



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
"ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ"

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія "Філологічна"

Випуск 28

Острог – 2012

УДК 821.161.2

ББК 81.2 Укр.

Н 34

*Збірник затверджено постановою президії ВАК України
від 22 квітня 2011 року № 1-05/4*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного університету “Острозька академія”
(протокол № 6 від 26 січня 2012 року).*

Рецензенти:

Захарчук І. В., доктор філологічних наук, професор (Рівненський державний педагогічний університет);

Глотов О. Л., доктор філологічних наук, професор (Національний університет Острозька академія).

Редакційна колегія:

Архангельська А. М., доктор філологічних наук, професор;

Білоус П. В., доктор філологічних наук, професор;

Вокальчук Г. М., доктор філологічних наук, доцент;

Пасічник І. Д., доктор психологічних наук, професор;

Полішук Я. О., доктор філологічних наук, професор;

Тищенко О. В., доктор філологічних наук, професор;

Хом'як І. М., доктор педагогічних наук, професор, академік АН ВШ України;

Яворська Г. М., доктор філологічних наук, професор.

Укладачі:

Годунок З. В., викладач;

Криловець Р. А., викладач.

Н 34

Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острог : Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2012. – Вип. 28. – 272 с.

До збірника ввійшли статті, що порушують актуальні проблеми українського літературознавства.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів-філологів.

Адреса редколегії: кафедра української мови, Національний університет “Острозька академія”, вул. Семінарська, 2, м. Острог, Рівненська обл., Україна, 35800.

ISBN 966-7631-70-2

© Видавництво Національного університету
“Острозька академія”, 2012

ФОРМИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ У СУЧАСНІЙ МОНОДРАМІ: СПОВІДЬ VS СКАРГА

У статті розглядаються сповідь і скарга як форми реалізації екзистенційної свідомості в сучасних українській і російській монодрамах. Здійснено аналіз основних методів та прийомів, які використовують автори для передачі свого бачення екзистенційної проблеми протистояння людини і світу.

Ключові слова: екзистенційна свідомість, монодрама, сповідь, скарга, персонаж, вибір, Соціум, мовленнєвий жанр.

В статье рассматриваются исповедь и жалоба как формы реализации экзистенциального сознания в современных русских и украинских монодрамах. Произведён анализ основных методов и приёмов, которые используют авторы для передачи своего видения экзистенциальной проблемы противостояния человека и мира.

Ключевые слова: экзистенциальное сознание, монодрама, исповедь, жалоба, персонаж, выбор, Социум, речевой жанр.

The confession and appeal as the realization form of the existential consciousness in modern Ukrainian and Russian monodramas are described in the article. The analysis of the main methods and techniques used by monodrama's authors to transfer their vision of existential problems of human and world opposition is accomplished.

Key words: existential consciousness, monodrama, confession, appeal, character, choice, Society, speech genre.

Періоду ХХ – початку ХХІ ст. притаманне освоєння нових жанрів, експерименти з жанровими формами. Творчі пошуки сучасних драматургів оприявнюються в такій жанровій моделі, як монодрама. Ще на початку ХХ ст. монодрамою цікавилися М. Євреїнов, А. Кугель, Вяч. Іванов, А. Бєлий. М. Євреїнов розглядав монодра-

му як “нову архітектоніку драми”, яка може витіснити застарілу структуру класичної п’єси [6].

У кінці XX століття монодраму віднесли до “лірико-драматичного міжродового утворення”, зазначаючи, що її композиції властива “багатоподієво-асоціативна структура, яка керована системою лейтмотивів”, а форма оповіді визначається розповіддю героя чи його розмовою з безмовним або відчужено присутнім персонажем [7, 344]. Дискурсивну основу монодрами досліджувала О. Є. Бондарева. Вона звернула увагу на монодраматичний текст, який характеризується перехідними явищами на межі монологу і діалогу (часто прихованого), зазначила рухливі рамки жанрового канону, інтерпретувала монодраму в одному ряду з психодрамою [2]. Ліричні та епічні начала в російській і білоруській монодрамах розглядала С. Я. Гончарова-Грабовська [3].

Починаючи з 90-х років XX століття ця жанрова модель, як зазначають літературознавці, демонструє певну динаміку, множинність естетичних та художніх пошуків. У монодрамі наочно втілюється анормативність сучасної драматургії, руйнування класичних канонів. Драматургічний текст стає внутрішньодіалогізованою прозою, нагадує “потік свідомості”, поєднує епічні й ліричні начала, сюжет монодрами створюється не низкою подій, а системою змін відносин між Я та Іншим персонажа, оприявнених у його слові.

Мета статті – проаналізувати мовленнєві жанри сповіді і скарги як форми реалізації екзистенційної свідомості в сучасній монодрамі.

Розглядати особливості сучасної монодрами без урахування екзистенційної естетики неможливо, на що неодноразово вказували дослідники як окремих монодрам, так і жанрової моделі загалом. У цих творах ставиться ціла низка першочергових для екзистенційної свідомості проблем: “Я – Світ” (Світ-В’язниця, Світ-Соціум), “Я – Інший”, “Я – Бог”, “Людина і час” тощо. Проблеми вибору, свободи, бездомності об’єднують ці твори з філософією С. К’єркегора, М. Бердяєва, Л. Шестова, Ж.-П. Сартра, А. Камю, К. Ясперса та ін. “Когда вы живёте...это же ужасная глупость – ваша жизнь. Вы бессмысленны. Вас не может быть, вы – нелепость. И я – часть вас” [14, 91], – передає бачення абсурдності світу персонаж монодрами Е. Унгарда “Инопланетянин”.

Розгляд монодрам у контексті екзистенційної літератури показує, що концепція людського існування в художній свідомості дра-

матургів втілюється через близькі за смыслом і художніми функціями образи персонажів. У центрі цієї жанрової моделі специфічне буття конкретної особистості в її нефіксованості, невизначеності, незбагненності. Персонажі монодрам – звичайні люди, люди з натовпу, такі, як усі. Але ця “звичайність” є проявом екзистенційного бачення авторами кожної людини як одиничної, унікальної, вартої уваги, незважаючи на її удавану пересічність. Серед персонажів немає людей з високим соціальним статусом, особливим талантом, радше з досить посереднім (“Смерть Фірса” В. Леванова, “Актриса” І. Члаки, “Узбережжя Круазетт” З. Сагалова, “Кабаре “Бухенвальд” Кліма). Якщо персонажі наділені певним талантом, то показані вони в момент творчої кризи (“Синій автомобіль” Я. Стельмаха, “*Vita varia est*” О. Гончарова, “Ангелика решаєт продаваться” Д. Балико). Знакові літературні образи стають фоновими у мовленні персонажів рецептивної драматургії: Дон Жуан для Лепорелло (“Лепорелло” Зеана Кагана), Кафка і Грегор Замза для Грети Замза (“Не вірте добродію Кафці” З. Сагалова), Фірс стає головним персонажем у діалогії В. Леванова (“Смерть Фірса”). Тобто авторська концепція проявляється у зображенні людини один на один зі своєю совістю, з собою, зі світом, незалежно від соціального статусу.

Персонаж монодрами – це мовець, отже, досліджувати його важливо саме з позицій зображеної комунікації, тобто слова. Послаблення подієвості у цій жанровій моделі збільшує вагомість комунікативної проблематики, яка виходить далеко за межі формальної лінгвістики. Розглядаючи теорію мовленнєвих жанрів і літературознавство, А. Д. Степанов у праці “Проблемы коммуникации у Чехова” зазначає: “Для нас зображення того чи іншого мовленнєвого жанру письменником...не має загальномовленнєвого значення, а є тільки частиною авторського ідеалекту”, “Кінцевим об’єктом нашого дослідження повинні стати не жанри російського мовлення, а певне відношення до них письменника” [12, 34]. Стратегія автора організує поетику зображеної комунікації. Такий підхід до цієї проблеми повертає дослідників до витоків: теорія мовленнєвих жанрів, задумана літературознавцем М. Бахтіним, з повним правом може повернутися до літературознавства і може бути використана як інструмент літературознавчого аналізу.

Оскільки мовлення в монодрамі монологічне, центроване на суб’єкті, але намагається подолати суб’єкт-об’єктність (мовлення

про себе перетворюється у мовлення про світ і навпаки), передає насамперед емоції, тому екзистенційна свідомість найбільш повно реалізується авторами через форми сповіді або скарги.

Виділити чисті форми сповіді чи скарги в мовленні персонажа не вбачається можливим, тим більше, що їм властива трансформація, взаємопроникнення, тому мова буде йти про домінування певного жанру в монодрамі. Т. В. Шмельова запропонувала таку модель мовленнєвого жанру: комунікативна мета і параметри жанрів: концепція автора, концепція адресата, подієвий зміст, фактор комунікативного минулого, фактор комунікативного майбутнього, мовне втілення [15]. Враховуючи “анкету Шмельової”, розглянемо жанри сповіді та скарги в монодрамах.

Критеріями змістового боку сповіді будемо вважати ознаки, які започаткував М. М. Бахтін і які доповнювались у дослідженнях Т. В. Шмельової, Г. М. Ібатуліної, А. Д. Степанова: непримусова відвертість, мовлення, що приносить полегшення, передбачає свідомий намір говорити правду, свободу слова мовця, невидуманість, критику механізмів самозахисту, вільну композицію, відкритий текст. Скарга, на відміну від сповіді, на думку дослідників, може бути чистим вираженням емоцій персонажа. Герой звинувачує світ, не може зрозуміти причин свого стану, перешкоди, які зустрічаються персонажеві, сприймаються ним як нездоланні (до таких перешкод належать і “сили у собі”), полегшення може наступити за умови перенесення болю на іншого через співчуття. “Сповідь і скарга, хоча і сходяться як процес самовираження, тобто можуть бути віднесені до експресивних мовленнєвих жанрів, протилежні за своїми інтенціями: сповідь визнає провину самого суб’єкта, скарга зазвичай звинувачує зовнішній об’єкт (хоча можлива і парадоксальна скарга на самого себе)”, – зазначав основні відмінності цих мовленнєвих жанрів А. Д. Степанов [12, 177].

З’ясування мети мовлення персонажа – важливий чинник у визначенні жанру. Розвиток сюжету в монодрамі починається з мовлення дійової особи п’єси, яка, як відомо, у цій жанровій моделі одна. Стан, у якому знаходиться персонаж монодрами (фактор комунікативного минулого), є межовим. Автор представляє героя в момент знесилення перед хаосом буття або на межі екзистенціального прозріння: Я, яке знаходиться на екзистенційному порозі, Я-не-в-собі. Це так званий “межовий стан” (поняття, введене К. Ясперсом), те, що не можна відкласти на потім або перекласти

на іншого. Останніми словами перед смертю (очікування смерті як межовий стан) стає мовлення персонажів монодрам “Смерть Фирса” В. Леванова, “Падший ангел” Кліма, “Пельмени” О. Михайлова, “Три життя Айседори Дункан”, “Узбережжя Круазетт” З. Сагалова, “Хованка” Я. Верещака, “Подполье” С. Шуляка, знищуються різні уособлення Людини в монодрамі Ю. Паскара “Людина”.

Мовлення як неможливість більше мовчати, бажання виговоритися, бути почутим, вступити у діалог зі світом стає захистом особистості від усього, що її знищує, намаганням протистояти соціуму, який власне Я перетворює в Ми. Якщо бажання почати говорити передається автором як свідомий опір Я Світові, прагнення “щось робити”, щоб залишатися людиною, тоді метою мовлення персонажа можна вважати бажання сповідатися. Як слушно зазначала Г. М. Ібатулліна, “я, исповедующийся, не просто искренен, я хочу быть искренним” [8]. Якщо комунікативною метою персонажа є підсвідоме бажання втекти від невизначеності, знайти способи нівелювання постійної внутрішньої дисгармонії, бездомності, відчаю, заховатися під маскою, яка дасть хоча б тимчасове відчуття захищеності від хаотичності й абсурдності світу, то в такому випадку можна говорити про мовлення персонажа як про скаргу. Це нестерпне бажання захисту від свободи, яка постійно ставить перед необхідністю робити вибір, можна передати словами персонажа з монодрами “Комплекс Тимура” А. Розанова: “Я не люблю быть свободным. Я люблю быть в стае” [11, 103]. З’ясувати комунікативну мету мовця можна і врахувавши фактор комунікативного майбутнього, створений автором фінальний стан дійової особи п’єси, відношення висловлюваного до того, що має або може бути сказане в майбутньому.

Отже, за фактором комунікативного минулого жанри скарги та сповіді подібні, причини, які змушують персонажів говорити, тожні, але за комунікативною метою вони відрізняються.

Якщо Я намагається сховатися від постійної дисгармонії, навіть ставши “як усі”, авторська позиція проявляється у скарзі, іноді з елементами прохання, благання. Фактор адресата мовлення у скарзі проявляється через фізичний акт слухання, семіотичне перенесення, яке дозволяє перекласти проблему на іншого і таким чином полегшити її. Скарга в монодрамі не приносить полегшення для персонажа, або це полегшення є удаванним. Відбувається це тому, що скарга тут – це мовлення, направлене в порожнечу, тобто воно

призводить до комунікативного провалу. Адресат скарги відсутній: персонажі звертаються до предметів, до уявного персонажа. Абсурдним у цьому контексті виглядає прохання, спрямоване на відсутнього адресата, яке стає рефреном до скарги. Звернення до Бога персонажів монодрам під час скарги стає тільки ритуалом, викидом емоцій. Я на початку і Я в кінці мовлення тотожні, не змінюються, хоча під час скарги може відбутися низка псевдоідентифікацій. За цими парадоксами стоїть авторське бачення самотності, занедбаності людини, невіра в існування адекватного адресата і в можливість вийти за межі мовленнєвих конвенцій до “чистого” самовираження.

Подієвий зміст жанрів скарги і сповіді створюється через екзистенцію персонажів, висвітлену в їх комунікації. Екзистенційна проблема “Я – Світ” подається авторами монодрам як відображення відносин “Я – Соціум”, “Я – Система”. Жертвами нездоланної системи вважають себе герої монодрам “Комплекс Тимура” А. Розанова, “Нелегал” В. Тетеріна, “Маленька п’єса про зраду для однієї актриси”, “Recording”, О. Ірванця, “Узбережжя Круазетт” З. Сагалова. Парадокс жанру скарги у цих монодрамах проявляється в тому, що персонажі жаліються на систему, а справжні причини їхніх проблем глибші, заховані у внутрішньоособистісних чинниках. Соціум, як і будь-яка сила Світу, змушує людину робити вибір, але автори монодрам ставлять акценти на особистій відповідальності персонажів.

У монодрамі-антитупії О. Ірванця “Recording” зустрічаються у протистоянні людина і могутня нездоланна Система. Старого (персонаж монодрами) обрано Всепланетним комп’ютером як єдиного з усієї планети виборця, що має виконати почесну місію: натиснути синю кнопку за бабайців або зелену за мамайців, а кнопка виявилася одна. Старий повинен був зробити вибір – померти або натиснути кнопку, яка, можливо, приведе до загибелі людства. У мовленні героя відсутні властиві скаргі слова, це проста, беземоційна констатація фактів, інформування. Але це не інформативний монолог, оскільки справжня мета розповіді – бажання через повідомлення інформації передати емоції, знайти розуміння хоча б у віртуального адресата, а значить, виправдатися. Персонаж скаргиться на збіг обставин, бачить у цьому причину своїх проблем, але не виходить за межі скарги до екзистенційного прориву. Відповідальність однієї “випадкової” людини за існування людства, постійна необхідність обирати, навіть коли здається, що вибору

немає, – такий дискурсивний хід реалізує екзистенційне бачення О. Ірванцем унікальності, одиничності Людини.

Персонаж монодрами О. Ірванця “Маленька п’єса про зраду для однієї актриси” Она на перший погляд здається жертвою політичної боротьби: прикута до інвалідного візка після травми під час демонстрації, зраджена коханим і подругою, які були соратниками. Перша частина монодрами – це розповідь персонажа про обставини, в яких вона опинилася: Она нікого не звинувачує, до вчинків своїх друзів ставиться з розумінням. Однак це тільки ритуал відвертої бесіди, звернений до сусідки Они. Те, що ці слова персонажа фальшиві, стає зрозумілим у другій частині монодрами, коли адресат змінюється, немає потреби говорити “як треба”, а можна говорити “як хочеться”, персонаж звинувачує подругу, колишнього коханого у своїй трагедії. Це скарга з недоговорюваннями, які проявляються через паузи в мовленні, незакінчені фрази. Сюжет побудований на подвійному обмані: у фіналі п’єси стає зрозумілим, що Она сама зраджує своїх друзів, оскільки давно виконує особливе доручення старшого радника, й інвалідний візок – лише прикриття. Емоційна, надривна скарга героїні, спричинена необхідністю постійно прикидатися, стає єдиним проривом Я персонажа й одночасно можливістю виправдати свою зраду зрадою інших. Таким чином, скарга на соціальний устрій як причину проблем стає для персонажів приводом для виправдання власної капітуляції перед “силами у собі”. Така авторська стратегія присутня в багатьох монодрамах.

Ще один погляд на проблему “Я – Система” оприявнюється в монодрамі З. Сагалова “Узбережжя Круазетт” через оповідь персонажів Олени та Зінаїди (автор вказує, що обидві ролі можуть бути зіграні однією актрисою). Олена скаржитись на радянську систему, проти якої вона боролася і яка забрала все. Але Олена зберегла своє Я, залишилась сильною, продовжує активну діяльність. Обласкана системою Зінаїда, сестра Олени, відома за радянських часів актриса, втратила своє Я, зламалась; єдиним виходом, останньою спробою зробити вчинок їй бачиться самогубство. У двох протилежних скаргах – на те, що система ламала (і не зламала), і на те, що система плекала (і зламала), – проявляється екзистенційне бачення автором проблеми особистості, яка тільки власним опором абсурдному й несправедливому світові обстоює Буття Я.

Отже, екзистенційне бачення авторів монодрам проявляється через зображення зіткнення персонажів з Системою, Соціумом.

Жанр скарги тут відображає не неможливість особистості протистояти силам Соціуму у збереженні Я, а міць Я, покликаного відповідати за вибір.

Не просто Соціум чи конкретний соціальний устрій, а Світ як страшна ворожа сила протистоїть персонажам монодрам "Одуванчик" Ю. Едліса, "Инопланетянин" Є. Унгарда. Екзистенційний страх від того, що життя людини таке непередбачуване, незрозуміле, а найбільш незрозумілим і непізнаним є Я, відчують персонажі монодрам Є. Гришковця, "Табу, актёр" С. Носова, "Синій автомобіль" Я. Стельмаха, "Падший ангел" Кліма, "Дверь" Зеана Кагана тощо.

Монодраму російського драматурга Ю. Едліса "Одуванчик" можна розглядати як розгорнуту скаргу, побудовану на авторській іронії. Герой п'єси починає переосмислювати своє життя, коли від нього йде дружина: *"Что такое – истина?.. – или – любовь?.. Надежда, счастье, свобода? Что это такое?.. Кто это помнит, кто знает, кто мне объяснит?"* [16, 58]. Він скаржиться на світ, відчуває страшний дискомфорт від того, що треба робити вибір, а мобілізуватися для вчинку не може. Ю. Едліс створює символічний образ людини-кульбаки, яка є символом незахищеності людини перед силами світу, а точніше, символом того, ким людині легше себе бачити, щоб самовиправдовуватися. Окрім таких, базових для екзистенціалізму понять, як "свобода", "вибір", "пам'ять", "сенс життя", які є ключовими у мовленні персонажа, зовсім іронічно з'являється слово "Камю" (вино) як символ екзистенційної повернутості: матеріальний світ поглинає героя. Коли персонаж знов отримує домашній комфорт, *"горячу воду у ванній" і "холодний компот вечерами"* [16, 59], усі думки про сенс життя тимчасово стають заглушеними: Я капітулювало. Знакові системи, якими користується персонаж, є для нього недоступними, втратили свій початковий сенс, персонаж не може перейти на інший рівень самопізнання.

Абсурдність і несправедливість світу перетворюють життя персонажа монодрами українського драматурга О. Гончарова *"Vita varia est"* ("Життя мінливе") на суцільне зло: актор скаржиться на цілий світ. Сюжет монодрами – оповідь персонажа, переповнена подіями, які більше нагадують мелодраму зі злими мачухами, загубленими дітьми, знайденими батьками – гіперболізація як засіб створення в монодрамі образу нездоланного фатуму. Гра у сповідь

з “передчуттям пізнання істини” [4] (персонаж ототожнює себе з героєм-монахом, якого грає на сцені) перетворюється на її пародію, стає скаргою. Актор плакає ненависть до тих, хто приніс йому горе. Авторська позиція проявляється у словах священника, які згадує Актор: *“Не приходить у обурення від лиходіїв і не заздри нечестивим, тому що зло не має майбутнього...”* [4]. Персонаж монодрами Богдан, розумний, талановитий, не хоче “знайти вище у собі”, побачити вихід з екзистенційної кризи в акторському таланті: *“За спиною ношу із собою я плаху / Й тихо Бога прошу, щоб даремно не ніс...”*[4]. Так, суб’єкти скарги не здатні зрозуміти справжні причини свого стану, доступні їм знакові системи для цього недостатні.

Мовлення адресанта скарги, який знаходить винуватих у своїх проблемах, хоча і залишається емоційним, характеризується правильністю і логічністю. Наявність семантично значущих пауз, порушення логічності мовлення, його фрагментарність і уривчастість – показник сумнівів, пошуку, можливості перейти зі скарги у сповідь. Ця авторська стратегія передає стан персонажа, пов’язаний з критикою механізмів самозахисту. Якщо герой монодрами не зміг подолати бар’єри егоцентричного захисту, якими він оточив індивідуальну свідомість, закрив для себе цю можливість, а знакові системи, якими він оперує, виявляються достатніми для опису реальності, то відвертість слова персонажа замінюється знаходженням “потрібних” слів для скарги як ритуалу.

Якщо Я хоче зберегти “екзистенційне ядро особистості” (фактор комунікативної мети), автор обирає для персонажа можливість сповіді. Тут треба говорити лише про домінування, про можливість екзистенційного стрибка як полегшення, яке повинна приносити сповідь. Таке екзистенційне прозріння можливе лише на мить: герой робить свій вибір, йому здається, що істина знайдена, але у цьому виборі свобода втілюється і помирає, знову треба все починати спочатку. Ставлячи перед собою екзистенційні питання про сенс життя, персонажі не можуть дати відповідь, але вириваються за межі простого звинувачення людей і світу через постійне творення смислів. Дефініція “світ несправедливий” перекривається іншою – “опір дає сенс”. Важливим елементом збереження “екзистенційного ядра особистості” у сповіді є пам’ять персонажа, спогади про дитинство як засіб здобуття екзистенційної захищеності.

Персонаж, який сповідається, як правило, не придумує об’єкт мовлення, не звертається до предметів, до мовчазних персонажів,

як це відбувається під час скарги. У ремарках автори не вказують адресата, про нього не говорить герой, або ж персонаж звертається до залу: монолог у цих п'єсах наближений до особистісних рефлексій, це монодрами з "внутрішньою централізацією дії". У момент сповіді особистість одночасно бачить і звертається до об'єкта, яким є сама. Я знаходить полегшення не завдяки Іншому через співчуття, перенесення проблеми (що можливе під час скарги), а завдяки пошуку, який завершується станом Я-в-собі.

Важливою ознакою сповіді в монодрамі є складність для персонажа дати назву явищу, процесу, стану, в якому він знаходиться, коли світ не вписується в його мовлення, у доступні йому дескриптивні системи. Уривчастість висловлювань дійової особи п'єси, фрагментарність побудови сюжету, семантично значущі паузи властиві оповіді персонажів монодрам "Как я съел собаку", "Одновременно", "Планета", "Дредноуты" Є. Гришковця, "Синій автомобіль" Я. Стельмаха, "Мільйон парашутиків" Неди Нежданой, "Ангелика решает продаваться" Д. Балико, "Кабаре "Бухенвальд", "Падший ангел" Кліма. Герої цих п'єс перебувають у постійному творенні смислів, вони усвідомлюють несправедливість світу, але не скаржаться на людей, з яких він складається. Коли для свідомості персонажів іманентною властивістю Світу є непізнаваність і несправедливість, втрачається сенс скарги на нього і на людей, залишається тільки можливість роботи над тим, що піддається вдосконаленню, – над власним Я. Така авторська концепція проявляється у жанрі сповіді.

Персонаж п'єси Я. Стельмаха "Синій автомобіль", письменник А., відчуває провину, що так і не зміг до кінця порозумітися з матір'ю, а потім її смерть унеможливила шанс щось виправити (несправедливість матері відходить для А. на другий план). Лейтмотивом спогадів, покладених в основу сповіді персонажа монодрами "Как я съел собаку" Є. Гришковця, стала властивість часу перероджувати Я, робити його Іншим. Люди, яких персонаж міг би назвати винними, такими не сприймаються. Наприклад, про офіцерів, що бачили матросів однією масою без обличчя, оповідач говорить: *"Я отлично могу понять офицеров. Они каждое утро выходили и видели нас... И было видно, что они хотели бы видеть нечто другое, а тут мы..."* [5, 179]. Речення, в яких говориться про тих, хто ображав, не називають суб'єкт образи: *"А меня бьют...меня так сильно..."* [5, 195], *"Я не жалел себя, не обижался..."* [5, 195]. На

перший план автор ставить відчуття власної провини героя монодрами за те, яким він став у армії. Хибне почуття вини в цих творах виховується персонажами заради сповіді, але сповіддю повністю не знищується, продовжує відтворюватися.

Літературна сповідь має властивість переходити у проповідь: розповідь про свої гріхи або помилки в минулому завершується думкою про те, що людина пізнала істину, хоче поділитися своїм розумінням добра і зла. Поєднання різних жанрів у монодрамі використовує Клім (В. Клименко) у п'єсі “Кабаре “Бухенвальд””. Мовлення героїні-актриси спочатку є скаргою (текст без знаків пунктуації, відсутні межі речень, фрази розміщені рядками). Це переплетення снів, думок, які вплутуються одна в одну, стилізація під усну розповідь, коли втрачена думка замінюється іншою, а потім знову знаходиться. Скарга переходить спочатку у сповідь: *“я открыла страшную и простую истину / я поняла что я никого не люблю”* [9], а потім у проповідь: *“если хочешь что-то начать делать / начни с себя / и любовь начинай с себя / от избытка её в себе / ты можешь полюбить другого / и с помощью любви присоединить его к себе / поместить к себе в тело / как ещё один орган / ведь с какого-то мгновения / человек вообще не может без любви* [9]. Сповідь завершується проповіддю і в монодрамі Неди Нежданой “Мільйон парашутиків”. Авторка будує п'єсу на подвійній наративній перспективі, використовуючи прийом “текст у тексті”. Персонаж монодрами повинен за винагороду прочитати щоденник-сповідь дівчини Марії, написаний багато років тому перед смертю, і пережити ті самі відчуття. Чужа сповідь стимулює внутрішньо-особистісні чинники персонажа: героїня, сповідаючись за когось, сповідається сама. Порушується принцип непримусової відвертості і в монодрамах “Гра в шахи” О. Шипенка, “Кабаре Бухенвальд” Кліма, “Актриса” І. Члакї, “Хованка” Я. Верещака, “Запах кофе” С. Кочериної. Персонажі цих творів говорять з чийогось примусу або за домовленістю (за гроші, як, наприклад, героїня п'єси О. Шипенка). Але ця випадковість умовна, оскільки у процесі мовлення персонажів поступово проявляються довгостримувані внутрішні механізми, бажання виговоритися.

Екзистенційний стрибок як тимчасове знаходження істини роблять персонажі монодрам Я. Стельмаха і Є. Гришковця крізь спогади про дитинство, що залишилось у свідомості героїв взірцем чистоти і свободи. Робота, творчість уможлиблює прорив з

екзистенційної кризи для персонажів монодрам "Ангелика решає продаватися" Д. Балико, "Кабаре "Бухенвальд" Кліма, "Синій автомобіль" Я. Стельмаха, "Актриса" І. Члакї, "Мільйон парашутиків" Неди Нежданой. Домінування сповіді у цих творах проявляється через фактор комунікативного майбутнього – останні слова персонажів: *"И всё ещё будет хорошо в нашей жизни... [...] Но всё-таки... надо трудиться"* [13, 76] ("Синій автомобіль" Я. Стельмаха), *"Вот опять приближается осень / Неизбежно моё – писать"* [1] ("Ангелика решає продаватися" Д. Балико) *"Шоу должно продолжаться, господа!!!"* [14, 92] ("Инопланетянин" Е. Унгард), *"Нареши́тí вони летять, Боже, як гарно"* [10, 282] ("Мільйон парашутиків" Неди Нежданой), *"не гневи Бога / у тебе всё не так уж и плохо / тебе повезло / дома тебя ждёт дочь"* [9] ("Кабаре "Бухенвальд" Кліма). Ці слова – показник катарсису, який приносить сповідь. Але полегшення приходить не надовго, про це свідчать відкриті фінали п'єс, кінцеві ремарки авторів. Персонажі можуть змусити себе зробити вчинок, відстояти буття Я, бути готовими на довічну боротьбу, але головну проблему, що стимулювала мовлення, вони не вирішують: світ у їх баченні так і залишиться непізнаним та абсурдним. Отже, в комунікативному майбутньому героям монодрам знову треба буде робити вибір: сповідь vs скарга (як прояв авторської стратегії).

Таким чином, головними формами реалізації екзистенційної свідомості в монодрамах є сповідь і скарга. Ці жанри дають можливість передати нефіксованість, унікальність людини, зосередившись на Бутті Я. Необхідність у сповіді або скарзі визначається пограничним станом персонажа, який намагається протистояти руйнівним силам світу. Бажання втекти від постійної дисгармонії, невизначеності, звинувативши зовнішні чинники у цій дисгармонії, передається авторами через скаргу. Об'єктами її стає Соціум, Система, але автори ставлять акценти на внутрішньоособистісних чинниках, показують капітуляцію людини перед силами у собі. Скарга персонажів монодрами не досягає своєї мети, оскільки направлена в порожнечу.

Сповідь обирається авторами як домінуючий жанр у випадку, коли в образі персонажа закладена філософія опору, спротиву абсурдності світу: не важливо, як облаштований Світ, а важливо, як у ньому жити. Персонажі аналізують своє Я, кожен новий код у їх мовленні спонукає процес вибору, творення смислів. Моментом по-

легшення для персонажів стають спогади про дитинство, творчість, готовність до вчинку, бажання самовдосконалення. Але знаходження “моменту істини” під час сповіді відображає екзистенційну естетику, оскільки екзистенційний прорив є короточасним, передає нефіксованість людини, яка приречена знаходити і знову втрачати.

Література:

1. Балыко Д. Ангелика решает продаваться [Электронный ресурс] / Д. Балыко. – Режим доступа : <http://www.theatrestudio.ru/library/catalog.php?work=a>
2. Бондарева О.С. Теоретическая модель современной монодрамы : подвижные рамки жанрологического канона / О.Э. Бондарева // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков : [в 2 ч.]. – Мн., 2006. – Ч.1. – С. 249–257.
3. Гончарова-Грабовская С.Я. Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI вв. / С.Я. Гончарова-Грабовская // Русская и белорусская литературы на рубеже XX– XXI вв. : [сборник научных статей : в 2 ч.] – Ч.1. – Минск : РИВШ, 2010. – С. 155–193.
4. Гончаров О. Vita varia est (Жизнь переменчива) [Электронный ресурс] / О. Гончаров. – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/g/goncharow_o_w/zhzyzn_peremenchiva.shtml.
5. Гришковец Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – М. : Эксмо, 2008. – 300 с.
6. Евреинов Н. Н. Введение в монодраму [Электронный ресурс] / Евреинов Н. Н. // Демон театральности. – М. – СПб. : Летний сад, 2002. – Режим доступа : <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1507>.
7. Ершов В. О. Монодрама / В. О. Ершов // Українська літературна Енциклопедія : [в 5 т.]. – Київ, 1995. – Т.3. – 411с.
8. Ибатуллина Г. М. Исповедальное слово и экзистенциальный “стиль” [Электронный ресурс] / Г. М. Ибатуллина. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/misc/ibatul/02.html>.
9. Клим Кабаре “Бухенвальд” [Электронный ресурс] / Клим. – Режим доступа : http://www.kamerata.ru/images/upload/file/library/klim/cafe_buhenvalt.doc.
10. Неда Неждана. Мільйон парашутиків / Неда Неждана // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.
11. Розанов А. Комплекс Тимура / А. Розанов // Современная драматургия. – 2000. – № 2. – С. 101–112.

12. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : 10.01.01, 10.02.01 [Электронный ресурс] / А. Д. Степанов. – Москва, 2005. – 279 с. – Режим доступа : www.poetics.nm.ru
13. Стельмах Я. Синий автомобиль : [трагикомедия] / Я. М. Стельмах // Современная драматургия. – 1991. – №1. – С. 59–76.
14. Унгард Е. Инопланетянин / Е. Унгард // Современная драматургия. – 2003. – № 3. – С. 83–92.
15. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи : [сборник научных статей]. – Саратов : ГосУНЦ “Колледж”, 1997. – Вып. 1. – С. 88–98.
16. Эдлис Ю. Одуванчик / Ю. Эдлис // Современная драматургия. – 1999. – № 4. – С. 48–59.

УДК 801.73

Годунок Зоряна

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО)

У статті розкривається специфіка текстів М. Хвильового в діалогічному ключі. Центральним поняттям статті є жанр, що осмислюється як синтетична категорія, що абсорбує всі формально-змістові елементи твору й водночас репрезентує модель стосунку тексту й автора, тексту й реципієнта. Поняття жанру М. Хвильового тлумачиться у ключі концепцій М. Бахтіна й, частково, Ц. Тодорова.

Ключові слова: жанр, текст, автор, реципієнт, герменевтика, діалог.

В статье раскрывается специфика текстов Н. Хвильового в диалогическом ключе. Центральным понятием статьи является жанр, который осмысливается как синтетическая категория, которая абсорбирует все формально-содержательные элементы произведения и одновременно представляет собою модель отношения текста и автора, текста и реципиента. Понятие жанра Н. Хвильового толкуется в ключе концепции М. Бахтина и, частично, Ц. Тодорова.

Ключевые слова: жанр, текст, автор, реципиент, герменевтика, диалог.

The article deals with the specific of the texts by M. Khvylovy in dialogical aspect. The central concept of the article is a genre that is understood as a synthetic category, which absorbs all the formal and contents elements of the work and also represents a model of relations of a text and an author, a text and a recipient. The notion of genre by M. Khvylovy is construed in cooperation of concepts by M. Bakhtin and partially C. Todorov.

Key words: genre, text, author, recipient, hermeneutics, dialogue.

Українська проза кінця XIX – перших десятиліть XX ст. характеризується посиленням діалогічного, ширше – герменевтичного первня, на що вказує у численних працях літературознавець Б. Кир’ячук. Проявляється це, в першу чергу, проробленням у художніх системах проблематики особливого, герменевтичного типу, яка інтенсифікує їх /художні системи/ [7; 8].

Такими проблемами, на нашу думку, є 1) взаємостосунок Я та Іншого, як у межах конкретного художнього часопростору, так і з виходом “поза” його межі, причому такий вихід завжди зумовлюється самою природою художнього тексту, який “передбачає якесь введення у нього чого-небудь ззовні. Чи буде це “ззовні” – інший текст чи читач (який теж “інший текст”), чи культурний контекст, він потрібний для того, щоб потенційна можливість генерування нових смислів, що полягає в іманентній структурі тексту, перетворилась у реальність” [10, 585]; 2) взаємостосунок Я /поета/ зі Словом, яке тлумачиться щонайперше як Logos, мова, феномен, за М. Гайдеггером; 3) осмислення людини як тексту, що реалізується в діалозі як іманентній характеристиці людської екзистенції, а, власне, в різних сферах її – соціальній, психологічній, метафізичній тощо. Висновуємо гіпотезу, що така проблематика певним чином спричиняється до змін у жанровій системі того чи того автора.

Метою нашої статті є підтвердження посилення герменевтичної проблематики й зумовлених цим явищем змін у художній системі М. Хвильового, чільного представника доби “розстріляного відродження” 20 рр. XX ст.

М. Хвильовий працює в рамках жанрів новели, етюду, повісті, роману, однак як певний метажанр у його творчості реалізується щоденник, що, з одного боку, є насвітленням спроби до саморефлексії індивіда аналізованої художньої прози, – по суті, так відбувається осмислення Я через текст і як тексту; з іншого боку, так реалізується момент сповідальності, що прочитується як один із важливих аспектів “вписування” аналізованих текстів в модерністичний дискурс (щонайперше вказуємо на імпресіоністичну поетику прози М. Хвильового), і як вияв символічної автобіографії, за Г. Грабовичем.

Принагідно зазначимо, що жанр ми тлумачимо як утворення синтетичне, що охоплює такі текстові аспекти:

– персонажа і його стосунок із Іншим (причому Іншим можемо вважати власне іншого персонажа, світ в цілому (в моменті його

текстової реалізації), автора, реципієнта (концепція М. Бахтіна [1; 2; 3; 4; 5]));

- хронотоп (як такий, що творить індивіда, і такий, що творить-ся індивідом);

- проблематику;

- мова (у специфічному, власне бахтінському її трактуванні);

- ціннісні установки автора та читача (отже, жанр – це категорія, яка засвідчує “вихід тексту поза свої межі”, однак і функціонування власне у своїх межах, тому що автор і читач існують лише остільки, оскільки є текст).

