. – 362 s.
8. *Захаров В.* Теорія "чистої форми" в художньому дискурсі Станіслава Ігнація Віткевича… Цит. автореф.
9. Там само.

В статье исследовано идейно-эстетические основы художественного мышления известного польского писателя Станислава Игнация Виткевича. На примере его произведения "Ян Мацей Кароль Вшеклица" доказано, как декларированная им идея "чистой формы", которая была доминирующей во всем творчестве драматурга, романиста, эссеиста, философа, критика, художника, обозначилась на жанрообразовании, в частности "пророческой" пьесы.

Ключевые слова: *авторское идейно-эстетическое сознание, теория "чистой формы", драматургия, "пророческая" драма, С.И.Виткевич.*

The article investigates idea-aesthetic principles of artistic thinking of Polish writer Stanislav Ignatsiy Vitkevych. On the example of his work "Yan Matsey Karol'Vshaklitsa" the author proves that his idea of "clear form" which is dominated in all works of the playwriter, novelist, essayist, philosopher, painter, is marked on the creating of genre, especially in "prophetical" play.

Keywords: *author's idea-aesthetic consciousness, theory of "çlear form", dramaturgy, "prophetical" play, Stanislav Ignatsiy Vitkevych.*

УДК 821.133.1-1.03=161.2І.Франко
ББК 83.в6 (Франц.)

Ярема Кравець

ФРАНЦУЗЬКА ПОЕЗІЯ У ПИСЬМЕННИЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА ФРАНКА
(історико-літературний аспект)

У літературній спадщині І.Франка значне місце посідає перекладацький доробок із французької поезії, в якому безперечну перевагу має видатний французький поет В.Гюго. У листах І.Франка постійно знаходимо міркування про видання того чи іншого поета, яке він пов'язував із бажанням презентувати чільніших представників французької поезії другої половини XIX ст. читачам українських літературних журналів.

В.Гюго найбільше присутній порівняно з іншими французькими поетами і в критичній спадщині І.Франка. Він стає для І.Франка безперечним літературним авторитетом, еталоном, зразком, до творчості якого він прирівнює творчі здобутки інших французьких письменників.

***Ключові слова**: І.Франко, французька поезія, переклад, літературознавчі студії, літературний авторитет, В.Гюго.*

У літературній спадщині І.Франка значне місце посідає перекладацький доробок із французької поезії, в якому безперечну перевагу має В.Гюго (20 віршів). Окрім того, І.Франко своїми зацікавленнями інтерпретатора чужомовних текстів звернувся до поетичної творчості П.Верлена (2 вірші), Ж.Мореаса (5 віршів), а також Ж.Рішпена (1 вірш).

Літературознавчі дослідження, пов'язані із цим видом перекладацької практики І.Франка, мають доволі велику історію. Варто тут насамперед згадати дві монографії, в яких це питання знайшло певне трактування – І.А.Журавська "Іван Франко і зарубіжні літератури" (К., 1961); В.Г.Матвіїшин "Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст." (Львів, 1989) [з окремим підрозділом – "Українські інтерпретації творів В.Гюго", в якому автор монографії на сс. 58–64 і 69-73 докладно подав історію зацікавлення І.Франка політичною лірикою В.Гюго]. Окремі питання, пов'язані із перекладанням І.Франком лірики В.Гюго, трактувалися у статті Н.Модестової (історія перекладів І.Франка, політичний зміст лірики В.Гюго та мотиви, якими керувався І.Франко, перекладаючи політичну лірику французького поета); і в літературознавчих публікаціях львівського науковця Х. Паляниці ("З невідомих перекладів Івана Франка революційної поезії Віктора Гюго" (1960), "Невідомий переклад І.Франка з поезії Віктора Гюго" (1962) та "Переклади І.Франка із французьких поетів" (1980)). Були й дисертаційні дослідження, в яких вивчалися, зокрема, проблеми українського прочитання І.Франком поезії В.Гюго (Х.Паляниця "Іван Франко – критик, популяризатор і перекладач французької літератури XIX ст. в Україні" (Львів, 1967)).

Ще 25 листопада 1891 р. в листі до Олени Пчілки І.Франко писав: "*Закроюється тут у нас видання "Антології європейських поетів" осібними книжками; видаватиме її Академічне братство*"; і через дві сторінки – знов про цю ж "Антологію": "*ся книжечка (Гайне)... має бути початком "Антології" заграничної поезії" на нашу мову. Така антологія була віддавна моєю мрією, і я старався 3 роки тому назад підбити до співробітництва над нею Сивенького...*" [1, т.49, 310; 312].

18 жовтня 1893 р. у листі до того ж адресата І.Франко уточнював: "*З белетристики мені були б пожадані короткі новели і то найрадніше з народного життя, вірші оригінальні, а ще радше переклади лучших творів європейських поетів*" [1, т.49, 427]. Майже через рік, відповідаючи на лист Уляни Кравченко стосовно журналу "Житє і слово", запитував її, чи не могла б надіслати деякі переклади: "*Я хотів би на чолі книжки б подати в'язанку перекладів з різних поетів європейських*" [1, т.49, 506]. Таке ж прохання висловлював і в листі до В. Щурата, написаному того ж дня.

Переклади різних французьких поетів захопили І.Франка, особливо у зв'язку з рубрикою "Із чужих квітників" у журналі "Житє і слово". У листі, адресованому в Париж до Ф.Вовка, поет просить "*вибрати і купити, що вважаєте відповідним для перекладів із новіших чи старших французів*" [1, т.49, 527], зазначаючи, зокрема, зацікавлення читачів Рішпеном, Бодлером та Беранже. Свій кінцевий задум І.Франко пояснив у листі до

© Кравець Я., 2013–2014

А.Кримського: "*Мені бажається звільна знайомити нашу громаду з новішими проявами поетичної творчості і з переводами старших творів, чим-небудь цікавих для нас або важних в історії літератури*" [1, т.49, 530].

Перекладацькі задуми щодо доробку французьких поетів не покидають І.Франка упродовж усього творчого шляху; на сторінках його листів постійно знаходимо міркування про видання того чи іншого поета: "*Крушельницький зладить переклад кількох дрібних новелок Рішпена*" (лист до М.Грушевського, вересень 1899 р.) [1, т.50, 138]. І ще: "*... про Сюллі Прюдома має написати Щурат, обіцяв на сьогодні, та досі не прислав*" (лист до М.Грушевського від 30 вересня 1907 р.) [1, т.50, 331]; "*Я виготовив кілька пачок творів віршами й прозою, оригінальних та переробок*" (лист до В.Якіб'юка від 4 грудня 1915 р.) [1, т.50, 433–434].

Як знаємо, ранні перекладацькі зацікавлення І.Франка стосувалися передовсім Гомерової "Одіссеї", Софокла, окремих пісень Нібелунгів, римованих перекладів "*із декотрих пророків єврейських*", твору "Короледворський рукопис" та ін., яких поет перекладав ще в Дрогобичі. У листі до М.П.Драгоманова від 26 квітня 1890 р., в якому якраз розповідав про свій від'їзд із Дрогобича, І.Франко писав: "*Виїжджаючи з Дрогобича, я віз із собою кілька книжок, записаних своїми роботами*". І ще трохи вище: "*... від 6-го класу почав збирати собі власну бібліотеку, котра за 3 роки заповнила у мене цілу шафу і в котрій, крім комплекту Шіллера, Клопштока, Шекспіра, мав я й "Neues Leben" Ауербаха, і Діккенса, том Гейне, дещо з Жан Поля, Гете, Віктора Гюго і т.і.*" [1, т.49, 243].

Видається, що вперше про своє бажання зайнятися цілеспрямованою перекладацькою діяльністю двадцятирічний І.Франко написав у листі до Ольги Рошкевич 29 лютого 1876 р.: "*... думаємо видавати книжечками твори, переводжені із інших словесностей. Початок має зробити Гетого "Фауст" мого перекладу*" [1, т.48, 46–47]. Попервах увесь його перекладацький інтерес був зосереджений навколо Г. Гайне: вже у червні 1877 р. в журналі "Друг" друкувався вірш німецького поета "Бабуся Грижа" у Франковому перекладі. Цікавиться І.Франко і "Царицею Меб" англійського романтика П.Б.Шеллі, його ж поемою "Епіпсихідіон", поемою Дж.-Г.Байрона "Каїн", друкуючи свої переклади переважно у львівській "Дрібній бібліотеці". В одному зі своїх листів до Ольги Рошкевич 1879 р. сповіщає про початок роботи над Шекспіровим "Ліром".

Першу згадку про зацікавлення І.Франка-перекладача В.Гюго знаходимо в його листі до І.М.Белея (з кінця лютого 1882 року): "*... Чи до 3 числа буде В.Гюго? Я би міг виладити переклад цілого уступу "Nox". На тім листку маєш пробу мого переводу. Я думаю, що годі нам давати в "Світі" цілі "Бичування", а дати тільки уступ початковий ("Nox") і кінцевий ("Lux") (...) Для біографії міг би ти або прислати мені матеріал, або й сам зладити, як гадаєш? (...)*" [1, т.48, 304].

Як зазначає Н.І.Чорна, одна із упорядників творів І.Франка у п'ятдесяти томах, як і життєпис В.Гюго, так і переклад поезії "*Ніч*" із збірки В.Гюго "Бичування", не були надруковані. І.Белей писав І.Франкові: "*Твій переклад Віктора Гюго хороший, особливо послідній кусничок, тільки годі його друкувати, бо сконфіскували б ...*" [цит. за: 1, т.48, 678]. Та й сам журнал "Світ" з кінця 1882 р. перестав виходити.

Згадку про цей факт знаходимо в листі І.Франка до М.І.Павлика від 12 листопада 1882 р.: "*Я послідніми часами поробив деякі студії над сучасною поезією європейською, прочитав Ленау, Драпмора, Лейтгольда, дещо з Кардуччі, з Віктора Гюго (зачав перекладати з французького "Les Châtiments", та Белей також боїться пускати в "Світ"), – і в окремій книжці можна б не тільки подати ті вірші, але й вияснити в передмові завдання сучасної поезії*" [1, т.48, 328].

А далі своїми перекладацькими зацікавленнями І.Франко сягає чотирьох сонетів Шекспіра, "Бурі" англійського драматурга, "Натана Мудрого" Лессінга.

Після значної перерви прізвище французького поета знов знаходимо у листі І.Франка до М.Драгоманова від приблизно 24 травня 1887 р., в якому він подавав адресатові список своїх праць, згадуючи між іншим переклад із В.Гюго, надрукований 1886 р. на сторінках журналу "Зоря". До постаті поета, який займав особливе місце в його власних літературознавчих і перекладацьких зацікавленнях, І.Франко знову повернувся у листі до М.Драгоманова від 26 квітня 1890 р., викладаючи свій Curriculum vitae.

Вірші недавно померлого французького поета цікавили І.Франка насамперед як видавця "Літературно-наукової бібліотеки".

Надсилаючи Олені Пчілці листа від 30 вересня 1891 р., І.Франко тривожився здоров'ям Лесі Українки: "*Та я надіюся, що чень хоч тепер, при холодній порі, воно буде ліпше, і ми зможемо якнайшвидше бачити нові її праці, особливо ж обіцяні мені для "Бібліотеки" переводи з Віктора Гюго*" [1, т.49, 299].

Повну ясність у це питання вносить лист І.Франка до того ж адресата від 25 листопада 1891 року: "*Закроюється тут у нас видання "Антології европейських поетів" осібними книжечками; видаватиме її "Академічне братство" (...) На другу книжку хотілось би набрати вибір з Віктора Гюго; у мене є дещо поперекладуване з "Châtiments", а коли б панна Леся згодилася дати туди своїх "Бідних людей" і перекласти ще дещо з "Légende des siècles" або інших збірок, то ми могли б зложити гарну книжечку*" [1, т.49, 310]. Пропонуючи Лесі Українці "*її оригінальні вірші друкувати осібно*", закінчував лист проханням: "*А о перекладі з Віктора Гюго ще раз прошу*" [1, т.49, 310]*. Про свій задум через кілька днів повідомляв А.Кримського, якого хотів заангажувати до третього тому антології з подібною добіркою перських поетів: "*На другий томик антології у нас є приладжено дещо з Віктора Гюго, і я надіюся на співробітництво при сьому томику Лесі Українки*" [1, т.49, 312]. Як зазначає літературознавець М.Павлюк, редактор частини листів т. 49 видання творів І.Франка, задум видати окремою книжкою вірші В.Гюго здійснити не вдалося; Леся Українка нічого із запропонованої збірки В.Гюго не переклала, а сам І.Франко, звернувшись згодом до "Légende des siècles" французького поета, переклав з неї вірш "*Вулкан Момотомбо*".

З листування І.Франка бачимо, що він не одержав швидкої відповіді від Олени Пчілки ("*Не знаю, де Ви тепер і чи можна мені писати до Вас, чи, може, Ви зовсім загнівалися на нас, що й чутки від Вас ніякої нема*", лист від 18 жовтня 1893 р.) [1, т.49, 246]. Пояснення цьому знаходимо в листі І.Франка до М.Драгоманова від 6 листопада 1893 р.: "*Перекладати з французької і італійської прийдеться хіба мені самому. Леся згори застерігається, щоб їй ніяких робіт не накидати, бо хвора і зайнята якоюсь більшою працею белетристичною, а більше ні в кого й питать*" [1, т.49, 433].

Як дізнаємося із Франкового листа до М.П.Драгоманова до перекладу віршів французького поета долучилася сестра ученого Олена Пчілка, три переклади якої з В.Гюго були опубліковані у кн. 2 журналу "Житє і слово" за 1894 рік. У листі до М.П.Драгоманова від 20 січня 1894 р. І.Франко радісно сповіщав: "*Дуже мене тішить те, що одержав від Ваших – сестри і сестринниці. Пані Ольга Петрівна прислала переклад трьох віршів з Віктора Гюго – "так собі", як вона каже*" [1, т.49, 449].

Перекладацькі зацікавлення І.Франка стосувалися й інших французьких поетів, зокрема Ж.Рішпена, переклад якого обіцяв надіслати для "Житє і слово" В.Щурат про що нагадував йому І.Франко у листі від 4 серпня 1894 р. Задумавши подати на початку журналу "*вибірку перекладів віршових*", І.Франко самотужки здійснив цей задум, повідомивши В. Щурата про вихід VI книжечки "Житє і слово": "*Сюди пішли 4 п'єси із Віктора Гюго (мій переклад)*" [1, т.49, 513]. Йдеться про перекладені І.Франком вірші В.Гюго "*Раз Бог батько й Асмодей*", "*Сон консерватиста*", "*Вулкан Момотомбо*" та "*Гриміть, гриміть раз в раз*".

Дальші зацікавлення І.Франка французькими поетами і переклад їх віршів пов'язані, безперечно, із комплектуванням наступних книг журналу "Житє і слово", зокрема рубрики, в якій друкувалися поетичні переклади. У своєму листі від 12 листопада 1894 р. до українського фольклориста Ф.Вовка, який певний час проживає у Парижі, І.Франко писав: "*Для моєї рубрики "Із чужих квітників" у "Ж. і Сл." мені треба різних віршів для перекладування. З французьких поетів я маю тільки Віктора Гюго "Légende des siècles" і "Châtiments" та Рішпена "Blasphèmes". Посилаю Вам у своєму листі 5 гульденів і прошу Вас вибрати і купити мені, що вважаєте відповідним для перекладів із новіших чи старших французів. Мені хвалено Рішпенові "Chanson des gueux". У нас люди цікаві на Бодлера. Може б найшлось де дешевеньке видання Беранже? (...) Роздобудьте що можна і що вважаєте вартим перекладу на нашу мову*" [1, т.49, 527].

* І. Франко був високої думки про перекладацький хист поетеси: "*Леся Українка дала українській літературі, крім оригінальних поезій, і ряд вдалих перекладів з Гейне і Віктора Гюго*". І.Франко мав на увазі переклад поеми В.Гюго "Бідні люди", надрукований у журналі "Народ", 1891, № 10–12, С. 173–175. Але на пропозицію І. Франка перекласти драму В.Гюго "Торквемада" Леся Українка не пристала.

Про свій задум і його методологічну основу вже через місяць І.Франко написав у листі від 21 грудня 1894 р. до А.Кримського: "*Як Ви, може, побачили з VI кн. "Ж. і Сл." я розпочав давати на чолі всякої кн. Антологійку перекладів із чужомовних поезій. Звісно, не всі вони однакової стійкості, та се дарма!*" [1, т.49, 529].

У січневому листі до Ф.Вовка за 1895 р., нагадуючи адресатові про своє прохання щодо французьких поетів, І.Франко писав: "*На книжки французькі жду. Мені хотілося би головно мати важніші появи поезії з думкою соціальною і релігійною (звісно без біготерії)*" [1, т.50, 20], уточнюючи тематичний пошук авторів. Вже незадовго пригадував про "*Рішпенові "Chants des gueux*" (лист від 1 лютого 1895 р.), які незабаром одержав разом із "Торквемадою" В.Гюго і книжкою поезій Беранже.

Стосовно перекладів І.Франка із французької поезії можна тут говорити про два перекладні цикли – з одного боку В.Гюго, з другого – три поети-символісти Жан Мореас, Поль Верлен та письменник Жан Рішпен, у поетичній творчості якого особливо відчутне різке заперечення офіційної буржуазної моралі. Робота над цими письменниками відповідала бажанню І.Франка презентувати читачеві "Літературно-наукового вісника" чільніших представників французької поезії кінця XIX ст. Така презентація відбулася 1898 і 1899 року, коли то на сторінках "Літературно-наукового вісника" за підписом "*з французького переклав Ів. Франко*" друкувалися єдині цикли поезій згаданих письменників під рубриками "Із поезій Поля Верлена" (кн.6, 1898 р.), "Із поезій Жана Мореаса" (кн.3, 1899 р.) та "З жебрацьких пісень. Жан Рішпен" (кн.7, 1898 р.). Якщо про Ж.Мореаса, представленого на сторінках "ЛНВ" п'ятьма віршами із його найголовнішого твору-книги "Стансів" (1899–1901) – "*Я втомлена, втомлена дуже*"; "*Як вояк, що в січі...*"; "*Хай спадають листки...*"; "*Ах, сміймося трохи...*"; "*Твої очі погідні, як той супокій...*" – І.Франко ніде більше не згадував, то про двох інших поетів – Поля Верлена та Жана Рішпена знаходимо поодинокі згадки у його критичних студіях.

У статті "Еміль Золя і його твори", вперше надрукованій 1878 р., І.Франко характеризував поета і драматурга Жана Рішпена як представника "*натуральної школи французьких романістів, яка зараз має в своїх рядах най здібніших людей, справжніх корифеїв сучасної французької літератури*" [2, 97]. Жан Рішпен містився серед таких письменників як Альфонс Доде, Едмонд Гонкур, поети Франсуа Коппе, Шарль Бодлер, вчений-історик І. Тен.

Поль Верлен ("*Покутну псалму*" і "*Сентиментальну розмову*" якого І.Франко друкував у своєму перекладі на сторінках "Літературно-наукового вісника"), у критичних студіях українського письменника згадувався особливо там, де йшлося про огляд західноєвропейської поезії XIX ст. У статті "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах", надрукованій того ж 1898 р., І.Франко виокремив у назві статті підрозділ "Посмертні вірші Верлена". Не відгукуючись схвально про Верленову поезію, вважаючи її поезією "*хвилевого ефекту*", І.Франко зазначав однак, що "*панування моди і її частії зміни в сучасній європейській літературі є фактом*" [8, 35]. І дещо далі письменник давав повнішу характеристику Поля Верлена: "*... чоловік, може, й геніальний, та від молоду затрослий алкоголізмом (...). Ніщо так не характеризує його, як видана недискретним та падким на скандал книгарем збірочка його віршів, що по його смерті лишилася в його теці. (...) Ота збірка Верленових віршів, видана з початком 1896 року, була найкращим покажчиком того, що Макс Нордау назвав дегенерацією в сучасній французькій літературі*" [8, 36].

Не оминув Поля Верлена І.Франко у двох епізодах програмної праці "Із секретів поетичної творчості", що друкувалася 1898 р. у кн. 1–7 т. 1 "ЛНВ". У першому епізоді звернення до французького поета було пов'язане із "*суб'єктивною, безпринципною і ненауковою критикою*" німецького критика Германа Бара, який називав Поля Верлена то величним поетом, перед яким слід "*глибоко хилитися і дякувати, що він був на світі*", то в приватній розмові признавав, що "*Верлен був нікчемний чоловік і що між його віршами більшина – сміття, а тільки дещо має на собі печать генія*" [цит. за: 7, 49]. Другий епізод відноситься до підрозділу 2 розділу II. Психологічні основи, названого "Поезія і музика", в якому І.Франко торкався проб "*деяких, особливо французьких поетів зробити поезію чистою музикою, будувати вірші зі слів дібраних не відповідно до їх значення, але відповідно до їх т. зв. музикальної вартості*" [7, 95]. Будучи прихильником радше "*тої сили, яку мають слова яко сигнали, що викликають в нашій*

душі враження в обсягу всіх змислів", український критик подавав "*Верленову архімелодійну строфу "Les sanglots longs Des violons De l'automne...*" із своїм прозовим перекладом*. І.Франко зазначав складність тих слів зрозумілих лише втаємниченим "*у спеціальну декадентську містику*": "*Перекладені на яку небудь іншу мову, то значить позбавлені чисто механічної, язикової мелодії, ті слова не говорять нашій фантазії ані нашому чуттю нічогісінько...*" [7, 96].

Попри негативну оцінку постаті Поля Верлена і його поезії І.Франко все ж вважав потрібним помістити цикл "Із поезій Поля Верлена" на сторінках кн. 6 "Літературно-наукового вісника" за 1898 р., як неординарного явища у сучасній французькій поезії. Перекладач запропонував читачеві журналу два ліричні твори французького поета, які, безперечно, перегукувалися із його особистими переживаннями, як-от: "*Мій Боже, ти зраниВ мене любвою, І досі рана та тремтить, болить! Мій Боже, ти зраниВ мене любвою*" ("Покутна псалма"). Або ще щемливо-відчайне у "Сентиментальній розмові": "*У парку старезнім, самотнім, холоднім Двом тіням тим сниться колишнього тінь. "Чи тямиш колишні радощі наші?" "А пощо їх тямить? Амінь!*"

Свій дебют у перекладанні поезії В.Гюго сам І.Франко визначив у своєму "Curriculum vitae", написаному 1888 р.: "*Того ж року [1882 р. – прим. Я.К.] переклав я також ... деякі вірші Гете, Віктора Гюго...*" [19, 79]. Як бачимо, Франкове зацікавлення поезією В.Гюго розпочалося ще за життя французького письменника і тривало до 1902 року, знайшовши свої публікації в таких журналах як "Зоря", "Житє і слово", "Зеркало", "Літературно-науковий вісник". Окремі переклади залишалися у вигляді автографів і друкувалися згодом у журналах "Культура" (1925 р.), "Глобус" (1926 р.) – у першому випадку під рубрикою "*З життя і діяльності Івана Франка в рр. 1881-1884*" (публікацію підготував М. Возняк); у другому за підписом "*З французького переклав Іван Франко*", а також у книгах 7 і 9 видання Львівського університету "Іван Франко. Статті і матеріали" (Львів, 1960; Львів, 1962). Як зазначає В.Шевчук, упорядник і автор коментарів до т. 12 видання творів Івана Франка у п'ятдесяти томах, І.Франко ретельно допрацьовував свої переклади, залишаючи ранні, чорнові, проміжні, а також остаточні автографи перекладу, як це було наприклад із віршем "*Nox*" із циклу "Бичування". Автографи окремих перекладів засвідчують навіть і суттєві різночитання стилістичного і лексичного характеру, як, скажімо, у випадку з віршами "*Закінчилось! Тиша всюди, страх і пожар...*", "*Сей огидник сказав: "Цар надземний і пан...*", "*До народу*". Щодо інших перекладів, тут маємо лише незначні різночитання правописного, стилістичного характеру.

Поезія В.Гюго не покидала І.Франка до останніх років його життя: останній автограф перекладу вірша "*Що таке штука*" (в оригіналі "L'art et le peuple") датується орієнтовно 1914–1916 роками, коли-то І.Франко впорядковував видання під назвою "Збірка поезій, підготовлених до друку в 1914–1916 роках".

Тематика перекладених І.Франком віршів В.Гюго засвідчує особливий інтерес перекладача до політичної лірики французького поета, що й втілився у перекладі дев'яти віршів із циклу "Бичування" ("Les Châtiments"), гостросатиричної добірки, спрямованої проти реакції Наполеона III. Окрім цього, І.Франко віддавав перевагу поезії В.Гюго співзвучній його власним творам – тираноборчим ідеям вірша "*До народу*", глибоко психологічній "*Згадці з ночі 4 грудня 1851*" та "*Домашній війні*"; філософським віршам "*Сон консерватиста*" і "*Вулкан Момотомбо*", "*Сумління*", а також віршеві "*Що таке штука*", одному з останніх віршів В.Гюго (під своїм перекладом І.Франко зазначив "*Написано в р. 1885, досі не друкувано*") із такими близькими перекладачеві словами: "*Штука – се думка, що встане, Всякі порвавши кайдани, Се побідитель благий; Дасть уярмленим свободу, Вільному дасть же народу Велич і славу в людий*".

В.Гюго найбільше присутній із інших французьких поетів і в критичній спадщині І.Франка. Перша його згадка про великого французького письменника датується, певно, 1878 р., коли І.Франко помістив у збірнику "Молот" відгук про сербський місячник "Стража", згадавши, що "*між її белетристикою бачимо перевод великої книги Віктора Гюго "Історія одного проступку*" [13, 94].

Цікавий факт стосовно трактування постаті В.Гюго знаходимо в листі І.Франка до Уляни Кравченко від 14 листопада 1883 р. Відповідаючи на "*сердечний і щирий лист*" початкуючої літератки, в якому вона просила

* "*Довгі хлипання скрипки восени ранять моє серце монотонною втомою*" [7, 96].

вказати книжечки, які треба читати, "*щоб надолужити те, чого [їй] досі не стає*", І.Франко писав: "*... я тільки раджу вчитися від них* (других людей – прим. Я. К.) *методи, форми, підглядати, відки вони черпають у своїм житті живущу воду поезії, і дошукуватися так само і в нашім житті подібних джерел...*" [1, т.48, 369]; "*... будьте ласкаві написати мені, якими ще бесідами, крім польської і руської, Ви владаєте настільки, щоб могли в них читати? Особливо ж радий би я знати, чи владаєте німецькою і французькою, так як для належного виобразування в поезії конечно би Вам пізнати таких авторів, як Гете, Гейне, Ленау, Віктор Гюго і др.*" [1, т.48, 370].

Наступні згадки про В.Гюго пов'язані із оглядом життєпису, чи характеристикою того чи іншого французького письменника (як-от пізнання юним Золя творів В.Гюго, що перетворилося в нього на "*любування Віктором Гюго в пізніші роки*"), судження про перехід французької романтичної школи до політичного радикалізму (в особі В.Гюго). До згаданої вище проблеми І.Франко повернувся у статті "Еміль Золя, його життя і писання", що друкувалася в т. IV "ЛНВ" за 1898 р., як додаток до останнього розділу історії "Злочинця Сальвá" (уривок із повісті Е.Золя "Paris"): "*Тут вони* (Золя, Сезан, Бай. – прим. *Я.К.*) *вели гарячі розмови, ділилися своїми молодечими думками і чуттями, читали з запалом вірші зразу Віктора Гюго, далі Альфреда Мюссе або свої літературні проби*" [3, 277]. Цікаві роздуми І.Франка знаходимо у його студії "Темне царство. Студія з приводу Шевченкових поем "Сон" і "Кавказ" (1881). Говорячи про Шевченкову політичну поезію та умови, при яких вона творилася, І.Франко писав: "*Я не знаю ні в одній європейській літературі подібної поезії, написаної в подібних обставинах. Адже "Німеччина" Гейне, писана в Парижі 1844, та "Бичування" ("Les Châtiments") Віктора Гюго, писані в Брюсселі 1853, постали – перша під впливом свобідного парижського повітря, а друга на вигнанні у вільнім краю, коли поетам самим не грозило нічого з боку тих властей, на які вони кидали свої громи*" [16, 142].

Письменником великого таланту і запалу з-посеред інших письменників як-от Жорж Санд та Бальзак називає І.Франко В.Гюго в обширній статті "З галузі науки і літератури" (1891 р.), зазначаючи, що головними принциповими рисами цих письменників були "*вивчення життя і суспільства, пропаганда певних ідей і суспільно-політичних підвалин*", що стали засадами пізніших молодих реалістів, таких як брати Гонкури, Е.Золя, А.Доде [5, 161]. До творчості В.Гюго І.Франко звернувся в статті "Шевченко героєм польської революційної легенди" (1886), переповідаючи один із уривків казки французького письменника "Легенда про прекрасного Пекопена та прекрасну Больдур"; у невеликій статті "Лорд Байрон" (1894), називаючи В.Гюго серед тих поетів, які належали до романтичної школи Франції, що "*повстала далеко більше під впливом Байрона, ніж під впливом романтизму німецького*" [9, 292].

Не оминув французького поета І.Франко і у своїй магістерській дисертації "Іван Вишенський і його твори" (1895 р.), згадавши В.Гюго серед таких "*найвищих героїв духу людського*" як Данте, Шекспір, Шеллі, які співчутливо ставилися до "*бідних невольників світової розкоші*": "*Такий погляд*", зазначає І.Франко, "*проблискував більш або менш ярким полум'ям (гляди, напримір, поему Віктора Гюго "La pitié suprême")*" [6, 158]. У тій самій праці, говорячи про іронію І. Вишенського, яка "*всюди держиться в границях, зачеркнених щирим, добрим чуттям, не кусає до крові, не мучить і не шарпає нервів*", її автор згадує "*великого майстра іронізації в нашім віці, француза Віктора Гюго з його "Les Châtiments*" [6, 203].

В.Гюго-поет стає для І.Франка беззаперечним літературним авторитетом, зразком, до творчості якого він прирівнює творчі здобутки того чи іншого поета, визначає безпосередній вплив В.Гюго на творчі змагання різних французьких письменників. "*З формального погляду Доде стоїть тут під впливом Віктора Гюго і французької народної пісні...*", пише І.Франко, оцінюючи вірші Альфонса Доде, які "*майже не звісні поза границями Франції*" [4, 177] (стаття "Життя і твори Альфонса Доде, його остання повість" (...), 1898); звертається І.Франко до постаті В.Гюго і в статті "Нова чеська література і її розвій. Ярослав Врхліцький, його життя і творчість. "Бар-Кохба" (1899)", такими словами презентуючи читачеві "ЛНВ" молодого чеського поета: "*Первопочини літературної кар'єри Врхліцького загадкові. В 1874 р. виступає 21-літній парубок уперве з низкою перекладів із Віктора Гюго, що в минулому був для нього взірцем – виступає, можна сказати, вже скінченим майстром поетичної техніки, необмеженим паном над чеською мовою*"

[12, 486]. "Легенда віків" В.Гюго стала для І.Франка мірилом цінності епічного задуму з драматичною формою. Розглядаючи твір Я. Врхліцького "Złomky epopeje" (1886), де "*поет виразно вказує на свої епічні оповідання з міфології, історії і легенди як на части одної великої цілості, одної епопеї людського роду*", І.Франко зазначав, що у цьому творі чеського поета "*нема того основного одного тону, що творив би з них щось подібне до цілості, хоч би тільки в такій мірі, як "Легенда віків" Віктора Гюго*" [12, 489].

Цікаве міркування про важливість прозової спадщини В.Гюго знаходимо у статті І.Франка "Принципи і безпринципність" (1903), в якій автор говорив про те, як "*колосально розрослись і розширились інтереси особистої психології героїв*", а "*обсервація власне найдрібніших появ, рухів і відрухів душі зробилася без порівняння старанішою й багатшою*" [14, 363–364]. Серед таких визначніших повістей XIX віку поряд із "Посмертними записками Піквікського клубу" Ч. Діккенса, "Міцною лавою" Ф. Шпільгагена, "Жерміналь" Е.Золя, І.Франко називає "Знедолені" В.Гюго*.

Ім'я французького письменника присутнє і в тих Франкових студіях, в яких він тракгував питання про стан української літератури, зокрема про "*найважливіші течії української літератури за останні 100 літ*". У статті "Українсько-руська (малоруська) література" (1898–1899 рр.) І.Франко говорив про талановитих представників української літератури того часу, в якім чітко вирізняється той відтінок "*романтичної школи, котрий, не задовольняючись самою фантастичністю і народним тоном, прагнув проникнути глибше в народне життя і шукати в ньому залишків колишнього кращого, ідеальнішого стану, зразків героїзму і правдивої релігійності*" [17, 85]. Серед письменників європейської літератури поряд із Л. Тіком, Новалісом, А. Міцкевичем, А. Мальчевським та С.Гощинським автор статті згадував і Віктора Гюго. Французького письменника І.Франко ставив і серед ряду "*пречудових індивідуалістів у всіх літературах Європи*" разом із Т.Муром, Ч.Діккенсом, Г.Гейне, Н.Ленау, А.Міцкевичем, Ю.Словацьким, О.Пушкіним, Т.Шевченком та іншими, пишучи у статті "На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901": "*... хіба ж се не історичні постаті, характерні для XIX віку? Вони, скажу сміло, неможливі в жаднім попереднім віці, характерні власне тим, що виявили в своїм житті масу основних прикмет кождий своєї нації і що їх поезія була невідлучною частиною їх духової істоти, виразом їх життя, їх індивідуальним твором в більшій, сильнішій мірі, ніж се було можливе коли-небудь давніше*" [11, 292].

Підсумковою щодо висвітлення творчого шляху В.Гюго, "*найбільшого французького поета XIX віку і заразом найкращого представника "галлійського" генія*", можна вважати статтю І.Франка "Соті роковини вродження Віктора Гюго", вперше надруковану 1902 р. у кн. 4 "ЛНВ" за 1902 рік. Докладно переповідаючи життєвий і творчий шлях класика французької літератури, І.Франко оповістив декілька своїх тезових роздумів, що пояснювали мотивацію, з якою він вибирав для перекладу українською мовою певні зразки поетичної творчості французького письменника:

– В.Гюго – великий речник великої нації, "*що вмів не тільки величати її в днях блиску і слави, в моментах великих історичних поривів до свободи, але знаходив огнисте слово заохоти в хвилях занепаду духу, слово святого обурення в хвилях історичних помилок, находив сльози і відразу і нову силу в хвилях упадку і тяжких катастроф*" [15, 224];

– "*його геній ловив на льоту настрої та змагання кожної епохи та давав їм вираз у огнистих, часто многословних, перетяжених образами, метафорами та контрастами, але все гучних та мелодійних віршах*" [15, 226];

– "*кожна його нова книжка, як могутня блискавка генія, розходилася широко по світі і будила сильний відгомін*" [15, 228];

– "*Се була одна з тих великих появ, що немов гігантичні будівлі заслонюють півгоризонту тим, що стоять близько них; треба аж значного віддалення, щоб обняти і оцінити їх велич. (...) Великі імпульси гуманності, милосердя, соціальної справедливості, що кинув він, протягом літ поступаючи все наперед у радикальнім напрямі – ті насіння високого ідеалізму, які він розсіяв по широкім світі своїм огнистим словом, не пропадуть, а житимуть і цвістимуть ще й тоді, коли пам'ять усіх його епігонів, парнасистів, символістів та декадентів давно покриється заслуженим забуттям*" [15, 229].

Завершуючи цю розвідку, зазначимо, що літературознавча проблема "Французька поезія у письменницькій діяльності Івана Франка" ще маловивчена стосовно таких питань, як **співзвучність** перекладних творів власним поетичним творам І.Франка, **використання** поетом-перекладачем окремих лексем із власних віршів для відтворення настрою твору французького поета; а особливо **тематичний і настроєвий зв'язок** між різними творами, що становлять літературну спадщину Віктора Гюго та Івана Франка – поета і перекладача, той особливий **понятійний ряд**, який дозволяє чіткіше осмислити творчу особистість українського письменника.

* І.Франко добре знав цей твір В.Гюго. Одним із останніх його перекладів з французької літератури був уривок із роману В.Гюго "Знедолені", названий українським перекладачем "Ватерлоо", до якого І.Франко додав свою розлогу передмову (1912 р.).

1. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
2. *Франко І.* Еміль Золя і його твори / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 96–101.
3. *Франко І.* Еміль Золя, його життя і писання / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 275–307.
4. *Франко І.* Життя і твори Альфонса Доде, його остання повість. 70-ті роковини вродження Генріка Ібсена / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 173–182.
5. *Франко І.* З галузі науки і літератури / І.Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 28. – С. 145–166.
6. *Франко І.* Іван Вишенський і його твори / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 30. – С. 7–211.
7. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
8. *Франко І.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / І.Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 33–44.
9. *Франко І.* Лорд Байрон / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 29. – С. 283–292.
10. *Франко І.* Маніфест "Молодої музи" / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 37. – С. 410–417.
11. *Франко І.* На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901 / І.Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 45. – С. 286–299.
12. *Франко І.* Нова чеська література і її розвій. Ярослав Врхліцький, його життя і творчість / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 481–498.
13. *Франко І.* Новий сербський місячник "Стража" / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 94–95.
14. *Франко І.* Принципи і безпринципність / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 34. – С. 360–365.
15. *Франко І.* Соті роковини вродження Віктора Гюго / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 33. – С. 224–229.
16. *Франко І.* Темне царство. Студія з приводу Шевченкових поем "Сон" і "Кавказ" (1881) / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 131–152.
17. *Франко І.* Українсько-руська (малоруська) література (1898-1899 рр.) / І.Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 74–100.
18. *Франко І.* Шевченко героєм польської революційної легенди / І.Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 29. – С. 210–248.
19. *Франко І.* Curriculum vitae / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 29. – С. 77–82.

В литературном наследии И.Франко значительное место занимают переводы французской поэзии, среди которых несомненное преимущество имеют произведения В.Гюго. В письмах писателя постоянно находим размышления об издании того или другого поэта. Таким образом он хотел ознакомить читателей украинских литературных журналов с лучшими представителями французской поэзии второй половины XIX в.

В.Гюго, сравнительно с другими французскими поэтами, больше всего присутствует и в критическом наследии И.Франко. В.Гюго-поэт становится для И.Франко бесспорным авторитетом, эталоном, образцом, с которым он сравнивает творческий путь других французских писателей. Имя французского поэта упоминается и в тех литературоведческих исследованиях И.Франко, в которых он рассуждал о состоянии украинской литературы.

Ключевые слова: *И.Франко, французская поэзия, перевод, литературоведческие исследования, литературный авторитет, В.Гюго.*

Franko's literary heritage greatly accentuates translative work from the French poetry where an outstanding French poet V.Hugo takes an indisputable preference. His letters constantly contain thoughts about edition of this or another poet which he connected with the wish to present more eminent representatives of the French poetry of the second half of the XIX-th century to the readers of the Ukrainian literary magazines.

V.Hugo is most present in I.Franko's critical heritage comparatively with the other French poets. He becomes for I.Franko an undoubtless literary authority, paragon, pattern to whose creative work he compares works of the other French writers. The name of V.Hugo is present also in those Franko studies where he treated question about the condition of the Ukrainian literature.

Keywords: *I.Franko, the French poetry, translation, literary critical studies, literary authority, V.Hugo.*

УДК: 821.135.1 + 161.2
ББК: 83 в 6 (Франц.)

Наталія Яцків

ТВОРЧІСТЬ БРАТІВ ҐОНКУРІВ У РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

У статті досліджується інтерпретація творчості братів Ґонкурів в українському літературознавстві через призму літературно-критичних праць Івана Франка, який наголошував на новаторській манері митців, що ґрунтується на принципі наближення до життя, натуралістичної точності та демократизації тематики.

Ключові слова: *натуралізм, поетика, естетика, рецепція, стильова манера.*

Вивчення літературного процесу кінця XIX – початку XX століття неможливе без звернення до праць Івана Франка, які представляють вичерпний аналіз розвитку митецьких явищ. Досліджуючи новаторські тенденції зарубіжних літератур, Каменяр прагнув ознайомити українського читача з найвизначнішими творами світового письменства, радив читати та перекладати тих письменників, які, на його думку, вражають новими цікавими темами та майстерною стилістичною обробкою. Особливе місце у літературознавчих розвідках українського майстра слова, критика та перекладача займає французька література, свідченням чого є велика кількість творів цитованих, коментованих чи перекладених. Серед багатьох французьких письменників брати Ґонкури парадоксально залишаються в українському літературознавстві достатньо відомими, однак, малодослідженими. Вибір теми дослідження зумовлений необхідністю дослідити рецепцію творчості братів Ґонкурів через праці І.Франка, які в українському літературознавстві кінця XIX–XX століття формували своєрідний літературний канон зарубіжного письменства.

Творчий тандем братів Ґонкурів привертав увагу дослідників літератури новаторським характером. Їх прагнення оновити реалістичне мистецтво базувалося на скрупульозному зборі фактичних матеріалів, детальному вивченні документів, що виразилося у точному описі живої дійсності. Відкидаючи романтичну вигадку, вони досягали вражаючого ефекту при відтворенні картин суспільного життя, за допомогою тонкого і глибокого психологічного аналізу викликали у читача співпереживання. Естетичні пошуки французьких письменників заклали основи двох суперечливих, на перший погляд, мистецьких напрямів, натуралізму та імпресіонізму, що увіковічнило їх імена як зачинателів нового мистецтва, однак вся складність творчої манери, як і глибина та оригінальність опрацювання тематики та проблематики життєвих колізій залишилися малодослідженими.

В українському літературознавстві першовідкривачем і популяризатором творчості братів Ґонкурів можемо вважати Івана Франка, на що вказують праці В.Матвіїшина, Р.Голода. Український письменник вивчав досвід світової літератури, цікавився творчістю зачинателів нових мистецьких напрямів та шкіл та "свідомо чи підсвідомо використовував прийоми та засоби художнього зображення з арсеналів обидвох художніх систем" [1, 30], зокрема мається на увазі творче засвоєння ґонкурівської манери на основі дослідження стильової палітри франкового оповідання "У столярні" крізь призму синтезу імпресіонізму та натуралізму [1, 22].

І.Франка приваблювало звернення французьких письменників до зображення життя людей з простого народу, порівнюючи їх манеру з реалістичним зображенням сучасних українських авторів, Каменяр зауважував, що "щодо їх методу будови повісті на самім фактичнім матеріалі, на психологічних та патологічних студіях, щодо живості і випуклості представлення всякої речі, Золя і деякі другі "натуралісти" (брати Ґонкури) стоять вище від усіх повістярів, яких ми знаємо. Кожна їх повість – се немов цілий світ фактів і спостережень; так і здається, що списатель якимсь дивним способом вирвав карту з життя першого ліпшого стрічного чоловіка, освітив її по-своєму і подає нам живу, тремтячу, з тілом і кров'ю, дальше реалізм не може вже йти [3, 113]. Така оцінка творчості французьких письменників ґрунтується передусім на схвальних відгуках Е.Золя із серії "Паризькі листи", які друкувалися у Петербурзькому журналі "Вестник Европы" (1875–1880 рр..). Пристрасний захисник теорії натуралізму Е.Золя вибудовував свої положення на аналізі уже опублікованих творів, зокрема на основі роману Ґонкурів "Жерміні Ласерте" (1864 р.) Як свідчить запис у "Щоденнику" Ґонкурів за 1877 р., "для Золя ця книга – одкровення, про що він прямо говорить у своєму відгуку, вміщеному до збірки "Моя ненависть", – і зразу слідом за цим він пише свою "Терезу Ракен" [2, т.2, с.250].

Зрештою, такі слова Ґонкурів не просто самовихваляння, вони досить скромно підсумовують те, як автор натуралістичної теорії висловлює своє захоплення: "Я повинен з самого початку заявити, що властивий мені склад розуму, мої почуття, вся моя натура налаштовують мене на захоплення тією гарячковою і стражденною книгою, яку я маю намір розібрати. Я знаходжу в ній такі відступи від канонів, які мене вражають: неприборкану енергію, прекрасне презирство до осуду дурника і боягуза, трепетну відвагу, незвичайну силу барв і думок, ретельність і добросовісність художнього втілення" [3, т.24, с.46]. Детальний аналіз та переказ роману "Жерміні Ласерте" представлений Е.Золя у статті під такою ж назвою був опублікований у російських журналах, через які, припускаємо, І.Франко й ознайомився з творчістю французьких письменників. Як зауважує В.Матвіїшин, "хист братів Ґонкурів до тонкого і глибокого психологічного аналізу, вміння збудити у читача співчуття, документальне подання матеріалу приваблювали українських літераторів, які торували шлях реалістичному мистецтву, новому, соціально-психологічному роману в українській літературі" [4, 108–109].

І.Франко у статті "Влада землі в сучасному романі" (1891 р.), спираючись на розвиток зарубіжних літератур, простежив еволюцію роману як жанру і дійшов висновку, що великі французькі реалісти XIX ст. зробили вагомий внесок у створення соціально-психологічного роману, який змальовує людину на широкому суспільному тлі. "Розуміння тієї істини, що людина – це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе, що з усіма цими чинниками вона пов'язана безліччю нерозривних уз, – розуміння цієї правди та її втілення в романі є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників – Флобера, братів Ґонкурів, і насамперед Еміля Золя" [7, т.28, 180].

Роман "Жерміні Ласерте" справді приніс найбільшу славу братам Ґонкурам. Адже, як вони зазначили у передмові до твору, викладаючи свою позицію: "Публіка полюбляє романи фальшиві, а цей роман правдивий. Вона полюбляє книжки про світське товариство, а ця книжка прийшла з вулиці… Публіка полюбляє читання заспокійливе, пригоди, які завершуються щасливо, фантазії, що не порушують ні травлення, ні спокою, а ця книжка з її печальною гострою начинкою написана наперекір звичкам публіки, її режиму… Нам цікаво знати, чи можуть сльози тих, хто внизу, примусити плакати тих, хто засмучується нагорі" [2, 29], що розбурхало реакцію читачів та літературних критиків. Роман показує історію життя служанки Жерміні Ласерте, її прагнення кохання, розуміння, захисту, яке у жорстокому світі міщанства наштовхується на непереборні перешкоди корисливості, цинізму, тупості, обмеженості.

Відмовившись від зовнішньої інтриги, від пригодницького карколомного сюжету, письменники зосереджують увагу на глибокому психологічному аналізі пристрастей. Внутрішня порядність Жерміні парадоксально контрастує з її падінням, неможливість знайти духовну близькість спонукає її до задоволення плотських інстинктів. При чому контрастність змалювання характерів посилюється поєднанням двох жіночих образів, служанки та її господині мадам де Варандейль. Стара дама, яка все життя боролася зі спокусами, нічого не підозрює про подвійне єство своєї служниці, а та, в свою чергу, після нічних

© Яцків Н., 2013–2014

розпусних пригод весь день зневажає себе і ревно розкаюється, працюючи з подвійною енергією та догоджаючи господині, ніби вимолює прощення за свої вчинки.

Образ головної героїні – служниці, яку письменники змалювали з великою теплотою і співчуттям, припав до душі І.Франку. Він надіслав роман О.Рошкевич, яка за його порадою перекладала твори французької літератури. У листі до М.Павлика від 30 липня 1879 р. Франко процитував лист О.Рошкевич: "... Ґонкур спокійно і розважно оповідає лише про нужду, нещастя та вічну біду людську, не рахуючи на ефект. Читаєм го все з зрушенням, і мимоволі нам приходить на гадку, що є люди – мільйони, – котрі далеко більше перетерпіли, намучились, ніж ми; що наша доля – щастя проти їхньої, та що все те, чим ми користуємось, винні-смо їм віддати, хоч би прийшлось нам зносити те само, що вони зносять. Коли читаєм го, наша недоля стається нам легшою, бо він учить нас, моралізує правдиво" [7, т.48, 202].

О.Рошкевич, як і І.Франко, відзначає передусім тематичне новаторство Ґонкурів, звернення до зображення життя простих людей, а також правдивість у відтворенні моральної атмосфери епохи, великий гуманізм та співчуття до трагедії жінки з народу. Детальне зображення суспільного середовища та його вплив на долю людини – це те, що приваблювало українського письменника, який вважав, що літературні твори повинні виконувати громадянську функцію, а не тільки естетичну.

Варто погодитися з думкою В.Матвіїшина про те, що І.Франко звертається до характеристики творчості братів Ґонкурів ще на початку свого творчого шляху, згодом переглядаючи свою оцінку. "Схвальні чи негативні відгуки І.Франка щодо творів багатьох митців свідчать про його прагнення глибоко зрозуміти складний процес еволюції світової літератури і використати кращі її здобутки для збагачення української літератури" [4, 109]. Враховуючи те, що його ставлення до французьких письменників формується під впливом праць Е.Золя, І.Франко, слідом за теоретиком натуралізму наголошує передусім на об'єктивності, безкомпромісній правдивості, документальній точності деталей.

У рецензії Е.Золя наголошується на тому, що "окремі сторінки роману дійсно лякають розкритою в них правдою, хоча вони, можливо, є найкращими за своєю яскравістю і силою; однак така жорстока відвертість буде ображати манірних читачів" [3, т.24, 57]. Захищаючи Ґонкурів перед критиками, які можуть осудити роман за реалізм, надмірну близькість до дійсності і "чисто медичну точку зору у розповіді про випадок істерії", Золя стверджує, що "художник має право копатися в глибинах людської натури, вивертати її, цікавитися найменшими дрібницями, використовуючи їх для створення широких картин життя [3, т.24, 57]. Єдиним докором, який можна було б закинути роману "Жерміні Ласерте" є, на думку Золя, те, "що це – роман медичний, який оповідає про цікавий випадок істерії..., автори якого відвели велике місце фізіологічним спостереженням" [3, т.25, 59]. Однак, керуючись принципом вивчення дійсності, теоретик натуралізму визнає дослідження тілесного таким же важливим, як і духовне, тому що саме фізичні потреби призводять до загибелі душі, що є причиною всієї драми. Слідом за Е.Золя, І.Франко, аналізуючи розвиток сучасного роману, зразки якого представлені творами великих французьких письменників, наголошував на новому методі, який "вимагає передусім правди, тобто змалювання дійсності такою, якою вона є, чи краще такою, якою її бачить поет крізь призму своїх здібностей, навичок і темпераменту" [7, т.28, 180].

Окрім вище згаданого роману "Жерміні Ласерте", Франкові були відомі й інші твори братів Ґонкурів. Роман "Дівка Еліза", уривки з якого були опубліковані в "Отечественных записках" (1878 р.), привернув увагу письменника новизною опрацювання теми, зокрема жорстокого режиму, встановленого в жіночих в'язницях, який руйнує людську психіку. За дослідженнями В.Матвіїшина, І.Франко радив О.Рошкевич "добре" прочитати цю "прехорошу повість" Ґонкура і перекласти її українською мовою. Однак переклади уривків не давали цілісного уявлення про творчу манеру французьких письменників і з певних причин не були опубліковані [4, 110].

Про те, що І.Франку був відмий також роман "Мадам Жервезе", свідчить його лист до М. Павлика від 12 листопада 1882 р., у якому Каменяр зізнається у своєму задумі описати життя матері народовця В.Стебельського у поемі "Історія лівої руки", де "бажав би заразом показати, як гніт подружжя без любові деморалізує і до крихти руйнує женщину, а з другого боку, як думка тої женщини під впливом гніту, із звичайного стану доходить

зразу до божевільного пієтизму, а далі до божевільної "богоненависті" і до пропаганди тої ненависті між народом. Трохи подібна (до половини) тема оброблена, коли собі пригадуєте, в романі Ґонкурів "M-me Gervaise ", тільки ж там показано перехід женщини вольнодумної до девоції (фанатизму), а мати Стебельського, натура сильніша морально, ступає о крок далі, – впрочім, при більше тому сприяючих обставинах" [7, т.48, 328]. Якщо брати Ґонкури зосереджують увагу на відтворенні мадам Жервезе, жінки освіченої, вольової, яка ще недавно була атеїсткою, то І.Франко, навпаки, прагнув показати, як соціальні умови, гноблення, несправедливість ведуть людину до "богоненависті", атеїзму. Однак задуму Франка не судилося здійснитися, про поему "Історія лівої руки" відомо тільки з листів до М.Павлика, але опублікованою вона не була.

Отже, для Франка, естетика братів Ґонкурів – передовсім прагнення натуралістичної точності, демократизація тематики, бідування та страждання скривджених соціальних низів. Така оцінка українським письменником творчості французів призвела до усталеної думки про натуралізм Ґонкурів за зразком теорії Золя. Пояснюючи зацікавлення Франка творами Ґонкурів та Золя, В.Матвіїшин висловлює припущення про те, що відповідь на ці питання "належить, очевидно, шукати в актуальних завданнях, що стояли перед українською літературою кінця XIX ст. в умовах соціально-політичного життя Галичини, та й України загалом, поневоленої двома імперіями" [5, 230]. Нове соціальне бачення життя, демократичне ставлення до суспільних низів, сміливе втручання у загальні проблеми сучасності імпонували І.Франку, який шукав засоби оновлення літератури, що мала служити інтересам громади. Однак, як зауважує М.Рудницький, Франка не можна "вважати за наслідувача або продовжувача натуралістичної школи", адже "Франко думав про суспільне середовище як громадянин, який хоче брати участь у його житті і мати вплив на нього. Натуралісти стежили за суспільним процесом як дослідники, яких цікавить саме чергування його явищ, і не хотіли псувати свого образу питанням про особисте становище до цього процесу" [6, 140].

Варто зауважити, що в українському літературознавстві сформувалася традиція – розглядати творчість братів Ґонкурів як засновників натуралізму та імпресіонізму через їх вимогу використовувати на допомогу художній творчості документи. Однак самі письменники перебували у постійному пошуку нових форм, засобів, стилістичних нюансів, називаючи свою манеру письма – артистичним письмом. Завдяки знаменитим "Щоденникам", у яких брати фіксували записи розмов, живі портрети сучасників, картини звичаїв, вимальовується постійне прагнення удосконалення стилю, творення нової, оригінальної літератури ціною власних страждань і перевтілень. Як зауважував Едмон Ґонкур ще 1874 року: "В наш час недостатньо створити в літературі типи людей, яких публіка би не вітала як старих знайомих, недостатньо знайти оригінальні форми стилю; головне – винайти новий бінокль; з його допомогою ви змусите побачити людей і речі крізь збільшуване скло, яким ще ніхто не користувався, ви покажете картини під кутом зору, дотепер невідомим, ви створите нову оптику... Цей бінокль винайшли ми; сьогодні я бачу як ним користуються всі молоді автори з такою наївністю, ніби в кишені у них патент на винахід" [2, т.2, 183]

Таку ж думку висловлюють і французькі дослідники П.Сабатьє та С.Шампо, наголошуючи передовсім на художніх ресурсах стилю Ґонкурів, що зближує їх мистецтво з живописом та музикою. Не тематика чи проблематика творів французьких письменників привертає увагу дослідників, а те, як вони пишуть про речі цілком ординарні, звичайні, спонукаючи глянути на них іншим поглядом, і побачити те, про що раніше навіть не замислювались. "Для них, як для поетів символістів, кожне слово завдяки своїй звуковій будові містить невичерпні можливості сугестії, багатство викликати різні спогади тільки завдяки правильному розташуванню" [9, 403]. Зокрема, серед основних рис ґонкурівської естетики французькі літературознавці виділяють не вираження ідеї, а скоріше відчуття, яке передує спостереженню і формує саме враження, причому це враження проникає у свідомість читача і створює в його уяві ефект присутності, дозволяє співпереживати в оцінці описаного. Тому стиль письменників формується не як у класиків через серію абстрактних ідей, вибудуваних у логічному порядку, де картини приглушені, а слова мають умовне значення, а у "Ґонкурів, як і у Т.Готьє, слова набувають живописної якості, незалежної від значення граматичного, однак залежної від фонетичного звучання, а також від асоціацій ідей, які породжуються цим звучанням [9, 408].

Отже, Іван Франко у своїх літературно-критичних працях неодноразово наголошував на новаторській манері братів Ґонкурів, що базувалася на принципі наближення до життя. Романи "Жерміні Ласерте", "Дівка Еліза", "Мадам Жервезе", які були відомі Франку, дали ґрунтовні підстави визначити їх авторів серед прихильників натуралістичної естетики. Однак багатогранну творчість будь-якого талановитого письменника, а ще й такого, який творив у переломну епоху fin de siècle досить складно вмістити у рамки одного літературного напряму. І у зазначених творах, і в багатьох інших брати Ґонкури постійно оновлювали свою майстерність, шукали нових форм і засобів, сміливо експериментували у пошуках досконалості, а отже, їх естетика та поетика вимагає окремого ґрунтовного дослідження.

1. *Голод Р.* Синтез імпресіонізму та натуралізму як стильова домінанта франкового оповідання "У столярні" / Р. Голод // Українське літературознавство, 2010. – Вип. 72. – С. 21–32.
2. *Гонкур Э. и Ж.* Дневник. Записки о литературной жизни / Э. и Ж. Гонкур. – М. : Художественная литература, 1964 : у 2 т. – Т. 1. – 710 с., Т. 2. – 749 с.
3. *Золя Э.* Собрание сочинений в 26 т. / Э. Золя. – М. : Художественная литература, 1966.
4. *Матвіїшин В. Г.* Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст. / В. Г. Матвіїшин. – Львів : Вища школа, вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 168 с.
5. *Матвіїшин В. Г.* Поетика французького натуралізму у світлі літературно-критичних засад Івана Франка / В. Г. Матвіїшин // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали на вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 229–236.
6. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке "Молода Муза?" / М. Рудницький. – Дрогобич : Видавнича фірма "Відродження", 2009. – 502 с. – (Серія "Cogito: навчальна класика").
7. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
8. *Champeau S.* La notion de l'artiste chez les Goncourt (1852–1870) / S. Champeau. – P. : Honoré Champion, 2000. – 553 p.
9. *Sabatier P.* L'esthétique des Goncourt. Une esthétique du style / P. Sabatier. – Paris, 1997. – 632 p.

В статье исследуется интерпретация творчества братьев Гонкур в литературно-критических работах Ивана Франко.

Ключевые слова: *натурализм, поэтика, эстетика, рецепция, стилевое своеобразие.*

The article deals with the brothers Goncourt art interpretation in Ukrainian literature through the prism of literary and critical works of Ivan Franko.

Keywords: *naturalism, poetics, aesthetics, reception, style manner.*

УДК 82-21
ББК 83.3 (7Амер.)

Лідія Дербеньова

АМЕРИКАНСЬКА "ОРЕСТЕЯ" ТА ЇЇ АНТИЧНИЙ ПРООБРАЗ

У статті розглядається своєрідність використання античного міфу Ю.О'Нілом у зв'язку із актуалізацією у сучасному літературознавстві проблем, пов'язаних з міфом, міфологізмом, міфопоетикою. Підкреслюється новаторство драматурга у його зверненні до жанру античної трагедії. Автор розглядає вічні онтологічні проблеми крізь призму міфу.

Ключові слова: *міф, міфологія, міфопоетика,онтологічні проблеми.*

Європейська література XX ст. вивчена різними дослідниками: біографами, текстологами, коментаторами, аналітиками, інтерпретаторами. Разом із тим наші уявлення про літературу цього періоду як цілісного явища, не визначені, хоча деколи формулюються достатньо жорстко і безапеляційно. Більш того, спостерігається полярність оцінок літератури минулого століття: від трактування її як "викриваючої" до критики "пророцтва" й утопізму. При цьому, як правило, актуалізується увага на універсальних основах людського існування, інтересі до ситуацій вибору позицій, до ініціативно здійснюваних учинків, до

© Дербеньова Л., 2013–2014

"подій буття" (М.Бахтін), "опорних цінностей" (В.Маркович). Адже поява універсального плану в сучасній літературі свідчить про перехід до реальностей іншого плану, ніж реальність відтвореного емпіричного порядку речей. Тому "нереалістичні" елементи літератури – явище показове, знакове. Поняття "міфологічного" у цьому аспекті вважається домінуючим.

Міфологічне у системі літературних зв'язків розглядається нами як механізм, функція якого полягає у породженні нових культурних смислів, новій інтерпретації тексту, його "конкретизації" (термін Р.Інгардена). "Міф як культурна реальність є найдавнішим культурним феноменом з точки зору його "етичної", медитативної функції, це "прасхема", яка містить у латентному вигляді всі мотиви, сюжетні блоки і концепти, що зустрічаються в усіх культурах світу, в першу чергу – у фольклорі і літературі.

Міф як трансісторичний феномен, як реальність культури є способом масового і стійкого світовідчуття та світобачення людини, онтологічною даністю, "реальністю" художньої фантазії. Це культурно-історична пам'ять людства, в глибині якої сформувалися основні властивості людського мислення. Метафорична природа міфу стала основою художнього мислення. А етичний внутрішній імператив міфу, який завжди корелює із "світовим законом", підпорядковується гармонізуючій, "справедливій" ролі, що орієнтує міф на таке розуміння світу, при якому не допускається жодного прояву хаотичності. Міф завжди має відношення до фундаментальних начал космічного й земного буття, а минуле, як універсальне джерело міфу, є сховищем прототипів і духовних сил, що продовжують підтримувати гармонію у природі, суспільстві, творчості. Всі ці "ознаки" міфу проявляються у літературних творах, де традиція як безперервний процес розвитку форм словесного мистецтва демонструє наскрізний зв'язок художнього мислення із міфом. Найочевидніше цей зв'язок постає в традиційних сюжетах та образах.

Універсальний характер сутності міфу та його вплив на формування людського мислення дозволяє стверджувати, що він є постійною властивістю останнього. Визначаючи це положення як принципове в дослідженні міфу, ми водночас констатуємо наявність форм, структур та елементів міфології у фольклорі та літературі.

Розвиток культури є взаємозв'язаними процесами постійної зміни, оновлення (новаторство) і збереження, закріплення (традиція). Загальні тексти культури можуть зберігатися й актуалізуватися. Їх актуалізація здійснюється в межах певних смислових інваріантів, що дозволяють виявляти початковий (інваріантний) текст в контексті епохи, тобто при всій варіативності тлумачень, ідентичність самому собі. Отже, культурна пам'ять зберігається завдяки наявності певних константних текстів (міфів), інваріантних кодів (архетипів), що носять закономірний характер різних трансформацій.

Загальнокультурною парадигмою для європейської культури, без сумніву, був античний міф, який зайняв у західній літературній свідомості XX століття важливі позиції. Він продовжує не тільки традиційне прагнення до еллініcтичної гармонії та краси, але став філософською і моральною базою літератури та мистецтва.

У художній свідомості Д.Джойса, А.Камю, А.Жіда та інших письменників античний міф, можливо, і не заперечував християнське світорозуміння, але свідчив про сильні неозичницькі уподобання західних інтелектуалів. Головна причина цього явища, на наш погляд, полягає у тому, що у своєму звертанні до доби "духовної ясності", митці намагалися протистояти процесу дегуманізації сучасного життя, про що так проникливо писав Гуго фон Гофманнсталь у "Заповітах античності" (1926).

Античний міф перетворився у позачасовий, позаісторичний, універсальний засіб художнього вирішення соціальних, політичних, філософських, етичних та психологічних проблем реальної дійсності XX століття. Реальність осмислювалася у творах з параболічною структурою, що породжувалася багатою культурною пам'яттю європейців. Міф став універсальною істиною.

Можливості міфу як основи літературних творів були надзвичайно привабливими, особливо якщо враховувати наявність певних особливостей: по-перше, історична достовірність міфу повинна бути умовною – інакше у його інтерпретаторів не буде права на "всебачення"; по-друге, він повинен бути стародавнім, розповсюдженим, загальновизнаним, щоб ступінь його варіативності мала певні межі; по-третє, він повинен мати загальнолюдське значення; по-четверте, мусить подавати не відповіді, а питання. Це ключова ідея:

міф повинен містити питання про місце людини у світі, питання, які пройняті тривогою, сумнівами особистості, самопізнання якої дається дорогою ціною.

ХХ століття – своєрідний ренесанс міфу як форми світосприйняття. Міфологізм яскраво виявився не тільки у романі, він надзвичайно різноманітно представлений і у драмі (Ануй, Клодель, Кокто, Жироду та ін.). Популярність міфологічних тем пояснюється, як стверджує Є.М.Мелетинський, розповсюдженістю у літературознавстві концепцій, що інтерпретують міф "як наративізацію ритуально-драматичного дійства", а також тим, що міфологічні паралелі підкреслювали невідповідність буржуазної "прози" з високими взірцями міфу [1, 295]. Сучасні драми скоріше звертаються не до міфологічної поетики, а є модерністською переробкою та переосмисленням творів античного театру [1, 360]. У новітніх драмах міфологізм не тільки організує розповідь, але й є засобом метафоричного опису ситуації. Міф стає своєрідним засобом "контролю", він надає "форму і значення" сучасній дійсності. [1, 163].

Травестія або модернізація міфу слугують перш за все підкресленню символічного загальнолюдського змісту життєвих колізій, що описуються за допомогою міфу, "виявленню певних, незмінних, вічних начал, позитивних чи негативних, що просвічуються крізь потік емпіричного побуту та історичних змін" [1, 295].

Подібну мету ставив перед собою видатний американський драматург Ю.О'Ніл, якому вдалося відродити й оновити вимираючий у ХХ столітті жанр трагедії. Найбільш повно прагнення до створення сучасної трагедії, що мала втілити проблеми сьогодення, драматург реалізував у міфологічній трилогії "Траур – доля Електри".

Сучасна трагедія як висока форма мистецтва, згідно із задумом драматурга, мала виникнути у результаті відродження класичної трагедійної концепції греків. О'Ніл свідомо орієнтувався на шедеври античного мистецтва, як на ті драматургічні норми, яких він прагнув дотримуватися у власній творчості. Подібна орієнтація, однак, не була прямим наслідуванням або прагненням архаїзації сучасності. Єдина мета митця – дати трагічне вираження явищам сучасного життя, показати їх як вічні, хоча й трансформовані моральні цінності, викликати у глядача відчуття їх тотожності із трагічними образами світового театру.

Тема давньогрецької трагедії хвилює драматурга впродовж цілого життя. Образи Федри, Медеї, Мідаса зустрічаються в таких п'єсах, як "Любов під в'язами", "Золото", "Лазар сміється". Але повну завершеність і зрілість трагедійна концепція О'Ніла здобуває у п'єсі-трагедії "Траур – доля Електри".

Інтерес до міфу в американського драматурга був пов'язаний, по-перше, із прагненням зв'язати сучасне з минулим у єдиний потік, показавши їх спільну метафізичну природу; по-друге, із його розумінням трагічного, по-третє, – захопленням працями К.-Г.Юнга. Услід за Юнгом, О'Ніл розглядав міф як галузь творчої уяви людей, де їх духовний досвід відобразився у своїх первісних формах – архетипах.

Для створення сучасної трагедії американський драматург звертається до відомого міфу як до своєрідної готової мови, з її символікою, емблематикою, структурою. Цю "мову" драматург використовує із тонким, глибоким розумінням архаїчної культури.

На прямий зв'язок американської "Орестеї" з її античним прообразом вказує вся структура драми: основні сюжетні колізії, імена героїв (Орест – Орін, Клітемнестра – Христина), наявність своєрідного хору, функції якого виконують слуги Менонів та їх сусіди.

Як і у стародавній трагедії, у п'єсі О'Ніла зображується повернення полководця (полковника Езри Менона) з війни (громадянська війна Півдня і Півночі у США) у лоно сім'ї, де його чекає смерть від руки невірної дружини та її коханця. Нова Клітемнестра – Христина вбиває чоловіка за допомогою отрути.

Месниками за смерть батька, майже ідентично до античного сюжету, стають його діти. Лавінія, дочка Менонів, яка стала свідком злочину матері, подібно до Електри, підбурює свого брата Орина виконати свій синівський обов'язок: помститися за смерть батька. Орін вбиває Бранта і таким чином повторює орестеївський акт вбивства матері: дізнавшись про смерть коханця, Христина приймає отруту.

Зрозуміло, що певні деталі сюжету мають сучасний вигляд. Але модернізація античного сюжету відбувається не за рахунок дрібних фабульних відступів, а через повне переосмислення центрального конфлікту драми (у дусі нового часу). Конфлікт цей можна сформулювати як зіткнення таємничих, несвідомих імпульсів героїв (вплив аналітичної психології З. Фройда та "архетипної" критики К.-Г.Юнга) із нормами пуританської моралі. Але автор розглядає конфлікт ширше: це прояв вічного антагонізму життя і смерті. Всі ситуації драми демонструють їх космогонічне протиборство.

"Представником" смерті у п'єсі стає мертва, віджила пуританська мораль. Повна її несумісність із життям утверджується драматичною символікою п'єси. Будинок Менонів називають "склепом", а Езра Менон, у минулому суддя, потім воїн, за своїми поглядами на життя і за характером своїх професійних занять є своєрідним жерцем культу смерті, який був встановлений ще його предками. Ще до його появи на світ цей культ став своєрідною сімейно-родовою традицією. Полковник зізнається, що роздуми про смерть давно вже стали домінуючою формою мислення усіх представників роду, що сприймали життя лише як процес вмирання. Трагічна провина всіх Менонів полягала у тому, що з покоління в покоління вони були ортодоксальними пуританами, які ненавиділи усі вияви життя.

Цей конфлікт виник ще до початку драми. Розпочинається вона трагічною історією служниці Менонів – Мері Брайтон, яка була збезчещена і викинута із пуританського дому. Все що потім відбувається з Менонами можна розглядати як кару за цей злочин. Невипадково у ролі Егіста тут виступає син Мері – Брант. Але Брант тільки один із засобів помсти Немізіди. Влада цієї суворої богині ще більша ніж у античному світі. Вона розповсюджується на всіх героїв трагедії. Кожний з них – Орест, що мучиться фуріями, які живуть у душі кожного. Герої борються із ними і водночас із самими собою.

Зовнішнім вираженням цієї внутрішньої драматичної колізії у "Електрі" є маска.

Маска (копія) завжди приховує у собі дещо демонічне. З самого початку існування маска демонструвала певний магічний фетиш, подібний до людини, але ця подібність була бездуховною, деформованою, мертвою. Будь-яка маска потворна, вона демонічна за своєю суттю, тому що вона завжди – імітація оригіналу, його матеріальна, нежива деформована копія, оболонка. Вона є проекцією alter ego людини на інше середовище, змінює сутність людини. Маска – це вторгнення у живий світ, нагадування про смерть.

Виступаючи символом мистецтва, виконуючи рольову функцію, маска водночас є деформованим двійником персонажу. Це свого роду сфера імітаційного (рольового) й демонічного змістів.

О.М.Фрейденберг вважала, що тип, характер будь-яких героїв – це "маска постійних якостей". На відміну від античних акторів, які "зображали" трагедію й могли зняти свої маски після закінчення дійства, герої – персонажі О.'Ніла грають визначені життям незмінні ролі. "Кожна метафорична маска стабільна у своєму семантичному значенні…" [2, 220–221]. Ці образи-характери є своєрідними "постійними величинами". Їх можна порівняти з персонажами відомої п'єси Л.Піранделло "Шість персонажів у пошуках автора", де досліджується роль "маски" у поведінці індивідуума. "Персонажі" носять свою драму у собі. Вони не можуть змінити свою роль, яка стала їх природною суттю. У цьому полягає їх головна онтологічна відмінність від акторів, істот іншої природи, що легко змінюють маски. Тому що зміна ролей – їх професія.

Маски для героїв драматичної трилогії не нав'язані ззовні. Для них вони природні. Вони ніби "приросли" до людей і стали їх суттю. Еквівалентом маски є вираження обличчя персонажів трагедії, які ніколи не змінюються.

Не порушуючи законів життєподібності, драматург створює уявлення про конфлікт вічних начал буття – життя і смерті, які також виступають під масками, масками язичництва та пуританства.

У певному сенсі маски О'Ніла виконують роль протилежну тій, яку відігравали сценічні личини греків. Якщо в античному театрі їх символіка призначалася для того, щоб демонструвати перемогу пристрастей, то у драмі американського письменника вони радше ілюструють ідею перемоги мертвого над живим у сучасному світі. Так, обличчя Ездри – жерця смерті – нагадує обличчя мерця. Такий ж вираз з'являється на прекрасному обличчі Христини, коли Ездра говорить з нею про некрофільське кредо Менонів. Автор підкреслює, що обличчя Христини нагадує маску. Трансформація зовнішності героїні ніби підкреслює, що вона – жертва традиції, що ця традиція стала частиною її внутрішнього світу. Вбиваючи чоловіка, вона приносить своєрідну жертву сімейному божеству.

Потреба помсти в Електри-Лавінії так само, як і у Ореста-Орина, народжується з одного й того ж джерела: комплексу інстинктів. Саме вони стають таємним двигуном її вчинків. Прагнення справедливості, що заволоділо жінкою, фактично є сублімацією почуттів заздрості та ревнощів. Лавінія переконана у тому, що Христина вкрала в неї батька, брата і Бранта, в якого таємно закохана дівчина. Прагнучи помсти, вона сама знаходиться під владою стихій хаосу, слугує йому. Саме хаос, що панує у душі героїв і в оточуючому світі у інтерпретації драматурга – ознака дисгармонійного XX століття. Пожежа війни, що палає "за кадрами" п'єси, багато що пояснює. Війна розкриває руйнівні пристрасті людей, вона дає їм санкцію на вбивство собі подібних. Це війна навчила їх служити смерті. Процес знищення відбувається перш за все у душах людей.

Іскра світових пожеж, що спалахнула у стародавні часи біля вогнища Атридів, у ході історії розгорається все більше. Накопичення зла і злочинів відбувається у зростаючій прогресії. Якщо у добу Есхіла поняття боргу, честі, релігії, людських обов'язків, святості суспільних законів ще мали реальний моральний зміст, то у сучасному суспільстві вони повністю втратили його, стали мертвими фікціями. Позбавлені моральної опори люди XX століття опинилися у владі своїх руйнуючих пристрастей, позбавитися яких не можуть і не хочуть. Цим вони і відрізняються від предків.

Лавінія, сучасна Електра, яка не розуміє, що зв'язок поколінь, історії є нерозривним, що сучасне і майбутнє народжується минулим, що минуле живе не тільки в навколишньому світі, але і в них самих. Минуле дивиться на Лавінію очима предків, портрети яких прикрашають сімейну "домовину". Воно говорить устами Орина, який тепер нагадує Езру Менона. Живий привид минулого, він не дає Лавінії можливості забути про те, що відбувалося колись. Щоб остаточно прив'язати сестру до минулого, Орин – справжній нащадок Менонів – закінчує життя самогубством.

Нова смерть переконує Лавінію у силі долі. Присутність цього зловіщого фатуму вона відчуває і в собі. Адже розуміє, що бажала смерті Орина. Дівчина робить висновок: щоб припинити владу фатуму над родом, необхідно припинити існування самого роду, необхідно відмовитися від сім'ї, шлюбу, від життя у його нормальних, природних формах. Прийнявши це рішення, Лавінія знову одягає траур. Цим ніби символічно підкреслюється нерозривність її зв'язку із минулим. Прирікаючи себе на самотність, вона назавжди ховає себе у родовому "склепі" – будинку Менонів.

Акт відречення від життя – це не тільки виявлення покори Лавінії перед долею, але й своєрідний виклик фатуму. Жриця боргу вперше у житті відчуває відповідальність за свої дії. Її самовідречення є моральною перемогою над собою і над світом пристрастей, що її оточували. Але і ця спокута підкреслює безвихідь конфлікту п'єси. Запаси життєтворчої енергії сучасних людей стають знаряддям саморуйнування. У егоїстичному світі, де панує війна у різноманітних видах і формах, не лишається місця для життя, радості, кохання. Такий висновок узагальнює невеселі роздуми цілого покоління сучасників О'Ніла.

1. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное / Е. М. Мелетинский – М. : Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 2000. – 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
2. *О'Нил Ю.* Траур – участь Электры / Ю. О'Нил. – М. : Худож. литература, 1975.
3. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / [подготовка текста и общ. ред. Н. В. Брагинской]. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

В статье рассматривается своеобразие использования античного мифа Ю.О'Нилом в связи с актуализацией в современном литературоведении проблем, связанных с мифом, мифологизмом и мифопоэтикой. Подчеркивается новаторство драматурга в обращении к жанру античной трагедии. Автор рассматривает вечные онтологические проблемы сквозь призму мифа.

Ключевые слова: *миф, мифология, мифопоэтика, онтологические проблемы.*

The article investigates the original adaptation by Engine O'Neill of the theme of Oresteia to the aftermath of the American Civi War in his trilogy Morning Becomes Electra. It examines perpetual ontologic problems through the prism of myth in connection with recent expliant interest of literary crities in myth criticism, mythologic and mythopoetic.

Keywords: *myth, mythologic, mythopoetic, ontologic problems.*

УДК 821.111
ББК 83.3 (4 ВЛ)

Ірина Думчак

УКРАЇНСЬКА СКЛАДОВА АМЕРИКАНСЬКОГО МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ: ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджені особливості української складової американського мультикультуралізму II пол. XX – поч. XXI ст., охарактеризовано мультикультуральні тенденції, що активно розвиваються в контексті американського мейнстриму. У науковій розвідці проаналізовано творчість українсько-американських представників мультикультуральної літератури, окреслено проблематику творчих доробків письменників з етно-культурного погляду.

Ключові слова: *мультикультуралізм, самоідентифікація,, гетерогенність, українство, етнічність.*

Сучасна література США представлена великою кількістю течій, напрямів, імен і перебуває у постійному розвитку завдяки появі нових творчих облич. Метою нашого дослідження є виокремити із загалу тих художників слова, які збагачують своєю творчістю не тільки американську словесність, а й прямо чи опосередковано порушують тематику й проблематику українського народу, звертаючи таким чином увагу цілого світу до українства. Завдання наукової розвідки – охарактеризувати явище мультикультуралізму в американській літературі й чітко з'ясувати особливості творчих доробків тих письменників, які представляють українську складову американської полікультурності, дослідити особливості українського етнокультурного виміру в контексті красного письменства США.

Багатонаціональність США сприяла виникненню мультикультуралізму, що "виявляє структуротворчі функції плюралізму.., і, безумовно, має певний уплив на формування нації та національної свідомості" [1, 301]. Ледь пізнаваний на початку свого становлення мультикультуралізм як "принцип, який творить культурну гетерогенність" [2, 72], є одним з головних феноменів, що визначають сучасне обличчя американської літератури. Отже, мультикультуралізм – це феномен американської літератури, який представляє собою творчий симбіоз культур різних етносів і рас. Відтак "меншинна" література, як зазначає Оксана Забужко, "сприяє розширенню загальної традиції, змушує її визначитися з вартостями, зміцнює її, виступаючи засобом подолання нашого культурного хаосу" [3, 265].

Основною характеристикою мультикультурального красного письменства є зображення індивідуальності, особистості в часі і просторі, що завжди було актуальним у світовому вербальному мистецтві XX ст., а на сьогодні є пріоритетом сучасного літературного процесу.

Мультикультуральна словесність має багато розгалужень: афро-американська література, індіанська складова, азіато-американська, японо-американська, митці латиноамериканського і європейського походження тощо. Всі ці складові полікультурності представлені досить широко. Українська складова мультикультуралізму характеризується наявністю невеликої кількості імен, які умовно можна поділити на дві гілки: ті, які є за походженням українцями, і ті, котрі, не маючи етнічної належності до українства, звернулися до української тематики. До першої належать такі митці, як Аскольд Мельничук, Ірена Забитко; іншу представляють Клер Месуд, Джонатан Сафран Фоер, Олександр Ґодін, Бенджамін Розенблат та ін.

Центральною проблематикою творчості всіх вище згаданих письменників є самоідентифікація особистості, пошуки окремим індивідуумом гідного місця на чужій землі, утвердження національної самосвідомості в контексті домінуючої культури, вирішення "морального та культурного конфлікту, що з'являється як наслідок відриву від коріння, наслідок глобалізації", відтворення ілюзій іммігрантів, "які сподіваються бути народженими вдруге" [4, 53].

Аскольд Мельничук й Ірена Забитко – ті письменники, які висвітлюють проблеми українського народу як на батьківщині, так і за її межами, у творчому таланті яких американський світ пізнає буття пересічних українців. Творчість як А.Мельничука, так і І. Забитко не можна зарахувати до літератури України, оскільки митці пишуть англійською. Але звернення письменників до української

© Думчак І., 2013–2014

теми дає підстави говорити про них як англомовних референтів української словесності.

Аскольд Мельничук вважає США своєю Батьківщиною, де домінує закон над корупцією, країною, яка надала йому можливості для самореалізації та творчого пошуку [6, 151].

Аскольд Мельничук – автор трьох романів "Що сказано" ("What Is Told", 1994) "Посланець мертвих" ("Ambassador of the Dead", 2001) та "Дім вдів" ("The House of Widows", 2006), низки оповідань, великої кількості поезій, перекладів, літературно-критичних статей, лауреат премії Мак Гінніса в жанрі белетристики (1992), редактор-засновник популярного американського літературознавчого журналу "AGNI" тощо. Чимало творів видатного письменника перекладено українською мовою – есе "Римські монети, скіфська кераміка" (1992), новела "Дерево світла" (1997), роман "Що сказано" (1996).

Аскольд Мельничук народився в 1954 році в сім'ї новоприбулих емігрантів Едварда та Олени Мельничуків у Кренфорді штату Нью Джерсі. Навчався в Антіохському коледжі протягом 1972–1973 років. У 1974–1976 роках отримав ступінь бакалавра в Рутгерському університеті, а в 1977–1978 рр. навчався в Бостонському університеті, де отримав ступінь магістра. Щодо найближчих родичів, то, як згадує сам письменник, дідусь по матері, Богдан Загайкевич, був високоосвіченою людиною, знав Івана Франка, товаришував з одним із його синів. Мати письменника є родом із Перемишля, а її дядько, брат Богдана, Віктор Загайкевич, був представником від Львова в Австрійському парламенті у Відні, а згодом послом, пізніше віце-маршалом у польському сеймі у 20-х роках XX століття, і, за деякими переказами, "допомагав Винниченкові з документами, щоб той уник переслідувань у Києві" [6, 151]. Мати письменника в юності писала вірші, які не сподобались видавцеві буржуазно-націоналістичною спрямованістю. Письменник стверджує, що саме від матері він і його сестра успадкували мистецтво бачити красу і потворність світу і творити: Аскольд – з допомогою пера, а сестра – пензля [11, 228].

Родинне літературне оточення сприяло розвиткові таланту юного Мельничука, який почав писати оповідання та вірші українською, ще будучи дитиною. До 16 років письменник активно студіював українську літературу, але відійшов від української громади після вступу до коледжу. За словами самого Мельничука, він "відчув її провінційність, страшний консерватизм, самовдоволеність і недалекоглядність" [6, 151]. У гімназії митець почав писати англійською, публікував свої твори в багатьох журналах, починаючи з газети "Сільські вісті" 1974 року, за які неодноразово отримував нагороди. Тоді ж він став редактором "Agni", на той час самовидавничої газети, яка переросла в сучасний потужний літературознавчий журнал-півріччник.

У роки юності письменника ставлення до минулого своїх батьків, взагалі до українського походження було неоднозначним. Молодь намагалася абстрагуватися від старшого покоління, звертаючись більше до майбутнього, випробовуючи себе у всьому: "Алкоголь, наркотики, послаблення сексуальних обмежень – все це пройшлося по свідомості кожного в ті роки, і тепер майже неможливо відрізнити, що там було через загальну культурну атмосферу, а що специфічно українським" [6, 152]. Сам письменник говорить, що його цікавила історія покоління його батьків, хоч він і не міг відчути всієї глибини їх трагедії: "Я... витратив тисячі годин на читання, щоб краще уявити, через що пройшло покоління воєнного лихоліття" [6, 151]. Більше того, після закінчення школи 1979 року Аскольд Мельничук вирушає в подорож Європою, місцями перебування своїх батьків до еміграції (детальніший опис своїх подорожей він викладе у двох останніх романах), зокрема письменник побував у Берхтесгадені, де його батьки прожили п'ять років у таборах для переселенців [8, 54]. За рік до переселення 1945 року батьки жили в Перемишлі в будинку, навпроти якого знаходилось фашистське гестапо. За словами Мельничука, його рідня, не бажаючи "брати участі у volkerwanderungen XX століття... виїхала з України, окупованої поляками та угорцями, до Німеччини, окупованої американцями й росіянами, а звідти до Сполучених Штатів, "окупованих" як поляками, росіянами та німцями, так і італійцями, ірландцями, афроамериканцями, євреями та іншими" [8, 10]. Юнак виростав з розумінням причини втечі своїх батьків за кордон з країни, де "карали за право вільно висловлювати свої думки рідною мовою". Як згадує сам письменник, батько йому завжди говорив: "Це Америка. Тут зрештою можна говорити все, що хочеш... Хоча ніхто й не слухає. Все ж можна говорити" [8, 57]. Аскольд Мельничук усе своє

зріле життя був у пошуках власної ідентичності, ставлячи перед собою питання: як знайти рівновагу між двома виявами самовизначення: походженням та станом душі? Який стосунок ми маємо до життя наших пращурів у країні, якої ніколи не бачили? Письменник сам намагається пояснити стан свого буття, свого внутрішнього волевиявлення: "Одна частина себе відмовляється приймати роль спадкоємця, історично визначеного та соціально означеного учасника. Але інше, глибше приховане єство – свідоме зв'язку з втраченим корінням та можливістю "стрибку від культурної необхідності до свободи" – прагне позбутися ярма і вирватися звільненим у світ, не нашпигований іменами та словами, що стискають власну самість чи розривають душу. А чи є можливість не потрапити в пастку середовища стереотипів та мови іншого народу?" [9, 11]

Свій перший вірш Аскольд Мельничук опублікував у 19 років, оповідання – у 29, а роман – у 38 років. Спробував себе письменник і в галузі перекладу. Треба сказати, що це досить болюча сторінка в біографії митця, оскільки переклади творів українських художників слова не зацікавили ні американського, ні тим паче, українського видавця, хоч і деякі були схвалені американським поетом Дональдом Джастісом. Уже згодом Аскольд Мельничук введе деякі з перекладів у свої вже опубліковані твори: зокрема, вірш Миколи Руденка "Весна" відтворено в новелі "Дерево світла" та у романі "Посланець мертвих", на сторінках редагованого ним до 2002 року журналу "AGNI" подано переклад уривку з вірша "Молитви" Богдана Бойчука ("From Prayers") у співавторстві з оригінальним автором та інтерпретацію вірша того ж таки Руденка "Тасманський король" ("The King of Tasmania") [12].

Звернення до творчості американських письменників та більш глибоке зацікавлення у вивченні літературної діяльності Марка Стренда, Сильвії Плат чи Андріани Річ, а не письменників української діаспори у 70-х роках XX ст. пояснює сам Аскольд Мельничук: "Українська еміграційна література того часу не заявила своєї пріоритетності на мій внутрішній образний світ" [6, 153]. Це ж спонукало митця до опрацювання перекладної літератури, зокрема латиноамериканської, яка на той час викликала неабиякий інтерес у країні.

Письменник стверджує, що ніколи не зрікався українського походження і, вивчаючи американську, англійську чи світову літературу, завжди намагався спостерігати за літературними процесами в "давній країні" [11, 225]. Так, у свій час він прослухав курс лекцій відомого літературного критика Леоніда Рудницького та захоплювався досягненнями таких письменників, як Богдан Рубчак та Богдан Бойчук, цікавився критикою Юрія Луцького і Юрія Шевельова.

"Що сказано" – не тільки перший роман письменника, а й перший англомовний твір про Україну взагалі. У творі "Що сказано" мова йде про українську родину Забобонів: від заснування роду князем Туром і до перебування сім'ї в еміграції. В одній сюжетній лінії на тлі змалювання історичних подій з часів Першої світової війни і до перебування в США автор акцентує увагу на історії національної свідомості, втіленої у вчинках та діях головних героїв до еміграції (у розділі "Мореходи"), та на пошуках ними самоідентифікації в чужому краї – після переселення (у розділі "Земний сад"). Друга сюжетна лінія оповита легендами та переказами про давній рід Забобонів від язичницьких часів до прийняття християнства. Два брати – Зенон і Стефан, ерудовані, освічені, є втіленням українського духу та ментальності, а кожен член родини Забобонів представляє певний архетип українця: Наталка – дружина – є уособленням справжньої української жінки, примітної як красою зовнішньою, так і внутрішньою інтелігентністю; Слава Ластівка – дочка – є продовженням батька у потягу до минулого і втіленням духовності, успадкованої від матері; Стефан – носій духу мандрівної особистості, Аркадій Ворог – абсорбує свободу, прагнення до волі та незалежності, Зенон – це конотативний вияв стабільного способу існування та високого ступеня почуття власної гідності.

У романі "Що сказано" письменник порушує проблему: що значить бути українцем на чужій землі? Що таке "українськість" взагалі? Автор переконаний, що людина ніколи повністю не вирве коріння з рідної землі, де б її доля не закинула, а "бути українцем – то хіба інший спосіб самотіти" [7, 72]. Вже вкотре доводиться істина, що навіть в еміграції людина не повинна забувати традиції, звичаї свого народу. Туга, ностальгія за втраченою Батьківщиною супроводжуватиме емігранта завжди. Думки героїв, що вони колись "відвоюють Україну і визволять її від усіх гнобителів", самі ж персонажі називають "боже-

віллям". Герої роману не раз ставлять собі запитання, чи повернуться на батьківщину, і кожного разу усвідомлено собі відповідають: ніколи. Бо вони знають, що на чужині є можливість хоч якогось існування, а на рідній землі їх чекає знищення – фізичне, моральне та духовне.

Іншим автором, який своєю творчістю популяризує українство за кордоном, є Забитко Ірена (Айрін) (нар. 1954, Чикаго), "двомовна українська американка", котра виросла в українському передмісті Чикаго, закінчила там школу Св. о. Миколая. На поч. XXI ст. письменниця відвідала друзів і родичів, які живуть біля Чорнобиля. У США отримала ступінь бакалавра у Вермонтському коледжі. Живе і працює в штаті Флорида [15].

Забитко Ірена – автор двох романів "Невмите небо" ("The Sky Unwashed", 2000) й "Коли Люба залишила дім" ("When Luba Leaves Home", 2003). Перший твір – оповідь про Чорнобиль, трагедію, яка сталася у 1986 р., життя української родини Петренків до та після вибуху на атомній станції [14]. Друга її книга – розповідь про зростання молодої героїні в американському середовищі. "Ми, як українці в цій країні повинні пропонувати американцям і світу наші історії. Якщо ми самі не пишемо про себе, то хтось інший, який є поза нашим колективним досвідом, напише про нас, і читачі можуть отримати неправильне уявлення про нас як народ, як культуру" – говорить Ірена Забитко. Саме це і спонукає письменницю братися за перо, щоб розповісти про наші біди і радості, про Україну і українців" [15].

Варто звернути увагу на творчість тих митців, які, будучи американцями неукраїнського походження, порушили тему українства, торкнулися саме української проблематики. Мова йде про двох авторів: Джонатана Сафрана Фоера й Клер Мессуд. Фоер ввів у твори тему людяності й взаємодопомоги (період Голокосту, коли українці рятували євреїв від загибелі). Клер Месуд привернула увагу світу до теми адаптації емігрантів на чужині (українців на канадській землі).

Джонатан Сафран Фоер (1977 р.н.) – американський письменник єврейського походження. Він живе в Брукліні, Нью-Йорк, з дружиною, романісткою Ніколь Краусс, і їхнім сином, Сашком. Народився майбутній літератор у Вашингтоні, округ Колумбія, навчався в одній з елітніх шкіл Джорджтауна, згодом – у Прінстонському університеті, де вивчав філософію і літературу.

Джонатан Фоер – автор двох романів: "Все ясно" ("Everything Is Illuminated", 2002) та "Extremely Loud and Incredibly Close" ("Моторошно голосно і захмарно близько", 2005).

Письменник побував в Україні в 1999 році з метою з'ясування певних обставин життя рідного дідуся-єврея, який був врятований українкою від фашистів у роки Другої світової війни. Поїздка стала натхненням й реальною основою для дебютного роману "Everything Is Illuminated" ("Все ясно", 2001), завдяки якому автор здобув кілька престижних нагород. Принагідно зауважити, що твір був екранізований в 2005 році режисером Лівом Шрайбером, з Елайджею Вудом у головній ролі.

У романі Дж.Фоера представлено взаємопереплетення двох сюжетних ліній. Перша – становлення й розвиток українського містечка Трочимброда, друга – пошук сучасним американцем Джонатаном цього ж містечка, де живе жінка, яка прямо причетна до порятунку життя рідної йому людини в роки воєнного лихоліття. Бачимо певні типологічні паралелі між романами Аскольда Мельничука "Що сказано" та Джонатана Фоера "Все ясно" в руслі становлення українського містечка Роздоріжжя, з одного боку, та пошуки власної ідентичності та гідного місця українськими емігрантами на американській землі, з іншого. Аналізуючи подібні схожості між творами американських письменників, можна говорити і про контактно-генетичні зв'язки між авторами. Очевидно, значно молодший за віком Фоер отримав певне натхнення, ідеї, імпульс від Аскольда Мельничука, який написав свій роман значно раніше.

Коли мова йде про Клер Мессуд, то варто зауважити, що творчість письменниці представляє загалом оригінальне явище в американській літературі, адже походження авторки, яка написала твір на українську тематику, немає жодного стосунку до української етнічності. Майбутня письменниця народилася у 1966 році у США, проте до того часу, поки у неї самої з'явилися діти, вона була єдиною американкою у своїй сім'ї. Її мати за національністю – канадійка, батько – француз алжирського походження, сестра народилась у Франції. Сама Клер Мессуд росла у багатьох країнах, таких як Австралія, Канада та Сполучені Штати. Після того, як майбутня письменниця закінчила навчання в Єлі, поїхала до Великобританії, щоб продовжити здобувати освіту у Кембриджі. Мандрівний спосіб життя Мессуд відображається у творах, в яких вона торкатиметься теми еміграції та визначатиме шляхи самоутвердження особистості у чужому для неї середовищі [5].

Її перший твір "Коли світ був стійким" ("When the World Was Steady") було опубліковано у 1994 році. Епіграфом до оповідання став вислів Елізабет Бішоп: "Чи це нестача уяви змушує нас мандрувати до вигаданих місць замість того, щоб залишатися удома?" ("Is it lack of imagination that makes us come to imagined places, not just stay at home"). Основними ідеями, на думку самої авторки, стали такі ключові аспекти, як "континент, місто, країна, суспільство: вибір завжди невеликий і ніколи не буває вільним. Ні тут, ні там…ніде. Чи повинні ми залишатись вдома, де може бути наш дім?" [13].

Слід зазначити, що сюжет творів цієї письменниці зазвичай обертається навколо моментів, в які головний герой, який весь час в дорозі, застряг у минулому, а також переймається тим, що може статися далі, запитуючи себе, чи дім є географічним явищем, чи він може обертатися навколо нових аспектів самої особистості.

Другим твором Клер Мессуд є роман "Останнє життя" ("The Last Life", 1999). Це історія про дівчинку-підлітка, дочку матері-американки і батька французько-алжирського походження. Письменниця намагається дослідити межі самопізнання та самоствердження, повернутися до історії та побачити, з чого усе починалось, де знаходиться першопричина того, що відбувається зараз.

2001 року письменниця опублікувала дві тісно пов'язаних між собою повісті: "Мисливці" ("The Hunters") і "Проста історія" ("A Simple Tale"). Остання повість містить історію життя українки Марії від молодих років, проведених в Україні, і до зрілого періоду героїні в Канаді [10]. В образі Марії, яка типологічно схожа з образом Слави Ластівки з роману Аскольда Мельничука "Що сказано", письменниця стверджує: ніяке високе матеріальне становище не компенсує духовної бідності, спричиненої втратою пам'яті про батьківщину, про етнічне коріння.

Останнім опублікованим твором Клер Мессуд на сьогодні є роман "Діти Імператора" ("The Emperor's Children", 2006), який втілив її давню мрію написати, нарешті, про американців, а не про емігрантів, як було раніше. Письменниця зазначає, що неймовірно хотіла написати такий твір і показати таке життя, якого у неї не було, але яке вона так прагнула мати. Цей роман можна назвати непрожитим життям Клер Мессуд [13].

Загалом ідіостиль Клер Мессуд характеризується яскраво вираженою тональною динамікою. Критики називають її продовжувачем традицій Генрі Джеймса. У її творах прослідковується та елегантність, яку так важко відшукати у сучасній американській літературі [13]. Як і її персонажі, письменниця, здається, живе поза місцем та поза часом. Вона – письменниця без батьківщини. Читаючи її твори, читачу здається, що він знаходится у купе потягу і перетинає безліч кордонів. Через читача проходить увесь світ, і йому так хочеться дізнатися, де саме зупиниться цей потяг.

Бачимо, що українська тема об'єднує не тільки письменників-американців українського походження (Аскольд Мельничук, Ірена Забитко), а й є небайдужою для тих митців слова (Джонатан Фоер, Клер Мессуд), які не є за етнічним походженням українцями, але побачили в українській тематиці і трагізм пережитого українцями, і притаманну їм людяність, і глибину душі.

1. *Денисова Т.* Плюралізм сучасності: людина у контексті демократії. Історія американської літератури XX ст. // Тамара Денисова. – К. : Довіра. – 2002. – С. 275–312.
2. *Денисова Т.* Роздуми про викладання літератури США // Тамара Денисова / Вікно в світ. – 1999. – № 6. – С. 72–74.
3. *Забужко О.* Що сказано, або як українська література "виходить в люди" // Оксана Забужко. – Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х – К. : Факт, 1999. – С. 255–269.
4. *Звєрєв О.* Американська література у період глобалізації // Звєрєв Олександр / American Literature at the Edge of XX – XXI centuries. Американська література на рубежі XX – XXI століть : матеріали II Міжнародної конференції з літератури США (24–25 вересня 2002 р., Київ) / укл. Т. Н. Денисова. – К. : Вид-во Інституту міжнародних відносин, 2004. – С. 49–54.
5. Літературні вечори в Українському Інституті Модерного Мистецтва Чикаго, 1973—2006 / уклад. Віра Боднарук, Володимир Білецький. – Донецьк : Український культурологічний центр, 2006. — 140 с.
6. *Мельничук Аскольд* (США) – Сорока Микола (Україна). Еміграція, діаспора, література: що показує час? (інтерв'ю – діалог) // Всесвіт. – 2000. – № 1. – С. 149–156.

7. *Мельничук А.* Що сказано // Аскольд Мельничук ; пер. О. Винникова. – Харків : Фоліо, 1996. – 130 с.
8. *Melnyczuk Askold.* Glosses From The Garden / Askold Melnyczuk // High Plains Literary Review, 1990. – P. 52–64.
9. *Melnyczuk Askold.* Prefixes to the Self: Pensees and Postmortems on Poetry, Freedom and The Used World / Askold Melnyczuk // Agni. – 1989. – P. 9–12.
10. *Clair Messud* The_Hunters_Two_Short_Novels. – Режим доступу : http://www.boonebridgebooks.com/ e_ -i-0151005885.
11. Interview with *Askold Melnyczuk* by William Pierce // Glimmer Train Stories. – Issue 54. – Spring 2005. – P. 221–238.
12. *Rudenko M.* The King of Tasmania // Mykola Rudenko/ Agni. – 2003. – № 56 – P. 330–332.
13. *Wood, Gaby.* Here's another fine Messud. – Режим доступу : www.guardian.co.uk.
14. *Zabytko Irene.* The Sky Unwashed / Irene Zabytko. – Chapel Hill: Algonquin Books, 2000. – 280 p.
15. *Zabytko Irene.* – Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/.

В статье проанализированы особенности украинской составляющей американского мультикультурализма II пол. XX – нач. XXI века. Охарактеризованы мультикультуральной тенденции, активно развивающиеся в контексте американского мейнстрима. В научной работе проанализировано творчество украшнско-американских представителей мультикультуральной литературы, определена проблематика творческих произведений писателей с этнокультурной точки зрения.

Ключевые слова: *мультикультурализм, самоидентификация, гетерогенность, украинство, этничность.*

The paper deals with the features of the Ukrainian part of American multiculturalism of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. Multicultural trends actively developing in the context of the American mainstream are characterized. The scientific exploration work analyzes the literary activity of Ukrainian-American representatives of multicultural literature, outlines the problems of creative works of writers from ethno-cultural point of view.

Keywords: *multiculturalism, self-identity, heterogeneity, Ukrainian being, ethnicity.*

УДК 821.133.1:82.091
ББК 83.3(4Фр)

Наталія Мочернюк

РЕЦЕПЦІЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТВОРЧОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

У статті розглядаються різні форми рецепції французької літератури у багатогранній творчості Святослава Гординського. Матеріалом для аналізу стала поезія автора, його переклади з французької літератури та літературознавчі дослідження. Звернуто увагу на міжмистецькі аспекти творчої інтерпретації французької культури у працях Гординського.

Ключові слова*: рецепція, міжмистецькі взаємодії, французька література, поезія, малярство, переклад.*

Серед розмаїтих мистецьких інтересів Святослава Гординського вирізняється його велике захоплення французьким мистецтвом. Потяг до Франції, як свідчить сам автор, виник у нього ще в Мистецькій школі Новаківського, коли він "кинувся вивчати й французьку мову, з упертою думкою добитися до Парижу": "Французькі мистецькі видання були в нас з мистецької школи доступні кожночасно у приватній бібліотеці митрополита Андрея, який викладав нам історію світового мистецтва" [6, 47]. Гординський здійснив свою мрію про Париж у 1928 році: півроку він навчався в Академії Жульєна (у класі Жана-Поля Льоранса), а згодом – у Модерній Академії Фернана Леже. Молодий художник бере участь у виставках Салону французьких художників, Салону художників-декораторів, Міжнародного салону книжкового мистецтва. У спогадах про Асоціацію незалежних українських митців він пише: "В Парижі зустрів я французьку культуру, яка особливо в поезії заполонила мене навіть більше, як велике французьке малярство. Вечорами я сидів у бібліотеці св. Геновефи біля Сорбонського університету над книжками з мистецтвознавства і поезії, і тут непотрібно було мені нічиїх порад чи поучень, – я вибирав собі сам те, що було мені до вподоби. Це тут поєдналися мої вроджені елементи української культури з французькою, поезію якої я згодом найбільше перекладав, трактуючи ті переклади як факти поезії української – точні щодо змісту, ритму й мелодики" [6, 47]. Таким чином, образотворче мистецтво та література були тими видами мистецтва, що становили світоглядні основи українського митця-універсаліста.

© Мочернюк Н., 2013–2014

Творчість Святослава Гординського інтелектуально та естетично "живилася" передовсім із французьких джерел. Отже, матеріалом для вивчення французького мистецького "сліду" у творчій спадщині митця стали його поезія, переклади та літературознавчі статті.

Контактність автора з французькою літературою і Францією загалом простежується вже на рівні заголовків та епіграфів його поезій, особливо у дебютній збірці "Барви і лінії" (1933), яку склали вірші, написані переважно у Парижі: "Льотреамон", "Бодлер", "Notre Dame", "Листи з Парижа" та ін. Невипадково Париж є тлом, на якому розгортається історія душі ліричного героя. "*Я не знаю, – я, власне, сиджу і розгадую / нерозгаданий ребус "Париж" і таке оранжадне життя*", – зізнається він у поезії "Cafe creme" [3, 27].

Про значущість саме французької книжної культури для себе автор свідчить у багатій на бібліографічні асоціації поезії "Листи з Парижа". Гординський надає чимало інформації про свої літературні вподобання. Серед його книжок згадані як "важкостравні" Монтень, Вольтер, а також *"Le rouge et le noir" Стендаля,/ А.Рембо, Ш.Бодлер, Г.Аполлінер,/ Мистці письменницької шпаги,/ Що так захоплюють тепер/ Огнем своїх бунтарств, горінь, жалів/ І тим, що зветься досконалість, – / Річ рідкісна у нас на тлі/ То бомбастичнім, то оспалім!"* [3, 49]. Отож автор орієнтується на відшліфованість поетичного стилю французьких символістів. С.Гординський докладав чимало зусиль для того, щоб українська література збагачувалася досвідом французької культури.

У третій частині "Листів з Парижа" автор дає уявну відповідь своєму адресатові, який у листі до нього і "всюди лає Європи": *"Про ці "Європи" говорить/ Я б Вам ніколи й не осміливсь,/ Коли б укоханий Парі/ Мене самого не окрилив,/ І я, що був передше лиш/ Прихильником нудних ідейок,/ Подбав, щоб вискочить скоріш/ З львівських парафіяльних рейок!"* [3, 54]. Таким чином, ця уявна поетична полеміка є продовженням діяльності Гординського як популяризатора європейського мистецтва, прихильника ідеї емансипованості мистецтва від ідеологічної заангажованості. Власне, він визнає важливість ролі Франції у власному становленні як художника і поета.

Творчість письменника демонструє особливий пієтет до поезії Шарля Бодлера. Знаково, що його літературознавча розвідка про збірку "Зів'яле листя" І. Франка має назву "Франкові "Квіти зла". Не випадково С.Гординський згадує Бодлера в сонеті "Автопортрет": "*Одного лиш боюсь: впадати в трафарет,/ Аж надто в нас кому затуплювати пера!/ Я хочу, щоб кохав однаково поет/ І буревій доби, і квіти, й хмародера,/ Та найважніше, щоб, зриваючись у лет,/ Мав кришечку бодай фантазії Бодлера*" [3, 34]. Відзначимо, що тема митця і мистецтва є однією із магістральних у ліриці автора.

Окремий тип міжтекстуальних відносин становить у Гординського літературне відтворення малярських та архітектурних тем, включення в поетичні тексти образів та термінів, запозичених з образотворчого мистецтва. Тут також помітні французькі вподобання автора. С.Гординський поетично інтерпретує свою рецепцію П.Гогена: у поезії "Як кінчається заходом день..." можна відчитати авторське захоплення творчою манерою французького художника. Заслуговує на увагу його художня інтерпретація архітектури Собору Богоматері ("Notre Dame"). Згадки про французьке образотворче мистецтво повсякчасні й у його літературознавчих розвідках, що принагідно буде враховано у статті.

Зрештою, французькому малярству Гординський безпосередньо присвятив мистецтвознавчу працю у "До формальних завдань сучасного французького мистецтва", опубліковану у часописі "Нові шляхи" в 1931році. На французькому матеріалі будуються й інші мистецтвознавчі розвідки автора ("Формальні завдання сучасного малярства" (1931), "Надреалізм і час абсурду" (1947) та ін. У своїй статтях Гординський демонструє блискуче знання різних новітніх стильових напрямів, які своїм народженням і розвитком завдячують Франції, а також з особливою легкістю оперує матеріалами як малярства, так і літератури.

Велике значення мала перекладацька ініціативність митця. Про Гординського-перекладача свого часу писали Ігор Качуровський, Григорій Костюк, Юрій Бойко, Ярема Кравець та інші [1; 13; 14; 15]. Йому належить повна збірка поезій Ф.Війона (1973), багато перекладів поезій Шарля Бодлера, бельгійського франкомовного поета Еміля Вергарна. Святослав Гординський також перекладав вірші Андре Шеньє, Віктора Гюго, Леконта де Ліля, Жозе-Марії де Ередія, Поля Верлена, Гійома Аполлінера, Анну де Нуай, Поля Валері, Франсуа Моріака, французькі поезії Райнера Марії Рільке.

Не можна не враховувати і великого значення статей Гординського, присвячених мистецтву перекладу. Автор постійно стежив за перекладацькими новинками і реагував на появу нових книг своїми рецензіями, в яких, окрім фахової критики перекладу, принагідно звертав увагу на питання розвитку українського літературного процесу минулого і сучасності. Так, у рецензії "Леконт де Ліль українською мовою" на книгу перекладів Михайла Ореста відомого поета-парнасця, вперше опубліковану в 1957 році, він підкреслює роль наших неокласиків в історії літератури: "Українські неокласики, користаючи з досвіду парнаської школи, свідомо мали на увазі ці елементи дисципліни, протиставленої пореволюційній розхристаності українського слова. Не проповідуючи ніякого конструктивізму, вони на базі близького нам античного світу (з якого тягнув свої соки й французький парнасизм) поклали міцні підвалинами під будову нової української поезії" [7, 428].

У статті "Поезія Михайла Драй-Хмари і її переклади французькою мовою", опубліковану в 1968 році у "Слові", Гординський висвітлює проблеми перекладу французької поезії українським віршем, аналізує творчість Михайла Драй-Хмари взагалі та його літературознавчу і перекладацьку рецепцію у Франції, вибірково наводячи чимало цікавих перекладних "гудзів" у французьких трансляторів Драй-Хмари. Цікаво, що навіть у таких спеціалізованих розвідках автор видає своє малярське професійне "походження". Так, характеризуючи поетику Драй-Хмари, цього, "може, найбільш неспокійного, експресивного поета з групи "п'ятірного грона", він говорить про барву слова його поезії: "Коли б її перекласти на мову малярства, постав би грайливий світ найнесподіваніших кольористичних гармоній, соковитих і яскравих, у діапазоні від імпресіоністичного милування тонами і півтонами аж до вищуканих контрастових експресій, що трансформують світ реальний, конкретний, у нереальний, який – у поезії – стає по-своєму реальним, відчутним" [10, 432]. Разом з тим ця стаття містить високі оцінки праці Оксани Ашер, доньки Михайла Драй-Хмари, про поезію батька та неокласиків, оскільки "це одне з рідкісних видань про українську поезію та, зокрема, про її зв'язки з поезією французькою" [10, 430].

1969 року у журналі "Сучасність" Гординський публікує оглядову статтю "Французькі поети українською мовою", в якій аналізує переклади Миколи Терещенка, Максима Рильського, Григорія Кочура, Миколи Лукаша. На думку автора, саме французька поезія "вирізняється особливою рафінованістю форми і змісту, тому й її перекладання є, до певної міри, випробним каменем перекладацького мистецтва" [12, 421]. У статті сказано багато компліментів та критичних слів на адресу українських перекладачів. Зазначимо, що критика Гординського завжди обґрунтована і толерантна. Тут найбільше її дісталося Миколі Терещенку, переклади якого, вважає автор, "не викликають великого довір'я". До хиб перекладача Гординський відносить антиіндивідуалістичну тенденцію Терещенка, яка "затирає, применшує стихійні й могутні поетичні образи Вергарна, що є носіями його світогляду, його ідей", певні кліше, витерті образи, якими цей перекладач заміняв образи Вергарна, а головне – "він дуже вільно поводиться з оригінальним текстом" [12, 423]. Натомість перекладачі Поля Верлена заслужити чимало похвал від Гординського. "Верлен живе тут своїм самостійним українським життям, його душевні страждання здібні заплідніти нашу уяву, заторкнути струни нашої душі", – так підсумовує автор переклади французького поета у збірці його лірики [12, 424].

І в цій статті Гординський як історик і критик перекладу не обходиться без інтермедіальних акцентів. Так, він порівнює могутність расових фламандських елементів Вергарна з Рубенсом, а революційність Верлена в історії французької літератури зіставляє з роллю імпресіоністів у живописі: "Як тогочасні імпресіоністи почали нищити академічний рисунок і композицію на рахунок усе заново і свіжо відчутих кольорів, так і Верлен підважував парнаську школу рівноваги своїми зривами стилю і думки, скандальними для французької класичної поезії римами й цезурами" [12, 423].

Потенціал С.Гординського як дослідника-компаративіста засвідчують його статті, присвячені аналізу творчості французьких письменників. Прикметно, що у виданні "На переломі епох" розділ "Світова література" складають переконливу більшість саме його праці про французьку літературу. Ці статті написані у різні десятиліття минулого століття, отож інтерес до французької літератури не згасав упродовж усього життя дослідника. Характерно, що писав він і про видатних французьких митців слова, і про малознаних письменників: Франсуа Війон, Стендаль, Еміль Вергарн – і графиня де Ноай, Д'Оревілі. Відповідно його праці мають різне значення: окремі статті ознайомлюють з невідомими французькими авторами, інші у формі анотації з нагоди появи українського перекладу інформують українського читача про значення творчості письменника, а поряд з ними є літературознавчі аналітичні розвідки масштабного рівня.

"У нас, у Галичині, так рідко появляються добрі переклади чужинних творів, передусім класичних, що кожен новий том доброго автора стає видатною літературною появою на нашому скромному літературному ринку", – так розпочинає С.Гординський статтю "Оповідання Д'Оревілі і його погляди на літературу" [8, 370]. Автор аналізує художні особливості прози французького письменника, висвітлює його філософсько-естетичні погляди, які імпонують йому у зіставленні з сучасним літературним процесом Галичини. Специфіка літературознавчого мислення Гординського полягає в тому, що він бачить кожного автора в історико-культурному контексті доби, а відтак намагається з'ясувати його роль в історії літератури. Так, стиль Д'Оревілі, "аристократа, католицького публіциста-бойовика", на думку Гординського, "немовби започатковував переродження реалістичного підходу літератури до життя на пізніший чистий психологізм Мопассана і Пруста" [8, 370].

У розвідках Гординського помітне опертя і на принципи рецептивної поетики: його літературознавчий погляд фокусується на читацькій постаті, висвітлюючи авторські інтенції щодо читача та горизонти сподівань останнього. До прикладу, до художніх чеснот цього католицького письменника Гординський відносить його неупередженість, уникнення нав'язливого навертання читача до своїх поглядів: "Він досвідченою рукою бере руку читача і провадить його повз усі складні переживання своїх типів, завжди числячи на його власну догадливість та спроможність робити висновки" [8, 371]. Із відзначених Гординським позитивних моментів Д'Оревілі можна робити висновки і про світоглядні засади нашого літературознавця, його художні вподобання і мистецькі переконання.

Серед публікацій про малознаних, майже невідомих у нас французьких письменників, і стаття "Велика французька поетка", в якій автор розмірковує про творчість графині де Ноай (1876 – 1933) [4]. Літературознавець свідомий того, що його звернення до її творчої спадщини – це передовсім фіксація літературного документу епохи. Він відзначає поєднання культури еллінської і французької у її "наскрізь жіночій творчості". Цікаво, що з цієї сторінкової статті можна було б укласти іменний покажчик на десять позицій. Гординський фіксує впливи, яких зазнала французька поетка, починаючи від романтиків: тут і Мюссе, і Гюго, і Верлен, і Франсі Жам. Отже, і ця невелика публікація Гординського свідчить про нього як про об'єктивного критика і блискучого знавця французької літератури.

Однією з масштабних літературознавчих розвідок у творчому спадку Гординського є праця "Поезія Франсуа Війона", яка складала вступ до видання "Франсуа Війон. Життя і твори", виданого у Мюнхені у 1973 році. Святослав Гординський дав українському читачеві перший повний переклад творів видатного французького поета. Григорій Костюк і Юрій Бойко у своїх публікаціях відзначили важливість і складність цієї перекладацької роботи, з якою митець успішно впорався [1; 14]. Окремим розділом Гординський висвітлює проблеми українського перекладу Війона. Він інформує про стан збереження оригінальних рукописів французького поета, викладає попередню історію українського перекладу Війона, дає оцінку його перекладів англійською, російською, німецькою, словацькою і польською мовами. Гординський виступає тут і як сумлінний критик перекладу, а ця галузь українського перекладознавства завжди відчувала дефіцит фахівців.

Життя і творчість Війона Гординський розкриває у контексті доби, цікаво й змістовно змальовуючи звичаї епохи, естетико-філософське тло переходу від готичного Середньовіччя в добу Відродження. Автор дає ре-

роспективний погляд на довійонову добу, аби рельєфно відтворити сутність його оригінальності для своєї епохи. Таким чином, він заглиблюється у стару французьку поезію аж до IX–XI століть, спростовуючи погляд, що стара французька поезія цікава тільки для істориків ("Стара французька поезія має і з погляду артистичного все потрібне, щоб зачарувати й сучасного читача" [11, 401]). Аналізуючи поезію, літературознавець зосереджує увагу не лише на тематично-ідейному рівні творчості Війона. Він враховує і питання віршознавства, поетики, окремі жанрові нюанси.

Чимало слів визнання дісталося від Гординського видатному французькому письменникові епохи реалізму Фредерікові Стендалю у статті "Анрі Марі Бейль Стендаль", вперше опублікованій у 1942 році в часописі "Назустріч". Так, Гординський вважає його одним з найбільших письменників свого часу, що переростали свою добу і творчість котрих належала вже майбутньому. Симпатичним Стендаль є Гординському, мабуть, і тому, що його творчість, крім літературної, твориться й з мистецько-критичної складової. Стендаля цікавила музика і пластичне мистецтво. Гординський вбачає значення французького письменника передовсім у творенні нового роману: він "зумів виробити свій індивідуальний стиль, власний погляд на світ і людей, а дар іронії давав йому змогу висловлюватись по-філософськи глибоко і дошкульно" [2, 387]. Літературознавець відзначає психологізм прози Стендаля, який знання свого внутрішнього єства оригінально переносить в епічний план.

До розгорнутих праць Гординського належить і праця "Вергарн, поет і людина" (1937). Цей письменник був великою мірою суголосним творчим пошукам українського митця. Цікаво, що в принагідній довідці він подає згадки про Вергарнові студії над Рубенсом, Рембрандтом та іншими художниками. Отож звернення Вергарна до образотворчого мистецтва дуже значуще в оцінці критика. Аналізуючи поетику Вергарна, С.Гординський укотре знаходить асоціативні паралелі з Рубенсом та іншими фламандськими малярами: вони "з таким розмахом черкали свої полотна, дбаючи не так за саму красу, як за повний вияв життєвої радості, краси існування" [5, 374].

Розвідка будується як аналіз збірок Вергарна в хронології їхньої появи. Гординський тонко передає стихію внутрішнього світу бельгійського поета, суперечності Вергарна. Відчутне його вживання в цю лірику. Енергетизм поетики Вергарна переплавлений у метафоричність критичного слова Гординського. Його думки відштовхуються і від знання попередньої критики творчості поета. До прикладу, він знаходить певну слушність окремих міркувань соціологічних критиків Вергарна. Суперечності Вергарна літературознавець передає через численні -ізми: так, у біографічній довідці він зараховує до заслуг Верхарна "великий вплив на французьку літературу XX ст., зокрема на такі літературні течії, як унанімізм, пароксизм, космізм і т.д.", а в аналізі поетики збірки "Божевільні села" зазначає, що "тут від символізму поет переходить до романтизму, можна сказати навіть – до імпресіоністичного романтизму" [5, 379]. Це все засвідчує глибоку обізнаність Гординського з літературним процесом у Франції та специфікою розвитку світового письменства.

Як відомо, у своїй поетичній творчості С.Гординський тяжів, зокрема, до поетики неокласиків, що особливо проявилося у плеканні віршових форм. Ю.Шерех вважав вплив неокласики негативним для його творчого темпераменту [17, 181]. Разом з тим Гординський відкритий і до модерних форм вірша. Так, він схвалює перехід Вергарна на верлібр, мотивуючи це тим, що такий перехід диктував сам зміст поезій: ритми міста мусили вилитися у відповідні віршові форми. "Та нова форма найкраще відповідала його завданням, не зв'язувала завжди напруженої уяви та значно посилювала своїм неспокоєм та несподіванками динаміку вірша", – пише літературознавець [5, 377].

Окремим розділом висвітлює Гординський тему "Творчість Верхарна в Україні". Певні збіги з філософським світом Вергарна він фіксує вже у Лесі Українки – "але це був радше один психічний клімат, як літературний вплив" [5, 385]. Літературознавець привертає увагу до оцінок французького поета у нашій критиці (Остап Грицай), оцінює значення його українських перекладів, зроблених Миколою Терещенком, фіксує впливи Вергарна на українських письменників (В.Поліщук, М.Бажан, Є.Маланюк). У підсумках праці дослідник орієнтує українських поетів і літературознавців на глибше вивчення цього французького автора. Зазначимо: про кого б не писав С.Гординський, він завжди зберігає причетність до рідної культури, відданість українській традиції. У праці про бельгійського поета він наводить поетичні рядки Вергарна, в яких згадується Україна (і оригінал, і переклад).

Цікавився Гординський і найсучаснішою літературою. Так, у статті "Паноптикум нової французької літератури" (1946) він дає огляд найновіших літературних тенденцій у Франції. Автор розпочинає виклад своїх міркувань з оцінки високої ролі письменства у французів, що завжди мало велику вагу на відміну від інших національних літератур. Варто відзначити легкий і захопливий стиль викладу у цій статті Гординського. Цікаво дізнатися про Французьку Академію як "виразника типово французьких духовних вартостей" і її роль у культурному житті країни. Отож, констатуючи колосальну літературну традицію у Франції, Гординський виокремлює три напрямки, що характеризують духовне життя країни середини XX століття: марксизм, католицизм і екзистенціалізм [9, 390]. У другій частині свої праці автор висвітлює ці головні ідейні течії. Найбільше уваги відведено саме екзистенціалізмові, який літературознавець оцінює у сильних і слабких моментах. "Отже, в порівнянні з напрямками раціоналістичними, можна сказати, що екзистенціалізм заходить глибше в духовну суть сучасної Франції", – коректно підсумовує Гординський, незважаючи на попередньо висловлені стримані або й несхвальні оцінки напряму [9, 393].

Не обійшов увагою літературознавець і питання сюрреалізму у французькій літературі. Перед тим, як дати огляд сюрреалістичної поезії, Гординський звертається до малярства. Він розкриває особливості поетики сюрреалізму через оригінальний художній світ Пікассо. Специфіка відтворення надреальності у французькій поезії, суперечності цієї поезії, еволюція тематики і поетики крізь призму останніх історичних подій – такі різні ракурси висвітлення французького літературного сюрреалізму у третій частині "Паноптикуму нової французької літератури". Гординський оцінює творчі пошуки сюрреалістів переважно як безплідні та невдалі формальні експерименти ("Ця література для самих літераторів, без елементу загальнолюдського" [9, 394]). Літературознавець не толерує сюрреалізму: "Поезія ця не зворушує, майже зовсім, вона безпристрасна і, як безпристрасна жінка, вона просто малоцікава"; "Слова більшості сучасних поетів – як стріли з обламаними вістрями. Вони летять, але заперечують своє призначення – не поціляють у свою мету" [9, 395].

Таким чином, інтерес С.Гординського до французької літератури реалізувався в його творчості у розмаїтих формах художньої рецепції. Автор прагнув розбудовувати власний поетичний світ у зв'язку з мистецькими надбаннями французької літератури під знаком модернізму, розширити інтелектуальний простір творчості і художні обрії української літератури. Переклади з французької літератури ознайомлювали українського читача з новаторськими явищами у мистецтві, а також мали на меті мистецьке виховання читацької аудиторії. Дослідник був добре обізнаний з усією історією літератури Франції: від видатних французьких авторів до маловідомих письменників, від старої французької поезії IX–XI століть до найсучасніших тенденцій XX століття. Літературознавчі праці про французьких письменників та окремі літературні напрями знайомлять зі світом французької літератури, розкриваючи при цьому й естетико-художні погляди українського митця.

1. *Бойко Ю.* Із сім'ї великих / Юрій Бойко // Терем. – Детройт, 1990. – № 10. – С. 65–68.
2. *Гординський С.* Анрі-Бейль Стендаль // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 386–387.
3. *Гординський С.* Барви і лінії // Колір і ритми : поезії. Переклади / С.Гординський. – К. : Час, 1997. – С. 26–56.
4. *Гординський С.* Велика французька поетка // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 373–374.
5. *Гординський С.* Вергарн, поет і людина // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 374–386.
6. *Гординський С.* Гординський про себе // В обороні культури / С. Гординський. – К. : Гелікон, 2005. – С. 46–48.
7. *Гординський С.* Леконт де Ліль українською мовою // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 427–429.
8. *Гординський С.* Оповідання Д'Оревілі і його погляди на літературу // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 370–373.
9. *Гординський С.* Паноптикум нової французької літератури // На переломі епох. Літературоз-

навчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 387–396.
10. *Гординський С.* Поезія Михайла Драй-Хмари і її переклади французькою мовою // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 430–440.
11. *Гординський С.* Поезія Франсуа Війона // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 396–408.
12. *Гординський С.* Французькі поети українською мовою // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, рецензії, спогади / С. Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С.419–428.
13. *Качуровський І.* Святослав Гординський як поет і перекладач / Ігор Качуровський // Терем. – Детройт, 1990. – № 10. – С. 69–75.
14. *Костюк Г.* Багатогранність і невгамовність. Святослав Гординський // У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980 років / Григорій Костюк. – Сучасність, 1983. – С. 353–366.
15. *Кравець Я.* Освальд Бургардт і Святослав Гординський: роздуми над українським Вергарном / Ярема Кравець // ЗНТШ. Т. CCXXXIX. Праці філологічної секції. – Львів, 2000. – С. 160–176.
16. Святослав Гординський – письменник і митець (1906–1993). Бібліографічний покажчик. "Діячі української діаспори". – Харків? 1998. – 78 с.
17. *Шерех Ю.* Стилі сучасної української літератури на еміграції // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. / Юрій Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 161–196.

В статье изучаются разные формы рецепции французской литературы в многогранном творчестве Святослава Гординского. Материалом для анализа стала поэзия автора, его переводы с французского языка и литературоведческие статьи. Обращено внимание на интермедиальные аспекты творческой интерпретации французской культуры в трудах Гординского.

Ключевые слова: *рецепция, взаимодействие искусств, французская литература, поэзия, живопись, перевод.*

The various forms of reception of French literature in Hordynsky's works are investigated in the article. The materials of analysis were the poetry, translation from French language and literary studies of author. Major attention is paid to the intermedial aspects of creative interpretation of French culture in the Hordynsky's works.

Keywords: *reception, interaction of art, French literature, poetry, art, translation.*

УДК 821.111 (73)
ББК 83.3 (7США)

Алла Мартинець

СВОЄРІДНІСТЬ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКИХ МОТИВІВ У НОВЕЛАХ О'ГЕНРІ

У статі подається короткий огляд становлення поняття мотиву у літературознавчій науці; визначається місце та значення християнських мотивів у творчості американського письменника, охарактеризовано окремі християнські мотиви. Зроблено акценти своєрідності подання християнських мотивів у новелах американського прозаїка.

Ключові слова: *мотив, християнський мотив, новела, інтерпретація.*

У сучасному літературознавстві зустрічається ряд понять, які впродовж багатьох років досліджень існують гіпотетично, і відносно яких науковці не вибрали єдиної і незаперечної точки зору. До цього числа належить поняття мотиву в художньому тексті.

Історія його дослідження стисло та ґрунтовно подана у "Лексиконі загального та порівняльного літературознавства" і розпочинається з імені Арістотеля та його "Поетики", хоча сам термін у роботі автора не вживається. "У нові часи поняттям мотив оперував Г.Е.Лессінг у порівняльному дослідженні французької та англійської драми; каталогізацією сюжетних мотивів займались брати Грімм, відшукуючи єдиний для різнонаціонального фольклору праміф; численні варіанти мотиву проаналізували Л.Улланд, К.Мюлленгоф у дослідженнях німецьких казок. Все це вимагало теоретичного обґрунтування споріднених понять. Так, школа В.Шерера кваліфікувала мотив як найменшу одиницю мате-

© Мартинець А., 2013–2014

ріальної структури твору; В.Дільтей у відповідності до свого "духовно-історичного методу" визначав мотив як психологічну подію, що слугувала поштовхом для створення художнього феномену; О.Вальцель та Ф.Гундольф розглядали мотив як матеріальне вираження проблеми твору; як постійно повторювану у творі ситуацію розуміє мотив М.В.Кайзер; визначення різних видів мотивів (основний, рамковий, побічний) запропонував Р.Петч тощо. Не обійшли увагою поняття З.Фройд та його послідовники, ототожнюючи мотив з підсвідомою настановою душі, яка реалізується в сюжетній долі літературного героя [6, 347–348].

Не обійшло увагою дослідження мотиву як літературознавчої категорії й слов'янських дослідників. Силантьєв наголошує, що перш за все його пов'язують з науковими працями О.Веселовського, який мотивом називає найпростішу (змістовну) одиницю художнього тексту в міфі і казці [8, 21].

Слід відзначити, що у літературознавчій традиції збереглося чимало спроб сформулювати єдиний підхід до трактування поняття художнього мотиву, що в свою чергу породило цілі напрямки його дослідження. До найвідоміших належить: семантична теорія мотиву (О.Веселовський, О.Бем, О.Фрейденберг), критика поняття мотиву з позиції морфологічного підходу (В.Пропп, Б.Ярхо), тематичне трактування мотиву (В.Томашевський, Б.Шкловський, А.Скафтимов), дихотомічна теорія (Є.Мелетинський). Сучасне літературознавство не відкидає жодний з підходів, використовуючи окремі сентенції існуючих досліджень у нових ракурсах. Отже, мотив у літературному творі найчастіше розуміється як частина, елемент сюжету, який знаходитися у тісному переплетенні з іншими мотивами, може бути на пограниччі кількох мотивів, знаходитися на поверхні тексту чи бути глибоко схованим у підтекст.

Сучасна літературознавча наука зосереджує увагу на двох підходах до визначення поняття мотив. Перший пов'язаний з етимологією слова, другий базується на розумінні поняття в музиці як найменшої музичної одиниці [6, 347].

У літературознавчому словникові-довіднику значиться, що мотив – це тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця з якої складається фабула (сюжет): мотив відданості вітчизні, жертовності, зради тощо [5].

Багато літературознавців вважають, що споконвіку художнє слово живили християнські ідеї. Звернення саме до християнських мотивів високохудожніх творів світової літератури, дає можливість вести природний і доступний діалог щодо віднайдення істини, пошуку віри, ціннісних критеріїв та орієнтирів людського існування. До числа митців, у творчості яких цей пошук проявився повною мірою належить О'Генрі.

Рецепція християнства у творчості американського письменника тривалий час невиправдано перебувала поза увагою вітчизняних дослідників. Величезна кількість християнських ремінісценцій, трансформованих мотивів та образів в текстах новеліста не помічалася. Але зазначений аспект становить вагомий наскрізний онтологічний пласт його художнього світу.

Особисте ставлення О'Генрі до християнства було досить шанобливим, відтак, художній світ, створений ним, наповнений такими ж шанобливими ідеями щодо християнства та основних його постулатів. Не викликає заперечення твердження про те, що художні твори О'Генрі – це витоки добра, світла, життєрадісності та людяності. Майже кожний з них радує, захоплює, пробуджує в душі надію й оптимізм. Онтологічні проблеми, метафізика людського існування були в центрі уваги письменника. Автор співчуває героям, котрі найбільше потребують допомоги, прославляє тих, хто робить добрі справи, допомагає читачам, зрозуміти сенс життя.

У творчому доробку О'Генрі можна виділити багато християнський мотивів, які проявляються у різних художніх формах і на різних рівнях Та найяскравіше представлені християнські мотиви любові та жертовності, вибору та відповідальності, світла та темряви, зради та покаяння, смертної пам'яті, мучеництва які реалізуються на сюжетному, образному та семантичному рівнях.

Аналізуючи християнські мотиви у художніх творах американського новеліста необхідно враховувати наступні речі:

- це не чисто авторські мотиви, оскільки вони побудовані на певних християнських поняттях, історіях чи сюжетах. За багатовікову історію християнства у світовій культурі склалася система стійких християнських мотивів, які автор використовує у художній варіативності;
- у просторово часовому континуумі тексту богословські поняття часто пережива-

ючи певну редукцію переходять на психолого-побутовий рівень (ступінь редукції може бути різною аж до повної втрати первинного змісту поняття);

• у самому християнському вченні окремі поняття знаходяться у певних ієрархічних стосунках, і не кожне з цих понять може редукуватися до літературного мотиву (мотив покаяння зустрічається у творчості багатьох авторів, а от мотив Причастя – ні).

Система християнських мотивів реалізується за допомогою широкого спектра засобів поетики (використання традиційних культурних символів, символізація побутових реалій, алюзій, психологізму, інтертекстуальних зв'язків і навіть іронії).

Кажучи про християнські мотиви необхідно пам'ятати, що мова йде про інтерпретацію канонічного тексту у творах американського письменника, а не про копіювання біблійної історії. Основною мотивацією їх використання є християнська мораль. Передусім це мораль любові, а любов – поняття багатоаспектне: любов батьківська і синівська; любов до друзів, приятелів, рідних, що відзначається щирістю, відданістю, безкорисністю; любов подружня, що лежить в основі подружніх стосунків та є благословенною Богом; любов жертовна, безкорислива і беззастережна, що є виявленням доброї волі. Саме так про неї сказано в Книзі Книг: "Любов довго терпить, любов милосердствує, не заздрить, любов не величається, не зневажає, не сваволить, не гнівається, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, усьому вірить, сподівається всього, усе терпить! Любов ніколи не перестає… А тепер перебувають й три: віра, надія, любов; але любов з них найбільша" (ІК.13:4-13) [1].

Новеліст ставиться до любові з глибокою довірою, як до благодатної сили, котрій не страшні ніякі небезпеки. Від хвилюючої новели "Дари волхвів" до колоритної історії "Бабино літо Джонсона Сухого Лога", від військових подвигів героя "Самотньої дороги" до міських пригод міщанина, молодій дружині якого захотілося персика ("Персик"), від впертості провінційних лицарів, котрі розшукують своїх дружин, що загубилися у великому місті, до мовчазної відданості чоловіка, виснаженого спекою в Нью-Йорку, щоб дружина з дітьми могли відпочивати в горах ("Сон у літню суш") ми зустрічаємо реалізацію християнського мотиву любові. Почуття героїв висловлюються мовою вчинків, і, не дивлячись на те, що вчинки ці самовіддані, патетичні, нерозсудливі чи смішні, в залежності від характеру новели, вони говорять про любов не менш красномовно, ніж багатий, довгий монолог. Творити добро треба непомітно – вчить Біблія, і герої новел, може навіть інтуїтивно, виконують цю вказівку Ісуса, стверджує А.Левицька [4, 22].

Критики зазвичай називають О'Генрі "великим утішником" і розважальним письменником. Така оцінка великою мірою відповідає дійсності. Звичайно, його герої – типові маленькі люди – поза межами літератури надто часто зазнають поразки своїх ілюзій. Але у творах вони сильніші, мудріші, щасливіші ніж у реальності. Нерідко на допомогу їм О'Генрі закликає Добрий Випадок, який забезпечує щасливу кінцівку, внаслідок чого ідеали вірності, дружби, любові перемагають. О.Ніколенко висловлює думку, що така особливість стилю автора допомагала задовольнити здебільшого представників середнього класу, хоча повна відповідь прихована у специфіці естетики американського автора [7].

У новелах О'Генрі калейдоскопічно миготять обличчя мільйонерів і бомжів, продавщиць і представників богемних кіл, красунь і потвор, шахраїв і справжніх героїв. На фоні усього цього розмаїття О'Генрі вдалося відтворити справжній поведінковий героїзм. Він представлений не через мужність воїна, який не мигнувши оком готовий принести в жертву своє життя. Це непоказний буденний героїзм призваний жити і бути вдячним життю, героїзм, який не помічається за буденними успіхами та невдачами. Часто він виявляється просто спроможністю жити без зла і намагатися при цьому жертвувати в ім'я любові. Чи не найяскравішим прикладом цього є новела "Останній листок", сюжет якої побудований на мотиві любові та жертовності в ім'я любові до ближнього. Дуже влучно про це висловилася О.Єфременко. Дослідник стверджує, що колізія твору розвивається у зіткненні найважливіших для людини понять: життя і смерті. Життя вміщує все: творчість, дружбу, кохання. Смерть це передусім кінець, небуття, пустота [3, 16].

Опис, нічим на перший погляд, непримітної життєвої ситуації, реалізується в новелі через поетичну притчу – розповідь про самопожертву та красу душі. Центральні персонажі твору – дівчата-художниці Сью і Джонсі, мріють служити справжньому мистецтву, а воно, в свою чергу, допоможе їм подолати

нужду й голод. Дівоча мрія суголосна з мрією їхнього сусіда Бермена. Та перешкодою у її здійсненності постає хвороба. Зіткнення дівчини з хворобою автор змальовує як зримий поєдинок: з одного боку пан Пневмонія, який автором описується не дуже м'яко: "*Містера Пневмонію не можна було назвати благородним старим джентльменом. Для цього підтоптаного задишкуватого бовдура з червоними кулацюгами...*" [2], з іншого – тендітна Джонсі, в описі якої відчувається трепетне ставлення до неї автора: "*...бліда й непорушна, мов повалена статуя...*" [2]. У боротьбі Джонсі втрачає не тільки здоров'я, але й бажання жити: "*Я стомилася чекати. Стомилася думати. Мені хочеться розслабитись, ні за що не триматися й полетіти – дедалі нижче й нижче – як один з отих нещасних, виснажених листків*" [2].

Героїня хвора не тільки фізично. Вона хвора морально. Постійні нестачі, злидні, приниження зруйнували її, примирили з безнадією, вбивши мрію залишили їй тільки смерть. У такій безвиході митець знаходить єдину річ, здатну протистояти суцільному розчаруванню – це мірило вищої сутності буття – християнська любов, подана О'Генрі у формі людяності через образ старого художника Бермана. Порушуючи притаманний новелістичній прозі стислий, майже схематичний опис персонажів, новеліст описує цього героя з вичерпною для малої прози деталізацією. О.Ніколенко відзначає, що кілька містких штрихів передають колоритну зовнішність героя через систему іронічних алюзій (*борода як Мойсея Мікеланджело, тіло гнома, голова сатира*). Появі Бермана передує непохвальна характеристика: він – "*невдаха*", "*п'яниця*", "*злий дідуган*", котрий насміхався над будь-якою сентиментальністю. Та згодом стає зрозуміло, що це лишень зовнішня маска, за якою ховається добре й чутливе серце [7, 6–7].

Непривабливий зовні та багатий серцем Берман виявляється спроможнім на величний вчинок: акт самопожертви. Ціною власного життя він рятує життя Джонсі, даруючи їй надію. Та цей вчинок стає для Бермана фатальним: "*Сьогодні в лікарні від запалення легенів помер містер Берман. Він хворів тільки два дні. Позавчора вранці двірник знайшов старого в його кімнаті безпорадного від страждань. Його черевики й одяг геть промокли й були холодні як лід. Ніхто не міг збагнути, куди він ходив такої жахливої ночі. Потім знайшли ліхтар, який ще горів, драбину, перетягнуту в інше місце, кілька розкиданих пензлів і палітру, на якій було змішано зелену та жовту фарби. А тепер подивись у вікно, люба, на останній листок плюща. Тебе не дивувало, що він ні разу не затремтів і не колихнувся від вітру? Ах, сонечко, це і є шедевр Бермана, він намалював його тієї ночі, коли впав останній листок*"[2].

У роботі Н.Яцків вказано на схожість Бермана з біблійним Моісеєм, не дивлячись на те, що автор таке порівняння іронізує. Їхня схожість не тільки у зовнішніх рисах. Берман, як і Моісей має мету, до якої іде усе своє життя, і досягає її як і біблійний герой. Берман реалізує одну із заповідей: любити ближнього, творити добро в ім'я життя [9, 49] Моісей також підпорядкував своє життя і сімейне щастя життю і щастю своїх співплемінників. Жертовність Бермана нагадує найпотужніший християнський мотив: жертовність як прояв любові – Син Божий пожертвував своїм життям заради спасіння інших, заради життя на землі.

Яскравим прикладом реалізації християнського мотиву жертовності як прояву любові слугує і новела "Дари волхвів". Відлуння біблійної історії про народження Божественного немовляти та піднесення йому дарів, послужило багатовіковою традицією дарування подарунків у період різдвяних свят, що стало основою сюжету даного твору. Біблійна історія трансформована у сучасний письменнику час яскраво вип'ятила соціальні проблеми. У тяжкому становищі опиняється сім'я Янгів. "*Один долар вісімдесят сім центів. Це було все. Із них шістдесят центів – монетками по одному центу. Вона відвойовувала кожну монетку, торгуючись із бакалійником, зеленярем, м'ясником так запекло, що аж вуха палали від мовчазного осуду її скупості, викликаної надмірною ощадливістю. Делла тричі перелічила гроші. Один долар вісімдесят сім центів. А завтра Різдво*" [2]. Та попри усю свою злиденну бідність, вона виявилася і найбагатшою водночас. Янги володіли тим, про що Леся Українка сказала трохи раніше "Я в серці маю те, що не вмирає" – чисте і віддане кохання.

Окрім взаємного подружнього кохання у сімействі Янг було ще два скарби: золотий годинник Джима та волосся Делли. Н.Яцків [7, 23] наголошує на думці, що саме для того, щоб підкреслити величину самопожертву головних героїв О'Генрі звертається до алюзій з Біблії: "*Якби цариця Савська жила в будинку*

навпроти, Делла часом, помивши голову, сушила б своє волосся біля вікна, щоб затьмарити блиск оздоб і коштовностей її величності. Якби цар Соломон був швейцаром у будинку, де вони жили, і зберігав би всі свої скарби в підвалі, Джим, проходячи повз нього, завжди діставав би свій годинник, щоб побачити, як Соломон рве собі бороду від заздрощів" [2], хоча автор дещо іронізує над ними. Відомо, що за легендою цариця Савська принесла Соломонові коштовні подарунки як плату за навчання божественної мудрості. Та мудрості, як стверджує Біблія, навчитися неможливо, вона живе лише у тому серці, яке відкрито Богові та людям. Зазначаючи, що цариця Савська позаздрилала б Деллі, якби побачила її довге розкішне волосся, автор іронізує над тим, хто не розуміє справжніх цінностей.

Поруч з даною, виникає ще одна біблійна алюзія. Волосся Делли, її милування ним та ім'я героїні в тексті оригіналу, яке значиться як "Delilah", тобто Даліла, наштовхує на історію про Самсона (впродовж років він був непереможний завдяки своєму золотому волоссю) та його кохану Далілу (зрадивши героя, вона обрізає його волосся, тим самим обрікає його на смерть).

Тим не менше О'Генрі у новелі акцентує зовсім на інших аспектах. Делла продає своє волосся, щоб придбати коштовний ланцюжок для годинника коханого, а Джим продає годинник, щоб купити дружині гребінці для її прекрасного волосся. Принесено в жертву найдорожче і що ж… Цей відчайдушний вчинок виявився абсолютно безглуздим: Делла отримала вимріяні гребінці для волосся, якого уже немає, а Джим – ланцюжок для годинника, який належить уже не йому. Історія закінчена. Та автор в останньому акценті новели повертає увагу читача до назви, зауважуючи, що "*Волхви, ті, що принесли дари немовляті у яслах, були, як ви знаєте, мудрі люди, надзвичайно мудрі люди. Вони винайшли звичай робити різдвяні подарунки. Бо вони були мудрі, і дари їхні були мудрі*" [2].

А далі новеліст продовжує: "*А я розповів вам нічим не примітну історію про двох дурненьких дітей, які жили у восьмидоларовій квартирі і зовсім немудро пожертвували одне для одного найдорожчими своїми скарбами. Але до відома мудреців наших днів слід сказати, що з усіх, хто робив подарунки, ці двоє були наймудріші. З усіх, хто приносить і приймає дари, наймудріші тільки такі, як вони*" [2]. Віддаючи шану біблійним волхвам, О'Генрі підносить своїх героїв Деллу та Джима до їхньої величі, адже дарунки героїв новели – це не прості матеріальні речі, це скарб, що зберігався у їхніх серцях, це любов, заради якої не шкода віддати найдорожче. Справжня вартість подарунків полягає не в їхній коштовності, а втому, що вони є символом самовідданого кохання й здатності пожертвувати заради іншого. Письменник вчинком своїх героїв висловлює думку, що мудрість безкорисливої любові може стати таким жаданим світлом у темряві буденності, засобом духовного переродження.

Християнські мотиви любові та жертовності, як її найвищого прояву, притерпіли у доробку автора тільки стилістичну трансформацію, пов'язану з перенесенням сюжетно-логічного наповнення мотивів у сучасну сферу життя митця, тобто в американський соціум рубежу XIX–XX століть, що дозволило наповнити їх новим, сучасним звучанням.

Впродовж багатьох років твори світової літератури спонукають читача замислитися над питанням: хто винен у стражданнях людини. Відповідь "швиденько" знаходиться: винні соціальні обставини, той чи інший лад. Так легко все пояснити, бо вина знімається з конкретної людини. Людям притаманне прагнення шукати ворога "десь", інстинктивно, а часом і свідомо відводити вину від себе.

У своїх новелах О'Генрі вчить, що в будь-якій ситуації треба прагнути бути людиною, незважаючи на всю жорстокість навколишнього світу. Мотив взаєморозуміння та прагнення зробити іншому добро, проходить через багато творів письменника. Для прикладу можемо навести новелу "На першу вимогу". Автор ставить головних героїв Біла Лонгі та Томаса Мервіна у критичну ситуацію, щоб загострити проблему свідомого вибору між добром і злом. Давня дружба пов'язує двох товаришів. Вона триває ще з юнацьких років і перевірена часом. А тому, коли поважний банкір Біл Лонгі видавав позику Томасу Мервіну на вигідну купівлю стада корів, йому не потрібно було ніякого документу від давнього товариша, окрім даного слова повернути їх за першої вимоги. "*Я давно вже зауважив, що якщо на слово людини можна покластися, то це і є найвірніша порука*" [2]. Та для ревізора слова нічого не важать. Йому потрібен нотаріально засвідчений документ. За його вимогою позику треба повернути до ранку, і Мервін спокійно погоджується на це. Неможливість дотриматися даного слова штовхає героя на злочин. В останню мить "*дві довгі могутні руки обхопили його позаду, підняли над землею і кинули в траву. У спину вперлось важке коліно, залізі пальці стиснули зап'ястя. Так його тримали, допоки машиніст не набрав воду й поїзд не щез у долині*" [2]. Товариші готові були на все, щоб врятувати один одного. Автор вчинками своїх героїв заявляє, що попри усі справи й нагороди, найціннішим скарбом є справжня дружба, побудована на добрі й бажанні взаємодопомоги. Оспівуванням товариської дружби переповнені новели "Мій друг Телемак", "Значок поліцейського О'Руна", "Пурпурова сукня". Вчинками героїв цих новел керує милостивість до тих, хто поруч них.

Чи не найвищим проявом милосердя наповнено новелу "Перетворення Джиммі Валентайна". Мотив вибору та відповідальності за зроблений вибір – це головний лейтмотив твору. Колишній грабіжник, тепер успішний торговець, Джиммі Валентайн стоїть перед серйозним вибором: з одного боку він може врятувати життя дитини, приречену померти у зачиненому сейфі й видати себе, з іншого – врятувати своє нове становище, і приректи невинну дитину на смерть. Життя у щасті з одного боку і арештантська роба з вікном за ґратами з іншого – нелегкий вибір. Та Джиммі попри все обирає перше. І після такого вибору, О'Генрі пропонує читачеві зовсім несподівану розв'язку. Шляхетний вчинок колишнього грабіжника зворушив детектива і він залишає героя на волі. Милосердя допомогло переродитися навіть тому, хто, можливо, уже й не чекав прощення. У цьому сюжеті вбачається кілька біблійних алюзій, і це не випадково. О'Генрі вчить свого читача вірити у доброзичливість і милосердя. Герої його творів викликають співпереживання саме тому, що живуть за християнськими законами. Радість і теплота щирого людського спілкування, співчуття й милосердя, здатність жертвувати собою заради іншого – ось ті життєві орієнтири, які, на думку письменника здатні зробити і щасливим і осмисленим людське існування.

До числа новел, у яких спостерігається поєднання кількох мотивів, можна віднести "Палаючий світильник", "Фараон і Хорал", "Золото і любов", "Лицар удачі", "Незакінчена оповідь" та інші.

Новела "Золото і любов" на перший погляд прямолінійна історія, що протиставляє дві особистості і дві філософії. Ентоні Роквел – самостворений "Король Мила", який вірить у всемогутність грошей і вважає, що все можна купити. *"Я за гроші понад усе. Ну, скажи мені, чого неможна придбати за гроші?"* – запитує Роквел у сина. Тітка Еллен та Річард синтеметальніші. У них ідеалістичні погляди на життя та на кохання. Вони знають, що за гроші справжнє почуття не купиш. Еллен погоджується з Річардом і засуджує Ентоні за його поклоніння грошам: *"Багатство немає ніякого значення там, де йде мова про справжню любов… Любов всесильна"*, – стверджує тітка Еллен. Цей конфлікт переконань, влади грошей і всемогутності щирої любові розгортається на протязі усієї розповіді. Бік грошей представляє Ентоні. Він використовує багатство для організації транспортної пробки, щоб Річард мав достатньо часу для освідчення Місс Лентрі. Бік почуттів представляють Еллен та Річард. Вони дарують обручку загиблої матері Річарда з вірою, що та покликана приносити удачу в коханні. Пробіли в сюжеті не дають можливості зрозуміти гроші чи любов тріумфують у кінці новели.

На думку старого Роквела, гроші перемогли любов, яку він ототожнював з Купідоном "*… Я так і думав, що цього бешкетника на місці не виявилося…*" [2]. У свою чергу, тітка Еллен, не знаючи про вчинок брата, вірить, що любов, яку символізує для неї обручка, перемогла. Обоє праві. Адже й обручка (любов), і дорожній затор (гроші) зіграли важливу роль у заручинах Річарда. Іншими словами, рівновага, така необхідна у багатьох життєвих ситуаціях, баланс чуттєвого та раціонального приніс такий очікуваний героями фінал і вирішив їхню долю.

У тексті твору зустрічається багато біблійних ремінісценцій. Так першим словом в оригіналі твору яке синонімічно називає гроші та багатство є "мамона". Це слово використав у Нагірній проповіді Ісус Христос, кажучи, що люди не можуть одночасно служити обом.

Сусідом Роквела у творі є француз Еден Музее. "Еден", скоріш за все використано з метою підсилення саме християнського звучання новели, адже Едем – райський сад, де жили Адам і Єва і котрий вони втратили. Келлі у тексті скаже про автомобільний корок, який утворився: "*… і цілих дві години навіть змія не змогла прослизнути до статуї Грілі*" [2]. У цій фразі теж простежується апеляція до біблійної історії. Головного героя Ентоні

Роквела автор також ототожнює зі злом. Коли Еллен заходить до кімнати старого, він, одягнений у червоний халат, читає книгу про пригоди піратів. Вибір деталей автором є невипадковим. Адже червоний колір часто асоціюється з дияволом, книга про піратів, відомих своїми злочинами і жорстокістю, підсилює це відчуття. На відміну від Роквела тітка Еллен "*схожа на сивого ангела, помилково забутого на землі*". О'Генрі не розмежовує героїв на добрих і злих. Він наголошує, що ці дві сили врівноважують одна одну. Герої О'Генрі грішники, які мають шанс на прощення, і у кожному з них є як добро так і зло.