Ми тлумачимо категорію жанру у ключі концепцій М. Бахтіна та Ц. Тодорова. М. Бахтін звертає увагу на те, що жанр – це ціннісно-часова категорія, що визначає ставлення автора до художнього світу, який постає як його (автора) текст і, разом із тим, ставлення читача до нього. По суті, жанр створює або руйнує дистанцію, яка розділяє автора / читача й текстову реальність. Роман є тим жанром (зрештою, як і жанри, що піддаються романізації), що знімає дистанцію. Причому здійснює це таким чином, що “... автор (автор авторського образу) виявляється в нових взаємостосунках із зображуваним світом: вони знаходяться тепер в одних і тих самих ціннісно-часових вимірах, зображувальне авторське слово лежить в одній площині із зображеним словом героя і може вступити з ним (точніше: не може не вступити) в діалогічні взаємовідношення і гібридні сполучення” [3, 470]. “Зображувати подію на одному ціннісно-часовому рівні з самим собою і зі своїми сучасниками (і, відповідно, на основі власного досвіду і вимислу) – значить здійснити радикальний переворот, переступити з епічного світу в романний” [3, 457].

Жанр програмує відношення до нього реципієнта й одночасно визначає шляхи до тлумачення і розуміння ним тексту. По суті, жанр може мислитись як такий, за допомогою якого чи не найбільшою мірою здійснюється вихід на читача. Жанр провокує таке або інакше ставлення до тексту, визначає взаємостосунки з ним, оскільки постає категорією, яка об’єднує інші характеристики тексту, утворює їх цілість і визначає ці характеристики в постійній взаємодії між собою та в проекції у площину загального смислу.

На активну співдію категорій жанру, а також автора та реципієнта вказує й відомий французький літературознавець, есеїст Ц. Тодоров: “Саме тому, що жанри існують як інститут, вони функці-

онують як "горизонти очікування" для читача, як "моделі писання" для авторів" [14, 29]. По суті, науковець акцентує увагу на жанровому каноні (жанри "як інститут", "моделі писання", "горизонти очікування" /що теж передбачає певну заданість, модель/), проте літературознавець одночасно означає власне творчість як постійний відхід від таких моделей, їх трансформацію, що, однак, не заперечує функціонування жанру як моделі, а навпаки – підтверджує її: "Те, що твір "не кориться" своєму жанрові, не означає, що жанр не існує; хотілося б майже сказати: навпаки. На це є дві причини. По-перше, тому, що для існування порушення потрібен закон – який саме і буде порушено. Можна піти ще далі: норма стає видимою – живе – тільки завдяки її порушенням" [14, 24]. Помічаємо, на перший погляд, цілком парадоксальну думку: канон жанру існує тільки через своє постійне заперечення. Однак можемо стверджувати, що саме це забезпечує його динамічність, постійне оновлення, розвиток.

Ц. Тодоров сутність жанру визначає через поняття дискурсу: "Жанри, як і будь-який акт мовлення, походять від кодифікації дискурсивних властивостей" [14, 31], "... жанр є історично засвідченою кодифікацією дискурсивних властивостей..." [14, 30].

Важливо зазначити, що позиція Цв. Тодорова у цьому плані є суголосною концепції жанру М. Бахтіна. "Жанри дискурсу [...] пов'язані як з мовною матерією, так і з історично окресленою ідеологією суспільства" [13, 19], – вказує французький літературознавець. Пов'язаність жанру із мовною матерією вважається незаперечним фактом і для російського, і для французького літературознавців. Історичність жанру теж виявляється цілком зрозумілою й виправданою в поглядах М. Бахтіна [3] та Цв. Тодорова [13; 14]. Можливість існування жанру як контамінації певних статичних та динамічних елементів видається нам важливим фактом, котрий утворює спільність позицій літературознавців. Особливо така спільність проявляється в засвідченні ними прямого взаємозв'язку та взаємостосунку категорій власне жанру, читача, автора.

У цьому ключі, вважаємо, буде доцільно подати визначення поняття жанру І. Денисюка, яке великою мірою узагальнює характеристики, наведені в роботі вище: "... жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду літературних творів у їх структурному типі є відносною сталістю, здатною до постійного оновлення; це своєрідний акумулятор художнього досвіду

у поступі словесного мистецтва, етап і вияв закономірностей його розвитку” [6, 6–7]. Отже, науковець виділяє декілька аспектів, які формують жанр як такий:

- жанр мислиться як категорія історична (звідси й характеристика його поступу, а разом із ним розвивається все словесне мистецтво, тому що література не існує поза жанром);

- жанр визначається як синтез певних характеристик змісту й форми, причому можемо говорити, що “художня форма, правильно усвідомлена, не оформляє вже готовий і знайдений зміст, а вперше дозволяє його знайти й побачити” [5]. Водночас акцентується увага на структурних особливостях цього утворення;

- жанр постає утворенням відносно статичним (що виявляє його сутність на тому чи іншому етапі його розвитку як єдиного жанру), однак і динамічним, “здатним до постійного оновлення” (“жанр як константа і як нескінченна варіативність” [9]);

- жанр осмислюється у його взаємостосунку із автором та реципієнтом, оскільки є “своєрідним акумулятором художнього досвіду”.

Жанр – це дискурсне утворення, яке характеризується певними структурними /це певна модель для побудови текстів/, мовними /реалізується у мові/, ідеологічними /охоплює певний ідеологічний аспект, що значить: виражає певну цінність (позицію щодо себе й Іншого в найзагальнішому значенні)/, значеннєвими /породжує певні значення, які або очікуються читачем, який скерований на сприйняття тексту певного (знайомого йому із досвіду) жанру, або ж ним же руйнуються/ моментами.

Концепції жанру М. Бахтіна та Ц. Тодорова, вважаємо, найбільшою мірою розкривають сутність жанру як літературознавчої категорії. З одного боку, М. Бахтін акцентує увагу щонайперше на жанрові у зв’язку з його внутрішньотекстовим функціонуванням /як категорія, яка структурує, певним чином організовує художній матеріал/, проте наголошує й на його стосунку з автором та реципієнтом /жанр як “ціннісно-часова категорія”/. Ц. Тодоров, з іншого боку, більшою мірою зосереджується на дискурсивній природі жанру й, отже, на проблемі його взаємостосунку із автором та читачем. Незважаючи на відмінність позицій літературознавців, ми вбачаємо у них деяку спільність. І саме вона видається найбільш придатною для тлумачення жанрової природи текстів М. Хвильового.

Модерністичні тексти М. Хвильового виявляються надто складними у ключі жанрового аналізу, оскільки їхня жанрова природа

реалізується через взаємонакладання не лише первинних жанрів-практик, але й вторинних, власне літературних [2], на чому ми і ґрунтуватимемо наше дослідження. Висновуємо тезу, що така позиція М. Хвильового спричинятиметься у рецепції читача до моменту гри, різночитань одного й того самого тексту, а, значить, і до потужної багатовекторності й багатозначності їх тлумачень.

По суті, поняття жанру для М. Хвильового передбачає співіснування і співдію статичних /ядро, архаїка/ і динамічних елементів /трансформація в кожному конкретному випадку, яка відбувається внаслідок переосмислення, діалогічного стосунку/. У такій співдії статичні елементи теж зазнають певної трансформації, все одно за суттю лишаючись тими самими, внаслідок чого жанр виявляє себе як константа і водночас як нескінченна варіативність [9].

Жанр того чи іншого твору визначає взаємостосунки між власне текстом і його реципієнтом. "... Читач читає залежно від жанрової системи, яку він знає через критику, зі школи, із системи розповсюдження книжок або просто з розмов; при цьому він не обов'язково повинен усвідомлювати цю систему" [14, 29]. Розуміння того чи іншого жанру уже закладено в досвіді реципієнта. Досвід же діє як своєрідна схема: чи відповідає певний жанр уже знаній схемі, чи виходить поза рамки знаного (щодо текстів М. Хвильового найчастіше спрацьовує саме такий аспект) – від того залежить рівень тлумачення і розуміння твору. При цьому слід зауважити, що міра незбігання нашого знання /читацького досвіду/ про той чи інший жанр і власне його реалізації в конкретному випадку призводить до набування нами нового досвіду, поштовхом до чого постає зацікавлення, провоковане новизною тексту, першочергово – в жанровому відношенні (наголошуємо, що жанр, як синтетична категорія, охоплює всі моменти існування тексту; в такому випадку йдеться про різні аспекти функціонування того чи того твору: структурування художнього матеріалу, побудова образу людини тощо).

"Неусвідомлюваність" такого знання реципієнтом означає інтуїтивність у сприйнятті літератури, наявність тих моделей, які відповідають за читання таких чи інакших текстів, у свідомості читача. А це, своєю чергою, свідчить про глибинний зв'язок, який існує між текстом і його читачем.

Жанр, за М. Бахтіним, створює певну дистанцію або ж узагалі її знімає, дозволяючи читачеві не просто "увійти" в текстову реальність, але й творити її; це особливо актуально у стосунку до твор-

чості М. Хвильового, який мислить читача як того, хто теж творить: “І читач творець, не тільки я, не тільки ми – письменники. Я шукаю, і ви шукайте” [15, 49]).

Жанр створює певну настроєву домінанту чи настановляє реципієнта на певний ігровий аспект. У М. Хвильового це проявляється й у свідомому заплутуванні читача щодо визначення жанру. Так, перша прозова збірка автора називається “Сині етюди”, що, з одного боку, задає певний напрям роздумування через уживання кольору в її назві, (це є вагомим знаком для розуміння художньої концепції письменника), а з іншого – подає й жанрове визначення тих творів, що входять до складу цієї збірки, – етюди. Однак до складу збірки належать твори за жанровою природою інші, ніж постульовані в назві.

Для означення жанрової природи того чи того твору М. Хвильовий вживає декілька термінів: “Повість про санаторійну зону” детермінується автором як етюд, а заразом і як щоденник хворої, себто письменник вводить оповідача, через нарацію якого й постає текст твору. Новела “Редактор Карк” виявляється перед читачем і як власне новела, і як щоденник Карка (саме вживання цього слова – щоденник – вже сигналізує про дуже специфічні взаємостосунки автора – тексту – реципієнта, оскільки щоденник пишеться щонайперше для самого його автора), і як “простий і зрозумілий лист” (а лист завжди передбачає адресанта та адресата, тобто автором свідомо постулюється діалогічна природа твору мистецтва, яка вимагає відповіді реципієнта) тощо.

М. Хвильовий часто сам визначає жанр свого твору: “Повість про санаторійну зону”, яка у підзаголовку виступає етюдом, “Вступна новела”, “Легенда” тощо, – таким чином налаштовуючи читача на відповідне читання: “Авторський жанровизначальний підзаголовок [у нашому випадку не лише підзаголовок, але й заголовок – З. Г.] – це своєрідний код порозуміння письменника з читачем” [6, 21].

Заплутування читача, причому настільки багатоаспектне, очевидно, повинно стримувати його від входження в /часо/простір хвильовістського тексту. Можливість заблукати в ньому, як у лабіринті, повинна лякати і створювати певну межу, переступ якої неминуче призводить до розгублення / загублення себе у безкінечних коридорах значень і смислів, які нарощуються мірою входження реципієнта всередину. Текст М. Хвильового, проте, втягує реципієнта, змушуючи забувати про можливість заблукати, більше

того, саме потенційна можливість заблукати стимулює читача до наступного й наступного читання, а текстова глибина й багатозначність спричиняється не так до гублення себе як до знаходження. Йдеться про момент самоідентифікації читача через діалогічний стосунок із текстом (на цьому акцентують П. Рікер, Г. Г. Гадамер), що здійснюється як гра.

Жанр у М. Хвильового – як певне структурне утворення – виходить поза межі індивідуального читацького досвіду саме своєю складністю. Проте така складність жанровизначення того чи іншого тексту (авторське визначення; існування тексту як контамінації характеристик різних жанрів тощо) не спричиняється до творення певної дистанції між власне текстом і його реципієнтом. На нашу думку, така дистанція цілковито руйнується, оскільки в жанровій системі текстів М. Хвильового домінує новелістичне начало, співмірне із дискурсом роману – меніппеї (концепція М. Бахтіна). Разом із тим, саме така комплікація жанрової структури, що здійснюється, щонайперше, як гра із читачем, стимулює реципієнта до читання й набування нового рецептивного досвіду.

Вважаємо, що наша робота є лише оглядом, який засвідчує загальну тенденцію прози М. Хвильового до поглиблення діалогічного й, ширше, герменевтичного первня. Оглядовий її характер зумовлюється, щонайперше, надто широким спектром проблем, розроблюваних у статті. Саме в ґрунтовному дослідженні герменевтичної проблематики художньої прози М. Хвильового, взаємозалежності її та модерністичності і жанрової специфіки творів цього автора вбачаємо перспективу аналізу.

Література:

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс] // Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 7–181. (Из истории советской эстетики и теории искусства). – Режим доступа : <http://narrativ.boom.ru/library.htm>.

2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 2002. – С. 406–415.

3. Бахтин М. Епос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 447–483.

4. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 2002. – С. 416–422.

5. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского [Электронный ресурс] / М. Бахтин. – Режим доступа : <http://narrativ.boom.ru/library.htm>.

6. Денисюк І. О. Жанрові проблеми новелістики / І. О. Денисюк // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. : [збірник наук. праць]. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 6–49.

7. Кир'янчук Б. Питання герменевтики в теоретико-літературних концепціях М. Бахтіна / Б. Кир'янчук // Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острог : Видавництво Національного університету “Острозька академія”. – 2008. – Вип. 10. – С. 334–347.

8. Кир'янчук Б. Проблема герменевтики новели Івана Франка “Сойчине крило” / Б. Кир'янчук // Франкознавчі студії : [збірник наукових праць] ; [ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Випуск І. – С. 20–27.

9. Кобли І. Вклад Бахтина в теорію жанров / І. Кобли / [пер. Г. Шелогурова, І. Пешков] // Филологические исследования. – 9. – 2007. – С. 379–398.

10. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 2002. – С. 581–595.

11. Осадча Ю. В. Его-белетристика як жанр (на матеріалі японської та української прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 [Електронний ресурс] / Ю. В. Осадча. – К. : НАН України Інститут літератури імені Тараса Григоровича Шевченка, 2006. – 20 с. – укр. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/3561.html>.

12. Панкова Н. Б. Рецепция идей М. М. Бахтина в культурных исследованиях Франции : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” [Электронный ресурс] / Н. Б. Панкова. – Саранск, 2005. – 18 с. – Режим доступа : www.dissercat.com/content/retseptsiya-idei-MM-bachtina.

13. Тодоров Ц. Поняття літератури // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 5–21.

14. Тодоров Ц. Походження жанрів // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 22–39.

15. Хвильовий М. Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети / М. Хвильовий. – К. : Наукова думка, 1995. – 816 с.

УДК 821.161.2 : 7.038.5

Головій Оксана

ДИСКУРС НЕОРЕАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ДОБИ МОДЕРНУ: КОНЦЕПЦІЯ МИКОЛИ ЗЕРОВА

У статті окреслено особливості функціонування терміна "неореалізм" в українській літературній критиці доби модерну, детально проаналізовано неореалістичну концепцію М. Зерова, на її основі визначено неореалізм як модерну стильову тенденцію, котра засвідчила вияв у новітньому мистецтві реалістичного типу творчості і спирається на властиву реалістичній естетиці здатність органічно поєднуватися з модернізмом.

Ключові слова: неореалістична концепція М. Зерова, теоретико-критичний дискурс, реалізм, неореалізм, модернізм, стиль.

В статье рассматриваются особенности функционирования термина "неореализм" в украинской литературной критике эпохи модерна, детально анализируется неореалистическая концепция Н. Зерова, на её основе определяется неореализм как современная стилистическая тенденция, которая засвидетельствовала проявление реалистического типа творчества в новейшем искусстве и базируется на собственной реалистической эстетике способности органически соединяться с модернизмом.

Ключевые слова: неореалистическая концепция Н. Зерова, теоретико-критический дискурс, реализм, неореализм, модернизм, стиль.

In this article it is described the peculiarities of functioning of the term "neorealism" in Ukrainian literary criticism of Modern epoch, it is analyzed neo-realistic conception of M. Zerov, on the basis of this conception neo-realism is defined as a modernist stylistic trend, which testified to the manifestation of a realistic kind of creative work in modern art. It is based on the ability peculiar to realistic aesthetics to make links with modernism.

Key words: *neo-realistic conception of M. Zerov, theoretical and critical discourse, realism, neo-realism, modernism, style.*

У сучасному літературознавстві, попри активне й різноаспектне дослідження письменства, залишаються “больові точки” (Г. Грабович) – проблеми, які потребують нових підходів, уточнень та доопрацювань. Серед них – проблема неореалізму в контексті розвитку художніх напрямів, течій і стильових тенденцій епох модерну та постмодерну.

Незважаючи на інтенсивне функціонування в сучасних працях з історії та теорії літератури, термін “неореалізм” далекий від “аксіоматичності”. У літературознавстві не встановлено відповідності між поняттями “новий реалізм”, “неореалізм”, “постреалізм”, “реалізм ХХ ст.” тощо. Найчастіше ними позначено аналогічні художні явища новітньої мистецької парадигми – вияви реалізму, збагаченого елементами модерністських чи постмодерністських поетик. Однак деякі дослідники вживають усі ці терміни як синоніми (Н. Колошук), інші – розмежовують їх, щоправда, за відсутності чітких критеріїв (Н. Лейдерман, М. Ліповецький, Р. Мовчан). Дискусійним є питання про “статус” неореалізму: це напрям, течія чи стильова тенденція. Так, Н. Крутікова, О. Козій та Ю. Лаврісюк називають неореалізм “художнім напрямом”, Л. Рева – “оновленим, збагаченим творчим методом”, Л. Пономаренко – “стильовою течією”, Ю. Ковалів – “стильовою хвилею ХХ ст.”. Серед літературознавців нема одноголосності й у питанні про природу неореалізму: це власне реалізм чи таки модернізм і постмодернізм (відповідно, напрям / течія / тенденція реалізму чи модернізму й постмодернізму). Наприклад, В. Келдиш розглядає неореалізм як “течію реалізму”, В. Пахаренко – як “течію модернізму”. Крім того, зазвичай літературознавці акцентують увагу лише на одному аспекті (іноді кількох) розвитку неореалізму, найчастіше аналізують його на тлі модерністських (тоді виникає питання, як розвивається неореалізм в епоху постмодерну) або постмодерністських (а як же попередні етапи?) художніх явищ. Таким чином, у сучасному літературознавстві відсутня чітка концепція неореалізму – немає жодного дослідження, у якому б розглядався його розвиток упродовж цілого ХХ ст. – були б виокремлені й охарактеризовані основні етапи та визначено набір поетикально-стильових ознак неореалізму на кожному з них, відведено місце в ієрархії новітніх напрямів, течій і стильових тенденцій,

з’ясовано, які філософські (онтологічні, епістемологічні) та психолого-естетичні засади лягли в його основу тощо.

На часі ґрунтовна розробка цієї концепції та послідовне “вписування” неореалізму в новітню мистецьку парадигму. Для цього в першу чергу необхідно проаналізувати особливості рецепції поняття “неореалізм”, тобто спроектувати дослідження в царину історії літературознавства й літературної критики. Такий крок на шляху вивчення неореалізму вважаємо доцільним, оскільки, за спостереженням П. Федченка, “тільки при широкому охопленні літературних явищ із застосуванням історичного підходу до їх інтерпретації й оцінок вдавалося простежити певні тенденції й закономірності процесу, визначити перспективи дальшого розвитку, формувати теоретичні принципи нових напрямів і течій, формулювати загальну концепцію національної літератури, її витоків і традицій, своєрідності, перспектив розвитку” [8, 6].

Наразі зацентруємо увагу на першому етапі розвитку та теоретико-критичного осмислення неореалізму – 1900–1920-х рр. У часи декадансу та в епоху модернізму в українській літературно-критичній думці сформувалися два протилежних підходи до осмислення реалізму в мистецтві ХХ ст. Перший репрезентовано теоретиками й критиками, які пов’язували літературний розвиток зі власне модерністськими напрямами й течіями, однозначно вважаючи реалізм пережитком минулої епохи, виявом “просвітительських” / народницьких тенденцій. Прикладом такого сприйняття є концепція Івана Миронця. Будучи редактором двотомного книгоспілчанського видання “Прозаїки 90–900 рр.” (1930), він у супровідній статті до другого тому (“З історії літературних взаємин 90–900 рр.”) пов’язував реалізм виключно з народницьким світоглядом і “традиціями реалістично-побутової літературної школи” [11, 439]. Критик доводив, що “рештки або епігони реалістично-побутової школи” та “представники модерного напрямку” – це два “літературні табори” [там само, 446]. На переконання І. Миронця, про актуальність реалізму варто говорити лише заради поєднання творчості представників різних генерацій у спільних альманахах. Він не припускав можливої світоглядної спорідненості реалістів та модерністів: “І хоч представник нової генерації українських письменників запрошує письменника реалістично-побутового напрямку до співучасті літературної – цілком зрозуміло, що об’єднання таке буде механічним і, так би мовити, зовнішнім, бо істотні ознаки

двох напрямків – “старої” побутової, так би мовити, літератури й “нової”, що виникла в умовах ускладнення форм життя – ці ознаки діалектично різні” [там само, 444].

Представники протилежного “табору” літературно-критичного дискурсу виступали проти ігнорування реалістичних тенденцій у новітній мистецькій парадигмі. Однак серед прихильників реалізму теж не було одноголосності, оскільки одні його вперто культивували, заперечуючи, поважно не сприймаючи модерністських тенденцій (як це робив, наприклад, С. Єфремов в “Історії українського письменства” [5]); інші ж говорили про розвиток реалізму паралельно з новітніми мистецькими напрямками, намагаючись з’ясувати особливості та місце кожного в літературному процесі ХХ ст. – саме їхні погляди потребують актуалізації в контексті проблеми тяглості реалізму в новітню добу. Найпоказовіші представники цієї когорти – Леся Українка¹, М. Вороний², О. Білецький³,

¹ Маємо на увазі “новоромантичну” концепцію Лесі Українки, яку по-різному трактують у сучасному літературознавстві. Найприйнятнішою видається позиція Т. Гундорової: дослідниця переконана, що теорія Лесі Українки “...виявляла один з можливих шляхів розвитку і теоретичного осмислення неореалізму” [4, 178]. На нашу думку, Лесина концепція “новоромантизму” містить витoki теорії модернізму, власне неоромантизму та неореалізму. До речі, усі три естетичні системи властиві її художньому світові.

² М. Вороний у статтях “Драма живих символів” (1911), “Театральне мистецтво і український театр” (1912) та ін. виклав концепцію трьох фаз розвитку нової європейської драми – натуралістичної, символічної та неореалістичної; він зазначав, що неореалізм і символізм розвивалися синхронно як “постнатуралістичні” течії, однак не акцентував на можливості їхнього взаємозбагачення. Терміном “неореалізм” М. Вороний відмежував новітній реалізм від натуралізму, тим самим заперечив його стосунок до позитивістської філософії, однак далі визначення концептуальної ознаки неореалізму – поглибленого психологізму – критик не пішов: неореалістичним назвав новий “психологічний” театр, представлений творчістю Г. Ібсена, І. Гауптмана, С. Виспянського, С. Пшибишевського, А. Чехова; “першою ластівкою” неореалізму в українській драматургії назвав “Брехню” В. Винниченка, у російській репрезентантом “неореалістичної” течії, на думку українського письменника, став Московський художній театр К. Станіславського – В. Немировича-Данченка.

³ О. Білецький у статті “Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку” (1925) розглядав “нео-реалізм” як завершальну ланку ге-

О. Дорошкевич¹ та М. Зеров. Актуалізація поглядів останнього є ключовим завданням нашої статті.

У сучасних літературознавчих дослідженнях про М. Зерова найчастіше згадано як поета-неокласика, критика та історика літератури, перекладача, активного учасника літературної дискусії 1925–1926 рр. У працях, присвячених дослідженню доробку М. Зерова, відсутні відомості про нього як теоретика літератури, зокрема теоретика неореалізму [див.: 2; 7]. У монографії В. Брюховецького концепція неореалізму теж не аналізується, лише принагідно згадано задекларований у передмові до збірника “Нова українська поезія” (1920), упорядником якого і був М. Зеров, поділ поетів 1890-х – перших десятиліть ХХ ст. на три різних покоління. До третьої генерації упорядник відніс представників футуризму, символізму та неореалізму [3, 238–241]. Г. Костюк у спогадах про М. Зерова (книга “Зустрічі і прощання”) теж оминув проблему поглядів свого вчителя на неореалізм [див.: 10, 107–131], однак у праці, присвяченій творчості В. Винниченка – “Володимир Винниченко та його доба” – згадував про запропоновану М. Зеровим періодизацію літератури, власне про доцільність виокремлення в літературі перших десятиліть ХХ ст. двох стилів – неоромантизму та неореалізму [див.: 9]. Я. Поліщук у монографії “Література як геокультурний проект” осмислює “доктрину стилів” М. Зерова – вона, на його думку, не суперечить запропонованій Н. Фраєм теорії “художніх модусів” як своєрідних типів художнього мислення [12, 18], що-

гелівської тріади: “Натуралізм був свого часу тезисом; символізм та декадентство кінця 19 віку антитезисом, що... на початку 20-го віку привів до “символічного” реалізму – “імпресіонізму”” [1, 282]. У цьому контексті йдеться не про традиційний імпресіонізм, а про реалізм нового часу, збагачений елементами символістської та імпресіоністської поетик. Тим більше, що критик неодноразово стверджував: традиція реалізму і натуралізму “частинно модифікована в новому віці”, “формально вона зовсім не ворожа до модернізму” [там само].

¹ В О. Дорошевича нема окремих теоретико-критичних розвідок про неореалізм як новітнє мистецьке явище, однак у “Підручнику історії української літератури” (1924) є теоретичні розділи на цю тему, крім того, творчість деяких митців у стильовому вимірі критик послідовно відносив до неореалістичної (В. Стефаніка, В. Винниченка та інших). Щоправда, семантичне наповнення терміна “неореалізм” у його теоретико-критичній концепції неоднозначне.

правда, проблему неореалізму в системі поглядів українського неокласика Я. Поліщук обминає.

Отже, актуальність детального аналізу поглядів М. Зерова на неореалізм очевидна. Передусім варто спинити увагу на вже згадуваній періодизації української літератури кінця XVII – початку XX ст., яку автор запропонував в “історичному нарисі” “Нове українське письменство” (1924 р.). За її основу він обрав естетико-стильовий критерій; із цього приводу зазначав у передмові: “В періодизації я додержувався зміни літературних поглядів та уподобань” [6, 6]. Згодом писав у листі до Миколи Плевако (від 10. XI. 1926 р.): “Зеров уважає періодизацію соціологічного типу зовсім таки можливою. Але сам не наважується на неї, гадаючи, що справа вимагає попередніх студій, без яких ризикує перетворитися на голе і безпоживне свистунство” [6, 1046]. Імовірно, з огляду на це він критикував “Підручник історії української літератури” (1924) свого сучасника О. Дорошкевича, адже той прагнув поєднати соціологічну і стильову методики, проте, на переконання М. Зерова, зійшов на шляхи “лже-соціологізму”, що “не видається кроком на шляху установлення реалістичного стилю в історико-літературних студіях та викладах” (той самий лист до М. Плевако) [6, 1046].

У своїй періодизації української літератури серед ряду етапів (“доба клясичних пережитків та сентименталізму”; “доба романтичних поглядів і форм”; “доба наївного реалізму, побутово-описового, наостанку з нахилом у бік натуралізму”) М. Зеров виокремив, як четвертий, період неореалізму та неоромантизму (на думку критика, він триває зі середини 1890-х рр.). За його концепцією, мистецтво 1890-х рр. та перших десятиліть XX ст. у стильовому плані становило своєрідну “діярхію” – “двовластя в літературі неореалізму та неоромантизму” [6, 31]. Неореалізм названо “новим – витонченим – реалізмом” [там само], який, засвідчивши тяглість реалістичної традиції в мистецтві XX ст., не був позбавлений впливів неоромантичної естетики. Показовою в цьому контексті М. Зеров вважав творчість О. Кобилянської, адже вона “не позбавлена реалістичного дару... Але внутрішнє тяжіння у неї – до вершин, до тонкої психології вибраних, виїмкових натур, до легенди” [там само, 16].

М. Зеров вживав термін “неореалізм” і в ширшому контексті. Адже ознаками неореалістичного стилю він назвав “зріст футуризму, революційної поезії харків’ян, прозу Хвильового” (неоромантизм, на його думку, визначає “символічна манера Тичини, Загу-

ла, Савченка, Михайличенка”) [6, 31]. У цьому випадку дослідник швидше всього говорив про власне модерністські напрями, які тяжіють, відповідно, до романтичного й реалістичного типів творчості, тому його концепцію “діярхії” літературних стилів можна розцінювати як вихід до теорії модернізму. Однак головна увага критика була спрямована на визначення неореалізму як реалістичного мистецтва в художніх координатах ХХ ст. Про це свідчить, скажімо, лист до Ієремії Айзенштока від 30 вересня 1926 р., в якому М. Зеров відкидав звинувачення неокласикам у формалізмі й зізнавався: “Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді і вчинках (Оск. Вальцель) – для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його на те стає) не може і не в праві ухилитися” [6, 1058].

Критик усвідомлював обмеженість класичного реалізму ХІХ ст. на тлі новітніх змін у світогляді, суспільстві та мистецтві. Так, в огляді “Українське письменство в 1918 році” (1919), аналізуючи повість “ветерана української прози” – П. Мирного – “За водою”, зауважив, що її сюжет і форма не вписуються в модерну мистецьку парадигму (наприклад, “автор надто докладно розповідає епізоди другорядні, які тільки одволікають увагу від основної теми” [6, 252]; неореалістична проза в цьому сенсі конденсована, семантично містка). Висновок: “Все це стара, давно пережита і нецікава, наївна, так мовити б, етнографічна манера, від якої давно вже відгонить анахронізм” [там само, 252]. Показово, що в згаданому “історичному нарисі” “Нове українське письменство” (1924 р.) реалізм А. Свидницького, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного критик назвав “наївним, зовнішньо-описовим”, а І. Франка – таким, що ґрунтується на позитивістській філософії і наближений до “позицій французького натуралізму” [там само, 16]. У статті “Марко Черемшина і галицька проза” (1925) він відніс І. Франка до “старих протоколярних реалістів” [6, 475].

М. Зеров пов’язував майбутнє літератури не лише зі власне модерністськими напрямками, а й з реалізмом, але вже нового зразка. У листі до Марка Черемшини від 21 березня 1926 р. М. Зеров переймався тим, що в українській літературі немає письменників, “що дорівнювали б Достоевському з Толстим”, і висловив сподівання на їхню появу в ХХ ст. [6, 1051]. З огляду на відсутність довершеної новітньої української епіки, М. Зеров зауважив у листі до Васи-

ля Чапленка (середина квітня 1935 р.): “Мені здається, що не можна писати епічних творів: 1) не попрацювавши над епохою і 2) не знайшовши якихось нових принципів епічного оформлення. Про форму пишу тут як про елемент змісту... Тепер хочеться чогось реалістичного і глибшого, од чого б пахло б економікою і соціологією, на зразок “Пошехонської старини”” [там само, 1115–1116].

Цього “глибокого” реалізму він вимагав від сучасників. Зважено оцінивши прозу Василя Чапленка (лист від 14. XII. 1934 р.), М. Зеров зробив висновок про поверховість його реалізму: відсутність психологічної достовірності при творенні героя-персонажа (“Каленик спочатку цяця, а потім нараз оказується чортзна-чим – чи не треба спочатку характер його причорнити... Так само Лукія – чи умотивована внутрішньо її зрада спочатку Купер’янові (sic!) і дякові – потім. Може, її характер треба було б з самого початку не давати в таких світлих тонах” [6, 1108]), невмотивованість і фрагментарність “інтриги дяка-супротивника” [там само], можливість усунення низки недоліків у творі шляхом зміни способу нарації тощо.

Важливий сам факт розрізнення критиком реалізму та неореалізму (хоча у листі цих термінів М. Зеров не вживає), що його видно з наступної поради В. Чапленкові: “Взагалі про стиль. Чи не надто багато у Вас від Нечуя і Ореста Левицького [тобто представників реалізму XIX ст. – О. Г.]? Чи не варт було б модернізувати якомось пейзажі, *interieur*’и, характеристики? Давати їх не конче прямо від автора, а посередньо і коротше, конденсуючи вирази” [6, 1109]. Отже, неокласик рекомендував В. Чапленкові перейти від реалізму до неореалізму, залишивши, так би мовити, реалістичну основу й “адаптувавши” її до сучасних вимог. Тому й вважав за доцільне трактувати образ героя-піворіза не як реалістичний тип-узагальнення, а як неореалістичний характер – індивідуума, “екземплярного” персонажа [там само, 1109]. Про нього М. Зеров схвально відгукнувся в наступному листі (датований початком 1935 р.): “Найцікавішим у Вашій повісті мені видається герой” [там само, 1109]. Водночас перехід від реалізму до неореалізму М. Зеров не вважав механічно-формальним процесом. У виступі на диспуті “Шляхи розвитку сучасної літератури” він доводив, що мистецтво має ґрунтуватися на новітніх світоглядно-філософських засадах: недостатньо нанизати на фабульну основу модерністські прийоми (скажімо, епігони М. Хвильового “вплітають в епічне оповідання ліричні пасажі і перетворюють живу рису письменницької вдачі у

змертвілий літературний засіб”, у результаті їхня творчість, так би мовити, “взята напрокат”) [13, 439].

У своїх літературно-критичних працях та листах М. Зеров не назвав жодного прозаїка яскравим неореалістом (хоча говорив про відмінності старого реалізму від новітнього), натомість зараховував до когорти неореалістів поетів, наприклад, М. Рильського. У рецензії на його збірку “Під осінніми зорями” (1919) М. Зеров зробив висновок, що цей український поет “переживає в собі російську поезію трьох різних фаз її розвитку. У нього помічаємо впливи класичної школи; символістів, що з’єднали новий, почасти позичений за кордоном зміст з ясною і викінченою формою, як Блок та Ін. Анненський, – нарешті “преодолевших символизм” російських неореалістів” [6, 263]. Критик зазначав, що в пізніших поезіях М. Рильського переважають неореалістичні та неокласицистські тенденції. Про їхній зв’язок у творчості поета М. Зеров зробив висновок і в огляді “Українська література в 1922 році” (1923) [див.: 6, 348].

Отже, період 1900–1920-х рр. пов’язаний із поступовим входженням дефініції “неореалізм” у літературознавчу терміносистему. У словникові М. Зерова термін “неореалізм” був полісемантичним: у широкому значенні автор позначав ним власне модерністські тенденції, у вузькому – вияв реалізму в новітньому письменстві. Неокласик у своїх літературно-критичних працях та листах розмежував реалізм ХІХ ст. та неореалізм; на основі його поглядів варто розглядати неореалізм як модерну стильову тенденцію, яка засвідчила вияв у новітньому мистецтві реалістичного типу творчості, його здатність органічно поєднуватися з модернізмом на світоглядно-філософському та поетикально-стильовому рівнях (критик наголошував, що неореалізм породжений не матеріалістично-позитивістською філософією, а новітніми філософськими концепціями). У перспективі – аналіз неореалістичних концепцій інших українських теоретиків і критиків, вивчення неореалізму в конкретних творчих виявах, характеристика його різновидів на різних етапах розвитку.

Література:

1. Білецький О. І. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку / О. І. Білецький // Червоний шлях. – 1925. – № 11–12 (32–33). – С. 268–308.

2. Білокінь С. І. Микола Зеров / С. І. Білокінь // Письменники радянської України : [збірник] / упоряд. С. А. Крижанівський. – К. : Рад. письменник, 1989. – Вип. 14. – С. 35–64.

3. Брюховецький В. Микола Зеров : [літ.-критич. Нарис] / Вячеслав Брюховецький. – К. : Рад. письменник, 1990. – 312 с.

4. Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) / Т. І. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. / відп. ред. М. Т. Яценко. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 166–191.

5. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.

6. Зеров М. Українське письменство / Микола Зеров ; упоряд. М. Сулима. – К. : Основи, 2002. – 1304 с.

7. Івашко В. Микола Зеров і літературна дискусія (1925–1928) / Василь Івашко // 20-і роки : літературні дискусії, полеміки : [літ.-критич. статті]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 69–89.

8. Історія української літературної критики : дожовтневий період / М. Д. Бернштейн, Н. Л. Калениченко, П. М. Федченко [та ін.] ; відп. ред. П. М. Федченко. – К. : Наук. думка, 1988. – 456 с.

9. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба : дослідження, критика, полеміка / Григорій Костюк. – Нью-Йорк : [б. в.], 1980. – 283 с.

10. Костюк Г. Зустрічі і прощання : Спогади : [у 2 кн.]. – Кн. 1. / Григорій Костюк. – Едмонтон : Канад. ін-т. укр. студій : Альберт. ун-т, 1987. – 743 с.

11. Миронець І. З історії літературних взаємин 90–900 рр. / Іван Миронець // Земляна Г. І. Проза Миколи Чернявського : питання типології, жанрово-нарративна система : [монографія] / Г. І. Земляна. – К. : Інформ.-аналіт. агентство, 2008. – С. 438–473.

12. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : [монографія] / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. – (Серія “Монограф”).

13. Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут 24 травня 1925 р. / Культкомісія місцкому УАН. – К. : Книгоспілка, 1925. – 82 с.

УДК [821.161.2/82-32:7.037.3](045)

Губарева Світлана

НОВИЙ КОНЦЕПТ “ЧОРНОЇ МАСКИ”: ДОСВІД ГЕО ШКУРУПІЯ

У статті розглядаються різнопланові мистецькі функції новели Гео Шкурупія “Патетична ніч”, аналізується специфіка авторського опрацювання жанру новели розгадування таємниць крізь призму футуризму і формалізму, а також особливості її інтертекстуального прочитання.

Ключові слова: літературний авангард, формалізм, новела таємниць, новела розгадування таємниць, готична новела, детективна новела, “прийом таємниці”, концепт “чорної маски”, інтелектуальна гра, інтертекстуальність.

В статье рассматриваются разноплановые художественные функции новеллы Гео Шкурупия “Патетичная ночь”, анализируется специфика авторской разработки жанра новеллы разгадывания тайн сквозь призму футуризма и формализма, а также особенности ее интертекстуального прочтения.

Ключевые слова: литературный авангард, формализм, новелла тайн, новелла разгадывания тайн, готическая новелла, детективная новелла, “прием тайны”, концепт “черной маски”, интеллектуальная игра, интертекстуальность.

The paper deals with art functions of the novelette “The Pathetic Night” by Geo Shkurupij in different aspects; the specific writer’s view on working out such genre as the novel of solving secrets is analyzed through the prism of futurism and formalism as well as its intertextual background.

Key words: literary avant-garde, formalism, secret novel, solving secrets novel, gothic novel, detective novel, “secret mode”, the concept of “a black mask”, intellectual game, intertextuality.

Не стільки зміст художнього твору, скільки його форма цікавлять причинників формалістичного погляду на сутність історії літератури. У 20-ті роки ХХ ст. це – Борис Томашевський, Борис Ейхенбаум, Ві-

ктор Шкловський та інші члени “ОПОЯЗУ” російського угруповання формалістів; серед українських послідовників цієї школи – Володимир Перетц, Майк Йогансен, Григорій Майфет. Формалістичний імператив новизни по суті спрямовував розвиток українського футуризму на початку ХХ ст., визначивши вектори оновлення жанру новели як поліморфного феномену. Оскільки новелістика одного з найскравіших письменників-футуристів 1920-х рр. Гео Шкурупія не є ще достатньо вивченою, у даній студії мається на меті дослідити різнопланові мистецькі функції його новели “Патетична ніч” (“Новелі нашого часу”, 1931) крізь призму формалізму, аналізуючи специфіку авторського опрацювання жанру новели розгадування таємниць та особливості її прочитання з погляду інтертекстуальних зв’язків.

Новелу таємниць як окремий жанр досліджували у своїх працях такі літературознавці, як Борис Томашевський (“Теорія літератури. Поетика”, 1925), Григорій Майфет (“Природа новели”, 1928, 1929), Віктор Шкловський (“Техніка письменницького мистецтва”, 1930); серед сучасних дослідників – Іван Виноградов (“Про теорію новели”, 1972), Галина Хоменко (“Український модернізм 20-х років: танатологічна версія”, 1997), Олег Ільницький (“Український футуризм (1914-1931)”, 2003), Анна Біла (“Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки”, 2006) та ін.

За влучним висловом Єлеазара Мелетинського, новела (на відміну від повісті чи оповідання) робить можливим “на мінімумі площі виразити максимум змісту” [9, 246]. Тож не дивно, що ця жанрова форма здобула надзвичайну популярність саме у стрімкий час тотальних змін “переходової доби”. Серед причин такої популяризації новели і “тяжіння цього жанру до незвичайного, екстраординарного” [4, 7], що могло виявлятися як у новелах таємниць з їх спрямованістю на містику, так і в новелах дієвого або психологічного характеру із зображенням небуденного у звичному порядку речей. За Іваном Виноградовим, “не обсягом охопленого часу і простору, не кількістю персонажів чи подій визначається новела [...]”. Вочевидь, що не у зовнішній обмеженості матеріалу, а в самому способі розкриття дійсності потрібно шукати специфічність новели, справжню її основу” [2, 253; курсив мій – С. Г.]. А, окреслюючи специфіку новели таємниць як жанру, доцільно скористатися визначенням Віктора Шкловського: “Новела чи оповідання таємниць засновується на загадці, яка розгадується лише наприкінці речі” [15, 39] – у такий спосіб реалізується “прийом таємниці” (В. Шкловський), а відтягування розгадки таємниці до самого кінця твору створює техніку новели чи роману таємниць. За Абрамом Вулісом, “таємниця є надзвичайно важливою ознакою світу пригод”:

"Це азартна жадоба істини, а краще сказати, розгадки, тому що у таємниці завжди присутній пустогливий, миготливий проблиск гри – диявольськи цікавої, іноді з роковими вставками, п'янкої гри людини з невідомим. Тож характеристика таємниці перегукується з характеристикою пригоди" і підкреслює, що "детективна таємниця давно вже стала фактом мистецтва" [3].

Іван Виноградов виокремлює такий жанровий різновид, як новела розгадування таємниць, що відрізняється від новели таємниць: "Новела таємниць і новела розгадування таємниць – це далеко не одне й те саме, і по своєму внутрішньому протиріччю, і по своїй зовнішній структурі" [2, 270]. Так, на думку вченого, якщо для новели таємниць характерним є містичний контекст, ірраціональність таємного ("Чорний кіт" Едгара По), то новела розгадування таємниць формально є детективною, таємниці отримують раціональні розгадки наприкінці твору, а "їхнім героєм є видатний аналітичний розум" ("Таємниця Марі Роже" Едгара По) [2, 271–273]. Отже, наприклад, детективну новелу Артура Конан Дойля Шкловський міг би зарахувати до жанру новели таємниць, а Виноградов – до новели розгадування таємниць [2, 269]. Цікавою є думка про те, що "не завжди сюжетність виявляється знаряддям глибокого розкриття дійсності. Сюжетність може перевтілитися у "гру", в самодостатнє сплетіння явищ" [2, 272] – Виноградов застерігає таким чином літераторів не відриватися від реальності: "Сама творчість видавалась Едгару По одним з видів гри розуму" [2, 273], тобто своєрідним "математичним завданням", і "об'єктивну реальність викривлювала суб'єктивна гра", а "відрив від живого реального світу, живих реальних відносин збіднює новелу й приводить її до порога, за яким панують фантастичні та містичні примари" [2, 273–274].

У контексті теми, що розглядається у даній студії, доцільно пригадати відому містичну новелу Едгара Аллана По (1809–1849) "Маска червоної смерті" (*The Mask of the Red Death*, 1842), особливо популярну в епоху символізму (передбачення естетики символізму) і модернізму в цілому (червоний блазень у романі Андрія Білого "Петербург", 1913, 1922), яка викликає аллюзії і в наш час (фільм жаків "Маска Червоної смерті" за мотивами новели Е. По, 1964, 1989, 1990; фантастико-детективний роман Гарольда Шехтера "Маска Червоної смерті. Містерія у дусі Едгара По", 2006, де головним героєм є детектив-літератор Едгар А. По). За сюжетом оригінальної новели країну спустошувала страшна хвороба, що менше ніж за півгодини уносила життя захворілого, – її називали "Червоною смертю", і владний принц Просперо, який вважав себе наймогутнішим і найрозумнішим, також не зміг врятуватися від неї

– навіть за мурами своєї фортеці: смерть прослизнула на карнавал незважаючи на варту та інші застережні перепони, і її костюм закривавленого трупа в савані викликав моторошні відчуття у всіх присутніх на святі, та ще жажливішим виявилось відкриття, що “під саваном і страшною маскою, які вони у нестямі намагалися зірвати, не було нічого” – “і над усім безроздільно запанували Морок, Загибель та Червона смерть” [11]. Отже, у Едгара По містична маска приховує смерть як прояв ірраціонального.

Якщо звернутися до іншого популярного у той час англійського письменника Едгара Воллеса (1875–1932), основоположника нового літературного жанру “трилер”, про якого в 20-ті роки ХХ ст. один з його видавців сказав, що “чверть з усіх книжок, які читали в Англії, була написана ним” [17], і проаналізувати його детективний роман “Джентльмен у чорній масці” (*The Black*, 1929) – побачимо зовсім інший варіант використання образу маски. Головний герой Джеймс Морлек – загадкова особистість: заможний джентльмен і... Чорний Чоловік, відомий зломщик, гроза всіх банків, якого суд не може притягти до відповідальності через брак доказів (настільки професійно, без жодних слідів він працює)! Втім, він грабує не з метою наживи, а виключно заради благородної помсти – наказати нечесних на руку ділків, які обманом примножують свої статки. І хоча Джеймс й користується чорною маскою, він не приховує своїх вчинків ані від ворогів, ані від поліції – йому навіть подобається така ризикована гра. Тож маємо справу з романтикою авантюрного або пригодницького роману та детективною інтригою, а маска по суті лише доповнює романтичний образ благородного месника, який з її допомогою грається у злочинця, однак маска не виконує у цьому творі функцію таємничості, оскільки всім відомо, хто її власник: “– Право, мені дуже шкода турбувати вас... Крізь вузькі прорізи його чорної маски на охоронця дивилися веселі усміхнені очі” [14, 2]; “– Вас збентежила моя маска? Проте маска не перетворює людину на злочинця, так само як одна ластівка не робить весни. Крім того, в таку жажливу погоду необхідно захищати обличчя від дощу. Як інакше зберегти гарний колір обличчя? – Припиніть ваші безглузді жарти! [...] – Так ви насправді грабіжник? – Так, я – злодій. Джоан виглядала задоволеною. Вона могла змиритися з думкою, що Морлек – видатний злочинець, однак, якби почула іншу відповідь, ніколи не пробачила б йому брехні” [14, 12]; “у злочинцях таїться щось романтичне” [14, 22]; “кожний злочинець у своєму роді надзвичайна особистість, та деякі з них більш видатні за інших... до речі, серед чесних людей також трапляються досить незвичайні особистості” [14, 30].

Джентльмен у чорній масці зі схожими на Морлека галантними манерами, іронічністю та любов'ю до пригодницької гри, готовий до ризику за ідею, пізніше з'являється і в новелі Гео Шкурупія (1903–1937) "Патетична ніч" (1931), однак в іншій інтерпретації, хоча також не без любовної лінії та неочікуваних сюжетних перипетій. Сам автор назвав "Патетичну ніч" новелою таємниць і, обравши центральною сюжетною фігурою не новий для літератури образ "чорної маски", втім обіграє його по-новому, у незвичному ракурсі. "Маска" Шкурупія не має відношення до містичного світу, однак і реальний образ не може чітко сформуватися навіть із закінченням новели. За сюжетом маємо трьох героїв-комуністів – це Айзі, Марк Солчнів і Мишко, а також загадкову "Чорну маску", що виходить вночі, аби грабувати і вбивати комуністів, тож уособлює собою контрреволюцію: "– Да, я комуністка! Я навіть допіру повертаю з Губкому! / – Це нічого! – сказав чоловік. – Нам з вами все одно по дорозі. Мене розстріляють в Чека, а вас уб'ють на вулиці! Ви служите сонцю, а ми темряві. Обидва сильні! / – Сонце переможе! – кинула Айзі" [16, 70].

Антитеза сонця–темряви є досить символічною, втім у тексті новели є й багато незвичних метафор, порівнянь, паралелізмів, що засвідчують пошук футуристами нових літературних форм вираження, не схожих на усталені штампи, як наприклад опис героїні: "Тисяча рубінових зір у щоках, твердість Губревкому в характері й ніжність Жінвідділу в очах і в серці – це Айзі" [16, 60]. Або: "...на вулиці стало чорно, як в шкіряному редікулі. Очевидно цієї ночі місяць захворів на шлунок і тому не міг бути на варті" [16, 66]; "Вулиці великого міста ставали порожні з того моменту, як сонце доручало свої справи місяцю й чимчикувало на Гаазьку конференцію, а на вулиці виходила "Чорна маска" – і паралельний перехід: "Але не тільки "Чорна маска" виходила тоді на вулиці, виходив і Марк Солчнів після денної біганини та праці в Чека" [16, 60].

А наприкінці події розвиваються вже зовсім стрімко й неочікувано – Мишко одягає на себе чорну маску, а знімає її з себе Марк після того, як в нього вистрілила Айзі, захищаючись від "Маски". Плутанини додає опис ситуації зустрічі двох масок: "Маски потовариському потиснули одна одній руки і збентежено розійшлися в різні кінці" [16, 68], і вже остаточно заплутує коментар автора у фіналі: "На другий день в місцевих газетах було повідомлення, що бандита, який оперував під назвою "Чорна маска", спіймали сьогодні вночі агенти Чека, завдяки відданій праці та таланту відомого всім нам товариша Мишка. Не подумайте, що це була помилка і що це був Марк Солчнів" [16, 71]. Чи мається на увазі, що насправді

Марк був не Марком, а “Маскою”: вдень відданий комуніст (гра слів: Марк – морок, сонце – Солчнів), який вночі перетворювався на свою протилежність, чи, навпаки, навіть не припускати, що Марк міг бути справжньою “Маскою” – що саме не вважати помилкою?.. Згідно з термінологією формалістів це не що інше як оголення або демонстрація “прийому масок” (Б. Томашевський), тобто “розробка конкретних мотивів, що гармонують із психологією персонажа”: “Вже саме ім’я героя може служити маскою”, “заключати в собі характеристику”, так само як “лексика героя, стиль його мовлення, теми, що він обирає для розмови, можуть також слугувати маскою героя” [13, 156]. З тексту достеменно відомо лише те, що Марк “хотів розв’язати одну цікаву проблему: чи може така жінка, як Айзі, покохати якого-небудь чоловіка” [16, 60] і “ніяк не міг розв’язати цієї проблеми, бо зустрічався з Айзі дуже випадково, а щоб це зробити, була потрібна якась надзвичайна подія або нагода” [16, 61] – цілком можливо припустити, що Марк міг жартома перевдягнутися “Маскою” та інсценувати напад на Айзі з метою штучного створення незвичайної ситуації, що могла б їх зблизити. Щодо Мишка, він волів упіймати і “Маску”, і серце Айзі: “– У мене теж є одна проблема – це заповонити її! – І Мишко теж чомусь подивився на Айзі. / – Кого – її? – запитав Солчнів і зблід. [...] / – “Чорну маску”! – байдуже відповів Мишко” [16, 63]. Втім також можна припустити, що Мишко міг і сам бути “Маскою” й скористатися зручним моментом, аби усунути свого конкурента й самому стати героєм: “– А все ж таки я сьогодні її зустріну! – промовив Мишко, приміряючи чорну смугу матерії собі до обличчя. – Про це говоритиме вся Чека! Цікаво, як це її вразить!” [16, 66].

Врешті решт, фінальна авторська ремарка могла позначати й те, що Марк і Мишко обидва перевдяглися “Маскою” і, поки один вдавався до прикрої помилки з розіграшем дівчини, Мишкові таки вдалося упіймати справжню “Чорну маску”. Отже, можливими стають кілька варіантів закінчення – автор залишає вибір власного фіналу читачеві, а образ маски майстерно використовує як зручний засіб створення таємничості й загадковості сюжету. Маска у футуристичній естетиці є символом театралізації, карнавалізації життя – “в цьому оповіданні тільки дві дієві особи беруть участь, а решта – це просто бутафорія” [16, 62]. За словами Михайла Бахтіна, видатного мистецтвознавця і мислителя ХХ ст., “маска пов’язана з радістю змін і перевтілень, з веселою відносністю, з веселим же запереченням тотожності й однозначності, із запереченням тупого співпадіння, самим собою; маска пов’язана з переходами, метаморфозами, порушеннями природніх меж, з висміюванням, з прізвись-

ком (замість імені); у масці втілено ігрове начало життя, в основі її лежить зовсім особливе взаємовідношення дійсності та образу, характерне для найдавніших обрядово-видовищних форм” [5, 340-341], і якнайкраще підходить для гри із читачем. “Маска – один із символів мистецтва, й не лише театального. Вона невіддільна від категорії гри як на сцені, так і в житті. Людина у багатьох моментах свого життя грає роль когось іншого або приховує у грі своє Я. Гра приваблює її” [12, 345]. Взагалі, як зазначають сучасні дослідники: “Проблема маски і обличчя на початку ХХ століття – це проблема лицедійства, маскараду в житті кожної людини” [10, 119]. Так, інновація новели розгадування таємниць у Гео Шкурупія виявляється у синхронному руйнуванні в “Патетичній ночі” традиційних конвенцій готичної новели та детективної новели, і це позначається на функції спільного для обох образу “чорної маски”: замість символу ірраціонального зла та знака реального злочинства він трансформується в корелят замаскованої інтелектуальної гри з читачем.

Традиційно новела складається з трьох частин: інтродукції (початку), власне-новели та клімаксу або пуанту (кульмінації), але цей поділ є умовним, оскільки не завжди стає можливим чітко розрізняти, де закінчується чи починається якийсь з цих етапів. “Все в новелі підлягає клімаксу, все повинно стелити шлях до нього. Без клімакса новели немає, є – тільки белетристичний фрагмент [...]”. Але іноді (наприклад, в “новелі таємниці”) буває потрібне пояснення, що його дає *dénouement*, “розв’язка”. Іноді також після клімакса іде “конклюдзія” (заклучення), що її завдання – дати останній художній мазок творові” [8, 41]. Григорій Майфет у своїй роботі “Природа новели” (1928) зауважує, говорячи про новели О’Генрі, що сюжетний *pointe* або клімакс у нього завжди неочікуваний, хоча “неможна сказати, щоби він був непідготований; завжди якась попередня деталь, часто дрібна й непомітна, його умотивовує. Але важливо те, що перед кінцем твору Генрі дає зміщення сюжетної лінії, він ламає її і цим ніби каже читачеві: “Я знаю, що за правилами теорії ви чекаєте такого-то кінця, але мені набридли штамповані зразки, я хочу поглузувати з вас і даю інше завершення твору” [8, 49]. Таке оголення прийому відкритого фіналу є цілком властивим і Гео Шкурупієві, який нерідко експериментував із постулатами і канонами теорії літератури, порушуючи або пародіюючи традиційні схеми чи стильові прийоми. Зокрема у розглянутій “Патетичній ночі” автор порушує звичну для жанру таємничої новели структуру, і твір увінчується неочікуваним дубль-фіналом, що вимагає від читача відмовитися від звичних для детективної, готичної або таємничої новели закінчень та притаманним їм інтерпретацій образу

“чорної маски” і стати учасником інтелектуальної гри з автором. Як зазначав Борис Томашевський, “цінність літератури у новизні й оригінальності” [13, 159], і якщо для письменників XIX ст. характерним було прагнення приховати прийом, то для письменників XX ст. – навпаки, оголення прийому стало традиційним, наприклад, у сюжетній побудові або при пародіюванні з метою боротьби з механізацією літературних прийомів [13, 160–161].

За Віктором Шкловським, базовим формотворчим елементом новели таємниць є загадка з розгадкою тільки наприкінці твору: “Частіш за все цей прийом використовується й легше всього його побачити в детективних оповіданнях: там подається злочин зазвичай спочатку оповіді, потім – хибна розгадка цього злочину, потім починають накопичуватися факти й докази, і хто-небудь дає нарешті справжню розгадку речі” [15, 39]. У Гео Шкурупія читач так і не отримує очікуваної за законами жанру розв’язки, а подане автором заключне пояснення ще більше заплутує, оскільки залишає на розсуд читачеві кілька можливих варіантів трактування фіналу. Як зазначав американський теоретик новели Джон Фредерік на початку XX ст., “деякі новели диктують власні кінці; в деяких складних зразках буває два і більше закінчення” [8, 70]. Відомо, що техніку роману таємниць використовували О’Генрі, Дікенс, Гоголь, Достоевський, Горький, Чехов, причому, на відміну від інших, “Чехов користувався таємницею зрідка, а коли й користувався, то пародіював її, висміював” – зазначав Шкловський, а раптове закінчення у творах О’Генрі, за його спостереженнями, “повністю перебудовує усю структуру речі”, тобто “останні рядки речі наново осмислюють усе, що було сказано раніше” [15, 40].

Так, і Шкурупій експериментує із традиційними літературними ландшафтами, і створює свою оригінальну, а отже новаторську новелу розгадування таємниць, втягуючи читача в інтелектуальну гру, де його запрошують у співавтори, оскільки не надається чіткого закінчення: очікування розв’язки досягає своєї кульмінації, однак сюжетний “пуант” переходить у дубль-фінал. Таким чином, структурні жанрові межі розірвано, так само як і стерто грані між мистецтвом і життям: кінець твору вже не є кінцем, а стає початком роботи уяви читача, отже отримує безліч закінчень, і текст продовжує жити вже поза своїми межами, втілюючи ідею метамистецтва, а новела розгадування таємниць перетворюється на новелу загадування таємниць.

Література:

1. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки. Монографія / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. Виноградов И. А. О теории новеллы / Иван Виноградов // Вопросы марксистской этики : Избранные работы. – М. : Сов. писатель, 1972. – С. 240–311.
3. Вулис А. Тайна. Варианты неведомого / Абрам Вулис // В мире приключений. Поэтика жанра. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 254–279.
4. Дмитриева Е. Русская новелла начала XX в. / Дмитриева Е. // Русская новелла начала XX в. – М. : Сов. Россия, 1990. – С. 5–14.
5. Иванов Вяч. Вс. Маска как элемент культуры / Вячеслав Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 4. – М. : Языки славянских культур, 2007. – С. 333–344.
6. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
7. Леви-Строс К. Путь масок. Пер. с фр. А. Б. Островского / Клод Леви-Строс. – М., 2000. – С. 20–97.
8. Майфет Гр. Природа новелі : 3б. 1 / Григорій Майфет. – Х. : Державне видавництво України, 1928. – 167 с.
9. Мелетинский Е. М. М. Историческая поэтика новеллы / Мелетинский Е. М. – М. : Наука, 1990. – 275 с.
10. Павлова-Левицкая Л. В. Маска и лицо в русской культуре начала XX века. Тожество и антитеза / Павлова-Левицкая Л. В. // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. – М., 2000. – С. 119.
11. По Э. А. Маска красной смерти [Электронный ресурс] / Эдгар Аллан По. – Режим доступа к тексту : <http://lib.kharkov.ua/INOFANT/POE/maska.txt>.
12. Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной самоидентификации / Софронова Л. А. // Культура сквозь призму идентичности. – М. : Индрик, 2006. – С. 343–359.
13. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Борис Томашевский. – Л. : Гос. изд-во, 1925. – 232 с.
14. Уоллес Э. Джентльмен в черной маске [Электронный ресурс] / Эдгар Уоллес. – Режим доступа к тексту : <http://www.wallace.ru/>.
15. Шкловский В. Техника писательского ремесла / Виктор Шкловский. – М. –Л. : Молодая Гвардия, 1930. – 77 с.
16. Шкурупій Г. Патетична ніч / Гео Шкурупій // Проза. Том 1. Новелі нашого часу. – Х. – К. : Література і мистецтво, 1931. – С. 59–71.
17. Liukkonen P. Edgar Wallace (1875–1932) – in full Richard Horatio Edgar Wallace [Електронний ресурс] / Petri Liukkonen. – Finland, 2008. – Режим доступу до статті : <http://kirjasto.sci.fi/ewallace.htm>.

УДК 82-97:22. 011, "19"

Даниленко Ірина

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРОВОГО КАНОНУ МОЛИТВИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ XX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюються найбільш характерні тенденції трансформації жанрового канону молитви в українській ліриці XX сторіччя. Результати дослідження свідчать про високу здатність віршованої молитви актуалізувати жанровий канон релігійно-культової молитви в українській поезії Новітнього часу, а, отже, – про оптимістичні перспективи подальшого розвитку цього жанру в літературному дискурсі.

Ключові слова: молитва, псалом, поезія, жанр, канон, модифікація, трансформація.

В статье освещаются наиболее характерные тенденции трансформации жанрового канона молитвы в украинской лирике XX столетия. Результаты исследования свидетельствуют о высокой способности стихотворной молитвы актуализировать жанровый канон религиозно-культурной молитвы в украинской поэзии Новейшего времени, а следовательно – об оптимистических перспективах дальнейшего развития этого жанра в литературном дискурсе.

Ключевые слова: молитва, псалом, поэзия, жанр, канон, модификация, трансформация.

The article deals with the analysis of the genre modification of the prayer canon in the Ukrainian lyric poetry of XX centuries. Research results indicatives of high ability of the written in verse prayer actuality the genre canon of religiously-cult prayer in the Ukrainian poetry of Newest time, and consequently – about the optimistic prospects of further development of this genre in literary discourse.

Keywords: prayer, psalm, poetry, genre, canon, modification, transformation.

Проблема поетики жанру (а саме – інваріанта та його модифікацій) у сучасному літературознавстві становить один з найперспективніших векторів дослідження. Передусім це стосується такого яскравого, але малодослідженого літературного явища, як віршована молитва. Молитва як найважливіший складник життя духовної людини стоїть біля витоків художньої словесної творчості, насамперед ліричної поезії. Це зумовило не лише генетичну, а й онтологічну близькість лірики й молитви, оскільки в ліриці, як і в молитовному зверненні до вищого покровителя, митець оформлює своє трансцендентне світобачення, прагне пізнання власної душі. Культове, обрядове походження лірики визначає й особливості її суб'єктної організації, на які, до речі, впродовж тривалого часу естетика Нового часу не звертала уваги. Постгегелівська теорія надовго приймає як само собою зрозумілу ідею про те, що лірика є вираженням винятково суб'єкта, маючи на увазі при цьому суб'єкта європейського, самоцінного, рівного собі. Спостереження Платона щодо залежності ліричного "я" від "іншого", яким вважалося надихаюче поета божество, були забуті (див. про це докладно: [1]).

На тлі генетичної та онтологічної спорідненості лірики з культовою молитвою зрозумілою є ситуація органічного адаптування та міцного й тривалого утримання форми богозвернення поезією упритул до нашого часу. Імітуючи сакральний діалог з вищими силами, літературна віршована молитва актуалізує світоглядні та творчі акценти, активізує жанрові засоби (лінгвістичні, образні, стилістичні, ритмічні), спрямовані на нарощення експресивності художнього світу, психологізацію медитативного начала, посилення ліричної рефлексії. Мистецьке сприйняття таїнства богоспілкування передбачає водночас як орієнтацію на певний усталений жанровий канон, так і трансформацію цього канону, завдяки чому молитовно-комунікативна ситуація набуває рис сакрально-профанного, релігійно-естетичного переживання, яке, до того ж, здатне втілюватися в різні жанрово-видові (сонет, лірична медитація, елегія, духовна епіграма доби Середньовіччя, плач, гімн, ода, псальма, канта, "фігурна" поезія, акровірші, сатирична епіграма, пародія тощо) та жанрово-тематичні різновиди (молитва-сповідь, молитва за інших – за кохану людину, країну, мову тощо, молитва-боріння, "революційна молитва" та ін.), визначаючи синкретичний, *метажанровий* характер літературної молитви.

Емансипації власне східнослов'янської поезії та формуванню в ній жанру віршованої молитви великою мірою сприяли поети, які

або за походженням, або за освітою належали до українських земель (Афанасій Филипович, Іоанн Армашенко, Лазар Баранович, Дмитрій Туптало, Симеон Полоцький та ін.). Їхній суто конвенціональний підхід до церковнослов'янської мови відкрив широкі можливості на шляху адаптації релігійно-містичних жанрів східнослов'янською світською поезією та появі цілого ряду жанрових модифікацій молитви, переважна більшість яких є актуальними й до сьогодні. Це зокрема – 1) псаломний/молитовний переспів або стилізація та 2) різноманітні жанрово-віршові різновиди індивідуально-авторської молитви (похвали, подяки, елегії, ліричні медитації, духовні епіграми на честь Тройці, Христа, Богородиці, апостолів, святих та ангелів і своєрідні добірки таких епіграм (“вінці”), панегіричні книги тощо.

Так, на початку становлення української національної літератури Нового часу спостерігається закономірна поява значної кількості псаломних віршових переспівів – точних і вільних. При цьому точні переспіви, або переспіви-переклади (див. переспіви псалмів П. Гулака-Артемовського, М. Максимовича, В. Александрова та ін.) з'являються, за нашим припущенням, як творча реакція на Шевченків вільний переспів жанрово-змістового канону Псалтиря (“Давидові псалми”, “Подражаніє 11 псалму”), блискуче здійснений в громадянському, національно-визвольному ключі.

У ХХ ст. псаломні переспіви (як точні, так і вільні) не зникають (див., наприклад, вільний переспів “Давидові псалми” Ліни Костенко, точний переспів Псалтиря Тетяни Яковенко), але значно поступаються псаломним стилізаціям, де об'єктом наслідування стає лише жанрова модель *духовної пісні* (грец. *psalmos* – пісня), широко представлена у Псалтирі (див. тетраптих “Псалом залізу” П. Тичини, “Псалми степу” Є. Маланюка, “Білі псалми” Віри Кордун, “Псалом Благовіщенню” С. Сапеляка, “Псалом” (“Богородице і Діво...” М. Старицького тощо). Такі твори, по суті, є повністю авторськими.

Схожі тенденції характерні і для творчого засвоєння українськими митцями власне канонічної молитви, яка з часом стає лише поштовхом для цілком самостійної творчості поета. Тут з-поміж переспівів переважають вільні (див.: “Отче наш” (1939–1941) В. Яніва, “Молитва” (1991) С. Бабія, “Отче наш” Ю. Шкрумеляка, “Вкраїнський Отчеша” Антоніни Листопад, “Молитва” Б. Бойчука з його циклу “Молитви” тощо). Велику частку становлять стилізації канонічних молитов (див.: “Отче наш” С. Черкасенка, “Моя молитва” О. Бабія, “Символ віри” В. Самійленка, “Голос віри” з

"Літургії на честь собору св. Покрови в Харкові" С. Сапеляка, "Молитва" Д. Павличка), й особливо – так звані псевдостилізації, до яких можна віднести, наприклад, численні зразки індивідуально-авторських поезій-молитов, назва яких вказує на змістовий зв'язок з певним канонічним зверненням чи молитовним правилом, як, до прикладу, "Рання молитва" О. Ольжича, "Ранкова молитва" М. Руденка, "Вранішня молитва" та "Вечірня молитва" О. Гай-Головка, "Вечірня молитва" Б. Рубчака, "Вечірня молитва" Г. Штоня; "Вечірні молитви" Нелі Шейки-Медведєвої та ін. До цієї групи творів відносимо й деякі поезії-молитви Б.-І. Антонича, латинські назви яких викликають у читача асоціації з католицькою месою, попри цілком оригінальний зміст його віршів ("Kyrie elejson / Господи, помилуй!", "Veni Sancte spiritus / Прийди, Святий духу!", "Veni creator / Творче, прийди!" та ін.).

Прагнення українських поетів ХХ ст. до вираження складного ліричного почуття зумовлює тенденцію до циклізації поезій-молитов. Часто такі цикли становлять собою поєднання переспівів або стилізацій канонічних текстів молитов з оригінальними в образно-стильовому відношенні віршами, зокрема молитовними ("Молитви" Б. Бойчука, "Літургія на честь собору св. Покрови в Харкові" С. Сапеляка, "Віршований молитвослов" В. Креда, "Вірую" Б. Стельмаха тощо). Так, наприклад, "Віршований молитвослов" (1991) В. Креда, який загалом складають 16 поезій-молитов, відкриває точний переспів Молитви Господньої:

О Господи, що в небесах живеш!
Нехай ім'я Твоє навек святиться.
Мені Ти Царство вічне принесеш.
Хай всюди Твоя Воля проявиться.
 Дай хліб насущний нам на кожний день.
 І всі борги, що маєм, залиши,
 Як боржники лишають нам щодень.
 В біді та горі нас не полиши.
І у спокусу тяжку не введи.
І від лукавого повік врятуй.
По Божому шляху мене веди.
У всьому провидінням путь торуй.
 Завжди шануюся усіх твоїх святинь.
 О Боже мій, і Син, і Дух Святий. Амінь [5, 372].

Решта віршованих молитов циклу (див., наприклад, “№ 2 – Ранкова молитва”, “№ 3 – Молитва на сон”, “№ 4 – Молитва Ангелу хранителю”, “№ 15 – Молитва за Батьківщину”, “№ 16 – Молитва за рідну мову” тощо) – це індивідуально-авторські твори, зміст яких не вказує на зв’язок із певним канонічним текстом. Утім, задум автора: “освятити” свій “Молитвослов” віршованою обробкою “молитви молитов” – є очевидним. До того ж, глибинний зв’язок усього “Молитвослова” В. Крета з цією молитвою проявляється на композиційному рівні: кожна з його поезій-молитов закінчується тим самим двовіршем, що й парафрастичний “Отчешаш”. Схожий принцип будови циклу знаходимо в “Молитвах” (1991) Б. Бойчука.

Але найпоказовішою тенденцією ХХ ст. є зростання загальної кількості віршів, що наслідують жанрову модель індивідуально-авторської молитви – особистісно-індивідуального звернення до вищих сил, що спирається на духовний досвід власне молільника, який у довільній формі виражає сокровенні почуття в містичному спілкуванні з ідеальним реципієнтом. Це зумовлює найвищу щирість і творчу свободу особистої молитви, яка щораз репрезентує унікальний, абсолютно інтимний процес (часом складний і суперечливий) богошукання й богопізнання. Визначальним чинником у продукуванні жанрових модифікацій особистої молитви в поезії стає характер авторської інтенції, що впливає на процес жанротворення, оскільки молитва є метажанром за своєю суттю. З посиленням індивідуального начала в поезії відповідно зростає й кількість специфічних модифікацій жанрової моделі особистої молитви.

Це, до речі, значно ускладнює класифікацію індивідуально-авторської молитви. Однак умовно її можна диференціювати за декількома ознаками, враховуючи: 1) тип ідеального адресата (трансцендентний/реальний) та його конкретний характер (Творець, Ісус Христос, Богоматір, ангельські сили, святі; сатана й темні сили/певна особистість, тварина, природа, країна, мова тощо); 2) основний мотив звернення до ідеального адресата, як, приміром: молитва-прохання за себе, за іншого (людину, країну, народ тощо), подяка Богові, славослів’я, каяття, прохання, обітниця тощо); 3) тип адресанта (адепта-молільника): власне ліричний герой, рольовий герой або персонаж (якщо молитва вставна); 4) тип авторської інтенції та емоційності що, у свою чергу, визначається: а) ставленням молільника до ідеального адресата (любов/ненависть, довіра/сумнів, каяття/виклик, лагідність/бунт, подяка/дорікання, славослів’я/

хула, щире прагнення наближення до його досконалості/формальний привід до розумового викладення світоглядних переконань тощо); б) ставленням автора віршованої молитви до рольового героя або персонажа (симпатія/антипатія, співчуття/викриття тощо).

Прикметно, що перші зразки східнослов'янських індивідуально-авторських поезій-молитов сягають глибокої давнини (див.: церковнослов'янські вірші IX–X ст., котрі відомі за пізнішими рукописами з назвою “азбучних молитов”). В українському поетичному дискурсі давніх часів (упригуд до XVIII ст.) переважала *містична молитва* (та її модифікації – молитви *панегіричного, містико-елегійного містико-дидактичного* характеру), з її безмежною вірою в Бога та Його Провидіння, захопленням подивом перед досконалістю і всемогутністю Творця, преклонінням перед жертвою Спасителя, любов'ю до Нього, Богоматері, святих, що постраждали в ім'я Господа, тощо (похвала, подяка, прохання про духовну допомогу тощо). Починаючи з XIX ст., у поезії, з її потужним тяжінням до суб'єктивізму, індивідуалізму, поетики контрастів, дуже помітно актуалізуються різноманітні прохальні інтенції, зокрема прагматичні, та навіть зухвалі, неканонічні (в теологічному сенсі цього слова) на тлі скорочень хвалінь і подяк. Це обумовило появу великої кількості нових, іноді дуже несподіваних модифікацій жанрового канону християнської молитви. Так, вже у Шевченка поряд із традиційною літературною формою молитви-гімну, знаходимо такі модифікації, як-от прохальна молитва про дарунок Слова, що врятує Україну (своєрідний синтез молитви про дар творчості й молитви за Україну), молитва-докора, молитва-хула, революційна молитва, молитва-сумнів, молитва-пародія (рольова антимолитва) та ін.

У XX ст. зазначені тенденції значно посилились [3]. Зокрема, не без впливу Шевченкової творчості, а також завдяки дії різноманітних чинників суспільно- й культурно-історичного характеру, найбільш популярною жанрово-тематичною модифікацією української віршованої молитви XX ст. стала молитва за Україну та, відповідно, український народ, в основі ліричної ситуації якої лежить інтенція-прохання стосовно Божої ласки. Напівсакральне ставлення вітчизняних митців слова до питань громадянсько-патріотичного кола зумовило появу поезій-молитов, де роль ідеального адресата відіграють *категорії*, що є визначальними для національної самоідентифікації: народ, країна, мова, певна історична постать (як-от Т. Шевченка в “Молитві” Д. Павличка) тощо. Заміна містичного

адресата немістичним, як зазвичай, зумовлює помітну трансформацію лірико-молитовної ситуації у бік суто поетичної умовності, що заступає місце традиційного для богозвернення містико-релігійного захоплення ідеальним адресатом. Одним із найяскравіших представників громадянсько-патріотичного вектору розвитку вітчизняної молитви-імпровізації Новітнього часу став Є. Маланюк, “молитовне” слово якого здебільшого має риси історіософських роздумів та гнівних інвектив [2].