У новелі "Золото і любов" доволі потужно представлено мотив спокуси. Схожий мотив зустрічаємо і у новелі "Фараон і Хорал". Нью-йоркський бродяга Сопі, зламаний злиднями та невдачами. У його душі уже, здається не залишилося місця для каяття та добра. І знову для порятунку безнадійного письменник використовує його величність Випадок. Жебрака зачаровує музика, що лунає із церковних вікон. Вона пробуджує в його душі призабуте почуття людської гідності, здійснює диво духовного переродження. В Сопі пробуджується потреба каяття: "*Він з жахом побачив безодню, в котру впав, побачив дні ганьби, примітивні бажання, приховані надії, з котрих складалося його життя...*". І на якусь хвилину йому здалося, що зможе розпочати нове життя: "*Урочисті солодкі звуки органу викликали в ньому переворот... Він хоче стати людиною*". Та доля невблаганна. У хвилини розкаяння Сопі побачив поліцейський і він знову опинився у звичній обстановці – у поліцейському відділку.

Проза О'Генрі звернена до художнього осмислення природи християнської любові, проблеми гріха, покаяння і прощення. І не дивлячись на те, що в ній немає власне релігійних сюжетів, цей художній матеріал є цінним як з точки зору естетичної, так і християнської.

У новелах є художнє осмислення того, що віра – начало, яке зберігає та уособлює істину й любов; у цій прозі є милостивий погляд на світ і в той же час прагнення до чіткого поділу та відповідної оцінки добра і зла; є майстерно відтворене поривання душі людської до справжньої любові та милосердя.

1. Біблія: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена / [Текст]. – United Bible Societies 1992 – 20M – VO53(H). – 296 с.
2. *Генрі О'* Оповідання: переклад з англійської / [Текст] / О'Генрі. – К. : Молодь, 1983. – 274 с.
3. *Єфременко О.* Шедевр Бермена. До вивчення новели "Останій листок" / О. Єфременко // Всесвітня література в навчальних закладах України. – 1999. – № 2. – С. 16–17.
4. *Левицька А.* Чи справжня Америка постає у творах О'Генрі? / А. Левицька // Всесвітня література в навчальних закладах України. – 1997. – № 11. – С. 42–43.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
7. *Ніколенко О.* Коли приходять у дім волхви... Християнські мотиви в оповіданнях О'Генрі / О. Ніколенко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – № 12. – С. 2–7.
8. *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии / И. В. Силантьев. – Н. : "ИДМИ", 1999. – 104 с.
9. *Яцків Н.* Функціональні особливості християнських мотивів у новелістиці. На матеріалі творів О'Генрі "Дари волхвів", "Останній листок" та інших / Н. Яцків // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – № 2. – С. 45–49.

В статье дано краткий обзор становления понятия мотив в литературоведческой науке; определено место и значение христианских мотивов в творчестве американского писателя, охарактеризовано отдельные христианские мотивы. Акцентировано на своеобразии христианских мотивов в новеллах американского прозаика.

Ключевые слова: *мотив, христианский мотив, новелла, интерпретация.*

The article gives a brief review of the formation of the notion of motif in literary criticism; it is determined the place and the importance of Christian motifs in the works of the American writer. In the article some Christian motifs are characterized, their originality in the short stories of the American prose writer is underlined.

Keywords: *motif, Christian motif, short story, interpretation.*

УДК 821.1331.1-312.1Пруст.09
ББК 83.3(4Фр.)

Валерій Боренко

ЖАНРОВИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ МАРСЕЛЯ ПРУСТА: МОДЕРНІСТСЬКА ПРОЕКЦІЯ

У пропонованій статті розглядаються проблеми генології епічного циклу М.Пруста "У пошуках утраченого часу". Основна увага приділяється виявленню у творі ознак жанрової матриці роману-епопеї. Окреслюється комплекс домінантних рис твору як "суб'єктивної (ліричної) епопеї".

Ключові слова*: роман, роман-епопея, жанр, жанрова матриця, суб'єктивна (лірична) епопея.*

XX століття надзвичайно багате на художні експерименти. Одним із найбільш грандіозних з-поміж них став роман Марселя Пруста "У пошуках утраченого часу" ("À la recherche du temps perdu"), над яким письменник працював з 1907 р. до своєї смерті у листопаді 1922 року. Новаторський характер твору, в якому Пруст ніби "підсумовував розвиток класичного роману і відкривав шляхи до становлення роману модерного" [4], забезпечив почесне місце Прустового циклу у світовій літературі і став стимулом для досліджень його художньої природи, які продовжуються й до сьогодні.

Одна з головних проблем у цьому сенсі пов'язана з особливостями реалізації у "À la recherche du temps perdu" романного начала, оскільки те, що читачеві "пропонувалося як роман, на перший погляд справляло враження хаотичного нагромадження випадкових вражень, жодним чином не пов'язаних ні композиційно, ні ідейно" [10, 289]. Власне, саме нестандартна художня природа твору спричинила проблему його жанрово-видової ідентифікації.

У вітчизняному і зарубіжному літературознавстві є низка праць, в яких у тому чи іншому аспекті звернена увага на проблеми жанрології роману. Найновішим і водночас найбільш ґрунтовним серед них на сьогоднішній день є докторська дисертація О.Леблонд [13], в якій художня природа Прустового твору розглядається крізь призму поетики "roman de fleuve" (роман-ріка, потік) – типу "довгого роману", питомого для французької літератури. На теренах східнослов'янського літературознавства особливості генології роману Пруста розглядалися у працях таких авторитетних літературознавців як Є.Гальперіна, Л.Я.Гінзбург, В.Д.Днєпров, Б.Л.Сучков, М.В.Толмачов, В.П.Триков та ін. При цьому, однак, досі чітко не з'ясовано правомірність застосування для позначення художньої природи цього твору терміна "роману-епопеї" – як такого, що є ключовим у просторі східнослов'янського літературознавства для позначення великих за обсягом епічних творів.

Тому за **мету** у межах своєї розвідки ми взяли аналіз жанрово-видової специфіки циклу "У пошуках утраченого часу" в аспекті правомірності означення твору як роману-епопеї.

Для досягнення мети було поставлено такі **завдання**:

1) окреслити визначальні ознаки роману-епопеї;

2) узагальнити напрацьовані в літературознавстві спостереження щодо особливостей романної структури циклу "У пошуках утраченого часу";

3) співвіднести генологічні особливості роману М.Пруста з художнім каноном роману-епопеї.

При вивченні питання про доречність ідентифікації жанрової специфіки Прустового твору за допомогою терміна "роман-епопея" за вихідні візьмемо окреслені нами у низці попередніх статей характерні прикмети відповідної жанрової матриці – так, як вони склалися у просторі східнослов'янського літературознавства. Це такі риси як: а) зображення подій загальнонаціонального чи "глобального" (Т.Мотильова) масштабу, що становлять основу епічної дії; б) ці події зображуються як "зовнішні" стосовно оповідача, який виявляє духовне єднання з народом в його героїчній діяльності; в) нерозривне переплетення у сюжеті суспільно-історичного і сімейно-побутового: особисті долі персонажів розгортаються *всередині* широкого потоку народного життя; г) розгалуженість сюжетних ліній і надзвичайно велика кількість персонажів; д) достатньо "прозора", лінійна структура сюжету (у ньому чітко виокремлюються зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка – як для всієї розповіді, так і для кожної сюжетної лінії окремо; є) характер героя тісно пов'язаний із середовищем і зазнає поступового роз-

© Боренко В., 2013–2014

витку. При цьому роман-епопея є художньою структурою, цілісність якої забезпечується процесом становлення (життя) героя (героїв), зосередженістю на розгортанні центральної (епічної) події тощо, і характеризується *вичерпаністю* (у межах конкретного твору) цих тем. Зазначені особливості роману-епопеї забезпечують його *всеосяжність*, перетворюють на "роман-світ".

З урахуванням окресленого канону, що виявляє свою актуальність не лише для романізованих епопей, які виникли у межах східнослов'янського простору, але й класичних творів західноєвропейської, зокрема французької літератури, можна цілком погодитися з тими дослідниками (А.Тібоде), які оцінюють цикл романів "У пошуках утраченого часу" як "революцію". Сутність цієї художньої "революції" полягає у тому, що довівши європейський аналітичний роман "до межі, яка засвідчувала вичерпаність його колишніх методів" [3, 13], Пруст написав твір, що "засновується на *новаторських* підходах до засобів художнього творення" [4].

Принципова відмінність Прустового твору від того класичного варіанту, який у французькому літературознавстві визначається як "довгий / надмірний роман" (Г.Батіт-Делялянд, О.Леблонд та ін.), полягає в структуруванні "Пошуків" як "Я-наратії". Це закономірно призводить до переведення уваги з традиційних для роману-епопеї ("зовнішніх") подій загальнонаціонального масштабу на життя індивідуальної людської особистості, світ якої мислиться у модернізмі як першочерговий об'єкт естетичного осмислення.

Характерною прикметою художнього стилю "Пошуків ...", яка, з одного боку, визначила "революційність" Прустового твору, а з іншого – забезпечила почесне звання його автора як одного з "батьків" європейського модернізму (поряд із Джойсом і Кафкою), стало те, що в ньому закладалася основа нового типу роману – роману "потоку свідомості", який надалі стане однією з характерних прикмет прози XX ст. У межах Прустової епопеї застосування прийому "потоку свідомості" ставило чи не на перше місце мистецтво психологічного аналізу (а не, приміром, вправність у створенні панорамних описів, батальних сцен тощо). Така "*суб'єктивна* деформація світу" [12, 4] у циклі Пруста призвела до фрагментарності, переважання описів відчуттів і асоціацій, безсистемного нагромадження подій та образів.

Новим для естетичного досвіду виявилося й цілковите порушення лінійності розгортання сюжетних перипетій, при тому що їх загальні контури можна відтворити на підставі синтезу суто подієвих "вкраплень". На рівні архітектоніки твір характеризується використанням *ретроспекції* як основного, концептуального прийому оповіді ("a narrative device")", що пов'язує його з жанровою матрицею "мемуарного роману": прокидаючись посеред ночі, тяжко хворий герой "пригадує" своє минуле життя. У цьому сенсі Пруст, як наголошують численні дослідники (Г.Мейергофф, Д.Френк, А.Роб-Гріє, Н.Ф.Ржевська), постає засновником "культури спогадів" у сучасному романі. Власне, саме ця особливість стала однією з головних труднощів на шляху генологічної ідентифікації Прустового твору.

Упродовж десятиліть, що минули від моменту завершення публікації повного тексту "À la recherche du temps perdu", спостерігалися спроби жанрово ідентифікувати "велетенську споруду" роману. Однією з перших таких спроб було намагання окреслення Прустової епопеї як "мемуарного" роману (Ч.К.Скотт-Монкріф, Є.Гальперіна, Д.Дж.Енрайт), оскільки важко хворий герой, який прагне повернути надаремно згаяний час і компенсувати відсутність нових вражень саме шляхом ретроспекцій-спогадів – переживання минулого досвіду.

Однак Пруст, за слушним висновком дослідників, не вдається до цілеспрямованого "пригадування" у намаганні цілісно реконструювати колишню реальність (як це відбувається у мемуарах), а "залишає спогад таким, яким він є, тобто *об'єктивно неповним* [8, 179]. Тому в його романі "жанр *Memoires* набуває ознак чистого методу" [8, 179], є *свідомою* художньою стратегією, націленою на реалізацію грандіозних авторських побудов з метою увиразнити "вищу реальність свідомості, що перетворює світ". Цією реальністю письменник, полемізуючи насамперед з Бальзаком, "прагнув замінити умовність об'єктивного світу, видуманого романістом" [3, 14]. Націленість на відтворення *психічного* світу людини спричиняє відмову Пруста і від тих прийомів "скульптурно-живописної зримої виразності", які, як слушно спостеріг В.Г.Матвіїшин, часто використовував Е.Золя "при змалюванні конкретних, іноді надмірно деталізованих предметів" і які, за твердженням літературознавця, були "загалом властиві

натуралістичній естетиці французького класика" [7, 320].

З подібних причин не можна розглядати роман Пруста і як *автобіографічний*: при співпадінні деяких характерних життєвих колізій і наявності реальних прототипів, між Марселем Прустом і протагоністом його романного циклу існує низка характерних відмінностей. Враження автобіографічності виникає внаслідок організації структури твору як "Я-наратії", що дозволяє розглядати його як одне з втілень "Ich-roman'у" (роману, "в якому про життя і долю героя ми дізнаємося з його уст; він оповідає про них від самого себе" [14]). Однак, на наш погляд, організація роману "У пошуках утраченого часу" як оповіді від першої особи, не мала суто інформативної мети – заартикулювати для читача *факти* і *колізії* свого власного життя (принаймні, це не було першочерговим завданням митця). Використання першоособового наратора логічно диктувалося загальним художнім задумом автора – показати життя індивідуальної свідомості, найкращим способом репрезентації якої є саме "Я-наратія".

Відтак у термінологічному плані роман "У пошуках утраченого часу" вимагав віднайдення такого жанрового визначення, яке "працювало б" у кількох напрямках, акцентуючи: а) особливості архітектоніки цього величезного твору; б) художній масштаб змальованих у ньому подій; в) особливості змістового наповнення обраної форми-структури, насамперед щодо засадничого принципу конструювання художньої дійсності у творі.

З цього приводу наголосимо, що за особливостями зовнішньої композиції роман Пруста становить *романний цикл*, який складається з семи частин у п'ятнадцяти книгах. Усі романи циклу об'єднані образом юнака Марселя, що дає підстави вбачати у ньому роман "індивідуальної перспективи" (згідно типології Моріса Рієно), в якому увагу сконцентровано на життєвих перипетіях *одного героя*. Ця особливість є цілковито суголосною з окресленими вище характерними рисами жанрової матриці роману-епопеї.

Поряд із цим, цілісність твору, єдність його естетичного сприйняття забезпечується єдністю його стилістики, а саме – вільним потоком асоціацій, коли, пробуджуючись через хворобу серед ночі, Марсель віддається спогадам про прожите життя. При цьому так би мовити "тематична" широта і різноманітність спогадів Марселя – про дитинство, про батьків і знайомих, про подорожі та світське життя, про кохання тощо – забезпечують епічність відтворення зовнішньої дійсності. У романі Пруста віддзеркалено надзвичайно конкретну картину життя хоч і доволі вузьких, але репрезентативних шарів французького суспільства на певному етапі його історичного розвитку. Це той прошарок французького суспільства, з яким тісно пов'язане життя Марселя, тому в романі спогади про Германтів, світські розваги тощо постають як уособлення цілого світу – як всеосяжна панорама буття епохи, але така, що розгортається навколо особи Марселя і сфокусована на подіях, що мають "епохальне" значення передусім для нього.

Таким чином, принципова відмінність епопеї Пруста від класичного роману-епопеї полягає у фокусуванні письменницької уваги на зображенні життя, за Л.Я.Гінзбург, "одиничної свідомості, в яку занурено розмаїтий світ" [3, 13]. Саме завдяки використанню такого типу оповіді – ***з середини ліричного "Я" автора-оповідача*** – цикл Пруста постає як монолітний "плин свідомості", в якому епічне створюється через ліричне сприйняття авторського "я" [12, 6–7].

Тому найбільш прийнятним терміном для позначення особливостей жанрової природи Прустового шедевру видається терміносполука "*суб'єктивна епопея*", яка нині широко використовується в літературознавстві. Безпосереднє "авторство" цієї формули належить Ґете, який використав її для роз'яснення естетичної природи романного жанру як такого у своїй пізній праці "Максими і рефлексії" (1822–1832): "Роман – це суб'єктивна епопея, творець якої претендує на право змальовувати світ таким, яким *він* його бачить" [2, 424].

Стосовно романного циклу Пруста ця жанрова формула була вперше застосована Т.Манном. У такий спосіб видатний німецький прозаїк прагнув заартикулювати художнє новаторство Пруста як творця "ліричного епосу" і його сконцентрованість на ретельному дослідженні внутрішнього світу окремої особистості, перенесенні центру ваги в оповіді на зображення психічного життя індивіда.

Термін "суб'єктивна епопея" видається надзвичайно вдалим, оскільки максимально чітко увиразнює жанрові особливості роману "У пошуках утраченого часу" в його співвіднесеності з класичним романом-епопеєю: його великий обсяг і універсальність змісту,

та водночас жанротвірну функцію ліричного начала. Як такий, термін "суб'єктивна епопея" нині широко використовується у просторі східнослов'янського літературознавства для позначення жанрової природи романного циклу Пруста (Л.Г.Андреєв, Д.С.Наливайко та ін.), а також низки інших творів, зокрема "Доктора Живаго" Б.Пастернака.

Концептуально значущим у запропонованій Т.Манном жанровій формулі є означення "суб'єктивна", яке вказує на те, що події зображаються не як зовнішні по відношенню до оповідної інстанції, а як такі, що пропущені крізь призму суб'єктивного сприйняття (Л.Я.Гінзбург визначила цю рису Прустової епопеї як "автопсихологічний зміст" [3, 12]). За посередництва означення "суб'єктивна" роман Пруста позиціонується як новий різновид епопеї, що логічно вписується у низку попередніх – об'єктивних. Завдяки цьому Пруст постав як творець нового типу роману-епопеї.

Водночас, означення "суб'єктивна" наголошує на тому факті, що Пруст у своїй епопеї парадоксальним чином переосмислив об'єктивний метод Флобера, як такий, що був "апріорно неможливий" [5, 173] у часи модернізму. Флобер стверджував, що "художник у своїй творчості повинен, подібно до Бога в природі, бути невидимим і всемогутнім; його треба всюди відчувати, але не бачити" [5, т.V, 164–165]. Натомість у романі Пруста, націленому на відтворення життя індивідуальної свідомості, автор зливається з оповідачем, будучи абсолютно видимим, але не всемогутнім.

Саме ця заглибленість у внутрішні переживання героя як провідний принцип оповіді у творі Пруста визначає його новаторство і дозволяє розглядати Прустову епопею як роман *феноменологічний*.

З цього приводу доречно згадати напрацювання російського дослідника Ю.Мальцева, який визначив феноменологічний принцип естетики як злиття об'єктивного зображення дійсності з зображенням сприйняття цієї дійсності суб'єктом. Зокрема, коментуючи роман І.О.Буніна "Життя Арсеньєва", спорідненість художньої природи якого з епопеєю Пруста неодноразово підкреслювалася російськими літературознавцями, Ю.Мальцев зазначає, що роман Буніна – "це не спогад про життя, а відтворення *свого сприйняття життя* і переживання цього сприйняття" [6, 305].

Відтак феноменологічність романного циклу Пруста вбачаємо передовсім в особливому авторському ракурсі зображенням життя, – так би мовити, *зсередини індивідуальної свідомості*, що супроводжується й відповідною переорієнтацією інших традиційних параметрів жанрової матриці роману-епопеї. До числа таких особливостей поетики в романі Пруста зараховуємо оповідь від першої особи, тотальне порушення хронологічної послідовності у відтворенні подій життя героя, відсутність традиційних "хронологічних" заголовків для окремих частин композиції усього циклу, які прямо чи у метафоричній формі вказують на періоди розвитку особистості головного персонажа (на кшталт назви першої частини Ролланової епопеї "Жан-Крістоф" – "Зоря", у якій йдеться про дитячі роки головного персонажа).

З огляду на властивий для епопеї Пруста особливий спосіб зображення дійсності, інтрига в "Пошуках …" практично відсутня: замість неї функцію цементуючого начала цієї величезної конструкції, яку автор порівнював з готичним собором, виконують *відчуття*, що спонукають до дії механізм мимовільної пам'яті, поєднуючи минуле з сьогоденням. Завдяки схожим відчуттям, сплавляються воєдино різні моменти з життя оповідача.

При цьому реконструйовані свідомістю минулі події в романі Пруста часто набувають більшого значення, аніж щохвилинне сьогодення. Письменник відкриває, що поєднання відчуття (смакового, тактильного, сенсорного), яке зберігає підсвідомість на чуттєвому рівні, і пов'язаного з ним спогаду, надають часу *об'ємності*. Відтак епопея М.Пруста виявляється суголосною антропологічному розумінню часу, що було представлене у працях А.Бергсона, як час, що переживається – "час душі". Філософ уводить поняття "тривалість", що відсилає до "певного, достатньо широкого предметного поля, у межах якого його зміст може перетинатися зі змістом таких понять як життєвий час, мінливість, субстанція, буття" [9, 3.]

Поряд із цим авторська спрямованість на відтворення вражень призводить до тонкого деталювання, імпресіоністичного письма, що поєднуються зі збереженням логічної основи прустівських образів, – письменник не прагне повністю імітувати підсвідомість. Його завдання, на відміну від авторів "об'єктивних епопей", візуалізувати для читача не розвиток характеру, а *різні стани* однієї й тієї ж людини в різні моменти перебігу життя. Таким чином, закладаючи підвалини нового типу романної оповіді як роману "потоку свідомості", Пруст тим не менш багато в чому продовжує традицію аналітичного психологічного роману Стендаля і Флобера.

Однак, на відміну від реалістів і натуралістів, образи і деталі об'єктивного світу цікавлять Пруста не як окремі "цеглинки" у монументальній будові широкої картини буття країни, нації, родини, а як такі, що наштовхують героя на суб'єктивні відчуття.

Відтак, виявлені особливості трансформації жанру класичного аналітичного роману-епопеї в романі М.Пруста "У пошуках утраченого часу" засвідчують, що його форма видозмінюється, пристосовуючись до нових змістових феноменів, і може давати нові жанрові деривати, але в межах первинної – загальної – материнської форми.

Окреслені у пропонованій розвідці положення стосуються лише ключових аспектів проблеми генологічної ідентифікації роману М.Пруста "У пошуках утраченого часу". Їх розширення і деталізація визначають напрямок подальших досліджень.

1. *Гальперина Е.* Пруст Марсель / Е. Гальперина // Литературная энциклопедия : в 11 т. – [1-е изд.]. – М. : ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. "Сов. энцикл.", 1929–1939. – Т. 9. – М, 1935. – Стб. 344–350.
2. *Гете И. В.* Собр. соч.: в 10 т. / И. В. Гете. – М. : Худож. литература, 1980. – Т. 10. – 514 с.
3. *Гинзбург Л. О* литературном герое / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 224 с.
4. *Горяча Н. М.* "У пошуках утраченого часу" Марселя Пруста як роман про мистецтво та митця: епістемологія та поетика : автореф. дисертації на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.04 / Наталія Миколаївна Горяча. – К., 2003. – 20 с.
5. *Дроздовський Д.* Пізнати свідомість через літературу : поради Девіда Лоджа / Дмитро Дроздовський // Всесвіт. – 2009. – Ч. 11/12. – С. 170–174.
6. *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870–1953 / Юрий Мальцев. – Франкфурт-на-Майне ; М. : Посев, 1994. – 432 с.
7. *Матвіїшин В. Г.* Український літературний європеїзм / Володимир Григорович Матвіїшин. – К. : ВЦ "Академія", 2009. – 264 с.
8. *Ортега-и-Гассет Х.* Время, расстояние и форма в искусстве Пруста / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. В. Г. Резник] // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / [вступ. ст. Г. М. Фридлендера]. – М. : Искусство, 1991. – 588 с. – С. 176–185. – (История эстетики в памятниках и документах).
9. *Подорога Ю. В.* Образы и понятия длительности в философии А. Бергсона : автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филос. наук : 09.00.13 / Юлия Валериевна Подорога. – М., 2009. – 26 с.
10. *Толмачов М. В.* Эстетика Марселя Пруста / Михаил Толмачев // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. – 1964. – № 218. – С. 289–302.
11. *Флобер Г.* Собр. соч. : в 5-ти т. / Гюстав Флобер. – М. : Правда, 1956.
12. *Шервашидзе В. В.* Зарубежная литература XX века / Вера Вахтанговна Шервашидзе. – М. : Изд-во РУДН, 1999. – 73 с.
13. *Leblond A.* Poétique du roman-fleuve. De Jean-Christophe à Maumort : Thèse de doctorat : Littérature française : Paris 3 : 2010 / Aude Leblond ; sous la direction de Alain Schaffner [Електронний ресурс] / *A. Leblond.* – Режим доступу до джерела : http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00714342.
14. Meyers Großes Konversations-Lexikon [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : http://www.zeno.org/Meyers-1905. 1905–1909.

В данной статье рассматриваются проблемы жанрологии эпического цикла М.Пруста "В поисках утраченного времени". Основное внимание уделяется выявлению в произведении признаков жанровой матрицы романа-эпопеи. Определяется комплекс доминантных характеристик произведения как "субъективной (лирической) эпопеи".

***Ключевые слова**: роман, роман-эпопея, жанр, жанровая матрица, субъективная (лирическая) эпопея.*

This article highlights problems of genre studies of M.Proust's epic cycle "In search of lost time". Of specific interest is determining of signs of genre matrix of novel-epopee in the novel. The article singles out a tier of dominant characteristics of the literary work as a "subjective (lyric) epopee"

***Keywords:** novel, novel-epopee, genre, genre matrix, subjective (lyric) epopee.*

УДК 82-193.6:726.8(438)
ББК 83.3(0)

Ольга Цівкач

ПОЕТИКА ЕПІТАФІЇ НА СТАРИХ ПОЛЬСЬКИХ ЦВИНТАРЯХ ГАЛИЧИНИ

Стаття присвячена аналізу прозової та віршованої епітафії як своєрідного літературного жанру.

Ключові слова: *епітафія, жанр, поезія, пам'ятники, культура*

Цвинтар у європейській культурній традиції завжди вважався багатовимірним простором. Перш за все цей простір має сакральний, а потім вже вимір історичної пам'яті. Правда, вже в XIX і XX століттях цвинтарі почали сприйматися як своєрідні простори мистецтва, яким був притаманний додатковий комунікативний вимір, що дає змогу сприймати простір цвинтаря як неповторний текст культури, сенс якого реалізується через додаткові й різнорідні семіотичні системи, як вербальні так і невербальні. Невербальні коди реалізуються за допомогою структури цвинтаря: завжди існує вхідна брама та своєрідні архітектурні споруди – склепи, обеліски, надгробні скульптури, хрести, колони, межа означена огорожею тощо. В той же час, відвідуючи цвинтарі, ми часто затримуємо наш погляд не тільки на зовнішньому вигляді пам'ятника, але й вчитуємося у слова, що вирізблені на нагробках. Так виявляється вербальний код в просторі цвинтаря. У сучасному словнику зазначено, що "епітафія – надмогильний напис у віршах чи прозі" [5, 245], традиція розмішення яких на могилах сягає своїм корінням стародавніх часів [4, 384–390]. Епітафії ніби відображають зв'язок між живими й тими, хто відійшов у вічність, вони як безперервна вервечка високої людської духовності та моральної відповідальності перед померлими. Яцек Кольбушевський вважає, що "цвинтарі завжди більше розповідали про живих ніж про померлих" [10, 77]. Відтак справедливою є думка, що "у всіх культурах виникнення реальної епітафіїї, тобто напису на стелі, плиті, саркофазі – нагробному пам'ятнику будь-якого типу – випереджувало появу епітафії літературної. Це було частковим проявом одної з закономірностей історико-культурного розвитку" [6, 6]

Вигляд, зміст і форма епітафій завжди були надзвичайно різноманітними. Ян Тшинадловський, вивчаючі малі поетичні форми, зокрема й епітафії, запропонував поділити їх на три типи [13, 67–68]. В основу своєї класифікації він поклав міру та якість ідентифікації особи померлого на нагробному надписі. Найбільш популярним він справедливо вважав т. зв. "ономастичний тип" – називний тип, в його антропонімічному вимірі. Це лаконічний надпис, що складався винятково з імені та прізвища померлого. Другий тип – "ідентифікаційна" епітафія поширеного змісту, в якій зазначалися факти з біографії померлого, його заслуги, суспільний статус або навіть причина смерті. До третього типу дослідник зараховує віршовані епітафії. Ще в середині XIX століття Казимир Владислав Вуйцицький – автор відомої монографії про меморіальне кладовище Повонзки у Варшаві назвав вірші на нагробках "цвинтарною літературою" та навів різноманітні приклади [14, 18]. Я.Кольбушевський у XX столітті зібрав й описав надгробні вірші з різних регіонів Польщі, зауваживши, що звичай розміщення власне віршованих епітафій на польських надгробних пам'ятниках є широко розповсюдженим і має давню традицію [10, 97–115].

Усі три типи епітафій можна знайти не тільки на відомих некрополіях Польщі, але й на багатьох цвинтарях Галичини, зокрема на території колишнього Станіславівського воєводства, де на деяких існуючих донині старих польських цвинтарях від Рогатина до Косова збереглися пам'ятники оригінальної архітектурної форми та з різноманітними нагробними написами. Зібрані нами приклади епітафій з польських цвинтарів Станіславівського воєводства свідчать про існування певної традиції функціонування їх у процесі увічнення пам'яті про померлих, а, як відомо, саме "традиціоналізм був характерною рисою художньої свідомості" людства [1, 3].

Серед епітафій зі старих польських цвинтарів Станіславівського воєводства певна частина свідчить про їх давнє походження й усталені норми. "Ономастичні" епітафії домінують серед намогильних надписів. Вони переважно лаконічні. Як відомо, перші надписи на пам'ятниках служили для увічнення

© Цівкач О., 2013–2014

лише самого факту смерті. Інформація, яка передавалася в них, була коротенькою, ніби позбавленою почуттів. Але, як слушно зауважив дослідник, про їх потенціальну емоційну напругу свідчить вже місце знаходження надпису і контекст цвинтаря, на пам'ятнику в центрі міста такий напис вимагав би додаткового коментаря. [10, 54]. Записані нами епітафії на Косівському цвинтарі є прикладом застосування цього "ономастичного" типу написів як у XIX-му ("Adel z Heppow Wysocka zmarłą 12 wrzesnia 1856") [7] , так і в XX-му століттях ("Kazio Łoziński 1905–1907") [7]. Можна зауважити, що деякі епітафії не фіксують дату народження, тому що її не завжди пам'ятала навіть родина небіжчика. Дата смерті присутня завжди, що було необхідною констатацією сумної реальності. Так на могилі Сабіни Зборзілової у Тлумачі додатково зазначено, що вона прожила шістдесят чотири роки: "Tu spoczywa Sabina z Wróblewskich Zborziłowa przezywszy lat 64 zmarła dnia 25.X.1915. Prosi o Anioł Pański" [7].

Треба підкреслити, що "інформаційні" епітафії в деяких випадках нагадували скорочену біографію небіжчика, якщо він був помітною фігурою в суспільному житті провінційного містечка. Епітафію-біографію можна прочитати на пам'ятнику Антонія Левандовського, що знаходиться на Косівському цвинтарі: "Antoni Lewandowski, były Marszałek Powiatu Kosowskiego, członek Wydziału Rady powiatowej, starszy inspektor szkolny, urodzony 1857, dnia 12 maja 1918 prosi o westchnienie do Boga " [7]. Подібною є епітафія на могилі ксьондза Францішка Сави у Тлумачі: "Tu spoczywają zwłoki ks. Franciszka Sawy, proboszcza obrządku łacińskiego i Posła na Sejm krajowy. Przeżywszy lat 64 zmarł 22 kwietnia 1807 roku, któremu w uznaniu Jego zasług jako swemu Marszałkowi postawiła ten pomnik Rada powiatowa Tłumacka" [7]. Епітафія записана на Солотвинському цвинтарі розповідає не тільки про життя, громадянські цноти небіжчика, але й описує причину трагічної смерті постового поліції Юзефа Геллера: "ś.p. Jozef Heller posterunkowy, urodzony 31.08.1900, padł od kuli bandyty dnia 27.08. 1923 roku w Porohach, dając przykład, że ładu i potęgi Ojczyzny trzeba poświęcić młode życie. Cześć Pamięci cichego bohatera" [7], треба зауважити, що в цьому випадку можна вважати епітафію своєрідною колективною творчістю колег-поліцейських з Богородчан, який на свої кошти поставили цей пам'ятник колезі.

Природно, що в епітафіях згадувалися лише позитивні риси покійних, саме це зазначено на могилі директора школи в Рогатині та підкреслено, що він був чудовим чоловіком, батьком і талановитим вчителем: "Świętej Pamięci Adolf Ambros, dyrektor szkoły w Rohatynie, lat 55, umarł 14.VII.1933. Tu spoczął życiową utrudzion wędrówką najlepszy Mąż i Ojciec. Niechaj lekka Mu będzie ta ziemia, na której kształtował serca ukochanej dziatwy!" [7].

Ще з давніх часів походить традиція епітафій, що спираються на прийом паралелізму й зіставлення протилежностей, де використана основна думка християнства: "З землі ти вийшов і в землю підеш", подібну ми записали на Надвірнянському цвинтарі: "Życie mija, czas ucieka, śmierć zabija, wieczność czeka" [7]. В ній також виразно проявляється тяжіння анонімного автора епітафії до афористичного оформлення вічної проблеми життя і смерті, в поєднання з пам'яттю про небіжчика. Не менш трагічно звучить епітафія на пам'ятнику Корнелії Анни з Остоїв-Чеховичей (на плиті з чорного мармуру роботи відомого станіславівського майстра Маріана Казиміра Антоняка [9, 11–12] глибока у своїй глибокій біблійній вимові: "Żyliśmy, bo Chciałeś, Umarliśmy – bo Kazałeś, Zbaw – bo Możesz, O Boże!" [7].

Для польських провінційних нагробних надписів було притаманним своєрідне поєднання елементів прози й поезії. Рідко можна зустріти повністю віршовані надписи. Найчастіше до прозово-інформаційної частини епітафії як ліричне закінчення додається декілька сентиментальних рядків, що були без сумніву витворами місцевих поетів-аматорів, ніж зразками високої поезії та виконував певну функцію: "Wiersz jest zatem pewnego rodzaju aneksem do epitafium onomastycznego. Zespala te obie części fakt, iż wiersz wiąże się z osobą zmarłego" [10, 65]. Типовою є двочастинна епітафія, як на могилі Кароліни Пасечної на старому цвинтарі у місті Надвірна, де на надгробку спочатку вирізблено лаконічний напис: "Karolina Pasieczna zmarła w 20 roku życia 30 grudnia 1884 r.", а на цоколі розміщені зворушливі віршовані рядки: "Ach czyliż szczęścia mieliśmy za wiele, że cię nam Bóg zabrał, najdroższy Aniele" [7].

Епітафії-апострофи [5, 59], тобто стилістичні фігури-звертання до усіх, хто може відвідати цвитар, адресовані живим, щоб ті читаючі напис, задумувалися над екзистенційними проблемами та могли використати "під-

казки" в очікуванні на нове життя. Така епітафія розміщена на обеліску, що знаходилася на могилі ксьондза Антонія Барца в Рогатині, де після лаконічних дат смерті викарбована епітафія – звернення-нагадування пам'ятати про небіжчика-священника, який за життя молився за свою паству: "Stań przechodniu i westchnij do dobrego Boga za mną, a ja zawołą Boga chcęć o tobie pamiętać" [7]. На польському цвинтарі Тлумача на пам'ятнику, що оздоблює могилу бабці Аполонії Чогарової і двох її онуків, що померли від невідомої хвороби, проживши лише один рік, теж є звернення-апострофа до перехожих з нагадуваням про швидкоминучість людського життя, неминучість смерті та з проханням молитися за душі померлих, які можуть у цей час перебувати у чистилищі, чекаючі на вироки Божі: "Przechodniu, pomnij że i ty tu wnet przyjdziesz, módł się za duszę swoich i za wszystkie zmarłe duszy w czyściu cierpiące" [7].

Цей надпис та інші, які можна побачити на цвинтарях Галича, Рогатина чи Ворохти, дозволяє зробити висновок, що автори дотримувалися усталеної схеми: спочатку була вступна формула-акронім: "D.O.M." тобто "Богу Найкращому і Найбільшому" (з лат. – "Deo Optimo Maximo"), або "INRI" – абревіатура латинського вислову "Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum" тобто "Ісус Назанянин, Цар Юдейський", що походить з Нового Завіту (см. Мф.27: 37, Мк.15:26, Лк.23:38 та Ін.19:19), а нижче – "ономастична", "інформаційна", або поширена віршована епітафія.

Надмогильні пам'ятники видатним людям часто несуть додаткову інформацію. Проте віршовані чи прозові епітафії на могилах звичайних людей, замовлені членами їх родин, теж стають своєрідними несмертельними творами, що передають їх розпач та біль. Треба підкреслити, що встановити авторство надписів у загальній культурі цвинтарів майже неможливо, тому що подібного авторського права не існує, традиційні нагробні тексти могли переписуватися з різних джерел та й дата на пам'ятнику не окреслює часу виникнення тексту. Наприклад, на цвинтарі у Бурштині на пам'ятнику Станіслава Когута, що був похований у 1932 році, й на пам'ятнику Владислава Шинглярського, що помер 1876 року, була використана ідентична віршована епітафія: "Żył krótko, lecz żal wielki po sobie zostawił nieutulonej zony, przyjaciół, rodziny. Stwórca cnotom i pracy Jego błogosławił, lecz z wyroków powołał do lepszej krainy..." [7]. Це свідчить про те, що інколи зразком могли бути тексти, які могли походили з XIX чи навіть з XVIII століття та ехом відбилися на багатьох польських цвинтарях.

Поступово в надгробних написах почали з'являтися рядки, які були зігріті більш глибоким почуттям любові або жалю. Власне це пробудження емоцій викликало до життя віршований варіант нагробних надписів та дозволило йому зайняти почесне місце у колі інших ліричних жанрів. Справедлива думка, що "у всіх культурах виникнення реальної епітафії, тобто напису на стелі, плиті, саркофазі – нагробному пам'ятнику будь-якого типу – випереджувало появу епітафії літературної. Це було певним проявом одної з закономірностей історико-культурного розвитку" [6, 6]

Звичай розміщення віршів на надгробках вкоренився в польській шляхетській культурі вже у XVI столітті, а в XVIII й XIX століттях охопив міщанство. З міських цвинтарів віршовані надписи помандрували на село. Часом пожвавленого розквіту "цвинтарної літератури" стає середина XIX століття, тому що смерть, яка завжди роз'єднувала людей, почала їх поєднувати в демократичний спосіб, даючи змогу не тільки аристократам й магнатам споруджувати величні пам'ятники на цвинтарях та використувувати віршовані епітафії, авторами яких були відомі поети, приміром, Міколай Рей, Ян Кохановський, Францішек Карпінський, Міколай Сеп-Сажинський, Адам Міцкевич чи Юліуш Словацький. Тепер навіть звичайні мешканці міста: купці, лікарі, аптекарі, вчителі могли замовити віршовану епітафію, або вибрати її із збірок віршованих епітафій, створених невідомими авторами, які почали поширюватися у середині XIX століття в Польщі [10, 73–75]. Це, безперечно, привело до поступової деградації "цвинтарної поезії". Але слушно підкреслює дослідник, що текст надгробної поезії не варто оцінювати за усталеними поетичними й художніми критеріями [10, 104]. Це поезія "доброї волі" [10, 63–65] й опирається вона тільки на суб'єктивні смаки тих, хто замовляє пам'ятник. Це, як підкреслював Аверінцев, є "свого роду універсалій" [1, 4], тому що риси традиції яскраво відбиваються особливо в "цвинтарній поезії", у її намаганні йти за певним взірцем у використанні стійких літературних моделей.

Немає хіба більшої трагедії, коли дитина покидає світ раніше за батьків, коли порушується божий порядок, в якому є час на народження і смерть, все повинно відбуватися у постійному одвічному ритмі. Напевно, саме тому найбільш емоційними і психологічно напруженими є віршовані епітафії на смерть дитини. Так, у Надвірній на могилі 15-річної Ірени Гиюркович в епітафії описана розпач батьків після смерті донечки, втішаються вони лише думкою про те, що сам Бог забрав її до янголів:"Spij słodko dziecino, odeszłaś cicho Ireczko w zaświaty, odeszłaś jasna jak szczęścia wspomnienie! Bogu aniołów zwiększyć huf skrzydłaty – Nam pustkę smutek i osamotnienie. I tylko jedno co w życiu nas wspiera, że w życiu ludzkim nie wszystko umiera" [7].

Дуже популярними на цвинтарях Станіславівського воєводства став вірш-епітафія відомого поета Яна Непомуцена Камінського, що був вирізбленим на пам'ятнику Амелії Голенбської, похованої 1825 року на Личаківському цвинтарі у Львові. Останні два рядки епітафії – "Co mieli najdroższego w tym się grobie mieści, Śmierć im wszystko zabrała – nie wzięła boleści" – найчастіше використовували місцеві поети. Цей мотив останнього рядка був перефразований в епітафії на пам'ятнику двадцятичотирирічного Кароля Бекока. Ця епітафія вразила журналіста з Самбора Готгільфа Кона ще 1872 року, він навіть зацитував її у своїх спогадах про відвідування Станіславова:

Synu mój drogi! Me najlepsze dziecię!
Czemuż tak krótko, było twoje życię?
Całą mą przyszłość zabrałeś ty z sobą,
Życie me wieczną pokryłeś żałobą,
Zostawiłeś tylko bolesne wspomnienie,
A zamiast ciebie ściskam te kamienie.
Przechodniu! westchnij z biedną matką razem:
Tu zwłoki syna leżą pod tym głazem.

Зворушений Готгілф Кон додав ще й свій коментар-звертання до читачів: "Westchnij przechodni! Żal matki na równi z żalem narodu jest święty" [11, 137].

Епітафія на могилі випускниці філософського факультету Львівського університету Ядвіги Цвікальської у Тлумачі, що померла 1934 року " в 25-тій весні життя", теж є перефразою відомої сентенції Камінського, про те, що всі надії на щастя, всі мрії батьків поховані в цій невеликій могилі: "Wszystkie myśli i wszystkie marzenia, cała radość z życia i istnienia zabrała z sobą. I pozostała nam tylko mogiła, taka niewielka – a szczęście zmieściła" [7]. Ці переспівування рядків відомого поета свідчать про втрату первинної вартості цих рядків, що поступово входили до вжитку так званої популярної літератури і навіть до фольклору [10, 115]

На старому цвинтарі м. Рогатина знаходиться могила, в якій поховано Тадеуша Горака, що пішов з життя маючи двадцять три роки. Ця віршована епітафія може не є художньо досконалою за формою чи художніми засобами, це швидше типовий приклад переспіву місцевими поетами відомих рядків Камінського, саме вони виразно підкреслюють трагізм несподіваної смерті з песпективи тих, хто продовжує життєвий шлях. Але ці слова також допомагають погодися з Божим вибором в надії на зустріч в іншому кращому світі. Ця епітафія дуже потужна своєю вмотивованістю болю і жалю, що переживали батьки:

"Szczęście i nadzieje
W grób zabrałeś z Sobą,
Nam łzy i tęsknota
Zostały za Tobą.

W kwiecie Swego wieku
Zginąłeś przedwcześnie.
Ale nie umarłeś.
Pogrążonyś we śnie.

Grób na każdym kroku,
Brak nam tutaj Ciebie.
Nie mówimy... „żegnaj"
Do widzenia w niebie" [7].

Досить поширеним засобом драматизації епітафій є використання риторичних запитань, які не вимагають відповіді, але дають поштовх для філософсько-психологічних роздумів. Так епітафія на могилі семирічного хлопчика Дзюні Цибульського на Галицькому цвинтарі, що на Замковій горі, ставить складне філософське питання про незбагненність Божих вироків, над яким притаманно задумуватися кожній людині: "Tu spoczywa Dziunio Cybulski. Byleś nam szczęściem i ostoją życia a najdroszczy nasz kochany. Dlaczego twe życie tak słodkie dla nas krótko, ach tak krótko trwało?" [7].

Немає хіба більш гарних епітафій, як ті, шо сповіщають про любов дітей до матері. Прикладом може бути епітафія з пам'ятнику на цвинтарі у Бурштині, який на могилі матері Марії Голицький спорудили її діти. Епітафія складається з двох частин. Перша "онамастично-називна" з прізвищем та датами життя, з традиційною формулою-апострофою – "Pro-

simy o westchnienie do Boga". Друга частина є емоційно-зворушливою епітафією, в ній показані почуття жалю й болю дітей, що втратили найдорожчу людину, яка їх народила, виколхала та оберігала від нещасть. Напис свідчить, що навіть після смерті діти мають надію, що мати буде їх заступницею перед обличчям Бога: "Ach Matko ukochana i nigdy nam nieodżałowana. Głęboka po Tobie w sercach naszych rana. Prosimy Cie o Boże błagosłowienie" [7].

Правда, великі віршовані епітафії, які дослідники вважають досконалими художніми творами [10, 97–153], можна було прочитати лише на міському цвинтарі в Станіславові, заснованому ще 1792 року, на місці якого – теперішній Меморіальний сквер [3, 3]. Тут на пам'ятнику Костянтина Ленкавського (1816–1872) [8], що брав участь в угорській революції 1848/49 років, а пізніше жив і помер у Станіславові, була розміщена, ініційована його побратимами-революціонерами віршована епітафія, що свідчила про шляхетність життя й вчинків цього суспільного діяча:

"Gromadzka braci mieczu i myśli
Tu tułaczowi w pamięć słowa kreśli:
Tu leży gente Ruthenus, natonie Polonus
Z rodu był Rusinem, z narodu Polakiem" [11, 5]

1877 року на Станіславівському цвинтарі був похований відомий поет, учасник польського січневого повстання 1863 року проти царської Росії, ад'ютант Домбровського та учасник Паризької Комуни Кароль Свідзинський (1842–1877) [7]. Після еміграційних поневірянь він оселився у Станіславові, одружився, працював в Дирекції Станіславівської залізниці. Епітафія на його пам'ятнику складається як з "ономастичної частини", так і з поширеної віршованої епітафії, в якій звернуто увагу власне на патріотичну й поетичну діяльність небіжчика:

"Wyzwolony z walk ziemskich i z ziemskich męczarni.
Pokój Ci duchu jasny i pamięć wieczysta,
Niech to loże ostatnie pod nakryciem z darni,
I lekkie niech ci będzie ta ziemia ojczysta.
Pieśniarzu i rycerzu narodowej sławy,
Tyś droższym w sercach braci uczczony pomnikiem,
Bo w dniu tym, co nas znowu powiedzie w bój krwawy,
Pieśń i pamięć nam twoją będzie przewodnikiem" [7].

Надзвичайно цікавою є історія створення віршованої епітафії на пам'ятнику Агатона Гіллера, відомого політичного діяча й публіциста, що помер 18 липня 1887 року в Станіславові та був похований на міському станіславівському цвинтарі. Коли 1890 року Станіславівський магістрат прийняв рішення про спорудження пам'ятника на могилі Агатона Гіллера, тогочасний бургомістр Станіславова Ігнацій Камінський звернувся по допомогу до друга Агатона Гіллера відомого польського поета Теофіля Ленартовича, який на той час лікувався в Італії. Ленартович не тільки написав вірша-епітафію, але й надіслав малюнок, на якому зобразив свій варіант пам'ятника. Правда, не маючи відповідних коштів, міські влади Станіславова не могли втілити в життя грандіозний задум Ленартовича. 15 червня 1890 року відбулося урочисте відкриття пам'ятника на могилі Гіллера, який був оздоблений тільки частиною вірша-епітафії Теофіля Ленартовича [7], бо розмір нагробка не дозволяв вирізбити повну версію поезії:

"Przechodniu! Obyś w Polskę jak ten zmarły wierzył idź i czyń!
Dobry przykład serce Twe ośmieli:
Twój brat wygnaniec drogi sybirskie przemierzył,
prześladowanie cierpiał długie w cytadeli,
a przecież dobre serce w wichrach nie wychłódło,
ani je południowe pożary wypiekły.
Podziwiał nieprzebrane, cudowne to źródła,
z którego myśli wzniosłe i łzy czyste ciekły!
A jeżeli już w Polskę zwątpiłeś do końca,
odjedź – i cieniem swoim nie zasłaniaj słońca! [7].

Початок цієї епітафії-апострофи відрізняється від характерного надгробного звернення до порехожих помолитися за небіжчика, що збільшило би його шанси отримати гідне місце у царстві Божому. Основна функція подібних її закладена в ефекті експресії та піднесенності, увага в ній перенесена на політичні аспекти біографії Агатона Гіллера, на його боротьбу за незалежність Батьківщини та заклик продовжити його справу. Вірші-епітафії Ленкавського, Свідзинського, Гіллера мають виразні ознаки традиційного жанру *laudatio*, тобто похвального слова про померлого, в якому підкреслювалися в першу чергу загально-польські заслуги померлих.

На пам'ятнику поета-повстанця Маурція Гославського [7], що помер 1838 року у

Станіславівській в'язниці, був відспіваний в церкві села Опришівців та похований та Станіславівському кладовищі, епітафією стали рядки з його власної й дуже популярної поезії:

"Ludu mój, ludu sponiewierany!
Budujesz ciągle mogiłę, krzyże,
Aż na rożaniec Pan lzy twe zniży,
I sam obmyje piękające ramy
Cześć popiołom Jego!" [7].

Аналіз текстів епіграфій на старих польських цвинтарях свідчить як про оригінальну творчість місцевих авторів, так і про традицію переспіву-переробки вже існуючих текстів, у деяких випадках епітафії нагадують уривки з літературних творів, що були присв'ячені пам'яті померлого. Вони мають своєрідну понадчасову вимову, певний філософський вимір, у них висловлювалася глибока правда про природу нашого світу, про швидкоминучий час, якому підвладні всі смертні. Можна припустити, що епітафії, хоча й тяжіють до певної літературності, все ж не завжди були оригінальними, радше вони підкорювалися засадам популярної літератури. Тому дуже важливою була закладена в них однозначність інтерпретації, яка ніби співвідносила певну прозову або віршовану епітафію з конкретною особою померлого, не зважаючи на те, що у багатьох випадках написи повторювалися чи скоріше мали декілька варіантів. До того ж змістовий аналіз т.зв. "кресових" епітафій на старих польських цвинтарях Станіславівського воєводства дає підстави до висновку, що вони мали своєрідний характер і зміст, ми також не виявили жодного випадку так званої "жартівливої" епітафії, що є свідченям "серйозного стосунку слов'ян до проблематики смерті" [10, 95]. Історія людських поховань настільки ж стара, як і саме людство. Життя і смерть завжди йшли поруч, як добро зі злом. Цвинтарі зосереджують у собі історичну, велику художню й навіть літературну цінність, вони красномовні свідчення історії тієї чи іншої місцевості, населенного пункту, країни.

Слушною є думка письменника, що "цвинтарі – це оповіді і спогади, це місця наповнені прихованими заповідями. Вони мають вимір містичного трактату, однак можна важати, що звернення до міфічних роздумів є гарним шляхом освоєння віковічного страху перед смертю" [2, 7].

1. Традиционалистское художественное сознание (поэтика стиля и жанра) / [С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 3–38.
2. *Акунин Борис.* Кладбищенские истории / Чхартишвили Григорий Шалвович. – М. : КоЛибри, 2004. – 240 с. (Переклад з російської мови мій – О.Ц.).
3. Меморіальний сквер в Івано-Франківську. З історії найдавнішого міського цвинтаря / Петро Арсенич, Богдан Гаврилів, Михайло Головатий, Микола Канюс. – Івано-Франківськ : "Нова Зоря", 2004. – 112 с.
4. *Войцехівська І.* Некрополістика / І. Войцехівська, М. Дмирієнко // Спеціальні історичні дисципліни : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К. : Либідь, 2008 – С. 384–390.
5. Літературознавчий словник-довідник. – К. : Видавничий центр Академія, 1997. – 752 с.
6. *Царькова Т. С.* Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков. Источники эволюции и поэтики / Татьяна Сергеевна Царькова. – С. Пб. : Русско-балтийский информационный Центр БЛИЦ, 1999. – 199 с.
7. *Цівкач О. М.* Приватний архів епітафій, зібраних в Івано-Франківській області та записаних з пам'ятників Мауріція Гославського та Кароля Свідзинського, які збереглися в Меморіальному сквері м.Івано-Франківська. Епітафія авторства Теофіля Ленартовича записана на Варшавському цвинтарі Повонзки, куди 1981 року було перенесено останки Агатона Гіллера й відновлено пам'ятник на його могилі.
8. 1980 року під час знищення цвинтаря в м. Івано-Франківську була зруйнована могила К.Ленкавського. Епітафія надрукована Юстином Сокульським і Леоном Кшеменецьким в книзі "Spoczną i wstaną!: mogiły uczestników walk o niepodległość narodową na cmentarzu Stanisławowskim". Див. позицію № 12.
9. *Biriulow J.* Marian Kazimierz Antoniak / Jurij Biriulow // Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy. Uzupełnienia i sprostowania do tomów I–IV. Pod redakcja Małgorzaty Biernackiej. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003. – S. 11–12.
10. *Kolbuszewski J.* Wiersz z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej / Jacek Kolbuszewski. – Wrocław : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1985. – 257 s.
11. *Kohn H.* Pierwsze wrażenia z dłuższej wycieczki po kraju / Hothilf Kohn. – Sambor, 1880. – 164 s.
12. *Sokulski J. P.* Spoczną i wstaną!: mogiły uczestników walk o niepodległość narodową na cmentarzu Stanisławowskim / Justyn Piotr Sokulski, Leon Krzemieniecki. – Stanisławów : Nakładem Towarzystwa Uczestników Powstania Polskiego z r. 1863/4, 1906. – 21 s.
13. *Trzynadlowski J.* Małe formy literackie / Jan Trzynadlowski. – Wrocław, 1977. – S. 67–68.

14. Cmentarz Powązkowski pod Warszawą / opisał Kazimierz Władysław Wóycicki. – Warszawa, 1855. – T. 1. – 262 s.

Статья посвящена анализу прозаической и стихотворной эпитафии как своеобразного литературного жанра.

Ключевые слова: *эпитафия, поэзия, памятники, культура*

The article analyzes the prosaic and poetic epitaph as a kind of literary genre.

Keywords: *epitaph, literary genre, monuments, culture.*

УДК 82.091: 821.133.1/Достоєвський
ББК 83.3(4Фр.)

Роман Дзик

МОДЕРНІСТСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ПАРАДИГМИ "ДОСТОЄВСЬКИЙ" (ДОСВІД А.ЖІДА)

Розглядається модерністська версія парадигми "Достоєвський", представлена в літературно-критичній практиці А.Жіда. Зміщення акцентів у модерністській рецепції цієї парадигми проявляється в посиленій увазі до багатогранної постаті самого письменника, його ідей, новаторської літературної форми, специфічних конструктів персоносфери тощо.

Ключові слова: *Ф.Достоєвський, А.Жід, парадигма, рецепція, модернізм.*

Ф.Достоєвський справедливо вважається класиком реалістичної літератури, проте світова рецепція його постаті дещо парадоксально засвідчує переважний вплив письменника на представників модерністських течій. Цей факт неодноразово відзначався дослідниками. Так, Л.Єремеєв стверджував, що романіст, "як жоден інший російський письменник, виявився улюбленцем душі західного, зокрема французького, модерніста" [2, 26]. Очевидно, рушійні механізми подібної трансгресії приховані не в довільній, як вважалося тривалий час, інтерпретації творчості російського класика європейськими модерністами [1, 4], а у специфічній природі самої цієї творчості. Тобто письменницька парадигма *Достоєвський* містила в собі елементи, які не вкладалися в загальну реалістичну парадигму (звідси поширене неприйняття його фігури сучасниками), випереджаючи ними майбутню модерністську парадигму як таку, що, власне, й актуалізувала ці елементи.

Проблема прорисовується чіткіше, якщо поруч із Ф.Достоєвським розглянути постать Л.Толстого. Характерною особливістю функціонування парадигми *Достоєвський* у французькій літературі, особливо наприкінці XIX – початку XX ст., була її пов'язаність із парадигмою *Толстой*. Прикметно, що особистий і творчий антагонізм між класиками російської літератури переносився в певний спосіб на їх читачів, відбиваючи тяжіння останніх до реалістичної чи модерністської традиції.

Якщо А.Жід відкрито позиціонував себе послідовником Ф.Достоєвського, то, наприклад, Р.Мартен дю Гар вважав, що "для майбутнього романіста Толстой є найкращим учителем". Автор "Родини Тібо" визнавав, що "відкриття Толстого було, звичайно, однією з найбільших подій його юності та справило сильний і тривалий вплив на його письменницьке життя" [5, 170]. Цікаво, що Ф.Достоєвський і Л.Толстой неодноразово згадуються в тривалому листуванні обох французьких авторів. А.Жід, як правило, дорікав Р.Мартен дю Ґару його винятковою прихильністю до Л. Толстого, на що той одного разу відповів: "Мені осоружна ця учнівська гра, протиставлення обох гігантів. Я зобов'язаний їм обом, – після Толстого саме Достоєвський <…> проник у мене найглибше" [7, 71–72]. Під цими словами, очевидно, міг би підписатися й Р.Роллан, добре знайомий із творчістю Ф.Достоєвського, але схильний віддавати перевагу Л.Толстому [8, 148]. Подібних прикладів чимало. Вони засвідчують, що на перших етапах засвоєння творчості Ф.Достоєвського і Л.Толстого у Франції ці парадигми сприймалися хоч і не як однорідні, проте значною мірою пов'язані. Ці дві фігури ніби перебувають на орбіті одна в одної.

© Дзик Р., 2013–2014

А.Жід належав до тих авторів, які в умовному протистоянні двох класиків однозначно ставали на бік Ф.Достоєвського. Французький письменник постійно звертався до постаті свого російського попередника як у художніх текстах, так і в листуванні, критичних статтях, лекціях, виступах, частина яких була зібрана у книзі "Достоєвський" [6]. Інтерпретація фігури Ф.Достоєвського А.Жідом мала значний вплив не лише на французьку рецепцію, а й загалом.

Отож на початок XX ст., завдяки Е.М. де Вогюе та іншим критикам, у Франції вже сформувався певний образ Ф.Достоєвського, який асоціювався зі стереотипною формулою "релігія страждання" [9]. Однак А.Жід викривав властивий французам механізм засвоєння іноземного письменника, коли його багатогранна фігура зводилася до однозначної, спрощеної дефініції: "У нас у Франції у великій пошані й значно розповсюджені формули. Це один зі способів "натуралізації" письменника" [3, 314]. Подібний нищівний "успіх", за спостереженням автора "Фальшивомонетників", ледь не випав на долю Ф.Достоєвського, "коли п. де Вогюе вигадав назвати "релігією страждання" і в такий спосіб визначити зручною стереотипною формулою вчення, яке знайшов на останніх сторінках "Злочину і кари" [3, 232]. Навіть якщо припустити, що таке вчення справді присутнє і формула знайдена вдало, проте вона, за переконанням А.Жіда, "не покриває об'єкта; він аж ніяк не вміщається в ній" [3, 232]. Погоджуючись із Е.М. де Вогюе в тому, що Достоєвський з числа тих, хто "потребує одної-єдиної речі: пізнання Бога", А.Жід вважав, що "в будь-якому випадку це пізнання Бога він хотів показати у своїй творчості у всій його людській і тривожній складності" [3, 232]. Аналогічну складність французький письменник закликав побачити і в постаті самого Ф.Достоєвського.

Аналізуючи праці А.Жіда про Ф.Достоєвського, можна реконструювати рецептивну "стереотипну формулу" парадигми письменника, яка склалася у Франції на той час і проти якої ці тексти були спрямовані. Традиційно французька рецепція була націлена не лише на творчість російського автора, але й на його особу, факти біографії – ще Е.М. де Вогюе називав життя письменника "найдраматичнішою з його книг". Щоправда, й обставини життя, й сама особа письменника змальовувалися, як правило, в похмурих тонах. Звертаючись до листування Ф.Достоєвського, А.Жід показував, що "перед нами не божество, а людина – хвора, бідна, вічно стривожена" [3, 209], попри це в ній "крізь страждання завжди проступає оптимізм" [3, 253].

Суттєвою в плані розуміння парадигми письменника видається аргументація А.Жіда щодо правомірності розгляду особистих документів і приватних листів автора: "Звичайно, завжди знайдуться делікатні любителі літератури, надміру сором'язливі, що воліють бачити тільки бюст великої людини і виступають проти видання особистих документів, приватних листів; у цих писаннях вони ніби не вбачають нічого, крім задоволення, якого зазнає посередність, бачачи, що герої піддаються таким самим слабкостям, як і вона" [3, 220]. Зрозуміло, що французький письменник не лише не погоджувався з наведеною аргументацією, але й вказував, наскільки важлива для розуміння творчості постать "реального" автора і як він може перетворюватися на зразок для наслідування.

На основі детального аналізу листування російського класика А.Жід намагався продемонструвати всю складність і багатогранність його постаті. Зрештою, важко не погодитися з висновком, що "як консерватор, але не поборник традиції, монархіст, але демократ, християнин, але не католик, ліберал, але не "прогресист", Достоєвський залишається людиною, *якою ми не знаємо, як розпорядитися*" [3, 231]. Закономірно, що така різнопланова парадигма не може бути штучно вкладена в прокрустове ложе якоїсь стереотипної формули.

Ще одним шаблонним судженням, що стосувалося вже винятково творчості російського письменника, було твердження про "безформність" його текстів, яка, вважалося, компенсувалася глибоким змістом. А.Жід заперечував такий поверховий підхід. Він наполягав на тому, що "Достоєвський зовсім не безформний", просто канони його краси відрізняються від канонів, прийнятих у Франції. Тому судження про безформність, що випливають виключно із французьких уявлень про "порядок", "логіку", "образ", "помилкові" [3, 358]. А.Жід не тільки не вважав тексти російського письменника "безформними", він твердив про їх досконалість: "Картини його – творіння мистецтва настільки потужного і часто настільки досконалого, що навіть якби за ними і навколо них не розкривалися такі

глибокі думки, то все ж, гадаю, Достоєвський залишився би найбільшим із романістів" [3, 245]. Змістовна насиченість романів Ф.Достоєвського спонукала багатьох вважати його "психологом, соціологом, моралістом". Зрештою, він "є одночасно і тим, і другим, і третім, – залишаючись, однак, передусім романістом" [3, 247]. Тобто, на переконання А.Жіда, не варто забувати, що "Достоєвський, по сутi, не мислитель, він – романіст" [3, 286]. Саме з такої позиції варто підходити до його творчості.

А.Жід підкреслив не лише формальне новаторство Ф.Достоєвського, але й проникливо вказав на ті кардинальні зрушення, які російський автор здійснив на змістовному рівні: "Мені відразу кидається у вічі, що у всій нашій західній літературі, причому я маю на увазі літературу не тільки французьку, роман, за дуже невеликими винятками, займається лише взаєминами між людьми, відносинами емоційними чи інтелектуальними, сімейними, суспільними, класовими, – але ніколи, майже ніколи не займається ставленням індивідуума до самого себе чи до Бога, які тут (у Ф.Достоєвського. – *Р.Д.*) домінують над усіма іншими" [3, 242]. Очевидно, справді слід визнати, що Ф.Достоєвському притаманне органічне поєднання форми і змісту, яке до сьогодні викликає захоплення й виступає об'єктом для творчого наслідування.

Однією з центральних складових парадигми *письменник* є створені ним персонажі. У формуванні французького варіанту парадигми російського класика рецепція персонажів відігравала провідну роль. На думку А.Жіда, "найбільше Достоєвському дорікали, з точки зору нашої західної логіки, <...> за ірраціональний, нерішучий і часто майже безвідповідальний характер його персонажів" [3, 241]. Натомість А.Жід дотримувався цілком протилежних поглядів, що видно із його слів про "Братів Карамазових": "Жоден витвір художньої фантазії не володіє більш переконливим буттям, ніж ці знаменні образи; ні на мить не втрачають вони своєї настільки яскраво вираженої реальності" [3, 239]. Цією реалістичністю персонажі Ф.Достоєвського завдячують, за А.Жідом, збереження подвійності природи, заснованої не так на протистоянні любові та ненависті, як на коливаннях між гордістю і смиренням. Причому часто ці стани не змінюють один одного, а проявляються одночасно [3, 283, 301]. В самих персонажах французький письменник виокремлював "три шари", "три сфери": інтелектуальна сфера, чужа душі й водночас джерело всіх небезпечних спокус, де перебуває демонічне начало; сфера пристрастей, спустошувана бурхливими вихорами, що, однак, не зачіпають власне душі; глибинна сфера, яку не хвилюють пристрасті і яка дозволяє наблизитися до "воскресіння", "другого народження" в християнському сенсі [3, 309]. Саме ця глибинна сфера, на думку А.Жіда, була відкриттям Ф.Достоєвського, і вона – "зовсім не пекло душі", як вважала більшість, а, "навпаки, це її рай" [3, 322]. Французький інтерпретатор російського письменника вважав, що багаторівневість, амбівалентність його персонажів якнайкраще відповідає складній природі реальної людини. Підкреслимо, що персонажі російського класика стали справжнім відкриттям для модерністської літератури завдяки А.Жіду.

Надзвичайно важливо те, що персонажі Ф.Достоєвського сприймалися А.Жідом як першорядні складові парадигми письменника. Стверджуючи, що російський автор "ніколи не висловлює своїх думок у чистому вигляді, а завжди розвиває їх залежно від тих, хто говорить, кого він ними наділяє і хто їх тлумачить" [3, 354], інтерпретатор, мабуть, випереджає поліфонічну концепцію М.Бахтіна. Проте, на думку А.Жіда, автор не просто рівноправний зі своїми персонажами, він проявляється в кожному з них: "Ми знаходимо його в кожному з них. <...> Даючи своїм героям життя, він знаходить себе. Він живе в кожному з них" [3, 249]. Хоча, "звичайно, вельми небезпечно, а то й нечесно, приписувати автору думки, які висловлюють дійові особи його романів і повістей; проте ми знаємо, що всі вони є виразниками думки Достоєвського... і як часто він користується навіть незначною особою, щоб сформулювати ту чи іншу істину, яка йому дорога" [3, 363]. Тобто, погодимося з А.Жідом, за персонажами завжди проступає письменник, і у випадку Ф.Достоєвського це простежується особливо чітко.

Саме А.Жід підказує ідею сприйняття всього написаного Ф.Достоєвським як цілісного тексту. Він звертає увагу на те, що "надзвичайно цікаво простежити, як Достоєвський переходить від книги до книги": після "Записок із мертвого дому" природно було розповісти історію Раскольникова, тобто злочину, який його привів у Сибір, а останні сторінки "Злочину і кари" підготовлюють "Ідіота" [3, 308]. А.Жід визнає, що "інколи нелегко буває розплутати клубок ідей, які Достоєвський в кожному зі своїх великих творів ніби зв'язує в тугий вузол; проте, переходячи від книги до книги, ми знову з ними зустрічаємося; саме ці ідеї важливі для мене, тим паче, що я сам їх засвоюю" [3, 246]. На прикладі власного досвіду французький письменник показує, як парадигма функціонує у свої цілісності.

Отже, після Е.М. де Вогює другим важливим моментом у формуванні французької версії парадигми *Достоєвський* слід визнати діяльність А.Жіда, яка багато в чому оформила провідні контури її модерністського функціонування. Крім важливих теоретичних спостережень літератора над цілісним феноменом Ф.Достоєвського, першорядне значення має його власна письменницька стратегія, оскільки для романної поетики французького автора творчість російського класика стала не зразком, від якого можна відштовхнутися, а своєрідною *матрицею* стилю.

1. *Владимирова А. И.* Достоевский во французской литературе XX в. / А. И. Владимирова // Достоевский в зарубежных литературах. – Л. : Наука, 1978. – С. 37–60.
2. *Еремеев Л. А.* Французский литературный модернизм. Традиции и современность / Л. А. Еремеев. – К. : Наук. думка, 1991. – 120 с.
3. *Жид А.* Собрание сочинений : в 7 т. / А. Жид. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2002. – Т. 6. – 464 с.
4. *Мотылева Т. Л.* Достоевский и мировая литература (к постановке вопроса) / Т. Л. Мотылева // Иностранная литература и современность / Т. Л. Мотылева. – М. : Сов. писатель, 1961. – С. 212–274.
5. Писатели Франции о литературе : сборник статей. – М. : Прогресс, 1978. – 469 с.
6. *Gide A.* Dostoïevsky / A. Gide. – Paris : Plon, 1923. – 309 p.
7. *Gide A.* Correspondance: 1913 – 1934 / A. Gide, R.M. du Gard. – Paris : Gallimard, 1968. – 732 p.
8. *Rolland R.* Cahiers Romain Rolland. Cahier 4 : Le Cloître de la rue d'Ulm. Journal de Romain Rolland à l'Ecole Normale (1886–1889) / R. Rolland. – Paris : Albin Michel, 1952. – 392 p.
9. *Vogüé E.-M. de.* F.-M. Dostoievsky / E.-M. de Vogüé // Revue des Deux Mondes – Janvier/Février 1885 (Deuxième quinzaine). – P. 312–356.

Рассматривается модернистская версия парадигмы "Достоевский", представленная в литературно-критической практике А.Жида. Смещение акцентов в модернистской рецепции данной парадигмы проявляется в усиленном внимании к многогранной фигуре самого писателя, его идеям, новаторской литературной форме, специфическим конструктам персоносферы и т.п.

Ключевые слова: *Ф.Достоевский, А.Жид, парадигма, рецепция, модернизм.*

The modernist version of the paradigm "Dostoyevsky" in A.Gide's literary practice is analyzed. The shift of accents in the modernist reception of the paradigm is manifested in the enhanced attention to the versatile personality of the writer, his ideas, innovative literary forms, specific construct of the system of personages etc.

Keywords: *F.Dostoyevsky, A.Gide, paradigm, reception, modernism.*

УДК 821.162.1 – 3.09
ББК 83.3 (4Пол)

Вікторія Остапчук

РОЛЬ ПЕЙЗАЖУ В ПОЕМІ С.ЖЕРОМСЬКОГО "WIATR OD MORZA"

У статті через мову і поетику розкривається роль пейзажу в творі С.Жеромського "Wiatr od morza", аналізуються принципи вираження письменником через пейзаж ідей протиприродності війни, патріотизму, нерозривного зв'язку людини з рідною землею.

Ключові слова: *природа, пейзаж, воєнний пейзаж, картина, герой, психологічний стан, патріотизм.*

Постановка наукової проблеми та її значення. С.Жеромський-лірик завжди приваблював, захоплював і до цих пір не перестає дивувати поціновувачів його творчості своєю майстерністю змалювання пейзажних картин. Художнім особливостям зображення природи С.Жеромським присвятили свої праці літературознавці Б. Бялокозович [2], М. Гловінський [5], Г.Маркевич [8], Л.Оляндер [1], К.Соболевська [9], К.Хандке [6], П.Хмєльовський [4],

© Остапчук В., 2013–2014

Д.Швайцер [10] та ін. На художню виразність пейзажу в *поемі* С.Жеромського "Wiatr od morza" ("Вітер з моря") один із перших звернув свою увагу В. Борови в статті "Motywy bałtyckie i gdańskie u Żeromskiego" [3]. Незважаючи на те, що, на його думку, "Wiatr od morza" – "poemat... jako całość nie należy do najlepszych dzieł Żeromskiego" [3, 232][1], дослідник насамперед високо оцінив С.Жеромського-пейзажиста: "A jednak, – пише В.Борови, – i w tym utworze jak w innych, nawet najsłabszych, nie zawodzi Żeromski liryk. I tu znajdziemy piękne, zachwycające ustępy, pełne głębokiego poetyckiego wzruszenia" [3, 232][2]. Досягнення польського, українського й російського літературознавства дозволяють зробити наступні кроки у визначенні ролі пейзажу в циклі оповідань С.Жеромського "Wiatr od morza". Так, на часі виникає потреба акцентувати більшу увагу на функції пейзажу в художній системі твору С.Жеромського "Wiatr od morza", в чому й полягає **мета** цієї **статті**.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. В.Борови невипадково визначив "Wiatr od morza" як *поему*. Зазначимо, у польського дослідника йшлося не так про жанрові ознаки, як про особливий поетичний дух цього твору. Слушність думки В. Борови підтверджує ритміко-інтонаційна організація тексту С.Жеромського. Це яскраво простежується, зокрема, в уривку, де описується подорож Германа Балка:

"*Teraz Herman Balk pędził dalej na północ lasem nieprzebytym, pustkowiem. Głusza sosen zielonych zamykała mu drogę, kręgem wciąż jednakowym stojąc wkoło a wkoło*" [11, 116][3]. Тут показано передусім віковічну красу природи, яка викликала любов до рідної землі. У такий ліричний спосіб в *поемі* "Wiatr od morza" С.Жеромський, як і в інших творах, в тому числі і в романі-епопеї "Попіоły", виявляє основний мотив своєї творчості – нерозривний зв'язок людини з Батьківщиною. Вважаємо за доцільне і далі користуватися визначенням В. Борови.

У *поемі* природа – одухотворена, вона живе, співпереживає разом з героями. Люди шукають у досконалій натурі спочинку своїй стомленій душі: "Oczy *uciekły od widoku morderstwa...*, ***szukając*** dla siebie dziedziny i ***pocieszenia*** *w niebiosach...* Przymknęły się oczy. *Myśl uciekła* daleko. *Odetchnęła, wspominając niewinne i nie krzywdzące nikogo główki* pochyłych *narcyzów* i *sploty bławej glicynii, dobrej, niewinnej i czystej* w sobie... Przytulił się do nozdrzy zapach rozkwitającej topoli..." [11, 79][4].

У концепції С.Жеромського людина – невіддільна частина природи. Проте саме в цьому творі, на відміну від інших, письменник акцентує увагу на тому, що людина прагне жити і рухатися, керуючись природними законами: "Wysoko nad lasami płynęły obłoki wiosenne, z których jedne były pozłociste, inne jako śnieg białe, a inne o barwie niebiosów. Wędrowcy mknęli w swą drogę nie wiedząc, dokąd ich fale zaniosą. *Płynęli na podobieństwo obłoków. Dusze ich* były nietutejsze, lecz tameczne, nie *przyrośnięte do ziemi jako lasy*, lecz *na wzór obłoków podlegające prawom, żywotowi i podmuchom nieba*" [11, 72][5].

Тому і відповіді на питання, що хвилюють душу, герої твору шукають у природі, спостерігаючи за її обличчям: "Gdy... bryzgało bagno Doleńskiego Jeziora, którego ***wody*** *przed każdą wojną obłóczyły się w powłokę* ***krwi i popiołu***... kobiety, pełzając po ziemi, z trwogą i wśród szlochów rozchylały badyle trzcin i pędy sitowia, aby *spojrzeć* własnymi oczyma... *na* tę *okrutną zapowiedź wojny*" [11, 60][6] Природа у *поемі* – небайдужа до долі людей. Фраза: "*przed każdą wojną obłóczyły się w powłokę krwi i popiołu*", – говорить про те, що озеро своєю мовою ніби попереджало їх про небезпеку.

Велику смислотворчу роль відіграють у С.Жеромського символічні образи *вітру* і *моря*, які він виніс у заголовок циклу оповідань. *Море* піниться різними барвами: воно буває "barwy *trupobladej fali*" [11, 33][7], "*bławe* niby oczy kobiece; *błękit niebieski i światło niebieskie* przeniknęły wody; na rewach i mieliznach *żółte*, na głębinach *ciemnomodre*, w cieniu obłoków *zielone*" [11, 40][8]. Змінюється не лише колір, але й стан *моря*. Воно – то хиже, коли несе "wały niezmierne... jak *rozjuszone i z zemsty oszalałe zwierzęta*" [11, 33][9], то "*równe, powloczyste, ciężkie* morze przeistaczało się w *przystań cichą, w rozkosz spojrzenia*" [11, 40][10]. Характеристика *моря* нагадує ритм самого життя.

Пейзаж С.Жеромського сприймається усіма органами чуття: зір спостерігає зміну фарб, нюх відчуває запах природи, у вухах з'являється шум моря, а в роті – солоний його смак, тіло проймає холод і свіжість вітру: "*daleki odgłos morza* uderzał w ciche doliny między gorami. Jakby usiłując naśladować piękność i nieskończoną *melodię morskiego szumu*, zanosiły się od śpiewu słowiki i kosy,

przelewając melodie w melodie swoje [11, 40][11]; *zapachniał* znowu czarodziejski maj; wciągali w nozdrza *słone pyły* i *orzeźwiali się chłodem* niezmierzonego przestworu [11, 160][12]; *wiatr* powiewający *od morza* niósł w kaszubskie i lechickie lądy *zapach wody słonej i zapach jodowy*, szczególną *rzeźwość i siłę*" [11, 270][13].

Романтична паралель "море – життя" продовжується й далі, набуваючи філософського змісту. Пейзаж в *поемі* "Wiatr od morza" характеризується динамічністю, що надає йому натуральності, оскільки в дійсності природа теж – непостійна. Так, поривчастий *вітер*, що віщує бурю, несподівано вщухає і перетворює картину: "jesień *obdzierała*, ***wiatr*** *dął, przewiewał doliny* і *wymiatał morskie fale*, *obłoki zwisały nad zalewem*". Наратор-спостерігач у С.Жеромського зі здивуванням помічає, як грізне обличчя одухотвореної ним природи до вечора змінюється на тишу: "***wiatr*** ku zmierzchowi *nacichał – ustawał* – wreście *zgasł* w lasach":

"Jesień *obdzierała* juz z liści drzewa w lasach nadbrzeżnych. ***Wiatr*** zachodnio-północny *dął* za dnia w Słone i w Przaśne Morze, *przewiewał* wzdłuż i wszerz torfowe *doliny* i *wymiatał morskie fale* ze strądów... ***Wiatr*** ku zmierzchowi *nacichał – ustawał* – wreście *zgasł* w lasach. *Spokojne*, ostre zimno przesyciło ogrom powietrza. Przaśne *Morze grało cichymi falami*. *Senne ziemi zarysy*, osaczające ze wszech stron twardym i grubym obramieniem wody srebrzyste, *zwolna wsiąkały* w mrok gruby... *Jesień cicha*, jesień Północy *zstępowała* na ziemię. Wnet *wszystko w niej zamarło*, skurczyło się, *przygasło*" [11, 187][14].

Аналізуючи цей пейзажний уривок, можна поділити його на дві частини: якщо перша – рухлива, стривожена, то друга – тиха, спокійна: "*morze grało* ***cichymi*** *falami*, ***senne*** *ziemi zarysy*, *jesień* ***cicha***, *wszystko w niej* ***zamarło***, *skurczyło się*, ***przygasło***". Ці картини асоціюються із характером життя і станом душі людини.

Все це вказує на те, що пейзаж у творі С.Жеромського – багатофункціональний: він служить тлом подій, характеризує самого героя, готує реципієнта до зустрічі з персонажами чи сценами (так, наведений опис передував знайомству з астрономом) і виконує сугестивну функцію.

Але цим не обмежується роль пейзажу в художній системі *поеми* "Wiatr od morza", який виражає одну з основних ідей творчості С.Жеромського: оцінку війни як *проmunpu-родного явища* (Л.Толстой). Водночас герої твору поставлені в умови, коли потрібно боронити свою землю. Тому воєнний пейзаж оборони Гданська в своїх деталях – багатозначний: з одного боку, пожежі гублять все живе, а з іншого – *дим* перебуває на боці захисників Вітчизни. Яскраво це виражено зіткненням двох пейзажів: пейзажу природи і пейзажу війни, за допомогою якого виражаються патріотичні почуття й загальнолюдські цінності. У цьому сенсі особливо важливою є картина оборони Гданська, де пануючими є образи *диму* і *вогню*: "*dymy* rozpościerały się, *dym się wił*, *walęsał się*, *tańczył*, *chmurą czarną zwisał*" і т. д. Обрамлюючи Гданськ не лише військами, а й димами, С.Жеромський підкреслює складний стан оточеного польського міста. Дим порівнюється з прапором: "owijał się *jak sztandar powabny* dookola strzelistych wież gdańskich". Прапор "*powabny*" (привабливий), оскільки він символізує незалежність, перемогу, але перемога – поки що примарна, уявна, тому що стяг – з димів і дими ці – криваві: "Gdańsk *w wieńcu* ***krwawych*** *dymów*, pełzał ***okrwawionymi*** *smugami*":

"Serce żołnierza napełniało męstwo młodociane, kawalerska beztroska i wyższa ponad wszystko ciekawość... Podspodni lęk wił się... chyłkiem, niewidokiem, wiekuisty szatan dusz nie mający kształtu... podobny do *kłębów dymu*. Tajne czucia migały w nim jak *ogień*, nie wiedzieć co pożerający. *Dymy* rozpościerały się lub składały niby skrzydła olbrzymie... już zamykając widok na zawsze w *ciemnicy śmierci wiecznej*. Młoda brawura szła wprost *w dymy*, nie bacząc na lęk wewnętrzny, lekceważąc sobie diabła samego... *Dym się wił* ponad drogą, zdawał się o zwycięstwie zapewniać, ale zarazem z tegoż zwycięstwa chichotać. Ileż to juz razy *walęsał się* pośród tych okolic towarzysząc zwycięzcom i słuchając zwyciężonych szlochania! Ileż to razy *tańczył* nad drewnianymi chatami tych stron, gdy na nie klęska wojny spadała! *Owijał się jak sztandar powabny* dookoła strzelistych wież gdańskich. *Chmurą czarną zwisał* nad urodzajnymi nizinami, niby *dumanie głębokie nad dziejami zniszczenia pracy człowieczej*... Pełzał *okrwawionymi smugami*... *Podrywał się z ziemi i wypadał pod chmury niebieskie w zawrotnym, radosnym tańcu*... Leżał przed oczyma żołnierzy stary *Gdańsk w wieńcu krwawych dymów*. Rdzawe wieże Mariackiego kościoła, strzeliste gzygzaki Franciszkanów... wychylały się raz wraz zza *czarnej dymu zasłony*" [11, 211][15].

Водночас образ *диму* служить в наведеному описі також для передачі почуттів героїв. Незважаючи на мужність і безтурботність воїнів (męstwo młodociane, kawalerska beztroska і wyższa ponad wszystko ciekawość), у їхні серця закрався також натуральний страх (lęk wił się nad tobą chyłkiem, niewidokiem), який порівнюється з клубками *диму* (wiekuisty szatan dusz nie mający kształtu, nie posiadający figury swej, podobny do *kłębów dymu*). Почуття ці – таємні, нікому не висповідані, але вони *вогнем* палять душу (migały w nim jak *ogień*, nie wiedzieć co pożerający).

Сприйняття пейзажу в *поемі* С.Жеромського залежить також від особи наратора-спостерігача і певною мірою відтіняє його сутність. Так, воїн Герман Балк бачить дерева в сталевих латах: "Tam i sam grubopienne *buki, jakoby w zbroje stalowe okute*, zamykały wjazd i niweczyły dostęp do wnętrzna i głębi" [11, 116][16]. Змальовуючи кохання, польський письменник створює відповідну любовну атмосферу і в природі: "Gdy zimne marcowe *noce ściskały ziemię*, a *wiatr przenikał park* opustoszały, *Otto otulał Teresę* płaszczem i *przyciskał ją do* swego *serca* mocnego" [11, 231][17]. Виходячи зі своєї концепції людини, С.Жеромський порівнює героїв "Wiatru od morza" з частинами природи (Тереза – *jak obłok*) або з природними стихіями (Отто – як *wicher*): "Teresa nie opierałaby się wcale. *Była jak obłok zmęczony* długą w wichrach podróżą i temu *innemu wichrowi*, który z obcej strony nadleciał, *podwładny*" [11, 235][18].

Настрій картин природи С.Жеромського – різний: від похмурого до піднесеного, зрештою, як і вся його творчість, на що вказував А.Хутнікевич: "...Tonacja dzieł Żeromskiego odznacza się jednocześnie ustawiczną ambiwalencją i zmiennym pulsowaniem współwystępujących obok siebie, w tym samym miejscu i momencie, skrajnych odcieni" [7, 460][19]. Ця риса, характерна для творчості польського письменника, присутня, звичайно, і в його *поемі* "Wiatr od morza", зокрема допомагає в розкритті проблеми значення пейзажу. Незважаючи на наявність песимістичних нот у творі польського письменника, в ньому все ж таки перемагає оптимізм і надія, котрі несе в серця людей *вітер з моря*: "Każda pierś ludzka oddychała radośniej i szerzej *wiatrem od morza*. Serce krzepiło się, uderzało swobodnie, gdy pochłonęły go płuca. Zakradał się w żyłeczki małych dzieci i dawał nowy pęd kropelkom krwi nieskalanej... Błogosławiły go usta młodzieńcze, szepcąc w ukochane usta słowa szaleństwa ludzkiego, przez *wiatr z morza* w serce rzucone... Błogosławiły go matki z miast dalekich... zanosząc... modlitwę do Boga... azeby ten *żywotwórczy wiatr od morza* rozgrzał, rozdmuchał, rozpędził i usunął małe a złośliwe gruczoły i zaczajona w nich płucną zarazę, przekleństwo rodu ludzkiego, w głębi organizmów maleńkich" [11, 270][20].

Висновки. Отже, полісемантичний пейзаж С.Жеромського слугує не лише для зображення неповторності і надзвичайної величі природи польського краю, він несе і додаткові смисли. Пов'язаним з доленосними історичними подіями, пейзаж допомагає уявити образ епохи і людини в ній, її почуття і переживання. Водночас пейзаж поеми "Wiatr od morza" відтворює душу польського народу, його прагнення свободи і бажання бути господарем власної долі і своєї землі.

1. *Оляндер Л. К.* Пейзаж у структурі роману С. Жеромського "Попіл" (Popioły) і його смислоутворююча роль / Луїза Костянтинівна Оляндер // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. Вип. 25 / редкол. : А. В. Козлов та ін. – К. : Акцент, 2006. – С. 48–58.
2. *Białokozowicz B.* Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku / Bazyli Białokozowicz. – Warszawa : Książka i wiedza, 1971. – 395 s.
3. *Borowy W.* Motywy bałtyckie i gdańskie u Żeromskiego // Borowy W. O Żeromskim / Wacław Borowy. – Warszawa : PIW, 1960. – S. 229–234.
4. *Chmielewski J.* Przyroda w twórczości Stefana Żeromskiego / Jan Chmielewski. – Kielce : Towarzystwo Uniwersytetów Ludowych, 1999. – 452 s.
5. *Głowiński M.* Anachronizm i konstrukcja czasu (Z problemów poetyki Żeromskiego) / Michał Głowiński // Pamiętnik literacki. Rocznik LVI, Zeszyt 1–2. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1965. – S. 185–210.
6. *Handke K.* Barwa w pejzażach Stefana Żeromskiego / K. Handke // Klucze do Żeromskiego / [pod red. K. Stępnika]. – Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2003. – 234 s.
7. *Hutnikiewicz A.* Żeromski / Artur Hutnikiewicz. – Warszawa : PWN, 2000. – 476 s.
8. *Markiewicz H.* Wymiary dzieła literackiego / Henryk Markiewicz. – Kraków ; Wrocław : Wydawnictwo literackie, 1984. – 242 s.
9. *Sobolewska K.* Słownictwo dotyczące przestrzeni w twórczości S. Żeromskiego / K. Sobolewska. – Warszawa : Takt, 2004. – 143 s.
10. *Szwajcer D.* Konteksty manichejskie w *Popiołach* Stefana Żeromskiego / Dorota Szwajcer // Literatura i życie artystyczne XIX i XX wieku / [pod red. B. Utrowskiej, K. Jaworskiego]. – Kielce : Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2006. – S. 95–114.
11. *Żeromski S.* Wiatr od morza / S. Żeromski. – Warszawa ; Kraków : W-wo J. Mortkowicza, 1928. – 318 s.

Примітки

1. Поема... в цілому не належить до найкращих творів Жеромського (тут і далі переклад мій – В. О.);
2. Однак і в цьому творі, як і в інших, навіть найслабших, не розчаровує Жеромський-лірик. І тут знайдемо гарні, захоплюючі уривки, наповнені глибоким поетичним зворушенням;
3. Зараз Герман Балк мчався далі на північ непрохідним лісом, пустирем. Глушина зелених сосен закривала йому дорогу, однаковим колом стаючи навколо;
4. Очі втікли від вигляду вбивства..., шукаючи для себе царини і розради в небесах... Прикрилися очі. Думка втікла далеко. Відпочила, згадуючи невинні голівки похилених нарцисів і плетиво блакитної гліцинії, доброї, невинної і чистої в собі... Притулився до ніздрів запах роквітлої тополі;
5. Високо над лісами пливли весняні хмари, серед яких одні були позолочені, інші, як сніг, білі, а інші – барви небес. Мандрівники мчали своєю дорогою, не знаючи, куди занесуть їх хвилі. Пливли, наче хмари. Душі їхні були нетутешні, а тамтешні, не прив'язані до землі, як ліси, але, як хмари, підпорядковані законам, життю і подихам неба;
6. Коли... бризкало болото Доленського Озера, води якого перед кожною війною обволікувалися в оболонку крові і попелу... жінки, повзаючи по землі, з тривогою і плачем розхиляли бадилля очеретів і пагони ситника, щоб подивитися власними очима... на це жахливе провіщення війни;
7. кольору трупоблідої хвилі;
8. волошкове, ніби жіночі очі; небесна блакить і небесне світло пронизали води; на мілині жовте, на глибині темно-синє, в затінку хмар – зелене;
9. незмірні вали... як роз'юшені і шалені від помсти звірі;
10. рівне, тяжке море перетворювалося в тиху пристань, в насолоду для погляду;
11. далекий відголос моря вдаряв у тихі долини між горами; ніби намагаючись наслідувати красу й безконечну мелодію морського шуму, заходилися від співу соловейки і чорні дрозди, переливаючи мелодії в свої мелодії;
12. запах знову чарівний травень; втягували в ніздрі солоний пил і освіжалися холодом безмірного простору;
13. вітер, що віяв з моря, ніс в кашубські й лехіцькі землі запах солоної води й запах йоду, особливу свіжість і силу;
14. Осінь вже обдирала листя з дерев у прибережних лісах. Західно-північний вітер дув завидна в Солоне і Прісне Море, провіював вздовж і вшир торфові долини і вимітав морські хвилі... Вітер до вечора притихав – вщухав – нарешті згасав у лісах. Спокійний, гострий холод наситив повітряну безмежність. Прісне Море грало тихими хвилями. Сонні обриси землі... повільно всмоктувалися в грубі сутінки... Осінь тиха, осінь Півночі ступала на землю. Скоро все в ній завмерло, покоробилося, пригасло;
15. Серце солдата наповнювала юна відвага, лицарська безтурботність і цікавість понад усе... Прихований страх звивався... крадучись, непомітно, вічний диявол душ, що не має форми... схожий на клубки диму. Таємні почуття мерехтіли в ньому, як вогонь, котрий пожирає невідомо що. Дими простягалися або начебто складали велетенські крила, лицемірно запрошуючи, зрадливо притягуючи, назавжди замикаючи образ в темниці вічної смерті. Молода бравура йшла просто в дими, не зважаючи на внутрішній страх, легковажачи самого диявола... Дим звивався понад дорогою, здавалося, запевняв про перемогу, але заразом з цієї ж перемоги хихотів. Скільки ж то разів волочився посеред тих околиць, супроводжуючи переможців і слухаючи плач переможених! Скільки ж то разів танцював над дерев'яними хатами цих сторін, коли на них спадала поразка війни! Обвивався, як привабливий прапор довкола стрільчастих гданських веж. Чорною хмарою звисав над родючими низинами, немов глибока задума над історією знищення людської праці... Повзав окривавленими смугами... Зривався з землі і летів під небесні хмари в запаморочливому, радісному танку... Лежав перед очима солдатів старий Гданськ у вінку кривавих димів. Ржаві вежі Маріацького костелу, стрільчасті зигзаги Францисканів... вихилялися раз у раз з-за чорної димової завіси;
16. Там і сям товстелезні стовбури, ніби закуті в сталеві лати, закривали в'їзд і знищували доступ досередини і вглиб;
17. Коли зимові березневі ночі обіймали землю, а вітер пронизував спустошений парк, Отто огортав Терезу плащем і притуляв її до своєго міцного серця;
18. Тереза зовсім не опиралася б. Була, як хмара, стомлена довгою подорожжю в вихрах, підвладна цьому іншому вихрові, який налетів з другого боку;
19. Тональність творів Жеромського відзначається водночас постійною амбівалентністю і змінним пульсуванням одночасно існуючих в тому самому місці і часі крайніх відтінків;
20. Кожна людська душа дихала веселіше і ширше вітром з моря. Серце міцніло, билося вільніше, коли поглинали його легені. Закрадався в жили маленьких дітей і давав новий біг крапелькам

непорочної крові… Благословляли його юні вуста, шепочучи в кохані вуста слова людського шаленства, кинуті вітром з моря… Благословляли його матері з далеких міст… підносячи… молитву до Бога… щоб цей животворний вітер з моря розігрів, роздмухав, розігнав і знищив малі та злі залози і причаєну в них легеневу заразу, прокляття людського роду, в глибині маленьких організмів.

В статье сквозь призму поэтики раскрывается роль пейзажа в произведении С. Жеромского "Wiatr od morza", анализируются принципи выражения писателем через пейзаж идей противоестественности войны, патриотизма, непрерывной связи человека с родной землей.

Ключевые слова: *природа, пейзаж, военный пейзаж, картина, герой, психологическое состояние, патриотизм.*

Sense-making role of landscape in S. Zheromsky's poem "The wind from the sea" is shown through the language and poetics. The principles of expression the ideas of unnatural character of war, patriotism and the ideas of strong bond between man and the motherland are analyzed by the writer through the landscape

Keywords: *nature, landscape, military landscape, picture, character, psychological state, patriotism.*

УДК 81'42:165.194:821.162.1
ББК 81.2 Пол

Уляна Рис-Вікерс

ПРОЦЕСИ КОГНІТИВНО-МОВНОГО СПРИЙМАННЯ ДІЙСНОСТІ ЗАСОБАМИ МЕТАФОРИЗАЦІЇ У ТВОРАХ БРУНО ШУЛЬЦА
(крізь призму концептосфери "лабіринт")

У статті міститься аналіз когнітивного та художньо-семантичного виявів метафоризації в ідіостилі польського письменника Бруно Шульца. Основну увагу зосереджено на розкритті "структурної" моделі світу крізь призму концептосфери "лабіринт".

Ключові слова*: когнітивне сприймання дійсності, метафора, Бруно Шульц, концептосфера "лабіринт", асоціації.*

У процесі когнітивно-мовного сприймання людиною навколишнього світу важливе значення належить метафоризації, яка здатна брати участь у пізнавальній діяльності людини. Властивість когнітивної природи метафори полягає в тому, що вона виступає у свідомості людини певними образами-схемами, які фіксують особливе бачення національно-культурного життя народу, його багатогранного досвіду. Як відзначає А.Вежбицька, "слова з особливими, культурно специфічними значеннями відображають і передають не тільки спосіб життя, властивий для певного суспільства, але й спосіб мислення" [2, 75].

Мовне вираження народного досвіду закріпилося в особливостях асоціативних і синтагматичних зв'язків слова, його здатності включатися в процеси метафоризації, при яких "форма мовної одиниці або оформлення мовної категорії переноситься з одного об'єкта позначення на інший на основі певної подібності між цими об'єктами при відображенні в свідомості мовця" [5, 307].

Метафора є одним із тих основних механізмів мовної комунікації, який дає можливість висловлюватися в унікальний спосіб. Саме завдяки переносним висловлюванням обмежений набір кодових засобів має змогу нескінченну кількість аспектів та станів речей, які ще не увійшли в стереотипові пізнавальні акти і не стали елементами лексичних значень.

Метафора була предметом зацікавлення багатьох лінгвістів, зокрема Романа Якобсона, Ноама Хомського, Пола Ґрайса, Джона Серля, Анджея Богуславського, Анни Вежбицької та інших. У дослідженнях метафори важливим аспектом є необхідність її аналізу в контексті речення, а в подальшій перспективі – можливе розширення контексту до меж цілого тексту. Сучасна філологічна наука має чималий досвід в осмисленні питань про природу метафори, особливостей її генезису та художньо-естетичної функції в індивідуально-художньому мовленні. Лінгвістів передовсім цікавлять питання породження метафори, її семантичної структури та граматичної організації. Сучасні лінгвістичні студії пов'язані, крім того, із пошуками нових образних смислів у структурі дискурсу, з когнітивною та культурологічною природою метафори [8].

© Рис-Вікерс У., 2013–2014

Дослідники виділяють дві основні функції метафори: номінативно-пізнавальну (звичайно при позначенні понять, які ще не мають найменування) і номінативно-характеризувальну (естетико- або експресивно-стилістичну, зокрема оцінну, – при вторинній номінації) [5, 309]. Питання класифікації метафор остаточно ще не розв'язане, оскільки є досить складним, багатоаспектним і комплексним художнім тропом. Оригінальною вважаємо класифікацію метафор за тематичною приналежністю об'єкта та предмета образної асоціації. Така тематична класифікація, на наш погляд, найбільш придатна для комплексного аналізу метафор. Як справедливо вважають деякі дослідники (Т.Добжиньська, Г.Пауль), із сукупності метафор, що стали в мові узуальними, можна простежити, які інтереси переважали в народу в ту чи іншу епоху та які ідеали були закладені в основу культури на тому чи іншому етапі її розвитку.

Процеси метафоризації протікають у сфері мислительно-мовної практики, яка має справу не з реальними речами і явищами, а з їхніми відображеннями у людській свідомості. Видатний французький мовознавець Жозеф Вандрієс писав: "Наша свідомість встановлює ряд аналогій між словами, ряд перехресних зв'язків між їхніми звуками, між поняттями і предметами, що позначаються ними. Слово ніколи не виринає у нашій свідомості самотньо. Навіть коли тільки одне слово в одному значенні присутнє у нашій свідомості, то інші, що залишаються в тіні, маса понять та емоцій, пов'язаних з ним найтоншими нитками, щохвилини готові увірватися в нашу свідомість" [цит. за: 1, 3]. Отже, зрозуміти метафору – означає якоюсь мірою мисленно простежити шлях її створення, а це потребує мисленнєвих зусиль у проникнення багатого внутрішнього змісту переносних значень слів. Світ метафори – це світ образного мислення, результатом якого є виведення ознак основного суб'єкта. Як зазначає Ришард Токарський, когнітивний підхід дозволяє нам побачити і відкрити важливі, але часто приховані для нас явища, які не тільки служать для сприйняття конкретного інтерпретованого тексту, але й для способу розуміння світу через мову [4].

Мова творів польських письменників, особливо початку XX століття, тобто періоду, коли все більше загострювалася політична ситуація у світі, є яскравим прикладом того, наскільки усвідомлення невідворотної катастрофи оволодіває їхньою творчістю, що обов'язково знаходить своє відображення у надзвичайно яскравих засобах метафоризації у процесах пізнання. Одним із таких авторів є польський письменник Бруно Шульц, який у своїх творах чи не найбільш яскраво охоплює процеси когнітивно-мовного сприймання дійсності засобами метафоризації, що проявляється у різноманітних її виявах. Наприклад:

Nazywam ją po prostu ***Księgą****, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcedentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi zalśnić, zapachnieć, splynąć tym dreszczem przestrachu, przeczuciem* ***tej rzeczy bez nazwy****, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu. Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej* ***rzeczy bez miary****, wobec tej* ***świetności bez rachuby*** [10,103].

Б.Шульц оперує надзвичайно оригінальною, багатою мовою, повною різноманітних ексцентричних рядів метафор, які виконують різні функції: письменник, наприклад, оживляє світ предметів (анімізація) або представляє людей за подібністю до тварин, що знайшло свій гротескний відбиток при зображенні деяких персонажів (наприклад, батька письменник зображує птахом). У багатьох творах часто простежуються складні синтаксичні конструкції; не сторониться автор і запозичених, нерідко призабутих, старосвітських слів, а також термінів з наукових галузей, зокрема з біології. На ці прийоми звертали увагу ще перші критики, серед яких і Тадеуш Бреза (Tadeusz Breza) [цитату подаємо мовою оригіналу, оскільки лексеми-характеристики не мають точних відповідників у сучасній українській мові. – *У.Р.-В.*]: "*Schulz nie gardzi takimi słowami, jak: Analogon, telluryczny, suficiencja, dymencje, respiracje, reparatury. W ostatnich czasach unikaliśmy takich słów. (...) Zagraniczne słowa dawały kontekstom posmak sztuczności. Tak się te rzeczy odczuwało i, zresztą do dziś, odczuwa. U Schulza słowa obce brzmią nie cudzoziemsko, ale zaziemsko*" [6, 25].

Із цього погляду цікавим є завдання охарактеризувати художньо-семантичні, когнітивні та культурологічні вияви метафори у

творах "*Sklepy cynamonowe*" та "*Sanatorium pod Klepsydrą*", узагальнити на цій основі особливості ідіостилю письменника.

Серед тематичних груп метафоричних словосполучень, зафіксованих у тексті творів Б.Шульца, за нашими спостереженнями, можна виділити три когнітивних типи, які характеризують основні моделі людського світосприйняття, а саме: 1) метафори на позначення "структурної" моделі світу, що охоплює концептосферу "лабіринт", та часових понять; 2) метафори на позначення "земної" моделі світу, що об'єднують концептосферу "природи"; 3) метафори концептосфери "людина". За нашими спостереженнями, найбільш актуалізованим у мовній тканині художніх творів Б.Шульца є перший тип, який, у свою чергу, акумулює елементи інших двох типів та розкриває їх.

Одним із найважливіших мотивів у прозі Бруно Шульца є *Лабіринт*. І хоча саме слово в оповіданнях, які композиційно є складовими частинами аналізованих творів, з'являється не більше двадцяти разів, проте воно виступає у багатьох контекстах і значеннях. Лабіринт є однією із двох найважливіших форм прояву простору поряд з іншими версіями просторового порядку. У письменника він переважно асоціюється з ніччю, мрією, сходженням до глибоких пластів психіки або культурної традиції:

...Gdyż wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy ***labirynt*** *obcych mieszkań, ganków, niespodziewanych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świcie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny* [10, 16].

Власне, згідно із тривалою історією цього мотиву у європейській культурі, лабіринт з'являється у Б.Шульца як будинок або набір приміщень ("***labirynt*** *obcych mieszkań*", "***labirynt*** *dachów i domów*"), як образ природи, впорядкованої людиною ("***labirynty*** *parków ciemne i szumiące*"), як образ нутрощів людського тіла ("***labirynty*** *własnych wnętrzności*"), а також як структури розуму ("***labirynty*** *zawiłych obliczeń*") чи мрій, як, наприклад, сон в оповіданні "*Noc lipcowa*" є мандрівкою крізь лабіринт:

Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca! Budulec czarny piętrzący dookoła sennego wędrowca ***pieczary, sklepienia, wnęki i nyże****! Jak natrętny gadula towarzyszy ona samotnemu wędrowcowi, zamykając go w kręgu swych widziadeł, niezmordowana w wymyślaniu, bredzeniu, fantazjowaniu – halucynując przed nim gwiezdne dale, białe drogi mleczne,* ***labirynt*** *nieskończonych kolosów i forów* [10, 198].

Мотив лабіринту виступає також елементом досить метафоризованого бачення природи ("***labirynty*** *zimowych nocy*", "***labirynt*** *odrębnych niebios*") або культурної пам'яті ("***labirynty*** *wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy*"). Особливим символічним нашаруванням у Бруно Шульца вирізняються описи продирання крізь лабіринт, блукання по ньому, що пов'язане з переборенням життєвих труднощів, спроб зрозуміти сутність певних речей, подорожами у світі, створеному уявою автора:

Szliśmy w mokrym świetle latarń, brzęczących w podmuchach wiatru, na przełaj przez wielki sklepiony plac rynku, samotni, przywaleni ogromem ***labiryntów*** *powietrznych,* ***zagubieni i zdezorientowani*** *w pustych przestrzeniach atmosfery. Ojciec podnosił do nieba twarz oblaną niklą poświatą i patrzył z gorzką troską w ten żwir gwiezdny rozsiany po mieliznach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów* [10, 129–130].

Заховані у підземеллі "*magazyny i spichrze rzeczy*", про які йдеться в оповіданні "*Wiosna*", асоціюються з архетипами Карла Юнга, а сама мандрівка через складну мережу приміщень і коридорів має, безперечно, сенс подорожі до глибин психіки. Ступінь реальності шульцівських лабіринтів є розмаїтим: від таких, які існують тільки як метафора, що підкреслює заплутаність, ускладнення форми (лабіринти обчислень, небес), до таких, які існують у мріях або як фантастичні конструкції, що постають та одразу ж зникають (опис липневої ночі), або як псевдореальний простір. Ними є, напр., будинок санаторію у "*Sanatorium pod Klepsydrą*" (*W tym* ***labiryncie*** *drzwi, framug i zakamarków trudno mi było przypomnieć sobie wejście do restauracji* [10, 237]), плутанина вуличок за ринковою площею та інтер'єр будинку школи у "*Sklepach cynamonowych*" (*Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsca i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracyj* [10, 60]), а також ті самі будинки і помешкання, здеформовані мріями та уявою в оповіданнях "*Nawiedzenie* " та "*Emeryt*" (*Rano, skoro świt, wchodzi się w jakąś bramę, lekko uchyloną, przy świetle latarki dozorcy, przykładając niedbale dwa palce do daszka, z żartem na ustach i wkracza się w ten* ***labirynt****, ażeby gdzieś późnym wieczorem, na drugim końcu miasta go opuścić* [10, 274]).

У важливу для письменника опозицію між відкритим та замкнутим простором лабіринту вводиться неоднозначність та амбівалентність, оскільки простір лабіринту є водночас і відкритим, і закритим – обмежений стінами, але теж таким, що дає героєві шанс переламати ці обмеження, можливості прагнення у більш невизначеному напрямку, керуючись внутрішньою силою мрій. Просторові лабіринти Бруно Шульца дуже часто поєднуються зі своєрідними лабіринтами часу, які можуть бути циклічно впорядкованими та простолінійними, а також проявляються як "бічний", "нелегальний" час, що існує поруч із часом офіційним.

В історико-літературній перспективі метафора для Бруно Шульца є основним інструментом поетичної мови, натомість у теоретичній – результатом символічної концепції поезії, визначником якої є короткі скупчення сенсу. В оповіданнях письменника метафора виконує функцію мовного корелята міфу.

У висловлюваннях письменника немає жодних правил ані творення метафори, ані її оцінювання, що було типовим елементом літературних дискусій у тридцятих роках XX століття. Він використовує термін "метафора" як щось очевидне, та водночас – як щось таке, що не піддається сумнівам, як елементарним засобом поетичного висловлювання. Суттєвим елементом метафори є її багатозначність, яку Бруно Шульц вважає за найважливішу рису сучасної літератури. Метафора у сформульованій поетиці письменника є явищем на рівні загального сенсу твору, а не на рівні стилістики та явищ, які перебувають поза рівнем синтаксису. Метафора у цій концепції є "універсальною моделлю світу" [11, 100]. Б.Шульц застосовує метафору до таких семантичних дій, які були метою символістичних поетик, а саме: до творення сугестій та алюзій. У наративному порядку метафори Б.Шульца завжди поєднані із предметним, дослівним вживанням слова:

To należy naturalnie rozumieć ***metaforycznie****. Jestem emerytem, a nie żadną myszą. Należy to do właściwości mojej egzystencji, że* ***pasożytuję na metaforach****, daję się tak łatwo ponosić* ***pierwszej lepszej metaforze****. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania* [10, 287].

Метафора змінює початкову назву на новий значеннєвий порядок, який все ж залишається з нею у близькому зв'язку. Зі своїх метафор Б.Шульц творить своєрідну перифрастичну структуру, проте не віддаляючись від початкової назви, а постійно повертаючись до неї у нових морфологічних та синтаксичних модифікаціях. Певний парадокс метафор Бруно Шульца, на думку деяких дослідників, полягає в тому, що вони одночасно не актуалізують кілька різних значень слова [6]. Основою метафоризації при цьому є передовсім метамовні операції, тобто такі, що змінюють вихідні одиниці (назви) за допомогою цілком нової лексики, зберігаючи основне значення слів, які є джерелом метафори. Метафора у шульцівській інтерпретації концепції багатозначності є ескалацією варіантів на одну й ту ж і подібну тематику. Семантика метафори Б.Шульца полягає, зрештою, у зосередженні певних слів довкола вузького семантичного поля; зокрема темами таких полів є "мистецтво", "театр", "література", "архітектура", "текст", "вегетація", "ріст", "розростання", "ферментація", "напухання", "хвороба" та ін. [9, 215].

Основною відмінністю між метафорою в авангардній концепції та літературною практикою Бруно Шульца є функція метафори. На думку Владжімєжа Болецького (Włodzimierz Bolecki), авангардисти використовували метафору для творення висловлювань, основою яких було *недомовлення*. Натомість Б.Шульц використовував її для розповіді про зміст, який не можна оповісти; "міжслів'ю" протиставляв "позаслів'я", посиленій виражальності – невиражальність [9].

Функцією метафори Бруно Шульца є передовсім називання речей неназваних або таких, що цієї назви не мають. У цьому плані така функція метафори наближає її до катахрези як різновиду гіперболічної метафори. Поняття "катахреза" та "метафора" дуже часто ототожнюються, однак термін "катахреза" (від гр. *katahrēsis* – розтягнення, зловживання)

було введено до античної риторики на позначення перенесення значення, яке виникає тоді, коли слово з усталеним значенням буде використане до називання речі, ситуації, які до цього моменту не мали назви [7, 60]. Така символічна функція метафори письменника означає, що слова створюють реальність, згідно із правилом "міфологізації реальності", а "реальність є тінню слова" [*11*, 12].

Окремі метафори Б.Шульца носять переважно одноразовий характер, точкового перекладу з одного лексичного матеріалу на інший. Проте, як це видно, зрештою, на прикладі метафоризації концепту "лабіринт", метафора в оповіданнях автора функціонує не як окремий троп, а як рух значень та певних конотацій, що розвиваються на довгих фрагментах наративу. Отож метафора у Б.Шульца фактично є метафоризацією і на лінгвістичному рівні знаходить відображення у таких явищах, як трансформація та метаморфоза на рівні семантичних фігур, зокрема таких, як час, постать, простір.

Отже, важливим засобом вираження художньої мови Бруно Шульца є метафоризація як спосіб сприймання дійсності, що виразно виявляється як стилістичний прийом образного вираження явищ і подій на основі вроджених людських відчуттів. Автор звертається до нашої уяви, до спогадів, асоціативної пам'яті і художньо вмотивовує різні психічні стани персонажів, на основі яких будуються різноманітні словесні образи.

1. *Бутенко Н. П.* Словник асоціативних норм української мови / Н. П. Бутенко. – Львів : Вища школа. Вид-во при Львів. ун-ті, 1979. – 120 с.
2. *Вежбицкая А.* Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах / Анна Вежбицкая // Thesis. – 1993. – Вып. 3. – С.185–206.
3. *Краткий словарь когнитивных терминов* / Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. ; [под ред. Е. С. Кубряковой]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1996. – 245 с.
4. *Токарський Р.* Семантична конотація і відкрита дефініція значення. – Режим доступу до статті : http://www.rusnauka.com/1_NIO_2008/Philologia/25561.doc.htm.
5. Українська мова: Енциклопедія. – К. : "Українська енциклопедія", 2000. – 752 с.
6. *Breza T.* Sobowtór zwykłej rzeczywistości, cyt. za: Jerzy Jarzębski, *Wstęp* / Bruno Schulz. – Opowiadania ; Wybór esejów i listów. – Wrocław ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
7. *Dobrzyńska T.* Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze / Teresa Dobrzyńska. – Warszawa : Wydawnictwo IBL PAN, 1994. – 156 s.
8. *Dobrzyńska T.* Od słowa do sensu. Studia o metaforze / Teresa Dobrzyńska. – Warszawa : Wydawnictwo IBL PAN, 2012. – 156 s.
9. *Jarzębski J., Bolecki W.* Słownik Schulzowski / Jerzy Jarzębski, Włodzimierz Bolecki ; [red. Stanisława Rosiek]. – Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria. – 469 s.
10. *Schulz B.* Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą / Bruno Schulz. – Warszawa : Prószyński i S-ka, 1999. – 296 s.
11. *Schulz B. Szkice Krytyczne* / oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak. – Lublin, 2000. – 100 s.

В статье содержится анализ когнитивного и художественно-семантического проявлений метафоры в идиостиле польского писателя Бруно Шульца. Главное внимание сосредоточено на "структурной" модели мира сквозь призму концептосферы "лабиринт".

Ключевые слова: *когнитивное восприятие действительности, метафора, Бруно Шульц, концептосфера "лабиринт", ассоциации.*

The paper deals with analysis of cognitive, artistic and semantic expressions of metaphorization in writing style of Polish writer, Bruno Schulz. The main attention is concentrated on revealing of 'structural' model of the world based on a case study of the concept of "labyrinth".

Keywords: *cognitive perception of reality, metaphor, Bruno Schulz, concept of "labyrinth", association.*

ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

УДК 821. 162. 1 – 3.09 + 821.161.1.821.16
ББК 83.в6

Людмила Бублейник, Луїза Оляндер

ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ДІЙСНОСТІ У ТВОРЧОСТІ Я.ІВАШКЕВИЧА ТА Б.ПАСТЕРНАКА

У зіставному вимірі розглянуто художні-філософські концепції у творчості Я.Івашкевича та Б.Пастернака, встановлено діалогічні відносини між ними: перегуки та внутрішня полеміка, схарактеризовано різні прояви Буття і двобічність буття вираження як взаємодії двох типів свідомості.

Ключові слова: *Буття, буття вираження, свідомість, музика, космос, вічність, цінності, структура, система образів.*

Проблема у визначеному в заголовку вимірі ще не була порушена в літературознавстві. Її актуальність полягає в тому, що зіставлення художніх світів Я.Івашкевича та Б.Пастернака не тільки розширює обрії уявлень про *Буття* у двох його іпостасях – як явища абстрактного і водночас як реального існування всього сущого, а й стимулює до пошуків нових шляхів пізнання дійсності і людини.

Мета полягає в тому, щоб через поетику, аналізуючи роман Я.Івашкевича "Chwała i sława" і цикл Б.Пастернака "Когда разгуляется", виявити діалогічні відносини між художньо-філософськими концепціями дійсності польського та російського письменників.

Відправною методологічною позицією для досягнення мети слугують філософські роздуми та теоретичні положення М.Бахтіна, висловлені ним у записах "К философским основам гуманитарных наук": "Предмет гуманитарных наук, – зауважує М.Бахтін, – выразительное и говорящее бытие. <...>" Но бытие выражения двусторонне; оно осуществляется только во взаимодействии двух сознаний (я и другого); взаимопроникновение с сохранением дистанции; это – поле встречи двух сознаний, зона их внутреннего контакта" [Бахтин 1996: 8]. Ця думка М.Бахтіна дає можливість вибудувати досить складну схему взаємодій двох типів свідомості – *Я та свідомості Іншого* в романі Я.Івашкевича "Chwała i sława" та *Я та свідомості Іншого* в циклі віршів Б.Пастернака "Когда разгуляется". Вибір ґрунтується не на сюжетно-тематичній спільності цих творів – зображення подій Першої світової та громадянської воєн, тощо (за такими ознаками мали бути розглянуті романи "Chwała i sława" та "Доктор Живаго"), а на спільності підходів до *Буття*. Тема ця через свій величезний обшир і багатогранність не може бути повністю розкрита в межах однієї статті, а тому доцільно зосередитися на парадигмі *я для себя – я для другого* як на одному з ключових моментів у *Бутті*, його вираженні. Фактично йдеться про місце людини на Землі й у Всесвіті (тут і зараз) та про її намагання осмислити це.

Специфіка творів Я.Івашкевича і Б.Пастернака, що обрані для розгляду, виражається в тому, що всеохоплююча концепція дійсності в них належить, з одного боку, авторам / нараторам, а з другого – до неї прагнуть їхні персонажі – композитор Едгар Шиллер ("Chwała i sława") і ліричний герой (alter ego Б.Пастернака) із "Когда разгуляется", для яких властиво самоспоглядання. При цьому важливо підкреслити, що "философское и этическое самосозерцание (я для себя) и созерцанием себя в зеркале (я для другого, точки зрения другого)" [Бахтин 1996: 9], ця подвійна спрямованість находить свій вираз в обох письменниках уже в самій структурі фраз. Так, рядки:

Быть знаменитым некрасиво.
Не это поднимает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись
[Пастернак 1989 – 2: 74]

– спрямовані до *себе* (бахтінське *я для себе*) і до *іншого*. Звернення ліричного героя до *іншого* з певною дидактичністю: "*Быть знаменитым некрасиво*" – виражає етичну норму для всіх, але при цьому у вислові приховано намір – жити так, щоб *інший* теж

© Бублейник Л., Оляндер Л., 2013–2014

сприймав поета таким, яким він є і хоче бути таким завжди: "Живым и только до конца" [Пастернак 1989 – 2: 74].

У подібному річищі *я до себе* і водночас *я до іншого* плинуть думки Едгара Шиллера:

"Edgar godzinami mógł siedzieć na tej ławce i patrzeć, jak orzą.

– To jest prawdziwa praca – powiedział sobie – a co? Jak ta ważka nad wodą.

Było takie miejsce za parkiem, ale po przeciwnej stronie. Na zielonej łące widniało nieduże "oczko" głębokiej wody. I nad nim, nad czernią stawiku wznosiły się zawsze niebieskie, chrupkie ważki. Edgar ilekroć popatrywał na te wątłe stworzenia, wzdychał.

"I jeszcze – pomyślał – brak pewności, że to, co jest dla mnie tak ważne subiektywnie, ma jakąkolwiek wartość obiektywną. Bo przecież obchodzi mnie naprawdę na świecie tylko moja muzyka, a ponieważ nikogo innego moja muzyka n a p r a w d ę nie obchodzi, stąd płynie samotność".

[Iwaszkiewicz 1977 – 1: 253]

"Едгар годинами міг сидіти на тій лаві й дивитись, як орють.

–"Оце справжня робота, – сказав він собі, – а я що? Як бабка над водою".

Було таке місце за парком, але з протилежного боку. На зеленій луці виднілось невелике озерце глибокої води. А над ним, над чорною водою, височів голубий нетривкий журавель[1]. Щоразу, дивлячись на цю неміцну споруду, Едгар зітхав.

"І ще, – подумав він, – брак певності, що те, що для мене має вагу суб'єктивно, щось там важить об'єктивно. Бо насправді на світі для мене має значення тільки моя музика, а оскільки моя музика н а с п р а в д і ні для кого іншого не має значення, то я й почуваю себе самотнім".

[Івашкевич 1966 – 1: 226]

Зіставлення уривків із циклу "Когда разгуляется" і роману "Chwała i sława" доводить, що духовний стан ліричного героя Б.Пастернака і героя Я.Івашкевича був і подібний, і різний. Герой Б.Пастернака був переконаним, що його мистецтво потрібно не лише йому, а й *іншому*, проте мусив чинити опір насамперед державній системі, щоб під її тиском не зрадити собі-митцю. Едгар, котрий теж не поступався своїми творчими принципами, все ж таки мав великий сумнів у потребі своєї музики для народу, передусім для Ловіча, для Польщі. Ось чому, в його роздумах, звернутих *до себе*, з'являється поняття *innego*. Без віддзеркалення в *іншому* художник – самотній.

Зіставлення цих схожих і водночас певною мірою полемічних думок поглиблюють розуміння драматичного, а часом і трагічного становища великого творчого таланту в тому просторі і часі, в якому він існує.

Едгару під кінець свого життя вдалося переконатися в тому, що його мистецтво знайшло відгук в *іншому*. Розділ "Kwartet d-moll" був відповіддю на всі сумніви композитора:

"I przyszły Edgarowi na myśl słowa listu Janusza: listu od wszystkich? Kto mu przesyła pozdrowienia jogo własnym głosem? Więc naprawdę artysta tworzący nie jest samotny, tuż obok niego, wszędzie "w eterze" są głosy jego bliskich, którzy obcują z nim, kochają go, wierzą w niego?"

[Iwaszkiewicz 1977 – 2: 310]

"І Едгарові спали на думку слова з Янушевого листа – листа від усіх? Хто шле йому його власним голосом? То виходить, і справді художник-творець не самотній, тут, коло нього, всюди "в ефірі" голоси близьких, які линуть до нього, люблять його, вірять в нього?"

[Івашкевич 1966 – 2: 287]

Щодо Б.Пастернака, то він таку відповідь отримував з листів В.Шаламова, А.Ефрон, О.М.Фрейденберг та ін., де йшлося про позитивні відгуки на роман "Доктор Живаго", а також у присудженні поету Нобелівської премії, від якої його примусили відмовитися.

Створюючи багатомірну картину дійсності, обидва письменники невипадково в структуру своїх творів – як один із головних її чинників, як смислотворчий елемент – обрали музику, тому що вона є вираженням вічного і водночас ствердженням загальнолюдських цінностей в їхньому національному існуванні. Музика обрана Я.Івашкевичем дуже вдало, тому що вона, не потребуючи перекладу на інші мови, здатна виступати об'єднуючим народи началом.

Сцена під Броховом часів німецької окупації у романі "Chwała i sława" вводить у

текст тему Ф.Шопена, яка має два плани смислів – національний та загальнолюдський.

"– Patrzicie, to Brochów – powiedziała Ola.

Andrzej odwrócił się ku niej z przedniego siedzenia.

– Brochów? Co to jest? – spytał.

– To jest kościół, w którym brali ślub rodzice Chopina. Tu też był chrzczony mały Fryderyk.

Romek zatrzymał konie.

– Coś takiego to warto obejrzeć – powiedział.

Spychała wzruszył ramionami.

– Cóż to wszystko znaczy wobec tego, cośmy widzieli po drodze?. <…>

Andrzej niechętnie odwrócił się w jego stronę.

– Nie trzeba tak mówić, proszę pana…<…> Naprawdę nigdy nie wiadomo na tym świecie, co jest ważniejsze. Jedno przechodzi i odsłania drugie, jak w górach. Z daleka nigdy nie wiadomo, który szczyt jest wyższy… Nie powinien pan nas zniechęcać".

[Iwaszkiewicz 1977 – 3: 68]

"– Гляньте, це Брохів, – мовила Оля.

Анджей з передка обернувся до неї.

– Брохів? – спитав. – Що це таке?

– А то костьол, де вінчалися батьки Шопена. Тут же хрестили малого Фредерика… <…>

– Ромек зупинив коней.

– Це таке, що варто оглянути, – сказав.

Спихала здвигнув плечима.

– Яке це має значення проти того, що ми бачили по дорозі? <…>

Анджей знехотя зиркнув на нього.

– Не треба так, пане <…> Далебі, на цьому світі не відаєш, що важливіше. Одне проходить і відкриває інше. Мов у горах: здалеку ніколи не знаєш, яка вершина вища… Не відбивайте в нас охоту "

[Івашкевич 1966 – 1: 61]

Важливо, розглядаючи концепції дійсності польського та російського письменників, підкреслити, що музика Ф.Шопена для Б.Пастернака є не тільки складовою частиною творчості, а й світоуявлення та художньо-естетичних поглядів. Все, що Б.Пастернаком говориться про Ф.Шопена, співвідноситься з думками, висловленими героєм роману "Chwała i sława" про вершини.

Музика входить у тканину текстів Я.Івашкевича і Б.Пастернака разом – як своєрідна інтертекуалізація – з іменами композиторів, і з її описовими образами, і контекстуальними синонімами, що просякають роман "Chwała i sława", і з ритміко-інтонаційним малюнком такого вірша із циклу "Когда разгуляется", як "Снег идет…".

Концепція дійсності Я.Івашкевича і Б.Пастернака відзначається тим, що її структура вбирає до себе багатовіковий культурний доробок різних народів та епох. Думка Д.Лихачова: "Все тысячелетия человеческой культуры были в равной степени актуальны, остры и сиюминутны для Пастернака" [Лихачев 1990: 21], – повною мірою характеризує і творчість Я.Івашкевича. Проте різниця полягає в тому, що художній системі пастернаківського циклу "Когда разгуляется" звернення до живописних картин художників створювало складний ракурс бачення різних природних станів. Спочатку пейзаж поставав у безпосередньому сприйнятті ліричного героя (*я до себе*), котрий водночас, з одного боку, починав, начебто звертаючись до іншого, нагадувати, як такий стан був зображений різними майстрами живопису, складаючи тим самим тему для роздумів; з другого боку – у такий спосіб поет створював враження, що сама природа й є найвеличнішим художником. У свою чергу, Я.Івашкевич, зосереджуючи увагу на творчості, зокрема Караваджо, виявляв схожість полотен великого італійця з музикою Л. ван Бетховена:

"Ogromny, jasny kłąb koński, który zajmował całą przestrzeń obrazu o nawróceniu świętego Pawła i stanowił główną jego treść, «napełnienie ram – był tak patetyczny, ogromny, a zarazem nie dający się wyjaśnić, jak jakiś fragment Beethovenowskiego kwartetu»"

[Iwaszkiewicz 1977 – 2: 169]

"Величезний світлий кінський круп, що займав увесь простір картини про навернення святого Павла і становив її основний зміст, був такий патетичний, грандіозний і заразом незбагненний, мов якийсь фрагмент бетховенського квартету"

[Івашкевич 1966 – 2: 137]

Все пов'язане з високим мистецтвом, є *буттям виразу* сокровенних дум людини, *буттям виразу* її польоту, боротьби, найсильніших почуттів, трагедій і т. д. Але, як

підкреслює В.Бібіхін, *Буття*, за М.Гайдеґґером, не тільки день, а й ніч [Бибихин 1993:8]. І ця *ніч, темрява* у Б.Пастернака вміщена в підтекст вірша "Душа", вона ховається за рядками інших віршів – "*...у времени в плену*", "*Всем тем, кому я доверял, // И с давних пор уже не верен. // Я человека потерял*" і т. д.

У Я.Івашкевича *ніч Буття* постає зі сторінок, де описано окупацію Польщі. Іноді трагічно стикаються *день / світло Буття* з його страшною, нелюдською *ніччю*. Це особливо яскраво зображено в сцені концерту Ельжбети Шиллер у Варшаві, коли разом із чудовими звуками її голосу зазвучали й перші постріли з Варшавського ґетто.

Отже, дві концепції дійсності, виражені у романі Я.Івашкевича "Chwała i sława" та в циклі віршів Б.Пастернака "Когда разгуляется" в багатьох моментах співзвучні, що пояснюється тим, що письменники жили і писали в один історичний час, який не міг не актуалізувати в їхніх уявленнях подібні почуття і думки, викликати чимсь схожі образи. І не тільки, бо говорячи про концепції дійсності обох письменників, не можна оминути і факт змушеного свідомого мовчання. Б.Пастернак прямо про це говорить, а у Я.Івашкевича воно приховано. Він глибоко сумує з приводу загибелі молодих Гомбеків у боях антифашистського опору, але при всьому тому поза текстом залишає події Варшавського повстання, хоча письменник не міг забути і не забував – про це свідчать щоденники – загиблих у ньому героїв – ні К.К.Бачинського, ні Т.Гайци, ні багатьох інших, хто у час окупації переховався в нього в Ставіску. Таке мовчання є теж співзвучність. І ця співзвучність тільки яскравіше підкреслювала діалог між письменниками.

На завершення треба додати, що філософський зміст цих двох концепцій дійсності потребує подальшого і більш детального розгляду насамперед з огляду на їхню стимулюючу роль в розвитку подальших осмислень таких понять, як *Буття і дійсність*, тому що важливо не тільки сказане ними, а й ті думки, які Я.Івашкевич і Б.Пастернак пробуджують у нових поколіннях, котрі діють у нові часи.

1. *Бахтин* 1996 – Бахтин М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. / М. Бахтин. – М. : Русс. словари, 1996. – 731 с.
2. *Бибихин* 1993 – Бибихин В. Дело Хайдеггера // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления / В. Бибихин ; пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
3. *Івашкевич* 1966 – Івашкевич Я. Честь и слава / переклад з польск. О. Медущенко / Я. Івашкевич – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1–3. Посилання на це видання будуть подані в тексті з указівкою на том і стор.
4. *Лихачев* 1990 – Лихачев Д. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. / Д. Лихачев. – М. : Худож. лит, 1990. – С. 5–44.
5. *Пастернак* 1989 – Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. / Б. Пастернак – М. : Худож. лит, 1989. – Т. 1–4. Посилання на це видання будуть подані в тексті з указівкою на том і стор.
6. *Iwaszkiewicz* 1977 – Iwaszkiewicz J. Sława i chwała / J. Iwaszkiewicz – Warszawa : PIW, 1977. – T. 1–3. Посилання на це видання будуть подані в тексті з указівкою на том і стор.

Примітка

[1] Переклад помилковий: у Я.Івашкевича йдеться про *бабки*.

Рассмотрены в сопоставительном аспекте художественно-философские концепции в творчестве Я.Ивашкевича и Б.Пастернака, установлены диалогические отношения между ними: переклички и внутренняя полемика, охарактеризованы разные проявления Бытия и двусторонность бытия выражения как взаимодействия двух типов сознания.

Ключевые слова: *Бытие, бытие выражения, сознание, музыка, космос, вечность, ценности, структура, образов.*

Artistic and philosophic conceptions in Ya.Ivashkevych and B.Pasternak's works are examined in comparative aspect, dialogue relations between them are determined: roll calls and inside polemics, various shows of Being and double-sided being of expression as interrelation between two types of consciousness are characterized.

Keywords: *Being, being of expression, consciousness, music, space, eternity, values, structure, image.*

УДК 821.161.2:821.161.1
ББК 83.3(4Укр.)+83.3(4Рос.)

Тетяна Руда

О.І.БІЛЕЦЬКИЙ ПРО М.В.ГОГОЛЯ: МАТЕРІАЛИ З ОСОБИСТОГО АРХІВУ Н.Є.КРУТІКОВОЇ

Публікуються рукописні матеріали, що зберігалися в архіві Н.Є.Крутікової – план курсу лекцій про М.В.Гоголя, план розділу книжки "Гоголь и украинская литература XIX–XX ст.", лист від 4.XI.1950 р.; їхній автор – видатний український літературознавець О.І.Білецький. Ці документи, що містять цінні поради, численні бібліографічні відомості, свідчать про надзвичайну ерудицію вченого і його щире прагнення допомагати молодим колегам у дослідницьких пошуках, сприяти їх науковому зростанню.

Ключові слова: *рукописи О.Білецького, Н.Крутікова, гоголезнавство, порівняльне літературознавство.*

Ім'я Олександра Івановича Білецького займає почесне місце в історії українського літературознавства. В його працях, писав академік М.К.Гудзій, "привертає увагу насамперед виняткова широта інтересів, надзвичайна різнобічність ерудиції і допитливість до всього того, що зв'язане з долею світової художньої творчості" [Гудзій 1984, 11].

Люди, які добре знали Олександра Івановича, спілкувалися з ним, одностайно відзначають його "відкритість", доброзичливість – і водночас наукову вимогливість, принципове не сприйняття "обмеженості, косності, лінощів думки, навіть якщо здибував їх у працях найближчих співробітників" [Крутікова 1984, 175].

О.Білецький у повоєнні десятиліття був одним з найавторитетніших керівників наукової молоді (серед якої були і колишні фронтовики, і студенти, викладачі та співробітники академічних інститутів, що повернулися з евакуації). Його школа дала українському літературознавству плеяду відомих учених; вони продовжили справу свого вчителя, розробляли накреслені ним дослідницькі напрями.

О.Білецький керував Інститутом літератури до 1961 р. – до останніх днів свого життя. Багато зусиль він доклав для відродження в Україні порівняльного літературознавства (термін "компаративістика" в той час вживався лише з означенням "буржуазна" і вітчизняних досліджень не застосовувався). Його програмна стаття "Українська література серед інших літератур світу" (1958) поклала початок поглибленої розробки цієї проблематики – від вивчення двосторонніх міжнаціональних взаємин до очолюваного академіком Г.Д.Вервесом проекту – п'ятитомного видання "Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті" (1988–1994). Свого часу під керівництвом О.І.Білецького Г.Д.Вервес писав кандидатську дисертацію "Адам Міцкевич і українська література". У спогадах Г.Вервес пише: "Але чи не з найбільшим хвилюванням я заглядаю до великого конверта, в якому різного змісту листи до мене й поради-рецензії на мої роботи, одне слово, рукописи наукового керівника, учителя і старшого друга кількох поколінь – Олександра Івановича Білецького" [Вервес 1984, 155].

Подібний конверт зберігала у своєму архіві Ніна Євгенівна Крутікова, яка також упродовж кількох десятиліть спілкувалася з Олександром Івановичем, його дружиною Марією Ростиславівною, родиною їхнього сина – відомого мистецтвознавця Платона Олександровича. "...Були періоди частіших зустрічей і листування мого з Олександром Івановичем. Приводом для цього вперше стала задумана мною праця про Гоголя й українську літературу. Тема ця Олександра Івановича надзвичайно зацікавила, і він підтримав її як основу для майбутньої моєї докторської дисертації. "Я був би радий цьому успіхові, як своєму власному!" – якось написав він мені. Олександр Іванович не тільки схвалив задумане, а й дав мені цінні поради щодо плану роботи" [Крутікова 1984, 171].

Серед студій О.І.Білецького над класичною українською і російською літературою є дві, спеціально присвячені творчості М.В.Гоголя. Перша з них – "Гоголь и Украина" була надрукована в газеті "Правда Украины" від 31 березня 1944 року, на її основі написана стаття "Гоголь і українська література" (1954), друга – "Гоголь і Пушкін" – доповідь виголошена 25 лютого 1952 р. на ювілейній сесії Відділу суспільних наук АН УРСР, присвяченій 100-літтю з дня смерті М.В.Гоголя; піз-

© Руда Т., 2013–2014

ніше вона ввійшла до 5-томного зібрання праць О.Білецького. Творчість Гоголя згадується і в інших роботах ученого: "Очередные вопросы изучения русского романтизма" (1925), "Судьбы большой эпической формы в русской літературе XIX–XX веков" (1948) та інших.

О.Білецький підіймає питання, які й сьогодні залишаються об'єктами уваги дослідників: українська тематика в російському письменстві, творчий інтерес Гоголя до українського фольклору, гоголівські мотиви в українській літературі, дискусійна теза про "роздвоєність" натури Гоголя тощо.

Частину листів О.І.Білецького Ніна Євгеніївна передала до відділу рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. Залишилося три рукописи: "К рабочему плану курса о Гоголе" (не датований, але ясно з тексту, що він відноситься до 1947 або 1948 року); план праці "Гоголь и украинская литература XIX–XX вв." (очевидно, написаний приблизно в той же час) і лист від 4 листопада 1950 року – опублікований, але з деякими купюрами; в ньому також йдеться про гоголівські традиції в українській і російській літературах.

Ці документи свідчать і про глибину знань Олександра Івановича, і про готовність щедро ділитися цими знаннями з молодими колегами, стимулювати розробку проблем порівняльного літературознавства. Вони є свідченнями і вимогливості вченого до своїх учнів – відзначаючись надзвичайною працездатністю, він і від інших сподівався організованості й зосередженості, вміння по можливості, відмовлятися від того, що заважало "головній справі життя".

У нотатках і листі О.Білецького чимало посилань на праці, які могли бути корисними для майбутньої дисертації Ніни Євгеніївни та її книги. Наводимо ці тексти, безумовно, цікаві й для сучасних гоголезнавців.

К рабочему плану курса о Гоголе

Странным образом спец. курс о Гоголе, предполагаемый к чтению в 1948–49 годах, очень напоминает по плану в целом и по отдельным рубрикам – заслуженную, но давно отслужившую книгу Нестора Котляревского.

Вероятно, Гоголь не будет трактоваться в совершенном отрыве от той действительности, которая давала ему материал для творчества и многое в этом творчестве определила. Но в плане на это нет и намека. А можно ли без "Николаевской России" говорить о Гоголе?

Вероятно, в курсе будет показана жизнь Гоголя в восприятиях русских читателей – от его современников до нашего времени. Эта жизнь частично отражена статьями критиков. Она начинается борьбой за Гоголя и против Гоголя в 30–40-х годах (Белинский). Продолжается осмыслением Гоголя, влиянием Гоголя, отталкиванием от него – у писателей "натуральной школы". К концу 50–60-х гг. Гоголь становится некоей антитезой Пушкину ("поэту светлой стороны действительности"). Устанавливающийся школьный канон расшатывают в 90–900-х годах декаденты и символисты (В.Розанов, Мережковский, Брюсов, Андрей Белый). С разных сторон подходят к Гоголю буржуазные литературоведы (Н.Котляревский, Мандельштам, Овсянико-Куликовский). В советское время Гоголь становится объектом спора формалистов с вульгарными социологами и т. д. (Переверзев, Храпченко, В. Гиппиус, Эйхенбаум, Слонимский, В.Десницкий и др.). Мне представляется, что эту тему должно выделить, посвятив ей не менее 2–3-х лекций, которые отнюдь не должны иметь характера... библиографических указаний). Спецкурс, по существу, читается слушателям, уже имеющим общее представление о матерьяле для того, чтобы они занялись теперь этим матерьялом специально – на данном примере совершенствуя и приемы научного исследования, глубже осваивая маркс.-лен. метод изучения литературы.

В плане обойдена молчанием проблема Гоголевского юмора! М.Т.Гоголь явился и создателем особой теории комического. Обсуждая проблему, лектор должен осветить ее на фоне эстетики комического (комизм, сатира, юмор etc.).

Курс о Гоголе, читаемый в украинском университете, должен дольше задержаться, напр., на той эстетической концепции "Украины", которую Гоголь сообщил и русским читателям (живет до сих пор!) и русским писателям после него обращавшимся к украинской тематике; остановиться и на роли Гоголя в украинской литературе (влияние, оценки, использование etc.).

Нельзя обойти и вопроса об историко-литературном значении Гоголя (Гоголь и Щедрин?) – не только для русской л-ры, но и для славянских, и для не славянских литератур.

Творческий метод Гоголя должен получить детальную характеристику.

"Выбранные места" – не только патологический документ ("душевная драма"!) – и с этой стороны они не интересны для литературоведа. Это важный момент всего творчества Гоголя (не "срыв", как думал Белинский, а нечто органическое для Гоголя). Считаю, что двух часов для анализа этого произведения мало!

А. Б.

Гоголь и украинская литература XIX–XX вв.

Глава I

Тема "Гоголь и укр. л-ра" – часть большой проблемы русско-украинских литературных взаимоотношений и связей.

Актуальность этой проблемы. Два течения в ее разработке 1) Попытка националистов оторвать укр. л-ру от русской, разобщить их в их историческом развитии.

Куліш про "за-єсманську літературу". Нечуй Левицький. Из плана литературного вопрос переходит в план общественно-политический.

І.Кревецький (1905): Російські письменники "переважно щирі люди дивляться більш або менш неприхільно на наші справи... Нехіть і антипатія до України тягнеться у деяких російських діячів червоною ниткою через ціле XIX століття аж до нашого часу".

А.Кримський (1890): "Чи культурний чи некультурний народ москалі, чи вдоволений чи невдоволений він з теперішнього правління – нам він однаково ворожий, для нас однаково неприхільний". В том же роде и другие – Олена Пчілка, С.Єфремов, Т. Зіньківський и проч. – вплоть до Б.Грінченка ("Листи з Наддніпрянської України") – и даже до Хвильового: "геть від Москви".

Та же тенденция отделения у историков (Грушевський), у историков литературы М.Возняк (Іст. укр. л-ри, т. 1, стор. 11): "Що великороси були окремий народ, ворожий українцям, це відчула Україна дуже швидко..." (эта идея проводится через весь курс).

2) Не касаясь тех, кто вообще категорически отрицал возможность существования укр. л-ры, назовем тех, кто, воздавая ей должное, мыслил ее развитие в постоянной связи с русской литературой.

Можно не задерживаться долго на Чернышевском, Добролюбове и др. рев.-демократах 60-х годов. Проблема литературных связей сама по себе или не разрабатывалась, хотя их статьи весьма существенно-важны для исследователей этой проблемы и для ее понимания.

Но ее уже поставили буржуазные литературоведы (по разному!): Пыпин, Н.Петров, (раньше их всех Драгоманов) и др.

Но как ставили?

а) наиболее примитивно-сопоставляя тексты, сравнивая и устанавливая "влияние", "подражание", "заимствование".

Устанавливая факт участия украинцев в деле созидания новой русской литературы – от XVII в. и далее. – Иногда этот факт констатировался с прискорбием, как ущерб для дела украинской национальной культуры.

Устанавливая факт участия великороссов и в созидании, и в изучении украинской литературы (вопрос о русских "друзьях" укр. л-ры).

Дело доходило до того, что украинскую литературу готовы были признать лишь "вариантом" общерусского литературного процесса, отрицая, т. обр., самостоятельность ее существования (Шевченко – в обзорах истории русской л-ры XIX в.).

За советское время накопилось много работ о связях того или иного укр. писателя с русской л-рой: но большая часть этих работ упрощала вопрос – идя по пути примитивного компаративизма (с отрывом формы от содержания, мелочными разыскиваниями "сходств", "мест, напоминающих друг друга" и украинскими писателями русских писателей и т. п.). Проблема остается неразрешенной. Основа для ее разрешения ... Ленин, Плеханов и др.

Мотивы выделения частной темы из общей проблемы.

Украинец по происхождению и воспитанию, Гоголь – русский писатель, один из величайших русских писателей. Как разрешить эту дилемму?

Краткая характеристика предшествующих работ:

а) ставили вопрос о том, чем Гоголь обязан украинской л-ре (и фольклору) и укр. культуре (до своего выступления). В.Н.Перетц, А.П.Кадлубовский, Розов, Петров, Неверова и многие другие (вплоть до В.В.Гиппиуса и др.).

б) ставили вопрос о национальной психологии Гоголя (Куліш – Овсянико-Куликовский).

в) мало интересовались вопросом о влиянии самого Гоголя на украинскую литературу XIX–XX вв. – и следовательно, на его месте (месте русского писателя) в укр. л-ре XIX в.

г) переносили решение вопроса в план личной психологии писателя и его этики ("раздвоенность", "трагедия", измена. перевертень?).

Тут, як бачимо, накреслено детальний план лише першого розділу: можливо, було написано і подальші поради, але вони не зберігалися.

Уже згаданий лист (4.XI.1950) опубліковано двічі: у збірнику "Про Олександра Білецького" (1984, с. 172–173) та у виданні "Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України: 1926–2001. Сторінки історії" (2003, с. 458–459). Але оскільки деякі уривки були випущені, наводимо текст повністю (купюри подаємо курсивом).

4 ноября [1950 года]

Многоуважаемая
Нина Евгеньевна,

вижу Вас редко, издали, поговорить с Вами не удается, и я вовсе не знаю, как идет Ваша работа о Гоголе и украинской литературе. Вы сами меня никакими вопросами по ее поводу не беспокоите. Совершенной уверенности, что Вы работаете над этой темой, у меня нет. Ужасно жаль будет, если Вы эту тему упустите, отвлеченная всякими заботами личной жизни, общественной работы, преподаванием и т. под. А я, работал в других областях, все время наталкиваюсь на разные материалы в этой области: то в переписке Драгоманова и Бучинського, то в воспоминаниях Костомарова (Русская Мысль 1885, № 5, стр. 202), то в "Истории русской этнографии" Пыпина. *Любопытно было бы посмотреть такие статьи и брошюры:*

Мельников Л., Шевченко и Гоголь "Украинская жизнь" 1914, № 2

Дорошкевич, Шевченко і Гоголь "Життя і Революція" 1926, № 4

Рулін П. Куліш, як дослідник і критик Гоголя "Книгар" 1919, 23–24.

Грушевський М. Ювілей М.Гоголя. "Літ.-Наук. Вісник" 1909.III.

Грушевська О. Гоголь і сучасна українська суспільність "Зап. Укр. Наук. Товариства у Києві", т. 5.

Шелухин С. Гоголь и малорусское общество Од. 1909.

Єфремов, Між двома душами Київ, 1909.

– но это еще только часть того, что имеется.

У одного Драгоманова не только упоминаний о Гоголе, но и всяких замечаний на тему О Гоголе и украинстве сколько угодно – везде от переписки с М.Павликом и другими – до статей, вроде "Листів на Наддніпрянську Україну" и др. (нужно просмотреть все отклики Драгоманова на литературные темы). О Кулише нечего говорить, это Вам хорошо известно, *но я не знаю, известна ли Вам книжка Романченко о Гоголе и Кулише, которую этот автор (ныне работающий во Львове) напечатал где-то (в Лубнах?) во время немецкой оккупации.* А сколько интереснейших подтем включает в себя эта тема! Наиболее как будто изучен вопрос "Гоголь и украинская литературная традиция" (Гоголь и фольклор; Гоголь и старинная укр. л-ра, Гоголь и "Песни" Максимовича, Г[оголь] и Запорожская старина", "Істория русов" и т. д.). Кое-что сказано о Гоголе и Квитке (Айзеншток, Баженов, Волков...), о Гоголе и Шевченко, о Гоголе и Кулише; меньше о Гоголе и Стороженке. Гоголь создал образ Украины для русских читателей, и не только образ, но самую манеру его подачи (Гребенка (на р. яз.), Стороженко, Кулиш (русские их произведения), частично Мордовцев, Лесков ("Некрещеный поп" и др.), Мачтет, Короленко, даже Горький и прочие): стих[отворение] А.Толстого "Ты знаешь край, где все обильем дышит" – образ Украины сквозь очки Гоголя. Традиция держалась вплоть до Блока ("Нет, не вьются там по ветру чубы..."), но окончательно не была и Блоком разрушена. А сколько раз к Гоголю обращались украинские драматурги и композиторы (Старицький, Кропивницький, Лисенко и др.). Украинцы то прямо шли по линии Гоголя, то боролись с его традицией, то ее творчески перерабатывали (Васильченко, Ю.Яновський). Какое богатство матерьяла, как благодарен он для исследования, актуален с разных точек зрения! Неужели Вы не сделаете этой работы? Это было бы непростительно. Пусть даже для нее от чего-нибудь пришлось отказаться; все равно, это окупится внутренней удовлетворенностью; работа может стать одним из крупных достижений нашего литературоведения, может сыграть и немалую роль в деле сближения двух народов. Прошу Вас: заинтересуйтесь ею по-настоящему, сделайте ее; со своей стороны готов Вам помогать всячески; и не откладывайте ее завершение на долгий срок; спешите, спешите, таков закон нашего времени. Пусть на время эта

работа станет самым главным делом Вашей жизни: только так ведь, в конце концов, и можно работать.

Всего лучшего Вам

Белецкий

Звернімо увагу на уривки, випущені при публікації. Перший – це вказівка на деякі "статті та брошури", з якими варто познайомитися. Серед авторів – М.Грушевський, С.Єфремов, тобто імена, згадувати які в ті часи було небажано та навіть небезпечно. Тому у своїх спогадах (1984 р.) Ніна Євгенівна вимушена була вилучити цей абзац, зауваживши "Далі Олександр Іванович вказує на деякі, на його думку, "цікаві" (в негативному розумінні) джерела..." Так само довелося опустити згадку Олександра Івановича про книжку Романченка, видану під час окупації.

Поради О. Білецького щодо плану роботи, рекомендовані ним джерела, як визнавала Н. Крутікова, дуже допомогли їй і при підготовці докторської дисертації, і при написанні монографії "Гоголь та українська література" (К., держ. вид-во художньої літератури, 1957). Але на той час не всі поради були враховані: "Правда, я пішла іншим шляхом. Мені здавалось, що образ України, створений Гоголем, питання про українські джерела його творчості в цілому достатньо висвітлені в літературознавстві (це виявилося не зовсім так), а нагальнішим є завдання розкрити роль Гоголя в процесі становлення нової української літератури..." [Крутікова 1984, с. 171–172]. І Олександр Іванович погодився із задумом своєї учениці, всіляко допомагав у його здійсненні. Через багато років Ніна Євгенівна зізналася: "Тепер я, однак, шкодую, що не написала ще однієї частини роботи, в якій був би охарактеризований, згідно з початковим планом, запропонованим моїм науковим керівником, той ідейно-естетичний комплекс, той складний і неповторний образ України, який був створений Гоголем і міцно ввійшов у свідомість і творчість багатьох російських і українських письменників, діячів культури. Можливо, мені ще пощастить коли-небудь "дописати" свою книжку [Крутікова 1984, с. 174]. Частково цей план знайшов утілення в роботах Ніни Євгенівни, виданих у 1990-х – на початку XXI ст. У монографії "Н.В.Гоголь: Исследования и материалы" (К. : Наукова думка, 1992) два розділи – "Украинские повести Н.В.Гоголя", "К вопросу о гоголевских традициях" – присвячені питанням, запропонованим колись Білецьким в листах до молодої дослідниці. "На протязі багатьох років гоголівська традиція зображення України знаходить живий, неминущий відгук в діяльності російських і українських письменників" [Крутікова 1992, с. 96]. У другому розділі дослідниця звертається до творів Лєскова, Мачтета, Буніна, Белого, Яновського та ін., в яких знайшли нове осмислення гоголівські мотиви і образи (зазначимо, що деякі з цих імен звучали в порадах О.Білецького, висловлених чотири десятиліття тому). Розділ "Украинские повести Н. В. Гоголя" став основою однойменної студії, надрукованої у книзі Н.Крутікової "Дослідження і статті різних років" [К. : Стилос, 2003].

О.І.Білецький, будучи видатним фахівцем в галузі української та російської літератур, світового письменства, компаративістики, стимулював розробку актуальних для науки тем, підтримував атмосферу дослідницького пошуку в керованому ним інституті, сприяв молодшим колегам в їхній праці, радів їхнім відкриттям.

1. *Вервес Г.* Щедрість таланту / Г. Вервес // Про Олександра Білецького. – К. : Рад. письменник, 1984. – С. 155–163.
2. *Гудзій М.* Видатний літературознавець / М. Гудзій // Про Олександра Білецького. – К. : Рад. письменник, 1984. – С. 11–23.
3. *Крутікова Н.* Крізь пелену часу / Н. Крутікова // Про Олександра Білецького. – К. : Рад. письменник, 1984. – С. 164–183.