Утім, вітчизняна поезія українців репрезентує розвиток віршованої молитви і в іншому, суто містичному напрямку, котрий почасти перетинається, а почасти відштовхується від напрямку громадянсько-патріотичного. Визначальною рисою містичної молитви ХХ ст., яка живиться переважно інтенціями ідеального характеру (прагненням оспівувати Божу гармонію і велич, дякувати, каятись, прохаючи пробачення за гріхи тощо), є посилення медитативного начала. Блискучі зразки хвалебно-покаянної лірики медитативно-рефлексивного характеру, далекої від дидактики й соціальної проблематики, найбільш широко представлені спадщиною Б.-І. Антоновича [4]. (Див. також поезії Г. Діброва, О. Гай-Головка, Г. Штоня тощо). Помітне явище в українському молитовному дискурсі ХХ ст. – медитативно-рефлексивні молитви-імпровізації, ліричну основу яких становить душевна й духовна стурбованість ліричного героя доквіллям, котре оцінюється поетом крізь призму висоти довершеності Абсолюту (поезії Н. Лівицької-Холодної, Д. Павличка, Марії Матіос та ін.).

Але досить часто елементи похвали, подяки Богові або щирого каяття перед лицем Творця в українських поетів є невід’ємними від інших мотивів, серед яких провідне місце посідають ті, що пов’язані з громадянсько-патріотичною проблематикою. В окремих випадках покаянна інтенція становить ідейно-образну основу молитви-інвективи, вістря якої спрямоване на негативні суспільні явища. Сатиричне викриття при цьому відбувається завдяки використанню принципу самовихваляння та самовиправдання “молільника” (поезії Лесі Клименко, Т. Дишканта). Серед поезій-молитов Нового часу знаходимо також і цікавий зразок антимолитви: побудована як звернення до цивілізації, вона містить викривальний зміст, спрямований не на Бога (як це було, наприклад, у Шевченка в поезії “Гімн черничій”), а на тих, хто Його ніколи не знав (“Молитва атеїста” В. Гончаренка). Тож, попри існування в українській

літературі XX ст. молитов-пародій та молитов-інвектив, іманентність викривального змісту є характерною рисою новітньої молитовної поезії сатиричного плану.

Прогресуюча роль ліричного начала в поезії, нове самовідчуття поета-суб'єкта позначилися на характері суб'єктної структури літературних молитов, де ліричні висловлювання від "ми" помітно поступаються перед ліричною формою вислову від "я". Однак інерція "соборного" начала в жанрі молитви, проявленого у формах суб'єктного синкретизму, під час якого "я" зливається з "ми", у новій українській поезії починає компенсуватися зростанням віршів-молитов, де помітна гра точками зору, голосами, інтенціями, використанням "чужого слова" тощо. Завдяки цьому "інший" (мається на увазі інший адепт Бога) все ж таки входить у молитовний дискурс новочасних поетів, але дещо по-іншому.

Особливо помітний пласт серед таких віршів – рольові поезії-молитви. Побудовані автором від першої особи, вони передбачають у ролі молільника особу, яка різко відрізняється від автора. Надзвичайно показово, що найдавніший зразок рольової молитви, зафіксований нами – "[Плач Малої Росії]" анонімного автора XVII ст., – має виразний соціально-патріотичний акцент, оскільки побудований як молитовне прохання самої України за себе. В українській літературі кінця XIX–XX ст. популярність рольових молитов неухильно зростає. З-поміж них привертає увагу досить велика група "дитячих молитов", тобто віршів, де в якості рольового суб'єкта-молільника виступає дитина, а основу ліричної ситуації відповідно становить особиста дитяча рефлексія. Очевидно, спираючись на євангельську багатозначність образу дитини (уособлення душевної щирості, чистоти, простоти; діти – чада Божі за вірою в Сина Божого), наслідуючи усталений жанровий канон певних молитов "на усіяку потребу" (Молитва дітей за батьків, Молитва перед навчанням тощо) та враховуючи соціальну залежність, незахищеність дитини, українські митці знайшли й добре засвоїли найбільш зворушливу форму відстоювання права окремої людини, народу, країни на гідне життя та щасливу долю ("Молитва до Непорочної Матері Божої" А. Лотоцького, "Під Твою милість" Марійки Підгірянки, "Молитва за мир", "Молитва за рідну маму", "Молитва за рідну мову", "Молитва перед наукою", "Молитва української дитини", "Поможи нам, Боже!", "Христе, князю над князями..." Ю. Шкрумеляка, "Молитва школярів", "Розмова з Бозею" Р. Зава-

довича, “У ніч Миколая” В. Багірової тощо). Навіть тоді, коли рольовий герой “дитячої молитви” благає Бога про милість лише до себе, в читацькій рецепції це звернення набуває узагальнюючого значення. Яскравий приклад – “Біла молитва братика” Антоніни Листопад, де звернені до Бога тихі й простодушні слова умираючого від голоду хлопчика, який, прохаючи порятунку, розповідає про голодну смерть своїх батьків та про життя, яке йому так хочеться побачити, – жахаючий сигнал біди для всього суспільства, що стало вкрай небезпечним для людини загалом:

Бозю!
Що там у тебе в руці?!
Дай мені, Бозю, хоч соломинку...
Щоб не втонули в Голодній Ріці.
Бачиш, мій Бозю, я ще – дитинка.
Та ж підрости хоч би трохи бодай.
Світу не бачив ще білого, Бозю.
Я – пташенятко, прибите в дорозі.
Хоч би одненьку пір’їночку дай...
Тато і мама – холодні мерці.
Бозю, зроби, щоби їсти не хтілось.
Холодно, Бозю.
Сніг дуже білий.
Бозю, що там у Тебе в руці?... [5, 323]

Така віршова молитва – своєрідний варіант соціальної елегії.

Не так часто, але все ж трапляються рольові герої-молільники і з-поміж медитативних зразків молитовної поезії, вирізняючись при цьому своїм досить екзотичним характером (“Молитва пальми” М. Калитовської).

Назагал наведені результати дослідження свідчать про високу затребуваність “молитовного тексту” в українській поезії. Постійна увага до жанру молитви в різні культурно-історичні періоди розвитку вітчизняної словесності, зокрема в Новітній час, зумовлена різними чинниками, але головний із них – об’єктивно існуюча єдність сакрального і профанного, релігійного й естетичного в суспільній та поетичній свідомості нації впродовж усього часу її існування.

Література:

1. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура) / С.Н. Бройтман. – М. : Российск. гуманит. ун-т, 1997. – 307 с.
2. Даниленко І. Модифікація жанрового канону молитви в ліриці Євгена Маланюка / Ірина Даниленко // Слово і час. – 2005. – № 1. – С. 36–41.
3. Даниленко І. Молитва в поетичному дискурсі Тараса Шевченка / Ірина Даниленко // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 15–20.
4. Даниленко І. Молитва в ліриці Богдана-Ігоря Антонича / Ірина Даниленко // Слово і час. – 2008. – № 8. – С. 22–30.
5. Святі почуття, закладені в молитву : антологія української літературної молитви / [упоряд., автор вступ. ст. і приміток В.І. Антофійчук]. – Бухарест : Мустанг, 2004. – С. 323.

УДК [821.161.2 +821.162.1] (09)

Деґеґіна Діна

ОБРАЗ УПИРЯ В РОМАНТИЧНИХ БАЛАДАХ С. РУДАНСЬКОГО ТА А. МІЦКЕВИЧА

Стаття присвячена проблемі використання демонології, зокрема образу упиря, на сторінках літературних творів. На прикладі балад С. Руданського та А. Міцкевича проаналізовано найбільш неоднозначний і неоднозначний щодо трактування в слов'янській демонології образ упиря та його використання в українській та польській літературі романтизму, зокрема в романтичних баладах ("Небилицях") С. Руданського та романтичних баладах і драматичних поемах А. Міцкевича.

"Упирські" мотиви в баладах С. Руданського витікають із традиційних фольклорних сюжетів "про мертвих наречених", які використано швидше на емоційно-чуттєвому рівні для створення відповідного елегійно-трагічного настрою, розкриття мотиву приреченості, загибелі, аніж на сюжетно-фабульному для розкриття колізій сюжету. У романтичних баладах та драматичних поемах А. Міцкевича відбувається своєрідна градація: від фольклорних образів упирів як "мертвих наречених" або самогубців у ранніх творах автор рухається до змалювання інфернальних образів із християнського пекла, що дає нам підстави стверджувати, що в пізніших творах А. Міцкевич наближується до байронічного демонізму.

Ключові слова: "упирські" мотиви, ідентитет, байронічний демонізм, романтична балада, драматична поема.

Статья посвящена проблеме использования демонологии, в частности образа упыря, на страницах литературных произведений. На примере баллад С. Руданского и А. Мицкевича проанализировано самый неоднозначный касательно толкования и использования в славянской демонологии образ упыря (вампира) и его использование в украинской и польской литературе романтизма, в частности в романтических балладах ("Небылицах") С. Руданского и романтических балладах и драматических поэмах А. Мицкевича.

"Вампирские" мотивы в балладах С. Руданского вытекают из традиционных фольклорных сюжетов "о мертвых женихах и невестах", какие использованы скорее на эмоционально-чувственном уровне для создания соответствующего элегично-трагического настроения, раскрытия мотива обречённости, гибели, чем на сюжетно-фабульном для раскрытия коллизий сюжета. В романтических балладах и драматических поэмах А. Мицкевича происходит своеобразная градация: от фольклорных образов вампиров как "мертвых женихов и невест" или самоубийц в ранних произведениях автор движется к созданию inferнальных образов из христианского ада, что даёт нам основания утверждать, что в поздних произведениях А. Мицкевич приближается к байроническому демонизму.

Ключевые слова: *"вампирские" мотивы, идентитет, байронический демонизм, романтическая баллада, драматическая поэма.*

This article is devoted to the problem of demonology, to the vampire's image in particular in literary works. This image, which is analysed on the pattern of S. Rudanskiy and A. Mitskevich ballads, is one of the most ambiguous as for interpretation and usage in Ukrainian and Polish literature, especially in romantic ballads ("Fables") of S. Rudanskiy and drama poems of A. Mitskevich.

"Vampire's" motives in S. Rudanskiy ballads are closely connected with traditional folk topics about "dead brides and grooms" which are used more on the emotional and sensitive level than on the topic and plot level to make a special elegy-tragic mood and show the motive of doom and death. As for A. Mitskevich romantic ballads and drama poems, a special gradation can be found. Firstly, he shows us the folk image of vampires as "dead brides and grooms" or suicides. Then he creates infernal images from Christian hell, that gives us a ground to assert that A. Mitskevich approximates to Byron's demonism in his latest works.

Keywords: *"vampire's" motives, Byron's demonism, romantic ballads, drama poems.*

Українська та польська демонологія є надзвичайно широким полем для дослідження, вона містить безліч аспектів, які потребують особливої уваги, мають особливе значення для етнографів, фольклористів, літературознавців, бо демонологічні вірування тісно пов'язані з найважливішою категорією народної культури – з категорією надприродного та чудесного.

Найбільш неоднозначним щодо трактування в слов'янській демонології є образ упира, вивчення якого у фольклорі займалися О. Афанасьєв, Л. Н. Виноградова, Хв. Вовк, В. Войтович, А. В. Гура, О. С. Левкієвська, Т. А. Агапкіна, Г. І. Кабакова, А. А. Плотнікова, О. Поріцька, П. С. Єфименко, Д. К. Зеленин, П. Іванов, Є. Померанцева, Митрополит Іларіон, Н. С. Шапарова, П. Шпилевский, Х. П. Ящуржинський та інші. Метою нашого дослідження є порівняльний аналіз образу упира в баладах С. Руданського та А. Міцкевича.

В українській літературі романтизму не дуже часто можна зустріти образ упира, частіше він використовувався все-таки в польській літературі доби романтизму, яка генетично споріднена із західноєвропейською літературною традицією [2, 144; 9]. Упиреві традиційно відводилася роль у ряду антигероїв (наприклад, у літературних творах Степана Руданського, Адама Міцкевича, Зігмунда Красинського, Вацлава Гарчинського, Юліуша Словацького, Валерія Лозинського, Михайла Булгакова, Олександра Купріна тощо) [7; 8].

У фольклорних дослідженнях подано таке тлумачення образу упира. **Упир** (*вампір, опир, мара, мана, змора, бороскун, вурдалак*) – злий дух, який по ночах виходить із могили і п'є у сплячих людей кров. На думку Н. С. Шапарової, назва “вампір” була мало поширена в Росії, бо уявлення про кровожерну істоту проникло із Західної Європи тільки в Україну та в Білорусію (укр. *упир*, білорус. *вупор*) [15, 135]. Про це ж говорить у своїх дослідженнях й О. Афанасьєв [3].

Вурдалаки двоєдушні: по смерті одна душа покидає тіло, а друга залишається. Стають упирями найчастіше нечисті (“заложні”) покійники [15], самогубці, померлі неприродною смертю, чаклуни [4, 550; 15, 135]. Упири бувають і за життя. Живого вурдалака легко впізнати: у нього лице червонощоке, і він дуже любить горілку. По ночах блукає у вигляді хлопчика, свічки, ліхтаря, кота, білого пса [4, 550]. Щоб упир перестав виходити з могили, забивають у неї осиковий кілок або, відкопавши упира, пробивають таким кілком йому груди чи спину [4, 550].

У польській народній культурі оживий покійник, який вночі піднімається з труни, душить чи лякає людей та тварин, убиває їх чи п'є кров своєї жертви, називається *strygos*, *stryga*, *upior* [2, 144]. Згідно з аналізами етимологів та фольклористів, таких як Н. С. Шапарова [15], О. М. Афанасьєв [3], в *upior-a* до кінця XVIII століття

вірили на сході: у Росії, в Україні та Білорусії, звідки ця назва поширилася й на Польщу [2; 17, 144].

Літературні уявлення про упиря розширюють коло традиційних літературних сюжетів у польській романтичній літературі першої половини XIX століття й охоплюють такі теми: “ожилих” покійників, духів мертвих грішників, двоєдушників, та найширше – нечисту силу [2; 16; 17].

Після виходу у світ драматичної поеми “Конрад” А. Міцкевич на своїх лекціях про слов’янські літератури в паризькому Колеж де Франс кілька разів говорив про вампірів, надаючи перевагу цьому слову перед словом “упир”, яке використовував у поемі “Дзяди” [2; 17]. На одній із пізніших лекцій він зазначив, що віра у вампірів є віддзеркаленням індивідуалізму слов’янських народів: “*Lud slowianski wierzył nade wszystko w istnienie tak zwanych upiorów i nawet filozoficznie rozwinął teorie upiorów*”, маючи на увазі текст Далібора-Вагилевича 1840 року [18, 41–42]. Цікавим є те, що в цій розвідці висловлюється думка про роздвоєну душу вампіра, роздвоєне серце – добре та зле, а це вже християнський мотив [18, 41–42]. На це звернув увагу І. Франко: “Під впливом християнства, а головню під впливом аскетичних і песимістичних сект маніхейських, давня віра в солідарність і симпатію між мертвими і живими перемінилася у віру в упирів, котрі по смерті шкодять людям і всилуються погубити їх тіло і душу” [14, 80].

У XIX столітті, одним із перших українських романтиків, хто звернувся у своїх творах до фольклорного образу упиря, був Степан Руданський. В основу своїх балад, які він назвав “Небилицями”, письменник поклав не тільки українські фольклорні традиції, але й західноєвропейські, зокрема, традиції творення канцон провансальськими трубадурами. Справа тут не в подібності сюжетів та мотивів, а в ритуалізмі, адже канцон – це ритуал. Тим вони й відрізняються від балади як пісенного жанру, як стверджує Езра Паунд [11]. У баладах С. Руданського теж наявний ритуалізм, рецепцією якого є образ нечистої сили, а саме – мерця, упиря, мертвого нареченого:

Б’є північна година,
Затряслася домовина!..
Віко спало – і вмерлий
Підійнявся, як живий [12, 362].

У баладі “Хрест на горі” розповідається про дівчину Акеліну, яка на свято Миколая в церкві під час молитви побачила видіння – упиря – й *“без сил на землю повалилась”*:

“Як хочеш знати, я Трохим”, –

До неї парубок озвався

І з словом сим пропав, як дим,

І більш до неї не являвся [12, 375].

Видіння зникло, а спокій дівочий пропав назавжди: вона молиться про те, щоб Трохим повернувся до неї. Ця молитва дуже нагадує народні чаклунські замовляння:

Прийди ж, прийди ж на голос мій,

Прийди на голос серця мого! [12, 376].

Замовляння подіяло, і перед Акеліною представ тепер уже “ожилий” Трохим, який заслав старостів до дівчини. Але йому піднесли гарбуза (*“Що ми Трохима-бахура не знаєм”*, тобто нечистого), після чого він набув своєї справжньої подоби – упиря-перевертня, бо продав нечистим душу. Згодом він дівчину таки просватав, одружився з нею, звів зі світу її батьків (*“І втонув старенький Лобода, а баба згинула зимою”*), багатство нажив, але щастя не придбав, бо для *“душі пропадающая година”* [12, 378] наступила. Щоб спокутувати гріх, Трохим збудував церкву, Бог простив його, повернувши Трохиму його світле ество, але відпускав на землю межи люди хлопця тільки раз на рік, на Великдень, коли із землі виростала церква.

У баладі з промовистою назвою “Упир” С. Руданський використав сюжет про “мертвого нареченого”, тобто справжнього демонічного упиря. Івась кохає дівчину Ганнусю, яка пасе корови за селом та виглядає свого миленького. Про фатальність і приреченість цього кохання свідчить така деталь: хлопець приїжджає до коханої на вороному коні:

“Позволь, позволь, Ганнусенько,

Із коника злізти;

З коня злізти вороного,

Коло тебе сісти” [19, 365].

Можна припустити, що смисловим ядром балади “Упир”, за структурним методом [9, 52; 10, 92], є такі “постійні величини”: кохання Івася та Ганнусі й прагнення заручитися, унаслідок чого створюється нова спільнота, яка порушується людьми жорстокого “цього світу”. Спочатку розлука, в якій винні мати й тітка Ганнусі, що зживають чарами Івася зі світу, є рушійною силою розвитку сю-

жету, а потім й остаточний розрив (насильницький, примусовий) унаслідок смерті парубка.

Туга Ганнусі за коханим, прагнення встановити справедливість, тобто бажання відновити насильницьким чином зруйнований союз, спричиняє зустрічі закоханих після смерті Івася, які змальовані як зіткнення двох світів – реального й потойбічного. Наприклад, Ганнуса, розуміючи, що Івась став упирем, шукає захисту в чарівному зіллі та у святій, а може, заговореній, воді:

*Єсть у мене василечки,
Що я посвятила:
Кажуть, того ненавидить
Нечистая сила [12, 369].*

В основі оповіді в “Упирі” лежить триєдність “мономіфу”: встановлення єдності (кохання Ганнусі та Івася) – розрив (мати й тітка зурочили Івася), смерть (Івась помирає) – спроби відновлення (Ганнуса ходить на могилу, уночі до неї приходять кохані). Закохані ніяк не можуть змиритися з розлукою, тому хочуть стати подібними один до одного:

*І сідає дівчинонька
В годину лихую...
Везе вмерлий неживого,
З неживим живу [12, 371].*

У тексті балади жодного разу не використовується назва “упир”. Його присутність виписана опосередковано: приходять мертвий Івась до Ганнусі вночі, бо його поховали не за християнськими традиціями (він самогубця, смерть свою передбачив: “*Може, завтра, післязавтра треба умирати...*” [12, 366]); зникає, коли півні співають, повертається в могилу “*від півночі до полудня*” [12, 368]. Навіть епізод, коли Івась забирає Ганнусю з собою, скоріше нагадує помсту кривдникам – матері й тітці, бо відняв молодий упир у них найдорожче – дочку й племінницю.

Отже, “упирські” мотиви в баладах С.Руданського тісно пов’язані й витікають із традиційних фольклорних сюжетів “про мертвих наречених”, які використано скоріше на емоційно-чуттєвому рівні для створення відповідного елегічно-трагічного настрою, розкриття мотиву приреченості, загибелі, аніж на сюжетно-фабульному для розкриття колізій сюжету.

Розвиток “упирської” теми в польській літературі романтизму має три виразні діахронічні етапи [8, 21]. По-перше, у творах епохи

преромантизму невиразні тіні (силуети) “схематичних” упирів змалюваною переважно штрихами-штампами в душі відповідної естетики сентименталізму: *mostek, lasek, drzewka*, або ж дія відбувається в середньовічному замку (елементи готики), і все це насичується орієнтальними мотивами чи західноєвропейськими реаліями. По-друге, у більшості ранніх романтичних польських балад переважає все-таки сюжет “про мертвих наречених”, і лише зрідка трапляються сюжети про повернення нареченого / нареченої з того світу. Показовим у цьому плані може бути “упирсько-вампіричний” мотив із балади А. Міцкевича „To lubi?”. Дівчина Марія була покарана й перетворена на упирицю за те, що так нікого й не змогла покохати на цьому світі. У такий спосіб А. Міцкевич реалізує один із провідних філософських концептів романтичного світобачення – органічно поєднує Ерос і Танатос. На цьому наголошує у своїх дослідженнях О. Краснухіна [9, 75].

Польські дослідники літератури XIX століття, такі як Айдачич Деян, Марта Півінська, Марія Яньон найбільшої уваги приділяють упиреві з поеми А. Міцкевича “Дзяди”. Марія Яньон у праці “Поляки та їх вампіри” (1989), розповідає про вірування у вампірів, що знайшли місце в працях дослідників польської народної міфології, а потім приділяє увагу вампіризмові в “Дзядях” А. Міцкевича [18]. Важливими для розуміння демонічних мотивів у польській літературі є численні зауваження Марти Півінської, Юліуша Клейнера, Галини Круковської та інших [1; 2; 17; 8; 17].

Образи вампірів у творах А. Міцкевича з’являлися неодноразово, підтверджуючи схильність поета до зображення екзистенційних стосунків між цим та тим світами. У циклі балад та романсів зі збірки А. Міцкевича 1822 року вміщено баладу “Лілії” про жінку, яка вбиває чоловіка й садить квіти на його могилі, примовляючи, щоб росли високо. Пустельник (інфернальна постать у баладі) радить їй приховати від людей свій злочин. Жінка так і робить, але брати вбитого нею чоловіка не залишають її у спокої: вдові пропонують вийти заміж за одного з них. Жінка знову йде за порадою до пустельника. На питання, чи бажає вона воскресити чоловіка, відповідає: “Ні”. Пустельник дає раду: хай обидва брати сплетуть по вінку, а вона обере того, чий вінок візьме першим. Брати приносять у руках лілії, проте не знають, що то квіти з могили убитого брата. Кульмінацією балади є поява убитого чоловіка, який став *upiorom*. Церква провалюється крізь землю. Покійник оживає, щоб

звершити правосуддя – покарати дружину та помститися братам, що поласилися на її красу [2, 145].

У короткому вступі до поеми "Дзяди" (II, IV частини, 1823) Адам Міцкевич пише про великий вплив на політ його фантазії усамітнених місць, романтизації ночей, вивчення обрядів, легенд та переказів про покійників, які повертаються у світ живих із проханнями чи попередженнями. "Дзяди" починаються твором "Upior". А. Міцкевич пише в листі до друга Яна Чекота, який займався підготовкою до друку "Дзядів", що першу частину не можна пускати до друку й що він написав кілька строф у пролозі "Upior": *"Jane. Według obietnicy jedzie 'Upior'. Kiedy w niedostatkach dawnych bogów muza obcuje z diablami, nie dziw, się tworzą podobne monstra"*. І далі вказує, що він один із тих, хто найкраще розуміє "Upiora", і зацікавиться, поки іншим знадобиться час, щоб його збагнути [20, 225].

У першому віршеві розповідається про покійника, що, ставши упирем, повертає собі молодість і шукає кохану. А. Міцкевич подає сповідь вампіра, який розповідає про своє страждання. У той час, коли всі люди бачать страшного закривавленого демона, він про себе каже як про нещасну істоту, що соромиться заговорити з коханою, мовчить та тільки споглядає її красу.

Марта Півінська у книзі "Погане виховання" пише, що в цьому вірші А. Міцкевич не дотримується традиційних фольклорних уявлень про вампірів, навіть "грубо" від них відступає, у порівнянні з використанням демонічних мотивів у ранніх баладах. Вона також ототожнює героя-упири з самим А. Міцкевичем [20].

У продовженні "Дзядів" А. Міцкевич переносить дію в греко-католицьку капличку неподалік від цвинтаря, де на поминальний день збираються душі померлих. Спочатку приходять двоє янголів, потім біля вікна каплички з'являється дух із вогняними очима, повними диму та іскор. Священик-співець, що єдиний бачить цю потвору, описує прихожанам, який вигляд має примара, та каже, що так виглядають потопельники.

Wszelki duch! Jakaz potwora!

Widzicie w oknie upiora?

Jak kosc na polu wybladly;

Patrzcie! Patrzcie, jakie lice!

W gebie dum I bluskawice,

Oczy na glowe wysiadly,

Swieca, jak wegla w popiete.

*Wios rozczochrany na czele.
A jak suchy snop cierniowy
Plonas miotle ognia ciska,
Tak od potepiecca glowy
Z trzaskiem sypia sie iskryska* [16, 165–176].

Увагу читачів автор скеровує на голову упиря (колись він був немилосердним лихварем) – на обличчя, чоло, каліцтва. У той час, коли герою з “Upiora” люди й автор, співчують, цей вурдалак не викликає ніякого співчуття ні в прихожан, ні в самого автора, ні в читачів.

Образ упиря, колишнього лихваря, знову з’являється в продовженні розповіді – у четвертій частині “Дзядів”. Композиційним стрижнем четвертої частини є діалог, у якому пустельник відкриває священику страшну таємницю: він – його колишній улюблений учень Густав. Сповідь про нещасливе кохання, про самогубство змушує священика переконатися, що перед ним *upior*. Несила подолати розпач від нерозділеного кохання призводить Густава до безвиході й відчаю, заподіяння собі смерті й загробного “упирського” життя.

Питання щодо сюжетного-композиційного зв’язку між II та IV частинами містерії А. Міцкевича відкривається на багатьох рівнях, зокрема в демонічній “упирській” природі героїв, у містицизмі й початках окультизму, навіть у загадкових “перетасовуваннях” частин поеми для публікації (друга та четверта, третя, перша та третя).

У пролозі до третьої частини А. Міцкевич вдається до прийому перевтілення: на табличці вказується, що Густав помер 1 листопада 1823 року, а Конрад, герой наступного твору “Конрад Валленрод” народився 1 листопада 1823. Оскільки це ніч поминання померлих, то вибір самої дати композиційно пов’язує другу та третю частини. Отже, не зазнавши щастя на землі, душа Густава звільняється від пут земного кохання й стає на шлях відчайдушного до самозречення служіння батьківщині. Таким чином А. Міцкевич переосмислює образ героя епохи середньовіччя Конрада Валленрода, до якого згодом звернувся в однойменній драматичній поемі. Історичний Конрад загинув за батьківщину, але його дух не залишив нескорені землі. У поемі Конрад – *upior*. Перший аргумент на користь цього твердження міститься в епізоді наприкінці першої сцени, коли скромний співець Конрад починає бліднути та червоніти, а Фелікс говорить, що ніч – це його стихія. Другим аргументом є діалог між

Юзефом і Конрадом. Юзеф із тривожною радістю каже Конраду, що його дух уже блукає, а очі під повіками блищать. Конрад починає співати пісню, дику, повну ненависті, у якій говориться про спрагу, жагу крові та помсти:

Piesc ta byla juz w grobie, juz chloda, -

Krew poczula – spod ziemi wyglada –

I jak upior powstaje krwi glodna:

I krwi zada, krwi zada, krwi zada.

Tak! Zemsta, zemsta, zemsta na wroga,

Z Bogiem I chocby mimo Boga! [2, 147]

В описі Конрадового співу використовуються порівняння ***I jak upior powstaje krwi glodna***, яке підкреслює його жагу крові. Священник Львович вигукує: "Це паганська (язичницька) пісня", а Капрал додає: "Це сатанинська пісня". На питання, чому А. Міцкевич включив цю пісню, М. Яньон шукає відповіді у "критиці фантазматичній", що на основі історії ідей та історії літератури пояснювала фантазії, фантазмагорії та "фантазми" [18, 34–35].

Подальший аналіз тексту драматичної поеми "Конрад Валленрод" дає підстави стверджувати, що А. Міцкевич відступає в змалюванні образу Конрада від фольклорних традицій у змалюванні упиря. Перед нами Конрад уже не ***upior***, а богоборець. У той час, як у другій частині "запропали" душі шукають якоїсь допомоги від людей, не маючи "метафізичних" претензій й не виступаючи проти порядку у світі, Конрад протиставляється навіть самому Богові [1, 147–148].

У драматичній поемі "Конрад Валленрод" А. Міцкевича уже немає ні міфологічно-релігійних уявлень, ні ортодоксально-християнських про упиря як про самогубцю або романтичного коханця. Вони поступаються місцем образу упиря – демонічного створіння, що визначене колективним ідентитетом. І страждання такого ***upiora*** не рефлексійно-споглядальне, а активоване помстою.

Отже, "упирські" мотиви в баладах С. Руданського тісно пов'язані з традиційними фольклорними сюжетами "про мертвих наречених" і не відступають від усталених фольклорних і романтичних літературних традицій у змалюванні образу упиря як антигероя. У романтичних баладах та поемах А. Міцкевича відбувається градація образу: від фольклорних образів упирів як "мертвих наречених" або самогубців у ранніх творах автор рухається до змалювання інфернальних образів із християнського пекла. Це дає

підстави стверджувати, що в пізніших романтичних творах А. Міцкевич наближується до байронічного демонізму.

Література:

1. Адам Міцкевич і Україна : [Зб. наук. праць] / Відп. ред. Р. Радішевський. – К. : Б-ка українця, 1999. – 345 с.
2. Айдачич Деян. Упир у польській літературі XIX століття / Деян Айдачич // Європейський вимір української полоністики / Наукове видання. Київські полоністичні студії : [Зб. наук. праць] / Відп. ред. Р. Радішевський. – К. : Б-ка українця, 2007. – 576 с.
3. Афанасьев А.Н. Мифология Древней Руси / А. Н. Афанасьев. – М. : Изд-во Эксмо, 2005. – 608 с., ил.
4. Войнович В. Українська міфологія / Валерій Войнович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
5. Ефименко П. С. Упыри (Из истоии народных верований) / П. С. Ефименко // Українці : народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 498–504.
6. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 507 с.
7. Історія української літератури : [у 8 т.] / За ред. П. Хропка, М. Яценка. – К. : Наук. думка, 1968. – Т. 2. – 534 с.
8. Кирилук Є. П. Український романтизм у типологічному зіставленні з літературами західно- і південнослов'янських народів (перша половина XIX ст.) – К. : Наук. думка, 1973. – 233 с.
9. Краснухина Е. Эрос смерти / Е. Краснухина // Фигуры Танатоса : Тема смерти в духовном опыте человечества : [философский альманах. Пятый специальный выпуск] : [отв. ред. А. В. Демичев, М. С. Уваров]. – СПб., 1995. – С. 74–83.
10. Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе [Электронный ресурс] / Г. Ф. Лафкрафт. – Режим доступа : <http://literature.gothic.ru/articles/hpl-esse.htm>
11. Паунд Э. Психология и трубадуры [Электронный ресурс] / Эзра Паунд. – Режим доступа : http://lib.ru/POLITOLOG/POUND/Troubad_m.txt
12. Руданський С. Твори : [в 3 т.] / С. Руданський – К. : Наукова думка, 1972. – Т. 1. – С. 362–379.
13. Українські поети-романтики : Поет твори / Упоряд. і приміт. Л. М. Гончарука ; Вступ. ст. М. Т. Яценка; Ред. тому М. Т. Яценко. – К. : Наук. Думка, 1987. – 592 с.
14. Франко І. Зібрання творів : [У 50 т.] / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 18. – С. 80, 512–526.

15. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии : Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М. : ООО "Издательство АСТ" : ООО "Издательство Астрель" : ООО "Русские словари", 2001. – 624 с.
16. Ballada polska // Opr. Cz. Zgorzelski, I. Opacki. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : ZN im. Ossoliskich, 1961. – 844 s.
17. Brückner A. Mitologia słowiańska i polska / Alexander Bruckner. – Warszawa, 1985. – 383 s.
18. Janion M. Polacy i ich wampiry // Wobec zła / Maria Janion. – Chotomów, 1989. – S. 33–53.
19. Janion M. Wampir : biografia symboliczna / Maria Janion. – Gdańsk : Słowo/Obraz. Terytoria, 2002. – 567 s.
20. Piwińska M. Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii / Marta Piwińska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. – 413 s.

УДК 811. 161. 2'373: 821.161.2-С1/7.08

Загоруйко Н.

ЛІНГВІСТИЧНІ СТУДІЇ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО В ЕПІСТОЛЯРІЇ

У статті досліджується лінгвістична робота видатного поета-шістдесятника, критика, перекладача й правозахисника Івана Світличного над словником синонімів української мови, яку він розпочав у другій половині 60-х років і продовжував у таборі та на засланні.

Ключові слова: альтернативне мовознавство, діалект, епістолярій, лексика, концепт, лексико-семантичні та ментальні особливості, синонімія, шістдесятники.

В статье рассмотрено лингвистическую работу выдающегося поэта-шестидесятника, критика, переводчика и правозащитника Ивана Светличного над синонимическим словарём украинского языка, которую он начал ещё в 60-х годах и продолжил в заключении и на ссылке

Ключевые слова: альтернативное языкознание, диалект, лексика, концепт, лексико-семантические и ментальные особенности, синонимия, шестидесятники.

The author of the article deals with the linguistics work – Dictionary of Ukrainian synonyms of a prominent literary critic, poet, interpreter and linguist Ivan Svitlychnyj.

Key words: alternative linguistics, dialect, epistolary creation, vocabulary concept, linguistics and mental particularities. synonymy, the men of the sixties.

Науковій роботі над словником українських синонімів в епістолярній спадщині Івана Світличного належить особливе місце, адже він вважав цю лінгвістичну роботу – *головною справою* свого життя. Його зацікавлення мовознавчими проблемами, як і його одnodумців, не було випадковістю – шістдесятники на повний голос заговорили про втрату самотутніх рис української мови та її бру-

тальне нищення, яке здійснювалось під гаслом “Розквіт і взаємозбагачення мов соціалістичних націй”.

У галузі офіційного мовознавства шістдесяті роки минулого століття позначені бурхливим виданням лексикографічних праць (шеститомний “Українсько-російський словник”, одинадцятитомний “Словник української мови” тощо), однак це лише на перший погляд могло видатись відродженням вітчизняної лінгвістики після терору 30-х років та винищення найвидатніших мовознавців, звинувачених у “шкідництві”. Насправді сфера мовознавства знаходилась під жорстким ідеологічним тиском і головним завданням цієї галузі науки було *кодифікування мови*: “Було це тим політично доцільнішим, що назовні воно могло здаватися не антиукраїнською політикою, а навпаки, максимальною турботою про мову”¹[2, 442].

Л. Масенко називає мовознавство шістдесятників *альтернативним* [див.: 4], адже національно свідомо інтелігенція орієнтувалась на вершинні здобутки Розстріляного Відродження не лише в мистецтві та поезії, а й у своїх лінгвістичних студіях. Одним із монументальних пам’ятників українського культурного відродження 20-х років у царині мовознавства був академічний “Російсько-український словник” за редакцією А. Кримського та С. Єфремова (Ю. Шевельов каже, що фактичним *spiritus movens* словника був молодий мовознавець Всеволод Ганцов). Словник вийшов у трьох томах до літери П (І-й (А-Ж), II-й (З-Н, у трьох випусках) і III-й (О-П, у двох випусках), а четвертий том, готовий до друку, не побачив світу через розгром Академії наук у 1933 році [8, 32].

Особливістю академічного “Російсько-українського словника” було те, що упорядники ввели до нього колосальний *фразеологічний* матеріал й ілюстрації з українських текстів, а також надали йому характеру *синонімічного* словника. Фактично це був український синонімічно-фразеологічний словник, тільки що провідне слово було російське [8, 33]. З огляду на ці особливості стає очевидним, що цей словник цікавив І. Світличного не випадково, він мав його при собі навіть у таборі. Сестрі Надії, яка у той час теж відбувала покарання у мордовському таборі, у листі від 7 грудня 1973 року, повідомляє:

¹ Неабияке значення для усвідомлення “турботи” про українську мову має збірник документів про мовну політику в Україні за редакцією Л. Масенко під промовистою назвою “Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциту” (К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006).

“Забезпечений я необхідною літературою набагато краще за Тебе (при мені – уяви собі – є навіть словник Кримського)” [5, 56]. З іншого листа до тієї ж адресатки від 26 листопада 1974 року довідуємось, що цей словник він завжди мав при собі.