Публикуются рукописные материалы, которые хранились в архиве Н.Е.Крутиковой – план курса лекций о Н.В.Гоголе, план главы книги "Гоголь и украинская литература XIX–XX вв.", письмо от 4.XI.1950 г.; их автор – выдающийся украинский литературовед А.И.Белецкий. Эти документы, содержащие ценные советы, многочисленные библиографические сведения, свидетельствуют о чрезвычайной эрудиции ученого и его искреннем стремлении помогать молодым коллегам в исследовательских поисках, способствовать их научному росту.

Ключевые слова: *рукописи А.Белецкого, Н.Крутикова, гоголеведение, сравнительное литературоведение.*

Published manuscript materials were stored in the archive, N.E.Krutikov – plan of lectures on M.V Gogol course, plan of the chapter book "Gogol and Ukrainian literature of the XIX–XX centuries. "Letter from

4.XI.1950, their author – famous Ukrainian specialist in literature A.I.Beletsky. These documents contain valuable advice and numerous bibliographic information, show extraordinary erudition of the scientist and his sincere desire to help young colleagues in research seeking to promote their academic growth.

Keywords: *A.Bielecki's and N.Krutikov's manuscripts, Gogol literary criticism, comparative literary criticism.*

УДК 801.634:[821.161.2+821.135.1]-1"18"
ББК 83.011.8

Борис Бунчук, Крістінія Паладян

ТРИСКЛАДОВІ ФОРМИ У РУМУНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 80– 90-х РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ

У статті порівнюється румунська й українська версифікація 1880–1899 років в аспекті використання трискладових розмірів. Трискладові структури превалюють в українській поезії у формі здебільшого трискладових різностоповиків. Монорозмірні структури фіксуємо в обох літературах: Д4ц, Д5ц, Дбц Амф2, Амф3, Амф4ц, Амфбц, Ан3 – в румунській, Д2, Д3, Д4ц, Д5ц, Дбц, Амф2, Амф3, Амф4ц, Ан2, Ан3,Ан4, Ан5 – в українській.

Ключові слова*: версифікація, метр, розмір, трискладовики, дактиль, амфібрахій, анапест.*

Порівняння розвитку віршових форм у румунській та українській літературах не лише увиразнює специфіку кожної з них, але й чимало додає до розуміння еволюції європейської версифікації загалом. У цьому зрізі дослідник має певне теоретичне підґрунтя: про румунську версифікацію 80-х – 90-х років XIX століття принагідно писали О. та Є.Беркі [9], Л.Ґалді [16], Г.Тохеняну [20], М.Стреїну [19], А.Войка [22] та ін., про українську – Г.Сидоренко [8], Н.Костенко [4], В.Корнійчук [3], В.Ніньовський [7], О.Любімова [6] та ін. Краще вивчене українське віршування, особливо в здійсненому на основі статистичного обстеження найповнішого матеріалу дослідженні О.Любімової "Українське віршування 80–90-х років XIX століття" (2009).

За даними О.Любимової, у силабо-тонічному сегменті української поезії 80–90-х років XIX століття превалювали двоскладові метри. Твори, написані ямбом, становили 54%. Основними формами були Я5, Я4 і Ярз. Хореїчні поезії становили 20,4%. Виокремлювалися розміри Х4 і Хрз.

Переважали двоскладовики і в румунській поезії. Сегмент ямбів становив 51,4%. Серед них домінували Я4, Я6ц, Ярз. Частка хореїв складала 35,5%. Активними були розміри Х4, Х8ц, Хрз.

Зосередимося на трискладовиках. Статистично розглянувши румунський поетичний матеріал щодо метрики і ритміки цих форм, порівняємо його з показниками О.Любімової.

Трискладові метри в румунській поезії періоду характерні для 7,8% усіх силаботонічних творів. Серед них найширшого використання набули дактилічні поезії, їхній сегмент складає 4% від силабо-тонічних структур. Амфібрахічними розмірами укладено 3% віршованих творів. Анапестичні форми властиві лише для 0,8% творів.

Частка трискладовиків в українській літературі становить 25,5% від усіх силаботонічних структур. Найуживанішими є амфібрахічні метри, вони характерні для 12,8% силабо-тонічних творів. Віршовані твори, укладені дактилем, характерні для 6,7% усіх монорозмірних силабо-тонічних поезій. Анапест властивий для 6% силабо-тонічних творів.

Дактилічні розміри в румунській поезії характерні для 4% силабо-тонічних творів і для 51,3% від усіх трискладовиків. Переважають монорозмірні дактилічні структури – 91,5% від усіх дактилів, сегмент різностопових форм – 8,5%. Румунські автори апробували такі дактилічні розміри: Д4ц, Д5ц, Дбц і Дрз.

Частка дактилічних форм в українській поезії, за підрахунками О.Любімової, становить 25,6% від трискладових структур. Українські автори використовували такі розміри: Д2, Д3, Д4ц, Д5ц, Дбц і дактилічні різностоповики.

© Бунчук Б., Паладян К., 2013–2014

На думку М.Ґаспарова, якщо "ритм ямба та хорея визначався переважно розташуванням пропусків наголосу на сильних місцях – в тристопових розмірах пропуски наголосів маловживані через природній ритм мови, і ритмічна різноманітність вірша досягається не ними, а розташуванням словорозділів та понадсхемних наголосів" [1, 140–141].

Н.Костенко серед українських 3-складових розмірів виокремлює два основні види: "1) утворені на силабічній основі народної пісні або книжної поезії і 2) власне силаботонічні, що формувалися на національному ґрунті не без впливу західноєвропейської поезії. Першому виду властиві надсхемні акцентні обтяження і пропуски схемних наголосів; другий канонічний" [4, 186].

Короткі дактилічні розміри наявні лише в українській поезії. Двостоповий дактиль властивий поезіям М.Чернявського, П.Грабовського, Я.Щоголева, Л.Глібова, Лесі Українки, І.Франка. Його частка становить 10% від усіх дактилічних творів. Загальний відсоток рядків з обтяженнями у двостоповиках становить 5,3%. Середня кількість атонованих рядків – 10,1%.

Тристоповий дактиль теж зафіксований лише в українській поезії, його частка становить 23% від усіх дактилів періоду. Ритм Д3 характерний для поезій Б.Грінченка, Олени Пчілки, О.Кониського, І.Манжури, Дніпрової Чайки, В.Мови-Лиманського, Лесі Українки, І.Франка, С.Яричевського.

Усереднені показники рядків з позасхемними наґолосами у творах, написаних Д3, – 5,2%. Відсоток рядків з пропуском наголосів – 7,3.

Чотиристоповим дактилем у румунській поезії періоду укладено 6,4% від усіх дактилічних структур. Найчастіше румунські автори вдавалися до форми Д4цу1. Такий ритм властивий поезіям Дж.Кошбука "Ромашка" (1890) та С.Боднереску "Любов" (1894). Подамо фрагмент поезії Дж.Кошбука "Ромашка":

"Vino cu mine! Tânăr sunt eu,
Tu eşti frumoasă, floare de nalbă!
Noaptea voi face-o să-ţi fie albă,
Din stele roşii face-ţi-voi salbă,
Brâu îţi voi face din curcubeu." [12, 587]

–U–U–U‖–U–U–
–U–U–U‖–U–U–U
–U–U–U‖U–U–U атон. III
U–U–U‖–U–U–U п/сх.
–U–U–U‖U–U–– атон. III

У поезії А.Мачедонскі "Келугерень" (1882) витримано "правильний" ритм і цезуровий поділ. Наведемо приклад:

"Ale Islamului hoardele barbare
Vin ca lăcustele câmpu-nnegrind;
Sila cea groaznică, moartea şi flacăra
Calcă pe ţarine lung vuvuind." [18, 96]

U–U–U–U‖–U–U–U–U атон.I
–U–U–U–U‖–U–U–– п/сх.
–U–U–U–U‖–U–U–U–U
–U–U–U–U‖–U–U–

Оригінальність вірша полягає в характері каталектики, парні віршорядки мають чоловіче закінчення, тобто дактиль усічений на два склади. Відсоток атонованих рядків в поезії складає 22%, кількість рядків з позасхемними наголосами – 4%.

Усереднений відсоток рядків з позасхемними наголосами у творах, укладених Д4ц, становить 10,2%, відсоток версів із пропуском наголосів – 28,3%.

Чотиристоповий дактиль в українській літературі є найпопулярнішим серед дактилічних структур, його частка становить 39,8% від усіх дактилів періоду. Найчастіше використовували Д4ц М.Чернявський, Я.Щоголів, Леся Українка, І.Франко. У чотиристоповиках, за даними О.Любімової, поети витримували "правильний" ритм і цезуровий поділ.

Усереднені показники атонованих рядків – 11,1%. Відсоток рядків з позасхемними наголосами – 7,9%.

П'ятистоповий дактиль є новим розміром для румунської поезії, його частка становить 2,1% від дактилічних творів періоду. Ритм Д5ц характерний для поезії М.Емінеску "Ввечері на пагорбі" (1884). Форма твору вражає своєю оригінальністю – дактиль має цезурне усічення на два склади. Наведемо приклад:

"Sara pe deal bucuimul sună cu jale,

Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine."
[14, 280].

⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–

Більшість румунських віршознавців, зокрема М.Бордеяну [11, 136], А.Войка [22, 223–224] характеризують структуру вірша як силабо-тонічний логаед і пропонують таку схему віршорядків: перший піввірш є хоріямбом, другий має схему Д2+Х1. Л.Куруч також вважає таку структуру лагаедичною з різницю в тому, що в ІІ піввірші він фіксує дактилічні стопи [5, 91].

На гадку Л.Ґалді, твір має ритм хореїчного дванадцятискладовика, який через наявність двох цезур складається з трьох різних метрів. Віршознавець не вказав, які метри він мав на увазі, але стверджує, що ритм вірша схожий на 12-складовик Дософтея. Таким чином, Л.Ґалді вважає вірш М.Емінеску віддзеркаленням давньої румунської версифікації [16, 222–223].

І.Фунеріу [15, 134] і М.Діну [13, 105] вважають, що вірш має дактилічний ритм з цезурним усіченням на два склади. Ми поділяємо їхні міркування.

В український поезії Д5ц притаманний для 2,4% дактилічних структур. Така форма властива творам П.Куліша, Б.Грінченка та Лесі Українки. В українських авторів форма Д5ц здебільшого викликає уявлення про силабо-тонічну імітацію античних розмірів. Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами становить – 6,3%. Відсоток атонованих версів – 12,5.

Д6ц в румунській поезії означеного двадцятиліття витримано 83% від усіх дактилічних структур. До цієї форми вдалися С.Боднереску (94,9% поетових дактилів), А.Влахуце (25%) та Д.Замфіреску (100%, у поета наявний лише один дактилічний вірш). Найбільший показник щодо використання цієї форми фіксуємо у творчості С.Боднереску (94,9% від усіх шестистоповиків періоду). Такі структури виступають силабо-тонічним відповідником античних розмірів.

Фіксуємо два типи ритмічних форм цього розміру. До першого відносимо структури, які викликають уявлення про наслідування гекзаметра. Їхня частка становить 46,2% від всіх Д6ц. Серед них виділяємо два різновиди:

а) Форми Д6ц, які відповідають "ідеальній" структурі античного розміру. Таких форм – 41% від усіх шестистоповиків, вони зафіксовані у творчості С.Боднереску. Наведемо приклад:

"Mii de primejdii aşteaptă la drumuri când noaptea nu-i lună,
Greu opinteşte pe căi călăuzul, ş-ades nu cunoaşte
Câmpul în dreapta, pădurea din stânga, nu-n faţă cărarea.
Dară, iubită, pe-a robilor cale vin sigur la tine."
[10, 69].

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–

Фіксуємо наявність усіх дактилічних стоп. Цезура, як і в античному відповіднику, рухома і перебуває в середині дактилічної стопи.

б) Форми Д6ц, які передають античний розмір дактило-хореєм. Таких структур 5% від усіх шестистоповиків. Вони властиві віршам Д.Замфіреску "Від вілли Тускулани" (1894) та А.Влахуце "Меланколія" (1886). Обидва поети не дотримуються симетрії в цезурованому поділі версів. У творі Д.Замфіреску хорей постає на четвертій стопі, а цезура рухома, вона з'являється в середині стопи. У вірші А.Влахуце хорей замінює третю стопу дактиля, але цезура перебуває в середині хореїчної стопи. Наведемо фрагмент вірша А.Влахуце "Меланколія":

"Întristătoare poveşti, nespus de iubite-ntr-o vreme,
Nu mai cercaţi a-mi vorbi de zânele voastre cu steme.
Mândre palate, viteji, şi cai ce mănâncă jăratic,
Stinsu-s-au toate de veci! Copilul de-atunci, nebunatic..." [21, 58]

⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–⏑–⏑– атон. І

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–

Як бачимо, румунські автори намагалися дотримуватися канонів, щодо імітації античного метру.

До другого типу Д6ц зараховуємо поезії, які викликають уявлення про античний "елегійний дистих", тобто поєднання одного рядка гекзаметра і одного верса пентаметра. Таких структур – 53,8% від усіх шестистоповиків. До цієї форми звернувся С.Боднереску (56,8% поетових Д6ц). Наведемо приклад:

"Arde în pieptu-mi nestinsa văpaie, şi gândul s-avântă,
Fulger în sobru-i neajuns; dorul îl mână cumplit.
Unde e ţinta lui? unde? prin nor şi senin de străbate
Făr de repaos etern? unde-i limanul dorit?" [10, 72].

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–

У більшості 6-стоповиків розмір витриманий "чисто". Лише у трьох творах С.Боднереску фіксуємо позасхемні наголоси, що в середньому становить 6%.

Усереднені показники атонованих рядків у творах, витриманих в річищі Д6ц, – 2,5%. Відсоток рядків з позасхемними наголосами – 2.

Шестистоповий дактиль в українській поезії аналізованого періоду характерний для 2,7% від всіх дактилічних розмірів. Така форма властива віршовим творам В.Самійленка, Б.Грінченка, М.Чернявського та І.Франка. Усереднений показник рядків з понадсхемними наголосами становлять 3,8%, усереднений відсоток атонованих версів – 9.

Різностоповим дактилем у румунській поезії витримано 8,5% від усіх дактилічних розмірів. Серед різностоповиків найпопулярнішими є врегульовані структури – 80%. До таких форм звернувся Д.Замфіреску (75% від його дактилічних розмірів). Серед поетових різностоповиків фіксуємо такі форми: Д2422 "Тебе питав" (1883), Д3332 "Метелик" (1899) та Д4442 "Душа" (1899). Наведемо для прикладу уривок поезії "Метелик" у засвідчено короткі двостопові та тристопові верси:

"Fluture, fluture, fluture,
Aripa vîntul şi-o scuture,
Craiule tînăr al florilor,
Crainic al zorilor." [23, 81]

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–

До неврегульованих різностопових дактилів зараховуємо поезію С.Боднереску "Штора" (1894). Вірш має будову Д2–4.

В українській поезії частка дактилічних різностоповиків складала 22,1%. Найуживанішими були врегульовані структури. Серед них домінувала схема Д4343 – 41,7% від усіх різностопових дактилів. Українські автори також вдавалися і до інших розмірів: Д3332, Д4442, Д44442, Д42442, Д3343, Д223223, Д224224, Д22232, Д443443, Д43443.

Серед неврегульованих дактилів найчастіше вживалися розміри: Д2–6, Д3–5, Д6–5.

Амфібрахічні поезії в румунській літературі періоду становлять 3% від силабо-тонічних структур та 38,6% від трискладовиків. У свою чергу, на монорозмірні форми припадає 50,5% всіх амфібрахічних структур. Поети апробували такі розміри: Амф2, Амф3, Амф4ц, Амф6ц та врегульовані різностоповики.

Амфібрахічні структури в українській поезії домінують серед трискладовиків. Їхній сегмент становить 12,8% від силабо-тонічних творів та 49,3% від усіх трискладових розмірів. Українські автори вдалися до Амф2, Амф3, Амф4ц та різноманітного поєднання різностопових структур.

У румунській поезії ритм Амф2 властивий для 4% від усіх амфібрахіїв. До цього розміру звернулися А.Мачедонскі (20% від поетових амфібрахіїв) та Дж.Кошбук (8,3%).

У двостоповиках не фіксуємо ані позасхемних наголосів, ані стоп з пропущеним наголосом.

"Чистота" ритму порушена у творі Дж.Кошбука "Осінь" (1893): один рядок витриманий в річищі Д2. Початок вірша такий:

"Toamna târziu,
În noaptea cu lună,
Cum vâjâie codru
Şi geme, şi sună!
Din nordul cu neguriUn vuiet răsare
Şi vine, şi creşte
Mai iute, mai tare." [12, 144]

⏑⏓⏑⏓ Д2
⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑

В українській літературі частка Амф2 становить 10% від усіх поезій періоду. До такої форми найчастіше вдавалися М.Чернявський, Г.Кернеренко, М.Кузьменко, І.Франко. У двостоповиках атоновані рядки відсутні, усереднений відсоток версів з понадсхемними наголосами становить 9,2%.

Сегмент Амф3 в румунській поезії складає 22% від усіх амфібрахіїв. Цей розмір апробували в своєму поетичному доробку Д.Замфіреску (53,8% від поетових амфібрахіїв), Дж.Кошбук, А.Влахуце, Т.Деметреску (по 33,3%). Наведемо приклад з поезії Дж.Кошбука "Жорстока пісня" (1896):

"Voi laşi dătători de porunci,
Mai râdeşi! Nevolnică turmă,
Mai râdeşi, că-i râsul din urmă!
S-apropie ziua! şi-atunci
Vedea-veşi, sălbateci barbari,
Câmpiile voastre-necate
De vuietul multor armate,
Ca vuietul apelor mari –" [12, 110]

⏑⏓⏑⏓⏑⏓
⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑⏓
⏑⏓⏑⏓⏑⏓

⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑⏓

Щодо ритму тристоповика, то він здебільшого витриманий. Лише в поезіях Д.Замфіреску фіксуємо атоновані рядки і позасхемні наголоси. Найбільший показник таких "збоїв" фіксуємо у вірші "Scherzo" (1897), в якому налічуємо по 6,3% рядків з атонаціями та позасхемними наголосами. У поезії Дж.Кошбука "Романс" (1894) наявні 4,7% рядків з позасхемними наголосами.

У середньому частка рядків з позасхемними наголосами у творах, з ритмом Амф3, становить 0,8%, відсоток атонованих рядків – 1,2.

В українській поезії частка Амф3 становить 17,5% від всіх амфібрахічних творів. Така форма властива поезіям А.Бобенко, Лесі Українки, М.Старицького, П.Куліша, І.Франка, С.Яричевського, О.Маковея.

За даними О.Любімової, у творах з ритмом Амф3 усереднений показник рядків з обтяженнями – 12,4%, кількість рядків з атонаціями – 1,2%.

Чотиристоповим амфібрахієм у румунській літературі витримано 21,7% від амфі-брахічних творів. Такі структури фіксуємо у творчості С.Боднереску (100%), А.Мачедонскі (20%), Дж.Кошбука (16,7%) та Д.Замфіреску (15,4%).

Більшість чотиристоповиків означеного періоду належать, за класифікацією Н.Костенко [136, 186], до другого виду. Такі конструкції наявні у творах С.Боднереску та А.Мачедонскі:

"Cunosc o fântână pe valea umbrită
Un grangur de aur cântând m-a-ndemnat
S-adorm între frunze de plopi şi răchită,
Să uit de oraşul în care-am oftat." [18, 38]

⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑

У чотиристоповиках Дж.Кошбука та Д.Замфіреску фіксуємо наявність позасхемних наголосів. Найбільше рядків з обтяженнями засвідчено у поезії Д.Замфіреску "Палац

Фіскано" (1889) – 12,5%. У інших 4-стоповиках цей процент не перевищує 3,8.

Усереднений показник рядків з позасхемними наголосами у творах, з ритмом Амф4ц, не перевищує 1,3%, атонованих рядків – 1,2%.

В українській поезії чотиристоповик був найуживанішим серед монорозмірних амфібрахіїв. Його частка становить 33% від усіх амфібрахічних поезій. Найчастіше до нього вдалися І.Манжура, М.Вороний, М.Чернявський, Я.Щоголів, П.Карманський, І.Франко.

За даними О.Любімової, кількість рядків з позасхемними наголосами у Амф4ц складала 18,3%. Процент атонованих рядків – 0,7.

Амф5ц наявний лише в українській поезії, його частка становить 0,6% від всіх амфібрахіїв. Цей розмір використовували Б.Грінченко та М.Старицький. У їхніх творах наявні верси з позасхемними наголосами, їхній відсоток – 8,5%.

У румунській літературі означеного періоду фіксуємо ритм Амф6ц, його частка становить 2,8% від всіх амфібрахіїв. Така форма властива віршеві А.Мачедонскі "Буколічна хвиля" (1895). Наведемо приклад:

"Bucolica undă reposă în tihna de sălcii pletoase,
Ici-colo trăsnite cu aur de-a soarelui apoteoză,
Când, fragezi păstori, în penumbră, albesc ca idile frumoase
Şi goi izbucnesc dintre sălcii – eglogă lactee şi rozăă" [18, 342].

⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑ атон. V
⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑

У творі фіксуємо один рядок з пропуском наголосу на 5-ій стопі, його частка становить 12,5%.

Найширшого використання в румунській поезії періоду набули амфібрахічні різностопові структури. Ними витримано 49,5% від усіх амфібрахіїв. Серед різностоповиків фіксуємо лише врегульовані форми. Найчастіше до них вдавався Дж.Кошбук – 31,3% від всіх різностоповиків.

Румунські автори використовували різноманітне поєднання амфібрахічних розмірів, серед яких: Амф3332 ("Королівська казка" та "На озері Тум" Т.Деметреску, 1896), Амф3663 ("Легенда" Д.Замфіреску, 1897), Амф4242 ("Ах, співай завжди" А.Влахуце, 1880), Амф4343 ("Божевільна" Д.Замфіреску, 1894), Амф44422 ("Арабів кінь" А.Мачедонскі, 1882; "Чому тебе кохав" Д. Замфіреску, 1897), Амф44443 ("Вічна пісня" А.Влахуце, 1895), Амф434442 ("Паша-Хассан" Дж.Кошбука, 1894), Амф444244 ("На могилі Шеллі" Д.Замфіреску, 1899), Амф333332 ("Початок дня" та "Лінивий" Дж.Кошбука, (1899), Амф13131313 ("Прокляття" К.Скроба, 1896), Амф43434343 ("Лісова фея" Дж.Кошбука, 1899), Амф4444344443 ("Радовіка" Дж.Кошбука, 1888) та Амф222222111 ("Школярам" А.Мачедонскі, 1890). Наведемо для прикладу уривок вірша Дж.Кошбука "Паша-Хассан":

"Pe vodă-l zăreşte călare trecând
Prin şiruri, cu fulgeru-n mână.
În lături s-azvârle mulţimea păgână.
Căci vodă o-mparte, cărare făcând,
Şi-n urmă-i se-ndeasă, cu vuiet curgând,
Oştirea română." [12, 861]

⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑‖⏑⏓⏑⏓⏑
⏑⏓⏑⏓⏑

В українській поезії також превалювали різностопові амфібрахічні структури, їхній сегмент серед амфібрахічних розмірів становить 39,5%. Серед них домінували схеми Амф4343 (50,5% від всіх різностоповиків). Також зафіксовані й інші розміри: Амф434344, Амф4242, Амф223223, Амф112112, Амф442222, Амф4453, Амф43333, Амф444441 т.ін.

Анапест у румунський поезії залишається маловживаним розміром. Його частка серед силабо-тонічних структур становить 0,8%. Серед трискладовиків його сегмент сягає лише 9%. Така форма характерна віршеві Б.П.Хашдеу "Gaudeamus" (1897):

"Când o fi să mă duce i la criptă...
Nu pe mine, ci vasul rămas:

D-ocamdată în vasu-i înfiptă
O făclie sclipind din cel vas
O sertină
lumină
pe-un ceas." [17, 123]

∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥∪
∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥
∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥∪
∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥
∪∪⊥∪
∪⊥∪
∪⊥

Твір витриманий в річищі Ан3. Поезія характеризується "чистим" ритмом.

В українській поезії частка творів, укладених анапестом, становить 6% від усіх моно-розмірних силабо-тонічних творів та 23,3% від трискладових структур. За даними О.Любімової, у межах анапестичних поезій панували форми Ан3 – 47,7%. У таких поезіях кількість рядків з понадсхемними наголосами сягала 21,6%, атонацій немає. Серед анапестичних розмірів наявні форми Ан2 – 14,4%, Ан4ц – 13,3%, Ан5ц – 1,4%, Анрз – 23,2%. Частка рядків з позасхемними наголосами та атонаціями була такою: Ан2 – 17,2% п/сх., атонацій – 0; Ан4ц – 17,3% п/сх., атонацій – 0; Ан5ц – 18,3% п/сх., атонацій – 0. Серед різностопових конструкцій зафіксовані: Ан4343 (31,5% всіх різностоповиків), Ан223223, Ан3343, Ан2323, Ан221221, Ан2121 т.ін.

Отже, до трискладових розмірів, у порівнянні з двоскладовими, як румунські так і українські автори вдавалися значно рідше, причому трискладові структури превалюють в українській поезії – 25,5%. У румунській літературі сегмент трискладовиків становив 7,8%. Серед них найширшого використання в румунській літературі набули дактилічні поезії – 4% від силабо-тонічних структур, в українській найуживанішими є амфібрахічні метри, вони характерні для 12,8% силабо-тонічних поезій.

Частка інших трискладовиків у румунський літературі така: амфібрахічними розмірами укладено 3% віршованих творів, анапестичні структури властиві лише для 0,8% творів. В українській поезії віршовані твори з ритмом дактиля характерні для 6,7% усіх монорозмірних силабо-тонічних поезій, анапест властивий 6% силабо-тонічних структур. Серед трискладових форм наявні різностопові структури, причому в обох літературах найуживанішими є амфібрахічні різностоповики: в українські – 39,5% від усіх амфібрахічних розмірів, в румунській – 49,5% відповідно. У всіх румунських трискладових формах значно менший відсоток версів з атонаціями.

1. *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха / М. Гаспаров. – М. : Наука, 1984. – 314 с.
2. *Качуровський І.* Метрика : підручник / І. Качуровський ; [гол ред. М. С. Тимощик, ред. Л. Л. Щербатенко]. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
3. *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / В. Корнійчук. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – 488 с.
4. *Костенко Н.* Українське віршування XX століття : навчальний посібник / Н. Костенко. – К. : Либідь, 1993. – 586 с.
5. *Куруч Л. И.* Молдавское стихосложение: (история, теория, типология) / Л. И. Куруч. – Кишинев : Штиинца, 1985. – 235 с.
6. *Любімова О.* Українське віршування 80–90-х років XIX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.10.06 "Теорія літератури" / О. Любімова. – Тернопіль, 2009. – 20 с.
7. *Ніньовський В.* Поетичні форми Івана Франка / В. Ніньовський. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – 314 с.
8. *Сидоренко Г.* Від класичних нормативів до верлібру / Г. Сидоренко. – К. : Вища школа, 1980. – 182 с.
9. *Berca O.* Ritmul / O. Berca, E. Berca // Limbaj poetic şi versificaţie în secolul al XIX-lea (1870–1900). Versificaţia. – Timişoara : Tip. univ. din Timişoara, 1978. – P. 47–111.
10. *Bodnărescu S.* Scrierile lui... / S. Bodnărescu. – Cernăuţi : Tip. Archiepiscopală, Ed. autorului, 1884. – 223 p.
11. *Bordeianu M.* Versificaţia românească / M. Bordeianu. – Iaşi : Junimea, 1974. – 343 p.
12. *Coşbuc G.* Opere / G. Coşbuc ; [Academia Română ; ed. îngr., pref. E.Simion]. – Bucureşti : Ed. Fundaţiei Naţionale pt. Ştiinţă şi Artă, univers enciclopedic, 2006. – Vol. 1 : Poezii. – LXXVI, 1085 p.
13. *Dinu M.* "E uşor a scrie versuri..." Mic tratat de prosodie românească./ M. Dinu. – Bucureşti : Ed. Institutului Cultural Român, 2004. – 279 p.
14. *Eminescu M.* Opere / M. Eminescu ; [Academia Română ; ed. îngr. D. Vatamaniuc., pref. E. Simion]. – Bucureşti : Univers enciclopedic, 1999. – Vol. 1 : Poezie. – LXXVII, 1001 p.
15. *Funeriu I.* Versificaţia românească./ I. Funeriu. – Timişoara : Facla, 1980. – 175 p.
16. *Galdi L.* Introducere în istoria versului românesc. / L. Galdi. – Bucureşti : Minerva, 1971. – 480 p.
17. *Hasdeu B. P.* Opere / B. P. Hasdeu ; [Academia Română ; ed. îngr. de S. Ilin şi I. Oprişan, pref. E. Simion] – Bucureşti : Ed. Fundaţiei Naţionale pt. Ştiinţă şi Artă, univers enciclopedic, 2006. – Vol. 1 : Poezii. Proză. – LXXXVIII, 1758 p.
18. *Macedonski A.* Opere / A. Macedonski ; [Acedmia Română ; ed. alc. M. Coloşenco, introd. E. Simion] – Bucureşti : Ed. Fundaţiei Naţionale pt. Ştiinţă şi Artă, univers enciclopedic, 2004. – Vol. 1 : Versuri. Proză în limba română. – XCVI, 2160 p.
19. *Stereinu V.* Versificaţia modernă / V. Stereinu. – Bucureşti : EPL, 1966. – 350 p.
20. *Tohăneanu G.* Eminesciene / G. Tohăneanu. – Timişoara : Facla, 1989. – 315 p.
21. *Vlahuţă A.* Scrieri alese / A. Vlahuţă ; [ed. îngr., note, coment. şi bibliogr. V. Râpeanu]. – Bucureşti : Ed. pt. Literatură; 1963. – Vol. 1. – CXXXVIII, 364 p.
22. *Voica A.* Reverii sub tei / A. Voica. – Bucureşti : Floare albastră, 2006. – 238 p.
23. *Zamfirescu D.* Opere / D. Zamfirescu ; [ed., îngr., pref., note, glosar M. Gafiţa]. – Bucureşti : Minerva, 1970. – Vol. 1 : Poezii. – CXXXI, 659 p.

В статье сравнивается румынская и украинская версификация 1880–1899 годов в аспекте использования трехсложных размеров. Трехсложные структуры преобладают в украинской поэзии, в основном в форме трехсложных разностопников. Равностопные структуры фиксируем в обеих литературах: Д4ц, Д5ц, Д6ц, Амф2, Амф3, Амф4ц, Амф6ц, Ан3 – в румынской, Д2, Д3, Д4ц, Д5ц, Д6ц, Амф2, Амф3, Амф4ц, Ан2, Ан3, Ан4ц, Ан5ц – в украинской.

Ключевые слова: *версификация, метр, размер, трехсложники, дактиль, амфибрахий, анапест.*

The article compares the Romanian and Ukrainian versification during 1880–1899 from the point of view of using three-syllable meters. Tree-syllables structures prevail over Ukrainian poetry mostly as three-syllable forms with different meters. Similar meter structures can be identify in both literatures: Dactyl4, Dactyl5, Dactyl6, Amphibrach2, Amphibrach3, Amphibrach4, Amphibrach6, Anapest3 – in the Romanian, Dactyl2, Dactyl3, Dactyl4, Dactyl5, Dactyl6, Amphibrach2, Amphibrach3, Amphibrach4, Anapest2, Anapest3, Anapest4, Anapest5 – in the Ukrainian.

Keywords: *versification, meter, size, three-syllable meters, dactyl, amphibrach, anapest.*

УДК 82.091:821.162.1+821.161.2 "XIX/XX"
ББК 83.3 (4Пол)1

Тамара Ткачук

ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ОБРАЗНІСТЬ У МАЛІЙ ПРОЗІ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО І ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

У статті на основі компаративного зіставлення досліджуються засоби експресіоністської поетики у творчості С.Пшибишевського і В.Стефаника. Відзначено спільність у зображенні письменниками смерті, трагічності буття, апокаліптичних візій, крику. Відмінність полягає у способі конструювання авторами хронотопних образів, пейзажів.

Ключові слова: *експресіонізм, типологія, пейзаж, хронотоп.*

До кола наукових інтересів Володимира Григоровича Матвіїшина – мого наукового керівника, талановитого науковця, Учителя – належали, в тому числі й українсько-польські літературні зв'язки, зокрема місце і значення творчості В.Стефаника у польському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. Тому цілком виправданою у збірнику є стаття, присвячена творчості С.Пшибишевського і В.Стефаника.

Двох неординарних письменників С.Пшибишевського і В.Стефаника – єднає чимало чинників, однак стільки ж, очевидно, і різнить, зокрема їхня філософська концепція буття, розуміння ролі людини в ньому та чутливе ставлення її до дійсності. Літератори сту-

© Ткачук Т., 2013–2014

діювали медицину (В.Стефаник – у Кракові, С.Пшибишевський – у Берліні), а тому зуміли заглибитись у сутність людського єства, поєднуючи духовне й фізіологічне начала. Проте якщо С.Пшибишевський залишався естетом, космополітом, вважаючи, що мистецтво не повинно служити народові, оскільки за таких умов воно перетвориться на "Biblia pauperum" ("Біблію для убогих"), то В.Стефаник, як зауважила О. Черненко, "зв'язався "вузлом смертельним" зі своїм народом, навіть тоді, коли власну творчість виніс понад так зване "служіння громаді", понад реалістичне зображення побуту, в площину тих вселюдських істин, які непокоїли мистців та письменників сучасної йому Європи [32, 70]". Дослідниця помітила спільні мотиви у творчості слов'янських письменників: "... Єднала Стефаника і Пшибишевського потреба зображувати "голу душу" людини, що було основою експресіоністичного світогляду... [32, 98]". Експресіоністи намагалися змінити дійсність, застосовуючи нервозність, уривчастість письма, передаючи тривожність, дисгармонію світу. Саме експресивність почуттів життєво загубленого героя і намагалися передати В.Стефаник і С.Пшибишевський.

Проблеми зла, кари і вини у їх творах пов'язана із проблемою страждання і смерті. На цьому аспекті творчості українського новеліста наголосила, зокрема, О.Черненко: "…Аспект страждання, морального чи фізичного, не тільки став у центрі творів Стефаника – як і всіх експресіоністів, – але на цьому тлі виросла в них і його гльорифікація, яка не має нічого спільного з садистичними тенденціями, що їх деякі критики не раз закидали експресіоністам" [31, 150].

В.Стефаника і С.Пшибишевського єднає тема трагічного в творах. В.Стефаник зосереджує увагу читача на страшних моральних і психологічних проблемах, передаючи крик душі кожного із героїв, натомість С.Пшибишевський аморалізує дійсність, підносить потворне до форм містичнах, позаземних. Водночас Стефаникові герої є вихідцями із села, звичайні люди, тоді як С.Пшибишевський у свої твори вводив інтелектуалів, представників творчих професій, адже письменника цікавило вишукане середовище, богема.

С.Пшибишевський намагався встановити критерії емпіричного засвоєння дійсності, поєднував у собі якості особистості "містика", "екстатика", якому притаманне вміння за допомогою художнього слова відчувати й проникати в життєві деталі, підсвідомі стани, за що його називали "магом дійсності". Метатекст письменника насичений незвичайними для сучасних йому творів подробицями, де він оперував маренням, гіпнозом, небезпечними екстатичними станами, шаленим, часто несподіваним для читача збудженням, що сприяло проникненню у сферу підсвідомого.

Саме "смерть" у прозі С.Пшибишевського й В.Стефаника є невід'ємним складником страждання, що стає причиною трагічного сприйняття дійсності, усвідомлення абсурдності існування, які стали предметом обсервації декадансу та експресіонізму. Смерть у творчості літераторів набуває нового сенсу, "віталізується" (О.Черненко), а трагізм компенсується максимами буддійської філософії, яка була поширеною на межі XIX і XX століть, у тому числі й в Україні. У цей період есхатологічна тематика поглиблювала відчуття кінця, але в сенсі часу лінійного, історичного профанного.

Страждання стає основою світорозуміння, сенсом буття, засобом осягнення істини, яка звільняє людину від земного, абсолютизується. Саме естетика страждання у творчості С.Пшибишевського конституюється як атрибут експресіонізму. Герої творів С.Пшибишевського у своїй сутності наближаються до страждання через бунтарство, Стефаникові ж персонажі страждають заради самого страждання як невід'ємної ознаки життя. Воно стає засобом створення справжнього, вічного мистецтва, що доводять у власних творах С.Пшибишевський ("До психології творчої особистості", "Confiteor"), В.Винниченко ("Чорна Пантера і Білий Ведмідь"), О.Кобилянська ("Impromtu phantasie"), М.Коцюбинський ("Цвіт яблуні"), В.Пачовський ("Жертва штуки"), В.Стефаник ("Чарівник", "У воздухах плавають ліси"), М.Яцків ("Дівчина на чорнім коні").

Страждання, за С.Пшибишевським, тісно пов'язане з нереалізованою енергією чи садомазохістським, нерозділеним, коханням. Звідси зміщення уваги письменника у сферу сексуального життя людини. Несамовитий вир жіночих тіл у його творах створює систему "маяка", де особи, що підкоряються впливу потягів, знищують без вагань щастя інших (Фальк в "Homo sapiens", Єва в драмі "Сніг", Агай у "Для щастя", ліричний герой поем прозою "Андрогине", "Біля моря", "Внебовходження"), оскільки глибоко переконані у власній нещасливій долі. Еротизм С.Пшибишевського, будучи тісно пов'язаним зі смертю, виходить за межі реальної дійсності, підносячись до позаземних вимірів. Страждаючи, його персонажі відчувають повноту життя. Буття сприймається ними як коло страждань, що наштовхує на аналогії із буддизмом, де життя, унаслідок гріховної людської сутності, її прагнення до насолод, перетворюється на низку страждань. Звідси мотив приреченості, спокутування не тільки власних гріхів, а й гріхів попередніх поколінь (поеми в прозі "Свят-вечори", "Поминальна меса", "Androgyne", "Біля моря", "Внебовходження", драми "Сніг", "Мати", "Танець кохання і смерті", романи "Діти сатани", "Міцний чоловік").

В.Стефаник же намагався розкрити психологію українця-селянина, що знаходиться в межовій ситуації. Його буття перетворилося на конання через нестерпне соціальне становище. Однак простір новел письменника не обмежується тільки соціумом, він сягає позаземних вимірів, глибин людської душі, де індивід перебуває наодинці із собою та Всесвітом. Таким чином, новеліст наголошує на парадоксальності людського існування, його трагізмі, що здатна довести тільки смерть. У мініатюрах В.Стефаника спостерігаємо перенесення проблеми, здавалося б, "маленької людини" у площину загальнолюдських психологічних потреб, ситуації, коли реалізується Шопенгауерівське бачення, що "чим завгодно будеш після своєї смерті, хоч би то були нищість і злиденність. Вона стане для тебе природною так само, як звичайне органічне буття [56, 20]". Люди в новелах письменника відчувають непосильний тягар власної тілесної оболонковості, звільнення від якої для них є великим щастям, а тому смерть є бажаною, оскільки знаменує початок вільного життя ("Катруся", "Стратився", "Синя книжечка", "Виводили з села", "У корчмі", "Лесева фамілія", "Сама-саміська", "Скін", "Новина" та ін.). Звідси нівелювання страху перед смертю, оскільки, на думку А. Шопенгауера, "... тільки малі обмежені люди можуть по-справжньому боятися смерті як свого знищення; для людей обдарованих такі страхи не властиві [57, 435]". Стефаникові герої за своїм суспільним статусом – це "маленькі люди", але за силою духу, широтою, глибинністю світогляду, філософським ставленням до життя вони є непересічними особистостями.

Пізнання та усвідомлення людиною смерті чи не найгрунтовніше репрезентовано в поемах у прозі "Свят-вечори" (1895) та "Поминальна меса" (1900) С.Пшибишевського. У "Поминальній месі" письменник стверджує, що від народження людина приречена на повільний процес помирання. Герой поеми – неврастенік, мономан, що потерпає від психозу, страшних фантомів. Унаслідок конфлікту між раціональним та ірраціональним, що відбувається в його психіці, герой втрачає відчуття власної гендерної належності і покінчує життя самогубством. Польський письменник написав цей твір під впливом давньоіндійських гімнів, зокрема найдавнішої індоіранської релігійної пам'ятки "Рігведи" (1700–1100 рр. до н. е.), у якій акцентується на значному впливі на людину сексуальної енергії. Використавши алюзію із Євангелія від Святого Івана "На початку було слово…", С.Пшибишевський розпочинає посму в прозі словами "На початку був потяг", що нагадує формулу життя, подану в "Рігведі": "На початку була Калі, життєва сила", – де Калі уособлює один із видів сексуальної енергії. Поема в прозі "Свят-вечори" порушує тему кохання-пристрасті у сім'ї, яке закінчилося зрадою дружини, унаслідок чого герой змушений викреслити її зі свого життя. Чоловік залишився з малолітнім сином, позбавивши дружину можливості його виховання. Інтелектуально-візійний простір твору підпорядкований уяві героя, де він роздумує над тріадою "жінка – туга – мистецтво". Саме жінка стала причиною нездійсненності його мрій, його очорнення. Герої творів С.Пшибишевського і В.Стефаника приречені на страждання і смерть.

У поемах в прозі "Андрогине", "Біля моря", "Внебовходження" та романах "Homo sapiens", "З глибини", "Крик" С.Пшибишевського і новелах "Портрет", "Сама-саміська", "Скін" В.Стефаника простежується звернення до природи підсвідомих чинників та мотивацій душевного стану індивіда, який перебуває на межі між життям і смертю, а тому очікує свого кінця. Наприклад, у новелі В.Стефаника "Дорога" син, який не може продовжувати свій життєвий шлях після втрати матері, просить у Бога допомоги: "Боже, ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен вже йти! [16, 167]". Згодом він "скакав з могили на могилу, як осіннє перекотиполе [16, 167]", аж поки не натрапив на свою. Порівняння людини з перекотиполем увиразнює абсурдність буття героя, його непотрібність на землі, а процес стрибання передає рух, а отже, життя

і є вказівкою на приреченість людини переживати втрати. В.Стефаник метафоризує смерть, а тому акумулює трагізм процесу помирання у синтаксичній конструкції: "Припав до нього [гробу – уточнення наше. – *Т.Т.*], як давно до маминої пазухи [16, 167]". У творі увага читача фокусується на одвічному прагненні людини повернутися до пралона, первинного стану, що нагадує дитинство. Гріб стає затишним місцем, де нівелюються всі земні турботи. Зберігається ланцюг зв'язку: "мамина пазуха – дитина – земля", який визначає онтологічний сенс людського буття, одвічне прагнення (за Е.Фромом) повернутися в материнське лоно, де було відчуття повної захищеності.

С.Пшибишевський фокусує смерть у процес злиття людини із пралоном природи, піднесення до неба, проте не фіксує глибокого трагізму людської екзистенції, як це робить В.Стефаник. У творах польського письменника смерть сприймається чи то як візійні марення героя, чи то як неоромантичне проникнення у сфери сакрального. Ототожнюючись із прасонцем, людина стає величчю, а дійсність сприймає як сон: "Прагну, щоб прийшов кінець. ...усе є сном і важкою втомою, уся та дійсність є також певним видом сну, а моє "я" для мене є настільки чужим, як і для Вас [50, 46]". С.Пшибишевський розраду для людини вбачає в хіті, висловлюючи сентенцію, яка стала ключовою в його художньому світобаченні: "Хіть – то прасили життя, основа вічного відходження і вічного повернення, єдиний сенс буття [50, 37]". Отже, через акумулювання уваги на сексуальних потягах людини, її тяжінні до продовження роду С.Пшибишевському вдалось пом'якшити трагізм людського буття. Для героїв творів польського літератора порятунком стає еротична сфера, божевілля, психічні хвороби. Проте він не нівелює страждання, а відповідно й терпіння, яке передається не тільки на фізичному, а й на духовному рівні.

Смерть перетворюється на пралоно та порятунок для Митрихи і в новелі В.Стефаника "Осінь". Жінка разом з дітьми зазнає фізичної наруги від чоловіка, який впадає у відчай, усвідомлюючи матеріальну скруту у власній сім'ї, порівняймо слова Митрихи: "Боже, боже, не тримай ні більше на світі, бо видиш, що нема як жити... [20, 95]" – і Митра: "Аби я не діждав вертатиси до цеї хати [20, 94]". У новелі "Скін" Лесь у муках чітко усвідомлює, що "умирати би кожному, смерть не страшна, але довга лежа – ото мука. І Лесь мучився [24, 168]". Виражаючи експресію "душі" селян, які мріють про смерть, український новеліст вдається до парадоксу, сигналізуючи про їх страх перед перспективою жити у стражданнях. Отже, у новелах В.Стефаника терпіння як екзистенційна й моральна категорія виникає із самої природи існування, у якому людина відчуває страх, переляк, розпач, не може себе повністю ані зрозуміти, ані пояснити [3, 209].

Наближення смерті автори попереджають апокаліптичними видіннями героїв, що увиразнюються у формі сюррелістичних картин. У поемі прозою С.Пшибишевського "Поминальна меса" прихід смерті трансформується і в природу, зокрема у візії "пошматованого неба", "згаслого сонця, що стало пурпуровим як чорна гангренована рана – дрижить, трясе, обривається, падає і рве за собою увесь ланцюг зір [50, 80]". Експресіоністські картини "кривавого неба" покликані виражати катастрофічність людського буття і є словесним пейзажем, що нагадує вибухове небо із картин відомого художника-експресіоніста Е. Мунка. Смерть увиразнюється й на фізичному рівні: "З роздертого неба... проглядає розпусне обличчя з примруженими, дрижачими очима: очі відкриті, як у крику найвищих любощів, та схожі на розгнівані, огненні комети, а волосся розкуйовджене роздертим небом [50, 80]". За допомогою розширення хронотопу до рівня універсуму С.Пшибишевський проникає у підсвідомі глибини людини в передсмертний час, порівнюючи відчуття трагічності з криком у моменти еротичного екстазу. Причому смерть героєві приносить Астарте (богиня кохання народів Західної Азії), яка простягає "страшні, безтілесні руки", що видовжуються в напрямку персонажа.

Натомість В.Стефаник у новелі "Скін" біль перед смертю акумулює в конструкції "А той другий світ був болючо дивний [24, 168]". Словосполучення "болючо дивний світ" підкреслює абсурдність існування людини, її приреченість на смерть. Отже, обидва персонажі борються зі смертю, намагаються їй протистояти. Герой С.Пшибишевського діє конвульсивно, наче під час нападу епілепсії, постаючи жертвою богині кохання: "І з пошматованого неба виростає апокаліптичний вир – оточує мене широкими колами, шарпає, поглинає мене, я вириваюся, борюся, падаю на землю... – піна крові міниться на моїх вустах... [50, 80]". Природа і відчуття героя сприймаються як єдине ціле, що робить трагізм масштабнішим, здеформованим до монументальних розмірів. Згадуючи свій життєвий шлях, Лесь усвідомив власну гріховність, зло, вчинене іншим.

Трагізм Стефаникових персонажів полягає у статичності їх тіла, втраті можливості спокутувати гріхи ще за життя. Скажімо, Лесь у новелі "Скін" В.Стефаника лежить непорушно, бо "нічим... не міг спертися тому світові, лише одними очима. І тому він ними, блискучими, змученими, так ловився маленького каганця" і "мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидіний світ завалиться [24, 168]". Саме за допомогою світла-каганця Лесь протидіє смерті, натомість герой С.Пшибишевського бореться експресією власної душі і тіла. Каганець постає символом життя, який виконує функцію єднання Леся з іншим світом, звідки приходить його мама, яка, згідно з традицією, "із того світа має прийти та й над своєв дитинов має заплакати [24, 169]". Цей вогник його переносить із провалля в потойбіччя. Зв'язок матері зі своєю дитиною, що не припиняється навіть після її смерті, є проявом едипового комплексу та засвідчує використання концепції фройдизму не тільки у прозі С.Пшибишевського, а й у новелістиці В.Стефаника.

У творах письменників пейзаж покликаний підсилити трагізм існування людини. У новелі "Скін" смерть підкреслена краєвидом, зокрема раптовим переходом видінь героя: від родинно-побутового до природно-географічного хронотопу "поля, ниви". Як і в пейзажній експресіоністській замальовці С.Пшибишевського, де "дрижить небо", у новелі В.Стефаника "поле рівне, далеке, під сонцем спечене. Воно води просить, дрожить і всіляке зілля до себе клонить, аби з нього води напитися [24, 169] [підкреслення наше. – *Т.Т.*]". Автори фіксують перехід статики в динаміку як одвічний рушій життя, діалектики буття. Смерть Леся візуалізується в його уяві, де він падає, спалений на вуголь власною ж нивою [24, 169], що підкреслює працьовитість селянина і відданість землі аж до самозречення. Хронотоп поля і ниви взаємозмикаються з особистісним хронотопом Леся та постають виразниками його підсвідомого, місцем страждань, де проходить усе його життя. Його спогади підтверджують, що, важко працюючи на ниві, він часто мучився від спраги, але продовжував свою справу. Отже, у творах С.Пшибишевського і В.Стефаника свідомі стани героїв чергуються із підсвідомими мареннями, які увиразнюють моральну нестерпність передсмертної агонії. Письменники досягають максимального ефекту моторошності, взаємонакладаючи елементи натуралізму, експресіонізму, потоку свідомості та сюрреалізму. Завдяки цьому зображувані картини оживають, рухаються, створюючи ефект жаху, парадоксу.

Зокрема за допомогою елементів сюрреалізму автор має змогу ввести в сюжет новели фантасмагоричні видіння Леся, у яких постає померла матір, яка сідає за стіл і співає співанку. За матір'ю як найріднішою людиною ідуть і спів, і усі муки з душі. Химерні постаті виринають із підсвідомості Леся, оголюючи всі його найпотаємніші переживання, зокрема час дитинства, як період ідилії, найбільшого щастя. Отже смерть для героя В.Стефаника – це переміщення у провалля, часопросторову безодню, що його лякає. У творі С.Пшибишевського – це перенесення у божественний, але непередбачуваний світ, піднебесся. Однак у творах польського письменника смерть нерозривно пов'язана із сексуальними оргіями, що кардинально різнить його героїв від Стефаникових. Попри це С.Пшибишевський, як і В.Стефаник, своїх персонажів бачить посвяченими смерті. Наприклад, герой "Поминальної меси" констатує: "Я є відданий смерті" [50, 39], тобто його життя – це шлях у напрямку до смерті.

Водночас передсмертні муки за вчинені гріхи не відпускають у потойбіччя героїв творів обох письменників. При цьому гріховність розкривається за допомогою дрібних асоціацій, спогадів, фрагментів із прожитого життя, що подаються хаотично, шматками видінь, які додають страждань. Лесеві "показуються ангели", "дзвони крисами голови доторкаються", "голова йому розскакується, зуби з рота вилітають", "дзвонові серця відриваються від них, і падають йому на голову, і ранять... [24, 170]". Ці фантасмагорії покликані виражати глибокий біль, самокатування людини, що усвідомила власні гріхи. У такий спосіб письменники деформують дійсність, яка постає тлом для передачі загострених відчуттів людини. В.Стефаник, подібно до художників-абстракціоністів, метафорично розчленовує тіло героя, яке стає некерованим.

Душевні муки через скоєні гріхи у новелі "Скін" екстраполюються в тілесні невимовні страждання героя, що сприяє глибокому психологізму новели. Згодом на Леся

падають "снопи ячмінні, остина лізе в рот, у горло, палить червоними іглами... і пече пекельним огнем, і ріже в саміське серце [24, 170]". Парадоксальні картини екзекуції сприяють проникненню у внутрішнє єство Леся, перевтіленню в нього, що на мить переносить читача в передсмертний стан, жахливу агонію.

Зі свого боку, С.Пшибишевський, еротизуючи смерть у поемі в прозі "Поминальна меса", візуалізує її прихід за допомогою акту поцілунка: "На моїх вустах відчутний льодовий, створений розпустою, поцілунок смерті [50, 81]", що увиразнюється на тлі сонця, яке, "як чорна глуха пляма, висить..., приліплене на небі [50, 81]". Автор створює парадоксальну картину, породжену хворою психікою героя, де сонце штучне, абстраговане формою чорної плями, що, на наше переконання, є атрибутивною ознакою абстракціонізму. Апологетизація чистого вираження і самовираження митця здійснюється за допомогою фіксації сонячної плями, якій надається автономне ціннісне значення [6, 11].

Герой поеми в прозі "Поминальна меса" С.Пшибишевського, як і Лесь із новели "Скін" В.Стефаника спостерігає молодих жінок. Лесеві за вікном ввижаються картини з минулого дитинства, малі дівчата з квітами в руках, що символізують молодість, ніжність, проте їхні погляди скеровані "із могилі, смерті виглядають [24, 168]". Сюрреалістична картина об'ємно, просторово збільшується поєднанням очей, які, набуваючи розміру хмари, наближаються до чола Леся, гладять його, прохолоджують. За З.Фройдом, видіння, що миготять в уяві чоловіка, є проявом нереалізованих його бажань, закодованих у час молодості на підсвідомому рівні, зокрема потреби в ніжності й звичайному людському теплі. Усвідомлення страждань у героїв обох письменників викликає панічний страх, що спонукає до втечі в лоно матері. Звернення у фантазіях до матері є типовою регресією героїв, що провокує істерію, жах, плач.

Отже, до типологічних аналогій у творчості обох письменників можемо зарахувати експресіоністичні картини природи, видіння, хаотичність, глибокий психологізм.

Вагомого значення у прозі письменників набуває крик, який виражає шок, сплеск емоцій людини, яка перебуває в межових станах, у передчутті трагедії чи переживанні екстазу. У творі польського письменника "Поминальна меса" крик виконує функцію передачі природних сексуальних потягів людини, її пристрасності, фізіологічних потреб і тілесної насолоди. При цьому "гола душа" як стрижневий елемент філософії С.Пшибишевського є душею космосу. Тому крик постає співтворцем природи, виражає космічне терпіння, яким вона насичена. Саме експресіонізм онтологізував почуття, надавши їм буттєвого характеру. Причому почуття не є похідними тілесного досвіду, але живуть незалежним життям, трансформуючись в ідеї (гностичні гіпостази) [50, 359]. Натомість матерія перешкоджає їх прояву. Відчуття, за С.Пшибишевським, – то виразники духу, що протидіють матеріальному і повною мірою виражаються у формі крику.

В.Стефаник же натуралістично увиразнює передсмертні відчуття Леся, коли мозок ще працює, а тіло відмовляється виконувати його накази, що породжує внутрішній конфлікт та призводить до душевного трагізму, оскільки виправити власні помилки вже неможливо. "Хотів крикнути на діти, аби Мартинові ячмінь віддали, але крик крізь горло не міг продертися... Лесь "запхав пальці в рот, аби голос з горла вивести. Але зуби клацнули, і заціпилися, і пальці затисли [підкресл. – *Т.Т.*] [24, 170]". Отже, усвідомлення наближення смерті спонукає героїв Стефаника переосмислити власне життя, зробити іспит совісті, але вже пізно, оскільки тіло не підпорядковане людині і змінити нічого не можна. Кульмінацією найвищого трагізму людини є крик, який вивергається з глибини її душі, однак через тілесний параліч не звучить у фізичному сенсі. Його чує тільки автор і читач, які злилися з болями героя.

Смерть у поемі в прозі "Поминальна меса" приходить від Богині у формі "льодового поцілунку" [50, 170], у новелі "Скін" смерть – то передовсім фізична статика, що передається синтаксичною конструкцією, з елементами особистого трагізму "повіки впали з громом [24, 170]". Крик, емоційна потужність міфологічного хронотопу зростають до такої міри, що розривають простір, який постає психологічною екстраполяцією душевної надривності героя. Пошматований, розкладений на мікрочастини хронотоп увиразнює трагізм людини, що приречена пережити передсмертні муки. Якщо у поемах в прозі С.Пшибишевського крик є засобом протидії почуттів матерії, то у новелах В.Стефаника – це спосіб звільнення душі від важких гріхів в останні хвилини життя. Автори створюють трагічні картини буття людини в світі, що є

відповідними із положеннями експресіонізму, зорієнтованого не на відтворення самої людини і світу, а на відображення дійсності крізь призму переживань людини. Кошмарні візії психологічного спустошення людини перед смертю документують суб'єктивне ставлення письменників до людського буття, є вираженням протесту проти міщанської дійсності (С.Пшибишевський) і соціальних реалій (В.Стефаник). Підносячи трагізм героя до всесвітніх вимірів, у кожному із творів С.Пшибишевський фіксує відчуття загостреної екзистенційної тривоги, яка виникає внаслідок передчуття катастрофи. Можемо стверджувати про відхід від раціоналістичності, традиційної реалістичної манери письма та застосування поетики експресіонізму в прозі обох письменників.

Трагізм смерті у творах літераторів увиразнюється за допомогою хронотопу. Зокрема, крізь призму розімкнення локального хронотопу, за допомогою образу вікон у творах обох письменників здійснюється вихід до трансцендентних світів, макрокосму і водночас мікрокосму – підсвідомого. Причому в новелі Стефаника вікна "отворяються", і в хату влітає біла плахта як втілення смерті. Білий колір конотує чистоту душі, її звільнення від тілесної оболонки, що обмежувала свободу людини за її життя. Вивільнення від гріхів передається безмежністю протяжності білої плахти, яка оповиває померлого, повертаючи у первинний час народження як стану найвищого щастя, а тому "йому легонько, легонько [24, 170]". Плахта як елемент жіночого народного одягу символізує тісний зв'язок героя зі своїм народом, землею, українськими традиціями. А тому, як частка Леся, плахта проникає у його тіло, символізуючи прихід смерті, коли відмирає мозок, "а на кінець горло обсотує тугіше, все міцніше [24, 170]". Смерть постає засобом полегшення для душі. Натомість до героя "Поминальної меси" С.Пшибишевського крізь вікна "плине струмінь спраглого гарячого повітря, плідного шалу ночі, розпусного крику мужчин, що на вулицях ловлять самичок [50, 81]". Еротизм, як одвічний рушій життя підтверджується уявою героя, де з'являються жахи, що переслідують його перед смертю.

С.Пшибишевський уміщує свого героя в кімнату, яка згодом розширюється, перетворюючись у космічний, пошматований інтер'єр, та підносить трагізм героя до всесвітніх вимірів, що також було знаковим для експресіонізму. Схожий мотив є у В.Стефаника, коли на тлі зірок, лану, що перетворюються на море, люди поволі згасають, зазнаючи трансформацій на тілесному і душевному рівнях. У "Поминальній месі" і "Свят-вечорах" С.Пшибишевського філософський дискурс поєднується з умонастроєм, душевним станом героя. Натомість у прозі В.Стефаника домінантним є вираження емоційно-інтуїтивних порухів, відтінків, настроєвості. При цьому часопросторовий рівень аналізованих творів – це важливий складник творчої концепції письменника, у якій зосереджені визначальні риси художньої реальності.

Герої С.Пшибишевського та В.Стефаника живуть у фізично-символічному, психологічно-галюцинаційному універсумі. Вони помирають у межах соціумних хронотопів, які видозмінюються, видовжуються до рівня метафізичного буття, безкінечності, підкреслюючи безсмертя людської душі. Обидва письменники фіксують нервовість і трагічність сприйняття світу, що досягається засобами підвищеної образності. Автори передають глибоко особистісне, емоційне, суб'єктивне, пристрасне ставлення до зображуваного. Використовуючи прийом анімації, письменники оживлюють простір. Довільне використання метафор і порівнянь сприяє руйнації реальних асоціативних зв'язків, конструюючи фантасмагоричні картини.

Натомість інтер'єр і простір у творах В.Стефаника, на перший погляд, конкретно обмежені земними реаліями, проте поступово він розмикається до рівня космосу, ірраціонального світу людини, що перебуває в передсмертному стані. Скажімо, марення баби в агонії у новелі "Сама-саміська", до якої приходять істоти з потойбічних світів, є ключем до розуміння її страждань. Автор промовляє до реципієнта, перебуваючи наче в душі жінки, яка самостійно висловитись уже не може. Через проникнення у внутрішню сутність героїні створюється максимальна переконливість у передаванні її переживань, трагічного психологічного колапсу.

Передсмертний емоційно-надривний стан баби передається за допомогою розімкнення часопросторових меж: від локальних до динамічних, безмежних, що й уможливлює прихід у хату "хмари малих чортенят", які вилетіли з печі, їздців, які "летіли на бабу [23]". Унаслідок цього простір хати, злившись зі станом жінки в час наближення смерті, почав поступово розширюватися, а земля транс-

формувалася в безодню: "Земля у хаті розпукалася, а баба в розколібину сточувалася і падала в долину. Летіла все успід та успід [23, 89]". Розімкнення хронотопу сприяє глибшому розумінню стану агонії. Процес помирання героїні передається у формі польоту, але не вгору, а вниз, що фіксується автором засобами експресіоністської поетики та доводить протяжність і безперервність світу. Безпосередній час події стискається, обмежившись кількома хвилинами, а проміжний між маренями баби час поступово розширюється і сприймається як довготривалий, коли свою гру проводять містичні істоти, які наче виштовхують її з реального світу в обшир містики. Внутрішній, психологічний стан жінки сягає апогею, найвищої напруги, нагромадження витівок нечистої сили відтворює трагічну межу всіх людських сприймань. Динамічність новели досягається за допомогою дієслів із семантикою переміщення в просторі, зокрема руху вгору: "вилетіли", "летіли" і рух униз: "сточувалася", "падала", "летіла успід" [23, 89]. Створюється ілюзія двох світів: реального і підсвідомо-галюцинаційного, що є проявами елементів сюрреалізму у творі. Переконуємося в цьому також і з першого речення новели: "У тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хрущик, лежала баба [23, 88]".

С.Пшибишевський передає трагічність людини крізь призму пошматованого, розірваного повітря, що є наслідком емоційної напруги, спровокованої страхом перед смертю. Як і поява у візіях баби "їздців у червоних кабатах і чортів", у поемі в прозі "Поминальна меса" в кошмарних видіннях героя постає "табун диких духів": "Аж раптом я відчув якесь дике переслідування, шум, наче табун злих духів розривав повітря, де ширився якийсь нелюдський страх смерті, в якому тріскає мозок, прагнучи втекти від себе [50, 73]". Отож динамічність присутня навіть у, здавалося б, статичних образах, наприклад, хати (новела В.Стефаника "Сама-саміська"), що персоніфікується, всотуючи всі страждання її мешканки, чи кімнати (поема в прозі С.Пшибишевського "Поминальна меса"), трансформованої в калейдоскоп душевних станів, резервуар, наповнений підсвідомими візіями макабричних оргій. Дисгармонійність світу підкреслюється різними формами динамізму, руху, сприяючи запереченню статичності.

Часопросторові виміри творів обох письменників підпорядковані процесові переходу людини в інші світи. Вони слугують фіксації одвічної динаміки буття, а отже, заперечують розуміння смерті як припинення руху. Інший буттєвий ракурс дійсності увиразнюється засобами натуралізму, який робить емоційну картину правдоподібною, моторошною і дозволяє зрозуміти причину страху людини перед смертю. Наприклад, жінка в новелі "Сама-саміська" після удару головою об стіл перетворилася на звичне тлінне тіло: "Кров потекла, баба схлипала та й умерла. Голову перехилила коло ніжки від стола і широкими мертвими очима дивилася зукоса на хату [23, 90]". Таким чином, смерть у духовному сенсі є динамікою, перенесенням, продовженням руху в часі і просторі, у тілесному – це статика, що унеможливлює зміни. Обидва письменники процес помирання передають за допомогою руху, який є лише переходом душі в інший стан. Експресивність прози посилюється за рахунок складності й динамічності образів-символів і взаємопереходу статики матеріального світу в динаміку ідеального, духовного обширу.

Сенс людського життя, точніше абсурдність існування, у новелі "Портрет" В.Стефаник уміщує в одній семантично стрижневій синтаксичній конструкції: "Вічна пам'ять, господи помилуй, та й ямка, та й гур-гур! Та й по всім... [21, 103]". Ця сентенція складає психологічну наповненість твору, де сенс людського життя зводиться до звуків, які лунають під час опускання в яму труни. Новеліст трактує дисгармонійну, асиметричну дійсність за допомогою експресії та загостреної динаміки, що є атрибутами експресіонізму. Лексема "ямка" містить семантичну вказівку на структуротворчу константу художнього простору об'єктивного і художньо-містичного світу новели, ознакою якого є звуження, рух у напрямку донизу, вглиб. Саме в напрямку до "ямки" рухається людське життя. У творі проступає образ часопросторового виміру, покликаного довести онтологічну сутність буття людини, зокрема невідворотний кінець її тілесного існування. Натомість хронотоп поеми в прозі "Поминальна меса" С.Пшибишевського скерований у напрямку "вгору", до повного злиття з космосом, світлом, абсолютом. З приходом смерті відбувається розширення простору до безкінечності. Стефаників образ безодні розміщений внизу вертикальної осі простору, що йде в глибину землі, прірва С.Пшибишевського – це небесний, сонячно-космічний обшир.

Увесь космос залучений у буттєвий світ героя новели В.Стефаника "Дорога": "А життєва дорога "у днину ... була безконечна, як промінь сонця, а вночі над нею всі звізди ночували [16, 164]". Порівняння "як промінь сонця" є вказівкою на нескінченність життя людини, вітальність, тепло життєвого шляху, проте його скороминучість. Отже, локальність у цій новелі то розширюється, що є виявом підсвідомості героя, то замикається землею, що постає атрибутивним виразником усвідомлення людиною своєї смерті.

С.Пшибишевський у поемах в прозі "Поминальна меса" і "Свят-вечори", передаючи відчуття героя, що входить у небо та перебуває в стані злиття із божеством, схожими засобами підтверджує думку про безкінечність людського існування. Людина мислиться у трансцендентних вимірах, що було прикметною рисою експресіонізму. Герої не належать собі, а тому, хоч є індивідами, все ж сприймаються як "всезагальний суб'єкт із приглушеними психологічними якостями [6, 323]". Поетика експресіонізму увиразнюється в розгорнутому просторі, абсолюті, вибуховому діонісійстві, "покликаному "здійснити приголомшливий виражальний ефект, безжально "оголювати" рани та виразки дегуманізованої дійсності, вдаватися до прийомів шокової терапії... [6, 323]". Уміння шокувати, висловлюючи протест, проглядає у творчості обох письменників, і вагому роль у цьому відіграє час і простір. Світ поем у прозі й новел письменників складається із антиномій зімкнутих і розімкнутих (земля, ямка, фотель, мамина пазуха) у В.Стефаника та динамічних структур (всесвіт, пралоно, безодня) у С.Пшибишевського.

Для героїв С.Пшибишевського смерть є переходом у трансцендентні стани, можливістю власної трансформації в божество, злиття із сонцем ("Біля моря") чи способом втечі від себе і дійсності: "Як промінь сонця, що впав на болотяну вулицю, і, наситившись та сп'янівши від її брудного тепла, хочу повернутися до прасонця, що мене відправило сюди, щоб собі і людям принести щастя, і радість та великий Спокій [50, 72]". Отож, через бунт герой С.Пшибишевського прагне допомогти людям досягнути стану гармонії.

Людина, згідно з поглядами С.Пшибишевського, має фатальну природу, потрапляє "в сіті інтелектуалізму", стає "жертвою мозку", вона – медіум природи, який несе тягар власних злочинів; В.Стефаник причини тяжіння людини до смерті ще за життя мотивує моральною безвихіддю. Польський письменник конструює ситуацію смерті героїв на основі таких антонімів: добрий – злий, день – ніч, кохання – ненависть, що найвиразніше простежується в поемі "Біля моря", де володар країни сонця не здатен покохати білу невільницю, бо неможливе зіткнення двох домінантних сфер у природі. Сонце виступає "зоряним батьком танатологічного буття".

Отже, швидкоплинність життя, візії приходу бога, злиття із богом-сонцем у поемах у прозі С.Пшибишевського підкреслені солярною образністю, експресіоністськими картинами вранішнього чи денного світла або загалом сонця, яке несе руйнацію, натомість для Стефаникових героїв сонце є життєдайною силою, основою їхнього життя.

Сонце ставало засобом поглиблення буттєвого катастрофізму у творчості представників "Молодої Польщі": Я.Каспровича "Джордано Бруно. Поезії", К.Тетмаєра "Фрагмент", Й.Руффера "Син сонця", М.Вольської "Клеопатра. Світло сонця", Т.Міцінського "У мороках золотого палацу чи Базиліка Теофана", де ліричний герой титулує себе сином сонця, а героїня – його дочкою. Не оминули солярної тематики й українські письменники кінця XIX – початку XX століття: О.Кобилянська ("Битва", "Мої лілеї"), М.Коцюбинський ("Хмари"), В.Стефаник ("Городчик до Бога ридав...", "Чарівник"), М.Черемшина ("Море", "Сумно одинокому") та ін.

Для слов'ян сонце постає основою життя, недаремно їх називали сонцепоклонниками, оскільки праслов'яни перш за все поклонялися Ярилові.

У творах літераторів сонце набуває кривавої барви (як у картинах художників-експресіоністів), що є ознакою катастрофізму, присутнього в житті кожної людини, особливо у час кончини. Образ природи, змальований з використанням червоного кольору, є ознакою експресіоністичної поетики у творчості обох письменників. Так, у новелах "Портрет", "Сама-саміська" персонажі перебувають у стані очікування смерті. Однак якщо у "Портреті" старий пан свідомо переглядає фрагменти свого життя, які нанизані хаотично та є потоком свідомості, дрібних асоціацій і спогадів, то баба у новелі "Сама-саміська" перебуває в стані агонії, яка фіксується автором шляхом уведення візій наступу чортів на жінку, продиктованих її уявою [23, 89]. Пан та баба постають без увиразнених

рис, як на картинах Ван Гога та Е. Мунка, де людські постаті зображені розпливчасто, іноді тільки у формі білої плями. Подібно, як художники-експресіоністи, В.Стефаник звужує інтер'єр твору до певного образу-символу, який є стрижневим у фабульній основі новели: фотель у новелі "Портрет", лан ("Лан"), ангел ("Ангел"), нитка, канапа у новелі "Похорон". Отже, речі предметного світу є засобом вираження переживань, внутрішнього стану героїв, оскільки важливо було не зображувати, а виражати, творити дійсність крізь призму суцільного розладу.

Скажімо, у новелі В.Стефаника "Портрет" Пан і фотель злилися в єдине ціле. Усе віщує прихід смерті: "Як коли би голуб над його головою білі крила розхилив... [21, 103]", "Голова його хиталася, як галузка від вітру... руки дрожали – не хотіли нічого держатися", "Моці нема ні жодної... загрітку ніякого, студінь у кістках [21, 103]". Смерть В.Стефаник передає за допомогою метафоричних образів, оксюморону, що містить онтологічний сенс, зокрема необхідність повернення людини у землю: "Тіло землев пахне, до землі важить... [21, 103]". Дієслово "пахне" вжито з метою сугестії, формування нюхових асоціацій, що підкреслюють спосіб мислення аріїв, для яких земля є мікро- і макрокосмом їхнього буття. Тому, очевидно, ця лексема є вказівкою на те, що повернення в землю бажане для селянина. Динаміка фабули твору підпорядкована процесу вмирання героя, трагічність якого підсилюється засобами анімації предметів. Скажімо, погасла люлька постає символом кінця, адже без вогню немає життя. При цьому всі необхідні предмети наче оживають, відмовляючись служити панові: "люлька відхилювалася", "цибух вимикався з зубів". Єдина опора – фотель – непорушний. У такому стані наче порятунком є червоні промені сонця: "Червоні промені сонця вбігли через вікно, як на рятунок, аби зв'язати всі сили докупи [21, 103]".

Отже, сонце в новелі виконує вітальну функцію, постаючи єдиним чинником допомоги людині, динамічним образом-символом, натомість у "Поминальній месі" С.Пшибишевського сонце пасивне, приліплене до неба, а тому статичне, однак виконує функцію паралелізму, відповідності передсмертному стану героя.

Отож слід відзначити, що важливим складником поетики В.Стефаника і С.Пшибишевського є кут зору оповідача, зокрема переломлення зображуваного крізь призму сприйняття і відчуття героя із залученням специфіки його підсвідомого. Обидва письменники за допомогою експресіоністських прийомів прагнуть передати трагізм людського існування. Цьому слугують і пунктирно накреслений сюжет, і хаотичне нанизування епізодів, і передача образів короткими асоціативними штрихами, і уривчасті фрази. Балансові між криком (В.Стефаник) та екстазом (С.Пшибишевський) підпорядковані й відповідні синтаксичні прийоми (безособові речення, інверсовані конструкції), які динамізують оповідь, конденсують емоції, що виникають у передчутті людиною смерті.

1. Василь Стефаник у критиці та спогадах / [упоряд., вст. ст. Федір Погребенник]. – К. : Дніпро, 1969. – 482 с.
2. Василь Стефаник – художник слова / [редкол. В. В. Ґрещук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ : "Плай", 1996. – 272 с.
3. *Зубрицька М.* Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника / Марія Зубрицька // Незнайома: Антологія "української" жіночої прози та есеїстики другої пол. XX поч. XXI ст. / [авторський проект, упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. Василя Ґабора]. – Львів : ЛА "Піраміда", на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2005. – С. 208–214.
4. *Лесин В. М.* Про "вплив" на В. Стефаника декадента С.Пшибишевського / В. М. Лесин // Проблема перевода и межславянских литературных взаимосвязей: Ученые записки Черновицкого государственного университета. Серия филологические науки. Вып. 6. Т. XXX. – Черновцы, 1958. – С. 145–160.
5. *Лесин В. М.* Творчість Василя Стефаника (Ідейно-творчі шукання письменника. Новелістична майстерність) / В. М. Лесин. – Львів : Вид-во Львівського університету, 1965. – 214 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ "Академія", 2007.
7. *Погребенник Ф. П.* Василь Стефаник у слов'янських літературах / Ф. П. Погребенник. – К. : Наук. думка, 1976. – 294 с.
8. *Погребенник Ф. П.* Сторінки життя і творчості Василя Стефаника / Ф. П. Погребенник. – К. : Дніпро, 1980. – 350 с.
9. *Поліщук Я.* Краків як текст та естетична школа Василя Стефаника / Ярослав Поліщук // Шевченко – Франко – Стефаник : матеріали міжнародної наукової конференції / [редкол. В. І. Кононенко, В. В. Ґрещук, Т. Ю. Салига, С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – С. 296–395.

10. *Процюк С.* Мотив смерті у творчості В. Стефаника в контексті українського модернізму початку XX сторіччя / Степан Процюк // Василь Стефаник і українська культура. [Тези]. Частина І. – Івано-Франківськ, 1991. – С. 88–90.
11. *Пшибишевський С.* Із землі зродженому творцеві / Станіслав Пшибишевський // Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари / [упоряд. Ф. Погребенник]. – К. : Дніпро, 1970. – 482 с.
12. *Сологуб Б.* Реінтерпретація буддійського міфу поетами "Молодої Музи" та Іваном Франком / Богдан Сологуб // Франкознавчі студії. Вип. 3 / [ред. Є. Пшеничний, А. Войтюк, Л. Винар та ін.]. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 259–266.
13. *Стефаник В.* Повне зібрання творів : у 3 т. : Т. III. Листи / Василь Стефаник. – К. : Вид-во АН УРСР, 1954.
14. *Стефаник В.* Ангел / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 84–88.
15. *Стефаник В.* Виводили з села / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 48–51.
16. *Стефаник В.* Дорога / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 159–164.
17. *Стефаник В.* Кленові листки / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 210–222.
18. *Стефаник В.* Лан / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 152–154.
19. *Стефаник В.* Лесева фамілія / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 59–62.
20. *Стефаник В.* Осінь / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 91–96.
21. *Стефаник В.* Портрет / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 88–91.
22. *Стефаник В.* Похорон / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 222–225.
23. *Стефаник В.* Сама-саміська / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 88–91.
24. *Стефаник В.* Скін / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 168–171.
25. *Стефаник В.* Стратився / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 88–91.
26. *Стефаник В.* У воздухах плавають ліси / Василь Стефаник // Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – С. 373–374.
27. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – 2-ге вид., доп. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.
28. Співець знедоленого селянства / [упоряд. Федір Погребенник]. – К. : Дніпро, 1974. – 198 с.
29. *Хороб М.* Стефаник-модерніст і сучасна українська мала проза / Марта Хороб // Краківські Українознавчі Зошити. Т. VII–VIII. – Краків : Швайпольт Фіоль, 1998. – С. 181–197.
30. *Хороб С.* Поетика художнього конфлікту в новелістиці В. Стефаника / Степан Хороб // Краківські Українознавчі Зошити. Т. VII–VIII. – Краків : Швайпольт Фіоль, 1998. – С. 79–91.
31. *Черненко О.* Життя, смерть і страждання / О. Черненко // Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. – Едмонтон-Торонто : Сучасність, 1989. – С. 147–176.
32. *Черненко О.* "Моє слово" Стефаника і "Конфітеор" Пшибишевського / О. Черненко // Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. – Едмонтон-Торонто : Сучасність, 1989. – С. 69–103.
33. *Ярема Я.* Зв'язки Василя Стефаника з Станіславом Пшибишевським і Владиславом Орканом / Я. Я. Ярема // Міжслов'янські літературні взаємини. – 1958. – С. 156–169.
34. *Яцків Н.* Художньо-психологічний образ землі та селянина в інтерпретації Е. Золя і В. Стефаника / Наталя Яцків // Всесвіт. – 1999. – № 9–10. – С. 182–185.
35. *Dybel P.* Choroba jako postęp, czyli dekadencka historiozofia Przybyszewskiego / P. Dybel // Pamiętnik literacki. – 1999. – Z. 3. – S. 27–46.
36. *Dybel P.* Literatura jako histeria: o "Requiem aeternam" Stanisława Przybyszewskiego / P. Dybel // Przegląd Artystyczno-Literacki. – 2000. – № 5. – S. 116–133.
37. *Dybel P.* Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan / P. Dybel. – Kraków : Uniwersitas, 2000. – 326 s.
38. *Dynak J.* Przybyszewski: dzieje legendy i autolegendy / J. Dynak. – Wrocław : W-wo instytutu Filologii Polskiej un-tu Wrocławskiego, 1994. – 169 s.
39. Krzyk i ekstaza: antologia polskiego ekspresjonizmu / Wybór tekstów i wstęp Józef Ratajczak. – Poznań : W-wo Poznańskie, 1987. – 367 s.
40. *Musur I.* Motyw śmierci w twórczości Wasyla Stefanyka / I. Musur // Краківські Українознавчі Зошити. Т. VII–VIII. – Краків : Швайпольт Фіоль, 1998. – С. 209–221.
41. *Przybyszewski S.* Androgyne / S. Przybyszewski. – Kraków : Druk. W. L. Anczyc, 1900. – 81 s.
42. *Przybyszewski S.* Confiteor / S. Przybyszewski // Przybyszewski S. Wybór pism. Opr. R. Taborski. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – 347 s.
43. *Przybyszewski S.* De profundis / S. Przybyszewski. – Kraków : Drukarnia uniwersztetu Jagiellońskiego, 1900. – 62 s.

44. *Przybyszewski S.* Ekspresjonizm, Słowacki i Genezis z Ducha / S. Przybyszewski. – Poznań : Zdrój, 1918. – 147 s.
45. *Przybyszewski S.* Krzyk: powieść / S. Przybyszewski. – Lwów : Lektor, 1917. – 200 s.
46. *Przybyszewski S.* Listy. T. 1–3 / S. Przybyszewski. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1918–1927, 1954. – 654 s.
47. *Przybyszewski S.* Nad morzem / S. Przybyszewski. – Gdańsk : Wydawnictwo Morskie, 1978. – 64 s.
48. *Przybyszewski S.* Poematy prozą / S. Przybyszewski ; pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej i Jerzego Kwiatkowskiego. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 2003. – 539 s.
49. *Przybyszewski S.* Powrót / S. Przybyszewski. – Kraków : Drukarnia narodowa, 1916. – 133 s.
50. *Przybyszewski S.* Requiem aeternam... / S. Przybyszewski // Wybór pism. Opr. R. Taborski / Stanisław Przybyszewski. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – S. 37–84.
51. *Przybyszewski S.* Synagoga szatana. Przyczynek do psychologii czarownicy / S. Przybyszewski. – Warszawa : J. Fiszer, 1902. – 45 s.
52. *Przybyszewski S.* Z cyklu Wigilii... / S. Przybyszewski // Przybyszewski Stanisław. Wybór pism. Opr. R. Taborski. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – S. 85–116.
53. *Przybyszewski S.* Z głęby kujawskiej / S. Przybyszewski. – Poznań, 1932. – 71 s.
54. *Przybyszewski S.* Zmierzch "Synów ziemi". Część trzecia i ostatnia. Powieść / S. Przybyszewski. – Lwów : Lektor, 1923. – 274 s.
55. *Przybyszewski S.* Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche / S. Przybyszewski // Przybyszewski S. Wybór pism. Opr. R.Taborski. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – S. 3–36.
56. *Schopenhauer A.* Metafizyka życia i śmierci, tł. J. Majrzęcki / A. Schopenhauer. – Łódź, 1995. – S. 20–85.
57. *Schopenhauer A.* Świat jako wola i wyobrażenie. T. I. / A. Schopenhauer. – Warszawa, 1994. – S. 433–520.
58. Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego : Pokłosie Międzynarodowej sesji Naukowej, zorganizowanej w 110 rocznicę urodzin Stanisława Przybyszewskiego przez Komitet Słowianoznawstwa i Instytut Słowianoznawstwa w dniach 10–11 maja 1978 r. w Warszawie na temat "Stanisław Przybyszewski w literaturach słowiańskich". – Wrocław : Ossolineum, 1981. – 383 s.
59. Słownik terminów literackich / pod red. J. Sławińskiego. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1988.
60. Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza Studia / S. Przybyszewski ; pod red. H. Filipkowskiej. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk ; Łódź : Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo polskiej Akademii nauk, 1982. – 320 s.
61. *Wiśniewska E.* Stanisław Przybyszewski w korespondencji Wasyla Stefanyka / E. Wiśniewska // Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego. – Wrocław : Ossolineum, 1981. – S. 207–215.
62. Wybór pism // oprac. Roman Taborski. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich. – 1966. – LXXVIII s. 346 s.
63. *Wyka K.* Modernizm polski / K. Wyka. – Kraków : W-wo Literackie, 1959. – 328 s.
64. *Wyka M.* Światopoglądy Młodopolskie / K. Wyka. – Kraków : UNIWERSITAS, 1996. – 241 s.
65. Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich / Praca zbiorowa pod red. S. Kozaka i M. Jakóbca. – Wrocław : Ossolineum, 1974. – 280 s.

В статье на основании компаративного сопоставления исследуются средства экспрессионистической поэтики в творчестве С.Пшибышевского и В.Стефаника. Отмечена общность писателей в изображении смерти, апокалиптических образов, крика. Отличия же касаются способов конструирования писателями хронотопных образов, пейзажей.

Ключевые слова: *экспрессионизм, типология, пейзаж, хронотоп.*

In the article basing on comparative principles are investigated the forms of expressionistic poetics in the creativity of S.Pshybyshevskyj and V.Stefanyk. Also noted the communion in the image of the death tragedy of being, apocalyptic vision, scream. The difference is based on the way of constructing by the authors the time-space images and solar subjets.

Keywords: *expressionism, typology, solar s ubjects, time-space.*

УДК 821.162.1
ББК 83.в6

Лариса Шевчук

ОПОВІДНИЙ КОМІЗМ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА ТА ЯРОСЛАВИ ЛАГОДИНСЬКОЇ: ТЯГЛІСТЬ СМІХОВОЇ ТРАДИЦІЇ

В оповіданні "Невістка" Ярослави Лагодинської простежено зв'язок комічного як естетичної категорії з творчістю Леся Мартовича.

Ключові слова: *комізм, гумор, мотив сміху,синтез трагічного й комічного, сміховий ракурс.*

Гумористичні й сатиричні традиції Леся Мартовича, "геніального галицького гумориста-трагіка", "душа якого найбільше кохалася в перлах народного гумору" [1, 27], в українській літературі успішно продовжила і розвивала Ярослава Лагодинська, котра в 20–30-х рр. минулого століття писала також під псевдонімом Леся Верховинка, – характерна й водночас самобутня постать своєї доби. Щоправда, в її художньому доробку, окрім "Невістки", немає комічних творів, але це пояснюється ранньою смертю авторки, яка не встигла повною мірою розкрити свій комічний хист.

Мотив сміху стає основним концептуальним в творі письменниці, оскільки "будучи силою, сміх дає те, чого не можуть дати ні співчуття, ні жалість, хоч всі вони разом і спрямовані до благої цілі" [2, 39]. Сміховий ракурс зображення по-новелістичному виявляється вже на початку твору – в конфліктотворчому діалозі-суперечці між матір'ю та сином, який вирішив одружитися з сиротою та наймичкою Оленою:

• А я тобі кажу, Миха, ти мені її суди до хати не приведеш…

• Приведу…

• Я їй поріг заступлю, ноги їй поперебиваю, поки вона на моїй кервавици розгаздуєси…

• Ци ти здурів, Миха? – продовжувала вона захриплим від крику голосом. – Та ци ти вже собі не міг іншої дівки знайти, як ту заволоку, торбійку безщьисну? Аби хоч маленьку грьидчину землі мала, аби хоч єку коровьичку, а то – цілком гола…" [3, 154].

На такому тлі додаткового змісту набуває зображення антихристиянської поведінки героїні оповідання, яке протистоїть синовому рішенню: "Шьинуючи свьиту пьитноньку та й сонінько Боже та й хрест Сусів… – спам'яталася Параска й завернула білками очей у сторону дерев'яного хреста, що простер свої темні, черв'яками сточені рамена на горбку…" (с.154).

Після синового зізнання у батьківстві ще ненародженої дитини Параска з іронією сумнівається у доброчесності його обраниці: "Ади, ади, який гонорний! Зійдітси, добрі люди, з усіх сторін світу та й послухайте йго, йкий праведний… А ти, Михайлику, звідки знаєш, шо то від тебе дитина? Або вона мало по панах та й жидах служила, та твоя чічка прекрасна? Ну та й віслужьила дитину, а трафивси дурний парубок, то чьиму не спробувати щьистє…" (с.155). Це неприховане глузування з його вибору настільки обурило закоханого парубка, що він наважився підняти на матір руку: Михайло, "мов дикий кіт, прискочив до матері, схопив її за плечі й потряс з усієї сили" (с.155). Очевидним є використання авторкою зооепітетів при відтворенні характеру персонажів, їх морального обличчя, що повною мірою стосується і, скажімо, Мартовичевої "Лумери": "Так собі Іван гадкує, а сам такий сердитий, як пес жирний, як вовк голоден" [4, 24]. Доречно зазначити, що сміхова палітра Лагодинської містить у собі добру усмішку, нерідко інспіровану зображенням персонажа: Параска, почувши синове зізнання, "то присідала аж до землі, за черево хапалася із сміху, то знову підстрибувала вгору, мов коза, махала "руками, мов птиця, що до лету збирається" (с.155). У Мартовича: "Подобав на того вола, що коле. Буцім спокійно пасеться, а на кожного прохожого фукне й рогом замахнеться. Вже сам зовнішній вид Іванів показував на його вдачу" (с.25).

Образ селянки Параски, а також інші персонажі, зокрема "рум'яна і груба" сусідка Ганна, яка "слухала з робленим співчуттям бабиної мови" (с.156), й сюжетні ситуації подані тут під іронічним кутом зору. Властиво, іронічний погляд на головну героїню задає її психологічний портрет, у якому через зовнішність розкривається внутрішній світ персонажа, його характер: "Стара Параска – висока, суха, з розвіяним сивим волоссям, стояла на городі проти сина й махала йому перед очима

© Шевчук Л., 2013–2014

чорним, порепаним кулаком. Сухі ноги з потрісканою скірою й цілою верствою засохлого бруду вбилися по кістки в суху землю, а великі сиві очі метали довкола себе грізні блискавки гніву" (с.154). Ця промовиста деталь (найчастіше "сиві очі" – багатознаючі й багатозуміючі), яка, приміром, у новелах Стефаника має винятково позитивне наповнення, у портреті жінки має ширший діапазон емоцій: "сиві очі впиваються двома стрілами"; "сиві очі шукають з-під насуплених брів – дороги до маленьких вікон хати..." (с.167). Останнє речення, зокрема, наснажене інформативним матеріалом і відтворює перебіг почуттів Параски, її внутрішні вагання і, зрештою, перемогу над собою: "Сиві очі затягнулися імлою, а в грудях заворушилося щось пекуче-жалісне. Їй захотілося плакати" (с.168).

Далі мотив сміху розвивається і буквально заповнює весь художній простір оповідання: під час вінчання Михайла в церкві Параска "щохвилини штовхала ліктем котрусь із жінок, що стояли біля неї, й шепотіла глумливо-їдким голосом:

• Адіт, кумко, єк мій старий надувси, йкий радий, що му син невісточку до хати приведе…А тоті дурні кози, дивіт, єк си усміхают, відав тішутси, що на весіллі подянцюют… " (с.158).

Письменниця володіє вмінням наділяти своїх героїв якоюсь промовистою деталлю в характері чи міміці, манері говорити. Проілюструємо сказане прикладом: під час вінчання Параска "дивилася із свого кутка на невістку й тихо хихоталася:

– А то гарна молода: з косицєма на голові та й з черевом – шьинуючи ваш гонір та й церкву Божу… Та й не стидно біді перед людьми… Ади, єка невинна: у віночку... А бодай тьи...

– Ей, Параско, та оставте вже її, небогу. Ци то вона перша так іде до шлюбу? – пробував дехто вгамувати жінку. – А ви лише гріх на душу берете, що в таку хвилю та й на свьитому місци проклинаєте" (с.158). Прокльони на адресу небажаної невістки чергуються із самоусвідомленням непристойної поведінки в храмі: "Параска хреститься і кидає переляканим поглядом по стінах церкви, мовби лякалася помсти святих з образів. Але святі не спішать Олені на поміч, бо кожен з них зайнятий собою і своїми справами" (с.158) Використання бурлеску, коли про поважне, піднесене мовиться в навмисне знижувальному тоні, посилює сміховий ефект.

Сміховий ефект створює насамперед дотепна народна мова. Тут, міркуємо, авторка блискуче володіє не лише комізмом ситуацій чи масок, а комізмом більш тонким – комізмом слова, розмовно-народної лексики, гри слів, жарту, порівнянь. Приміром, "Хлопці-музиканти бачать, як трудна нанашка хитається то в один, то в другий бік, сміються на цілу губу й кидають за нею жартами, колючими, як будяки" (с.160). Особливо очевидна сміхова складова в рядках: "Михайло перегнувся трохи вперед і глядить на свою новонароджену дитину не то дурними, не то переляканими очима" (с.168).

Свого часу на неповторну й унікальну манеру Леся Мартовича, що творить синтез трагічного й комічного, звернув увагу літературознавець Ю.Гречанюк [5, 93–97]. І справді, на грані, де перехрещуються ці категорії, Мартович часто досягає великого художнього ефекту, створюючи картини й образи, що вражають своєю емоційністю, зовнішнім комізмом і внутрішнім трагізмом. Голодному Івану з "Лумери" "стоїть борщ перед очима в великій макітрі, а в нім застромлена ложка, як коли той полоник. Іван на таке про свої дні забуває: лиш от посяг би за ту ложку велику як коли полоник" (с.23). Чи, для прикладу: "Як прихопився чоловік до борщу, як узяв тевкати, як коли добрий кінь із вагою під гору вдирає…" (с.24). За вельми комічним фасадом постають трагічні картини.

Однією з рис творчого начала Ярослави Лагодинської також є органічна єдність комічного і трагічного в характерах і долі її персонажів. Передовсім ця теза стосується загальної картини оповідання "Невістка", а також конкретних образів, що діють у певних обставинах. Надзвичайно промовистою у синтезі цих категорій є постать Параски, у минулому якої каторжна праця ("Джиґанами-сми камінє лупили та й тачками вивозили..." (с.156)), ганебні чоловікові побої "за солодку горівку та делікатного пана Ясінського" (подібна сюжетна ситуація простежується в творі Мартовича "Зле діло", в якому героїня зізнається про жорстоке ставлення до неї чоловіка" (с.107)), й зрештою найбільша трагедія жінки-матері – смерть чотирьох дітей: "Вона обтрясла із себе всю колишню красу, як деревина обтрясає осінню своє листя, її тіло висохло й по чолі розповзлися зморшки, мов малі гадючки" (с.168). Симптоматично, що з розвитком сюжету поряд із комічними накопичуються деталі, які й забарвлюють сценку

драматичним світлом. З'ясовується, що Параска, мати сімох дітей, безупину бігала "між колискою і труною", ламаючи у розпачі руки.

Вкраплення "сміхових" ситуацій у трагічну колізію завдяки несподіваному переключенню естетичних "регістрів" оповіді (від трагічного – сирітства й наймитування – до смішного) підкреслює її за контрастом. У Лагодинської подібні "переключення" відбуваються в контексті одного твору: "Не раз іду містом і бачу, єк тащьит жидівського бахура на руках та й аж назад перегнулася, така немічна…Але відав їй тоті служби на здоровки віходє, бо за єкис короткий чьич вона, ади, вже і згрубла, і писки почервоніли, і дівка така розрослася, що аж гей…Та й закортіло ґаздинев стати… А недочьиканє твоє, гадюко!" (с.157).

У "Невістці" замальовується начебто анекдотично-побутова жанрова сценка – монологи Параски, в яких вона скаржиться на "безрідну заволоку" Олену:

• Здурів старий дідо бігме здурів … – воркотала злісно із навмисним грюкотом і галасом совала горшками по припічку. – Не памьитає біда, що смерть уже за плечима та й за спасінь душі треба подумати, але шкірит зуби до молодиці, єк би мав двацєть років (с.161).

• …ци вона їх наврочила, ци йкого нечистого зілля дала напитиси, але хлопи геть подуріли…Та й молодому вже нема дивоти, вже му то можна пробачити, але дивіт: і мій старий дідо ходить, гейби-го засліпило. За Оленою світу Божого не бачить…

• Мене аж язик свербит: хотіла би-сми йому сказати по правді, чього то йго невісточка люба так довго в місті забавилася… Але боюси, бо мене готові вбити, якби-сми на їх цяцю якес паскудне слово сказала.

• Але ж бо вона й уміє дідови приподобатися, шо правда, то правда. О вона добре навчьина – не бійтеси – знає гадюка, єк собі дідову ласку добути. Зварит йму солодкої кави або гарбати, єк то у панів водити, налїє у горшьичок та й шьи дмухає, аби рота не попарив. Або принесе з міста пачку тютюну та й тиць дідови в руку: "Нате вам, тату, даруночьок". Та й смієси до старого, єк дівка до коханця" .

–А оногди, єк тот великий мороз потис, збираєси дідо в ліс по дрова. Натєг на себе кожушину та й віходит з хати. А вона за ним... Злапала діда на порозі та й защіпає му ковнір під бороду. "Там студінь", – каже, – "абистеси не перестудили..." (с.162).

А вже у наступних рядках – "Параска бачила тільки свої чорні, потріскані від праці руки і чорну землю, що проковтнула її молодість, її здоров'я" (с.164) – побутова анекдотична сценка обертається фрагментом картини, в якій психологічні колізії оприявнюють й увиразнюють мотиви незрозумілої ненависті героїні. Тобто сміхове начало різко витісняється трагічним.

Як і Мартович, Лагодинська, відтворюючи драматичні події в житті Параски, сміялася "тим мужицьким сміхом, що тільки голос ніби сміється та й губи стягуються до сміху, а по обличчі зовсім не пізнати що то сміх" ("Мужицька смерть") [6, 342]. Оповідання завершується трагедійним катарсисом, усвідомленням свекрухою майбутнього породіллі Олени: "Ось вона над колискою своєї першої дитини. Її обличчя трохи приблідло, але очі – великі вогкі очі молодої сарни – сміються радісно-щасливо. Та вона не може довго дивитися на свою дитину, бо їй не стає часу… А ледве перша дитина починає рачкувати по хаті, ось уже й друга з'явилася. А там родиться одно по другім: те з більшими болями, а онте з меншими, одно остається по житті, а друге поклигає кілька днів і вмирає… А вона – мати – бігає безупину між колискою та труною та ломить руки. А чоловік уже не голубить і не цілує, як колись, у час першого кохання, тільки сидить на лаві, голову понуривши. Його думки важкі, а слова ще важчі: мов каміння, сиплються на жінку..." (с.168). Таким чином, сказане підтверджує одну із сталих домінант сміху, виосібнену Л.Карасьовим: "Сміх не можливий без усвідомлення наявності у світі зла. Він не може існувати як форма культурної поведінки в умовах, вільних від негативності. Заперечення для сміху абсолютне, воно завжди переважає позитивне" [7, 64].

Варто звернути увагу й на те, що в художньому світі Лагодинської сміх протистоїть долі, світу затурканості, псевдоіндивідуалізму, обмеженості й егоїзму. Ця спроба молодої авторки, вочевидь, постала під впливом художньої спадщини "доктора хлопістики", адвоката-правника Леся Мартовича, який не сприймав рабські риси українців і з їдкою іронією та сарказмом нещадно викривав їх у своїх творах. Скажімо, висміяв обмеженість громади, засліпленої взаємною злобою, в епізодах, де смерчівські селяни дихають нена-

вистю одне до одного, де персонаж Сафат п'ять років волочиться з братом по судах, ладен аби згоріла і його половина хати разом з братовою половиною, а вдова Варвара домагається прилюдного покарання такої ж вдови Параски: "Я собі жадаю, – шипіла з люті, – я собі жадаю, аби ця відьма дістала зараз отут на майдані перед цілою громадою двадцять і п'ять київ на голе тіло. Більше нічого не хочу!" чи "То собаки, не люди… А найгірше ота Параска,бодай вона отемніла та оніміла" (с.115). Властиво, у художньому світі письменниці помічаємо подібне протистояння, оскільки, "будучи силою, сміх дає те, чого не можуть дати ні співчуття. Ні жалість, хоча всі вони разом і спрямовані до благої цілі" [8, 39].

Таким чином, обидвох прозаїків об'єднує майстерність відтворювати в дусі народного гумору побутові сцени з народного життя, знання ваги й цінності рідного слова. Головною детермінантою спорідненості їх творчих манер була та духовна атмосфера, в якій формувалися ідейно-естетичні переконання прозаїків. Основні типи героїв, трагічні мотиви й колізії "Невістки" Ярослави Лагодинської подані в сміховому ракурсі. Кожен персонаж яскраво індивідуалізований саме в аспекті сміхового сприйняття. Письменниця демонструє вміння вести розповідь в гумористичному плані, характеризувати героя за допомогою його мови, виявила добрі знання розмовно-народної лексики, говірки. Цінність її творчості у тому, що вона оприявнювала істотні прикмети художньої свідомості свого покоління і неповторність сатиричного світу, створивши безліч неперсічних характерів, сюжетів, невтомно шукала нові прийоми і засоби творення комічного, продовжуючи й синтезуючи літературні традиції Леся Мартовича, талановитого гумориста-трагіка, який умів сміятися крізь сльози, котрий, за словами Франка, як ніхто інший умів підмітити в житті ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку показувати в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді [9], утвердив принцип комічного й трагічного, поєднання "сміхового" ракурсу й іронії як форми зображення із трагічним началом, що посилює властивий для останнього катарсисний ефект, створив "різнобарвні, неповторно сатиричні світи, скріплені печаттю його генія" [10, 147].

1. *Піхманець Р.* "У своїм царстві..." / Роман Піхманець. – Снятин : ПрутПринт, 2010. – 252 с.
2. *Карасев Л. В.* Философия смеха / Л. В. Карасев. – М., 1996.
3. *Табачин Л. Т.* Вежа їхньої віри : передмова / Л. Т. Табачин // "Сокровенне": антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х років XX століття / упоряд. Лариси Табачин. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 245 с.; Див. Лагодинська Я. Невістка // Нові Шляхи. – 1929. – Т. 4. – Ч. 7. – С. 221–237. Автограф: ЦДІА у Львові, ф. 311, оп. 1, спр. 232, арк. 27–46. [Дата автографа: 1927].
4. *Мартович Лесь.* Вибране. Оповідання / Лесь Мартович; упоряд., підготовка текстів та примітки В. М. Лесина. – Ужгород : Карпати, 1982. – 224 с.
5. *Гречанюк Ю.* Сміх Леся Мартовича: трагічне й комічне / Юрій Гречанюк // "Покутська трійця" в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. праць. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 93–97.
6. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович. Життя і творчість / Федір Погребенник. – К. : Дніпро, 1971.
7. *Карасев Л.* Парадокс о смехе / Л. Карасев // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 47-65.
8. *Карасев Л. В.* Философия смеха / Л. В. Карасев. – М., 1996.
9. *Франко І.* Українська література / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1982. – Т. 33.
10. *Хоцянівська І.* Мистецтво сатири Леся Мартовича / І. Хоцянівська. – К. : Либідь, 1999.

В рассказе "Невеста" Ярославы Лагодинской прослежено связь комического как эстетической категории и творчеством Леся Мартовича.

Ключевые слова: *комизм, юмор, мотив смеха, синтез трагического и комического, смеховой ракурс.*

Traced in the story "daughter" relationship Jaroslava Lahodynskoyi comic and tragic as an aesthetic category, Les Martovycha creativity.

Keywords: *humor, laughter motif, the synthesis of comic and tragic, humorous perspective.*

УДК 811.161.2: 811.112.2
ББК 81 Об (4 Укр)

Марія Ткачівська

РЕАЛІЇ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ ДОБИ УКРАЇНСЬКОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ЇХ ПЕРЕКЛАД НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ

У статті узагальнюється термін "реалія" і пропонується його альтернативне визначення, також подається термін "суспільно-політична реалія доби української незалежності". Наводяться способи перекладу, запропоновані відомими лінгвістами. У дослідженні демонструються окремі способи відтворення суспільно-політичних реалій доби української незалежності в німецькомовних перекладах творів Ю.Андруховича.

Ключові слова*: переклад, реалія, суспільно-політична реалія доби української незалежності, відтворення.*

Будь-які зміни в суспільному житті завжди знаходять своє відображення в мові. "Мови, як кажуть на жаргоні соціології, – об'єктивні "соціальні плоди"; вони належить не нам самим і не годяться для безпосереднього вираження нашої внутрішньої суті" [19, 8]. Все ж вони є інструментом дозованого вияву думок, поглядів, суджень, оцінок, емоцій, ментальності кожного зокрема, що оприявлює синтезований малюнок внутрішнього світу того чи іншого народу, ілюстрацію його думок, поглядів, суджень тощо. "Те, що індивідуальність є єдністю різновидностей, навіть не варто згадувати" [26, 75].

Відображення будь-яких історичних подій, у тому числі політичні переміни, завжди були і залишаються темою зацікавленості чи темою обов'язку багатьох письменників. Політичні події тоталітарного режиму та події незалежної України стали однією із важливих проблем письменників-постмодерністів. Ілюстрація фактів, емоційного стану людини, її погляди на життя, добробут, соціальний стан вибудовують уяву про життя у певному часовому відтинку, який змальовує автор. Не кожна подія, яка відбувалася в країні й описана в художній літературі, може бути правильно осягнена й інтерпретована іноземним реципієнтом. Відповідно, при перекладі таких творів на іноземну мову, для перекладача є важливо у повному обсязі відтворити текст та авторський задум. Нерідко такий переклад потребує додаткового тлумачення. Одну із важливих ланок посідають реалії доби української незалежності, аналіз відтворення яких у німецькомовних творах Ю.Андруховича і є метою нашого дослідження.

Термін "реалія" посідає одне із важливих місць у дослідженні перекладу. Йому присвятили свої праці українські та зарубіжні науковці: Р.Зорівчак, О.Огуй, Т.Кияк, М.Науменко, М.Нечипоренко, І.Голиборода, В.Виноградов, С.Влахов, С.Флорін та багато інших. До найбільш вдалих визначень реалій відносять дефініцію Р.Зорівчак: "Реалії – це моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача" [8, 58].

Науковці по-різному підходять до визначення реалії. Якщо І.Голиборода при дослідженні реалії перевагу надає перш за все етнокультурній інформації ("Найбільш коректним перекладознавчим визначенням реалії можна вважати її трактування як одиниці вихідної мови, основне лексичне значення якої вміщує (у плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за нею комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності цільової мови" [6], то М.Нечипоренко бачить "чужі реалії" "носіями стилістичного навантаження: вони – перші інструменти автора у змалюванні географічно чи/та ідейно-побутово віддаленого світу, часто вкрай мало знайомого читачеві-співвітчизнику" [16]. Вважаємо в цьому визначенні не цілком вдалим поєднання "ідейного" та "побутового" світу як одного спрямування (ідейно-побутовий), оскільки мова йде про різні поняття, які потребують розмежування.

На наш погляд, ширше і конкретніше визначення належить Н.Картагені, який зображає реалію як "специфічний загально прийнятий у певній культурі стан речей політичного, соціального та географічного характеру

© Ткачівська М., 2013–2014

і лексичного складу мови, який сюди належить" [23].

С.Влахов та С.Флорін у своєму визначенні опускають політичний та географічний аспект реалій, показуючи реалії як "слова (і словосполучення), які називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального й історичного розвитку) одного народу й чужого іншому" [5, 47]. Якщо припустити, що політичний аспект може бути складовою соціального, то географічний аспект займає одну із важливих віх реалії.

Отже, реалія – це *позначення* об'єктів та суб'єктів об'єктивної реальності та навколишнього світу, характерних для певного етносу, його ономастикону, культури, побуту, суспільного життя, історії, політичного розвитку, території з її адміністративними та географічними особливостями, які знаходять відображення в певній мові і "чужі" для інших етносів та їх мов. Реалії – це мовні виразники культурної особливості етносу, які виступають одним із її ідентифікаторів.

Існують різні класифікації реалій (Т.Кияк, Науменко, О.Огуй, С.Влахов, С.Флорін, В.Виноградов тощо). Наприклад, літературознавча енциклопедія класифікує реалії в такий спосіб (без використання слова "класифікація"): "історичні, громадські, культурні, фольклорно-міфічні, етнографічні, географічні (місцевий колорит), побутові реалії" [10, 307]. Літературний енциклопедичний словник визначає, що до найбільш розповсюджених типів реалій належать "географічні й етнографічні, фольклорні й міфологічні, побутові, суспільні й історичні (одиниці адміністративного поділу, організації, звання, титули, історичні ремінісценції і т. п.) [15, 321]. Незважаючи на те, що суспільно-політичні реалії доби української незалежності не мають свого впорядкування у класифікаціях (вони могли бути складовими історичних, громадських чи суспільних у цілому), все ж вони займають одне із важливих місць у сучасній літературі й аналіз їх перекладу є важливою ланкою у перекладознавстві. Опираючись на поділ реалій, якого дотримуються багато дослідників (інтернаціональні, національні, регіональні), реалії українського суспільно-політичного життя, відповідно до їх систематизування, можна класифікувати як національні та регіональні.

Для суспільно-політичних реалій доби української незалежності характерна присутність семи "незалежність", "прагнення до незалежності", "свідомість нації". "Постмодернізм у соціальній теорії проявляється, крім іншого, у своєрідних взаємовідносинах із поняттям "ідеологія" [12]. Саме відтворення суспільно-політичних реалій із збереженням ідеології доби української незалежності є чільним завданням перекладача.

Оскільки основною особливістю реалії з точки зору іншомовного реципієнта є ознака "чужий", то при перекладі вона мала б перейти у статус ознаки "зрозумілий", "доступний". "Будучи носіями національного й/або історичного колориту, вони [реалії], як правило, не мають точних відповідностей (еквівалентів) в інших мовах, відповідно, не піддаються перекладу "на загальних засадах", потребуючи особливого підходу" [5, 47].

"Реалії часто пов'язані з регіональністю у художньому зображенні, а вона – суттєва, необхідна, бо, щоб говорити про людство загалом, слід говорити про якусь конкретну точку на землі" [8, 44]. Коли мова йде про реалії доби української незалежності, то не завжди постає питання зрозумілості та доступності, оскільки мова йде здебільшого про загально відомі реалії, які стосуються революційного періоду незалежної України. На нашу думку, їх можна було б класифікувати як національні реалії суспільно-політичного життя ("Помаранчева революція", "майдан").

Якщо у 2004 році реалія "Помаранчева революція" належала до неологізмів, то лексема "майдан" входила до активного лексикону української мови й позначала площу або просторе, незабудоване місце. В мові закріпився різновид лексеми із демінутативним суфіксом *-чик*: "майданчик" (як невелике відкрите місце із певним призначенням). Для такої лексеми характерне дещо інше нюансування ознаки (сема "розмір" + "звужена функція") із збереженням її загальних властивостей – "дитячий майданчик", "спортивний майданчик"). Після революційних подій у Києві під час Помаранчевої революції, лексема "майдан" вийшла за межі українського позначення площі, стала центральним виразником політичного значення.

Події грудня 2013 року знову привернули світову громадськість до майдану. На цей раз лексема майдан набуває іншого політичного забарвлення і стає складовою композиту "Євромайдан", в основу якого закладена причина виникнення політичних протестів та акцій і зміна проросійського зовнішньополітичного вектора на проєвропейський.

Політичні події 2013 року вносять у мову такий неологізм як "тітушки" (використовується тільки у множині і за визначенням Вікіпедії – "Під "тітушками" розуміють молодих людей спортивного вигляду (зокрема і перевдягнених у цивільний одяг співробітників владних силових структур), яких за грошову винагороду використовують для протизаконних методів перешкоджання конституційним проявам громадського опору [17], створений від прізвища Тітушко. Лексема зафіксована із посиланнями на ЗМІ та інтернет-словники засобом транслітерації також іноземними мовами: Titushky (titushkos, titushkas).

Якщо для відтворення лексеми "*Євромайдан*" вистачає транскрибування (саме так вона подається іноземною мовою в ЗМІ – "*Euromaidan* (auch Euromajdan, ukrainisch Євромайдан Jewromajdan)" [31], то для неологізму "тітушки" безумовно потрібен коментар. В деяких випадках подається коментар і до лексеми *майдан*. Наприклад, 1) So haben sich erst rund um 1.500 Menschen am Donnerstagabend am *Maidan*, dem Platz der Unabhängigkeit, dem Ort der "Orangen Revolution", versammelt, um friedlich gegen den o.g. jüngsten Beschluss zu protestieren" [29]; без використання коментаря: 2) "Am Sonntag sprachen auch die US-Senatoren Chris Murphy (Demokraten) und John McCain (Republikaner) auf dem *Maidan*" [24]. За допомогою транскрипції та пояснення подається така реалія як "Беркут". Наприклад: "*Berkut*" ist eine Spezialabteilung des Innenministeriums für die Bekämpfung von Verbrechen, Sicherung der Ordnung bei Massenveranstaltungen, Spezialoperationen bei bewaffneten Verbrechern und Geiselbefreiungen" [27]. Лексему "намети", яка вживається не у широкому значенні, а звужується до ознаки "один із символів протесту", можна теж віднести до реалій, оскільки вона містить у собі політичну конотацію. В іноземних засобах масової інформації лексема відтворюється за допомогою коментаря. Наприклад: "Es ist fast Mitternacht, Tausende harren trotz Frost aus zwischen den Zelten des Protestcamps" [30] .

Суспільно-політична реалія з ознаками ономастичної та історичної реалії "*Помаранчева революція*" відтворюється за допомогою дослівного перекладу "*Die orangene Revolution*". Маркована частина реалії із асоціативним компонентом "помаранчевий колір" є носієм ознаки і не потребує коментаря через набуття розголосу щодо історичної події в Україні. Наприклад: "Wenn damals der Maidan ein Herz der Orangenen Revolution war, trägt er heute den Namen Euromaidan: Maidan für die europäische Zukunft" [28].

Відтворення суспільно-політичних реалій ґрунтується на типізованих загальних способах перекладу реалій, розроблених чи узагальнених багатьма науковцями. Болгарські вчені С. Влахов и С. Флорин розглядають такі способи перекладу: I – транскрипція, II – переклад реалії (заміна, субституція): 1) неологізми (калька, напівкалька, засвоєння (адаптація), семантичний неологізм, 2) приблизний переклад (родо-видова заміна, функціональний аналог і опис, пояснення, трактування), 4) контекстуальний переклад [5; 87–93]. Як зазначає Ю.Ковалів, для відтворення реалій "можуть бути використані повна [...] або часткова [...] транслітерація, буквальний переклад частин [...], мовний відповідник [...], описовий прийом [...]" [10, 307]. В.Виноградов пропонує такі способи перекладу: 1) а) транскрипція (транслітерація), б) гіпо-гіперонімічний переклад, в) уподібнення (супідрядність, а не підпорядкування), г) перифрастичний (описовий, дескриптивний, експлікативний) переклад, д) калькування [4, 117–119]. Т.Кияк, О.Огуй та А.Науменко розширюють відомі класифікації і пропонують свою систематизацію способів перекладу, вносячи свої зміни та доповнення. Таку класифікацію вважаємо однією із найвдаліших: а) транскрипція, б) гіпо-гіперонімічний переклад, в) метод уподібнення, г) транспозиція на конотативному рівні, д) дескриптивна перифраза, е) комбінована реномінація, є) контекстуальне розтлумачення реалій, ж) ситуативний відповідник з) калькування [9].

При перекладі суспільно-політичних реалій із художньої літератури, перекладачі послуговуються різними способами їх відтворення. Це – в першу чергу – транскрипція, дослівний та описовий, а також дескриптивна перифраза із коментарем.

Наприклад, описуючи події Помаранчевої революції, Ю.Андрухович у книзі "Дияволховається в сирі" змальовує події на майдані Незалежності (Порівняймо, укр.: *"На майдані таких виявився мільйон."* [1, 132] – нім.: *"...auf dem Maidan stand eine Million"* [20; 52]). При перекладі реалії *"майдан"* перекладач використовує транскрипцію.

Вдаючись до перекладу сучасної української літератури, перекладачу повинні бути

відомі стосунки "Україна-Росія", з якими далеко не завжди знайомий іноземний реципієнт. Одним із виразників таких стосунків є виникнення реалії "український націоналіст" (*ukrainischer Nationalist)*, яка вміщає у собі сему "бути непокірним", "бунтувати", "чинити опір", "рішуче протидіяти силою", "стверджувати свою позицію відносно своєї держави". Конотаційна спрямованість реалії (часто, негативне забарвлення) залежить від загального контекстуального малюнка. Додаткове перевантаження цитатного матеріалу коментарем є не завжди доречним і бажаним. Коли мова йде про загальну ерудицію стосовно політичної ситуації в Україні, переклад не може дозволити собі обтяженість різного роду ремарками. Зрештою, такого роду літературу читає зазвичай зорієнтований у політиці читач.

Стосовно текстуальної прозорості, то вона також різна, навіть при використанні саркастичних прийомів у стосунках між українцями та росіянами. Це засвідчує приклад із перекладу есе "Місце зустрічі Germaschka" Ю.Андруховича. Порівняймо: укр.: *"... російські бойовики, в яких браві московські бандити мочать на вулицях Чикаго ненависних українських націоналістів та всіляку чорнозаду потолоч"* [1, 273] – нім.: *"...Russische Gangsterfilme, wo tapfere Moskauer Banditen in den Straßen von Chikago ukrainische Nationalisten und schwarze Untermenschen abschlachten..."* [20, 272]. Переклад збігається з оригіналом як на денотативному та конотативному, так і на структурному рівнях, проте вимагає обізнаності читача. Мова йде не тільки про відому інформацію, але й про алюзії (наприклад, використання власної назви як загальної). Порівняймо: укр.: *"І ніяка Європа не допоможе нам її з цієї багнюки витягнути"* [1, 132] – нім.: *"Undkein Europa werde uns helfen, die Ukraine aus diesem Sumpf herauszuziehen"* [20, 51]).

"Праця перекладача над відтворенням своїх чи чужих відносно мови оригіналу реалій здебільшого суттєво не відрізняється ступенем складності, оскільки в обох випадках він має справу з надзвичайно делікатною субстанцією" [16]. Все ж питання фонових знань повинно належати чи не до основних для перекладача. Проблема стосунків "Афганістан-Росія" тягнеться із часів тоталітарного режиму аж до доби української незалежності. Позначаючи радянських солдатів, до яких належало чимало українців, денотат *афганці* не має нічого спільного із громадянами Афганістану. Оскільки ведення війни не цілком відповідало поняттю "миротворчий", відповідно, при відтворенні даної лексеми перекладач вдається до дескриптивної перифрази (нім.: *Afghanistan-Krieger* [3]), де носій ознаки *Krieger* означає "войовник", що є вужчим поняттям від ознаки *Soldat*, семантично віддаленим від ознаки *Kämpfer*. Отже, лексема *Afghanistan-Krieger* є максимально наближеною до оригіналу з огляду сьогоднішнього дня, а, отже, й з огляду автора, і віддаленою від ідеології доби тоталітарного режиму.

До нівелювання моральних цінностей належить невід'ємна риса доби незалежності – мафія із її законами та сходинками становлення. Звичайно, неможливо номінувати лексему "мафія" як українську реалію. Вона має свої корені творення та належить до інтернаціональної лексики. Проте поняття *"вершки мафії"*, коли мова йде про Україну, територіально "звужується" й отримує дещо інше забарвлення. Так, при перекладі реалії *вершки мафії* [3; 390] перекладач вдається до підміни лексем *вершки* на *боси* (*Bossen*) – *Mafiabossen* [22, 320], що є носієм семи "шеф", "проводир", "ватажок" (порівняємо із семою ознаки *die Sahne* "відібраний", "той, що належить до найкращої частки". Крім того, використання лексеми *der Boss* а не *der Anführer* є конструктивно ближче до слова "мафія" з огляду на історію її походження (американська мафія, мафія Чикаго і т. д.), що краще вибудовує асоціативні ряди читача. Незважаючи на те, що в німецькій мові існує ідіома *вершки суспільства* (Creme *der Gesellschaft; Crème de la crème, die vornehmste Oberschicht der Gesellschaft*, запозичений французький вислів, що виник близько 1840 р.), вона є носієм позитивної ознаки із семою "знатний", "аристократичний", у поєднанні із лексемою мафія воно мало б інший семантичний спектр "вишукана мафія", яке б не збігалося із новою українською реалією. Семантично наближені ознаки зі спільною семою "належати до верхньої кращої частки" сприяють виникненню у реципієнта відповідних смислових рядів, матриця яких закладена в тексті. Така інтерпретація аж ніяк не зменшує експресивності перекладу. Відбувається з'ява нових смислів та інтенцій у реципієнта, що є позитивом у досягненні авторського задуму.

Цитати на позначення моральних засад доби незалежності, або ж їх відсутності нерідко стосуються негативної (мінусової) ознаки якості, а саме корупції, обкрадання, обдурювання населення. Після отримання Україною незалежності "відкриті кордони" стали пунктом протягування великої кількості різнорідної публіки, в першу чергу дрібних "торгашів", які правдами і неправдами добиралися до свого заробітку. Митниця перетворилася на місце зловживань та корупції. Представлення ситуації з українськими митниками чітко оприявлюється як у тексті, так і в перекладі, відтвореного за допомогою рівноцінного відповідника. Порівняймо, укр..: *та звична норма стимулювання українських митників* [1, 22] – нім.: *der übliche Obolus für ukrainische Zöllner* [20, 26]. При семантичному аналізі лексем спостерігається текстуальна відповідність до оригіналу, подана за допомогою лексеми *der Obolus* (*дрібна монета в древній Греції,* тепер*: скромний вклад*), замість *норма + стимулювання* (*заохочування, підтримка*). Ознака *üblich* (*звичний, усталений*) семантично наближена до денотата норма (*усталена міра*). Хоча в українському тексті не вказана шкала міри, у німецькому перекладі вона спрямована на ознаку "невеликий" "скромний вклад", що наближене до семи "заохочувати", "стимулювати", "підтримувати". Незважаючи на семантичну відповідність перекладу, перекладачеві важко відтворити повний емотивно-асоціативний компонент ознаки, який потребує коментаря.

Як показує дослідження, відтворення суспільно-політичних реалій доби української незалежності належить до важливих завдань перекладознавства. Зацікавленість світової громадськості Україною сприяє також її широкий показ у засобах масової інформації та сучасній українській літературі. Коли мова йде про переклад, слід зауважити, що від перекладача вимагається не тільки досконалого знання мов, навиків перекладу, вибору вдалих способів перекладу, але й володіння фоновими знаннями. Використання письменниками суспільно-політичних реалій не потребує до них узагальненого підходу, а аналізу кожної зокрема. Тільки у такий спосіб можна досягнути бажаного і потрібного результату перекладу.

1. *Андрухович Ю.* Диявол ховається в сирі. Вибрані спроби 1999-2005 років. Видання друге, виправлене / Ю. Андрухович. – К. : Видво "Часопис "Критика", 2007. – 320 с.
2. *Андрухович Ю.* Московіада. Роман жахів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 152 с.
3. *Андрухович Ю.* Таємниця / Ю. Андрухович. – Харків : Фоліо, 2008. – 477 с.
4. *Виноградов В. С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / Виноградов В. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
5. *Влахов С.* Непереводимое в переводе. Реалии / С. Влахов, С. Флорин // Мастерство перевода : сб. статей. 1969. – М. : Сов. писатель, 1970. – С. 432–456.
6. *Грек Л. В.* Автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.16. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка / Л. В. Грек. – К., 2006. – 18 с. – 152 с.
7. *Голиборода І.* Особливості перекладу реалій Галичини англійською мовою [Електронний ресурс] / І. Голиборода. – Режим доступу : URL : http:// www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Foreign_Phillogy/Foreign_Philology/Foreign_Philology_123/articles/Holyboroda.pdf.
8. Литературный энциклопедический словарь [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. Советская энциклопедия. – М., 1987. – 751 с.
9. *Зорівчак Р. П.* Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при ЛДУ, 1989. – 216 с.
10. *Кияк Т. Р.* Теорія та практика перекладу (німецька мова) : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Р. Т. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 592 с.
11. *Ковалів Ю.* Літературознавча енциклопедія / Ю. Ковалів. – К. : Видавничий центр "Академія", 2007. – Т. 2 – 624 с.
12. *Комиссаров В. Н.* Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1999. – 268 с.
13. *Корабльова В. М.* Тематизації ідеології в постмодерністичних концепціях [Електронний ресурс] / В. М. Корабльова. – Режим доступу : URL: http:// archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2012_59/Gileya59/F8_doc.pdf.
14. *Кормилов С. И.* Современный словарь-справочник по литературе / [сост. и научн. ред. С. И. Кормилов]. – М. : Олимп : ООО "Издательство АСТ", 2000. – 704 с.
15. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.
16. *Нечипоренко М. Ю.* Шляхи збереження авторських імплікацій та національного колориту при відтворенні реалій із романів Ю. Андруховича англійською та польською мовами [Електронний ресурс] / М. Ю. Нечипоренко. – Режим доступу : URL: http://eprints.zu.edu.ua/ 2006/1/15.pdf.
17. Тітушки. Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/Тітушки.

18. *Ткачівська М. Р.* Цитати доби української незалежності в німецькомовних перекладах творів Ю. Андруховича / М. Р. Ткачівська // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2013. – № 9 (268), ч. 1. – С. 100–105.
19. *Albrecht J.* Der Beitrag der Sprachwissenschaft zur Übersetzungsforschung – Überlegungen eines Konservativen / Jörn Albrecht // Übersetzung – Translation – Traduktion. Neue Forschungsfragen in der Diskussion. Festschrift für Werner Koller. – Günter Narr Verlag, Tübingen. – 2004. – S.8.
20. *Andruchowytsch Juri.* Engel und Dämonen der Peripherie / Juri Andruchowytsch. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2007. – 224 s.
21. *Andruchowytsch Juri.* Moskoviada / Juri Andruchowytsch. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2006. – 223 s.
22. *Andruchowytsch J.* Geheimnis / Juri Andruchowytsch. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2008. – 387 s.
23. *Cartagena Nelson.* Persilschein und Glockenturm – Universität Heidelberg / Nelson Cartagena. – Режим доступу : www.uni-heidelberg.de/uni/presse/.../4.html.
24. Die Welt. Klitschko freut sich über "erste Siege" 15.12.13 Ukraine. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.welt.de/politik/ausland/ article122952298/Klitschko-freut-sich-ueber-erste-Siege.html.
25. Euromaidan – Wikipedia [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://de.wikipedia.org/wiki/Euromaidan#cite_note-19.
26. *Humboldt W.,* von. Bildung und Sprache / Humboldt, Wilhelm, von. Eine Auswahl aus seinen Schriften. / Besorgt von Clemens Menze. – Verlag Ferdinand Schöningh. – Paderborn, 1959. – 159 s.
27. Innenministerium rüstet auf. Ukraine Nachrichten. Donnerstag, 15.03.2007. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ukraine-nachrichten.de /innenministerium-rüstet_26_politik_nachrichten.
28. *Melnyk L.* Euromaidan: "Steh auf, Europa! Wir brauchen dich!" Ukraine Nachrichten. Sonntag, 24.11.2013 [Електронний ресурс] / Ljudmyla Melnyk. – Режим доступу : http://ukraine-nachrichten.de/euromaidan-steh-eu ropa-brauchen-dich_3834_meinungen-analysen.
29. *Mytsyk D.* Protestaktion der Ukrainer in Berlin: "Support the Association Agreement between Ukraine and EU!" #euromaidan #євромайдан. Ukraine Nachrichten. Samstag, 23.11.2013 [Електронний ресурс] / Dzvinka Mytsyk, Natalia Pustovit. – Режим доступу : http: //ukraine-nachrichten.de/protestaktion-ukrainer-ber lin-support-association-agreement-between-ukrai ne-eu-euromaidan-євромайдан_3832_pressemittei lungen.
30. Revolutionssängerin Ruslana: Kiews Königin der Nacht. Aus Kiew berichtet André Eichhofer. Spiegel ONLINE [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.spiegel.de/panorama/ukraine-saengerin-ruslana-stimmt-jede-nacht-die-nationalhymne-an-a-939391.html.
31. Ukraine protest: EU deplores 'Russian pressure', BBC News. 25. November 2013. Abgerufen am 26. November 2013.

В статье обобщается термин "реалия" и предлагается его альтернативное определение, также подается неисследованный термин "общественно-политическая реалия времен украинской независимости". Наводятся способы перевода, предложенные известными лингвистами. В исследовании предоставлены примеры воспроизведения общественно-политических реалий периода украинской независимости в немецкоязычных переводах произведений Ю.Андруховича.

Ключевые слова: *перевод, реалия, общественно-политическая реалия времен украинской независимости, воспроизведение.*

The term "realia" is generalized and its alternative definition is offered in the given article; the term "social and political realia of the Ukrainian independence period" is given here too. The ways of translation offered by famous linguists are given. Some ways of representation of social and political realias of the Ukrainian independence period in the German translations of Yu. Andrukhovych's works are demonstrated in the research.

Keywords: *translation, realia, social and political realia of the Ukrainian independence period, representation.*

УДК 821.162.2:82-32 "XIX/XX"
ББК 83в6

Ірина Спатар

МОТИВ ДВІЙНИЦТВА У ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ (на прикладі творів Е.Ожешко "Зимового вечора" та І.Франка "На дні")

У запропонованій статті звернено увагу на такий проблемно-тематичний аспект як роздвоєння особистості. Крізь призму контрасного творення образів визначено характерологічну схожість персонажів двох текстів, у яких домінантним є мотив двійництва.

Ключові слова: *двійництво, роздвоєння особистості, психологізм, людина, новела.*

Жанри малих прозових форм ще у XIX столітті стали дуже популярними, тому такі твори часто друкувалися в періодиці, оскільки уможливлювали лаконічність викладу матеріалу та швидку художньо достовірну рефлексію на події суспільної дійсності. І.Франко у статті "З останніх десятиліть XIX віку" писав: "Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід у літературі, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. У новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою" [12, 524].

Для польської письменниці Е.Ожешко та українського художника слова І.Франка новелістична форма стала своєрідним літературним дзеркалом часу, з допомогою якого автори відтворювали не тільки конкретні події та явища у художніх полотнах, але інтерпретували, аналізували, структурували культурно-історичну дійсність крізь призму творчого експериментування, моделювання й реагування на зовнішні суспільні катаклізми та власні іманентні імпульси, спровоковані латентною письменницькою інтуїцією й глибоким баченням митця.

Питання взаємозв'язків Е.Ожешко з українською літературою частково порушувалися у працях М.Возняка, О.Грибовської, Г.Вервеса, Ю.Булаховської, Т.Солдатенко. У польському літературознавстві контактно-літературні зносини польської авторки з І.Франком розглядалися М.Жмігродською, Е.Янковським, Я.Детком, М.Купльовським. Однак в опублікованих матеріалах досі не вичерпано й повністю не розкрито типологічні подібності на проблемно-тематичному рівні. Метою пропонованої статті є спроба компаративного аналізу одного із провідних аспектів творів Е.Ожешко "Зимового вечора" та І.Франка "На дні" – мотиву двійництва та його художньої інтерпритації у двох текстах.

Новела "Зимового вечора" польської авторки подібна до твору "На дні" І.Франка насамперед ідейною проекцією висвітлення глибоко психічних рефлексів індивіда, пов'язаних із морально-психологічними перетвореннями під впливом жорсткої суспільної системи. Проблемно-тематична схожість двох творів обумовлена близькістю соціально-історичних і культурних чинників кінця XIX століття, коли мистецька цікавість фокусувалася на зображенні бінарної екзистенції людини, що обумовлювалася зовнішніми діями та внутрішньою психічною активацією. Соціологізм, фрагментарність, вирізнення "майже документалізованих фактів суспільного життя" [2, 41] творів "Зимового вечора" й "На дні" експонують динаміку внутрішніх переживань героїв, де особлива увага приділена індивіду, порухам його душі, відчуттям, тобто виокремленню іманентної сфери.

За І.Денисюком, "На дні" – твір особливого автопсихологічного вольтажу. Це документ із тих його (І.Франка. – *І.С.*) бурхливих літ, коли мрії про особисте щастя розвіялись фата-морганою" [3, 50]. Генеза твору І.Франка пов'язана з непростим життям письменника. Обставини написання новели автор прокоментував так: "Як це сталося, що я написав "На дні"? Моя уява допомагала мені при цьому дуже мало, а ще менше яка-небудь реалістично-натуралістична доктрина. Я був тут, так сказати, редактор з допомогою ножичок супроти дійсности і мусив тільки прикроювати і зшивати з матеріялу, який доставив мені

© Спатар І., 2013–2014

багатющий досвід в обсязі цього дна" [10, 492].

Існує версія, що твір І.Франка став імпульсом для написання Е.Ожешко "Зимового вечора". Таке припущення знаходимо у Г.Вервеса, який визначив подібність польського твору й української літератури "зображенням героя, його поступової деградації як наслідку впливу соціальних обставин, нарешті, з постійним намаганням громадської реабілітації "людей дна" [1, 198]. На нашу думку, новела письменниці не була іншомовною художньою версією твору "На дні", а наслідком психологізації (І.Денисюк) літератури кінця XIX століття, що охопила Європу, креативним переходом до художнього стеження за внутрішніми процесами, які відбуваються з людиною в момент сильного нервового збудження.

Типологічні подібності новел "Зимового вечора" й "На дні" простежуємо насамперед у концентрації уваги на морально-етичних категоріях індивіда; відтворенні зовнішньої поведінки та внутрішніх терзань героїв, зумовлених впливом соціуму; ідейно-тематичному спектрі з виведенням універсальної проблеми, що не була чужою як для української та польської, так і європейської літературної традиції, – зображення дуалістичної концепції існування людини, а саме: роздвоєння особистості в діалектичній єдності екстравертної діяльності та інтровертної реакції на зовнішні дії й спосіб поводження середовища. Об'єктом спостереження обох письменників є двійництво як синтеза буття однієї індивідуальності.

Розщеплена цілісність людської екзистенції Яся Мікули, головного героя "Зимового вечора", присутня на зовнішньому (подієвому) та внутрішньому (ретроспективному, монологічному) рівнях. Дія відбувається в білоруському селі, в специфічному патріархальному анклаві, закритому від упливів зовнішньої матеріальної цивілізації та міської культури. Сільську громаду репрезентує родина старого Симона Мікули. Вона живе за одвічними народними та моральними нормами й відповідно до них оцінює людські діяння. Драматичний конфлікт відтворений реакцією на злодіяння Дзиги, за прізвиськом якого ховається син старого Мікули – Ясь. Його вчинки розкриваються через діалоги та розповіді в сім'ї Мікули, де почули звістку про втечу жорстокого вбивці, але не знають, що це їхній син та брат. Герой сформований під упливом суспільного зла, знищення якого не піддається можливостям однієї людини, тому він "грабував крамниці, хвальшував гроші і тільки того, що нікого ще не вбивав... Аж тут і вбивати почав... Аж тут і суд над ним учинили, засудили на вічну каторгу, до Сибіру заслали, а він із в'язниці втік" [8, 145]. Дзига вдається до таких дій не в результаті сліпої жорстокості, навпаки, через розуміння й захист одвічних моральних законів, котрі не можна порушувати: "Татку, я заб'ю того, хто прийде несправедливо землю забирати від нас" [8, 163]. Слова малого Яся матеріалізувалися незабаром. Як наслідок – забуття родиною і громадою сина Мікули. Тому він приречений страждати на самоті й безперервно переховуватися від закону та людського осуду. Втеча стає сенсом його життя. Дуалістична сутність Дзиги-втікача розкривається вже на перших сторінках твору: "Боже милосердний! Спаси мою душу!" [8, 142] – промовляє слова каяття людина, яка скоїла найстрашніший злочин. Одностороння безжалісна категоричність не стала життєвим способом поведінки для головного персонажа, а трансформувалася в діалектичну роздвоєність учинку та совісті. Два основні мотиви твору – провина і прощення – увиразнили ідейну спрямованість із метою інтерпретації етичних категорій. На думку І.Плонки-Зеллер, "Ожешко побачила складну суть такої проблеми. Тому представила її з кількох сторін: у контексті, визначеному через релігійні заборони; конфронтацією "системи справедливості" суспільної групи з рацією індивіда, що вступив у конфлікт із законом; роздумами про природу людської натури, схильної до зла; а також у екзистенційному вимірі, коли виводить питання: якою є людина?" [16, 44]. Для з'ясування виокремленого питання Е.Ожешко створила синтетично контрастний образ героя, що поєднав у собі протилежні площини духовного й антиморального, людського й тваринного (маємо на увазі вбивство, скоєне Дзигою та неодноразове особисте порівняння героя із "зацькованим звіром").

Антагоністичний дуалізм персонажів "На дні" І.Франка, за Т.Гундоровою, "побудовано на різкому контрасті [...]. При цьому основна увага сконцентрована на поєдинку двох крайніх антагоністів: високодуховного, інтелігентного Темери та "людини-звіра" Бовдура, без імені й роду, істоти, зведеної до фізіологічного існування" [2, 204]. Два персонажі твору "На дні" утворюють єдине художньо-образне сплетення. Дисимілятивна єдність двох контрасних образів Темери й Бовдура була здійснена І.Франком свідомо[3].

У суспільно-психологічній студії (таке жанрове визначення новели "На дні" здійснене І.Франком. – *І.С.*) віддзеркалено низку постатей, "типів", які опинилися у в'язниці, на "дні суспільности". Акція відбувається на тлі тюремної камери, в якій зіткнулися "розумування і причинковість у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах" [11, 399]. Андрій Темера, інтелігент, інтелектуал, "дуже вразливий на всяку красоту" [9, 115], з духовно багатим внутрішнім світом протиставляється Бовдурові, від вигляду якого "Андрій аж затрясся з жалю і обрядження, побачивши тоту до крайності занедбану і здичілу людську істоту. Та й не з добра ж вона здичіла!" [9, 123]. Бовдур – людина, яка ніколи не чула доброзичливого слова, не знала материнської любові та батьківської ласки, в житті не мала щастя, "навіть при стику з добром реагувала на нього злом. [...] У душі Бовдура запеклась злість на всіх без розбору, його мозок не працював над вищими етичними питаннями, давно живлячись лише шлунковими ідеями" [3, 55]. Остаточне тавро, як фізичне, так і моральне, залишила на Бовдурові в'язниця, реанімувала й пришвидшила, закладений ще з дитинства нелюдський спосіб життя, що "нагадав Андрієві тих американських дикарів, що їдять землю" [9, 124]. Як відмітив І.Денисюк, "патологія Бовдура, генезис психології злочину – у його соціальній долі" [3, 55].

Виділення сугестивної ролі соціуму як домінантної ознаки формування характеру особистості – провідна теза твору "Зимового вечора" Е.Ожешко. Для юного Дзиги згубними стали: люблячі й поблажливі батьки ("Дуже він був розумний, але надто вже зухвалий і в усьому не такий, як інші хлопці. [...] Лаяв я його добре, та найбільше потурав" [8, 162], – слова старого Мікули) та дегенераційний уплив в'язниці й суворе покарання, що було непропорційне провині. Як зазначила І.Плонка-Зеллер: "На питання, чи людина народилася злою, авторка відповідає, що то обставини та середовище в значній мірі вирішують долю індивіда" [16, 49]. Герой новели "Зимового вечора" Ясь Мікула – це синкретичний образ, що корелюється дифузною боротьбою протилежностей в одній особі. На відміну від героїв твору "На дні" І.Франка, Дзига не перебуває в ув'язненні, йому вдалося втекти. Переслідуваний законом та негативним ставленням людей, Ясь намагається реабілітуватися. Він уже не вдається до злочинних дій, а працює на різних фабриках. Проте молодечий запал Дзиги в боротьбі за справедливість став наслідком непоправного вчинку, який табуював для Яся повернення до рідних околиць. Е.Ожешко створює полілогічну сітку висловлювань членів родини Симона Мікули, які розкривають не тільки фізичну діяльність злочинця (Олекса), а й підкреслюють симпатію і жаль до їхнього сина та брата (старий Мікула, Настуля).

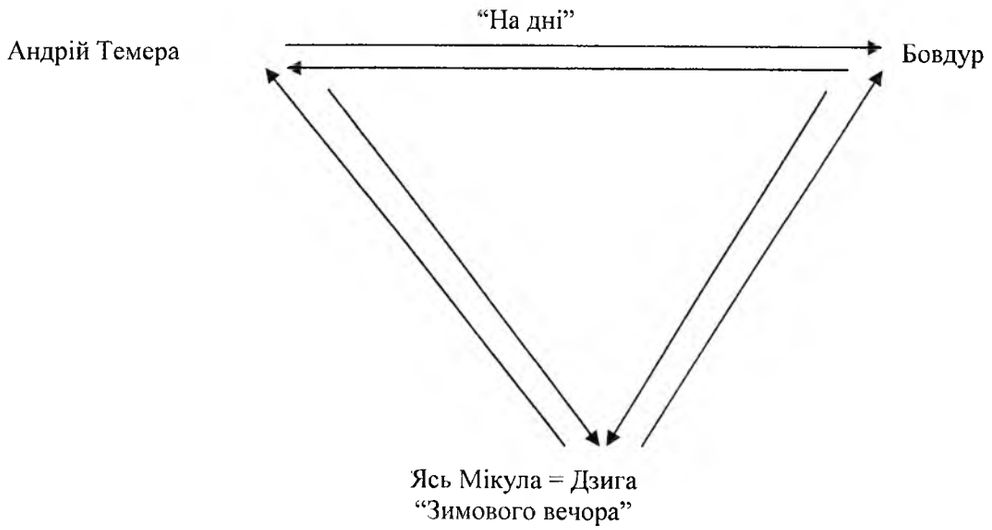
У творах "Зимового вечора" (Дзига) та "На дні" (Бовдур) зображено людину, яка, з одного боку, змальована, як інстанція злочинності, що заслуговує найвищої міри покарання, а з іншого – як нещаслива особистість (Ясь Мікула, Андрій Темера, Бовдур), яка прагнула правди і справедливості, чесності й порядності, однак через збіг обставин і трагічний фатум стала жертвою подій. Отож, Темера і Бовдур виступають розірваними ланками однієї цілісності, яка є нерозривною в образі Дзиги.

Прикметним видається факт, що в новелі "Зимового вечора" письменниця зобразила героя за допомогою дихотономічного виразника: імені й прізвища Ясь Мікула та прізвиська Дзига. Перший – характеризує людину як морально-етичну, естетизовану субстанцію. Семантика поняття "син Симона Мікули" обов'язково супроводжується окресленням Ясь Мікула. Повідомлення про злочинця виражається використанням кодованого ймення Дзига. Твір "На дні" інтерпретує освіченого інтелігента Андрія Темеру, тоді як Бовдур, "людина-звір", подібно до Дзиги, не має ні паспорта, ні родини. Ніхто не знає його імені й родоводу.

Таким чином, спостерігаємо типологічну схожість Дзиги Е.Ожешко з Темерою і Бовдуром І.Франка. Превалююча подібність виводиться з контрастного тво-

[3] Див. лист І. Франка до М. Павлика [13, 270] від 20 лютого 1881 року.

рення образів письменниками: в межах однієї особи в новелі "Зимового вечора" та за допомогою введення двох персонажів твору "На дні".



Суспільну проблематику творів "Зимового вечора" й "На дні" автори спробували відтворити крізь призму психоаналітичного заглиблення у внутрішній світ, автооцінки героїв та обсервації ними інших персонажів. Предметом спостереження є іманентна сфера, почуття й психологія людини. Е.Ожешко та І.Франко звертаються до висвітлення насамперед етичних категорій, морального обґрунтування та внутрішньої реакції щодо вчинків героїв. Розмови й діалоги увиразнюють зовнішній подієвий пласт, у рамках якого зав'язується акція творів. Проте найбільш напружений момент у монологічних партіях, які своєю динамічною структурою близькі до потоку свідомості, що разом із візійним екскурсом Дзиги та сном Темери варіюють традиційний оповідний жанр. Композиція обох творів із виразним пуантом та несподіваною розв'язкою чітко формує видову віднесеність їх до жанру психологічної новели. Архітектонічна організація "Зимового вечора" представлена двома частинами: фіксацією злочину та спровокованих розмов, які набирають темпу, коли Симон Мікула впізнає в особі Дзиги-мандрівника свого сина. Прихід Андрія Темери до в'язниці, знайомство з тамтешніми "мешканцями" – експозиція твору "На дні", розвиток акції розпочинається наростанням конфлікту між Темерою і Бовдуром. Наявність подієвого та внутрішнього психологічного відтворення на тлі невеликого часового відтинка й нешрокого діапазону місця мотивує вирізнення жанру новели.

Будь-яка прозова форма тісно пов'язана з художнім хронотопом. Часова сконденсованість та просторова обмеженість активують драматично-трагічну фабульну плинність і сприяють зростанню сюжетної напруги. Новелістичні події "Зимового вечора" розгортаються впродовж одного вечора в хаті Симона Мікули. Акція твору "На дні" охоплює два дні й дві ночі в межах тюремної камери, що стала місцем "поєдинку ворожої демонічної та світлої духовної субстанцій" [2, 205]. Ув'язнення було джерелом моральної деградації для Дзиги. Після втечі з тюрми Ясь ступив на кривавий шлях убивства й грабіжництва. Подібна ситуація подана у творі "На дні", коли Бовдур, змучений голодом і холодом, позбавив життя Темеру. В'язниця й суспільство стали для обох (Дзиги, Бовдура) персонажів епіцентром "звиродніння" й "озвіріння" та спровокували до непоправного, порівняймо:

Дзига: бунтарська вдача → в'язниця → злочин
Бовдур: нерозуміння добра → в'язниця → злочин

Гостра сюжетна динаміка новели "Зимового вечора" змінюється не менш напруженим зображенням почуттів (батька і сина, їхніх переживань), тоді, як у творі "На дні" інтенсивність наростання емоційної напруги веде до подієвого трагізму.

Відмітимо, що Е.Ожешко та І.Франко на перший план висувають не фактографічну

описовість, а глибоке психологічне переживання. Тому "акцент переміщується з соціального аналізу суспільства в особі його представників на аналіз духовного світу індивіда у його ставленні до суспільства, внаслідок чого маємо не конкретно-історичне і предметно-аналітичне зображення, а глибокий аналіз психологічного стану персонажів" [4, 115]. Фенотипні властивості індивіда найповніше розкривають подвійну сутність людини. Для цього Е.Ожешко застосувала контрастну рівноправну інтерпретацію Дзиги, образна організація якого охоплює історію його падіння й катарсисного перетворення, а в І.Франка – це образи Темери і Бовдура як "двох крайностей одного ряду". Об'єктивацію внутрішнього життя героїв, їх реакції на зовнішній світ письменники намагалися "показувати безпосередньо, надавати слово самим дійовим особам, констатуючи їхні переживання й враження, а звідси – подавати дійсність, побут, пейзажі очима цього персонажа, тобто через його сприймання" [4, 135].

Двійництво Яся Мікули виявляється й у виборі активної життєвої позиції. З раннього дитинства він з енергійним завзяттям допомагав батькові, пізніше відстоював інтереси родини та громади, які стали причиною ув'язнення та поневірянь (матеріальний зріз). Однак іритаційний вектор твору спрямований на внутрішньо-мисленнєву діяльність, що відображається зовнішніми змінами: "Його обличчя стало бліде, як у мерця, невимовна мука викривила йому уста і ворушила шкіру чола" [8, 181] (моральний зріз). Найбільшого душевного потрясіння герой зазнає в невербалізованому діалозі з батьком, який упізнав сина. Дві пари очей з протилежних кутків хати розмовляли мовчки. Динаміка неозвученої бесіди пришвидшує загальний ритм нарації, що продукує посилену емоційність. Старий Мікула "втупив очі в обличчя, що [...] скидалося на трагічну маску, худе, виснажене, з вилицями, які стирчали з-під запалих скроней; це обличчя виражало незмірний жаль і наче здригалося від внутрішнього ридання" [8, 177]. Інтенсивність мисленнєвої практики персонажів твору "Зимового вечора" супроводжується здебільшого зовнішніми реакціями та словесними мовними потоками. Наприклад, висловлюванням Симона Мікули передує глибока задума, а його дочка, сини, невістки беруть участь у комунікативному акті паралельно з виконанням якоїсь роботи чи активного жестикулювання руками. Е.Ожешко новелою "Зимового вечора" започаткувала більш детальне обсервування ще не оформленого в її творчості глибокого психологізму. Твір став полем художнього експерименту фіксування підсвідомих дій та спробою психоаналітичного зображення внутрішнього простору. Розгорнутий синтетичний портрет Яся Мікули, в силу дії ступеня "дозрівання" авторської психологічної майстерності, редукується від екстравертного психологізму на користь імпліцитно мікроскопічного дослідження підсвідомого.

Палітра дихотономічних образів викристалізувалася й у творі "На дні". І.Денисюк наголосив на тому, що "персонажі подано попарно з метою ритмічної врівноваженості" [3, 54]. Принцип контрасту, який є основним способом вираження внутрішньої експресії, уможливив показ психічних процесів діаметрально протилежних осіб і одночасно став субстратом їх двоєдиності: взаємодоповнення моралі (Темера, Митро) й інстинкту (Бовдур), емоційності ("плачуща Магдалина") й раціональності (Темера, Стебельський), розважливості (дід Панько) й легковажності, навіть людськості й тваринного начала. На думку Т.Гундорової, "Франко вибудовує ряд героїв, накреслює ланцюг конфліктів [...] для того, щоб гранично загострити основний антагонізм між двома вкрай протилежними персонажами – Андрієм Темерою і Бовдуром" [2, 207]. Вимальовуючи "дві крайності", І.Франко не ідеалізує Темеру, а зіставляє його духовність із звироднінням Бовдура для підкреслення цілісності, яка складається з протилежних елементів. Добро і зло, естетичне й потворне рівномірно співвіснують в одній особі, а порушення їхнього балансу призводить до трагічних наслідків.

Проблематика творів Е.Ожешко та І.Франка тісно пов'язана з філософськими роздумами щодо наявності в людській істоті двох начал – високого гуманізму й схильності до зла. Екстремальні умови пришвидшують інкубаційний період, загострюють конфліктність взаємодії ідеального й реального. За Ф.Ніцше, "воістину, людина – це потік нечисті. Треба бути морем, щоб прийняти в себе брудний потік і не стати занечищеним" [7, 11]. Бовдурова реальність була нещадною й жорстокою. Суспільсто не було поблажливе до нього, як і вся правозахисна система не була прихильною до в'язнів ("На дні") та до Яся Мікули ("Зимового вечора"). Бовдур, здійснивши злочин, справедливо звинувачує

не лише себе: "Прокляття на вас, посіпаки! – сказав він! – Адіть! – і він приложив руку до зіваючої рани Андрія, переділюючи її долонею впівперек на дві половині, – адіть, отсе моя половина, а отсе ваша половина!" [9, 163]. Згасле життя Темери відбулося моментом народження нової людини – іншого Бовдура, в якого на дні душі дрімала совість і людськість: "Здавалося, немов наново людський дух вступає в те тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої, звірячої душі" [9, 162]. Мотив двійництва, що розглядався вище, як нерозривна сукупність Темери і Бовдура чи дуалістичнй симбіоз у монопредставленні Яся Мікули, експансивно поширився на образ Бовдура. Тепер його очі вже не світяться "мертвим скляним блиском якогось гнилого порохна", а "нараз сльози градом покотилися з Бовдурових очей. [...] Він лицем припав до кровавого Андрійового лиця і важко-важко заридав" [9, 162]. Визнання своєї провини Бовдуром еманує моральне очищення людини, звіряча подоба якої відсувається на дно, де до цього часу "перебувала" людськість. "Хай пропадає людина, хай росте людяність!" [9, 163] – отакою є ціна катарсисного пробудження Бовдура.

На перший погляд, мотив убивства вбачається в зовнішній причині: бажанні заволодіти грішми та наїстися й напитися, щоб не згадувати про знедолене життя. Але основний привід злочину в прагненні до "забуття", щоб затамувати внутрішній біль, який набагато важчий, як рани на тілі. Найбільше Бовдур страждає від нерозділеного кохання, втраченої дружби, страдницьких поневірянь, відсутності батьківської любові та родинного тепла. "Бовдур лежав у своїм гнилім куті, з болючим, гниючим тілом, розбитою душею, без проблиску надії, потіхи, відради, а в голові його вертілися свої думки, проносилися неясними картинами свої спомини... Кілько раз він уже зарікався, що не згадуватиме про них, а вони самі лізуть на гадку. Бо вони обоє силою контрасту споріднені з його душею! Бо в його серці під грубою льодовою кригою тліє ще й досі іскра любові" [9, 150–152]. Душевні терзання Бовдура настільки сильні, що він зважується на жорстокий вчинок. Але його муки ще більше посилюються.