Роботу над словником синонімів Іван Світличний розпочав ще до другого ув’язнення у 1972 році, а його мовознавчі інтереси також засвідчила рецензія “Новий словник. Який він?” на тритомний “Російсько-український словник”, надрукована під прізвищем перекладача Анатолія Перепаді. Але найінтенсивніший період над укладанням словника синонімів української мови припадає саме на період другого ув’язнення та заслання 1973–1980 років і до фатального інсульту вченого, який стався у Маймі в серпні 1981 року. Очевидець тієї наполегливої табірної роботи світов’язень Івана Світличного Семен Глузман пригадує: “...А ще був словник. Дерев’яна скринька з картками в комірках. Усе новими і новими картками. Іван укладав Словник. Щодня, в перервах між працею, віршами, людьми...” [1, 477]. Сам І. Світличний постійно наголошував: “Основне заняття моє – словник. Заліз я в нього по самісінькі вуха. Робота цікава й результативна, тільки що нескінченна, весь вільний час забирає, навіть і читати ніколи” [5, 316].

На жаль, через нестерпні умови ізоляції та стан здоров’я він не завершив свою роботу, однак скриня з тими картками збереглась, а листування проливає світло на нереалізовані задуми в’язня сумління й допоможе сучасним лінгвістам довести цю самовіддану справу І. Світличного до кінця.

Лексикографічна робота І. Світличного має кілька ключових аспектів: формування джерельної бази, на матеріалі якої укладався словник (це як лексикографічні праці, так і зразки художньої літератури); зацікавлення діалектами та говірками різних регіонів України; обґрунтування методів та принципів роботи.

Укладання словника синонімів І. Світличний розпочав, імовірно, із систематизації дієслів, адже, детально описуючи свої результати, зауважує, що одночасно (як продовження цієї роботи чи як апендикс головної теми) пробує семантично класифікувати дієслова і для цього потрібна відповідна література: “Орфографічний словник” як реєстр дієслів, “Експериментальні дослідження семантики російського дієслова” (М. : 1966) та “Ідеї та методи сучасної структурної лінгвістики” Ю.Апресяна, “Антонимия в русском языке” Л. Новикова (М. : МДУ, 1973). Класифікуючи дієслова за

семантичною ознакою, відкрив для себе цікавий принцип, своєрідне продовження роботи над синонімами: “Синонімічні гнізда групуються в більші єдності, а ті – в ще більші – і так можна дійти такої систематики, яку ботаніки мають щодо рослин або хіміки щодо елементів. А ще можна ділити слова на візуальний, звуковий і т.п. світи” [5, 116].

Зауважував, що дієслів зі значенням “*відокремлювати(ся)*” уже кількасот. Так само багатий синонімічний ряд мають дієслова “*покрайшувати(ся)* – *погіршувати(ся)*”, “*збільшувати(ся)* – *зменшувати(ся)*” тощо. Прагнув розробити схему, за якою абсолютну більшість дієслів можна було б помістити в певні рубрики за їхнім значенням: “Треба тільки, щоб ця схема була логічно стрункою і охоплювала якомога більше дієслів (не знаю, чи можна охопити всі – це було б ідеально)” [5, 125].

Картотека синонімічного словника науковця містила кілька десятків тисяч карток систематизованого матеріалу, а деякі лексичні гнізда мали понад сотню синонімів. Особливо вражало Івана Світличного багатство ботанічної, орнітологічної та іншої природничої лексики через наявність у ній дуже стійких *діалектизмів*. Зі спогадів Зиновія Антоноюка з Холмщини та Григорія Герчака з Галичини відомо, що вони на прохання І. Світличного записували йому діалекти з рідних говірок. Зокрема, З. Антонюк підібрав 50 синонімів до слова “їсти”, планував ще підготувати синонімічні ряди найпоширеніших дієслів, але на заваді реалізації цього задуму стало переведення З. Антоноюка в іншу зону.

І. Світличний ретельно працював над створенням своєї лінгвістичної концепції. Зауважував, що ця робота цікава не тільки фактичним матеріалом, але й принципами його опрацювання, які сам виробляв і постійно вдосконалював. Наголошував, що його принципи відрізняються суттєво від принципів, на яких ґрунтувались синонімічні словники того часу, адже не боявся, що українська мова може видатись багатшою за російську. Влучну характеристику тим “принципам” дає Юрій Шевельов¹, зазначаючи, що “втручання у внутрішні закони мови було радянським винаходом і новиною” [7, 267], адже окрім “класичних” зовнішніх утисків мови, які застосо-

¹ Див. Соціолінгвістичне дослідження Ю.Шевельова “Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941) : стан і статус” // Вибрані праці : [у 2 кн.] / Ю. Шевельов. — К.: Києво-Могилян. акад., 2009. — Кн. 1. Мовознавство — [2-ге вид]. — 583с.

ували на окупованих українських землях поляки, румуни, чехи, радянська система встановлює *контроль над структурою української мови*, забороняючи певні слова, синтаксичні конструкції та граматичні форми тощо. Великого значення І. Світличний надавав діалектам – адже саме вони, як відомо, чи не найкраще зберігають самобутність регіонів та колорит, передаючи найтонші відтінки значень, офіційне мовознавство називало їх анахронізмами. Тому, окрім словника синонімів української мови, І. Світличний планував написати й відповідну теоретичну працю з обґрунтуванням своєї концепції, де мав подати своє осмислення семантичних зв'язків у лексиці та їх класифікацію: “Наслідком цього буде не тільки словник такого типу, якого у нас ще немає, але – якщо духу вистачить, – можливо, трактат про системність лексики [5, 317]”.

Іван Світличний найбільше цікавився працями із семіотики Тартуської школи, зокрема творчістю Юрія Лотмана, структуралізмом Ф. де Сосюра, Е. Бенвеніста (“Загальна лінгвістика”). Ці праці мали для нього велике значення, про що неодноразово пише у листах до дружини: “В основному читаю лінгвістику і працюю над словником – останнє захоплення найбільше і наслідки роботи найреальніші” [5, 311].

Саме читання лінгвістичних праць давали І. Світличному більшу естетичну насолоду, ніж художня література. Прочитавши останні випуски тартуських збірників із семіотики, не приховував свого захоплення: “Така неймовірна іноді глибина і розкіш думки, що, здавалося б, на знані й презнані речі відкривають тобі очі, як сліпцеві, ти сприймаєш світ і літературу так наново, що сором стає за власне невігластво й безпорадність. От би в українському літературознавстві хоч би одного мацюпусінського Лотмана” [5, 488].

Перебуваючи на заслані, І. Світличний замовляє Анні-Галі Горбач праці з лінгвістики, виданні в Празі, Варшаві, Будапешті, Кракові, Вроцлаві. Перелік періодичних фахових видань, які хотів би мати в таборі, просто вражають, наприклад, на 1976 рік це приблизно двадцять часописів: “Літературна Україна”, “Філологічні науки”, “Мовознавство”, “Радянське літературознавство” “Книжковий огляд”, “Друг читача”, “Літературна газета”, “Питання мовознавства”, “Російська література” тощо.

У листі до дружини від 30 квітня 1976 року щодо словників писав: “Взагалі треба купувати без винятку все, що трапляється з українського словникарства. *Май на увазі, що синонімічний слов-*

ник буде основним, що я зроблю в своєму житті [виділення курсивом – наше] (якщо, звичайно, закінчу його)" [5, 321]. Він стежив за всіма лексикографічними виданнями різних галузей, адже деякі видання були дуже цінними з погляду лексичного складу. Напередодні другого арешту замовляв у А.-Г. Горбач шеститомний словник французької мови П. Робера, зазначивши, що це видання потрібне йому не лише для перекладацької практики: "Я словниками цікавлюся спеціально, може, мені згодом вдасться й самому створити щось в цій галузі" [6, 130].

Він просить Леоніду Світличну обов'язково придбати словник "Суспільно-економічної термінології", "Лікарські рослини Карпат" В. Комендара, "Мінералогічний словник", "Словник іншомовних слів", "Синонімічний словник-мінімум" В. Ващенко, "Есперанто-російський словник". Отримавши перший том "Словника староукраїнської мови", зізнався, що "вражений капітальністю роботи. Річ неоціненна! Буду потроху студіювати" [5, 89]. Замовляючи літературу у Г. Міняйла, наголошував, що в першу чергу його "цікавлять будь-які українськомовні словники (я їх назбирав чимало, вдома там їх ціла купа, особливо з 30-х років)" [6, 213].

Як ми вже зазначили, І. Світличний уважно студіював дослідження з діалектології, з-поміж яких виокремлював "З історії та географії діалектних слів" В. Ващенко (Х., 1962), "Практичний словник семантичних діалектизмів Закарпаття" (Ужгород, 1958) та "Лінгвістичний атлас українських народних говорів закарпатських областей УРСР" Й. Дзендзелівського, "Словник діалектизмів українських говірок Одеської області" А. Москаленка, "Топоніміку гірських районів Чернівецької області" Ю. Карпенка (Чернівці, 1964), "Словник бойківського говору" Ю. Кміта (Самбір, 1934), "Географічні назви Бойківщини" Я. Рудницького (Вінніпег, 1962), "Українську історичну лексикологію" (Одеса, 1972), "Карпатську діалектологію і ономастику" (М. : Наука, 1972). Яке значення мала ця лінгвістична література для Івана Світличного, промовисто свідчить його лист від 31 липня 1976 до дружини та сестри Надії: "Днями у мене було справжнє свято: я отримав фотокопію омріяних "Матеріалів до словника буковинських говорів" – матеріалів для мого словника справді незамінних" [6, 338].

Окрім студіювання спеціалізованої лінгвістичної літератури, неабияке значення для поповнення лексичних ресурсів давало виписування слів з прочитаних художніх творів. Іван Світличний

зауважував: “Якщо за цим показником судити про якість літературного твору або хоч про його мову, то одне з найпочесніших місць посяде Загребельний, потім Земляк, а Гончар буде далеко під кінець списку, – це, якщо не брати до уваги Ільченка, Лукаша та деяких інших, що останнім часом не пишуть” [5, 378]. Також для словника дуже вдячний матеріал був у Івана Франка, Лесі Українки та Миколи Бажана.

Цікаво, що Надія Світлична, відбуваючи покарання в мордовському таборі (1973–1976рр.), теж почала працювати над *словником мікробіологічної термінології*. Роботу над ним вона не закінчила, але консультації І. Світличного в листах відкривають нам особливості його власних принципів роботи над синонімічним словником.

Найперше Іван Світличний не радив сестрі виписувати та читати літературу про словники, бо це могло лише заплутати нефахівця. Натомість рекомендував виписати, які тільки можливо, словники подібного характеру для прикладу і, читаючи та аналізуючи їх, виробляти відповідні принципи й для свого словника. Найважче завдання, на думку І. Світличного, це “скласти словник, тобто реєстр термінів, які слід включити до словника, щоб охопити всю термінологію обраного профілю, і не включити зайвого, особливо з суміжних галузей” [5, 41]. Відтак із самого початку необхідно усвідомити різницю між філологічним тлумаченням слова (етимологія, сфера вживання, поєднання з іншими словами, полісемія тощо) і тлумаченням фаховим. Іван Світличний не рекомендував сестрі ділити роботу над словником на два етапи: “Спершу добір слів та висловів, а потім їх переклад – навпаки, все, що можна, треба пробувати одразу ж і перекладати, і Ти тоді побачиш, що це речі надто взаємозв’язані, щоб їх можна було чи слід було ділити на два етапи” [5, 56].

Іван Світличний усвідомлював усю небезпеку “зближення та взаємозбагачення мов”, яка спричиняє розмивання граматичних норм мови та веде до її занепаду. Тому актуальною для І. Світличного була проблема перекладів російських дієприкметників, про що промовисто свідчить не лише рецензія “Новий словник. Який він?”, а й епістолярна спадщина дисидента: “Розглядаючи мікробіологічну термінологію, Ти пишеш, що “дієприкметникові форми на -юч, мабуть, цілком обійти неможливо”. Категорично не згоден! У 30-х роках любісінько обходились без них. Навіть у Твоїх прикладах

“целюлозоруйнуючі організми” можна замінити на “-руйнівні”, а про “азотфіксуючі”, “амоніфікуючі” треба добре подумати, чи не слід їхні суфікси замінити на “-альний” або “-ильний”: колись ці суфікси були дуже продуктивними і звучали природно” [5, 194]. Це дуже важливий момент для розуміння наукового методу дослідника, який свідчить про бажання Івана Світличного максимально зберегти самобутні риси української мови тоді, коли офіційне радянське мовознавство всіляко заохочувало вживання поширених в російській мові активних дієприкметників теперішнього часу, не властивих українській мові.

У листі до Віри Вовк від 30 вересня 1979 року Іван Світличний зізнавався, що “наукові студії – наймиліші моєму серцю, і за інших обставин я нічим іншим і не займався б” [6, 344]. Укладання синонімічного словника для інтелігента, культурника І. Світличного було заняттям природним, адже стан книги в державі та й словникарства зокрема є показником культурного рівня науки та інтелектуального розвитку нації.

Відтак, головною справою свого життя вчений вважав роботу над словником українських синонімів. Зацікавлення мовознавчими проблемами у І. Світличного не було випадковістю. Національно свідомо інтелігенція на повний голос заговорила про втрату самобутніх рис української мови та її брутальне нищення, яке здійснювалось під гаслом “Розквіт і взаємозбагачення мов соціалістичних націй”. І. Світличний серйозно замислився над створенням власної словникової концепції, адже офіційне мовознавство боялося визнати, що українська синоніміка багатша за російську. Вчений захоплювався діалектами, адже саме вони якнайкраще зберігають самобутність та колорит регіонів, передаючи найтонші відтінки значень, натомість офіційне мовознавство називало їх анахронізмами. Тому, окрім словника, І. Світличний планував написати й відповідну теоретичну працю з обґрунтуванням своєї лінгвістичної концепції, зокрема щодо осмислення семантичних зв’язків у лексиці та їх класифікації.

Література:

1. Доброокий. Спогади про Івана Світличного / [упоряд. Л. Світлична, Н. Світлична]. – К. : Час, 1998. – 572 с. – (Українська модерна література).

2. Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби : 1992–2002 / Оксана Забужко, Юрій Шевельов ; [упоряд. О. Забужко]. – К. : Висока полиця, Факт, 2011. – 504 с.
3. Коцюбинська М. “Зафіксоване й нетлінне” : Роздуми про епістолярну творчість : [монографія] / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і Літера, 2001. – 300 с.
4. Масенко Л. Мова і суспільство : Постколоніальний вимір : [монографія] / Лариса Масенко. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2004. – 164 с.
5. Світличний І. Голос доби / Іван Світличний ; [упоряд. Л. Світлична]. – К. : Сфера, 2001. – Кн. 1 : “Листи з “Парнасу””. – 544 с.
6. Світличний І. Голос доби / Іван Світличний ; [упоряд. Л. Світлична, Н. Світлична]. – К. : Сфера, 2008. – Кн. 2. – 424 с.
7. Шевельов Ю. Вибрані праці : [у 2 кн.] / Юрій Шевельов. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2008. – Кн. 1–2.
8. Кн. I : Мовознавство / Юрій Шевельов ; [упоряд. Л. Масенко]. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2008. – 583 с.
9. Шевельов Ю. Портрети українських мовознавців / Юрій Шевельов ; [упоряд. Л. Масенко]. – К. : Видавничий дім. “КМ Академія”, 2002. – 130 с.

УДК 82.09

Кир'янчук Ігор

ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА ОРЕСТА: ПРОБЛЕМА ФІЛОСОФІЇ БУТТЯ

У статті, завдяки якісному підходу до осмислення буттєвих явищ, виокремлено своєрідну філософську віху, властиву поетичному світу Михайла Ореста. Автор дослідження через прискіпливе тлумачення творів яскраво демонструє ключовий об'єкт в Орестовій поезії – буття. Саме буттєві аспекти, вдало зарисовані у філософську лірику, самовідкриваються у процесі аналізу поетичних творів. Стаття доводить, що творчість Михайла Ореста можна розглядати як нероздільний елемент загального філософського вчення про буття.

Ключові слова: філософія, буття, осмислення, думка, твір, часові рамки, просторові деталі, душа, гріх, мудрість, поетичний світ.

В статье, благодаря качественному подходу к осмыслению бытийных явлений, выделено своеобразную философскую веху, свойственную поэтическому миру Михаила Ореста. Автор исследования через тщательное толкование произведений ярко демонстрирует ключевой объект в поэзии Ореста – бытие. Именно бытийные аспекты, удачно зарисованные в философскую лирику, реализуются в процессе анализа поэтических произведений. Статья доказывает, что творчество Михаила Ореста можно рассматривать как нераздельный элемент общего философского учения о бытии.

Ключевые слова: философия, бытие, осмысление, мнение, произведение, временные рамки, пространственные детали, душа, грех, мудрость, поэтический мир.

The article through qualitative approach to understanding the existential phenomena, determines the kind of philosophical milestone inherent poetic world of Michael Orestes. The author of the research through thorough interpretation of the works demonstrates clearly the key object of the poetry by Orest –

the being. Those existential aspects successfully written in the philosophical lyrics are realized in the analyzed poetry. The article argues that creativity by Michael Orest can be seen as an inseparable element of general philosophical theory of being.

Key words: *philosophy, being, thinking, thought, work, time boards, spatial details, soul, sin, wisdom, poetic world.*

Михайло Орест є творцем унікальної філософсько-естетичної творчої палітри, збагаченої неординарним підходом до осмислення найвагоміших буттєвих явищ: життя і смерті, долі і недолі, емігранта і Батьківщини, кінця земного світу і початку зародження зла, краси природи і погодної бурі, ідеального та утопічного тощо. Його твори, перенасичені метафоричним обрамленням, відкривають якісно нову віху як в українській, так і в європейській літературі загалом. Кожен філософський аспект, відкритий у його творах, потребує ґрунтовного вивчення та дослідження як нероздільний елемент загального філософського вчення про буття.

Творчість Михайла Ореста досліджували у свій час такі вчені, як С. Гординський [3], В. Державин [4], Я. Славутич [15], І. Кошелівець [10], І. Качуровський [6] та ін. З-поміж сучасних дослідників слід назвати С. Павличко [12], М. Слабошпицького [13], Н. Кириєнко [8], Ю. Коваліва [9], О. Астаф'єва [1], М. Ільницького [5], О. Бросаліну [2].

Вірш із назвою, що передає зміст усіх наступних думок, вимовлених у ньому “Я вернувся до тебе, отчизно моя...”, насичений невимовним ностальгічним настроєм. Поет відчуває запах рідної землі, яка в його чуттєвих гранях пахне чебрецем і полином. І цей миттєвий запах переходить у загальний аромат віків. У процесі розгортання твору автор обіймає розмислом усі три буттєві часові рамки: минуле, сучасність та майбутнє. З минулого йому являються його предки, які з теплотою, “в спочуванні чуткім”, “незреченої добрості повні” посилають “привітання любовні” і закликають примиритись та прийняти закінчення свого земного віку (“Перейти їх осель всюдисущий поріг І навік прояснитись” [11, 14]). У теперішньому, слід розуміти, ліричний герой вірша вертається до рідної землі, всміхається їй та вітає її незміряні простори. А в майбутньому – він стає душею, яка завітчається в “невинні вінки”. І вона, врешті-решт, як витікає з контексту, буде усміхатися долинам (як і в теперішньому часі) та пахнути в наступні віки полином і чебрецем.

Майстерна метафорична образність відкрита у вірші "Гроза", де письменник змальовує з багатьох точок зору мить затемнення неба бурею, що невідхильно йде на двобій з спокоєм будня. Він описує чорні хмари, що заступають небосхил перед грозою, наступним майстерним чином: "Потужні вепри вибігли на обрій, Вони ревуть, великі і недобрі..." [11, 14]. Він зазначає, що вони безупинно тривожить людський світ, стаючи вісниками дисгармонії у серцях людей: "Спинаються в тісноті далини, І знов біжать, і далі мчать вони..." [11, 14]. Символ грози Михайла Ореста – "незримий велетень". Він женеться за хмарами, та так, що "Від грому стіп його тремтять долини" [11, 14]. Він порівнює вітер під час бурі з подихами ловця грізного, що, не відаючи дороги, женеться уперед, немов скажений. У третій строфі автор й не ухиляється від метафор, і описує буття під час грози у ключі безпосереднього, прямого осмислення навколишнього світу: "В безсонних, темних хатах плачуть діти, У лісі з стогоном спадають віти..." [11, 15]. Завершують строфу красиві рядки, у яких автор порівнює берег річки – з її вічною оковою, що не дає вирватись воді за межі дозволеного: "Річки хитають берегів окови" [11, 15]. Вірш завершується четвертою строфою, в якій автор, судячи з настрою, звершує апогей грози, під час якої: "Дуби горять, роковані на скін, Горять дуби, палають ніжні липи..." [11, 15]. Таким чином, десь далеко, в "неозорій чорняві рівнин", там, де рідко ступає людська нога, понурі лови завершуються... Залишається рахувати завдані збитки. Як душі, так і природі.

Вірш "Бачу голе і пустельне поле..." пройнятий невимовним почуттям самотності, що навіть дещо асоціюється з буттєвою пустотою, де все є і водночас нема нічого. Він бачить перед очима самоту, що тріумфує "на понуро-рівнім виноколі". Далі автор заглиблюється в опис пустоти, що жахає своєю непривабливістю: "Тут ніколи не росли жита, Не лунала радість копита" [11, 15]. Він порівнює голе пустельне поле з німим ланом, де оселилися "тільки втома, тільки самота", що виглядають як страх свободололюбивої поетичної душі перед безоднею. Він пише про той світ: "Тільки небо сіре, нахолоде, Що не чуло і не знало грому" [11, 15], таким чином демонструючи безликість та непевність диковинного простору лану. Він не заворює, він лякає. Він порівняє небосхил з "безмежним оком втоми", що не знає спокою ні вдень, ні вночі та все дивиться "в землю вбогу". І двома словами завершує твір, що ніби продовжує знову і знову процес свого написання: "Далечинь

пуста”. Тобто, поет не бачить кордонів у цьому понурому просторі і його торкається легкий жах, коли він дивиться на цю безвихідь.

У вірші “Минає утомна, безрадісна днина...” поет описує захід сонця, що знаменує закінчення ще одного будня. Він з сумом на пері описує початок сну природи, коли та переходить на фазу свого звичного спочинку: “Трізні догоряють на заході хмари, І тиша спадає, надходить спокій” [11, 15]. Орест поетапно виявляє настання вечора, що завершує безрадісну днину та дарує світові барви темноти. “Ти ждеш – і погасли багрянці на небі” [11, 15] – складається враження що автор, як і читач, опиняється під літнім небом і дивиться ген-ген за обрій, де зникають останні сліди сонця. Він порівнює присмерк – межу між днем та ніччю – з тиходумним чаклуном, який вміє застосовувати свої чари у житті. Як результат власних здібностей, присмерк-чаклун “...в затоки блаженні, Таємно пливе понад килимом рун”.

Наступний вірш “Вгорнулись парки і сади...” є класикою романтичної поезії, у якій з сумом автор зображає свої трагічні почуття. Він свого персонажа – дитя – посилає в осінь, аби воно зрозуміло, що жовтий лист забрав з собою кращі буттєві миті. Він задає дитяті запитання, яке символізує, згідно контексту, його романтичне минуле: “Дитя, чого шукаєш ти В пожовклім листі?” [11, 15]. Таким чином, в ін. ставить риторичне запитання, бо відповідь у нього єдина: нічого у ньому ти вже не знайдеш. Він знову малює художньо-естетичну палітру, в яку вгортає філософський аспект буття як минулого часу: “Минає все, як легкий дим, – О тлінний світе!” [11, 16] Знову ж таки, автор вказує на те, що передусім духовні цінності несуть вічність, а матеріальні – притаманні світові – воно скоро минулі і не варті того, щоб ними жити. Він образами природи пише про свої старі почуття, які вже не відродиш: “Квіток не знайдеш ти під ним, Минули квіти” [11, 16] або “Весняним кленом я буяв: Та вгасли весни” [11, 16]. Він пише про старість, яка вже не має почуттів юності і йде до своєї завершальної фази: “І цвіт побляк, мій лист опав І не воскресне” [11, 16]. В останній, четвертій строфі, автор, застосовуючи щось схоже на визначення, пише: “Я – сум, я – попіл забуття, Я – далі млисті” [11, 16]. Його ліричний “я” – це не він сам, це увесь світ, кожна людина, яка розуміє, що час людський – скінченний і це приносить сум як провідний еталон буттєвої догматики.

Вірш “Вночі, прокинувшись” – це фрагмент березневої ночі, коли природа має два обличчя. Одне яскраве – це пробудження

усього рослинного і тваринного світу, загальне вселюдське піднесення, з іншого – це танення сірих снігів, що супроводжується якимсь млюським болем у поетичному світогляді. Саме друге обличчя зобразив Орест у своєму творі. Образи, якими насичений твір, віддають сильним буттєвим холодом. Вони увиразнюють філософський мотив приреченості людського буття, яке може не тільки радувати, але й жахати: "сторожка передсвітання тиша", "старі недобрі миші", "кора набряклих стін", "холодний, мокрий сніг", "чорні паркани", "безсонних злих доріг". Автор описує нав'язне природою переживання, яке, судячи з усього, явилось йому в схожу пору, що пояснює вдало відтворене буденне почуття неспокою. Він порівнює мишей, що годинами гризуть стіни, з бідною. У творі зображено багато просторових деталей, а саме: кімнату, ринву, стіни, мури, паркани, дороги... Усе деталізується і водночас поєднується у вихор якоїсь скороминущої приреченої емоції, що дає автору стимул до таких понурих роздумів.

Вірш "Я пісні отчизни слухаю..." починається з епіграфу, що передає настрій усього вірша, звершеного з двох катренів: "Ой з-за гори сніжок летить, А в долині козак лежить..." [11, 16]. Автор описує свої почуття, коли він слухає акорд рідної мелодії. Для нього рідна українська пісня, наче обличчя долі: "проста, лагідна, смутна". Він вгадує у рядках своє майбутнє, а саме смерть поза межами рідної землі: "в полі скінчити життя". Поле – це простір, що знаходиться далеко, слід розуміти, від дому. А завершення вірша, що відображає поетичні думки замріяного поета – раненого в долині козака, знову стосується рідної землі і рідної пісні: "І потім душею полинути В тихе пісень забуття" [11, 16].

Вірш "Повніться земля..." , епіграфом до якого стала фраза з "Слова о полку Ігоревім", дарує картину настрою військового походу. Першу та останню строфи можна назвати рядками-антонімами за своєю художньо-образною суттю. У першій строфі все починається: "Повніться земля Тупотом копит, Спалахнув здаля Золочений щит" [11, 17]. У наступних рядках – в октаві, що стоїть між двома катренами – він пише про серце, що втомилось через печаль, через "тумани тужні" та "вітри потужні". І він запитує, навіщо живе надія – "Тож навіщо мріє, Злотом пломеніє Нам остання милость" [11, 17]. І завершується твір зникненням війська з життєвого обрію: "І пропав нараз Дружній грім копит, В далині погас Золочений щит" [11, 17]. Твір сміливо можна розглядати в контексті "життя ідеї".

Військо – це ідея, що йде вперед, що втомлюється і дає марну надію, а коли стає остаточно зрозумілим, що шлях нездійснений і йти далі немає сенсу, усе розпадається, ніби й не було.

У творі “Сторож” автор майстерно зображує фантома-захисника рідного краю, що віками стояв на вхідній брамі до створеної власними руками людської гармонії. Він – ліричний герой вірша – це мовби непоборний ангел, що звершив незнані людству дива (Ти привид горя і втрати Прогнав у надра кам’яні; Все зло, настрашене тобою В безсилий поринало сон [11, 17]). Він загнав у печеру дракона зла, давши змогу підзахисному народу жити за законами добра та пишатися красою світу (На сонці сяли добрі рала, В садах лунали співи дів [11, 17]). Та казкове життя за законами самої казки коли-небудь кінчається і тоді настає невимовний смуток. Так відбулося і в “Сторожі”... Коли землю почала заковувати у кайдани пільма, ангела не стало (І ти пішов, покинув нас, Пішов навіки – і в тумані Вогонь твого меча погас [11, 18]). Він зник, але пам’ять про його добродійство лишилася. Автор запитує у нього, ким він був насправді (То хто ти був, незнаний друже? Уяви витвір, милий мій? [11, 18]). І відразу переходить до зображення того, що сталося після зникнення захисника (Ми нині хилимось, недужі [11, 18]). Та нема того, хто б їх урятував. Він був і його не стало. І завершується твір невтішним прогнозом на майбутнє люду, що судячи з контексту, став абсолютно беззахисним (В одежі білій омертвіння Всіма путями йде зима [11, 18]).

Вірш, написаний у 1938 році, можна назвати легендою-передбаченням майбутнього, що вилилось чи то у Другій світовій війні, чи виллється своїм страшним вулканом у жахливому майбутньому. У ньому автора передбачає апокаліптичні мотиви, що можуть збутися у найбільш лихий для людства період часу. Твір “У книзі старовинній я знайшов...” сповнений цікавими філософськими рисунками, що вражають своєю глибинною сутністю. Автор пише, що віднайшов “рукопису незнаного уривок”, тобто гігантський філософський мотив для творення поезії. Він прочитав його зміст, що був неповним. Він пише, що уже віддавна почали збуватися лиховісні ознаки, передбачаючи таким чином смерть усього світу. Він показує ненаситний страх, що знайшов своє втілення у світі в людському гріхопадінні і виступив як прямий наслідок людського злодіяння. Природа показує свою вбивчу сутність (Дерева не цвіли, зникали квіти З лица землі, і в пурпурових ризах Погрозово палали вечори

[11, 18]). Потім він переходить до оприсутнення зла безпосередньо у людстві, яке через свою марноту знищує себе і свого ближнього (Злоба порок, неситі насолоди Нещадно коротили дні людей [11, 18]). У нього за змістом уривку починають виявлятися фази людської згуби, тобто сама суть людського гріхопадіння – це мовби політ над безоднею, що виникає як плід зла та прагну захопити у свій смертоносний полон якнайбільше безсмертних та нетлінних людських душ. Далі він описує поведирів зла, що прагнуть своєю ілюзорною мудрістю звести народи у лапи смерті (Постали лжепророки між народом, Жорстокі, владолюбні і підступні [11, 18]). Автор дає поштовх для осмислення природи людського гріха. Він виявляється або в одному мотиві, коли людина чинить гріх – він їй зараховується, але ніхто не прагне його повторювати; або в іншому – коли гріх перетворюється у щось до незбагненності гірше, коли він стає своєрідною буттєвою модною тенденцією, що не визнає ні картання, ні совісті, ні навіть співчуття. Далі йдеться про шлях до гріхопадіння (Вони погнали світ в безодню згуби, Бо нечестиво славили Безсутнє [11, 18]). Цей шлях – тропа до абсолютного духовного регресу, на думку автора, – це наслідок вихваляння того, що не має у собі ніякої реальної правдивої суті. Це, слід розуміти, прагнення до збагачення, до будь-якої людської слави, до ототожнення себе з гріхом. Безсутнє – це слово, яке автор підняв до великої літери. Зрозуміло, він зробив це спеціально, що одним словом передати тисячі марнотратних людських ідеалів, за якими всі женуться та ніхто не здобуває. Це те зерно недолі, паростки якого зростають у людській свідомості ще з народження (якому передує гріх зачаття). Далі поет описує страшні речі, що записані в рукописі і спіткають людство (Жертовники війни горіли; небо Диханням битов опалаялось. Голод, Чума і мор пустошили краї [11, 18]). Дане авторське передбачення можна сприйняти з двох різносторонніх, та абсолютно здійснених для тлумачення точок зору: 1) Це Друга світова війна, коли увесь світ охопив незнаний досі смертоносний вихор, коли люди вимирали як мухи та народами керували тирани. Та 2) Це передбачення подальшого майбутнього, коли люди обезуміють до такого рівня, що не буде цьому межі. Він демонструє у наступних рядках рукопису страшну картину людського свавілля (Люд обезумілий святині нищив, Безчестив кладовища і вбивав Усіх, хто опирався злому чину [11, 18]). Він пише, що людство до такого рівня очерствіє, що посягне на те, що йому безпосередньо не належить. Воно дано з небес. І

людство піде убите й те, найсвятіше та найвідданіше, що єдине могло б його урятувати. Далі в рукописі говориться про мудреців, що пішли подалі від цього зла, щоб перебувати подалі від цивілізації та мати хоч один шанс на порятунок від духовної згуби (Останні мудреці пішли в пустелі; В печерах оселившись, день у день, Молитву діючи, вони чекали Кінця Речей [11, 18]). Автор знову ж таки підіймає слова “Кінця Речей” до великої літери. Тут можна провести невелику аналогію: Кінець Речей та Безсутнє. Тобто, прославляючи марноту, людство наближається до кінця світу. Усе скінченне, що люди визнають за мету, веде їх до останнього страшного дня. І далі продовжується рукопис, де написано, що (Але ватага дика Знайшла до них тропу через піски І, піднята намовою жаскою Проводирів диявольських, убила Обранців мудрості [11, 18-19]). Тобто, навіть втеча від звичного життя не врятувала тих, хто збагнув велику мудрість. Зло добралось до них. І, знаючи, що вже не переконати їх стати на сторону безодні, використовує найбільший підступ слабкості – убиває їх. Урешті-решт, фрагмент рукопису завершується і показує, що стається після смерті обранців мудрості (І враз блакить Потьмарилась. Могутня буря, грім... [11, 19]) Тобто, завершується рукопис на початку кари за смерть тих, що визнав мудрість за свій шлях. Твір завершується каскадом слухних запитань автора до нас, що стає здаватися, ніби цей рукопис й справді був прочитаний Орестом, а не вирізьблений з творчої уяви. Він хоче дізнатися, ніби просячи у читача підказки (Що це було? Грізна пересторога? Легенда стародавня? Темна провість Не знаного нікому прозорливця? І чим кінчалася гідна дива повість? [11, 19])

У наступному творі “Прийдешнє – пуша, в пїтьмі вся, німа” автор демонструє скінченність та марноту людського життя, що йде та уривається. Він називає прийдешнє німою пушею, сповненою темряви. Пише, що людське життя – це і голос, і водночас німота (Стежки – слова, та слів у ній нема [, 19]). Його бачення людського шляху дуже гірке (Ти йдеш, глядиш; навколо тьма і тьма [, 19]). Людина насправді не знає, яке її майбутнє чекає і куди заведе його дорога. Автор називає незнання тьмою. І завершує твір тим, що людина знає від свого появилення у світі – це те, що коли-небудь їй доведеться розпрощатися із життям (Одне ти знаєш: тиха і смутна, Тебе по той бік прірви жде труна [11, 19]).

Наступним розгляну твір “Замети, глибокі замети...”, де автор з надзвичайно правдивою чіткістю описує тяжку долю поета, що

стає, по суті, вигнанцем за ідеали, котрі несе у житті. Він поєднує два різнопланових, проте схожих буттєвих аспекти: поетичну смерть (яка водночас є завершенням творчого шляху письменника) та зиму (яка є завершальним епізодом природного буяння; символом певної порожнечі). Замети виступають символом втрати, якою є кончина поетичного світу. Образи снігу (Снігами завіяна даль, Снігами повиті, поете, Мовчання твоє і печаль [11, 20]) виступають як структурний елемент забуття. Тобто, сніг – це вже те, що не вернути і те, що загублене на віки. Водночас, сніг символізує буттєвий сенс, що полягає у невідворотності людського кінця. Навіть мовчання і печаль стають на другий план, коли випадає останній сніг, який забирає усе життєве. У другому катрені описано наслідок діяльності снігу (Умреш ти в безликій пустині [11, 20]). Можна припустити, що сенс цього рядка полягає у тому, що поет – як носій певної людської мрії – вмирає там, де вже не ступає людська нога і не живе поетична думка. Проте, як каже автор, смерть не пройде марно, відчуватиметься, що людство все ж таки когось втратило (І твій передчасний загин Оплаче на білій рівнині Тужливе виття хуртовин [11, 20]). Тобто, автор передусім вважає, що загин кожної творчої людини передчасний, бо вона може внести ще свою лепту в буття. Але доля розпоряджається по-іншому і людям доводиться їй скоритися.

Творчість Михайла Ореста є оригінальним виявом художньо-філософських думок, що ґрунтуються на найважливіших аспектах буття, а, відтак, і філософії. Непересічні грані, які поет перетнув своїм розмисловим пером, відкривають перед читачем справжню плеяду класичної поезії. Його творчий потенціал важко переоцінити, бо він є частиною українського літературного буття ХХ століття.

Література:

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції : еволюція стильових систем. – К. : Либідь, 1998. – 234 с.
2. Бросаліна О.Г. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського : дис... канд. філол. наук. – К., 2003.
3. Гординський С. До історії видання першої збірки Михайла Ореста "Луни літ" (Матеріали і спогади) // Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів : Світ, 2004. – С. 214–220.

4. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово : [хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.] : [у 4 кн.] – К. : Либідь, 1993. – Кн. 2. – С. 225–248.
5. Ільницький М. Українська еміграційна поезія / М. Ільницький. – К. : Український письменник, 1995. – 105 с.
6. Качуровський І.В. Творчість Михайла Ореста // Науковий збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – Т. 15. – С. 147–166.
7. Кирієнко Н.М. Естетична система Михайла Ореста : Генеза, творча реалізація : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К. : Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова, 2006. – 25 с.
8. Кирієнко Н. Традиційні образи в поезії неокласиків // Філологічні науки. – 2008. – Вип. 12. – С. 220–225.
9. Ковалів Ю.І. Михайло Орест: варіант неокласики крізь призму ідіостилю // Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика : Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2007. – Вип.18. – С. 11–16.
10. Кошелівець І. Подвійний портрет з постскриптомом (Михайло Орест і Володимир Державин) // Березіль. – 1993. – № 3–4. – С. 20–27.
11. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К. : Основи, 1995. – 526 с.
12. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К. : Основи, 1995. – С. 3–12.
13. Слабошпицький М. Молодший брат. Михайло Орест // 25 поетів української діаспори. – К. : Ярославів Вал, 2006. – С. 404–435.
14. Славутич Я. Мислитель у поезії : Михайло Орест // Славутич Яр. Меч і перо : [вибрані дослідження, статті та огляди]. – К. : Дніпро, 1992. – С. 290–303.