У творі "На дні" застосована інтервентна форма психологічного фіксування, тобто пряме відтворення психічних процесів при наявності невідповідності між зовнішнім та внутрішнім світом персонажа. Натомість екстравертна форма психологічного відтворення вдало використана Е.Ожешко. Письменниця реанімувала думки й емоції персонажів, підкреслила напругу внутрішніх змін через зовнішні вияви – міміку й жести: "Старий підніс руку до чола і швидко зашепотів: – В ім'я отця і сина... Потім рука його почала поволі спускатися вниз, пальці, ніби втративши свою силу, розчепірилися, затерпли, аж люлька вислизнула з них і впала на землю" [8, 177]. Психологічна мотивація героїв "Зимового вечора" зумовлена зовнішніми обставинами, їхніми індивідуальними характерами й темпераментами. Тут варто говорити про подієвий та психологічний пласти зображення, де за допомогою першого розвивається другий. Кульмінація витримана до кінця новели, коли Симон наказує відпустити впізнаного вбивцю.

Двійництво як нерозривну цілісність Е.Ожешко презентувала в спосіб, суголосний із вченням К.Юнга, який стверджував, що подвійна свідомість піддасться уявненню, бо "одна свідомість є контрольною, а друга проявляється спостерігачеві за посередництвом кодів та жестикуляції" [14, 13]. І.Франко, на думку Т.Гундорової, спирався більше на Вундта, "оскільки відтворив двійництво як персоніфікованих двійників: відтак дві свідомості існують не в одному "я", а паралельно й автономно, як дві особи" [2, 225].

Для глибшого розкриття внутрішнього стану людини автори звернулися до змалювання навколишнього середовища. Продуктивними засобами постають так званий "психологізований пейзаж та інтер'єр" [5, 12]. У творі Е.Ожешко краєвид зимового вечора тонко і влучно передає важке становище Яська, відтворює драматизм ситуації, в якій опинився герой. У даному випадку можна сказати, що пейзаж також виконує подвійну функцію – соціально-громадської та психологічної характеристики: "Вітер несамовито гасав, вируючими стовпами здіймався вгору, гамою шуму, стогону, свисту співав у глибокім яру, на дні якого лежав рівний, широкий шлях замерзлої річки. Великі моря ночі і самотності розливались навколо нього; шумні, бурхливі вихори несли його по широкому, дикому, понурому лоні природи, проти погроз, сили і величі якої він (Ясь. – *І.С.*) був краплиною, крихтою, піщиною, билиною, що скотилася на дно безодні..." [8, 139]. За допомогою природної стихії авторка кількома реченнями резюмувала трагізм і нелегку долю героя,

адже насправді він намагався подолати не складні погодні умови, а тернистий шлях життєвої дороги. Е.Ожешко використила пейзажне обрамлення, що посилило драматизм та напругу, але водночас підкреслило нескореність людини та силу її духу (останній – один із провідних мотивів творчості І.Франка), оскільки подорожній Ясь Мікула продовжує іти, незважаючи на негоду.

І.Франко у творі "На дні", використовуючи пейзаж та інтер'єр, часто поєднував ці художні засоби в одному описі. Письменник застосував світлі й теплі відтінки, змальовуючи погожий день та зіставляючи його з жорстокою буденною реальністю. Дія твору "На дні", на відміну від "Зимового вечора", відбувається навесні й символізує надію та оптимізм. Картини природи часто контрастують із зовнішнім світом та внутрішнім відчуттям небезпеки.

Використання письменниками пейзажу як змістової і поетикальної сфер також є виразником двоєдності як одного цілого людини й природи. Зображення "несамовитого гасання вітру" в зимовий вечір з однойменного твору Е.Ожешко є аналогічним співвіднесенням із емоційним станом Яся Мікули. Пейзаж, на тлі якого відбувається ретроспекційний екскурс персонажа, стає проекцією його майбутніх внутрішніх переживань. Зіставлення словосполучень на кшталт "безмірно малий предмет" людини, що пливе "безмірно великим морем" відтворює контраст, дисгармонію єкзистенції людини й фатуму. У творі "На дні" І.Франка пейзаж дисонує з реальною ситуацією, в якій опинився Андрій Темера, й відображає особливості сприйняття природи героєм. Окрім того в обох творах пейзаж виконує функцію одночасної ліризації та психологізації обставин і персонажів.

Такми чином, у новелі "Зимового вечора" Е.Ожешко акцентувала на існуванні двох свідомостей в одному суб'єкті, І.Франко змалював дві свідомості в обох особах як єдину цілість ("На дні"). Активність психічної діяльності супроводжується динамічністю розгортання акції та розвитком драматичного конфлікту. Семантико-психологічний підхід більш виразний у творі "На дні", натомість новела "Зимового вечора" характеризується художнім психологізмом, пов'язаним з ширшим фольклорно-етнографічним струменем. Е.Ожешко поєднала інтуїтивий та емоційний підходи в художньому зображенні внутрішнього світу персонажів, а І.Франко синтезував інтуїтивний і раціональний рівні.

1. *Вервес Г.* Польська література і Україна. Літературно-критичні нариси / Г. Вервес. – К. : Радянський письменник, 1985. – 382 с.
2. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 350 с.
3. *Денисюк І.* Невичерпність атома / І. Денисюк : [зб. наук. праць / упоряд. та перед. Т. Пастуха]. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. – Вип. 2. – 318 с.
4. *Калениченко Н. Л.* Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями, течії : [монографія] / Н. Л. Калениченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 254 с.
5. *Каневська Л. В.* Психологізм романів Івана Франка середини 80-х 90-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Л. В. Каневська. – К., 2004. – 20 с.
6. *Матвіїшин В.* Український літературний європеїзм : [монографія] / Володимир Матвіїшин. – К. : ВЦ "Академія", 2009. – 264 с.
7. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ніцше ; [пер. з нім. А. Онишко, П. Таращук]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 436 с.
8. *Ожешко Е.* Повісті. Оповідання / Еліза Ожешко : [вступ. ст. Г. Вервеса]. – К. : Держлітвидав, 1956. – 461 с.
9. *Франко І.* На дні / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 15 : Повісті та оповідання (1878–1882). – 1978. – С. 110–163.
10. *Франко І.* Коментарі (На дні) / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 15 : Повісті та оповідання (1878–1882). – 1978. – С. 491–494.
11. *Франко І.* Передмова [до видання : Іван Франко. Добрий заробок і інші оповідання, Львів, 1902] / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 33 : Літературно-критичні праці (1897–1899). – 1982. – С. 398–402.
12. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 41 : Літературно-критичні праці (1908–1910). – 1984. – С. 471–529.
13. *Франко І.* Лист до М. І. Павлика (Львів, 20 лютого 1881 р.) / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 48 : Листи (1874–1885). – 1986. – С. 270–272.
14. *Юнг К. Г.* Душа и миф : шесть архетипов / К. Г. Юнг ; [пер. с англ. В. В. Наукманов]. – К. : Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
15. *Bursztyńska H.* Szkoła realistycznego doświadczenia (O nowelistyce Orzeszkowej z lat

1879–1888) / H. Bursztyńska // Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej : [pod. red. J. Paszka]. – Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego. – № 1058. – Katowice : UŚ, 1989. – S. 24–36.

16. *Płonka-Zeller I.* "Kto wszystko zrozumiał, ten wszystko przebaczył". Z problematyki etycznej opowiadania Elizy Orzeszkowej W zimowy wieczór / I. Płonka-Zeller // List, nowela, opowiadanie : analizy i inne interpretacje : [pod. red., wstęp T. Budrewicza, H. Bursztyńskiej]. – Kraków : Wyd-wo Naukowe WSP, 2001. – S. 42–51.

В статье обращено внимание на такой проблемно-тематический аспект как раздвоенность личности. Сквозь призму контрастного создания образов определено характерологическое сходство персонажей двух текстов, в которых доминантным есть мотив двойственности.

***Ключевые слова:** двойственность, раздвоенность личности, психологизм, человек, новелла.*

In the article is drawn attention to the such themed aspect as a split personality. Through the prism of contrast creating images, is defined the characterological similarity of characters from two texts, where the dominant motif is duality

***Keywords:** duality, split personality, psychology, people, story.*

УДК 82. 091: 821.161.2 + 821.161.1
ББК 83в6

Наталія Ботнаренко

ДРАМАТИЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ОПОВІДІ В.СТЕФАНИКА Й А.ЧЕХОВА

У статті досліджено специфіку родо-жанрових модифікацій малої прози В.Стефаника й А.Чехова. Доведено, що синтез різних родових ознак спричиняє виникнення нових жанрових різновидів прози. Встановлено, що артикуляція драматичних елементів у прозі письменників впливає на зміни сюжетно-композиційних та наративних схем.

***Ключові слова:** рід, жанр, наратив, композиція, сюжет.*

В українській та російській літературі кінець XIX – початок XX століття оприявлений як період оновлення змісту та форми художньої творчості, переосмислення традиційних способів світозображення. Найбільш придатною для формально-змістових модифікацій виявилася мала проза, в якій спостерігається динаміка в межах жанрових парадигм, виникнення нових жанрових різновидів. В.В.Фащенко вказує, що "змішування різних елементів людського буття, обмеженість виражальних засобів ведуть до міжродового взаємопроникнення, коли автор прагне повно і різнобічно відтворити життя" [15, 246]. І.О.Денисюк, також аналізуючи загальні тенденції розвитку української малої прози зламу століть, зазначив, що "...відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою…" [1, 206–207].

Одним з домінуючих аспектів синтезування родових ознак прози В.Стефаника й А.Чехова є дослідження механізмів жанрових модифікацій, спричинених синтезом епічного і драматичного начал. "В ряді новел В.Стефаника, – як зазначає М.Грицюта, – виявилась загальна літературна закономірність доби, одна з тенденцій розвитку прози – зближення її з драмою" [2, 49]. Важливі висновки щодо характеру родо-жанрових модифікацій малої прози Стефаника містяться у роботі С.Хороба "Драма в новелі" [див.: 16]. Літературознавець здійснює ґрунтовний аналіз синтетичної природи новел Стефаника та виділяє два типи родо-жанрового синтезу: "...новели В.Стефаника наскрізь пронизані драматизмом (це – новели-драми) і новели Василя Стефаника всуціль пройняті ліризмом (це – новели-сповіді)" [16, 230].

Дослідники творчості А.Чехова також неодноразово відзначали синтез родів і жанрів як відмінну особливість прози письменника. Для ранніх оповідань 80-х років була характерна драматургічність, що виражалася у перевазі прямого "представлення" події опису, в збільшенні ролі діалогу, в драматизмі сюжету (прямо співвідносяться протилежні полюси життєвого конфлікту). В.І.Камянов вважає, що слід говорити і про особливу, приховану драматургічність, що полягає "…в поєднанні

© Ботнаренко Н., 2013–2014

лаконізму малої епічної форми і неспішних внутрішніх ритмів цієї прози" [5, 8]. З.С.Паперний зазначав: "Чехов відкрив межу між жанрами" [9, 275].

Драматизація творів В.Стефаника й А.Чехова виявляється не лише на рівні художньої умовності, пафосу, але відбивається на композиційних особливостях поетики текстів. Важливим видається дослідження процесів "драматизації" наративу у новелістиці митців, які відбилися на сюжетно-композиційній будові творів.

Захоплення В.Стефаника й А.Чехова драматичним мистецтвом почалося ще за їх ранньої творчості. Українській новеліст, шукаючи найкращі форми втілення думок та панівних настроїв у художньому творі, неодноразово звертав увагу саме на технічну майстерність драматургів. Захоплювався читанням п'єс Г.Ібсена, М.Метерлінка, А.Стріндберга. Напевно, не випадково Стефаник пізніше звернеться до написання драматичних сценок "Санчата" і "Вогнище", а також драми "Палій", яка з невідомих причин буде знищена автором. "Написати драму Стефаник мріяв все життя, – зазначає В.Костащук, – і, може, тому, що ставив до неї дуже великі вимоги, вона не дочекалася свого народження. Ця драма мала перевищувати все, що він написав. Треба було ще одного життя, молодого та сильного організму, який зміг би перетопити той дуже тяжкий матеріал, з якого мала бути збудована драма" [6, 120]. Проте незаперечним є той факт, що письменник активно послуговувався формальними засадами драматичної техніки, що ставало причиною новаторських видозмін сюжетно-композиційної структури його прози.

Як відомо, першим завершеним твором А.Чехова було не гумористичне оповідання, а драма "Безбатьківщина" (1878), яку молодий автор планував поставити на сцені Малого театру. Перший драматургічний досвід залишив виразний слід у ранній творчості Чехова і мав велике значення для його письменницького розвитку. Суть полягає в тому, що Чехов-прозаїк і Чехов-драматург розвивались одночасно. Чехов оновив жанровий зміст прози насамперед драматизацією оповіді. Його оповідання несуть в собі деякі родові ознаки драми, хоча не є творами власне драматичними.

Звісно, складно класифікувати прозу В.Стефаника й А.Чехова лише за принципом виявлення у тексті різних родових ознак. Однак, можливо відзначити твори, у яких більш яскраво проявились елементи драматизації тексту у Стефаника ("Побожна", "Злодій", "Лесева фамілія", "У корчмі", "Вона-Земля", "Засідання", "Шкільник", "Святий вечір", "Суд", "Воєнні шкоди", "Дурні баби" та ін.) та Чехова ("Папаша" , "У вагоні", "Салон де Вар'єте", "Суд", "Забув", Добрий знайомий", "Смерть чиновника", "Товстий і тонкий", "З жінкою посварився", "Коняче прізвище" та ін.).

Однією з важливих ознак драматизації художнього тексту В.Стефаника й А.Чехова є домінування в їх творчості саме "образка-сценки" чи "оповідання-сценки". Як зауважує І.М.Сухіх: "Оповідання-сценка – найпоширеніший та, безумовно, найбільш відомий жанр Чехова" [12, 47]. На думку С.Микуша, який характеризує драматизовані твори Стефаника, образок-сценка також є превалюючим жанровим різновидом в прозі новеліста [див.: 8]. Адже "прозові сценки" набули особливої популярності у літературі перехідної доби, що виникає внаслідок змін літературно-художнього зображення. Основний їх зміст – діалог. Саме тому, експозиція таких творів зведена до мінімуму, вони – найкоротший перехід до основного, до діалогу [див.: 3, 54]. Справді, більшості творів українського та російського письменників притаманна особлива інтенсифікація, концентрація сюжетно-композиційної структури і стилю, локальність часопросторового відображення, зосередженість на певному мінливому моменті у житті героя.

Дійсно, "на зламі століть, коли оповідь без "видимої" участі наратора ставала ціннісно-естетичною ознакою прозових творів, мала проза все більше починає нагадувати сценки, драматичні картинки, але при цьому не втрачає домінантних рис прозових жанрів" [3, 56]. Тому неможливо не відзначити, що однією з характеристик стефаниківської та чеховської прози стало слово "відсутність": відсутність докладних авторських вступів і роз'яснень, передісторії героїв, описів, що припиняють дію, обрив дії "на середині" і, звичайно, відсутність "кінця", знамениті "відкриті" фінали. Саме абруптивність початків та відкритість фіналів стало превалюючою концептуальною засадою прози письменників, адже, за Ю.М.Лотманом, однією з основних ознак художнього тексту "…є наявність специфічної іманентної структури, що тягне за собою високу значимість категорії межі ("початку", "кінця", "рами" і т. п.) […]. У відношенні до іманентно організованого і замкнутого тексту буде активізуватися ознака його

незавершеності і відкритості" [7, 150]. Як вказує В.І.Тюпа, "...співвідношення початкового та кінцевого епізодів наративного тексту є неминуче значимим" [14, 26]. Абруптивність, неочікуваність початку художнього тексту, відсутність будь-якої експозиції, введення читача одразу в дію твору є неодмінними рисами драматизації прози В.Стефаника і А.Чехова:

Стефаник: "Не міг сісти, так його щось гнало від стіни до стіни. Ходив та ходив по хаті" [11, 108] ("Вечірня година"); "В громадській канцелярії купа неспокійних, крикливих жінок" [11, 224] ("Шкільник"); "Марія сиділа на приспі й шептала" [11, 184] ("Марія"); "Тома Басараб хотів повіситися у кошниці в саме полудне..." [11, 150] ("Басараби").

Чехов: "В одному з найдешевших номерків мебльованих кімнат "Ліссабон" з кутка в куток ходив студент-медик третього курсу Степан Клочков..." [18, т.1, 148] ("Анюта"); "У залі окружного суду йде засідання" [18, т.1, 124] ("Сонний одур"); "Управитель сказав мені..." [18, т.2, 437] ("Моє життя"); "Андрій Васильович Коврін, магістр, стомився і розстроїв собі нерви" [18, т.2, 223] ("Чорний чернець").

Поширеним явищем в прозі українського та російського письменників є так звані "діалогічні початки", коли твір одразу починається реплікою персонажа:

Стефаник: "– Лишень самого полотна зо п'ятдесят звоїв по смерті лишилоси" [11, 88] ("З міста йдучи); "– Василько, бери Настю та веди до вуйка; отуди, стежкою попід ліс, ти знаєш" [11, 192] ("Діточа пригода"); "–Господи боже, іззамолоду то ти рідше до мене приступав із моїм гріхом, а тепер ні на годину не відступаєш. А я тобі кажу, що ніц не жалую" [11, 214] ("Межа").

Чехов: "– Гей ти, фігуро! – крикнув товстий, білотілий пан, побачивши серед туману високого й худого чоловіка з ріденькою борідкою та з великом мідним хрестом на грудях" [18, т.1, 95] ("У бані"); "– Що писати? – спитав Єгор і вмокнув перо" [18, т.3, 153] ("На святках"); "– Приходили від Григор'євих за якоюсь книжкою, але я сказала, що вас нема дома" [18, т.1, 260] ("Дома").

Так, авторське мовлення в прозових сценках В.Стефаника й А.Чехова майже відсутнє: діалоги та монологи героїв вбирають функції традиційної оповіді. Саме через діалог та монолог героїв в прозових сценках і відтворюються головні події, втілюється основний зміст творів. Діалог стає засобом об'єктивного зображення подій, що майже не позначено авторською оцінкою.

Механізми жанрових модифікацій, спричинених синтезом епічного і драматичного начал, яскраво експліковані в оповіданнях-сценках "Побожна" В.Стефаника та "Товстий і тонкий" А.Чехова. Діалог героїв "вводиться" у текст експозиційним описом ситуації, яка стає передумовою подальшої розмови. У короткому вступі умовно визначено місце та час подій. Окреслено образи персонажів і певною мірою розкриваються мотиви та причини виникнення подальшої події у творі:

Стефаник: "Семен та Семениха прийшли з церкви та обідали – мачали студену кулешу в сметану. Чоловік їв, аж очі вилазили, а жінка почтиво їла. Раз по раз втиралася рукавом, бо чоловік кидав на неї цяточками слини. Таку мав натуру, що цьмакав і пускав слиною, як піском, в очі" [11, 49].

Чехов: "На вокзалі Миколаївської залізниці зустрілися два приятеля: один товстий, другий тонкий. Товстий щойно пообідав на вокзалі, і його губи в маслі лисніли, мов стиглі вишні. Пахло від нього хересом і флерд'оранжем. А тонкий щойно зійшов з вагона і був нав'ючений чемоданами і картонками" [18, т.1, 50].

Вже в перших реченнях творів оповідачем окреслено сценічну локалізацію зображеної ситуації. Все "дійство" відбувається у межах певного простору (хати селянина у Стефаника та вокзалу у Чехова) і, очевидно, за короткий проміжок часу. У сценічному зображенні важливим є повідомлення про місце та час дії, що дає можливість читачу, "зорієнтуватися" у епізодах.

Далі у творах розгортається діалогічна сценка – сварка ("Побожна") та розмова ("Товстий і тонкий") між героями, завершальним акордом якої також є "авторська ремарка", що виражає певну оцінку зображеного. Виникає конструкт "рамкової композиції", завдяки чому здійснюється структурна й смислова централізація діалогічної ситуації. Такі наративні особливості оповідання-сценки схожі за структурою до організації тексту одноактних п'єс, для яких, за спостереженнями С.Хороба, "... характерним є авторський опис подій, поданий у ремарці, що змінюється описом діалогу, який, стрімко розгортаючись, підводить нас до ідейно-психологічної вершини – кульмінації, після чого наступає ретардаційний спад" [17, 71]. Такий тип наративу, за М.П.Ткачуком, називається "...квазідраматургічним, тобто майже драматургічним, наближеним до драми; важливу функцію у структурі такого наративу відіграють діалоги, монологи, невласне пряме мовлення, за допомогою яких "показується" сюжетний час і простір. Текст фіксує розмову персонажів, їх жести, деталі. Ця розмова героїв становить собою основний зміст сегменту тексту, демонструючи пряме мовлення, як це здійснюється у драмі" [13, 17–19].

Обрана письменниками форма побудови прозової сценки (діалог) відповідає предмету зображення. Діалог в обох випадках має антитетичний характер, оскільки передає різні позиції мовців. "Він виявляється найкращою формою безпосереднього зображення складних суперечок, сутички протилежних поглядів героїв на життя, що об'єктивізує драматичний модус субстанціальних переживань людей, які не розуміють один одного" [3, 58]. В.Стефаник і А.Чехов майстерно послуговуються ефектом драматичної невідповідності, різноплановості внутрішніх прагнень та поведінки персонажів. Засіб контрасту в основі "Побожної" та "Товстого і тонкого" максимально увиразнює експресивне й смислове навантаження істотних функцій діалогу. Репліки персонажів мають іронічну тональність, визначають напружений психологічний стан героїв-протагоністів:

Стефаник: " – Стоїть у церкві, як баран недорізаний. Інші газди як газди, а він такий зателепаний, як колєра. Мені аж лице лупаєси за такого газду.

– Ото, бідна головко, та й втратю царстве небесне! Нагаруйси цілий тиждень, та ще й у церкві гаптах стій! Стій уже ти за мене, а я так божого слова вислухаю" [11, 49].

Чехов: " – Я, ваше превосходительство... Дуже приємно! Друг, можна сказати, дитинства і раптом вийшли в такі вельможі! Хи-хи.

– Ну, годі! – поморщився товстий. – Навіщо цей тон? Ми з тобою друзі дитинства – і до чого тут це чинопочитання!" [18, т.1, 51].

Так, оповідання-сценки "Побожна" В.Стефаника та "Товстий і тонкий" А.Чехова – твори-епізоди, де спостерігається одномоментність дії, що збігається з відтворенням кульмінаційного моменту з життя героїв. "Письменники повинні були зуміти вибрати якийсь окремий, напружений момент, внутрішній конфлікт, котрий би найяскравіше виявив суть даного персонажа чи події. Закон концентрації та напруженості дії – один із специфічних законів драматургії [...] Конфлікт – основна рушійна сила сюжету драми. Всі ці особливості драми письменники початку XX ст. своєрідно переносять у прозу, драматизуючи її, даючи характер героїв у дії..." [4, 386–387], – зауважує Н.Калениченко.

У прозових сценках В.Стефаник та А.Чехов майстерно поєднують пряме мовлення персонажів та "авторські ремарки", які не впливають на конструювання та розгортання дії, а реалізуються як миттєві вказівки на місце, час подій; доповнюють психологічні рефлексії героїв, акцентують увагу читача на певних деталях, вчинках, жестах діючих осіб, відкривають можливість більш глибокого розуміння контексту твору. Здебільшого письменники уникають безпосередньої експлікації авторської оцінки зображуваних подій. Автор виступає в ролі стороннього оповідача, який фіксує та доповнює події.

При цьому розв'язки у прозових сценках "Побожна" В.Стефаника та "Товстий і тонкий" А.Чехова немає. Фінал відповідає канонам "новелістичного жанроутворення" – залишається "відкритим". Остання замальовка у творі – "авторська ремарка" ("Всі троє були приємно вражені" [18, т.1, 51] ("Товстий і тонкий"); "Семениха втікала надвір, але чоловік імив у сінях і бив. Мусив бити" [11, 50] ("Побожна"). Так, діє конструкт "рамкової композиції". І слід зауважити, що фінал в поетиці українського та російського митців ніколи не буває простим композиційним обрамленням, сюжетним завершенням, його "сильна позиція" концептуалізована та дуже важлива для розуміння художнього тексту. Кожна з цих сильних семантичних фраз є не лише підсумком фабульної дії, а глибинним екзистенційним висновком про задану в тексті структуру світу. Неочікуваність початків і відкритість фіналів творів письменників говорить про безперевний потік буття, відкритість "меж" художнього тексту. "Світ заснований на неоднозначності, – а це, як вважає У.Еко, – етико-філософська основа поетики "відкритого твору" XX століття" [19, 38].

Таким чином, домінантним чинником модифікації жанрів малої прози В.Стефаника й А.Чехова стає процес драматизації епічних текстів, який був пов'язаний не лише зі зміною ідейно-художніх орієнтирів, конфліктного та сюжетного розвитку, а також виявився у видозмінах структурно-композиційного рівня

тексту, специфіки оповіді, способах вираження авторської свідомості. Досліджуючи поетикальні особливості художньої прози В.Стефаника й А.Чехова, виділяємо типологічно спільний жанровий різновид – "оповідання-сценку" чи "образок-сценку". Доведено, що текстовий корпус прозових сценок створений за певними закономірностями. Основний зміст текстів такого типу представлений у діалозі, і переплітається з короткими авторськими висловлюваннями, що нагадують драматичні "ремарки". Виникає конструкт "рамкової композиції", завдяки чому здійснюється структурна й смислова централізація діалогічної ситуації. Вирішальна роль належить утвердженню "квазідраматургічного" типу наративу: саме через діалог та монолог героїв в оповіданнях-сценках і відтворюються головні події, втілюється основний зміст творів. Діалог стає засобом об'єктивного зображення подій, яке майже не позначено авторською оцінкою. Крім того, саме у діалогах окреслюється особливість конфліктів, що здебільшого активізуються через антитетичний характер оповіді. Події передані крізь призму суб'єктивного бачення і усвідомлення їх героями. Тому техніка "сценічного" відтворення подій полягала у підвищеному прагненні до "показу" зображеного.

1. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Овксентійович Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 216 с.
2. *Грицюта М. С.* Художній світ В. Стефаника / Микола Сидорович Грицюта ; [від. ред. Б. А. Деркач]. – К. : Наук. думка, 1982. – 200 с.
3. *Казанова О. В.* Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця XIX – початку XX століття : дис. … канд. філол. наук : 10. 01. 01 / Ольга Валеріївна Казанова. – Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. – Одеса, 2008. – 200 с.
4. *Калениченко Н. Л.* Українська проза початку XX століття / Ніна Луківна Калениченко. – К. : Наук. думка, 1964. – 450 с.
5. *Камянов В. И.* Время против безвременья: Чехов и современность / Виктор Исаакович Камянов. – М. : Современный писатель, 1989. – 384 с.
6. *Костащук В.* Володар дум селянських / Василь Костащук. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1959. – 182 с.
7. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и топологии культуры / Юрий Михайлович Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 247 с.
8. *Микуш С.* Поетика жанрової структури у творах Василя Стефаника / С. Микуш // Шевченко. Франко. Стефаник : матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпат. ун-т ; [ред. кол.: В. І. Кононенко, Грещук В. В., Салига Т. Ю., Хороб С. І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 316–328.
9. *Паперный З. С.* "Вопреки всем правилам…": Пьесы и водевили Чехова / Зиновий Самойлович Паперный. – М. : Искусство, 1982. – 285 с.
10. *Степанчук М.* Інтерпретація Стефаникових образків / М. Степанчук // Покутська трійця в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. праць / [відпов. ред. та упоряд. С. Хороб]. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 154–174.
11. *Стефаник В.* Моє слово: Новели, опов., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів / Василь Стефаник ; [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської]. – 2-ге вид., доп. – К. : Веселка, 2000. – 319 с.
12. *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова / Игорь Николаевич Сухих. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1987. – 181 с.
13. *Ткачук М. П.* Наративні моделі українського письменства / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
14. *Тюпа В. И.* Чеховское повествование и современная нарратология / В. И. Тюпа // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2010. – Т. 69. – № 4. – С. 22–27.
15. *Фащенко В. В.* У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Василь Васильович Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.
16. *Хороб С. І.* Драма в новелі: проза Василя Стефаника крізь призму драматичних категорій (конфлікт, драматизм, сценічність) / Степан Іванович Хороб // Літературно-мистецькі знаки життя: літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 229–267.
17. *Хороб С. І.* Слово – образ – форма: у пошуках художності: Літературознавчі статті і дослідження / Степан Іванович Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 198 с.
18. *Чехов А. П.* Вибрані твори в трьох томах (пер. з рос.) / Антон Павлович Чехов. – К. : Державне вид-во худ. літератури, 1954.
19. *Эко У.* Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. – С. Пб. : Академический проект, 2004. – 384 с.

В статье исследована специфика родо-жанровых модификаций малой прозы В.Стефаника и А.Чехова. Доказано, что синтез различных родовых признаков влечет возникновение новых жанровых разновидностей прозы. Установлено, что артикуляция драматических элементов в прозе писателей влияет на изменения сюжетно-композиционных и нарративных схем.

Ключевые слова: *род, жанр, нарратив, композиция, сюжет.*

The article examines specific modifications of the genus and genre in short prose Stefanik and Chekhov. It is shown that the synthesis of various generic causes the emergence of new types of genre fiction. Established that the articulation of dramatic elements in prose writers affect changes plot composition and narrative schemes.

Keywords: *gender, genre, narrative, composition, story.*

УДК 82.091
ББК 83в6

Данило Рега

МОДЕЛЬ ФУТУРИСТИЧНОЇ ПОВЕДІНКИ (ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

У статті виводиться поняття "футуристична модель", а також на типологічному рівні здійснено аналіз футуристичної моделі поведінки італійських, російських, а також польських футуристів.

Ключові слова: *футуризм, модель, поведінка, типологія.*

Задля того, щоб розкрити питання специфіки, а також типології моделі футуристичної поведінки необхідно звернутися до самих понять "авангардизм" і "футуристична модель". Власне ці два терміни є взаємозалежними, адже авангардизм як сукупна назва "лівих течій" у мистецтві, радикальніших, ніж модернізм і поводує сутність "футуристичної моделі". Стосовно взаємозалежності та взаємофункціонування футуризму в єдиній авангардистській системі XX ст., то погодимося із словами Л. Рейні, які знаходимо у статті "Ф.Т.Марінетті та розвиток футуризму": "Поняття "авангард" було ключовим в історії мистецтва та культури XX століття. Ніщо не зробило більше для формування цього поняття, ніж футуризм..." [13, 1]

Футуризм за своєю природою є невід'ємною складовою авангардизму, який хоч і є категорією підрядною до модернізму, все ж не менш автономний із своїми відмінностями, які дозволяють говорити про його особливості, а конкретніше – про існування саме поетичної авангардної моделі. Про неї веде мову російський філософ Ольга Безпала, яка виділяє ще три, а саме: модель доби Відродження, модель періоду Просвітництва, а також романтичну модель [2, 12]. Виокремлення авангардистської моделі, на відміну від модерністської, не тільки доводить її існування, а й те, що варто вести мову про певні моделі та модуси, які можуть функціонувати у системі авангардизму, а відтак в усіх її радикальних течіях. Якщо згадана дослідниця ставила собі за мету "дати цілісний аналіз взаємовідносин суспільства і митця у сучасному світі, шляхів осмислення художньої творчості як соціального явища" і при цьому виокремила авангардистську модель художньої творчості як соціального явища, то цілком виправданим буде говорити саме про моделі як складові певного авангардистського напряму.

На думку філософа В.Штоффа, у процесі розширення поняття "модель" і його інтерпретування, і вживання у математичних, а також природознавчих науках виникає його подвійне трактування, коли з цим словом пов'язані два близьких, але у той самий час відмінних поняття. Під моделлю у широкому значенні, як пише В.Штофф, розуміють мисленнєву або практично створену структуру, яка відтворює частину дійсності в спрощеній і наочній формі... У більш вузькому сенсі термін "модель" застосовують тоді, коли хочуть зобразити певну ділянку явищ за допомогою іншої, більш краще вивченої, зрозумілішої... Таким чином... під моделлю розуміється або конкретний образ досліджуваного об'єкта, в якому відображаються реальні або передбачувані властивості, будова і т. д., або інший об'єкт, реально існуючий поряд з досліджуваним і схожий з ним у відношенні деяких певних властивостей або структурних особливостей [9, 8].

При подальшому аналізі побутування поняття моделі у різних царинах життя В.Штофф доходить висновку, що "під моделлю розуміється така уявна або матеріально реалізована система, яка, відображаючи або відтворюючи об'єкт дослідження, здатна заміщати його таким чином, що її вивчення дає нову інформацію про цей об'єкт" [9, 9]. Ми ж, у свою чергу, вважаємо, що модель – це певна структура, яка відображає у спрощеній формі ознаки, властивості, риси, характеристики, а також структуру об'єкта, явища, процесу, системи, що досліджуються.

© Рега Д., 2013–2014

щати його так, що її вивчення дає нам нову інформацію про цей об'єкт" [19, 19].

З вищенаведеного видно, що "модель" пояснюється також і як взірець, який несе в собі пояснювальну функцію оригіналу. Якщо більш розширити це визначення, то, як зазначає С.Радіонова, "модель це об'єкт-замінник, який у певних умовах може заміняти об'єкт-оригінал, відтворюючи певні властивості та характеристики оригіналу. Відтворення здійснюється як у предметній (макет, пристрій, зразок), так і в знаковій формах (графік, схема, програма, теорія)" [7]. У філософському словнику за редакцією О.Мельничука читаємо, що "модель — речова, знакова або уявна система, що відтворює, імітує чи відображає принципи внутрішньої організації або функціонування, ті чи інші властивості досліджуваного об'єкта (оригіналу)" [8, 304]. Як бачимо, вона має здатність відтворювати певні властивості та характеристики оригіналу, показувати принципи його внутрішньої організації.

У мистецтвознавстві "модель" означає реальний предмет чи явище, що є джерелом зображення. У літературознавстві поняття "модель" з'явилося із розвитком структуралізму, який використовував цей термін для аналізу художнього тексту. Сам твір мистецтва розглядався, до прикладу Ю.Лотманом, як художня модель дійсності, яка моделює реалії, певні його фрагменти, а також дослідження "поведінки" моделі, що дозволяє передбачити майбутні стани дійсності [6, 678]. Зіставляючи наукові моделі з художньою, погодимося із твердженням Ю.Лотмана, що художня модель, на відміну від усіх інших, "розширює самий простір можливого" [6, 678]. Взагалі поняття "модель", як зазначає Н.Астрахан, є досить гнучким і багатофункціональним [1, 176].

У словниках за редакціями М.Банько та С.Дубіша знаходимо такі пояснення моделі: "модель чогось, напр. якогось об'єкта, явища чи процесу, це опис або пояснювальна схема, як вона побудована, як функціонує або що з ним діється" або "модель чогось, напр. життя чи вбрання" [15, 869]. "Модель – "взірець, за яким щось є чи повинно бути виконане", "типова для якогось періоду, місця чи якоїсь групи, спосіб наслідування реалізації чогось" [14, 696]. Якщо за таке вихідне положення взяти футуризм як літературний напрям, то крізь призму діяльності його учасників можна виокремити й розглядати саме моделі, які відображають і відтворюють принципи внутрішньої організації, їхнє функціонування, а також ознаки футуризму.

Можна говорити про те, що футуристична модель – це складова певного конструкта, який є складовим елементом футуристичного світогляду й який передбачає його наслідування і втілення не тільки в мистецтві, але й у повсякденному житті.

У дослідженні "Художня творчість митця як соціальне явище: історія і сучасний стан проблеми" О.Безпала стверджує, що "у межах загальномодерністської культури мистецтво цього проекту пред'явило художникам основну вимогу – безперервних новацій. Як і у випадку з попередніми проектами, виділяється й акцентується одна зі складових складного комплексу функціональних взаємозалежностей художника і суспільства. Авангардна модель породила (досі не втрачаючого чарівності) образ проклятого художника, який не може бути прийнятим і зрозумілим при житті, але після смерті стає кумиром і навіть святим нового мистецтва. При цьому художник кваліфікується і легітимізується у цій якості і статусі" [2, 13]. Новації, які були невід'ємними складовими авангардистського напряму, а також інші характерні особливості, зважаючи на стиль життя, який пропагували футуристи, дають змогу говорити про таке поняття, як "футуристична модель", а також досліджувати різноманітні моделі у типологічному аспекті.

Одним із важливих елементів футуристичного світогляду, а відтак основною його моделлю була "футуристична модель поведінки". Вона була продиктована самою сутністю цього напряму, адже той епатаж, задерикуватість, грубість і відкидання будь-яких авторитетів провокувало прихильників футуризму до того, щоб жити футуристично, відповідати обраному статусу. Суть полягала в тому, що учасники цього авангардного напряму не тільки на словах, а й на ділі дотримувалися принципів, які були закладені у численних національних маніфестах різних країн світу.

Чи не єдиним типологічно спільним елементом усіх національних варіантів футуризму була саме "футуристична модель поведінки". Вона чи не єдина, яка не зазнала значних трансформацій у процесі рецепції генетично першого футуризму — італійського. Для типологічного зіставлення вищезгаданої моделі нами будуть взяті для порівняння італійський футуризм, а також російський і польський його національні варіанти.

Саме італійський футуризм дав старт на те, щоб пропагувати "нахабність" у всьому: починаючи від самої з'яви напряму, закінчуючи висловленими думками та методами їх презентації. Про способи оприявлення футуристами своїх ідей можна сказати, що без нахабства немає шедеврів, тому не дарма, де б він не був виявлений, практично кожна його презентація закінчувалася бійками й арештами. Це було невід'ємною частиною життя футуристів. Вони очікували такого сприйняття, адже саме така реакція означала те, що поставлену мету прихильники футуризму досягли – показати суспільству сутність футуризму.

Така модель поведінки, як зазначає Є.Бобринська, "неодноразово демонструвалася футуристами і в сутичках із поліцією, і в різного роду ідейних бійках, і в дуелях. Він не був суто побутовим фактом, але входив посутнім компонентом футуристичної естетики" [4, 21]. Справді, на тлі не завжди зрозумілих публіці закликів, а також безпосередньої викличної поведінки самих організаторів дійств, результат був очікуваний, адже чим більше піднімалося галасу щодо футуризму, тим краще було для його учасників. Такі методи футуристичних виступів, а саме: гротескні образи, буфонада, елементи гри, певні атракціонні елементи, на думку дослідниці Є.Бобринської, продиктована тодішньою моделлю нової індустріальної і міської "кічової культури" [4, 47]. Така модель, на наше переконання, формувалася під впливом тогочасної специфіки міського життя, де міські ярмарки та луна-парки ставали чи не найголовнішими центрами перетину ледь не всіх сфер людського буття, а відтак формується модель нового міста, футуристичного мегаполіса, з великою кількістю техніки й футуристичним образом мислення, а також відповідною культурою.

Російські та польські футуристи, як і їхні італійські колеги, проводили вечори, на яких зачитувалися маніфести. Зазвичай, ці вечори закінчувалися гарячими суперечками з публікою, що переходили в бійки. Таким нетрадиційним способом футуристи отримували хоч і скандальну, проте дуже широку популярність. Бачимо, що епатаж, який присутній тут, генетично пов'язаний із іншим варіантом, адже саме епатування як один із способів оприявлення футуризму був чи не найдієвішим засобом його вияву. Більше того, генетично, для всіх проявів футуризму в національних культурах скандал був невід'ємним елементом його популяризації. Байдужість до нього, а також атмосфера літературного скандалу, апріорі, були для його представників абсолютно неприйнятними, навпаки – необхідною умовою його існування. Крайнощі, до яких вдавалися футуристи, провокували агресивне неприйняття і яскраво виражений протест соціуму. Наведемо спогади лідера польського футуризму Бруно Ясенського про один із таких творчих вечорів: "Пам'ятаю один із наших перших вечорів, що відбувався у Варшавській філармонії 9 лютого 1921 року, на який прийшло 2000 осіб. Люди скупчувалися біля виходів та коло сцени… Варшава почала футуризуватися. Читали якісь вірші. Люди залізали на крісла і кричали аби ми спинилися. Вірші були погані… Іншим разом, на вечорі в Закопане, та сама публіка хотіла злінчувати Александра Вата, який читав перед нею свої віршики – вірші, які були позбавлені будь-якого логічного сприймання " [12, 11].

Генетичною спільністю цих трьох варіантів була, власне, модель поведінки, яку вони пропагували не тільки під час виступів, а й у повсякденному житті. Можна говорити навіть про певну підкреслену "стильність" своєї поведінки. Їм притаманна театральність, агресивний стиль, епатаж, скандал. О. Білецький так писав про зовнішній вигляд російських футуристів: "Було їх багато — в жовтих і строкатих кофтах, з начесаними на лоб волоссям, з намальованими на щоках карточними мастями, з книжками, де на шпалерному папері були зумисне карлючками виведені незрозумілі слова, які іноді супроводились такими ж незрозумілими малюнками" [3, 487]. Як бачимо, російські футуристи, як і італійці, епатували публіку не лише своїми творами, але і зовнішнім виглядом, манерою триматися перед публікою. Кожний вечір футуристів був не схожим на попередній, адже "ефект несподіваності" та епатаж були його невід'ємними атрибутами. Так, В.Маяковський полюбляв виступати у жовтій кофті, чорній краватці, з квіткою в петлиці, Д.Бурлюк – у брудно-сірому сюртуку, а його щоки і чоло були завжди чимось розписані.

Футуристи епатували своїм зовнішнім виглядом, носячи багатоколірні, асиметричні та яскраві костюми, що мали здатність світитися, при цьому поєднуючи це з обмальованими обличчями. У 1914 р. італійський представник футуризму Дж. Балла, який і розробляв модель футуристичного одягу, видає маніфест "Футуристичний одяг", в якому знаходимо 11 тез про те, яким повинен бути футу-

ристичний одяг. Він мусить мати такі особливості: динамічність, асиметричність, простоту та комфорт, гігієнічність, яскравість (викликати радість та усмішку), ілюмінативність, змінність (певні частини одягу можуть бути піддані заміні). Заперечували ж футуристи темний одяг, тканини у смужку, пунктир і клітку, симетричність ліній, гудзики, комір і манжети. Лейтмотивом усіх цих змін може слугувати вислів із маніфесту про бажання "звільнити людство від повільної романтичної ностальгії і важкості життя" [10, 194]. Як бачимо, футуристи намагалися протиставити усталеній тодішній моді власну модель, як один із важливих атрибутів філософії футуризму.

Що ж до польського оприявлення футуристичного стилю життя, а саме такого його елементу, як одяг, то погодимося із твердженням дослідника творчості Б.Ясенського К.Яворського про те, що польський поет був справжнім денді. На нашу думку, таке означення можна надати всім тим представникам національних футуризмів, які свідомо наслідували принципи футуризму й жили футуристично.

Ось, як згадують сучасники Б.Ясенського про його образ (наводимо цитату за К.Яворським): "[Ясенський] носив сорочку бронзового кольору, до неї – чорну краватку або сорочку голубого кольору, краватка – яскраво червона" [11, 69]. Як зазначає далі К.Яворський: "Ясенський утримував свій егоїстичний дендизм упродовж усього часу існування футуризму..." [11, 71]. Про дендизм згадує у своїх спогадах і один із учасників футуристичного руху Росії Б. Лівщиць. Ось як він згадує про В.Маяковського, з яким йому довелося одного разу зустрітися: "Горохове в іскру пальто, очевидно, куплене лише напередодні, і блискучий циліндр різко змінили його звичний вигляд. Особливо дивне враження робили в поєднанні з цим нарядом гола шия і світло-оранжева сорочка, яка скидалася на кофту годувальниці. Маяковський був подитячому гордий зміною своєї зовнішності, але явно ще не освоївся ні з новими речами, ні з новою роллю, до якої зобов'язували його ці речі. По суті, все це було більш ніж скромно: дешевий із занадто довгим ворсом циліндр із застарілого крою, вузьке пальто, ймовірно, придбане в якомусь магазині готового одягу; але Володі його наряд здавався вершиною дендизму – головним чином помаранчева кофта, якою він підкреслював свою незалежність від вульгарної моди" [5, 100].

Отже, можна говорити про те, що типологічно спільною моделлю для всіх національних футуризмів була "футуристична модель поведінки", яка декларувала одне з основних принципів світогляду цього авангардного напряму, а саме — прагнення до футуризації життя.

1. *Астрахан Н.* Моделювання у літературознавстві: термінологічні аспекти методологічних проблем / Н. Астрахан // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2005. – № 22. – С.173–176.
2. *Беспалая О.* Художественное творчество как социальное явление: история и современное состояние проблемы : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филос. уаук : спец. 09.00.11 "Социальная философия" / Беспалая О. – Архангельск, 2005. – 16 с.
3. *Білецький О.* Пам'яті В. В. Маяковського. До 10-ти річчя з дня смерті / О. Білецький // Зібрання праць : у 5 т. – 1960. – Т. 4. – С. 486–491.
4. *Бобринская Е.* Футуризм / Екатерина Бобринская. – М. : Галарт, 2000. – 192 с.
5. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Воспоминания / Бенедикт Лившиц / [вступ. ст. М. Гаспарова ; подгот. текста, послесл., примеч. А. Парниса]. – М. : Худ. лит., 1991. – 250 с.
6. *Лотман М.* Послесловие: Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю. М. Лотмана / М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – С. Пб. : "Искусство– СПБ", 2000. – С. 675– 686.
7. Новейший философский словарь [Електронний ресурс] / [ред.-упоряд. С. Радионова] // Словопедия. – Режим доступу : http://www.slovopedia.com/6/204/770810.html.
8. Філософський словник [ред. В. І. Шинкарук та ін.]. – К. : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії Академії наук Української РСР, 1973. – 600 с.
9. *Штофф В.* Моделирование и философия / В. Штофф. – М. ; Л. : Наука, 1966. – 302 с.
10. *Balla G.* Futurist men's clothing: a manifesto / G. Balla // International futurism in arts and literature / ed. by Günter Berghaus. – Berlin ; New-York : de Gruyter, 2000. – P. 194–195.
11. *Jaworski K.* Dandys. Słowo o Bruno Jasieńskim / Krzysztof Jaworski. – Warszawa : Wydawnictwo Iskry, 2009. – 279 s.
12. Futuryzm. Formiści. Nowa sztuka (wybór tekstów) [na podstawie wyd.: Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki. Wstęp i komentarz opracował Zbigniew Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław, 1977]. – 41 s.
13. *Rainey L.* Introduction: F. T. Marinetti and the development of futurism / Lawrence Rainey // Futurism: an anthology / [ed. by L. Rainey, Ch. Poggi, L. Wittman]. – Yale University Press New Haven & London, 2009. – P. 1–42.
14. Uniwersalny słownik języka polskiego. K-O. T. II. / pod. red. S. Dubisza. – PWN, 2003. – 1355 s.
15. Wielki słownik ucznia a-ó. Wydawnictwo naukowe PWN [red. nauczelny Mirosław Bańko]. Warszawa, 2006. – 1193 s.

В статье рассматривается понятие "футуристическая модель", а также на типологическом уровне осуществлен анализ футуристической модели поведения итальянских, российских, а также польских футуристов.

***Ключевые слова:** футуризм, модель, поведение, типология.*

The article deals with the concept "futuristic model" and also on the typological level is analyzed futuristic model of behaviour of Italian, Russian and Polish futurists

***Keywords:** futurism, behaviour, model, typlogy.*

УДК 821.133.1+821.161.2
ББК 83в6

Анна Мурейко

ПРОБЛЕМА САМОУСВІДОМЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В НОВЕЛІ "КОЛОМБА" П. МЕРІМЕ ТА В ОПОВІДАННІ "В ДОРОЗІ" М.КОЦЮБИНСЬКОГО

У статті у ракурсі типологічного зіставлення (на прикладі новели П.Меріме "Коломба" та оповідання М.Коцюбинського "В дорозі") досліджується проблема самоусвідомлення особистості крізь призму психологічного двійництва.

***Ключові слова:** типологія, самоусвідомлення особистості, психологічне двійництво, новела, літературний герой.*

Упродовж XIX – першій половині XX століття психологізм упевнено торує собі шлях у світовій літературі. Творцями його у французькому та українському письменстві, відповідно, були П.Меріме і М.Коцюбинський. Обидва письменники намагаються збагнути незвідані таємниці людської душі, дослідити психологічні явища та процеси, які виникають у свідомості людини у "межових" ситуаціях. Одним із проявів незвичайного психічного стану людини є феномен двійництва, процес "розщеплення" індивідуальності на дві антогоністичні частини.

Новелістика П.Меріме неодноразово була предметом досліджень літературознавців, проте такому її аспекту, як психологізм, увага приділялась лише частково чи опосередковано. Про це свідчать дослідження Ю.Віппера, В.Лукова, Ю.Янковського [3, 10, 15]. Особливості внутрішнього світу людини, множинність її психічних станів у творчості М.Коцюбинського досліджували В.Агеєва, Н.Калениченко, П.Колесник, Ю.Кузнецов, Ф.Приходько [1, 4, 5, 8, 13]. Однак вони, здебільшого зосереджуючись на психології героїв, не надто приділяли уваги проблемі двоїстістості людської сутності, яка у творчості М.Коцюбинського тим часом займає важливе місце і репрезентована такими творами як "Цвіт яблуні", "Дебют", "Невідомий", "Подарунок на іменини", "В дорозі", "Лялечка".

Явище дуалізму свідомості особистості у творчості П.Меріме та М.Коцюбинського залишається малодослідженим. Одночасно цілковито відсутнє компаративне вивчення творчих здобутків цих письменників у психологічному аспекті. Відомо, що феномен "двійництва" – це внутрішня динаміка героя, явище, яке дає змогу глибше зрозуміти психічну організацію особистості. Зацікавлення цією категорією було зумовлене історичним розвитком суспільства. Адже процес поглибленого уявлення щодо душевної організації людини та двоїстості людської природи, розпочатий у добу романтизму, продовжується у літературі реалізму XIX – поч. XX століття, який висуває нові вимоги до характеру літературного героя. Людина сприймається у постійному русі та розвитку, вона сповнена

© Мурейко А., 2013–2014

діалектикою душевної боротьби та здатністю протирічити собі.

Для прикладу розглянемо новели П.Меріме "Коломба" та оповідання М.Коцюбинського "В дорозі". В образах Орсо та Кирила (головних героїв означених творів) автори втілили концепцію психологічного двійництва особистості. Так, у новелі "Коломба" П.Меріме порушує проблему "роздвоєння" людини між двома типами світогляду – "цивілізованим" та "диким". М.Півінська у своїй класифікації визначає цей тип двійництва як "герой, який живе на межі двох світів" [12, 159]. М.Коцюбинський в оповіданні "В дорозі" зображує героя, який також знаходиться у стані двійництва, але вже між соціальним та природним аспектами життя. Обидва персонажі сповнені внутрішніх суперечностей, взаємовиключних, полярних почуттів. Як зауважує В.Агеєва, саме на "зіткненні відмінних оцінок, полярних точок зору й виникає могутній емоційний ефект новел та повістей Коцюбинського" [1, 11]. У певних ситуаціях протилежні погляди належать різним персонажам, а іноді, як в аналізованому творі, відмінні оцінки містяться у свідомості одного героя.

У мисленні Орсо виникнення двох різних поглядів спровоковане різкою відмінністю моралі "світів", у яких він жив і перебуває досі. Перший світ – це "цивілізоване" суспільство, в якому герой навчається та відбуває військову службу. Тут живуть згідно з правилами, встановленими законом європейців. Проте письменник одразу акцентує увагу на цинізмі, властивому цьому середовищу. Наприклад, міс Лідія тільки для того, щоб хоч якось вирізнятися серед інших мандрівників, звинувачує Італію у відсутності особливого колориту. Твір мистецтва "Перетворення Рафаеля" здається їй посередністю, а Везувій під час виверження нагадує труби бірмінгемських фабрик.

Другий світ – Корсика, дика країна, в якій дотримуються "первісних" звичаїв. Місцевим мешканцям притаманна щирість та простота, гордість та волелюбство. Живуть корсиканці за народними уявленнями про справедливість та честь. Кожен з цих світів несе свій тип світогляду. Проте корсиканський світ знайомий Орсо з дитинства, що відіграє важливу роль, адже саме тоді формуються моральні цінності та уявлення про світ. І вони, можливо, й підсвідомо впливають на вчинки вже дорослої людини. Г.Косиков відзначив: "Меріме намагається зіштовхнути не епохи й не культури як такі, але перш за все – психологічно осмислені людські характери" [6, 45]. Це стосується й аналізованої новели. Письменник, змальовуючи дві різні культури, прагне показати не їхню відмінність, вищість однієї над іншою, а діалог двох характерів, сформованих цими культурами. Важлива особливість твору в тому, що носієм цих характерів є одна людина.

В оповіданні М.Коцюбинського "В дорозі" роздвоєність особистості Кирила викликана іншою причиною: прагненням знайти себе, свою дорогу в цьому житті. Зауважимо, що мотив дороги є надто важливим у творі, оскільки він символізує душевний шлях, який повинен здолати герой. Але вся складність у тому, що ця путь розгалужується, і Кирило сам повинен вирішити, куди йому йти, яка дорога відповідає його внутрішній суті. Тільки розв'язавши це питання, персонаж зможе знайти гармонію із собою.

Необхідно відзначити, що двійництво як у новелі "Коломба" П.Меріме, так і в оповіданні "В дорозі" М.Коцюбинського має доволі специфічну форму: в обох творах не відбувається повного відокремлення героя і його двійника. Існує одна особистість, яка, як маятник, розгойдується між двома полюсами. Тут, на наш погляд, доречною є пропозиція К.Кеплера, згідно з якою він пропонує замість терміна "двійник" використовувати терміни "Second Self" і "First Self" [14, 50], оскільки при використанні понять "герой" і "двійник" відчувається певна підкореність цих понять. Герой – це основний діючий персонаж, а двійник – уже додатковий, який виник внаслідок певних впливів, вражень, навіювань. Деколи таке розмежування дається легко, деколи навпаки – важко, а трапляються твори, у яких це зробити неможливо, бо "герой" і "двійник" займають рівноцінні позиції. Саме в таких випадках зручно використовувати поняття "Second Self" і "First Self".

Особливу увагу письменники приділяють моментам переходу своїх героїв з одного стану в інший. Як влучно підкреслює Ю.Кузнєцов, М.Коцюбинський, вивчивши психологічну літературу та провівши низку власних спостережень, уявляє психіку людини "як безперервний процес, який має свої періоди, спади і підйоми" [8, 30]

Такі зміни позначаються на внутрішньому світі і Орсо, і Кирила. Так, у новелі П.Меріме "Коломба" перед читачем постає герой, у душі якого борються два світи. З одного боку, це – високоосвічений молодий

чоловік, галантний "кавалер" та цікавий співрозмовник, наділений найкращими моральними якостями, з іншого – людина, яка виросла у суспільстві, де керуються жорстокими місцевими нормами поведінки. Події, які сталися вдома за відсутності Орсо, вимагають від нього рішучих дій. Він, згідно з цивілізаційною мораллю, вирішує покластися на офіційне розслідування вбивства батька. Його сестра, вихована у корсиканському дусі, інтуїтивно вказує брату на злочинців і вимагає правосуддя за місцевим законом.

Персонаж знаходиться у постійній боротьбі з собою. Орсо всіми можливими способами намагається відмежуватися від нав'язуваної йому "корсиканської" версії вбивства його батька. Хоча у глибині душі, десь на підсвідомому рівні, Орсо припускає, що звинувачення можуть бути правдивими. Двійник-переслідувач не відступає, адже неможливо втекти від самого себе. І варто було Орсо лише опинитись на батьківщині, як його друга сутність, здавалося б, знівельована цивілізацією, виривається на волю. Сам він відчуває, що знову стає дикуном. Коли настав час, Орсо проймається корсиканською рішучістю, що дає йому можливість не тільки залишитися живим, а й покарати вбивць батька.

У творі М.Коцюбинського "В дорозі" відбувається роздвоєння особистості між "я"-соціальним та "я"-природнім. Кирило приїжджає у чуже місто для виконання небезпечного завдання. Він залишається спокійним, врівноваженим та повністю налаштованим на виконання своєї нелегкої справи. Але обставини складаються так, що у героя виникає вимушена перерва, проте всі його думки спрямовані на очікування листа, який і має вирішити напрямок подальших його дій. Вільний час дає Кирилу можливість усвідомити сенс свого життя. Герой розуміє, що існує у середовищі, якому притаманна атмосфера постійної небезпеки, стан вічної боротьби. Буття тут побудоване на контрастах: "вічний упад і підйом, розквіт надії і розпука, почуття сили й знесилля і безконечно довга дорога..." [7, 300].

Пробудження героя відбувається несподівано: у "темне", "чорне" життя раптово вривається щось "живе, веселе, і безтурботне" [7, 302]. І Кирило, який до цього часу усвідомлював себе лише гвинтиком у машині соціальної боротьби, раптом побачив навколо себе інший світ: "сріблястий регіт мокрих листочків, шептання крапель поміж галузок, обійми тіней з зеленим світлом і синє глибоке небо..." [7, 185]. Друге "я" героя надає перевагу іншому життю та вбачає в існуванні іншу мету, зокрема буття як таке, без боротьби за будь-які ідеали та моральні цілі, життя заради "краси природи, принадності жінки, чар музики і слова" [7, 301]. Відчувши себе частиною цього тихого та спокійного існування, герой позбавляється разом з тим атмосфери небезпеки та тривоги. Але "те друге, що жило в ньому, те справжнє і невгомовне "я"... нагадує про себе. Воно змагалось, боролось, хотіло жити, кричало про своє право й тягло до себе" [7, 310].

Ю.Кузнєцов вказує, що відбувається "роздвоєння "я" ліричного героя між "я"-громадянським обов'язком та "я"-особистими потребами" [8, 32]. Містком, який їх поєднує, є лист. Він набуває значення окремого художнього мікрообразу. Знаковою є зустріч Кирила зі своїми "однодумцями", Іваном та "товаришем" Марією. Кирило раптом побачив у цих людях таку ж подвійність, яка притаманна і йому. Але якщо для нього це боротьба двох частин його "я" між свідомим сприйняттям обов'язку та підсвідомою насолодою життям, то у них ця двоїстість полягає у прагненні здаватися оточуючим важливою ланкою у революційному русі, тоді як насправді їхні вчинки видають в них пересічних людей. Для Кирила "розщеплення" особистості – це його єство. Для Івана та Марії – це гра, прикидання. Спілкування з ними змушує героя почути своє друге "я": "Заклав руку в кишеню і витяг листа. Потертий, пом'ятий і сірий. Знайшов, нарешті, що мусить зробити!" [7, 316].

Орсо і Кирила споріднює роздвоєність їхньої свідомості на два начала, кожне з яких належить до різних систем цінностей. Якщо у П.Меріме це різні "світи": цивілізований та дикий, то у М.Коцюбинського – різні способи життя: соціальний та природний. Проте в обох випадках перше має ознаки цивілізаційності, суспільності, тоді як друге належить до "первісності", "природності". Персонажі, вибираючи між однаковими величинами, у кінцевому результаті приходять до різних рішень. Орсо, герой новели П.Меріме, надає перевагу "дикому", можна сказати, тваринному інстинкту, коли у жилах запалюється кров, а розум нівелюється. До цього його закликає обов'язок: жити за законом предків. Зовсім інакше діє герой М.Коцюбинського Кирило, зваблений "інстинктом життя", досягає піку душевної дисгармонії і лише тоді розуміє, що у цьому світі, крім насолоди та за-

доволення, для нього є і щось інше. Соціальне виявляється важливішим за життєстверджуючі сили, воно і домінує.

Обидва письменники розуміють неоднозначність людини, плинність її внутрішнього світу. Тому їх цікавить не так етична сторона даних ситуацій, як перебіг, зміна станів, що відбуваються у душах героїв. Створена літераторами концепція людина містить елементи дихотомічності. Водночас велике значення надається проблемі внутрішньої гармонії особистості. У кінцевому підсумку обидва герої досягають певної цілісності, хоча для цього їм довелося пройти нелегкий шлях боротьби самих із собою.

Отже, французький та український письменники у власних творах основну увагу зосередили на дослідженні складності психічної організації людини, зокрема феномену "двійництва". Незважаючи на те, що обидва прозаїки звертаються до розкриття одного й того ж явища, кожен з них робить це по-своєму оригінально. Меріме розкриває внутрішній стан Орсо за допомогою зовнішніх чинників, зокрема рухів, учинків, дій, діалогів та розмов, що дає змогу простежити процес виникнення стану двійництва героя. Зовсім інакше змальовує свого героя М.Коцюбинський. Кирило думає, мислить, аналізує. Він залишається спокійним, але в його душі клекоче буря емоцій, які можна збагнути завдяки внутрішньому монологу героя. Звичайно, присутні і зовнішні дії, але вони виникають уже як наслідок внутрішніх станів героя. Тому й конфлікт можна розглядати як внутрішній.

Таким чином, художній доробок французького й українського класиків, споріднений й близький у художньому та філософському планах, вирізняється своєю оригінальністю та вивершеністю.

1. *Агеєва В.* Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського / В. Агеєва / Слово і час. – 1994. – № 9–10. – С. 11–16.
2. *Бент М. И.* "Оригинальный и острый писатель" / М. И. Бент // Литература в школе. – № 5. – 1978. – С. 88–91.
3. *Виппер Ю. Б.* Проспер Мериме – романист и новеллист / Ю. Б. Виппер // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М. : Худож. лит., 1990. – 318 с.
4. *Калениченко Н. Л.* Михайло Коцюбинський : Нарис життя і творчості / Н. Л. Калениченко. – К. : Дніпро, 1984. – 189 с.
5. *Колесник П.* Коцюбинський – художник слова / П. Колесник. – К. : Наук. думка, 1964. – 536 с.
6. *Косиков Г. К.* Об "экзотических" новеллах Мериме / Г. К. Косикова // Мериме П. Матео Фальконе. Таманго. Новеллы / послесловие Г. К. Косикова. – М. : Детская литература, 1978. – С. 42–47.
7. *Коцюбинський М. М.* Твори : у 4 т. / М. М. Коцюбинський. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1984. – 382 с.
8. *Кузнєцов Ю.* "Напоєний соками багатющої землі своєї..." / Ю. Кузнєцов // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 5. – С. 25–40.
9. *Леонгард К.* Акцентуированные личности / К. Леонгард. – К. : Вища школа, 1981. – 390 с.
10. *Луков В. А.* Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества : науч. монография / В. А. Луков. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. – 110 с.
11. *Мурадханян І. С.* Концепція психологічного двійництва особистості в літературі Заходу XVIII–XIX століть : автореф. дис. на здобут. наук. ст. к. ф. н. / І. С. Мурадханян. – Дніпропетровськ, 2002. – 20 с.
12. *Пивинска М.* Проблемы романтического героя / М. Пивинска // Польский романтизм и восточно-славянские литературы : сб. ст. – М. : Наука, 1973. – С. 138–161.
13. *Приходько Ф. А.* Коцюбинський – новеліст / Ф. А. Приходько. – Х. : Прапор, 1965. – 290 с.
14. *Шогенцукова Н. А.* Опыт онтологической поэтики: Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер / Н. А. Шогенцукова. – М. : Наследие, 1995. – 232 с.
15. *Янковський Ю. З.* Проспер Меріме. Життя і творчість / Ю. З. Янковський. – К. : Дніпро, 1976. – 126 с.
16. *Masao M.* The Divided Self / M. Masao. – N. Y. : New York University Press, 1969. – 317 p.

В статье в ракурсе типологического сопоставления исследуется (на примере новеллы П. Мериме "Коломба" и рассказа М. Коцюбинского "В дороге") проблема самоосознания личности через призму психологической двойственности.

Ключевые слова: *типология, самоосознание личности, психологическая двойственность, новелла, литературный герой.*

In the article one can retrace the dynamics of "duality" in different periods of the development of literature. A theme of the character's is psychological twin nature in works of the Ukrainian and French classics of literature – Prosper Merime and Mykhailo Kotsubynsky – is raised in the Ukrainian Study of Literature for the first time.

Keywords: *typology, self-realized person, psychological counterpart, short story, character.*

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ

Ірина Лук'янець

ЛІТЕРАТУРНИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ СІМОНИ ДЕ БОВУАР

Криворучко С. К. **Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів : монографія / С. К. Криворучко. – Харків, 2012. – 406 с.**

Сучасні дослідники приділяють особливу увагу аналізу тенденцій історико-літературного процесу XX ст. Актуальним виявляється осмислення горизонту типологічних відповідностей загалом і явища екзистенціалізму XX ст., зокрема.

Монографія української дослідниці С.К.Криворучко "Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів", видана 2012 р., привертає увагу безумовною актуальністю і науковою новизною. Уперше в Україні представлено літературознавчий аналіз художньої спадщини французької письменниці Сімони де Бовуар, яка й досі залишалася в тіні своїх сучасників Жан-Поля Сартра і Альбера Камю. Однак це дослідження дуже важливе не лише для української науки. У американському, англійському і французькому науковому просторі досягнення С. де Бовуар тлумачаться перш за все з точки зору феміністського впливу книги "Друга стать" на формування сучасного "західного" мислення суспільства і спільноти. С.К.Криворучко виокремлює гідне місце в історико-літературному розвитку для художніх творів С. де Бовуар, що є перспективним для українського, російського і зарубіжного літературознавства.

Окрім аналізу літературних творів С.де Бовуар, у монографії представлено ґрунтовний теоретичний розділ, у якому вирішується наукова проблема інтерпретації літературного екзистенціалізму. У розділі "Літературний екзистенціалізм як специфічний феномен мистецтва" авторка корелює синтагму в аспекті семантичного наповнення терміна, вважаючи, що його центральним стрижнем є проблема вибору особистості. С.К.Криворучко виявляє функціонування художнього образу, що є своєрідним акцентом сучасного літературознавства, формує наукову проблему в осмисленні літературного екзистенціалізму, який досліджує у діахронії, де його іманентна суть не залежить від контексту, і синхронії, де проблема вибору загострюється на рівні суб'єкта / об'єкта водночас у творах ряду письменників. Парадигма літературного екзистенціалізму, на думку С.К.Криворучко, складається із системи елементів внутрішньої форми: специфічної сюжетики, типу розв'язки, типу героя, екзистенції, моральності. С.К.Криворучко переосмислює досі відомі і визнані формулювання щодо екзистенціалізму ("поняття", "течія", "напрям", "умонастрій") і доходить до власних висновків, в яких дає зовсім інше – "нове", раніше ніде не зафіксоване, визначення суті цього терміну. Дослідниця у своїй монографії вводить в літературознавство новий термін – літературний екзистенціалізм, переконливо доводячи, що це феномен проблеми вибору героя у художньому тексті, який переводить колізію у конфлікт. Раніше вченими (у підручниках, енциклопедіях, статтях) використовувався термін екзистенціалізм. С.К.Криворучко вводить диференціацію: філософський екзистенціалізм і літературний екзистенціалізм, відтак розмежовує ці поняття. Таким чином, відбувається звуження термінології, де загострюється акцент на відображенні філософської ідеї у художньому тексті, що притаманно літературному екзистенціалізму.

Після розмежування літератури і філософії С.К.Криворучко аргументує неадекватність попередніх формулювань щодо визначення літературного екзистенціалізму ("течія", "напрям", "умонастрій", "поняття"), і пропонує логічний критерій для розуміння цього феномену – "проблема вибору героя, що переводить колізію у конфлікт". У діахронії і синхронії С.К.Криворучко доводить, що літературний екзистенціалізм сформувався навколо проблеми вибору, яка ставилася ще у давньогрецькій літературі Софоклом і Евріпідом. Дослідниця стверджує, що літературний екзистенціалізм ширше, ніж філософія, саме тому вивчає його як феномен, у синхронії і діахронії, коли аналізує контекстуально творчість С. де Бовуар.

У монографії С.К.Криворучко виводить концепт літературного екзистенціалізму, який формується в еволюції художніх образів героїв і художнього образу почуття. Парадигма

© Лук'янець І., 2013–2014

літературного екзистенціалізму, на думку дослідниці, має специфічну сюжетику, на яку впливає вибір героїв, незавершений тип розв'язки, лірико-драматичного страждаючого героя, екзистенцію і моральність.

Дуже важливий висновок, до якого доходить авторка: літературний екзистенціалізм – це феномен проблеми вибору героя, який притаманний не лише літературі другої половини XX ст., а всьому історико-літературному процесу. С.К.Криворучко аналізує конфлікт відповідно до модерністської концепції, де гострота напруження протікає у психологічних внутрішніх відчуттях: свідомості і несвідомості персонажів, їхніх асоціаціях, спогадах, настроях. Дослідниця доводить, що, крім персонажів, проблема вибору героя виявляється на рівні художньо-образного почуття в літературі С. де Бовуар.

С.К.Криворучко визначає конфлікт між чоловіком / жінкою і матір'ю / дочкою як субстанціональний. На субстанціональний конфлікт впливає проблема вибору, яка утворюється із своєрідної системи рис: "тиск вибору", "проблема вибору героя як відсутність свободи", "сенс життя – пристрасть", "пізнання себе", "інтелектуальний вибір", "активна життєва позиція", "соціальна спрямованість", субстанція "долі", "внутрішній конфлікт – екзистенція і трансценденція".

У розділі "Сімона де Бовуар як знакова особистість літературного екзистенціалізму" С.К.Криворучко доводить значущість художніх творів письменниці, де аналізує своєрідність їх образів у недостатньою мірою висвітлених літературознавством творах письменниці "Мандарини", "Сила обставин", "Дуже солодка смерть", "Чарівні картинки", "Зламана жінка", "Трансатлантичне кохання". Специфіка розкривається у субстанціональних конфліктах, аналіз яких підводить до розуміння чуттєвості героїв, кращого уявлення про прозу XX ст. і місця людини у сучасному світі. Аналізуючи художні образи, дослідниця звертає увагу на поєднання в них специфічної чуттєвості та своєрідної ідеї "існування", яка сформувалася під впливом феномену літературного екзистенціалізму. Метою С.К.Криворучко є перекодування творчості С. де Бовуар: 1) привернення уваги до її художніх текстів, у яких створена багата гама психологічних відчуттів героїнь, що сформувало лірико-епічний горизонт поєднання вічного і злободенного у гармонійному просторі притчового і публіцистичного пластів; 2) зміщення акцентів із феміністських досягнень письменниці, результатом яких став вплив знакової книги "Друга стать" в емансипації західних жінок, на літературні твори; 3) виведення С. де Бовуар із тіні Ж.-П.Сартра.

Досліджуючи літературні твори С. де Бовуар, С.К.Криворучко враховує феміністські досягнення письменниці, які допомагають проясненню стосунків чоловіка і жінки. Спираючись на критерії феміністської критики, авторка використовує досвід американської школи, яка зосереджується на аналізі художніх чоловічих і жіночих образів. У багатьох жіночих образах С.К.Криворучко виокремлює "жіночий", "феміністський" і "фемінний" концепти, в яких розкрилися архетипи давньогрецьких богинь.

Однак у монографії не все враховано. С.К.Криворучко досліджує вибрані твори, а слід проаналізувати весь літературний корпус С. де Бовуар. Використовуючи феміністський підхід, авторка спирається лише на американську традицію – аналіз художніх образів із точки зору умовності і соціалізації, при цьому не враховує французькі досягнення – інтерпретація своєрідності "жіночого письма" С. де Бовуар.

Безумовно, що ці зауваження – радше побажання, які не впливають на визнання високого наукового рівня монографії, яка заповнює прогалини у сучасному літературознавстві. Концептуальність книги, її зміст, переконливі висновки, в яких логічно підсумовується аналіз, глибоке знання обраного матеріалу свідчить про високий науковий рівень дослідниці.

Монографія заповнює прогалини у російському, українському і зарубіжному літературознавстві щодо інтерпретації культурного діалогу, поглиблення уявлень про модерністську добу XX ст., і зокрема літературний екзистенціалізм.

м. Санкт-Петербург

Наталія Мочернюк

СЕМІОТИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕКСТУ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДОСВІД ОЛЬГИ ДЕРКАЧОВОЇ

Деркачова О. С. **Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини XX століття) / О. Деркачова. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2013. – 300 с.**

Монографія Ольги Деркачової, написана а рамках реалізації докторського проекту. Ця літературознавча розвідка актуалізує поняття стильової системи у художній семантиці літературного процесу другої половини XX століття. Концепція роботи побудована на основі семіотичної методології, до розробки якої, можемо вважати, долучилася і сама дослідниця. Основою для розгортання наукового сюжету у "Світі як тексті" були дослідження Олександра Астаф'єва, який запропонував власне поділ лірики на референтну (адресно-комунікативну), немімезисну та нереферентну (безадресно-некомунікативну). Власне, "Світ у тексті" Ольги Декачової вибудуваний як теоретико-методологічний діалог-доповнення з книгою згаданого автора. Така наукова "інтертекстуальність" простежується на рівні структурування матеріалу, а також у теоретичних викладах першого розділу, у якому, крім того, авторка характеризує функціонування термінів "напрям", "течія", "школа", "стиль" у сучасному літературознавстві. Помітний перегук назви книжки з назвами підрозділів у Астаф'єва: "текст як світ", "світ як текст", "текст як текст".

Як свідчить бібліографія, дослідниця спирається у розвитку семіотичної методології на праці багатьох відомих зарубіжних учених. Читання досліджень, присвячених семіотиці, переважно в російських чи польських виданнях, для українського літературознавця асоціюється з певною складністю і труднощами у розумінні, адже семіотика є міжгалузевою наукою, що розвивалася на стику різних дисциплін. Очевидно, саме тому так мало вітчизняних дослідників обирають цю методологію за магістральну для своїх досліджень. Ольга Деркачова продемонструвала її дієвість і продуктивність. Вирізнивши алгоритм моделювання семіотичного квадрата для поетичного тексту, вона "пропускає" через нього величезну кількість текстів (немає сумніву, що таких поезій у квадратах залишилося безліч у первинних матеріалах дослідження). Таким чином, праця Ольги Деркачової презентує передовсім цікаве прочитання тексту крізь призму семіотичних досліджень, зумівши на практиці довести, що "семіотика – спосіб говорити просто про складне" (с.56), як висловився Володимир Фещенко, один із авторів антології "Семіотика і Авангард"[1]. Дослідження оперує чітким термінологічним інструментарієм, у якому всі дефініції узгоджені в межах методологічної системи. Новаторський підхід, рентабельність обраної методології у практиці аналізу, термінологічна адекватність і ясність викладу, прогнозую, в майбутньому забезпечать високий індекс цитації цього видання.