УДК 82.09(477)

Кирильчук Олександр

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ВИМІР СУЧАСНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ВАСИЛЯ КОЖЕЛЯНКА "КОНОТОП")

У статті досліджуються особливості інтерпретування історичної теми у сучасній українській прозі. Автор розглядає концепцію альтернативного осмислення минулого у романі Василя Кожелянка "Конотоп". У роботі акцентується увага на присутності постколоніальної перспективи прочитання історії у текстах письменника.

Ключові слова: постколоніалізм, постмодернізм, культурний колоніалізм, контр-дискурс, іронія.

В статье исследуются особенности интерпретации исторической темы в современной украинской прозе. Автор рассматривает концепцию альтернативного осмысления прошлого в романе Василия Кожелянка "Конотоп". В работе акцентируется внимание на присутствии постколониальной перспективы прочтения истории в текстах писателя.

Ключевые слова: постколониализм, постмодернизм, культурный колониализм, контр-дискурс, ирония.

This article analyzes the interpretation of the historical theme in modern Ukrainian literature. The author examines the concept of an alternative interpretation of the past in Basil Kozhelyanko's novel "Konotop". The paper focuses on the presence of postcolonial perspectives of history's reading in the texts of the writer.

Keywords: post-colonialism, post-modernism, cultural colonialism, counter-discourse, irony.

В українському письменстві історичні сюжети завжди посідали особнє місце. У різні періоди історичним жанрам відводилась роль ретранслятора ідейно-суспільних пошуків окремого літературного покоління чи угруповання. Свого часу Іван Франко вдало охарак-

теризував цю ситуацію, акцентуючи увагу на тому, що “повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна” [9, 7]. Зрештою саме в рамках історичної теми XIX – XX століть найширше представлений антиколоніальний дискурс.

Освоєння досвіду минулого в сучасному літературному процесі набуває різновекторних тенденцій. З одного боку, візія історії осмислюється через призму приватних моделей сприйняття. У такому аспекті актуальною постає історична спадщина XX століття, літературна рецепція якої спрямована на переосмислення травматичного досвіду війни та діяльності УПА (М.Магіос, О.Забужко, В.Лис). З іншого боку, важливе значення для сучасної історичної прози відіграє постмодерна свідомість, що приносить елемент пародійності та іронічності у питанні осмислення минулого, а відтак “історія в художніх творах набуває ознак штучності, параметрів ігрового простору, педальованої відмінності від історії, зафіксованої відповідними джерелами та науковими працями” [10, 1].

Формування постмодерної естетичної парадигми в українській літературі збігається із започаткуванням постколоніальної перспективи. Деструкція тоталітарного та патріотичного дискурсів постмодерністськими текстами початку 1990-х років яскраво оприявлює тенденцію верифікації колоніальних та антиколоніальних моделей. Так, текст Юрія Андруховича “Московіада” дозволяє простежити тенденцію деміфологізації стереотипних культурно-світоглядних моделей метрополії та периферії у контексті постмодерної карнавальної гри.

Метою нашої статті є дослідження прози Василя Кожелянка “Конотоп” через призму постколоніального підходу.

Для розгляду сучасного літературного процесу адекватним підходом виглядає постколоніальний аналіз текстів, який дозволяє зацентрувати увагу на проблемі перепрочитання взаємостосунків на рівні культури між “метрополією” та “периферією”. Загалом термін “постколоніальні студії” формується у 1970-х роках після поруйнування колоніальної системи світу. У різних культурних регіонах, що довгий час перебували в імперській системі координат, укладаються своєрідні стратегії осмислення колоніального минулого. Загалом на початку постколоніалізм означає період після здобуття колонією незалежності від метрополії. Згодом термінологічна парадигма дещо розширюється, і саме визначення набуває певної

суперечності, оскільки політична відокремленість від імперії не припиняє колоніальних стосунків. У сучасній гуманітаристиці під терміном “постколоніальний” розуміють “процес обговорення різних наслідків культурної колонізації” [11, 186].

Концептуального осмислення новому методологічному підходу надав Едвард Саїд у праці “Орієнталізм” (1979). У центрі концепції дослідника опиняється критика європоцентристського світогляду культурного простору Заходу з його ідеєю “про європейську ідентичність як вищу супроти всіх неєвропейських народів та культур” [8, 18]. Цей підхід дозволив по-іншому подивитись на взаємостосунки “імперії” та її “колоній”.

На початках постколоніальне прочитання зосереджувалося навколо корпусу текстів, що відображали практику домінування колонізатора над колонізованим. Проте згодом цей підхід доповнюється аналізом і “підкорених” культур, що для протистояння метрополії намагалися вибудувати чітку систему культурного спротиву. Едвард Саїд наголошує на двох аспектах постколоніальної критики: колоніальний дискурс як форму імперського впливу на “малі” культури, та антиколоніальний, що відображає стратегію протистояння метропольному тиску.

Культурний колоніалізм вибудовує структури осмислення “залежних” народів та їх духовного життя, які часто набувають форми опозиційного протиставлення “вищості” колонізатора і його мистецької, політичної та економічної сфер над “нищістю”, периферійністю буття колонізованого. Імперська рецептивна матриця ґрунтується на стереотипному сприйнятті Іншого, на знеціненні та ревізуванні історичного доколоніального минулого, на обмеженні культури “підкореного” в рамках етнографічного простору. Контр-дискурс зосереджує свої вектори на підривному сприйнятті канонічних текстів колоніальної літератури. Проте деконструктивістське перепрочитання постколоніальної критики колоніального та антиколоніального дискурсів зосереджується на віднайденні, розширенні й наголошенні не лише прямих ознак культурної маргіналізації Іншого та структурах ідеологічного репрезентування, а й на тому, що ці тексти замовчали чи приховали [7, 116].

Концепція “альтернативної історії” Василя Кожелянка (“Дефіляда в Москві”, “Конотоп”, “ЛжеNostradamus”) демонструє “віртуальний історичний постколоніальний наратив”, що проявляється через спробу “переформулювати лінійну послідовність історії, зо-

крема через підміну її не ієрархічними, а синхронізованим колажем історичних дискурсів” [3, 112]. Тексти письменника руйнують усталений нормативний історичний дискурс, натомість вибудовують нову версію минулого на межі зіткнення різних наративів. Василь Кожелянко у романах “Дефіляда в Москві”, “Конотоп”, подібно до інших авторів постколоніальної ситуації, намагається відновити доколоніальну історичну пам’ять, однак здійснює це шляхом моделювання альтернативної історичної візії, котра пародіює і колоніальний, і антиколоніальний дискурс.

Роман Василя Кожелянка “Конотоп” пропонує постколоніальну перспективу перепрочитання історичної спадщини в контексті постмодерної ігрової парадигми. Дослідник Ярослав Поліщук, оцінюючи верифікаційну концептуальну складову прози письменника, відзначає, що “ознакою повноцінної, вже не залежної від колоніальних стереотипів свідомості є розкомплектоване сприйняття минулого, коли воно стає полем перечитування, діалогу, **множинності інтерпретацій /.../**” [6, 180]. Саме навколо множинності інтерпретаційних моделей Василь Кожелянко окреслює концептуальне осердя “Конотопу”. Автор не вибудовує розлогих версій минулого із додатком “а якби так сталося”, навпаки, письменник зосереджується на одній історичній події (Конотопській битві 1659 року), однак проектує кілька національно-світоглядних наративів, у репрезентації котрих історія набуває діаметрально-протилежних означень.

Із точки зору постколоніального перепрочитання літератур важливе значення відіграє перспектива відновлення доколоніальної версії минулого власної нації [2, 231]. Василь Кожелянко осмислює дразливу для імперського дискурсу історичну подію, що була витіснена метропольною ідеологічною системою поза усталену матрицю пам’яті минулого: “Нас чомусь не вчили, що у XVII столітті була така собі битва під Конотопом, яка має всі підстави, аби бути названою “Конотопським побоїщем” [4, 8]. Маргіналізація історичного дискурсу периферії відбиває свідому практику метрополії щодо формування комплексу вторинності серед колоніально залежного простору.

Однак авторська стратегія не передбачає детального переформування історичного наративу, це швидше спроба подолання усталених нормативних підходів до осмислення минулого та акцентування на релятивності історіософських знань у добу постмодерну. Переплітання авторського іронічного наративу із цитатами з істо-

ричних першоджерел мало б створювати ефект поєднання художності та документалізму, характерного для історичної прози шістдесятиництва (Павло Загребельний "Євпраксія"), втім для Василя Кожелянка це лише текстуальна гра з читачем, оскільки принцип наукової цитатності відображає лише письменницьку недовіру до традиційних історичних та літературних підходів: "(Цитата, звичайно, неточна. – В.К.)" [4, 11]. Для постмодерної культури історична тема набуває ознак спровокованої цінності, тому провокує несерйозне, пародійне сприйняття, особливо на рівні осмислення стереотипних історичних деталей: "Битва як битва. Цілком пристойна битва, витримана в естетиці пізнього середньовіччя. Таких у ті веселі часи по Європі відбувалось не рідше, ніж тепер футбольних матчів у тій же неспокійній частині тверді земної, на захід від Уральських гір. Привід для війни тоді легше було знайти, ніж сучасному пиякові – причину напиться: якийсь начальник щось не так сказав, сусід під час полювання вторгнувся зі своїми псами у пшеницю твоїх сервів, піддані іншого сусіда звабилися на чергову модну релігійну ересь, уряд податки знову не добрав, а парламент їх в черговий раз не знизив, дружина лається, погода псується, коханка вимагає... геополітика, зрештою, змушує – словом, війна!" [4, 7].

Василь Кожелянко у "Конотопі" здійснює смислову гру на межі деконструювання усталених ідеологем і творення нових термінологічних кліше. Письменник детально пародіює советський мілітарний дискурс, у якому всі військові дії інтерпретувалися в ареолі "святості" та "визвольності", прищеплюючи цей міф на українському патріотичному ґрунті: "московські ідеологи як з числа Боярської Думи, так і з адміністрації царя трактують ці нинішні бойові дії не як повноцінну війну між двома суверенними державами, де є з одного боку агресор, в нашому випадку Московське царство, з іншого – жертва агресії – Українська Держава, отож для нас це є **вітчизняна визвольна війна**, а для москалів – **несправедлива, загарбницька**... (виділення наше – О.К.)" [4, 32]. Загалом для антиколоніального дискурсу характерною є ревізія метропольної ієрархії цінностей, на зміну якій приходять "міти національного визволення", і як результат, утвердження полемічної повноцінності контр-дискурсу досягається "коштом прямого успадкування структури колоніалізму" [5, 706].

У "Конотопі" Василь Кожелянко змішує колоніальний та антиколоніальний дискурси, підкреслюючи методологічну схожість

обидвох настанов і тим самим стверджуючи у постмодерністському дусі релятивність будь-яких сталих понять. У такому аспекті периферійний статус України, навіть у рамках альтернативного історичного ракурсу, набуває яскравих колоніальних ознак: “Гетьман Виговський розжене опозицію, ввійде в силу і набуде одноосібної влади, згодом стане військовим диктатором України, залізною рукою підкорить собі Запоріжжя, розірве Гадяцьку угоду з поляками і розширить кордони України аж до Сяну на заході і до Дону на сході, завоює Крим і включить цей півострів у склад України на правах автономії, поширить свій вплив на Литву і Молдову, чи не стане тоді Українська імперія супердержавою?” [4, 30–31]. Однак футурологічна картина українського імперіалізму декорується яскравими деталями, запозиченими із класичного західного орієнталізму, такими як місія цивілізаційного розширення європейської цивілізації на території “дикунського” Сходу (“Метрополія – Київ далеко, в руках меч, довкола багатющі людські та природні ресурси, що залишається колонізаторові? Звичайно, нести тягар білої людини! Навертати до цивілізації темних аборигенів” [4, 38]). З постколоніальної перспективи зміна доданків з “колонії” на “імперію” остаточно не позбавлена сенсу. Польський дослідник Богуслав Бакула висловлює цікаву думку щодо колонізаторського потенціалу “підкорених” націй, оскільки “ніде ж бо не сказано, що колонізована спільнота не може виявляти колонізаторських рис. Тому поляки досконало знають як виглядає світ колонізованих і водночас колонізаторів” [1, 17]. Такий досвід до певної міри притаманний і українській ситуації, принаймні на рівні альтернативної історичної візії. Проте найголовніше те, що автор, акцентуючи увагу на мілітарній та імперській потузі України, деконструє віктимізовано-глорифікаційну іпостась українського патріотичного дискурсу.

Схильність постмодерного письма до колажності, змішування “високого” та “низького”, ревізії та деструкції усталених цінностей почасти зближує із постколоніальним прочитанням сучасної культури. Присутність у тексті “Конотопу” діаметрально протилежних версій трактування однієї історичної події, з одного боку, підкреслює постмодерну текстуальну гру наративів, з іншого, оприявлює постколоніальну верифікацію національних та колоніальних дискурсів. Зіткнення у романі моделей інтерпретації підкреслює релятивність об’єктивістської історичної реальності та оприявлює

ситуацію поліфонічного постколоніального існування. Однак на межі різних національних та ідеологічних наративів відбувається формування гібридної ідентичності протагоніста тексту Автовізія Самійленка, котрий здійснює складну в постмодерному іронічному дусі трансформацію власного “Я”: САМІЙЛЕНКО – САМОЙЛЕНКОВ – САМУЕЛІ – САМОЙЛОВ – САМУЕЛЬСЬКИЙ – САМУЇЛ-ОГЛИ. Постколоніальна критика акцентує увагу на проблемі поліваріантної культурної ідентичності, що, за словами Пітера Баррі, проявляється через одночасну присутність колонізованого у національному та метрополійному гуманітарних просторах: належність до “культури колонізатора через колоніальну шкільну систему й колонізованого через локальну й усну традицію” [2, 237]. Василь Кожелянко розширяє матрицю національної ідентичності до рівня усіх пограничних етнічних нашарувань, тим самим не маргіналізуючи жодного наративу, навпаки підкреслюючи їх унікальність та повноцінність.

Отож у творчості Василя Кожелянка тема минулого набуває ознак альтернативного перекодування усталених історичних цінностей. Письменник розбудовує постколоніальне критичне сприйняття національних та колоніального дискурсів. Акцентування уваги на множинності інтерпретаційних моделей диверсифікує монологічну наративну стратегію, дозволяючи зосередитись на концептуальних означеннях різних історичних візій в умовах культурного пограниччя.

Література:

1. Бакула Б. Креси без взаємних викреслювань / Б. Бакула // Критика. – 2010. – Ч. 1–2 (січень–лютий). – С. 16–22.
2. Баррі Пітер. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія “Пролегомени”).
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундарова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
4. Кожелянко В. Конотоп. Роман, новели / В. Кожелянко. – Львів : Кальварія, 2001. – 176 с.
5. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / М. Павлишин // Слово Знак Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької ; 2-ге вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 703–707.

6. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Я. Поліщук. – Харків : Акта, 2008. – 285 с.
7. Саїд Едвард. Культура й імперіялізм / Едвард Саїд ; Пер з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал [та ін.]. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
8. Саїд Едвард. Орієнталізм / Едвард Саїд ; Пер. з англ. В. Шовкун. – К. : “Основи”, 2001. – 511 с.
9. Франко І. Захар Беркут / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : [у 50 т.] – К. : “Наукова думка”, 1978. – Т. 16. – С. 7–154.
10. Шевчук З. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06. – “теорія літератури” / З. Шевчук ; Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – К., 2006. – 19 с.
11. Key concepts in Post-Colonial Studies / Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. – London, New York : Routledge, 2001. – 275 p.

УДК 801.73

Кир'янчук Богдан

ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

У статті досліджується герменевтична природа епістолярної спадщини В. Стефаніка, котра найпершою мірою увиразнює принципи її інтерпретації. При цьому акцентується на феномені герменевтики індивіда, який проектується в ширшу площину герменевтичної систематики, засвідчену співдією з мовним аспектом, антидогматизмом, тлумачним первнем тощо. Доводиться значення герменевтичного наповнення для розуміння художньої специфіки епістолярію письменника.

Ключові слова: герменевтика, індивід, текст, лист, мова, антидогматизм, тлумачення.

В статье исследуется герменевтическая природа эпистолярного наследия В. Стефаника, которая определяет принципы его интерпретации. При этом акцентируется на феномене герменевтики индивида, который проецируется в более широкую плоскость герменевтической систематики, представленную взаимодействием с языковым аспектом, антидогматизмом и др. Доказывается значение герменевтического наполнения для понимания художественной специфики эпистолярия писателя.

Ключевые слова: герменевтика, индивид, текст, письмо, язык, антидогматизм, толкование.

The article examines the hermeneutic nature of epistolary heritage by Stefanyk, which largely caused the very first principles of interpretation. This is accentuated by the phenomenon of hermeneutics individual who projected into a wider plane of hermeneutical taxonomy certified accord with the linguistic aspect, explanation etc. The hermeneutic content for understanding the fiction specifics of the epistolary by the writer is proved.

Keywords: hermeneutics, individual, text, writing, language, interpretation.

На вагомості герменевтичного підходу до розуміння художнього твору наголошують такі вчені, як З. Лановик [5], М. Лановик [6], Ю. Ковалів [4], Р. Мних [7], Д. Наливайко [9], Л. Врубель [2], Ю. Борев [1], В. Халізов [10] та ін. Метою нашої статті є встановлення герменевтичної природи художнього мислення В. Стефаника, котре представлене його епістолярною спадщиною та виразно проєктується в загальну площину творчої індивідуальності митця.

Висока міра внутрішньо-герменевтичної організації простежується в листах В. Стефаника. Епістолярій письменника містить, по суті, усі найголовніші аспекти герменевтичної систематики.

Герменевтичний ефект сприйняття художнього твору, котрий включає як один з найголовніших аспект герменевтики індивіда, спостерігається в листі до О. Кобилянської від 16 грудня 1898 р.: “Я з-поза кожної поезії виджу поета. Як читаю Ваші твори, то Ви дивитеся на мене смутно і лагідно, як та Матір Божа, що має в серцю мечі, а на лиці любов до всіх” [8, 160]. Йдеться, як бачимо, про той момент олюднення, який супроводить кожне сприйняття літературного тексту, проте в названому випадку воно увиразнюється діалогом між двома митцями, творчість яких характеризується вагомим внутрішньо-діалогічним закоріненням.

У цьому ж листі письменник говорить про власну рецепцію нарису О. Кобилянської “На полях”, про те, як він сприймається з урахуванням, зокрема, сфери герменевтики індивіда. Первинними в цьому плані є, безперечно, власне текстові реалії, художнє викінчення котрих підпорядковане загальній смисловій площині твору: “Всі вістря, що могли би ранили людей, Ви ховаєте у себе, всі прості лінії, що вибігали би поза гармонію, Ви нагинаєте своїми делікатними руками” [8, 160].

Сфера герменевтики індивіда органічно пов’язана зі специфікою мистецького творення. Момент сприйняття інших співіснує із самопродумуванням, з ним постійно зіставляється. Такий герменевтичний феномен наявний у листі до О. Гаморак, який датується травнем 1899 р.: “Є в мене, а властиво за мною, такі великі, страшні очі, що на свою зірницю збирають наймоцніше світло і, змусивши то світло, освітлюють собі цілого мене, як подлу панораму на ринку в Заболотові. Аби я як молив і благав, то освітить мені найтемніші мої закутки і приведе до свідомости” [8, 182]. Характерно, що осмислення-завершення іншої людини, за спостереженням письменника, є більш глибоким за самоосмислення, а звідси, на наш погляд, і пе-

реконливим: "А хоть то така страшна мука, глядіти на себе, покраяного на тарелі, і братися до снідання з ножем, то все воно не так страшно, як ті очі приносять мені із світа образи і фотографують на мені їх, як на першім-ліпшій склі. Такий образ відбивається аж на самім споді серця, аж в самій середині мозгу!" [8, 182].

Ефект постання та утвердження художньої образності відбувається у сфері герменевтики індивіда, а точніше – в площині відношення-стосунку. Це засвідчує лист до С. Морачевської від серпня 1897 р., написаний у Кутах. Письменник на рівні міжособистісного спілкування сприйняв особу адресатки, що стало своєрідним поштовхом до майбутньої художньої трансформації: "То видите, той образ налетів на мене разом з проміннями і лишився і вертиться, і дригається, і виривається від мене. Я Вам кажу, що мука моя з тим образом. Я хожу, а він ковтає і допоминається на папір" [8, 117]. Взаємодія автора та героїв відбувається за аналогією до звичайних людських взаємин: "Як мене катують такі образи! Вони у мене такі файні, такі файні, що я вповісти не годен. Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони конче хотіли йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурию тогди" [8, 117]. Прикметно, що митець, який завжди є найпершим реципієнтом власної творчості, фіксує відмінність між тим естетичним явищем, яке є в його свідомості, і тим його втіленням, котре викладено на папері у власне текстовому варіанті: "Беру пишу. Даю їм своє господарство. Дивлюся на їх господарство і вижу таке мізерне, таке маленьке. Кажу: у мене ви були багаткими синами, а на своїм хлібі нуждарями будете. А потім ще гірше вам буде. Підете по жебрах за шустку-дві. І йду з подвір'я блудних синів і забуваю за них" [8, 117].

Письменник перебуває у сфері відношення-стосунку, взаємодіючи з тими образами, які з'являються в його уяві. Окремі з них, за принципом герменевтичного кола, підпорядковуються загальній картині, хоча й постійно з нею співвідносяться, взаємокорегуються. Безперечною є також участь підсвідомості, котра суттєво впливає на специфіку діалогу, переважаючи його смислові акценти то на користь мовного континууму, представленного власне образністю, то того, який зрепрезентований самою людиною. Це переконливо аргументує один з листів до В. Морачевського за лютий 1900 р.: "Всі ті образи, то є лиш помічні новому якомусь образу, що розтворюється переді мною, як великі, страшні очі, що мене тягнуть десь

дуже далеко. Дуже далеко. Такі очі мерзенні” [8, 198]. Характерно, що сказане підсилюється існуванням ще одного рівня міжособистісної взаємодії, вже безпосередньої: “На берегах тих очей стоїть так багато людей, а всі подібні до мене і всі розбираються, аби в них купатися, як у ставі чорнім” [8, 198]. Як бачимо, застосовується також і поетика погляду, герменевтична в своїй основі.

Сфера відношення-стосунку як аспект герменевтики індивіда постає в контексті продумування письменником процесу збагнення його творчості. У листі до О. Кобилянської від 20 травня 1899 р. він абсолютно виправдано з герменевтичного погляду констатує: “Ще мені в колії нагадалося, що моя мама не може моїх праць читати і розуміти. Жаль страшний мене опанував, а потім така студінь самоти – чужої чужениці. Я хіба не син мамин? Так мені було страшно самотою” [8, 183].

Прагнення до справжнього діалогу, герменевтичного в своїй основі, наявне в листі В. Стефаника до В. Морачевського від 15 березня 1896 р. Письменник виправдано витлумачує специфіку власної взаємодії з оточенням. При цьому сфера герменевтики індивіда органічно співіснує з анти догматизмом, точніше – з прагненням до його належної екзистенції. У протилежному разі надмірна зоскорузлість нівелює повноцінний вияв особистості: “Хочу або себе лишень, або людей. Маю жаль до оточення, бо сковане воно. Невільне в аудиторії та й у шинку, натягнене в театрі та й брехливе перед питомими дітьми” [8, 59].

Принагідно зауважимо, що герменевтичні підходи В. Стефаника виявляються і в процесі сприйняття та коментування ним творчості швейцарського німецькомовного письменника Готфріда Келлера. Характерно, що центральне місце в зазначеному плані здобуває аспект герменевтики індивіда: “Любить людей. Скаржитесь на людей часом. Але скарга така легенька як павутина і в ній таки більше любови” [8, 59].

Слід зазначити, що сфера герменевтики індивіда є особливим чином зацентрованою в епістолірній спадщині В. Стефаника. Це, зокрема, засвідчує його лист до В. Морачевського від 30 жовтня 1895 р. Письменник у своїх міркуваннях виходить із тих життєвих реалій, у яких перебуває: “Я за себе майже ніколи не думаю. Часом така злодійська гадка закрідаєся, але я єї зараз, як псами, витравлю з голови. Се зле, не трудно лишити себе при боці а говорити за других, спасати їх. Посвячувати себе комусь (гіпертрофовано, над-

мірно. – Б.К.) є тому глупість, що є фанатизм. В такій глупості я зріс і донині ховаюся” [8, 46]. Логічним висновком зі сказанного може бути твердження про необхідність належного функціонування площини відношення-стосунку, що забезпечить адекватну самореалізацію кожної людської особи в її співвіднесенні з іншими. У цьому ж листі, звертаючись до адресата, митець констатує необхідність переваги власне людського начала, закладеного в кожному, над тими догматичними нашаруваннями, які можуть у ньому оприсутнюватись: “Мене тягне до Вас, мої найлюбіші ідеали йдуть в ту сторону, де би панував чоловік, а не радикали, поступовці та соціалісти” [8, 46].

Проблеми мовної самореалізації людини постійно перебували в епіцентрі розгортання мислительних процесів В. Стефаника. Цю тезу надійно аргументує, з-поміж іншого, його лист до О. Гаморак від 29 серпня 1890 р. Тоді ще дев’ятнадцятилітній чоловік проникливо зазначає: “Найгіршу муку на світі терплять-таки, відай, американські арештанти, що то їм не вольно через рік або й більше ні словечка промовити... Погадайте собі лиш, що то за мука до нікого живого словечка не промовити – се дуже гірко” [8, 23]. Прикметно, що цей же лист уміщує високопоетичне акцентування на ще одному герменевтичному аспекті – герменевтиці індивіда: витлумачення мовних питань постає невіддільним від збагнення людської сутності, від самоусвідомлення людини в стосунку з іншими. Автор, перебуваючи в Дрогобичі після недавнього переїзду до цього міста, зазначає: “Але що характеристичне, то се, що все мені хтось із коломийських привиджуєся, раз виджу Невестюка, раз директора, раз Вас, а врешті і стецівська бричка із сестрами біжить містом – і то таки на правду. Сам не знаю, що се – здурів чоловік в Дрогобичі. Коби-м тут узрів того кривого із Спілки, то ліпше би-м ся утішив ним тут, як Франком в Коломиї” [8, 24]. І далі: “Але так дурити не буду, коби лиш Мартович приїхав, зараз шморгнем до Борислава межі Франківських героїв” [8, 24].

Мовний аспект герменевтики постає надзвичайно виразно і в листі до В. Морачевського від 7 грудня 1895 р. Йдеться про хвору матір письменника, яка втілює референтний аспект спостереження: “Мати хоч і не здорова, але може говорити, каже, що рада би тепер довго балакати, бо світ (вона його називає “якось”) для неї обновлений” [8, 49]. Прикметно, що йдеться про невіддільну співдію двох герменевтичних пластів: мовно-герменевтичного наповне-

ння та герменевтики індивіда, котрі здобувають високодовершену поетизацію: “От як водиться на Великдень: стіни білі, чисті лави, стеля вимита, а люди повберані – христенинови любо взяти любую людину за рукав, посадити на чисту лаву попри білу стіну, під вимиту стелю та й наговоритися по душу. Зі мною вона наговорилася по душу; бачилося, що любо єї з любою людиною! Обнова, Великдень!” [8, 49]. Слід зазначити, що ефект герменевтики індивіда досягається шляхом використання категорії обличчя, на чому, як відомо, з особливою наполегливістю в плані філософсько-теоретичного узагальнення наголошував Е. Левінас. Митець констатує: “Признатися, то мене разило не раз обличчя матери. Здавалося мені, що воно прикрите вельонкою і із-за неї тяжко було доглянути душу люцюку. Тепер вельонка тяжкої праці і натуги спала, і обриси стали чисті. Так і пашисть із них любовю!” [8, 49-50].

Проблема герменевтики індивіда постійно перебувала в епіцентрі художньо-філософського осмислення В. Стефаника. Це, з-поміж іншого, засвідчує його лист до В. Морачевського від 4 листопада 1895 р. Автор із вражаючою глибиною продумує одну з найголовніших констант людського існування. Причому здійснює це з таким почуттям міри й такту, які забезпечують справді філігранне проникнення в сутність мислительних процесів, бачення в їхньому контексті себе в доконечних стосунках з іншими: “Мені все стає страшно за себе, як хто переконали мене, що ти такий і такий, а робити ти повинен се і то. Видиться мені, що такий порада мій воріг, бо лиш кілька людей з цілого мого оточення каже мені, що ти добре робиш, а решта – маса, котру я сердечно ненавиджу, як вона влізає мені в печінки і мозок – ся маса все мені торочить, аби змінитися” [8, 47]. Герменевтичне ядро наведених міркувань міститься у словах, що конституують особу тоді ще молодого людини та воднораз поширюються на розуміння людської природи загалом. Більше того – вони значною мірою проектується на майбутню творчість митця, обумовлюючи специфіку його художньо-естетичної еволюції: “Зміна така рівняється у мене з “не бути”. Тож я з тим “не бути” борюся і ніколи не подаюся, і звик мати себе паном в тім, який я маю бути” [8, 47]. Проте така констатація ні в якому разі не має на меті фокусування уваги лише на собі самому, вона постає введеною в ширшу площину відношення-стосунку, тобто передбачає повноцінне продумування ззовні, що аргументує наявність герменевтичного тлумачення: “Але тут Ви перший раз в моім

життю стаєте та й говорите мені: ти повинен ще ліпший бути, а до сего треба сего та того" [8, 47].

Герменевтична проблематика ще з часів Ф. Шляйермахера органічно пов'язується з проблемою людської дружби. У цьому плані її екзистенція виявляється, безсумнівно, у сфері герменевтики індивіда. Зазначену особливість із унікальною глибиною засвідчує лист В. Стефаника до В. Морачевського від серпня 1897 р., написаний ним у Сторожинці. Митець подає феноменально створену картину продумування іншої людини, яка є виправданим чином узагальненою та водночас індивідуально неповторною: "Як Вам приємно мати мене за свого найближчого, то подумайте собі так: він (я) мене має за свого найбільшого друга і за такого, що все відкине з дороги, що стоїть наперекрест неї, і зробить так, що його найближчі будуть ним тішитися. Без грошей, без маєтків буду тішитися. Найби-м Вас уздрів і в мундирі галицького старости, лиш аби-м уздрів раз" [8, 118]. Письменник уміщує справжню поетизацію образу свого друга, котра органічно узгоджується з рисами його художньої стилістики та безпосередньо виявляється в аспекті герменевтики індивіда: "Заки я Вас не знав, то-м місця собі між людьми найти не міг. А Ви прийшли, та й мені яснійше стало на світі. Ви мали на мене рішучий вплив, такий, що мені дуже легонько стало жити. Моє жите особисте є дуже тяжке, але Ви його якось змінили. Як то, я не знаю" [8, 118-119]. Як бачимо, на мікроаналітичному рівні йдеться, по суті, про фіксацію наслідків синтезу, який постає на основі розгортання сфери відношення-стосунку. Мається на увазі утвердження справжнього діалогізму, невід'ємного від міжособистісної взаємодії, котра зазнає інтенсифікації в позитивному сенсі: "Ви казали, що мемо творити таких людей, аби головами сягали у хмари, а ногами по землі ступали. А я вижу тепер, що я перший такий є. Ще чую, що маю сили доста, аби другого такого створити, як я. Я би хотів видіти ту радість, аби я, що Ви мене створили, і той, що я його сотворю, аби ми оба йшли разом з Вами та разом слухали один одного" [8, 119].

Мотив відношення-стосунку виявляється з надзвичайною глибиною та інтенсивністю, що засвідчує лист до О. Гаморак за червень 1899 р. Хронотопічні параметри виправдано співіснують з моментом сприйняття та осмислення-завершення однієї людини іншою, правомірно проектуючись і в сферу художньої творчості: "Радо мені почути, що я недалеко від Вас. Хотів-єм так глибоко

врізатись у Ваше жите, аби-сьте мене навіть по смерти не забули” [8, 187].

У В. Стефаника наявні герменевтичні ефекти, які аргументують суголосність його листів з проблематикою та поетикою художньої прози М. Коцюбинського, зокрема – новели “Intermezzo”. Прикметно, що йдеться про лист до О. Гаморак від червня 1899 р., а названий твір М. Коцюбинського був написаний, як відомо, 1908 р. Проте схожість мотивів є просто-таки вражаючою, що доводить існування загального смислового тла гуманітаристики кінця ХІХ – початку ХХ століть в аспекті герменевтики індивіда. В. Стефаник зазначає, осмислюючи природу самотності якраз у герменевтичному ключі: “Мене не обходить нічого цілий світ – лишень я, і тому я тепер майже не пишу листів. Не треба людей колоти вічним “я”. Чую величезну потребу відпочинку і безвзглядного забуття. Лишень над тим тепер перегадую, де би так зашитися, аби мене ніхто не рунтав” [8, 187]. При цьому йдеться про тимчасовість акцентування лише на власній особі. Вона постає доконечно спроектованою в своїй діяльності на інших, найперше – на тих реципієнтів творчості, котрі відзначаються найбільшою інтимністю та місткістю сприйняття: “А хотів би-м сильно вдарити в серце люцке, так сильно, як часом грім лупить о скалу” [8, 187]. Наведені мислительні операції суттєво наснажуються дією своєрідних герменевтичних крайнощів, згідно з якими, високе є водночас і глибоким (). Характерно, що В. Стефаник у цьому випадку йде ще далі: смислове верховіття тлумачиться ним як таке, що породжує не лише глибину, але й певну безґрунтовність: “Досягаю вершка чутя наймогутнішого і рівночасно чую під собою таку пропасть, що менший я від атома найменшого” [8, 187].

Герменевтичні концепції В. Стефаника простежуються в трактуванні ним свого розуміння мистецтва слова. Про це він, зокрема, зазначає в листі до О. Кобилянської за лютий 1899 р.: “А тішитися я не годен, бо всяку літературу маю за ніщо. Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів. А більше для нічого і нікого” [8, 166]. І далі: “Література, то є афішовання, то є комедіянство. Вся, вся” [8, 167]. Як бачимо, найперша увага до питань герменевтики індивіда, сформульована в межах функціонування тодішнього термінологічного апарату в письменницькому середовищі, є досить переконливою. При цьому слід уточнити, що В. Стефаник, безперечно, в безмежній глибині власного бачення специфіки літе-

ратурної творчості не заперечує її повністю. Швидше за все навпаки: узаконює в позитивному сенсі як найголовнішу ту її частину, що насажена глибинним внутрішнім діалогізмом, герменевтичним у своїй основі. У словах "Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів" йдеться про співдію автора з іншими людьми в реальному житті, про таку ж взаємодію з образами-персонажами і пізніше – з реципієнтами власних творів. Найголовніше те, що три вказані пласти своєю чергою постійно вступають у діалог між собою, постійно взаємопереплітаються та трансформуються в нові синтетичні утворення, котрі дуже часто складно, а інколи й не зовсім можливо безпомилково простежити в окремих художніх системах.

Площина відношення-стосунку своєрідним чином оприсутнюється в двох листах В. Стефаніка до В. Морачевського від листопада 1897 р., в яких говориться про долю Федора, письменникового товариша. Саме того, історія вчинку котрого послужила матеріалом для написання новели "Лист". Прототип цього твору в реальному житті зазнавав суттєвого ідеологічного впливу автора, про що останній констатує з використанням герменевтично-діалогічної образності: "Я Василь, а він Федір. Я его вчив, а він мене слухав чорними очима. Я ему казав, що ми вмеремо оба в тій борбі зі злобою люцкою" [8, 124].

У першому з листів (106) конкретизується співвідношення різних рівнів сфери відношення-стосунку, котрі забезпечують її найбільш адекватний вияв. Трагедія трапилася через їхнє не усвідомлення Федором: він доносив людям відомості про причини їхньої соціальної кривди, але в стосунках із своїми найближчими, з дружиною та дітьми, не міг належним чином дати ради. Думається, що в цьому випадку маємо невиважений вчинок, зумовлений переважанням догматичного начала, антигерменевтичного в своїй основі, над повновартісним продумуванням. Інша річ, що цей антидогматизм міститься на рівні підтексту, хоча й прочитується, безсумнівно, в ідеологічній площині, точніше – в надмірній ідеологізації власної діяльності. Художнє акцентування на вагомості площини відношення-стосунку, а звідси – й аспекти герменевтики індивіда В. Стефаніка передає шляхом інтерпретації листа Федора до нього із ув'язнення: "Я мав якось сон. Я дзвонив у дзвоночок сріблий. Всі люди слухали і тішилися. Лиш мої діти затикали вуха, аби не слухати. Страшно мені було" [8, 124].

Натомість у другому листі (107) В. Стефаник роздумує над майбутнім життям старшого хлопчика Федорового, і здійснює це знову-таки із застосуванням герменевтичних підходів до осмислення, найперше – в аспекті герменевтики індивіда, розширеної до меж відношення-стосунку: “Мені трохи і болючо рішати о прийдешності хлопця. Ой знаю я, яке то страшне діло блукати світом без тих споїл, що чоловіка природно злучають зі своїми людьми. Як вони пірвуться, то з серця плетеса ті ужевки, а люде йдуть і рвуть, і гадають, що то такі, як їх, неболючі, але звичайні” [8, 125].

Вагомим ціннісно-герменевтичним наповненням характеризується лист В. Стефаника до В. Морачевського від 7 липня 1896 р. Йдеться знову ж таки про аспект герменевтики індивіда, спроектований на реальне середовище тих людей, які оточували автора в його дотеперішньому житті: “Я їх шанував і любив, а вони мене. Годі було не любити молоденьких ідеалів і кучерявого волосся. Та такої ріж ноти було: і рожеві, і зелені, і жовті, що веселку з них мож було змережати. Я не міг слів дібрати, аби сказати їм, які вони файні” [8, 76]. Проте зміна відбулася не в кращий бік, не в напрямку до утвердження особистостісного начала в позитивному сенсі, але до знеособлення, до затрати індивідуальних рис, до своєрідного вирівнювання: “Згодом однак ж росли кучері, а вони їх у циркулику обтинали і водами пахнучими пригладжували, ідеали свої рожеві, зелені і жовті обдирали з красок, аби сталися коліру матового, чи, як вони вповідають, аби були обективними. З дня на день друзяки мої все матовіли і старілися і на превелике їх диво не бачили нічо в собі, аби далі разом жити” [8, 76].

В. Стефаник цілком у хронотопічному плані трактує момент відношення-стосунку між ним та його товаришами, котрі своєрідним чином дистанціювалися, утворивши власне “вікове” угруповання: “Та й, як усі старі, найшли собі обруч залізний і добровільно обгородилися ним (...) Я не дався скувати і відійшов від них, аби більше не здибатися з ними” [8, 76]. Мотив самотності постає з виразно герменевтичним наповненням завдяки введенню в площину міжособистісної взаємодії, органічному прагненню до її повноцінного здійснення: “Та дорога самотна, якась темна і тяжко нею самому ходити. В душі якось гірко, бо поза обручем, у моїх другів, я лишив частину фантастичної дружби і буйності мої, і молодості мої. А тепер треба би доконче той обруч доти гризти, аж пукне в десятих місцях і пустить мені товаришів” [8, 76].

Письменник у листі до О. Гаморак за березень 1897 р. виголошує надзвичайно цікаві міркування, котрі стосуються власне практичного вияву аспекту герменевтики індивіда, розширеного до меж міжособистісної взаємодії. Він осмислює-завершує в герменевтичному плані іншу людину – Матейка, аргументовано конкретизуючи власні спостереження: "Кожного чоловіка має за більшого від себе, а ратуєся тим, що ігнорує кожного, а не тим, аби придивитися тій великості і звести її до маленькості або самому йти до великості. Такі люди не є дурні, але дуже нещасливі..." [8, 98]. Йдеться про неможливість індивіда належним чином функціонувати в площині відношення-стосунку через нездатність до повноцінного діалогу, який забезпечить справді герменевтичне збагнення, хоча б, можливо, навіть на рівні лише "життєвої герменевтики", іншої особистості. Тільки таке витлумачення, а не швидкісне догматичне відкидання, провадить до справжньої екзистенції.

Аналогічні спостереження в аспекті герменевтики індивіда містяться також і в листі до В. Морачевського за грудень 1896 р. Сфера відношення-стосунку розігрується з напроцуд високою художньою майстерністю. Автор розпочинає від констатації ефекту герменевтичного засліплення (аналогічні феномени, як відомо, описані М. Гайдеггером): "Не можу Вам затаїти якоїсь безсильности, яку учув-єм, читаючи спис книг, котрі я маю вивчити. У мене зчаста лучаєся почуте безсильности і непевности" [8, 81]. Простежується оригінальне розгортання своєрідного герменевтичного шляху: від споглядання переліку книг, тобто від тексту, до особи самого автора, котра після цього постає введеною в ширше смислове поле відношення-стосунку: "Бувало так: увійду межі люде і нагле почую спад сили і звужене думок і невдоволене. За малу хвилину я був у кишені якогось панка. Чув-єм, що сижу у кишені від камізельки і був би-м дав незнатищо, коби лиш панок визволив. Такого панка я відразу не злюблював" [8, 81-82]. Герменевтична гра відбувається з різноспрямовуючою дією, в ході чого переможці з'являються як з одного, так і з іншого боку: "Але чим далше, то я привикав. Не раз піду в місто і двояко з міста вертаю. Або якийсь чоловічок везе мене в кармані, або я везу багато чоловічків. Повні кишені маю, наладовані усяким миром божим. Виймаю одного по однім і тішуся ними та й посилаю додому. Кажу на відхід "здорові були" і бачу, як гурма вилізає і розпливається в просторі" [8, 82]. Аналогічний момент антидіалогізму мав місце, на думку В. Стефаніка, і в його стосун-

ках з В. Морачевським, хоча загалом він і не став визначальним: “А як сам перший раз був-єм у Вас, у Кракові, то Ви також були такі недобрі, що хапнули-сьте мене в карман. Я вийшов від Вас трохи гнівний і з тим, аби більше не датися сховати. Більше від того часу я не був у Вашій пазусі, бо якби ще раз було лучилося арештоване, я би втік” [8, 82]. Прикметно, що остаточне розв’язання питання відбувається якраз у площині діалогізму, що узгоджується з герменевтичними настановами. Це аргументують слова, які довершено з мистецької точки зору підсумовують аналізований сегмент листа: “Отак сховали мене в карман і книги Ваші. Рішив-єм ся так само, як з Вами зробити – не датися. Отож попробую” [8, 82].

Таким чином, є всі підстави стверджувати органічний зв’язок епістолярної спадщини В. Стефаника та його власне художньої творчості, представленої найперше новелістикою, на що справедливо вказує О. Гнідан [8]. Це досягається завдяки унікальній організації естетичного світу, конкретизованій на рівні діалогічної взаємодії окремих аспектів герменевтичної систематики. Феномен герменевтики індивіда займає одне з центральних місць у її довершеному загальному смислового наповненні, забезпечує діалогічне оприсутнення текстових реалій в їхній проекції на співдію з реципієнтом.

Література:

1. Боров Ю. Герменевтика. Герменевтическая интерпретация. Герменевтический круг / Ю. Боров // Боров Ю. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов. – М. : Астрель-АСТ, 2003. – С. 94 – 95.
2. Врубель Л. Герменевтика / Л. Врубель // Література. Теорія. Методологія / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 56 – 113.
3. Гнідан О. Василь Стефаник. Життя і творчість / О. Гнідан. – К. : Радянська школа, 1991. – 222 с.
4. Ковалів Ю. Герменевтика. Герменевтичне коло / Ю. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – С. 220–221.
5. Лановик З. Hermeneutica Sacra. Монографія / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
6. Лановик М. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії: Автореферат дисертації... доктора філологіч-

них наук / М. Лановик. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2006. – 39 с.

7. Мних Р. Герменевтика, герменевтика, герменевтика... / Р. Мних // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 50–58.

8. Стефаник В. Повне зібрання творів: В 3 томах / В. Стефаник. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1952. – Т. 3. – 359 с.

9. Наливайко Д. Вступне слово упорядника / Д. Наливайко // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 5–6.

10. Хализев В. Теория литературы / Хализев В. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

УДК 82.09(477)

Ковальчук Ганна

КСАНТИППА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРСОНАЖ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ-ЕМІГРАНТКИ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО

У статті представлено інтерпретацію традиційного образу Ксантиппи на матеріалі п'єси української письменниці-емігрантки Л. Коваленко "Ксантиппа". Зроблено припущення щодо осмислення давньогрецького матеріалу українською письменницею та в підсумку частково окреслено роль "іншої" Ксантиппи в культурно-мистецькому контексті. Здійснено аналіз способів трансформації образу через рух від стереотипних уявлень до нової модерної рецепції, що досягається завдяки конфліктним ситуаціям, ефектам стилізації і реальності у п'єсі.

Ключові слова: стереотип, фемінізм, трансформація, діалектичний метод, гетеризм.

В статье представляется интерпретация традиционного образа Ксантиппы в пьесе украинской писательницы-эмигрантки Л. Коваленко "Ксантиппа". Выдвигаются предположения о возможных причинах осмысления древнегреческого материала украинской писательницей и в конечном результате частично обозначено роль "другой" Ксантиппы в контексте культуры и искусства. Произведен анализ способов трансформации характера, которые обозначают переход от стереотипных представлений к новому модернистскому восприятию, и осуществляются с помощью конфликтных ситуаций, эффектов стилизации и реальности в пьесе.

Ключевые слова: стереотип, феминизм, трансформация, диалектический метод, гетеризм.

This article is attempted to show the interpretation of Xanthippe's stereotypical character in the play of the Ukrainian author-emigrant L. Kovalenko "Xanthippe". We represented the assumptions that had induced the author to comprehend the ancient

material and determined partly the role of “other” Xanthippe in the context of culture and art. It was made the analysis of methods of character’s transformation from traditional notions to the new modern acception with help of conflicts, effects of imitation and reality in the play.

Key words: *stereotype, feminism, transformation, dialectical method, hetaerism.*

Антична доба завжди була і лишиться вагомим етапом у становленні світової культури, а тому увага митців та вчених до неї стала закономірним процесом повернення до першооснов (“ad fontes”), збагачених мудрістю та гармонією. Звернення письменниці Л. Коваленко до давньогрецької тематики пояснюється не тільки загальною тенденцією більшості культурних особистостей переосмислювати здобутки попередніх епох та шукати їх слід у сучасності, а й коренями авторки, яка по материній лінії належала до роду легендарних борців за грецьку незалежність Іпсиланти [16]. Потреба зосередити увагу на фемінному образі та підкреслити самодостатність і незалежність жінки, спроба переглянути історію легендарної Ксантиппи і запропонувати, як нам видається, справедливе тлумачення цього образу, поглибивши його психологічну природу, цілком вкладається у русло поширеного у першій половині XX ст. феміністичного напрямку.

Інтерпретувати образ Ксантиппи неможливо без аналізу літератури про Сократа, адже на першому місці, погодьмось, був великий грецький мислитель і лише поряд із ним час від часу з’являлася його дружина. З’ясування традиційних рис Ксантиппи дасть можливість порівняти її образ із тим, що змальовано у п’єсі, та відстежити шляхи його трансформації. Початком літературного контексту назвемо свідчення Ксенофонта та Платона, які писали у своїх творах про нестерпний характер Ксантиппи. Однак вони не могли не визнати, що вона все-таки була люблячою та самовідданою матір’ю і доброю господинею [5]. Згодом виникли анекдоти, у яких висміювалася сварлива та безцеремонна жінка, здатна принизити та поставити в незручне становище свого чоловіка за будь-яких обставин. Натомість Сократ виявляв завжди свою терплячість, поміркованість і мудрість (анекдот Діогена Лаертського з книги “Життєписи і погляди знаменитих філософів”).

Цікавий приклад Сократової мудрості представляє Ксенофонт, розповідаючи про бесіду філософа з кініком Антисфеном, який,

жартуючи, запитує Сократа, чому ж він не може виховати Ксантиппи і продовжує жити з цією нестерпною жінкою. Відповідаючи опонентові, Сократ порівнює здобуття майстерності у спілкуванні з верховою їздою, у якій для того, щоб стати хорошим наїзником, завжди потрібно вибирати норовливого коня. Отак і він тренує своє терпіння завдяки Ксантиппі [5]. Як бачимо, ця історія дозволяє простежити зв'язок із етимологією імені Ксантиппа (Xanthippe), що з грецької означає *“руда кобила”* [17]. Важко сказати, кому належить подібна аналогія – Сократові чи Ксенофонтіві і чи взагалі її виникнення було пов'язане з походженням імені, але цей зразок цитується у сократівській літературі [5; 9].

Як влучно відзначає дослідник Ф. Кессіді, якби Сократ одружився із Ксантиппою раніше 423 року до н.е., то Арістофан не оминув можливості написати про неї у своїй антисократівській комедії *“Хмари”*, і література дістала би чергове втілення типу одіозної дружини грецького філософа [5].

Склалася чимала літературна спадщина, у якій фігурують образи Ксантиппи та Сократа: *“Терпеливий Сократ”* І. Кьоніга, *“Дім мудрого Сократа”* Л. Мерсьє, *“Сократ і його дружина”* Т. Банвіля, *“Мудрець у шлюбі”* М. Менсьє, *“Хоробрий пан С.”* Х. Хемберга, *“Ксантиппа”* Ф. Маутнера, *“Поранений Сократ”* Б. Брехта, *“Афінський гурток”* та *“Сократ”* А. Стріндберга. В українській літературі до висвітлення цієї теми бралися зокрема В. Шевчук у *“Навчителі істини”* та Ю. Мушкетик у *“Смерті Сократа”*, про що пише дослідниця М. Антонюк, порушуючи проблему маєтики Сократа у творах українських письменників ХХ ст. [2]. Покликаючись на назви творів, можна зробити припущення, що авторитет Сократа затінявав постать його дружини, якій здебільшого відводилася другорядна побутова роль і, знаючи давню традицію, нерідко спрощена та однобока. Хоча цікаві інтерпретації ролі Ксантиппи зустрічаємо у Б. Брехта та, особливо, в А. Стріндберга. Але попри це дружина великого філософа все одно перебуває на периферії теми Сократа. Більш ґрунтовну відповідь на це питання дасть компаративістська студія, що лишається перспективою подальших напрацювань і не входить до завдання цієї статті.

М. Антонюк наводить ще ряд письменників, в основному співвітчизників філософа, які прислужилися до тлумачення персоналії видатного та неординарного мислителя у своїй творчості. Можна лише висловлювати гіпотезу, що деякі з них повинні були вдатися

до зображення Ксантиппи (наприклад, чеські письменники Йозеф та Мирослава Томан у романі “Сократ”, адже сама романна форма, по-перше, спонукає до представлення чималої кількості персонажів, а по-друге, відображає інтимно-побутовий план їхнього життя).

Так чи інакше, за Ксантиппою у контексті великого культурологічного й літературного доробку закріпилася репутація сварливої та нерозсудливої жінки, що слугувало навіть виникненню неправдивої етимологічної асоціації імені Xanthippe з Zanktippe у німецькій мові, де zanken означає “сваритися” [17]. Усе це становить умови феміністської інтерпретації образу Ксантиппи й подолання традиційних і стереотипних уявлень про неї, що блискуче продемонструвала Л. Коваленко у своїй однойменній п’есі.

Перш ніж почати власне аналіз, варто частково окреслити постать самої авторки. Найповніший начерк про життя і творчість Людмили Коваленко подала дослідниця Л. Залеська-Онишкевич, вона ж підготувала до друку ще й окремі твори письменниці [1; 3]. Згадаймо й О. Когут, яка в дисертаційній роботі аналізує п’єсу “Домаха” з погляду трансформації містерійних сюжетів в українській драматургії кінця XIX–XX ст. [7]. Юрій Шерех згадує авторку та постановку деяких її драматичних творів у зв’язку з діяльністю МУРу, до складу якого вона входила [15]. Біографічні статті для широкого кола читачів можна знайти і в інтернет-пресі [16]. Із цих матеріалів ми дізнаємося, що Людмила Коваленко (1889–1969pp.) свого часу була відомою громадською діячкою, перекладачем та письменницею. Її перу належить збірка п’єс “У часі та просторі”, оповідання на релігійні теми “Віта нова”, трилогія “Наша, не своя земля” і фантастичний роман “Рік 2245”. Втім життєві обставини склалися таким чином, що в буремні пореволюційні роки вона була змушена емігрувати спочатку до Німеччини, а потім до США, до чого спричинилися арешт органами ДПУ-НКВС її чоловіка Михайла Івченка, талановитого українського письменника епохи “розстріляного відродження”, та власна діяльність у складі “Червоного хреста” у роки німецької окупації. Вийзд Л. Коваленко за кордон і тавро дружини “ворога народу” стали, на нашу думку, умовами її забуття на Батьківщині

Малий інформаційний, та головне, дослідницький простір навколо особистості цікавої письменниці, проблема заповнення лакун у дослідженні драматичного спадку української літератури, а головне віднаходження жіночого письма серед переважаючої більшості чоловічого у цій сфері, блискуча трансформація стереотип-

ного образу та вперше перенесення його із маргінесів літератури на центральну позицію зумовлюють актуальність цієї розвідки й окреслюють перспективи більш масштабного дослідження драматичного матеріалу письменниці загалом. Тому ми вважаємо вартим уваги презентувати тему Ксантиппи у творчості української письменниці-емігрантки Людмили Коваленко. Для цього потрібно з'ясувати можливі умови переосмислення героїні у творчості Л. Коваленко та її зображення у п'єсі; охарактеризувати прийом стилізації запитань Ксантиппи під сократівську діалектику та ефект реальності й визначити їх роль у творі; продемонструвати специфіку конфліктів у системі персонажів.

Ідентифікація образу традиційної Ксантиппи починається уже в першій дії (п'єса складається з 4 дій), де одна з сусідок називає її навісною, що входить у ряд негативних стереотипних ознак дружини Сократа – сварлива, нерозсудлива та нестримана; а інша – говорить, що вона постійно свариться та кричить, через що з нею соромно ходити. Однак ми поки що маємо статичну фіксацію рис характеру і факт справедливого обурення Ксантиппи, коли вона, захищаючи свого чоловіка від словесних нападів, змушена лягати. Приводом до поглиблення критичного ставлення до слів Ксантиппиних сусідок є цитата одного з учнів Сократа, який, побачивши на вулиці сердиту жінку, гадає, що зустрівся з дружиною свого вчителя, бо та *“кажуть, теж ... сердита мегера”* [6, 153]. Отож, маємо можливість допускати, що прижиттєвий імідж Ксантиппи часто формувався завдяки перебільшенню, неврахуванню умов сварки і, як наслідок, такому суб'єктивному факторові, як плітки. Поряд із побутовими сварками, невід'ємною частиною повсякденного життя, авторка акцентує на “крикові душі” головної героїні, не зауваженому більшістю. У зв'язку з цим Деменета слушно зазначає: *“Хіба тільки й запам'ятають, що ти часто кричала, а що кричала від болю – кому до того діло!”* [6, 170]. Розпач молодої та вродливої Ксантиппи обумовлюється відсутністю слухача, який розділить її горе й турботи, зрозуміє, як важко самій дбати про родину, слухаючи про загальні обов'язки чоловіка перед державою, але не перед сім'єю. На якийсь момент молодий залицяльник Тідей опиняється у ролі такого слухача, але Ксантиппа чудово зрозуміє, що його цікавлять не її проблеми, а лише любовна інтрига.

Традиційні ознаки Ксантиппи, доброї господині та люблячої матері, також розробляються в тексті, про що свідчать епізоди,

коли жінка намагається продати саморобний плащ, щоб купити їжі своїм чоловікові та сину, і випадок ганебного прислугування в гетери, коли необхідно заробити грошей, аби заплатити за ремонт домівки. Але до цього останнього ми ще детальніше повернемося. Про самовіддану любов до сина ми переконуємось із слів героїні, яка говорить, що лишатиметься зі своїм сином, допоки він не виросте й не покине її. У цих словах сумне передбачення майбутньої самотності, яка уже корениться у Ксантиппі, адже вона повинна постійно наштовхуватися на нерозуміння з боку чоловіка та суспільства.

Акцент на принизливому становищі жінки із підкресленням її винятково хатніх обов'язків робить гетера Лаїса, протиставляючи мудрість та велич чоловіка (Сократа) і приземленість жінки. Тим самим вона спричиняється до зародження ідеологічного (феміністського) конфлікту із Ксантиппою, адже вона ображає останню своїми словами про обов'язки представників різних статей. У словесній боротьбі, яка зав'язується між Лаїсою і дружиною філософа, перемогу здобуває остання, вказуючи на перевагу чесної жінки над жінкою легкої поведінки. Поступово в коло суперечки втягуються Сократ і його учень Астер, причому останній, подібно до Лаїси, вказує на те, що Ксантиппа повинна знати своє місце, бо вона звичайна жінка, а її чоловік – "великий мудрець", тому він не повинен перейматися буденними справами, коли йдеться про майбутнє міста та народу. З очевидністю ми маємо модерну проблему зіткнення загального та індивідуального, коли визнається домінанта соціального життя, а не особистого, коли обов'язок перед конкретною людиною нівелюється на користь загального добра. У цьому випадку Сократ постає як типова людина-теоретик, що керується у своєму житті логічними доказами, навіть коли йдеться про сферу почуттів. Зіткнення позитивного розуму і людської душі оприявнює постання загрозливого наукового та технічного прогресу, що згодом змусить людину переглянути всю історію свого пізнання, і родоначальником цього невідворотного і згубного процесу, як не парадоксально, є Сократ [11]. У творі виразно протиставлено позицію Ксантиппи, яка спонукає читача задуматися над одиничним та індивідуальним, бо це є передумовою нормального розвитку суспільства. Таким чином, Ксантиппа перевтілюється із амплуа приземленої побутової істоти в образ жінки-філософа, яка здатна захистити і довести свою думку не гірше свого майстерного у цій

справі чоловіка. Невипадково Лаїса називає її філософом, кажучи: *“Ой, Сократе, твоя жінка теж великий філософ”* [6, 165]. І справді, Ксантіппа постає у драмі своєрідним двійником Сократа, адже вона користується методом діалектики у веденні бесіди, що було винаходом її чоловіка. Хоча Б. Рассел з цього приводу зазначає, що вперше почав застосовувати діалектичний метод Зенон, учень Парменіда, однак Сократ поглибив та розвинув діалектику і саме він є блискучим знавцем цієї справи [12]. Яскравий приклад діалектичної бесіди представлено у другій дії, де Ксантіппа намагається з'ясувати, чи чесно поводить себе її чоловік у стосунку до неї. Вважаємо за потрібне навести цей уривок повністю:

Ксантіппа: Підожди! Так от, Сократе, хіба чоловік і жінка, не два співробітники, що мають одну працю? Наприклад, Фідій не може сам і очищати мармур, і обтісувати брили, тому він і бере собі помічника. В такому розумінні хіба жінка не помічник чоловікові?

Сократ: Ну, можемо це прийняти.

Ксантіппа: І Фідій повинен дбати за свого помічника, вчити його, допомагати йому!

Сократ: Так!

Ксантіппа: І людину, що виконує свої обов'язки, ми називаємо чесною!

Сократ: І з цим можна погодитись.

Ксантіппа: А як назвати чоловіка, що не виконує свого обов'язку перед своїм помічником-жінкою?

І-ий учень: Присягаюсь дубом, думка йде цілком правильно!

Сократ: Але хіба на мені лежить обов'язок тільки перед жінкою?

Ксантіппа: А перед ким іще?

Сократ: Але перед Атенами і всім народом [6, 154].

Суть діалектичного методу або ж маєтики полягає у системі запитань і відповідей. Це, як зауважує Г.-Г. Гадамер, є *“мистецтвом запитування-далі, тобто мистецтвом мислення”* [4, 341], коли співрозмовники справді чують один одного і розвивають спільну думку. Співбесідник не шукає якихось слабких аргументів того, що говорить йому інший учасник діалогу, а *“сам же розкриває дійсну силу того, що говорить йому той інший”* [4, 341]. Тобто вибудовується така послідовність питань, за якої аргументи щоразу поглиблюються й обидва співрозмовники націлені на народження спільної думки, або ж, як прийнято говорити у випадку Сократа, істини.

При цьому не існує якихось загальних думок, на які можна опертися, адже будь-яке запитування передбачає знання про незнання (“вчене незнання”), тому кожного разу можна повертатися до одного й того ж поняття і спрямовувати бесіду на його нове осмислення.

У наведеному вище уривку Ксантиппа починає спрямовувати Сократа до з’ясування поняття чесності, для цього вона вибудовує таку систему питань, що спонукають його тричі погодитися (спочатку він говорить, що приймає твердження, потім дає ствердну відповідь і третього разу погоджується з тезою дружини). Один із учнів філософа також визнає, що думка Ксантиппи рухається цілком правильно. Очевидно, його схвалення викликане упізнаванням у побудові запитань методу свого авторитетного вчителя. Але зрештою Сократ ухиляється від відповіді на одне з питань дружини, адже воно, передбачаючи його чергове ствердження, мало би оприявнити його безвідповідальність та нечесність у стосунку до неї. Формуючи своє власне запитання (“питання на питання”), він перериває діалектичну бесіду і переводить розмову з особистісної площини у соціальну, наголошуючи на першочерговості обов’язку громадянина.

Про те, що перед нами продемонстровано приклад сократівської діалектики вустах Ксантиппи, можна пересвідчитись також із діалогів Платона, у яких з усією яскравістю виявляється маєвтика філософа. Для цього можна обрати будь-який з ранніх творів послідовника Сократа, хоча б і “Лісід”, де співбесідники намагаються визначити поняття дружби, і простежити вміння мислителя формулювати такі питання, які невимушено підштовхують співрозмовника до прийняття правильного рішення самотужки, але шлях до нього вибирає філософ.

Водночас Ксантиппа здебільшого залишається непочутою, її прагнення до відкритості та зрозумілості кимось іншим просто ігнорується. Аргументи звичайної жінки, (яка, на думку Сократа, *“завжди чимось заклопотана ... всякими дрібницями ...”* [6, 155]), що прагне самовизначитися й самореалізуватися за допомогою сили своєї думки, сприймаються непереконливими та незначними у порівнянні з чоловічими. Непочутість Ксантиппи усвідомлює Тідей, кажучи про це на гостинах у гетери, але це звучить як своєрідне співчуття і не більше.

Поряд із протистоянням, яке спостерігається між Ксантиппою та Сократом, ми бачимо зіткнення інтересів дружини філософа і гете-

ри. При цьому Ксантиппа демонструє свою вищість не просто у соціальній та моральній площині, де пріоритет визнається за чесною жінкою, а не гетерою, а й виявляє гідність і стійкість, коли їй доводиться терпіти приниження у домі Лаїси, де вона прислугує гетері та її гостям. Гострота ситуації означається фактом перебування в повії Сократа, якого вона зумисне запрошує, щоб улаштувати пастку Ксантиппі, адже заміжній жінці не можна перебувати у подібному місці. Крім того, Лаїса намагається використати у своїх ганебних цілях присутність Тідея, змалювавши ситуацію таким чином, що буде видаватися, ніби дружина філософа прийшла сюди заради молодика, який схиляє її до зради. Лаїса намагається помститися Ксантиппі не тільки через те, що вона привселюдно принизила гетеру на площі, а й через Тідея (любовний конфлікт), який захопився дружиною філософа та не може здобути її прихильності. Ревнощі провокують гетеру вдаватися до різних засобів, головне – це збезчестити Ксантиппу з погляду подружньої вірності. Поряд із тим, потрібно вразити гідність цієї жінки, виставивши її у становищі прислужниці, яка не має права сказати слова проти волі господині дому.

У фінальній сцені Ксантиппа гідно дає відсіч гетері, не стаючи учасницею її інтриги, та власному чоловікові, який вкотре вивищує загальнодержавні принципи над почуттями, всездозволеність чоловіків над жіночими правами. Ксантиппа з боєм пророкує, що їй дістанеться слава найсварливішої з афінянок, проте без неї Сократ давно би пропав, бо *“тільки жінка тримає чоловіка. І його сили...”* [6, 177].

Авторка намагається змінити стереотипні очікування щодо героїні, спонукати читача до розуміння “іншої” Ксантиппи ще й за рахунок ефекту реальності, який досягається тим, що деякі персонажі мають історичну основу. У першу чергу, це стосується Сократа, адже завдяки йому стає відомо про його одіозну дружину. Прикметно те, що Л. Коваленко наводить у творі такі приклади, які вказують нам на історичного Сократа. Зокрема, це портретна характеристика філософа однією із сусідок і вживання стосовно нього епітету *“негарний”*. На зовнішній непривабливості мислителя акцентували особливу увагу ще його сучасники, і цей факт міцно закріпився у сократівській літературі [5; 10; 11]. Поряд із цим, у тексті є цитати, які вказують на деякі з принципів його філософування. Наприклад, у розмові з Тідеєм мислитель говорить, що юнак чинить погано лише через те, що не знає, як потрібно насправді.

Йдеться про поняття доброчесності та раціоналістичний погляд філософа на етичні питання, коли причиною поганих вчинків стає людське незнання [12]. Історичне походження мають такі персонажі як Лямпрокл, син Сократа, та гетера Лаїса – один із центральних образів драми. Із праці Г. Ліхта ми дізнаємось, що відомі дві грецькі гетери з цим іменем (можливі варіанти – Лаїда і Лайда), причому обидві жили у час знаменитого філософа, адже саме завдяки ньому ми формуємо хронологічні орієнтири. Покликаючись на Ксенофонта, дослідник пише про те, що Сократ спілкувався з Феодотою (варіант – Теодотою) та Аспазією. Остання з гетер була подругою відомого грецького державного діяча Перікла [8]. Згадок про відносини Сократа з Лаїсою нам принаймні не вдалося відшукати, але факт спілкування філософа з представницями давньої професії лишається очевидним. Однак важливим у цьому плані постає протиставлення продажно́ї любові як плинної чуттєвої насолоди та істинної, що єднає чоловіка й жінку на духовному рівні. Звідси випливає й уособлення першого виду любові Лаїсою, а другого – Ксантиппою. Але у випадку дружини філософа маємо справу з нестачею любові і розуміння, що почасти пояснює те, чому вона все-таки приймає Тідеїв вінок із квітами й зізнається йому, що потребує співчутливого слухача. На якийсь час, можливо, Ксантиппа вбачає у молодикові образ чоловіка, який здатен подарувати не тільки фізичну близькість, а й духовну. Проте це питання вимагає більш детального представлення і лишається перспективою наступних праць.

Отже, у своїй драмі Л. Коваленко зуміла здійснити блискучу трансформацію образу Ксантиппи, представивши альтернативу чоловічій оцінці, й подолати, на нашу думку, стереотипне ставлення до неї завдяки конфліктним ситуаціям (любовний та ідеологічний конфлікти з Лаїсою, особистісно-ідеологічний конфлікт із Сократом), стилізації її бесіди з Сократом під діалектичний метод й створенню ефекту реальності (момент історичності деяких персонажів). Таким чином, простежується рух від традиційних рис героїні, впізнавання яких забезпечується через існування чималого культурного контексту (“чоловіче письмо”), до нових модерних, що репрезентують Ксантиппу розумною, сильною та самодостатньою жінкою. Вона намагається звільнитись від чоловічої зверхності і несправедливості, довести важливість і правомірність своєї думки, що ясністю та чіткістю викладу нічим не поступається перед чоло-

вічою. Воднораз перед нами розгортаються універсальні проблеми людської самотності і непочутості, продажно́ї та істинної любові. До цього додається зображення дихотомії загального/одиночного, соціального/індивідуального з переважанням перших елементів, що сукупно засвідчують загрозу виродження нормальних стосунків між людьми, чоловіком і жінкою зокрема, та тотальну соціалізацію життя.

Література:

1. Антологія модерної української драми / [ред., упоряд., ст. Л. Залеська-Онишкевич]. – Київ-Едмонтон : КІУС, Таксон. – 1998. – 534 с.
2. Антонюк М. Маєвтика Сократа в українській літературі другої половини ХХ ст. (на основі повістей В. Шевчука “Навчитель істини”, Ю. Мушкетика “Смерть Сократа”) [Електронний ресурс] / М. Антонюк // Іноземна філологія : український науковий збірник. – 2007. – Вип. 118. – С. 3–15. – Режим доступу : <http://www.franko.lviv.ua/faculty/inomov.new/ukrainian/zbirnyk.pdf>.
3. Близнята ще зустрінуться : [антологія драматургії української діяспори] / [упорядкув., ст. пер. Л. Залеська-Онишкевич]. – Київ – Львів : Час, 1997. – 627 с.
4. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Г.-Г Гадамер ; [пер. з німец. О. Мокровольського]. – К. : Юніверс, 2000. – 464 с.
5. Кессиди Ф. Сократ / Ф. Кессиди. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. – 320 с.
6. Коваленко Л. У часі і просторі : [п'єси] / Коваленко Л. – Париж-Торонто-Нью-Йорк : Ми і світ, 1956. – 216с.
7. Когут О. В. Трансформація містерійних сюжетів в українській драматургії кінця ХІХ–ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” [Електронний ресурс] / О. В. Когут. – К., 2005 – 21 с. – Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/files/drr/396/138008.doc>.
8. Лихт Г. Сексуальная жизнь в Древней Греции [Електронний ресурс] / Г. Лихт ; [пер. с англ. В. Федорина]. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 400 с. – Режим доступу :
9. http://www.rbyoga.ru/?action=download_book&grup=history&id=3385&query=.
10. Мерсьє М. Мудрец в браке [Електронний ресурс] / М. Мерсьє. – Режим доступу : <http://www.newwoman.ru/thwoman026.html>.
11. Монтанеллі І. Історія греків / І. Монтанеллі ; [пер. з італ. Ю. Педана]. – Львів : Літопис, 2010. – 336 с.

12. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Електронний ресурс] / Ницше Ф. – Режим доступу : <http://www.philosophy.ru/library/nietzsche/tragoedie.html>.
13. Рассел Б. Історія західної філософії / Рассел Б. ; [пер. з англ. Ю. Лісняка і П. Тарашука]. – К. : Основи, 1995. – 759 с.
14. Словарь античности [пер. с нем. В.Горбушина, Л. Грацианской, И.Ковалева и др.] / [под. ред. В. Кузищина]. – М. : Прогресс, 1989. – 704 с.
15. Філософський енциклопедичний словник [голов. редкол. : Шинкарук В.І. (голова) та ін.]. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
16. Шевельов Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949 // Вибрані праці : [у 2 кн.] / Ю. Шевельов. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – Кн. 2. – С.633–678.
17. Електронний ресурс. – Режим доступу : http://greeks.ua/content/potomok-roda-ipsilanti-ukrainskaja-pisatelmbnica_ru/ru.
18. Електронний ресурс. – Режим доступу : http://www.slovarik.net/frazeologicheskyy_slovar_myhelsona/page/ksantippa.4818.

УДК 821.161.2-6.09

Криловець Наталія

ОБРАЗ ЛІСУ В НАТУРФІЛОСОФСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

У статті досліджується образ лісу в натурфілософській поезії Ліни Костенко. В художньому світі поетеси домінує панекзистенційна єдність природного в людині і людського в природі. Морально-етичне в ліричній героїні Ліни Костенко детермінується естетичною сутністю природи.

Ключові слова: натурфілософська поезія, образ лісу, людина і природа, філософська опозиція, мотив, гармонія і дисгармонія.

В статье исследуется образ леса в натурфилософской поэзии Лины Костенко. В художественном мире поэтессы доминирует панэкзистенциальное единство естественного в человеке и человеческого в природе. Морально-этическое в лирической героине Лины Костенко детерминировано эстетической сущностью природы.

Ключевые слова: натурфилософская поэзия, образ леса, человек и природа, философская оппозиция, мотив, гармония и дисгармония.

In the article the author researches the image of forest in naturphilosophical poetry of Lina Kostenko. Panexistential unity of the natural in human and human in nature dominates within the poetic world of the author. The esthetic entity of the nature determinates moral and ethical features of Lina Kostenko's lyric hero.

Key words: naturphilosophical poetry, image of the forest, human and nature, philosophical opposition, motive, harmony and disharmony.

Людина і природа – дві складні системи: мікрокосм і макрокосм, між якими відбувається взаємопроникнення, взаємозбагачення та взаємоодухотворення. Для українського менталітету природа

є ще й материнсько-родинним первнем, основою світогляду народу та його духовності. Звідси одвічна закоріненість українських митців (Леся Українка, Б.-І. Антонич, П. Тичина, М. Рильський, М. Вінграновський та ін.) у глибини світу природи, єднання з нею.

Натурфілософська проблематика знайшла своє високохудожнє втілення і в багатьох віршах Ліни Костенко. В них простежуються основні філософські опозиції: людина і природа, життя і смерть, гармонія і дисгармонія, особистість і всезагальні закони буття, які набувають субстанційного значення.

Мета статті полягає в дослідженні образу лісу в натурфілософській поезії Ліни Костенко, особливостей його функціонування в художніх текстах поетеси.

Поезію Ліни Костенко в пантеїстичному аспекті мислення досліджували: В. Брюховецький [3], Т. Салига [14], М. Ільницький [5], А. Макаров [13], Г. Клочек [12], С. Барабаш [1], О. Ковалевський [6] та інші.

На її поезіях відчутно позначилася тютчевська філософська концепція (“всё во мне и я во всем”) [16, 117], суть якої полягає в отождоженні людини з усім сущим у природі, і навіть більше – в повній розчиненості в ній. Це переконливо засвідчують такі рядки:

Я дерево, я сніг, я все, що я люблю.

І, може, це і є моя найвища сутність [7, 10].

У новітній філософії взаємин людини і природи актуальним стає світогляд із панекзистенційною єдністю двох світів: поєднання природного в людині і навпаки – людського у природі. Уже німецький філософ К. Маєр-Абіх наголошував на зміні парадигми від Umwelt (світ як довкілля, людське середовище) до Mitwelt (світ як “спільносвіт” (курсив наш – Н. К.) природи та людини) [17, 25].

Подібні мотиви єднання двох світів – природного і людського – звучать і в поезіях Леоніда Талалая:

Але і річку, і траву,

І всю красу – запам’ятаю,

Бо я її не споглядаю, –

А нею дихаю живу! [15, 113];

Євгена Гуцала:

З природою найліпше навзаєм:

Слід за любов платити їй любов’ю...

З природою – одвіку і навіки,

Не підкорить її і не змінити [4, 156].