Одночасно, дослідниця показала і неспроможність квадрата в нереферентній лірици, простеживши ті випадки, коли його моделювання не допомагає тлумаченню текстів, а навпаки – ускладнює їхнє розуміння (с.183). Фактично квадрати закінчуються на сторінці 182 її 300-сторінкового видання, найповніше втілившись у теоретичному розділі та розділах, присвячених референтній ліриці й особливостям немімезисної лірики. Таким є результат дослідження, який вимагає методологічної гнучкості від літературознавця. І Деркачова демонструє її цікавим науковим наративом далі. Так, її увага у четвертому розділі "Моделювання світу у системі нереферентної лірики" зосереджується на проблемах агресії і болю, проявах девіантної поведінки ліричного героя, що виражається у мазохізмі і суїциді, які авторка намагається проаналізувати крізь призму семіотичних еквівалентів, а також ретельному вивченні типів автора (автор-трікстер, автор-художник, автор-звичайна людина). Заакцентую, що і в аналізі попередніх стильових систем дослідниця враховує, окрім характеру текстів та основних принципів світотворення у них, і тип автора, що теж визначає цікаві висновки.

[1] Фещенко В. Autopoetica как опыт и метод, или О новых горизонтах семиотики / В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академический проект; Культура, 2006.

© Мочернюк Н., 2013–2014

Загалом слід відзначити, що складність роботи, особливо останнього розділу, зумовлена складністю самого художнього матеріалу, яким є творчість поетів київської школи. Дослідниця означує її "своєрідним перехідним етапом між знаком-індексом та знаком-символом": "Поезія Київської школи становить собою синтез немімезисності та референції і є перехідним етапом від лірики з обмеженою референтністю до безадресно-некомунікативної лірики" (с.152). Нагадаю, що у 2011 році з'явилася фундаментальна монографія Тараса Пастуха, тож було важливо для Деркачової запропонувати своє оригінальне прочитання цих авторів. Видається, дослідниця зуміла знайти результативні стратегії аналізу творчості М.Григоріва, В.Голобородька, В.Кордуна, М.Воробйова, Станіслава Вишенського та інших. На мою думку, варто було більше загострити увагу на психоаналітичному методі, зокрема прописавши його у вступі до монографії, оскільки йому належить друга за важливістю роль після семіотики у методології цієї праці. Це засвідчує і науковий виклад, і бібліографія, доволі щедра власне на психоаналітичні розвідки.

Шкода, що авторка не спорядила монографію іменним покажчиком, який би вигідно вирізнив роботу. Зрештою, бачиться можливим і термінологічний покажчик, адже дослідження постало на розгалуженому термінологічному апараті. Не можу втриматися від зауваження авторці щодо Фрейда (має бути, звичайно, Фройд).

Припускаю, що новаторський потенціал дослідження викличе наукову полеміку. Впевнена: Ольга Деркачова аргументовано і переконливо захистить свої позиції, адже її робота свідчить про неї як талановитого й ретельного літературознавця. Тож бажаю цікавої наукової дискусії про цей текст та світ у тексті.

м. Коломия

Лариса Горболіс

МОЗАЇКА ОБРАЗУ МИРОСЛАВИ МЕДИЦЬКОЇ

Медицька М. С. **Мирослава. Літературознавчі статті, спогади, матеріали / М. С. Медицька. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. – 352 с.**

Ця книга прикметна обкладинкою, назвою, структурою, змістовим наповненням, фотоматеріалом і … смутком та болем. Її читати складно. Архітектонічні пазли цього видання формують образ талановитої дослідниці, доброї мами, уважної доньки, спостережливої викладачки М.Медицької. Це книга-пам'ять про людину, з якою доля не встигла мене познайомити, але яка лишила помітний слід у житті багатьох людей, і про яку в книзі мовлено щиро і щемно.

Один із розділів праці "Дослідження з польської літератури" присвячений різноаспектним питанням творчості польських письменників: стильовим особливостям, своєрідності художнього мислення модерніста С.Виспянського, гротескному театру С.-І.Віткевича, конфліктам і характерам драматургії Є.Шанявського, національним кодам в авангардистській творчості Б.Шульца. Обрані для студіювання проблеми висвітлюються в широкому науковому діапазоні. Означаючи вектори дослідження М.Медицької польського письменства, окреслюють перспективи вивчення національної літератури. У компаративістських студіях автор постає, як залюблена у польську літературу дослідниця й реципієнт; по-друге, як глибока у своїй суті українка, яка вміє відчувати-помічати-вирізняти національне на тлі європейської культури. До вибору об'єктів порівняльних студій вона підходить вимогливо. Так, скажімо, вивчаючи проблему типологічної характеристики творчості І.Франка і С.Виспянського, М.Медицька говорить про несхожість авторської ідейно-естетичної свідомості цих двох митців, зауважує точки дотику в їх художньому мисленні, акцентує на проблемі поєднання народно-історичних і міфологічних компонентів та оніричних елементів у творчості І.Франка і С.Виспянського. Український і польський письменники потрактовуються у студії М.Медицької як органічні складові вітчизняного і європейського літературних процесів. І.Франко представлений як неординарний і самобутній письменник, творчість якого виходить із

© Горболіс Л., 2013–2014

традиційних *каменярських* меж. Дослідниця аргументовано і небезпідставно (позаяк апелюючи до тексту) висловлює риси сюрреалізму у творах І.Франка. Такі і подібного роду висновки пояснюються глибокими й різнобічними знаннями М.Медицької не лише літературного процесу, а й корпусу літературно-мистецьких питань, провідних стильових тенденцій різних видів мистецтва. Дослідниця вміє *бачити* добу письменника з віддалі, з *позицій сучасності,* осмислювати його творчість на тлі культурно-мистецького життя.

Цікавими у книзі є студії, у яких досліджуються художня концепція і трансформація античної "мойри", біблійні мотиви і образи в драматургії С.Виспянського і Лесі Українки. Численні посилання на українські й польські видання, а також ерудиція дослідниці й притаманне сформованому філологу вчування в тексти, в енергетику культури, а почасти, мабуть, й інтуїція ефективно працюють на реалізацію загальної концепції статті. Порівняльно-типологічний аналіз драм С.Виспянського "Визволення" і В.Пачовського "Золоті ворота" сприяє поглибленому вивченню їхніх сюжетів, часопросторових та композиційних особливостей.

У різнотематичних студіях М.Медицької простежується її глибока (можливо, складена зусиллями не одного покоління її Роду) пошана до Українського Слова й утішеність від наданої долею можливості буги до нього причетною, що позначується на її спілкуванні з читачами-дослідниками різної міри підготовленості і є підставою для високого порогу довіри до неї як дослідниці.

Внутрішня переконаність літературознавця в слушності порівнювати ті чи інші твори – засада успішності її студій. До обрання творів М.Медицька підходить виважено, ретельно, шукаючи логіку. Так, скажімо, досліджуючи фольклорно-міфологічну основу драм "Легенда" С.Виспянського й "Лісова пісня" Лесі Українки, М.Медицька виходить із того, що "Лісова пісня" – це вершинний твір Лесі Українки, який був написаний а останній період її творчості. У ньому відповідно до мистецької зрілості поетеси представлено глибинний філософський сенс людського буття. На відміну від "Лісової пісні", п'єса С.Виспянського належить до перших спроб пера, коли митець тільки починав формуватися як драматург. Відтак, підкреслює М.Медицька, не логічно було б типологічно зіставляти ранній твір польського письменника і одну з найталановитіших драм української поетеси. Тому для аналізу літературознавець обирає другу редакцію драми "Легенда", що була остаточно викінчена в останні роки життя і в якій уже спостерігається помітний життєвий і творчий досвід митця-трагіка. Подібні аргументи засвідчують, що для М.Медицької в літературознавстві немає дрібниць, вона вміє простежити логіку з'яви певних образів у творах різних літератур, тому закономірно, що, студіюючи фольклорні і міфологічні джерела у творах С.Виспянського і Лесі Українки, дослідниця виявляє їх співзвучність із цілим рядом найкращих зразків світової літератури (див: 124).

Працюючи над компаративістськими студіями, вона переконується, що одним із актуальних літературознавчих завдань у розвитку сучасної української компаративістики, крім наукового виявлення й аналізу літературно-художніх взаємозв'язків і рецепцій із одного й іншого боку, є типологічне дослідження системи явищ і принципів авторської ідейно-естетичної свідомості, змістових та формотворчих чинників, образно-стильових моделей і архетипних та композиційних структур, інших засобів та прийомів поетики нашого національного письменства (чи то на зрізі загального культурно-історичного рівня, чи то у творчості окремо взятого художника слова) в координатах світового або європейського літературно-мистецького процесу (див: 155). Кожне її зіставлення багаторівневе, бо сформульовані ідеї М.Медицької – результат ретельної роботи над життєписом письменника, добою, численними літературознавчими джерелами, літературним процесом тощо. Часто ідеї подаються у виразному дискусійному ключі, як продовження раніше заявлених проблем.

Уміння розкодовувати тексти, заглибленість в енергетику національних культур допомагають авторці виявити головне, сутнісне у творах письменників. Вона апелює до різних, часто популярних думок літературознавців, що сприяє різнобічному вивченню порушеної проблеми й виформуванню власної об'єктивної думки, яка оприявнюється на різних етапах подачі викладеного матеріалу. Так, скажімо, генеральна ідея у студії про топос маски у творах Л.Піранделло, Г.Гессе, В.Гомбровича, Юкіо Місіми, Г.Тютюнника утверджується послідовно. З приводу такої манери подачі наукового матеріалу реакція журналу "Зарубіжна література в школах України"

зауважує: "Дивує величезний потенціал молодого вченого.., високий науковий рівень подачі матеріалу, широка ерудиція, уміння розповісти читачу про складні філософські проблеми зрозумілою мовою, що далеко не кожному науковцю вдається, і в першу чергу висока духовність і глибини особистості автора" (с.327).

У цій статті виразніше, ніж у попередніх студіях, що містяться у книзі, відчувається життєва позиція М.Медицької – громадянина, людини, яка чутливо реагує на суспільні негаразди, наприклад, на хворобу самотності людини серед людей. Вона переймається проблемами взаємин сильної духовної особистості й слабкого "дегуманізованого" світу. Стаття містить цінні життєві сентенції, як-от: "За свою незалежність, щирість…людина має боротися, щоб над нею ніхто не брав верх" (с.222) та ін. Вірогідно, вони постали не лише у результаті аналізу творів, а як свідчення небайдужості М.Медицької до життя і його проблем, бо, як зауважує її студентка у спогадах, вона "так тонко розуміє літературу, так щедро вчуває життя" (с.251). Стаття засвідчує, що М.Медицькій болить проблема людської ідентичності, штучності міжособистісних стосунків. Спостережливість, життєвий досвід, хист літературознавця надають працям М.Медицької особливого шарму: думка дослідниці не траферизується, а її життєва позиція є складовою загальної концепції статті. Таку манеру подачі наукового матеріалу дослідниця-викладач успішно освоює і на практиці. "Невимушено і щиро навчала нас по-справжньому любити літературу та говорити про неї", – згадує У.Шарпе (с.314), бо плекала в собі "непереборне прагнення досліджувати найскладніші проблеми" (с.264).

Ще одним змістовим фрагментом, що посутньо доповнює образ молодої дослідниці, є підрозділ, у якому представлена літературознавча оцінка (Р.Радишевського, М.Хмелюк) наукових здобутків М.Медицької. У цих матеріалах зауважено, що її монографія "Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX ст.: рецепція й типологія" (2008) стала першим в українському літературознавстві ґрунтовним дослідженням, яке не лише системно розкриває контактно-генетичні та порівняльно-типологічні взаємозв'язки С.Виспянського з українськими письменниками, а й загалом усебічно досліджує проблему рецепції цього неперевершеного майстра слова в українському духовно-культурному просторі.

Щемливим і болючим є розділ "Те, що збереглося в пам'яті", де зібрані спогади друзів, знайомих, колег, студентів. Ця частина книги не піддається загальноприйнятим вимогам рецензії, позаяк відлунює непідробний біль тих, хто утратив дорогу їм людину. Із рядків спогадів постають (хоча й фрагментарно) умови формування і становлення М.Медицької-дослідниці, коло її захоплень, а почасти й відкривається доволі яскрава картина життя української інтелігентної родини 70–80-х рр., у якій виховувалася Мирослава.

Як засвідчують спогади, М.Медицька мала власну концепцію викладання літератури й намагалася цю концепція поступово освоювати на практиці. Вона любила свою сім'ю, батьків, професію, студентів, прагнула зацікавити майбутніх філологів мистецтвом слова, гуманізувати процес вивчення літератури, щоб оптимізувати й інтелектуалізувати читачів; дбала про душу юних, була "така гуманно-приступна, така людинолюбна, така справжня" (с.251), що останнім часом є рідкістю серед молодих викладачів.

Мирослава Степанівна Медицька бачила ціль у житті і впевнено рухалась до неї… "Як любила вона життя!..." (с.252).

м. Суми

Світлана Луцак

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФАУСТІВСЬКОГО МОТИВУ

Степанова А. А. **Поэтология фаустовской культуры. "Закат Европы" Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. : монография / А. А. Степанова. – Дніпропетровськ : Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля, 2013. – 496 с.**

Монографія Г.Степанової присвячена малодослідженому й актуальному питанню: аналізові поетологічних трансформацій ключової ідеї книги О.Шпенглера "Присмерк Європи" в дискурсі т.зв. "фаустівської культури". Перший розділ рецензованого дослідження розкриває основні поняття й положення філософсько-критичних рефлексій з названої проблеми. Дослідниця простежує зв'язок концепції О.Шпенглера з різними сферами наукового знання: філософією, культурологією, естетикою тощо. Доводить необхідність визначення концепції фаустівської культури як дефініції поряд із такими архетипними образами, як Дон Кіхот, Дон Жуан, Гамлет й ін., що породили галерею "вічних образів". За словами дослідниці, вибір О.Шпенглером Фауста як духовної домінанти західноєвропейської культури не випадковий, адже визначає її (культурну. – *С.Л.*) "фізіогноміку" й пояснює трактування трагедії Й.В.Гете. Г.Степанова саме через осмислення образу "фаустівської душі" (с. 37) аналізує сутність фаустівської культури за О.Шпенглером.

Явище присмерку, заходу сонця завдяки О.Шпенглеру стало феноменом, певним символом духовних традицій Європи XX ст., проектованим на фаустівську культуру. На думку деяких критиків, концепція "присмерку" була сприйнята як невідворотна загибель Європи. Однак у О.Шпенглера явище присмерку корелювало з його уявленням "долі культури" (с. 45). "Фаустівський дух" дослідниця пов'язує з ідеєю протиріччя й постійної внутрішньої боротьби (с. 47). Г.Степанова простежує функціонування концепції О.Шпенглера і в літературознавстві, оскільки образ "фаустівської культури" та її розвитку в "Присмерку Європи" набув рис літературної тенденційності. У цьому контексті найбільшою науково-аналітичною цінністю, на думку дослідниці, відзначаються роботи Л.Андреєва та М.Тростнікова.

Варто зазначити, що серед літературознавчих праць "Присмерк Європи" справді посідає особливе місце, оскільки саме цей період позначений яскравим спалахом відчуття "заходу" фаустівської культури. Образ Фауста набуває рис культурної ментальності й починає сприйматися як художня реальність.

Дослідниця простежує функціонування "фаустіанства" у світовій літературі, у зв'язку з чим акцентує на західноєвропейських ідеях фаустівської культури в різних мистецьких епохах (Відродження, романтизму загалом і німецької романтичної літератури зокрема, російської культури й літератури), а також у 20–30-х рр. Саме епоха Відродження дала життя образу доктора Фауста, чим і відобразила протиріччя Ренесансу. Художньо-естетичне становлення Фауста як культурного й літературного архетипу відбувається у п'єсі К.Марло "Трагічна історія доктора Фауста", яка, на думку дослідниці, відображає внутрішню конфліктність головного героя, значення договору з Мефістофелем тощо. Романтичне світосприйняття суголосне з фаустівською свідомістю, що сприяє особливо плідному його розвитку в німецькій романтичній літературі (Ф.Клінгер, Й.-В.Гете, Н.Ленау) та російській, у якій уперше фаустівська тема зринула у творчості О.Пушкіна.

Витоки нового зацікавлення індивідуалістичним характером як стрижневою рисою образу Фауста репрезентує XX ст., що відбилось у праці Ф. Ніцше "Так казав Заратустра", де відбувається утвердження "фаустівського начала як початку надлюдського" (с. 120). Вихід у цей період книги О.Шпенглера знаменував собою факт переходу образу Фауста від художнього персонажа на рівень культурної реалії літературно-історичного процесу. Це стосується не лише дійсності творів, а й наукового пізнання, яке зазнало проблеми "демаркації знання".

Література 1920–1930-их рр. відобразила момент спалаху фаустівської культури (с. 133) з акцентацією на її цивілізаційній проблематиці загалом й образі міста зокрема. Місто ж стало культурно-естетичним симво-

© Луцак С., 2013–2014

лом фаустіанства та простором для функціонування "фаустівської людини".

Фаустівську модель міста дослідниця розглядає крізь призму первісних архетипів та міфологем культури. Серед них виділено міфологему сонця як просторового топосу й виміру людського буття та міста як ідеї культурного простору. Названі архетипи часто становлять концептуальну цілісність, що проаналізовано на прикладі роману І.Шмельова "Сонце мертвих" і А.Камю "Сторонній". Місто сонця символізує "кінцеву точку шляху фаустівської людини" (с. 209). Натомість будівництво міста у творах В. Маяковського та О.Довженка символізує життєствердні ідеї. Відтак Г.Степанова концептуальні положення свого дослідження виводить від співдії аполонівського та діонісівського начал як основних засад розвитку європейської культури, що послідовно простежується у розділах монографії.

Особливу увагу в рецензованій праці приділено характеристиці культурно-естетичного ідеалу образу міста в контексті фаустівської культури. Так, дослідниця говорить про місто-сад, місто-печеру (з платонівським началом), місто-лабіринт, місто-свято, місто-діву й діву-місто.

Образ міста-саду часто переходить у певну індустріальну утопію або набуває ознак ідеологеми урбаністичної культури. Рівнева структура поетологічних модифікацій містобудівництва засвідчує експліцитний та імпліцитний її вияв у художніх творах. У модерністській літературі виникає образ міста-печери, чи лабіринту, що продемонстровано на прикладі однойменного роману Марка Алданова. Г.Степанова наголошує, що в процесі діяння й прогресу людина руйнує гармонію аполонівського та діонісівського начал (с. 227). Фаустівська ж культура, яка базувалась на домінуванні аполонівського, виявила свою приреченість у 1920-х рр., на що вказує і В.Топоров.

Ключовою ідеєю міста-лабіринту роману Дж. Дос Пассоса "Манхеттен" є монтаж як організовуючий принцип наративної структури твору. Монтаж допомагає відобразити місто в ракурсі різностороннього поєднання будинків, вулиць, рекламних білбордів, контрастних епізодів, живої й неживої природи – усе це забезпечує відкритість форми роману.

Ідея перетворення світу з метою досягнення ідеального ладу відображена у культурному архетипі міста-свята, проаналізованого на прикладі трансформації образу Парижа в творах "Фієста" Е.Хемінгуея та "Перед дзеркалом" В.Каверіна. У першому випадку Г.Степанова простежує двоплановість міста-свята: насамперед впадає у вічі поверховість зображення Парижа з його вічною круговертю, танцями, шаленим богемним відпочинком, з іншого боку, – за цією поверховістю криється спроба втечі від самого себе, забуття з відчуттям внутрішньої тривоги. Натомість роман "Перед дзеркалом" репрезентує "проблему становлення особистості художника" крізь призму "пізнання міста як "зображального" простору" (с. 261).

Зіставлення фаустівського та екзистенційного типів свідомості охарактеризовано у контексті образу міста-діви й діви-міста (роман В. Вульф "Місіс Деллоуей" та А.Платонова "Щаслива Москва"). У першому творі в образах усіх головних героїв домінує фаустівське начало, яке породжує мотиви безмежних людських можливостей і цивілізаційних благ, "буття-в-країні" (с. 270) й ін. Наступний роман, написаний усього на 10 років пізніше, уже знаменує "захід фаустівської ідеї" й "буття-в-країні", репрезентуючи повернення до природних витоків через "розпад фаустівської свідомості" (с. 271). Тема ж "буття-в-світі вибудовується за принципом опозиції фаустівському буттю" (с. 273). У зв'язку з цим виникає мотив відчуження, який є ключовим в екзистенційній прозі наступного десятиліття.

Г.Степанова акцентує і на особливостях людського характеру й особистості у контексті фаустівської культури. Увагу дослідниці насамперед привертає образ людини-артиста в ракурсі осмислення деградації артистизму й фаустіанства (роман К.Манна "Мефістофель. Буття однієї кар'єри"). У зв'язку з темою визначено і художній сценічний простір роману, втілений у образі міста-театру. Він об'єднує різні прошарки суспільства, які через любов до мистецтва стають єдиним цілим. У тісному переплетенні знаходяться й образи людини-артиста та Фауста, однак гармонійна єдність аполонівського та діонісівського начал у людини-артиста втрачається.

Метаморфози аполонівського начала відображені, за словами Г.Степанової, і в романі В. Підмогильного "Місто". Дослідниця зазначає, що "роман, мабуть, був першою спробою осмислення урбаністичних процесів в українській модерністській літературі" (с. 320). Аполонівське начало у творі репрезентоване в образах Києва ("ідеальне уявлення про працю людського духу" (с. 323)) та головного героя Степана Радченка. Основним у поетиці образу Києва є "принцип тілесності": сприйняття міста органами чуття, переживання міста в собі та олюднення міста. Образ Степана Радченка побудований на антитезі внутрішнього й зовнішнього, конфлікту міста й особистості, що переходить у мотив "ресентименту аполонівського" (с. 329). Внаслідок розпаду аполонівського начала відбувається гіпертрофована активність діонісівського. А мотив Вічного міста, зруйнованого варварами, передбачає усвідомлення не лише його присмеркової пори, а й свідчить про крах цивілізації.

Характеристику масовості фаустівської свідомості здійснено в романі В.Сержа "Завоювання міста". Назва твору відображає сумну сіру дійсність образу Петрограда, хронотоп якого розділений на два світи: минуле й сучасне. У мотивах руйнації виникає образ міста-печери, що одночасно знаменує й захід культури, а фаустівська свідомість осмислюється як "буття «я-для-себе»" (с. 351). Переродження фаустівської ідеї свідчить про втілення концепції перетворення світу.

Десакралізація фаустівської ідеї пізнання знаходить своє втілення в розлученні з ілюзією (роман М.Алданова "Печера") та концепції фаустіанства в необароковій естетиці Г.Гессе. Твір М.Алданова репрезентує підсумковий етап трансформації образу Фауста, який повинен споглядати плоди своїх діянь. Так відбувається переосмислення міфологеми "печери" в новому ракурсі. Необарокова естетика формує й образ нової фаустівської свідомості, а відповідно й подальших шляхів розвитку літературного процесу.

Як засвідчує монографія Г.Степанової, 1920–1930-і рр. стали періодом розвитку антиутопій (с. 411), оскільки фаустівський проект перетворення світу був зреалізований, а утопія набувала рис реальності. Конфлікт людського й фаустівського відображається як протистояння діонісівського й аполонівського. Автор монографії влучно простежує конфлікт двох названих начал як фаустівських антиномій у романі Є.Замятіна "Ми". Крізь антитезу аполонівського й діонісівського реалізується фаустівська тема у творі О.Хакслі "О дивний новий світ", а в драмі Л.Лунца "Місто правди" й романі Г.Уеллса "Люди як боги" помітна повна деградація діонісівського начала.

Рецензована робота Г.Степанової актуальна передовсім із погляду різностороннього дослідження історико-літературних трансформацій фаустівського мотиву. Відрадним є і той факт, що дослідниця ґрунтовно осмислює чинники становлення названої концепції як загальної культурної тенденції, а також демонструє її могутній поетологічний потенціал.

м. Івано-Франківськ

Майя Хмелюк

ІНТЕРЕС, ОСЯГНЕННЯ, АРГУМЕНТОВАНІСТЬ

Хороб М. **Грані художнього буття: нариси з української літератури XX століття (дослідження, статті, критичні етюди) / Марта Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 428 с.**

Літературознавча книга Марти Хороб увібрала в себе наукові дослідження про українських прозаїків і відображає об'єктивну картину стану літературознавства кінця XX – поч. XXI ст. Це книга, в якій автор високо поставила науковий досвід вітчизняних і зарубіжних дослідників словесного мистецтва, заявила про наукову школу іванофранківців, утвердила важливість порівняльного аналізу, незастарілість міфологічних студій, широту авторського світогляду. Підгрунтям для наукових розвідок, нових інтелектуальних ідей, власновиплеканої естетичної парадигми, інтерпретаційної свідомості Марти Хороб послужили основні засади системи мислення Г.Сковороди, О.Потебні, І.Франка, Д.Чижевського, О.Білецького, М.Зерова та ін., концепція неоромантичної особистості Лесі Українки, новаторські й дискусійні літературознавчі міркування С.Павличко, Н.Зборовської, дефініція поетики М.Кодака чи інших теоретиків вітчизняного літературознавства (Ю.Ковалів, В.Пахаренко, Л.Скупейко) та за-

© Хмелюк М., 2013–2014

рубіжної гуманітаристики (А.Анікст, М.Бахтін, А.Лосєв, Ф.Ніцше, П.Рікер, В.Пропп, З.Фройд, А.Шопенгауер та багато ін.)., праці етнопсихологів О.Кульчицького, В.Яніва, оригінальні фольклористичні гіпотези С.Пушика тощо. Статті у книзі згруповані в цикли відповідно до того, як літературознавець бачить надбання українських літераторів і гуманітарної науки.

Марту Хороб як науковця, літературного критика формувала духовна та інтелектуальна атмосфера Прикарпаття. Вона вчилась у вчених: В.Полєка, І.Ковалика, Л.Кіліченко, Ю.Кочерган, П.Нісонського, Е. й О.Лисенків. Літературна активність Івано-Франківщини, звідки походять видатні письменники – В.Стефаник, Лесь Мартович, Мирослав Ірчан, Р.Іваничук, Д.Павличко, С.Пушик, не могла не позначитись на рецептивній естетиці дослідниці. Невипадково усі названі імена краян стали об'єктом досліджень Марти Хороб і для популяризації цих письменників зроблено нею чимало. Літературознавець не обминула своєю увагою призабутих і менш відомих уродженців Прикарпаття С.Гординського, Р.Єндика, М.Козоріса, Ю.Шкрумеляка, чия творчість збагатила українську літературу, надаючи їй особливого колориту і неповторного звучання. Індивідуальний досвід прочитання художніх текстів названих авторів є імпульсом сучасним науковцям для ґрунтовніших студій їх творчості. Можна спостерігати, якими певними і багатими на Івано-Франківщині є традиції та колективна пам'ять.

Марта Хороб брала уроки у київських літературознавців П. Волинського, П.Хропка, О.Гнідан, Ф. і В.Погребенників та львівської школи науковців (насамперед І.Денисюка, М.Ільницького, Т.Салиги, Л.Сеника). Їй, як і багатьом іншим, довелось міняти традиційний для радянського літературознавства аналіз текстів і шукати нові шляхи освоєння словесного мистецтва, осмислення світу і людини. Визначальною рисою дослідниці стало вміння глибоко відчувати світогляд і своєрідність художнього мислення творчої індивідуальності та віднаходити подібності й відмінності в літературному процесі. Так з'явились критичні статті про В.Стефаника і Г.Косинку, В.Стефаника і В.Мастерову, І.Франка і Д.Павличка. Авторка, уважно перепрочитуючи тексти, зосереджує увагу на деталях-підтекстах, подробицях-натяках, предметних штрихах і не розглядає ідейну схожість між авторами виявом простого збігу.

Дослідниця з того покоління, що пам'ятає відголоски дискусії між фізиками і ліриками, час літературного пробудження і замовчування про літературу окремих шістдесятників. Вона була однією з перших, хто серйозно досліджував прозу Григора Тютюнника, Є.Гуцала. Стаття "Людина й природа у просторі малих епічних форм Євгена Гуцала" засвідчила наукову зрілість авторки. Її студії, в яких розглядається майстерність новеліста і повістяра Григора Тютюнника, суголосні з філософськими поглядами на літературу Л.Тарнашинської, чиї наукові розвідки виступають одним із аспектів та першооснов в осягненні "граней художнього буття" прикарпатською дослідницею. Як і в Л.Тарнашинської, аналіз прози здійснюється на "вистоянних враженнях, спостереженнях, неспішному філософуванні": це передусім не шаблонний, а естетичний аналіз текстів.

Вагоме місце в науковому доробку М.Хороб посідає оглядова стаття "Від традицій до постмодерну: рух героя української малої прози 60-х – 90-х років XX століття", в основу якої ліг її виступ на Міжнародній науковій конференції в Іллінойському університеті (США) 1996 року. Дослідниця окреслила видозміни стилю і жанрів малої прози, простежила трансформацію характеру і мінливість настроїв героя, еволюційні процеси в літературі, прикметні риси творчості письменницьких груп різних поколінь.

Як глибокий знавець техніки прозового письма, мистецтва творення оповідань постає М.Хороб у прочитанні й тлумаченні прозопису Вал. Шевчука. Вона вміло провадить читача крізь змістові центри, перипетії подій від початку і до фіналу творів, характерологію, образність. Літературознавець високо оцінює рівень творчості В.Шевчука, трактуючи його як письменника "філософського та психологічного скерування насамперед, який творчо розкошує у різних часових вимірах національної історії, культури, красного письменства, релігії, у художньо-стильових креаціях від готики й бароко до неореалізму, різноманітних виявів модерного й елементів постмодерного мислення, неодновимірно переплітаючи оповідну традицію, що започатковується в міфах, різновидах фольклору з найсучаснішими формами вираження людини й світу".

Валерій Шевчук і Марта Хороб – люди уже й нового тисячоліття. Письменник і дослідниця його творчості часто виступають

однодумцями, вони зосереджують увагу на боротьбі в людині й довкола людини, боротьбі злá й добра, Диявола і Господа Бога. Прозаїк як майстер слова в оповіданні "Сота відьма" створює вражаючі картини середньовічної Європи; дослідниця як ерудит показує глибокий рівень знань про Середньовіччя загалом і вміння розшифровувати концептуальні смисли, стильові особливості, естетичні ознаки окремого твору зокрема.

Цикл критичних статей про малу прозу В.Шевчука об'єднаний особливою авторською симпатією до великого письменника сучасності, метра української прози 60–90-тих років XX ст. – поч. XXI ст., який чи не найповніше серед шістдесятників усвідомив потребу звільнення від зужитих стереотипів. Прозова спадщина такого високого естетичного рівня спонукала М.Хороб виплекати себе як глибокодумного літературознавця, до чого, до речі, зобов'язувала ще й викладацька діяльність.

Творчість письменників з діаспори дослідниця розглядає як державно-масштабне явище, вільне від тиску чужих інтелектуальних сил. Новизною сповнене дослідження про письменника, художника-маляра, перекладача, літературознавця, культуролога С.Гординського. В аналітичній студії "Естетичний синтез мистецтв у поезії Святослава Гординського" здійснено ідейно-естетичний аналіз збірок "Барви і лінії", "Італійські вірші", який засвідчує органічний синтез живописного та словесного насамперед (рідше музичного) мистецтв, що функціонують як цілісне художнє явище. Будучи спеціалістом інтерпретації художніх текстів, М.Хороб опановує суміжні галузі науки, щоб побачити досліджувану проблему з точки зору кожного із мистецтв, що бере участь у продуктивному синтезі.

Автор не раз розмірковує над можливими шляхами повернення письменників на батьківщину. Вміння по-справжньому віддавати належне, оцінювати рідкісну і малознану творчість, як наприклад, всебічно обдарованого письменника-самородка, поліглота, музиканта, поета, казкаря, літератора винятковой долі В.Єрошенка, наближає літературу до широкого кола читачів. Зокрема, стаття "Поетика прози Василя Єрошенка" подає як історіографію досліджуваної проблеми, так і тамує цікавість найвибагливіших поціновувачів красного письменства, дещо поквапливо заповнюючи лакуну, відсутність інформації в штучно створюваних еталонах естетичних цінностей. Те, що дослідниця казки і легенди В.Єрошенка розглядає винятково дитячим читанням, відшукуючи дидактичні прийоми у текстах, не позбавляє статті ні теоретичного, ні філософського сенсів.

Властивість помічати, бачити і пізнавати глибини літературних творів, ділитись естетичними переживаннями – це ті риси, які характеризують літературознавчі праці М.Хороб. Науковий стиль її досліджень тісно зв'язаний з літературними стилями часу. Методом глибинного занурення в тексти малої (найбільше) і середньої (рідше романної) прози вона вміло відкриває нові смисли і рівні їх вираження. Кожна стаття – це епізодична, іноді принагідна наукова студія, що несе завершеність у собі, самоцінність, а в комплексі з іншими доповнюється, розгортається і виражає літературно-критичні думки і висновки стосовно чималого проміжку часу.

У розділі "Критичні етюди: літературні особистості" знайшли оцінки книги сучасних популярних письменників і літературознавців: Г.Гусейнова, С.Процюка, М.Босака, Т.Салиги, Є.Барана, Н.Мафтин, О.Нахлік, Л.Тарнашинської. Про їхню творчу діяльність М.Хороб пише захоплено і водночас мотивовано. Через науковий чи есеїстичний стиль роздумів вона привертає увагу до злободенних суспільних проблем ("ідея української державності, морального оздоровлення та гуманізація суспільства").

На прикладі активної літературознавчої діяльності Є.Барана дослідниця обґрунтовує важливість фахової своєчасної толерантної критики, щоб в інформаційному просторі не загубився жоден вартісний текст, щоб письменник в Україні не почувався "лісорубом у пустелі" (вислів В. Даниленка) і тим більше не впав під тягарем прискіпливої критики. Цикл статей розділу цікавий тим, що авторські міркування виражені так аргументовано, що спонукають інших до літературознавчого осмислення кожної сторінки і слова прочитаного і тим самим можуть знадобитися філологам у їх не консервативній, а динамічноноваторській освіті.

Літературознавець Марта Хороб уміє зацікавлювати. Характеризуючи книжку спогадів про своє дитинство Г.Гусейнова "Станційні пасторалі", вдається до цілого розмаїття засобів для повноцінного аналізу тексту. У комплексі автобіографічних романів і повістей твір бачиться як інакшість, як індивідуальна самобутність. У художню мапу світу

письменник вніс залізничну станцію-присілок в одному із степових куточків України, Кіровоградщині, неподалік від Піщаного Броду, через який курсують швидкі поїзди на Одесу, Москву..., а дослідниця обвела контуром, привернула увагу, запрошуючи зацікавлених до співрозмови, співпереживання.

До наукового видання вибрані найбільш характерні статті автора. Воно не містить повного переліку праць, але є всеохопним у виявленні літературознавчих інтересів і наукової біографії прикарпатської дослідниці. Тематика праць може видатися розпорошеною, але не дозволяє відкинути неперебутню ерудицію вченої. Історико-літературознавчу книгу М.Хороб можна описати трьома словами: інтерес, осмислення, аргументованість. Вона змістовна і узагальнює літературознавчий і естетичний досвід.

Книга досліджень, критичних статей, етюдів написана жінкою. Для сучасного українського літературознавства це звичне і поширене явище. Та Марта Хороб ще й жінка-мати, яка своїм інтересом до літератури полонила не тільки студентів, а й свою дочку, відому в літературознавстві як Мирослава Медицька (автор ґрунтовної, новаторської монографії "Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття", наукових праць з компаративістики), світлій пам'яті якої книга присвячена. Усвідомлюємо, якими можуть бути сила неруйнівних спогадів, справжньої самовіддачі та відданості, праці без фальші, значно більшими за різні абстрактні схеми і моделі.

м. Луцьк

Тамара Ткачук

ЛАБІРИНТАМИ МИСЛЕННЯ "HOMO EXCAPPANS" – ГЕРОЯ СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ "МОЛОДОЇ" ПРОЗИ

Шевчук Я. **Homo excappans: Герой сучасної польської та української "молодої" прози : монографія / Ярослава Шевчук. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – 350 с.**

В українському літературознавстві досі не було окремого дослідження, яке б не вибірково, а системно розкривало найновіші явища в польській та українській "молодій" прозі в компаративній площині. Можемо стверджувати, що праця Ярослави Шевчук "*Homo excappans*: Герой сучасної польської та української "молодої" прози" значною мірою заповнює цю прогалину вітчизняної компаративістики.

За допомогою типологічного інструментарію ґрунтовно інтерпретовано художні твори сучасних польських та українських письменників з окресленням проблем "автор", "герой", "літературне покоління" тощо, не зважаючи на те, що автором аналізуються явища ще недостатньо актуалізовані в дискурсі національних літератур. З метою виявлення існування певної "можливої спільноти" молодих польських та українських літераторів 1970-х – початку 1980-х років не лише в історично-соціологічному розумінні, а й спільноти, яка б проявлялася через подібності способів художнього осмислення й зображення суспільної реальності періоду кінця XX століття, автор проводить паралелі між подібними явищами літературного процесу в Польщі й Україні.

Чітко визначеним і вмотивованим є вибір методів дослідження і методики їхньої реалізації: від плюралістичних тенденцій в науковій літературознавчій методології автор сміливо сягає сфери інтердисциплінарних студій, сфери культурології та антропології в дусі американської школи компаративістики Р.Веллека, Г.Ремака.

Літературознавча студія Ярослави Шевчук складається із трьох логічно взаємопов'язаних розділів: "Покоління̈вий дискурс як спосіб (само)окреслення в українській і польській літературі зламу XX–XXI сторіч", "Молода" українська і польська проза кінця XX – початку XXI століття: автор і герой у світлі поколінневих (само)репрезентацій», "*Homo excappans*" – герой-утікач у польській та українській "молодій" прозі". До кожного розділу входить по чотири підрозділи, які

© Ткачук Т., 2013–2014

демонструють відповідний тип порівняльних студій, а кожен з аспектів дослідження, висвітлених у межах певного підрозділу, ілюструється художніми творами, у яких він найбільшою мірою виявлений.

У дослідницькому об'єктиві Ярослави Шевчук – і категорія покоління та множинність її інтерпретацій у літературознавстві й соціології, і поколіннєві (само)репрезентації в польській та українській прозі, і наратологічні інстанції "автор" – "наратор" – "персонаж", і постмодерні моделі особистості, і види протагоністів: "аутсайдер", "лузер", "невдаха". У ході аналізу художніх текстів застосовано теоретичну парадигму типології постсучасних моделей особистості З.Баумана. Різновиди внутрішньо-психологіної втечі молодої людини у сучасному їй світі досліджено із залученням психоаналітичної теорії З.Фройда і його доньки А.Фройд, а також із використанням психодинамічного підходу в психології. Прикметно, що застосування психоаналітичного аспекту вмотивовано його використанням у працях літературознавця Г.Блума: "Страх впливу: Теорія поезії" (1973) і "Карта неправильного прочитання" (1975). Вдалою знахідкою дослідниці стало визначення причин ескапізму героїв творів письменників інонаціональних літератур: загубленість, непевність, страх перед життям.

Ключовою категорією в процесі інтерпретації художніх творів не випадково обрано протагоніста – носія і виразника свідомості свого покоління, якого автор характеризує як "людину-втікача" ("*homo excappans*"). Відстеження поколіннєвої ідентифікації типового протагоніста "молодої" прози як виразника світоглядних проблем, які хвилюють персонажів польського й українського історико-літературних контекстів кінця XX – початку XXI століття здійснено у другому і третьому розділах праць.

Аналізуючи поведінкові моделі ескапізму героїв творів польських й українських письменників, Ярослава Шевчук простежує низку подібностей між сучасним польським і українським континуумом. Майстерно, на прикладі конкретних художніх текстів, відзначено спільності у способах втечі молодих людей від складної дійсності. Зокрема, відмова персонажів творів Й.Вілєнґовської, П.Ґульди, М.Дзідо, С.Згути, Ґ.Копачевського, М.Сенєвича, С.Жадана, І.Карпи, С.Лучака, С.Поваляєвої, С.Ушкалова та ін. від участі у нав'язуваної їм суспільної гри. Обираючи свободу буття, протиставляючи себе світові, заперечуючи існуючі норми, штампи поведінки, відкидаючи міщанську споживацьку екзистенцію, діючі особи творів демонструють втечу, відстороненість від суспільних кліше. Наскрізною рисою, що об'єднує героїв, є незакоріненість їхнього буття, екстериторіальність, звідси спільність топосів блукання, мандрів, вокзалу, що підтверджують їхню безпритульність і беззахисність. Цілком логічним видається досліджений Ярославою Шевчук складний спектр віртуального (внутрішньо-психологічного) ескапізму молодих людей сучасної польської й української прози: втеча у спогади (ностальгія за дитинством), втеча від дорослого життя, самозахист байдужістю, занурення у самотність, у безладне статеве життя, у "відчужене дозвілля": телебачення, кіно, інтернет, ретритивна поведінка: втеча в алкоголь і наркотики та ін.

Широке поле студії української авторки уможливило розкриття психологічних, філософських проблем епохи кінця XX століття, болючих тем, що хвилюють молоде покоління різних соціумів. Здійснений у монографії вправний типологічний аналіз на основі уважного вчитування у тексти переконує, що для зіставлення вдало вибрано відповідні твори й самѐ порівняння їх зроблено в таких аспектах, що дають змогу виявити вражаючі збіжності між ними й водночас їхні своєрідні риси.

Науково позитивною рисою праці Ярослави Шевчук є не тільки її вміння аргументувати свої висновки і положення у зіставленні поколінь української й польської дійсності, відштовхуючись від літературних текстів і реалій досліджуваного періоду, а й залучення широкої сфери взаємного розуміння української і польської спільнот. Сміливо формулюючи проблемні питання, які виникали перед автором у процесі дослідження, вона вміло спонукає реципієнта до дискусії і приходить до висновку, що саме польський критично-літературний контекст дозволяє краще зрозуміти твори українських молодих авторів.

Не тільки ці осмислені аспекти є науковою цінністю видання, а насамперед чітко окреслена автором концепція, побудована на типології найновіших явищ у польській та українській "молодій" прозі. Впевнена, що багата художня та літературно-критична база дослідження, найновіші методологічні принципи і прийоми компаративного аналізу сприятимуть значному інтересу серед фахівців і широкого кола читачів, студентської молоді,

яка, вочевидь, і постає героєм-протагоністом. Праця також слугуватиме глибшому розумінню українсько-польської культурно-духовних спільнот.

м. Івано-Франківськ

Степан Хороб

ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Яструбецька Г. І. **Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія / Г. І. Яструбецька. – Луцьк : ПВД "Твердиня", 2013. – 380 с.**

Ім'я Галини Яструбецької добре знане не тільки в колі наукової, а й художньої інтелігенції сучасної України. Тож її монографічне дослідження присвячене генезі, засадам і функціонуванню такого типу ідейно-естетичної свідомості в українському національному літпроцесі, як експресіонізм, викликає неабиякий інтерес у середовищі вчених, тих, хто вивчає стильові форми і структури художнього мислення. У своїй літературознавчій праці Галина Яструбецька простежує розвиток і творче побутування вітчизняного експресіонізму, що виявляється передовсім у творах українських прозаїків і поетів – І.Франка, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, А.Тесленка, В.Стефаника, Г.Михайличенка, А.Головка, М.Хвильового, Т.Осмачки, В.Дрозда, В.Стуса, І.Римарука. Вона не тільки оприявнює на багатому національному літературно-художньому матеріалі функціонування експресіоністського типу авторської ідейно-естетичної свідомості, а й доводить його самодостатність як української моделі стильового самовияву.

Власне, Галина Яструбецька відповідно до епічного й поетичного матеріалу структурує своє літературознавче дослідження. Цілком логічно й мотивовано починає вона з того, що його перший розділ містить у собі синтезовані рефлексії історико-теоретичних засад експресіонізму та визначення його української модифікації. Тим часом другий ("Протоекспресіонізм в історії української літератури"), третій ("Національний варіант експресіонізму кінця XIX – першої половини XX століття") і четвертий розділ ("Експресіоністична меритократія другої половини XX – початку XXI століття") дослідниця свідомо спрямовує в історико-літературне русло вивчення.

У результаті такого підходу до структурування теоретичного та художнього матеріалу, його взаємопоєднання й аналізу Галина Яструбецька приходить до доволі оригінальних і новаторських висновків, які мають незаперечну наукову цінність. Перше, на що справедливо вона звертає увагу – розширення рамок ідейно-естетичного функціонування в нашому національному письменстві експресіонізму, навіть більше; доводить положення про те, що деякі його ідеї народжувалися раніше або ж синхронно із західноєвропейськими філософсько-теоретичними постулатами, котрі вмотивовували появу абсолютно нового типу художнього мислення.

Друге, на чому акцентує обґрунтованість своїх поглядів і позицій авторка монографії, це те, що український експресіонізм, усамостійнюючи свою поетику, "абсорбував найбільш сутнісне з елітної літературної парадигми. Йдеться про середньовічні ідеї Бога й літературно-акафістні модуляції слова; просторово-антропологічні зміщення в бік містичного, ірраціонального, концепт духовного мандрівництва барокової епохи; емоційно почуттєвий масштаб екстазу, надміру з концепції особистості романтизму; переосмислений дарвінізм як можливість внутрішньої переміни трансформації свідомості з теорії реалістичного мистецтва; увиразнений символістський монізм; логіка мікроскопа й призми імпресіонізму, що експресіонізмом трансформована у фокусування на суті речей" (с.302).

Зрозуміла річ, щоб побачити, аналітично виокремити, відповідно поцінувати ці складові українського літературно-художнього експресіонізму, врешті, відповідно окреслити перспективну його тенденцію в нашому національному письменстві, необхідно якомога ширше знати цей процес народження, утворення та ідейно-естетичного функціонування

© Хороб С., 2013–2014

цього типу авторської свідомості. Причому не тільки в межах української літератури, а й у масштабах західноєвропейських. Тому й прагнення Галини Яструбецької впродовж усього викладу літературознавчого матеріалу монографії до конкретики експресіонізму як літературного явища не лише в національних координатах, а й європейських, до виявлення не тільки спільної проблематики, загальних тенденцій та ідей, а й художніх відмінностей, оригінальних характеристик різнонаціональних моделей експресіоністського мислення.

Прагнення до такого підходу і до такого способу осмислення явищ експресіонізму в динаміці його розвитку не лише повсюдно проглядається в дослідженні Галини Яструбецької, а і в ряді місць доволі успішно авторкою монографії реалізується (зосібна в її розділах "Національний варіант експресіонізму кінця XIX — першої половини XX століття" та "Експресіоністична меритократія другої половини XX — початку XXI століття"). Хоча, на наш погляд, вони, ці розділи сприймалися б більш об'ємніше, якби дослідниця додала до них (бодай пунктирно) динаміку творчого функціонування драматургічного експресіонізму в українській та зарубіжній літературах.

Безумовно, Галина Яструбецька простежує не лише генеологію української форми експресіонізму на матеріалі обраного нею об'єкта дослідження, а передовсім визначає еволюцію його розвитку на національному ґрунті, точно вказуючи періоди як його піднесення, так і спаду в літературно-художньому процесі. Доказовими є її положення про те, що саме український експресіонізм як автономна стильова структура чи не напотужніше позначився на різних родах літератури на межі XIX – початку XX століття. А в інші часи навіть маргінесне перебування цього типу художнього мислення в координатах літературознавчої свідомості, спостерегла Галина Яструбецька, зумовлювали його модифікацію на (за всієї умовності понятійно-термінологічного рівня) містичний експресіонізм (І.Франко, В.Стус); автентичний експресіонізм (О.Кобилянська, В.Дрозд); радикальний експресіонізм (С.Тудор, І.Римарук); класичний експресіонізм (В.Стефаник, О.Турянський), іпресіоністичний експресіонізм (М.Хвильовий); песимістичний експресіонізм (А.Тесленко, Леся Українка); комм'юніонізм (М.Куліш); активізм (А.Головко, М.Бажан); трансцендентний натуралізм (Г.Михайличенко); трансцендентний еротизм (Т.Осьмачка) і т. п.

Український експресіонізм як самодостатня форма ідейно-естетичної свідомості письменника репрезентує, по суті, всі заявлені в теоретичному дискурсі модифікації внутрішньо-стильових парадигм. І за нашими науковими переконаннями, все це аж ніяк не надумане схематичне розмаїття відгалужень експресіонізму авторської монографії, а радше свідчення того, що саме цей тип художньої свідомості демонструє, з одного боку, естетичну стійкість і потужність (навіть у часи не надто продуктивні для нього), а з іншого боку – незаперечність його кореляції в установленні критеріїв оцінки відповідних творів українського письменства, що є доконаним фактом не тільки національної, а й європейської культури.

У рецензованій монографії Галини Яструбецької чи не вперше в нашому літературознавстві так чітко окреслено динамічні процеси українського літературного експресіонізму. І справедливо починає вона з фольклорно-міфологічних джерел (ритуальні тексти, прислів'я, казки, зосібна фантастичні), додаючи сюди джерела релігійного характеру, надто ж апокрифічного змісту. Згодом примножилися експресіоністські начала у творчості Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, В. Стефаника. І, як доводить дослідниця, чи не найпотужніший "вибух" експресіоністської ідейно-естетичної свідомості на теренах нашого національного письменства спостерігався на порубіжжі XIX – XX століть (тут експресіоністські зразки того ж В.Стефаника, Ольги Кобилянської, М.Яцківа, А.Крушельницького, О.Турянського, експресіоністичні модифікації групи "Дванадцятка" та "Вікон", творчість Б.-І.Антонича, М.Хвильового, А.Хомика, А.Головка, В.Підмогильного, Г.Михайличенка, Гео Шкорупія, І.Дніпровського, М.Бажана, М.Куліша, Я.Мамонтова, П.Тичини, Т.Осьмачки.

Динаміка українського літературного експресіонізму, на переконання Галини Яструбецької, особливо активізувалася у другій половині XX – початку XXI століття, свідченням чого є творчість В.Стуса, В.Дрозда, І.Римарука, Б.Бойчука та ін. Як справедливо зауважує дослідниця, "цей ряд може бути продовжений, він демонструє, що експресіонізм в українській літературі – естетичний факт, який встановлює критерії, а український літературний експресіонізм –

незаперечна даність в історії й сучасності європейської культури, яка сьогодні потребує рецептивної корекції" [с. 305].

Цікавими й важливими є міркування Галини Яструбецької щодо хронологічних уточнень народження експресіонізму в європейській та українській літературі. Якщо шведський драматург А.Стріндберг започаткував його у 80-х роках XIX ст., а десятиліттям пізніше польський драматург і прозаїк С.Пшибишевський поглибив і розширив цей тип модерністського мислення, то в українському письменстві ця форма авторської ідейно-образної свідомості ("як психокультурний феномен") також заявляє про себе у 80-х роках позаминулого століття (І.Франко, О.Кобилянська, В.Стефаник, Леся Українка, А.Тесленко та ін). Відтак дослідниця робить цілковите аргументований висновок такого зіставного змісту: "Часові параметри європейського і вітчизняного експресіонізму співпадають, що вказує на явище художньої конвергенції і нівелює стереотипну схему запозичень, наслідувань, а відтак другорядності, постпозиціонування. Слід зосередити увагу й на тому, що загальноприйнята еталонна для експресіоністської поетики творчість німецьких драматургів (Г.Кайзера, Е.Толлера, Й.Бехера) постала після того, як В.Стефаник явив досі не відому на європейських літературних теренах манеру письма, котра не була ідентифікована як експресіоністська тому, що термін з'явився кількома роками пізніше, а публічності набув з 1914 року. Новелістика В.Стефаника — зразки вже структурованої за законами експресіонізму стильової системи" (с.306).

І все ж як підсумок своїх літературознавчих спостережень Галина Яструбецька актуалізує і водночас постулює в рецензованому рукописі монографії тезу про те, "міра присутності, динаміка, художні показники українського літературного експресіонізму" є не чим іншим, як свідчення того, що в історії європейського письменства "об'єктивізувався творчий феномен, який переріс синтетичний масштаб стилю, реалізовуючись як метафізична естетична субстанція". Власне українська форма експресіонізму та її модифіковані типи посутньо заперечують уявлення багатьох літературознавців про певну спорідненість і наступність дійсності, осутнюють "надмірність як можливість отямлювати людство", стверджують "першоважливість і постійність архетипового образу комплексу", доводить, "що креативізм – правдиве вчення про походження людини розумної і духовне мандрівництво – шанс на повернення до власних витоків" (с.306).

Загалом у монографії Галини Яструбецької таких чи подібних положень і позицій є немало, що переконливо засвідчує важливість і необхідність її літературознавчої праці для сучасної української науки.

м. Івано-Франківськ

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Багрійчук Наталія – аспірантка кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Боренко Валерій – викладач французької мови ПВНЗ "Буковинський університет" (м. Чернівці).

Ботнаренко Наталія – викладач кафедри суспільних дисциплін Івано-Франківського коледжу фізичного виховання (Національного університету фізичного виховання і спорту України).

Бублейник Людмила – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземної філології і перекладу Волинського інституту економіки та менеджменту.

Бунчук Борис – доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

Васильчук Микола – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Венгринович Наталія – старший викладач кафедри мовознавства ДВНЗ "Івано-Франківський національний медичний університет".

Вівчарик Наталія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Голод Роман – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університетету ім. В. Стефаника.

Горболіс Лариса – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського національного університету.

Девдюк Іванна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Дербеньова Лідія – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Деркачова Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і методики початкової освіти Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Дзик Роман – кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

Думчак Ірина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Залевська Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Ільків Анна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Качак Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і методики початкової освіти Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Кизилова Віталіна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету ім. Т. Шевченка.

Коршунова Світлана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Кравець Ярема – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету ім. І. Франка.

Куца Ольга – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Куцевол Ольга – доктор педагогічних наук, професор кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

Луцак Світлана – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Лук'янець Ірина – доктор філологічних наук, професор (м. Санкт-Петербург, Росія).

Мацевко-Бекерська Лідія – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Львівського національного університету ім. І. Франка.

Мартинець Алла – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Моклиця Марія – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Мочернюк Наталія – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Мурейко Анна – асистент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Оляндер Луїза – доктор філологічних наук, професор, академік АН ВО України, завідувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Остапчук Вікторія – кандидат філологічних наук, асистент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м.Луцьк).

Паладян Крістінія – кандидат філологічних наук, асистент кафедри румунської і класичної філології Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

Перепічка Іванна – аспірантка кафедри української мови Прикарпатського національного університетету ім. В. Стефаника.

Пилип'юк Олег – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Проців Галина – викладач кафедри філології і перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Рега Данило – викладач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Руда Тетяна – доктор філологічних наук, головний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ).

Свенцицька Еліна – доктор філологічних наук, професор кафедри російської літератури Донецького національного університету.

Семак Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та перекладу Інституту історії, політології та міжнародних відносин Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Солецький Олександр – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Соломчак Наталія – викладач кафедри філології і перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Спатар Ірина – кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Стецюк Світлана – викладач кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Тереховська Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Ткачівська Марія – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов та перекладу Інституту історії, політології та міжнародних відносин Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Ткачук Тамара – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Цівкач Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Червінська Ольга – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

Хмелюк Майя – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Хороб Степан – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Хороб Марта – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Хороб Соломія – аспірантка кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Шарова Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького.

Шевчук Лариса – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Яцків Наталія – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри французької філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Свенцицька Еліна. Проблема специфіки художнього слова в сучасному українському літературознавстві..... 5
Мацевко-Бекерська Лідія. Інтерпретація як спосіб пізнати сенс літературного твору..... 11
Червінська Ольга. Алотропія культурних форм в історичному процесі..... 15
Коршунова Світлана. Російська літературна критика 1870-х років: спроба типології реалізму.... 20
Пилип'юк Олег. Поетологічні аспекти концепції "Археології знань" Мішеля Фуко..... 24
Стецюк Світлана. Категорія комічного у філософсько-естетичній рецепції..... 31
Соломчак Наталія. Модусна субкатегорія некатегоричності української мови у функціонально-семантичному аспекті..... 35
Багрійчук Наталія. Евфемізми як важливі складники парцельованих конструкцій у художньому тексті..... 40
Венгринович Наталія. Національні особливості американської моделі літературного натуралізму..... 45
Перепічка Іванна. Функціональне навантаження мовленнєвого жанру "докір" у художньому тексті..... 51
Хороб Соломія. Стратегія фантастики та її жанроутворень: концепції літературознавців..... 56

УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО: ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ

Голод Роман. Франкове оповідання "Поки рушить поїзд" у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва..... 64
Моклиця Марія. Епохи європейської культури у сфері модерністської естетики: "Камінний господар" Лесі Українки..... 71
Куца Ольга. Михайло Драгоманов: між двома літературами..... 78
Деркачова Ольга. Поезія шістдесятників у контексті стильових систем української лірики другої половини XX століття..... 83
Васильчук Микола. Гуцульщина у художній прозі Антона Крушельницького (на матеріалі повісті "Рубають ліс")..... 88
Ільків Анна. Інтимний лист і сфера сакрального (на матеріалі любовного епістолярію Пантелеймона Куліша)..... 96
Хороб Марта. Європейська тема "полювання на відьом" в оповіданні В.Шевчука "Сота відьма": естетика й поетика бароко..... 100
Девдюк Іванна. Генеза перекладацької діяльності Пантелеймона Куліша..... 109
Качак Тетяна. Тема втраченого дитинства у сучасній прозі для дітей та юнацтва (на матеріалі автобіографічної прози Володимира Рутківського)..... 113
Солецький Олександр. "Емблематизм" як форма структурування текстів Валерія Шевчука..... 119
Семак Оксана. Драматургія В.Чапленка: художня реалізація концепції національного характеру..... 128
Вівчарик Наталія. Жанрові трансформації у п'єсі Івана Карпенка-Карого "Мартин Боруля"..... 134
Шарова Тетяна. Індивідуальний код оповідної манери К.Гордієнка..... 138
Кизилова Віталіна. Специфіка хронотопу пригодницько-історичної повісті В.Рутківського "Сторожова застава"..... 140
Залевська Оксана. Екзистенційна проблема вибору у малій прозі Ростислава Єндика..... 145
Проців Галина. Рецепція творчості Осипа Назарука..... 150
Тереховська Олена. "Слово о полку Ігоревім" як твір героїчного епосу: жанрово-стильовий вимір аналізу..... 156

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА: ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВІ ПАРАМЕТРИ

Куцевол Ольга. Використання художньо-біографічних джерел при вивченні життєпису Джозефа Конрада..... 162
Хороб Степан. Ідея "чистої форми" і "пророча" п'єса Станіслава Ігнація Віткевича..... 169
Кравець Ярема. Французька поезія у письменницькій діяльності Івана Франка (історико-літературний аспект)..... 174
Яцків Наталія. Творчість братів Гонкурів у рецепції Івана Франка..... 182
Дербеньова Лідія. Американська "Орестея" та її античний прообраз..... 186
Думчак Ірина. Українська складова американського мультикультуралізму: етнокультурний аспект..... 191
Мочернюк Наталія. Рецепція французької літератури у творчості Святослава Гординського..... 196
Мартинець Алла. Своєрідність представлення християнських мотивів у новелах О'Генрі..... 202
Боренко Валерій. Жанровий експеримент Марселя Пруста: модерністська проекція..... 209
Цівкач Ольга. Поетика епітафії на старих польських цвинтарях Галичини..... 214
Дзик Роман. Модерністська рецепція парадигми "Достоєвський" (досвід А.Жіда)..... 220
Остапчук Вікторія. Роль пейзажу в поемі С.Жеромського "Wiatr od morza"..... 223
Рис-Вікерс Уляна. Процеси когнітивно-мовного сприймання дійсності засобами метафоризації у творах Бруно Шульца (крізь призму концептосфери "лабіринт")..... 228

ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Бублейник Людмила, Оляндер Луїза. Художньо-філософська концепція дійсності у творчості Я.Івашкевича та Б.Пастернака..... 233
Руда Тетяна. О.І.Білецький про М.В.Гоголя: матеріали з особистого архіву Н.Є.Крутікової..... 237
Бунчук Борис, Паладян Крістінія. Трискладові форми у румунській та українській поезії 80–90-х років XIX століття..... 242
Ткачук Тамара. Експресіоністська образність у малій прозі Станіслава Пшибишевського і Василя Стефаника..... 249
Шевчук Лариса. Оповідний комізм Леся Мартовича та Ярослави Лагодинської: тяглість сміхової традиції..... 261
Ткачівська Марія. Реалії суспільно-політичного життя доби української незалежності в сучасній українській літературі та їх переклад на німецьку мову..... 265
Спатар Ірина. Мотив двійництва у польській та українській новелістиці другої половини XIX століття (на прикладі творів Е.Ожешко "Зимового вечора" та І.Франка "На дні")..... 271
Ботнаренко Наталія. Драматизація художньої оповіді В.Стефаника і А.Чехова..... 278
Рега Данило. Модель футуристичної поведінки (типологічний аспект)..... 283
Мурейко Анна. Проблема самоусвідомлення особистості в новелі "Коломба" П.Меріме та в оповіданні "В дорозі" М.Коцюбинського..... 287

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ

Лук'янець Ірина. Літературний екзистенціалізм Сімони де Бовуар..... 291
Мочернюк Наталія. Семіотична реконструкція тексту: літературознавчий досвід Ольги Деркачової..... 293
Горболіс Лариса. Мозаїка образу Мирослави Медицької..... 294
Луцак Світлана. Історико-літературні трансформації фаустівського мотиву..... 297
Хмелюк Майя. Інтерес, осягнення, аргументованість..... 299
Ткачук Тамара. Лабіринтами мислення "Homo excappans" – героя сучасної польської та української "Молодої" прози..... 302
Хороб Степан. Естетичний феномен українського експресіонізму..... 304

Відомості про авторів..... 307

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Свенцицкая Элина. Проблема специфики художественного слова в современном украинском литературоведении..... 5
Мацевко-Бекерская Лидия. Интерпретация как способ познания смысла литературного произведения..... 11
Червинская Ольга. Аллотропия культурных форм в историческом процессе..... 15
Коршунова Светлана. Русская литературная критика 1870-х годов: попытка типологии реализма..... 20
Пилипюк Олег. Поэтологические аспекты концепции "Археологии знаний" Мишеля Фуко..... 24
Стецюк Светлана. Категория комического в философско-эстетической рецепции..... 31
Соломчак Наталия. Модусная субкатегория некатегоричности украинского языка в функционально-семантическом аспекте..... 35
Багрийчук Наталия. Эвфемизмы как важные составляющие парцеллированных конструкций в художественном тексте..... 40
Венгринович Наталия. Национальные особенности американской модели литературного натурализма..... 45
Перепичка Иванна. Функциональная нагрузка речевого жанра "упрёк" в художественном тексте..... 51
Хороб Соломия. Стратегия фантастики и ее жанрообразований: концепции литературоведов..... 56

УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ

Голод Роман. Рассказ Франко "Поки рушить поїзд" в свете теории импрессионистического искусства..... 64
Моклица Мария. Эпохи европейской культуры в сфере модернистской эстетики: "Камінний господар" Леси Украинки..... 71
Куца Ольга. Михайло Драгоманов: между двумя литературами..... 78
Деркачова Ольга. Поэзия шестидесятников в контексте стилевых систем украинской лирики второй половины XX века..... 83
Васильчук Николай. Гуцульщина в художественной прозе Антона Крушельницкого (на материале повести "Рубають ліс")..... 88
Илькив Анна. Интимное письмо и сфера сакрального (на материале любовного эпистолярия Пантелеймона Кулиша)..... 96
Хороб Марта. Европейская тема "охота на ведьм" в рассказе В.Шевчука "Сотая ведьма": эстетика й поэтика барокко..... 100
Девдюк Иванна. Генезис переводческой деятельности Пантелеймона Кулиша..... 109
Качак Татьяна. Тема утраченного детства в современной прозе для детей и юношества (на материале автобиографической прозы Владимира Руткивского)..... 113
Солецкий Александр. "Эмблематизм" как форма структурирования текстов Валерия Шевчука.... 119
Семак Оксана. Драматургия В. Чапленко: художественная реализация концепции национального характера..... 128
Вивчарик Наталия. Жанровые трансформации в пьесе Ивана Карпенко-Карого "Мартин Боруля"..... 134
Шарова Татьяна. Индивидуальный код повествовательной манеры К.Гордиенко..... 138
Кизилова Виталина. Специфика хронотопа приключенческо-исторической повести В.Руткивского "Сторожова застава"..... 140
Залевская Оксана. Экзистенциальная проблематика выбора в малой прозе Ростислава Ендыка... 145
Процив Галина. Рецепция творчества Осипа Назарука..... 150
Тереховская Алёна. "Слово о полку Игореве" как произведение героического эпоса: жанрово-стилевое измерение анализа..... 156

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВЫЕ ПАРАМЕТРЫ

Куцевол Ольга. Использование художественно-биографических источников при изучении жизнеописания Джозефа Конрада..... 162
Хороб Степан. Идея чистой формы и "пророческая" пьеса Станислава Игнация Виткевича..... 169
Кравэць Ярэма. Французская поэзия в писательской деятельности Ивана Франко (историко-литературный аспект)..... 174

Яцкив Наталия. Творчество братьев Гонкур в рецепции Ивана Франко..... 182
Дербенёва Лидия. Американская "Орестея" и ее античный прообраз..... 186
Думчак Ирина. Украинская составляющая американского мультикультурализма: этнокультурный аспект..... 191
Мочернюк Наталия. Рецепция французской литературы в творчестве Святослава Гордынского... 196
Мартинец Алла. Своеобразие представления христианских мотивов в новеллах О'Генри..... 202
Боренко Валерий. Жанровый эксперимент Марселя Пруста: модернистская проекция..... 209
Цивкач Ольга. Поэтика эпитафии на старых польских кладбищах Галичины..... 214
Дзык Роман. Модернистская рецепция парадигмы "Достоевский" (опыт А.Жида)..... 220
Остапчук Виктория. Роль пейзажа в поэме С.Жеромского "Wiatr od morza"..... 223
Ульяна Рыс-Викерс. Процессы когнитивно-языкового восприятия действительности средствами метафоризации в произведениях Бруно Шульца (сквозь призму концептосферы "лабиринт")..... 228

СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Бублейник Людмила, *Оляндер Луиза.* Художественно-философская концепция действительности в творчестве Я.Ивашкевича и Б.Пастернака..... 233
Рудая Татьяна. А.И.Белецкий о Н.В.Гоголе: материалы из личного архива Н.Е.Крутиковой..... 237
Бунчук Борис, Паладян Кристиния. Трёхсложные формы в румынской и украинской поэзии 80–90-х годов XIX века..... 242
Ткачук Тамара. Экспрессионистическая образность в малой прозе Станислава Пшибышевского и Василия Стефаника..... 249
Шевчук Лариса. Повествовательный комизм Леся Мартовича и Ярославы Лагодинской: протяжённость смеховой традиции..... 261
Ткачивская Мария. Реалии общественно-политической жизни эпохи украинской независимости в современной украинской литературе и их перевод на немецкий язык..... 265
Спатар Ирина. Мотив двойственности в польской и украинской новеллистике второй половины XIX века (на примере произведений Э.Ожешко "В зимний вечер" и Ивана Франко "На дні")..... 271
Ботнаренко Наталия. Драматизация художественного повествования В.Стефаника и А.Чехова... 278
Рега Данило. Модель футуристического поведения (типологический аспект)..... 283
Мурейко Анна. Проблема самосознания личности в новелле "Коломба" П.Мериме и в рассказе "В дорозі" М.Коцюбинского..... 287

РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

Лукьянец Ирина. Литературный экзистенциализм Симоны де Бовуар..... 291
Мочернюк Наталия. Семиотическая реконструкция текста: литературоведческий опыт Ольги Деркачёвой..... 293
Горболис Лариса. Мозаика образа Мирославы Медицкой..... 294
Луцак Светлана. Историко-литературные трансформации фаустовского мотива..... 297
Хмелюк Майя. Интерес, познание, аргументированность..... 299
Ткачук Тамара. Лабиринтами мышления "Homo excappans" – героя современной польской и украинской "Молодой" прозы..... 302
Хороб Степан. Эстетический феномен украинского экспрессионизма..... 304

Сведения об авторах..... 307

CONTENTS

THEORETICAL ISSUES

Sventsyts'ka Elina. The problem of peculiarity of the artistic word in Ukrainian contemporary literary studies..... 5
Matsevko-Bekers'ka Lidiya. Interpretation as a way to perceive the sense of a literary work..... 11
Chervins'ka Ol'ha. Allotropy of cultural forms in the historical process..... 15
Korshunova Svitlana. Russian literary criticism of the 1870s: the attempt of the typology of realism.... 20
Pylyp'yuk Oleh. Poetologic aspects of the concept of Michel Foucault's "Archeology of knowledge"... 24
Stetsiuk Svitlana. The category of the comic in philosophical-aesthetic reception..... 31
Solomchak Nataliya. Modus sub-category of the non-categorical of the Ukrainian language in functional-semantic aspect..... 35
Bahriychuk Nataliya. Euphemisms as important constituents of parcelled constructions in artistic text.. 40
Venhrynovych Nataliya. National peculiarities of the American model of literary naturalism..... 45
Perepichka Ivanna. Functional loads of the speech genre "reproach" in artistic text..... 51
Khorob Solomiya. The strategy of the fantastic and its genre formations: concepts of literary critics..... 56

UKRAINIAN BELES-LETTRES: IDEOLOGICAL AND AESTHETIC DIMENSIONS

Holod Roman. Franko's short story "Poky Rushyt' Poyizd" in the light of impressionistic art..... 64
Moklytsia Mariya. Epochs of European culture in the sphere of modernistic aesthetics: Lesia Ukrayinka's "Kaminnyi Hospodar"..... 71
Kutsa Ol'ha. Mykhaylo Drahomanov: between two literatures..... 78
Derkachova Ol'ha. Poetry of the 1960s in the context of epoch systems of the Ukrainian lyrics of the second half of the XXth century..... 83
Vasyl'chuk Mykola. Hutsul'schyna in Antin Krushel'nyts'kyi's artistic prose (on material of the story "Rubayut' Lis")..... 88
Il'kiv Anna. The private letter and the sphere of the sacral (on material of Panteleymon Kulish's love epistles)..... 96
Khorob Marta. The European theme of "witch-hunts" in V.Shevchuk's story "Sota Vid'ma": baroque aesthetics and poetics..... 100
Devdiuk Ivanna. Genesis of Panteleymon Kulish's translation activities..... 109
Kachak Tetiana. The theme of the deprived childhood in contemporary prose for children and teenagers (on material of Volodymyr Rutkivs'kyi's autobiographical prose)..... 113
Solets'kyi Oleksandr. "Emblematism" as a form of structurization of Valeriy Shevchuk's texts..... 119
Semak Oksana. V. Chaplenko's dramaturgy: artistic fulfilment of the national character concept..... 128
Vivcharyk Nataliya. Genre transformations in Ivan Karpenko-Karyi's play "Martyn Borulia"..... 134
Sharova Tetiana. The individual code of K. Gordiyenko's narrative manner..... 138
Kyzylova Vitalina. Peculiarity of the chronotope of V.Rutkivs'kyi's adventurous-historical story "Storozhova Zastava"..... 140
Zalevs'ka Oksana. The existential problem of choice in Rostyslav Yendyk's short prose..... 145
Protsiv Halyna. Reception of Osyp Nazaruk's creative works..... 150
Terekhovs'ka Olena. "Slovo o Polku Ihorevim" as a work of the heroic epic: dimensions of genre and style in the analysis..... 156

WORLD LITERATURE: ARTISTIC AND SIGNIFICATIVE PARAMETERS

Kutsevol Ol'ha. Use of artistic-biographical resources while studying Joseph Conrad's biography..... 162
Khorob Stepan. The idea of "pure form" and the "prophetic" play by Stanislav Ihnatsiy Vitkevych..... 169
Kravets Yarema. French poetry in Ivan Franko's literary works (a historic-literary aspect)..... 174
Yatskiv Nataliya. The Goncourt brothers' creative work in Ivan Franko's reception..... 182
Derben'iova Lidiya. American "Oresteya" and its classical prototype..... 186
Dumchak Iryna. The Ukrainian constituent of American multiculturalism: an ethnic-cultural aspect..... 191
Mocherniuk Nataliya. Reception of French literature in Sviatoslav Hordyns'kyi's creative work..... 196
Martynets' Alla. Originality of presenting Christian motifs in O'Henry's novellas..... 202
Borenko Valeriy. Marcel Proust's genre experiment: a modernistic projection..... 209
Tsivkach Ol'ha. Poetics of the epitaph at Polish old cemeteries of Halychyna..... 214
Dzyk Roman. Modernistic reception of the paradigm "Dostoyevs'kyi" (A.Gide's experience)..... 220

Ostapchuk Viktoriya. The role of landscape in S.Zheroms'kyi's poem "Wiatr od morza"..... 223
Rys-Vickers Ulyana. Processes of Cognitive and Linguistic Perceptions of Reality by Means of Metaphorization in the Collections of Short Stories by Bruno Schulz (based on a case study of the concept of "labyrinth")..... 228

COMPARATIVE AND TYPOLOGICAL STUDIES

Bubleynyk Liudmyla, Oliander Luyiza. The artistic-philosophical concept of reality in creative works by Ya. Ivashkevych and B.Pasternak..... 233
Ruda Tetiana. O.I.Bilets'kyi about M.V.Hohol': materials from N.Ye. Krutikova's personal archive.... 237
Bunchuk Borys, Paladian Kristiniya. Three-constituent forms in Romanian and Ukrainian poetry of the 80s – 90s of the XIX th century..... 242
Tkachuk Tamara. Expressionistic imagery in short prose by Stanislav Pshybyshevs'kyi and Vasyl' Stefanyk..... 249
Shevchuk Larysa. Les' Martovych and Yaroslava Lahodyns'ka's narrative comicality: continuity of laughter tradition..... 261
Tkachivs'ka Mariya. Realia of social-political life of the epoch of Ukrainian independence in contemporary Ukrainian literature and their translation into the German language..... 265
Spatar Iryna. The counterpart motif in Polish and Ukrainian novellas of the second half of the XIX th century (on the example of works by E.Ozheshko "Zymovoho Vechora" and by I.Franko "Na Dni"..... 271
Botnarenko Nataliya. Dramatiziation of the artistic narrative by V.Stefanyk and A.Chekhov..... 278
Reha Danylo. Futuristic behaviour pattern (a typological aspect)..... 283
Mureyko Anna. The problem of a personality's self-realiziation in P.Mérimée's novella "Colomba" and in M. Kotsiubyns'kyi's short story "V Dorozi"..... 287

REVIEWS, OBSERVATIONS

Luk'ianets' I.V. Simone de Beauvoir's literary existentialism..... 291
Mocherniuk Natali. Text semiotic reconstruction: Ol'ha Derkachova's experience in literary studies..... 293
Horbolis Larysa. The mosaic of Myroslava Medyts'ka's image..... 294
Lutsak Svitlana. Historic-literary transformations of the Faust motif..... 297
Khmeliuk Mayya. Interest, comprehension, argumentation..... 299
Tkachuk Tamara. Through mazes of thinking of "Homo excappans" – of the hero of Polish and Ukrainian contemporary "Young" prose..... 302
Khorob Stepan. The aesthetic phenomenon of Ukrainian expressionism..... 304

Information about the authors..... 307

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск 40–41

Видається з 1995 р.

Головний редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Науковий редактор *Степан ХОРОБ*
Комп'ютерна правка і верстка *Лідія КУРІВЧАК*

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підпис. до друку 17.03.2014. Формат 60x84/$_8$. Папір офсет.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 37,2.
Тираж прим. 100. Зам. № 20.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1,
тел.: 71-56-22
E-mail: vdvcit@pu.if.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2718 від 12.12.2006