Принагідно зауважимо, що натурфілософській поезії Ліни Костенко характерна пантеїстична заглибленість людини у природний макрокосм, який не протистоїть її свідомості. Лірична героїня завжди сприймає природу олюднено, як щось близьке для власної душі, де “відбувається пригадування свого “я”, ще не виокремленого із синкретичної цілості буття” [6, 145]. Природний світ – пантеїстично всюдисущий, сповнений чистоти і таємничості, у спілкуванні з ним душа відновлює втрачені зв’язки з Творцем, пізнає істину буття, виходить за межі буденності, розчиняється в макрокосмі. Це засвідчує глибоку закоріненість поетеси у фольклорно-міфологічні першовитоки.

Багато дослідників вказувало на тісні взаємини двох світів – природного та людського – в поезіях Ліни Костенко. Скажімо, Дмитро Дроздовський вважає, що антропоморфна природа і людина, вписана у природні цикли, з усією вагою своєї особистісної, культурної, цивілізаційної відповідальності: їхня зустріч – це смисловий, концепційний, естетичний “нерв” поезії Л. Костенко... [8, 281].

Можна погодитися і з думкою С. Барабаш, яка стверджувала, що естетична сутність природи визначає етичний стержень творчості Ліни Костенко [1, 139].

О. Ковалевський відзначав, що “саме в “природі” відбувається символічна злука екзистенційної всенаповненості філософії поезій Ліни Костенко з традиційною філософією – кордоцентризмом, пантеїзмом, антропоморфізмом... Так досягається нова цілісність духовного існування, нова якість перетворюючої ролі людини у видимому й незримому довікллі, у Всесвіті” [6, 150].

Саме цей мотив “символічної злуки” (за О. Ковалевським) звучить у вірші “Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить”. У ньому Ліна Костенко тонко відтворює людську чутливість до вібрацій усього живого, вміння розгадувати таємниці всесвіту.

Лірична героїня містично переживає неповторну мить єдності, котра стає поштовхом до трансцендентування, виходу за межі реального у сферу неосяжного й недосяжного. Мить перетікає у вічність:

*Ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить,
і раптом озирнусь, а це вже роки й роки!
А це уже віки... [7, 10].*

Часова градація *миті* нарощує емоційну напругу, а несподівана розв’язка стає ніби вибухом у *безмежність*, де немає межі між живими і мертвими. Метафора “веселих крапель кроки” має

позитивну конотацію, створює гарний, піднесений настрій. Символічним у вірші є образ скрипаля, який почасти ототожнюється із Абсолютом-Творцем, котрому підвладне все: і зникнення, й непроминальність.

Насамкінець у поезії виразно звучить гармонія єднання, мотив неекзистенційного відчуження від людської самоті, аж до повного розчинення в макрокосмі. У єднанні макрокосму з мікрокосмом і виявляється найвища сутність буття.

Тема таємничого зв'язку з природою розробляється і в іншому вірші:

*Мене ізмалку люблять всі дерева,
і розуміє бузиновий Пан,
чому верба, від крапель кришталева,
мені сказала: “Здрастуй” – крізь туман.
Чому ліси чекають мене знову,
на щит піднявши сонце і зорю.
Я їх люблю. Я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю [7, 50].*

Уже на початку поезії звучить мотив єднання ліричної героїні з природою. Це єднання переноситься в часову площину раннього життєвого досвіду. Поетеса недаремно вказує на дитинство. Згадаймо біблійну мудрість: “Хто впокориться як дитина <...>, той найбільший у Царстві Небеснім” (Матвій 18, 4). Саме дітям притаманний той щирий, довірливий зв'язок із довкіллям, коли все довкола казкове, райдужне. Адже саме через казку дитина і знайомиться зі світом. А казка, як відомо, формується на міфологічній основі.

Епітетом “бузиновий Пан” підсилюється містичність таємничого зв'язку двох світів: людського і природного. Бузина – символ чародійства, магії, сили духів. Природа, наділена людськими властивостями, оживає: має здатність любити, чекати, вітатися: Ліричну героїню люблять дерева, розуміє бузиновий Пан – міфологічний персонаж, своєрідний лісовий божок. О. Кульчицький, характеризуючи особливості українського менталітету, глибокої закоріненості українця у світ природи, слушно зазначає: “Як реакція на вчування в загрозливу таємність лісу, може інколи постати почуття “панічної” (Пан – божок лісу) лякливості. Вчування в гушавину лісу як життєвий процес – це вчування в нещадне змагання за життєвий простір, у постійну жорстку боротьбу за існування без виразного завершення в остаточній перемозі, із схильністю до лінії

“пристосування” (особливо виразного в формі таких дерев, як сосна, береза, верба)” [11, 708].

Є в аналізованій поезії і персоніфікований образ верби. Як відомо, верба – символ космічного океану, першоджерело творення світу, прадерево життя.

Ліна Костенко змальовує міфопоетичний образ лісу, в якому фольклорні елементи поєднуються з філософською думкою. Ліс постає простором-межею між ірреальним і реальним, саме тут відбувається те, чого не можна знайти деінде. Ліс – трансцендентний простір, що безпосередньо єднає людину з космосом:

*Чому ліси чекають мене знову,
на щит піднявши сонце і зорю* [7, 50].

В образі лісу авторка художньо втілює думку про єдність світобудови, непереборність законів природи, межі та їх відносність у часі й просторі. Саме в лісі відбувається втеча від самотності, сірої буденщини. Споконвіку ліс був місцем поклоніння божествам природи і здійснення обрядових дій за міфологічно-релігійними уявленнями наших пращурів.

Таємничий, незвичний людський свідомості, зв’язок ліричної героїні й лісу засвідчують рядки:

*Я їх люблю. Я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю* [7, 50].

Невербальне спілкування вказує на вищий рівень взаємин, здатність бачити природу із середини, жити з нею в одному ритмі. Оксюморон “мовчанням говорю” підкреслює ту неосяжну здатність відчувати серцем, внутрішнім єством, вловлювати ритми всесвіту душею. У цій поезії простежується основна філософська опозиція: людина – всезагальні закони буття.

Подібної думки дотримується і С. Барабаш: “Пантеїстична концепція Ліни Костенко виростає з прийняття цілісності (а значить, і довершеності) лісового простору, котрий для неї – вища книга прання. Світ лісу, виплеканий поетичними віруваннями наших предків, без фальші й суєти стелить дорогу Ліні Костенко до глибинного осягнення філософських істин життя” [1, 141].

Образ лісу є чи не найголовнішим у натурфілософії Ліни Костенко. Своєю всеохоплюючою любов’ю до всього живого поетеса суголосна з Лесею Українкою. Про це говорить і С. Барабаш, зазначаючи, що у творах Ліни Костенко “згущується <...> таємнича й всюдисуща енергетика “Лісової пісні”, з її тривогою за долю

загроженого світу, з неймовірним взаємоперетіканням двох сфер – людської й навколишньої” [1, 147–148]. Адже у “Лісовій пісні”, як відзначив А. Криловець, природа й людина єдині у боротьбі за щасливе і вільне життя, за світлу мрію, за вірність і красу. Людські почуття суголосні із явищами природи [10, 23]. Як і Леся Українка, Ліна Костенко не вивищує людину над природою. Саме в рівноправності двох світів, у гармонійності їхніх стосунків і почувань вона і вбачає оту найвищу сутність людського буття.

Подібне єднання ліричної героїні зі світом природи простежуємо й у вірші “Сороко, не кричи! Я в лісі не стороння”:

Я знаю тут усіх, і знають мене всі.

І хори птиць, і цих дубів хорони.

І сосни, сосни, SOS! – тону у їх красі... [8, 79].

У багатьох віршах поетеса вказує на своє знайомство з лісом ще з дитячих літ. З роками цей таємничий інтимний зв’язок тільки міцнішає, як, скажімо, у вірші “Сніги метуть. У вікнах біле мрево”:

О покладіть гілки мені на плечі,

з мого життя пострушуйте сніги!

Я вас люблю за те, що ви дерева.

Що ви прийшли до мене, що ви тут... [8, 91].

Або ж:

Я на планеті дерево людське.

Мене весь час підрубують під корінь [8, 188].

Образ лісу у поезії Ліни Костенко – це вже не чужий світ, віддалений від окультуреного простору перебування людини, для якої він міг би стати загрозою. Ліс для поетеси стає другом, розрадником, “госпіталем душі”. Ліс дарує ілюзію втечі від мирських турбот, від шуму й суєти. Це виразно простежується у віршах “Щасливиця, я маю трохи неба” [7, 44], “Я вранці голос горлиці люблю” [7, 17], “Обступи мене, ліс...” [7, 183] тощо.

Для ліричної героїні Ліни Костенко спілкування з природою є способом відновлення фізичних та духовних сил. Це майстерно відтворено у поезії “Обступи мене, ліс, як в легенді про князя Хетага”:

Я побуду з тобою. Я тихо з тобою побуду.

Нахилися до мене і дай мені жменьку суніць.

Подивлюся на сонце. Поклонюся знайомому дубу.

Розпитаю, як справи у сосен, і звірів, і птиць... [7, 183].

Напевно, Ліна Костенко не даремно використовує легенду про князя Хетага. Молодий князь, зраджений рідними, не зрікся христия-

янства і змушений був тікати, бо вороги намагалися його вбити. Коли знесилений Хетаг упав, зі схилів гір зійшов ліс і обступив молодого князя. Вороги, побачивши цю дивовижу, злякались і порозбігались.

У Ліни Костенко теж вистачало недобррозичливців, тому, щоб зберегти душевну рівновагу, вона часто відвідувала ліс. Тільки природа могла її зрозуміти і надати нових сил.

*А коли я, беззбройна, їм потім вийду назустріч,
то вони позадкують, самі не знають чому [7, 183].*

Вірш “Щасливиця, я маю трохи неба” побудований на опозиції: гармонія – дисгармонія (природний світ – мирська суєта). На перший погляд, невеличкий шматочок всесвіту – “трохи неба й дві сосни” – має величезну енергетику, адже він здатен протистояти холодному хаотичному світу людського існування, де душа “втомила від усіх кормиг”. Лірична героїня наслухає дощ, що “тихо плаче правду”. Дисгармонійний хаос, майстерно переданий образами “грому дня”, “оркестрами децибелів”, заміщується гармонією тиші, пташиним співом. Людська душа стає співзвучною з ритмами всесвіту. Межі між світами надалі поступово стираються:

*В пахучій хмарі дощової глици
стоїть туман, як небо на землі... [7, 44].*

Опозиція гармонії – дисгармонії закладена і в основу поезії “Я вранці голос горлиці люблю”. Живий голос горлиці поетеса протиставляє хаотичним “скрипучим гальмам першого трамваю”.

Відчужена від природи людина виявляється відчуженою і від самої себе. Тому лірична героїня Ліни Костенко, серед шуму і суєти ранкового міста почувши живий голос горлиці, поринає в тихі закутки незіпсованої природи, де душа відпочиває, набирається живодайних сил. Людина шукає отой одвічний гармонійний “несказаний камертон природи”, де “зорі ясні”, де “тихі води”. Т. Салига слушно зазначив, що “поетеса не просто природу сприймає, оцінює, вона найчастіше нею говорить. У неї природа стає <...> першим кроком до освоєння життєвої гармонії” [14, 56].

Ліна Костенко тонко відчуває глибинну єдність світу, відтворює в поезіях мегапростір та взаємозв’язки між його складниками. Одним із цих складників є людина. Саме через співпереживання з природою людина може інтуїтивно зрозуміти її настрій, емоції:

*Мій добрий ліс
моя любове
Тепер ти тільки мої сни*

*І листя різьблене дубове
І крона царствена сосни [7, 264].*

Лісове довкілля вимагає від людини активної світосприймальної настанови. “Заглибленість у статичну форму лісу, в його укоріненість і непорушність, що привертає увагу гушавиною й таємничою похмурістю прогалин, створює в процесах переживання почуття бачності, обережності й підозрілості, стриманого вичікування, терпеливості” [17, 156].

Тому “лісові” люди здатні долати життєві перешкоди. Їх витримка і внутрішній спокій свідчать про впевненість у собі, глибину думки. Саме такою є і лірична героїня Ліни Костенко, для якої ліс не тільки друг, а й розрадник:

*Поїдемо поговорити з лісом,
а вже тоді я можу і з людьми [7, 51].*

Цей мотив суголосний з новелою М. Коцюбинського “Intermezzo” [9], у якій ліричний герой, також перевтомившись від людських нещасть, нарікань, суєти, утікає подалі, туди, де можна викупатися в сонці, тиші, польових пахоощах, послухати жайворонка, а вже потім – з новими силами повернутися до людей. В обох творах звучить мотив відчуження людини від субстанційних основ буття, порушення гармонії між людським і природним світами. Тому ліричні герої і шукають у природі свого розрадника й цілителя.

Ліна Костенко, як й інші українські поети, звертається до натурфілософської проблематики, зокрема образу лісу. Людина і природа – дві складні складові, які постійно кореспондують між собою. В художній філософії поетеси домінує панекзистенційна єдність природного в людині й людського в природі. Відтак природа, зокрема ліс, олюднюється. Морально-етичний первень у ліричній героїні Ліни Костенко детермінується естетичною сутністю природи. Образ лісу – один із найголовніших у натфілософській поезії авторки. Дисгармонійний хаос людського середовища протиставляється гармонії природи взагалі і лісу зокрема.

У натурфілософських поезіях Ліни Костенко поєднано два мета-жанри: філософський та феноменологічний. Прадавний образ лісу набуває своєї багатозначності, багатовікової енергетики. Світ природи для поетеси – це простір, у якому відбувається єднання двох світів: реального й ірреального. Образ лісу входить у внутрішній світ ліричної героїні і стає невід’ємною його частиною, яка уособлює мрію, рятуюнок від самотності та неволі окультуреного світу.

Література:

1. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби : дис... докт. філол. наук : 10. 01. 01 / С. Г. Барабаш ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2004. – 382 с.
2. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. – Б. м. : Всеукраїнське євангельсько-баптистське братство, 1988. – 1523 с.
3. Брюховецький В. Ліна Костенко : Нарис творчості / В. Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с.
4. Гуцало Є. П. Письмо землі : Поезії. / Є Гуцало. – К. : Молодь, 1981. – 168 с.
5. Ільницький Микола. З чого постає неповторність : (Штрихи до портрета Ліни Костенко) / Микола Ільницький // Українська мова і література в школі. – 1981. – №10. – С. 9–23.
6. Ковалевський О. Ліна Костенко : філософія бунту й “філософія серця” : дис... канд. філол. наук : 10. 01. 01 / О. В. Ковалевський; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Х., 2002. – 176 с.
7. Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
8. Костенко Л. Річка Геракліта / Ліна Костенко ; упоряд. та передм. О. Пахльовської ; післямова Д. Дроздовського ; худож. С. Якутович. – К. : Либідь, 2011. – 336 с. : іл.
9. Коцюбинський М. Твори : [в 4 т.] – Т. 2. / М. Коцюбинський ; упоряд. і приміт. М. Грицюті. – К. : Дніпро, 1984. – 382 с.
10. Криловець А. О. Українська література перших десятиріч ХХ століття : філософські проблеми. / А. О. Криловець. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 256 с.
11. Кульчицький О. Риси характерології українського народу / О. Кульчицький // Енциклопедія Українознавства. – Львів : Мол. життя, 1993. – Т. 2. – С. 708.
12. Ліна Костенко. Навчальний посібник-хрестоматія. // Упоряд. Г. Клочек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 320 с.
13. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво : Нариси з психології творчості. / А. Макаров. – К., 1990. – 285 с.
14. Салига Т. У глибинах гармонії / Т. Салига // У глибинах гармонії : [літературно-критичні статті]. – К. : Рад. письменник, 1986. – С. 49–74.
15. Талалай Л. М. Вибране : Поезії / Л. М. Талалай ; авт. передм. В. П. Моренець. – К. : Дніпро, 1991. – 541 с.
16. Тютчев Ф. И. Стихотворения / Сост. и подгот. текста Л. Озерова. / Ф. И. Тютчев. – М. : Худож. лит., 1986. – 287 с.
17. Філософія природи : [монографія] / А. В. Толстоухов, Ю. О. Мешков, С. М. Ягодзінський та ін. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2006. – 208 с.

УДК 821.162.1-31

Лавринович Лілія

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІДЕЇ ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ О. ТОКАРЧУК "PRAWIEK I INNE CZASY"

У статті здійснюється аналіз міфопоетичного часопростору в романі Ольги Токарчук "Prawiek i inne czasy". Ідейно-художній зміст роману прочитується в контексті ідеї А. Бергсона про руйнування спеціалізації та розмикання герметичного міфопоетичного світу.

Ключові слова: міфосвіт, міфопоетичний часопростір, хронотон, спеціалізація, поетика образу, художній образ часу.

В статье анализируется мифопоэтическое время-пространство в романе Ольги Токарчук "Prawiek i inne czasy". Идеино-художественное содержание романа прочитывается в контексте идеи А. Бергсона о разрушении специализации и размыкания герметического мифопоэтического мира.

Ключевые слова: мифомир, мифопоэтическое время-пространство, хронотон, специализация, поэтика образа, художественный образ времени.

In the article the analysis of the mythpoetical spacetime in the novel by Olga Tokarchuk "Prawiek i inne czasy" is done. The novel's artistic content is read in the context of A. Bergson's idea of spacialization's destruction and opening of the hermetic mythpoetical world.

Keywords: mythworld, mythpoetical timespace, chronotope, spacialization, poetics of the image, artistic image of time.

Ольга Токарчук – одна з найвідоміших в Україні сучасних польських прозаїків. З її творами український читач познайомився завдяки перекладам Ніни Бічуї ("Мандрівка людей книги", 2004), Віктора Дмитрука ("Правік та інші часи", "Гра на багатьох барабанчиках", 2004), Ярини Сенчишин ("Останні історії", 2007), Остапа Сливинського ("Бігуни", 2011). У ряді рецензій [1, 3, 5, 7, 8 та ін.] в межах жанру автори ділилися враженнями від прочитаного,

перегукуючись захопленими відгуками та формуючи рецептивний дискурс в контексті таких метафор, як “просвітлений песимізм”, “чиста емоційність”, “магічний реалізм”, “книга-світ” та ін. Щодо наукових жанрів, то творчість О. Токарчук розглядалася лише в контексті рецепції новітньої польської літератури [6].

Найрезонанснішим романом Ольги Токарчук критики називають “*Prawiek i inne czasy*”. Завдяки цьому творові вона стала однією з найпопулярніших авторів на теренах сучасної Європи. Чи не найважливіша ознака цього роману (як і всієї творчості Ольги Токарчук) – зосередження авторської уваги на проблемі часопростору існування людини – того “замкненого кола” звичних топосів, образів речей, персонажів, міфологем, які зусібіч оточують її у щоденному триванні. Відповідним чином ця авторська інтенція екстрапольована в текст. Об’єктом нашого аналізу є й філософсько-конкретний план осмислення авторкою часопростору в романі (він дозволяє в найзагальніших рисах спроектувати модель авторської концепції буття, яка так чи інакше перегукується зі світоглядно-естетичними пошуками межі тисячоліть), і формальний план його вираження.

Увесь філософський і художній досвід ХХ ст. матеріалізує страх перед непізнаваністю простору і часу, що виливається у творчості або в екзистенційне відчуття їх спустошеності (з відповідними атрибутами самотності, розгубленості, дезорієнтації, закинутості людини в чужий / ворожий часопростір), або ж, навпаки, у феномен нагромадження, переповнення зайвими предметами, що заважає вільній орієнтації, переміщенню, осмисленню сенсу. Наукове осмислення дійсності ще більше поглибило проблему: з часу своєї появи уявлення про релятивістський ейнштейнівський космос спровокувало посилення уваги до внутрішнього світу людини, до її суб’єктивного начала.

Коли у ХІХ ст. В. Гюго міг стверджувати: “Бог забирає собі час і залишає нам простір”, – то ХХ ст. “зрівняло” онтологічний статус категорій простору і часу. Вони були усвідомлені як взаємопов’язані аспекти єдиного просторово-часового континууму, як хронотоп, отримавши так само і статус форми культури, перетворившись на поняття, що містять у собі глибокий культурно-історичний зміст.

Зміни у сприйнятті часопростору спричинили зміну форми його існування в художньому тексті. Ігри з хронотопом здобули статус літературного прийому, час і простір стали сприйматися в сучасній культурі як об’єкт для конструювання. До цього процесу долучилися чи не всі найяскравіші письменники першої половини ХХ ст.

(Дж. Джойс, М. Пруст, А. Жид, В. Фолкнер, Дж. Дос Пасос та ін.); а в повоєнний час ці тенденції ще більше посилилися (зокрема, в латиноамериканському романі, у французькому “новому романі”, в українській “химерній прозі”, у постмодерністській творчості в різних її проявах, у сформованих на іграх з реальністю гіпертекстових стратегіях; сюди ж віднесемо й підвищення інтересу до наукової фантастики та фентезі, улюблені прийоми яких – жонгливання з часовими та просторовими пластами, хроноклазм тощо).

Роман Ольги Токарчук “*Prawiek i inne czasy*” – ще одна оригінальна спроба художнього осмислення цієї проблеми. Уже в самій назві твору авторка починає гру з художнім часопростором, поєднуючи несумісні, з точки зору мовної норми, лексеми. Перша її частина – “*Prawiek ...*” – назва невеличкого містечка, відокремленого лісом і дорогою від решти світу (насамперед, це чітко окреслений топос, який описується у просторових величинах), друга частина назви – “*...i inne czasy*” – оприявнює категорію, що описується і вимірюється у зовсім інших фізичних координатах – тривалістю (врешті, прозора етимологія назви містечка відсилає до того ж таки потрактування). Таке поєднання не просто мовна гра чи стилістичний прийом: саме в ньому, на нашу думку, слід відшукувати ключі до ідейно-змістового осмислення роману.

Ведучи мову про особливості хронотопу, М. Бахтін зосереджував увагу на аксіологічній спрямованості просторово-часової єдності, функція якої в художньому творі полягає у вираженні особистісної позиції автора: “Входження до сфери смислів здійснюється тільки через браму хронотопу” [2, 235]. Тобто смисли об’єктивуються тільки через їх часопросторове вираження. Ця теза може слугувати відправною точкою для аналізу будь-якого художнього тексту, проте, на нашу думку, поза ним неможливо зрозуміти роман Ольги Токарчук.

Отже, відповідно до горизонту сподівань, читач знаходить у романі “інші часи” – часи мешканців Правіку Геновефи, Міхала, Місі, Колоски, Флорентійки, дідица Попельського, Павла Божого та ін. (саме так називаються розділи роману). Сам Правік, як визнаємо з першої сторінки, – “*jest miejscem, które leży w środku wszechświata*”¹. Таким чином міфізуючи простір, авторка вводить читача у наперед задану систему координат, де, як і в будь-якому міфопоетичному

¹ “місце, яке лежить у центрі всесвіту” (с.5); при посиланні на текст роману ми послуговуємося польськомовною електронною версією [13], український переклад у зносках В. Дмитрука [9].

просторі, є власні закони. Насамперед, у міфопоетичній моделі світу “простір не протиставляється часові як внутрішня форма споглядання внутрішньої” [11, 230].

У міфопоетичному хронотопі час згущується і стає формою простору, спеціалізується (“опросторюється”) і тим самим ніби виводиться назовні, відкладається. Простір, навпаки, “заражається” внутрішньо-інтенсивними властивостями часу, темпоралізується, втягується в його рух. Таким чином твориться замкнений для зовнішніх впливів часопросторовий континуум, а “будь-який повноцінний опис простору передбачає визначення “тут-тепер”, а не просто “тут” (так само і визначення часу орієнтоване не просто на “тепер”, але на “тепер-тут”)” [11, 232].

Саме такою видається тактика автора в романі “*Prawiek i inne czasy*”. Звідси у творі й повсякчасне “взаємоперетікання” часових та просторових координат і мікрообразів (наприклад: “*Siedziała w bie, kiedy wnoszono wielki stojący zegar, którego serce dyndało w jedną i drugą stronę, odmierzając czas*”, “*O jakim miejscu pomyślał, zaraz mógł się tam znaleźć. W okamgnieniu*”, “*Dzień trwał krótko, jakby był chory i nie miał siły rozwinąć się do końca*”¹ та под.). З якою метою авторка береться до такої гри?

А. Бергсон, якого можна назвати “першовідкривачем” суб’єктивного часу в новітній європейській філософії, ще в першій зі своїх праць “Досвід про безпосередні дані свідомості” (1889), де сформулював основні принципи свого вчення про свідомість, називав основні перешкоди, які ставлять бар’єр для саморозуміння людини. Головною серед них, на думку Бергсона, є саме спеціалізація – властиве повсякденному досвіду та науці уявлення про час за типом простору. Такий час є час-кількість, нерозривно пов’язаний із числом, обчисленням, де значення мають тільки межі тимчасових інтервалів, а не сам процес розвитку, розгортання часу. Істинний час, тривалість є, за Бергсоном, щось цілком інше – це час змістовний, час-якість, час-потік [12].

Ідейно-художній зміст роману “Правік та інші часи” можна прочитати саме в контексті бергсонівської ідеї руйнування спеціалізації та розмикання герметичного у часі та просторі міфопоетичного

¹ “Вона сиділа в бужку, коли вносили великий стоячий годинник, серце якого гойдалося в один і другий бік, відміряючи час” (с.89), “Про яке місце подумає, одразу ж може там опинитися. Миттю” (с.67), “День тривав недовго, наче був хворий і не мав сили розмотатися до кінця” (с.123).

світу, яким зображується Правік. Образ Правіку в романі будується відповідно до жорсткої системи міфологічних уявлень про простір. Він чітко структурований на центр (внутрішній простір, середина) і периферію (порожній зовнішній простір). Особливість центру – його замкненість, непроникність. За словами В. Топорова, "відсутність виходу є структурна особливість самої середини і подолати її самотужки людина не може" [10, 204].

Одна з героїнь роману, Геновефа, відправляючи чоловіка на фронт першої світової війни, малювала в уяві "*proste i ubogie*"¹ образи війни, бо "*nie знаła innego świata niż Prawiek ani innych wojen, prócz sobotnich bójek na rynku, kiedy pijani mężczyźni wychodzili od Szłoma*"². Таке "неіснування" поза межами "центру всесвіту" характерне чи не для всіх персонажів, "часи" яких проходять перед читачем. У часі Міхала, вже після повернення з війни, йдеться, що "*cokolwiek istnieje poza granicami Prawieku, jest zamazane i płynne jak sen*"³. Те саме відбувається з дітьми Міхала та Геновефи: Міся, життя якої від народження до смерті проходить перед очима читача – у народженні дітей, щоденних домашніх турботах, – не мислить себе поза межами Правіку; Ізидор не лише не виходить за межі, а й не має бажання цього робити, навіть попри кохання до Рути – чи не єдиної героїні, час якої триває поза Правіком. Саме Рута, дочка Колоски та дягелю, людини та рослини, народжена в тому-таки міфічному часопросторі, попри ословеснені табу, шукає виходу з Правіку і знаходить його. І коли в дитинстві вона вірить у міфічний центр всесвіту та в його відділеність від світу невидимою межею ("*Tutaj kończy się Prawiek, dalej już nic nie ma*". – "*Jak to nie ma?*" [...]). "*Co ty za bzdury opowiadasz? Przecież niektórzy ludzie jeżdżą do Kielc*". – "*Wszystkim im tak się tylko wydawało. Wyruszają w podróż, dochodzą do granicy i tutaj nieruchomięją. Chyba im się śni, że jadą dalej, że są Kielce i Rosja*"⁴), то чим далі, тим більше прагне вийти за його межі й у фіналі губиться десь у далеких світах Бразилії.

¹ "прості та вбогі" (с. 8).

² "не знала іншого світу, окрім Правіку, ані інших війн, окрім суботніх биятик на ринку, коли п'яні чоловіки виходили від Шльоми" (с.8).

³ "що існує поза межами Правіку, є розпливчастим і плинним, як сон" (с.32).

⁴ "Тут кінчається Правік, далі вже нічого немає". – "Чого ти дурниці розказуєш? Адже деякі люди їздять до Кельц?..." – "Ім усе лиш так здавалося. Вирушають у подорож, доходять до границі і тут нерухоміють. Їм, либонь, сниться, що їдуть далі, що є Кельц і Росія..." (с. 93).

Саме вона розмикає замкнений міфопростір, який уже зовсім перестає бути єдино можливим зі світів для дітей Місі та Павла. Не випадково останній у фіналі роману залишається один, старий і самотній, біля зруйнованого дому сестри. Вмирання часу мешканців Правіку знаменує вмирання самого містечка. Простір перестає існувати разом з часом персонажів.

Причини такого “поступового вмирання”, стверджує О. Токарчук, об’єктивні: всі “часи” минають, чи то часи людей, чи міфічних істот, чи персоніфікованих речей, наділених, як і все матеріальне, здатністю тривати. Долі цих людей, істот і речей, оприявнюючи свою причетність до часопростору Правіку, переплітаються, замикаються на ньому. І не суттєво, чи це жива істота, чи безплотний дух, чи предмет, – кожен наділений якщо не свідомістю, то багатим почуттєвим світом, який, у свою чергу, заражений бацилою проминання. Особливо яскраво це демонструє “Час Місі”: *“Misia, jak każdy człowiek, urodziła się rozbita na części, niepełna, w kawalkach. Wszystko w niej było osobno – patrzenie, słyszenie, rozumienie, czucie, przeczuwanie i doznania. /.../. Całe przyszłe życie Misi miało polegać na złożeniu tego w jedną całość, a potem pozwoleniu na rozpad”*¹. Будучи ще зовсім малою, *“czuła, że nie istnieje różnica między dorosłym a dzieckiem w niczym, co naprawdę byłoby ważne. Dziecko i człowiek dorosły – to stany przejściowe. Misia obserwowała bacznie, jak zmienia się sama i jak wokół niej zmieniają się inni, ale nie wiedziała, ku czemu to zmierza, co jest celem tych zmian”*². Початок “усвідомленого” часу Місі пов’язаний із батьковим поверненням з війни: відтоді центр її ще маленького всесвіту – млин, який раніше видавався їй *“ogromną, jednolitą bryłą, bez początku i końca, bez dołu i góry”*³, – з’явився у часі, здобувши *“sens i formę”*⁴.

Десятирічною дівчинкою Міся розширює межі усвідомленого простору і навіть ненароком торкається жаккої таємниці проминан-

¹ “Міся, як кожна людина, народилася розбитою на частини, неповною, в кусниках. Усе в ній було окремо – розглядання, слухання, розуміння, чуття, передчуття й відчуження. /.../. Усе майбутнє життя Місі мало полягати у складанні цього в одну цілість, а потім у призволенні на розпад” (с. 34).

² “вона відчувала, що немає різниці між дорослим і дитиною ні в чому, що є справді важливим. Дитина і доросла людина – це стани мимучі. Міся уважно спостерігала, як вона змінюється сама і як навкруг неї змінюються інші, але не знала, до чого це йде, яка мета цих змін” (с.34).

³ “суцільною брилою без початку й кінця, без низу і верху” (с.35).

⁴ “сенс і форму” (с.35).

ня. Розмальовані маминою помадою дитячі губи стають вікном в інший часопростір: *"Czerwień szminki poruszyła czas i Misia zobaczyła siebie za kilkadziesiąt lat, taką, jaką umrze"*¹. Процес Місиного дослушання спостерігаємо у "Часі Міхала" очима її батька, якого, коли побачив доччині станики, *"ogarnęła ... złość, że czas biegnie tak szybko"*². Тут-таки сон Міхала оприявнює початок Місиного проминання: *"Michał zrozumiał w tym śnie, że Misie dotknął jakiś rodzaj śmierci, śmierci niecałkowitej, ale równie przerażającej jak prawdziwa"*³.

Далі Міся вже швидко минає – через одруження, народження дітей, важку щоденну працю. Цей звичний ритм руйнує війна, яка приходить у Правік і нищить його. Не лише Міся, її родина чи люди загалом, а й неживі істоти, як-от болотяний дух потопельника Плюща, сприймають воєнний фронт і нищення Правіку як кінець світу і часу: *"Młyn świata stanął, popsuł się jego mechanizm"*⁴ або *"Wczoraj musiał przejść tędy koniec świata"*⁵. Проте навіть апокаліптичне руйнування Правіку не стає кінцем, поки живі мешканці, здатні його відродити.

По війні Міся все гостріше відчуває власне проминання, тим більше, що воно контрастує з щорічним травневим буянням саду: *"W sadzie myślała o tym, że nie da się zatrzymać kwitnienia drzew i że płatki nieuchronnie się osypią, a liście zaś z czasem zbrązowieją, a potem opadną. Nie pocieszała jej myśl, że w przyszłym roku znowu będzie tak samo, bo wiedziała, że to nieprawda. W przyszłym roku drzewa będą inne ... Nigdy nie powtórzy się ta kwitnąca gałąź. 'Nigdy nie powtórzy się to wieszanie prania – myślała. – Nigdy nie powtórzę się ja'"*⁶. Отож, Міся була такою, як сад і все інше, що *"podlega czasowi"*⁷.

¹ "Червона помада порушила час, і Міся побачила себе через кілька десяти років, такою, якою помре" (с. 48).

² "охопила злість, що час біжить так швидко" (с. 57).

³ "Міхал зрозумів у тім сні, що Місі торкнувся якийсь вид смерті, смерті неповної, але такої ж страшною, як і справжня" (с. 57).

⁴ "Млин світу став, зіпсувався його механізм" (с. 124).

⁵ "Вчора тут пройшов, мабуть, кінець світу" (с. 125).

⁶ "У саду вона думала про те, що не можна затримати цвітіння дерев і що пелюстки неминуче осиплються, листя ж із часом побуріє, а потім опадє. Її не тішила думка, що наступного року знову буде так само, бо вона знала, що то неправда. Наступного року дерева будуть іншими... Ніколи не повториться оця квітнуча гілка. 'Ніколи не повториться це розвішування білизни, – думала вона. – Ніколи не повторюся я'" (с.153).

⁷ "підлягає часові" (с.153).

Усвідомлення старості приходить до неї раптово, після чого зусібіч починають з'являтися знаки наближення смерті: хвороба, напис біля виходу з цвинтаря ("*Bóg widzi. Czas ucieka. Śmierć goni. Wieczność czeka*"¹), несподіване здитиніння. "*Świat nie był już tak ładny jak kiedyś*"². Смерть Місі оприявнює поступове зникнення створюваного нею світу чистоти, затишку, смачної їжі, порядку. Таким чином щезає й істотна частина Правіку. Простір містечка починає перетворюватися на пустку.

Місине життя викликає в її рідних відчуття, "*podszyste ciemnością i smutkiem: że świat nie jest człowiekowi przyjazny, i jedyne, co da się zrobić, to znaleźć dla siebie i bliskich muszlę i tam trwać aż do uwolnienia*"³. Подібну "мушлю" знаходить для себе і дідич Попельський, який ще на початку романного часу відчуває жах вмирання світу: "*Widział rozsypujące się domy, spróchniałe płoty, wytarte przez czas kamienie, którymi wybrukowano główną ulicę, i myślał: 'Urodziłem się za późno, świat ma się ku końcowi. Już po wszystkim'*"⁴. Дідич Попельський бачить людське життя як сходження до вершини змужніння, яке приходить близько сорока років, і поступовий спуск з неї до смерті. Він не вірить у можливість змін і поступу, а будь-який оптимізм вважає "*największym oszustwem młodości*"⁵. Пошуки сенсу власного тривання приводять його до стану депресії та відчуття, що "*wszystko ... sunie gdzieś bokiem*" і "*czas dziedzica przemija*"⁶. Рятівним колом для нього стає зустріч із ешкотлівським рабином, який озвучує "головне" питання: "*Dokąd zmierzamy? Co jest celem czasu?*"⁷. Рабин дарує дідичеві настільну гру у формі великого кільцевидного лабіринту, яка, якщо не відступатися від її правил, повинна або відкрити сенс, або довести, що його немає. Вона перетворюється більше ніж на гру, повністю поглинувши

¹ "Бог бачить. Час утікає. Смерть настає. Вічність чекає" (с. 205).

² "Світ вже не був таким гарним як колись" (с. 205).

³ "підшиті пільмою і смутком: що світ неприязний до людини, і єдине, що можна зробити, це знайти для себе й близьких мушлю і закритися в ній аж до звільнення" (с. 206 – 207).

⁴ "Він бачив хати, які розсипалися, спорохнявілі тини, витерті часом камені, якими була брукована головна вулиця, і думав: 'Я пізно народився, світ наближається до кінця. Уже по всьому'" (с. 29).

⁵ "найбільшим обманом молодості" (с. 30).

⁶ "усе ... проходить десь стороною", "час дідича минає" (с.63).

⁷ "Куди ми прямуємо? Що є метою часу?" (с. 65).

свідомість діди́ча. Як і все у Правіку, гра має свій “час”, де розкривається її сенс: *“Gra jest mapą ucieczki. Zaczyna się w centrum labiryntu. Jej celem jest przejście wszystkich sfer i uwolnienie się z pęt Ośmiu Światów”*¹. У “Часі гри” багато біблійних алюзій, як-от: *“Na początku nie było żadnego Boga. Nie było ani czasu, ani przestrzeni. Było tylko światło i ciemność. I to było doskonałe”*². Проте очевидно, що таке обігрування біблійного тексту робиться не в комічних традиціях постмодерністської пародії, а в душі приписуваного критикою авторці “магічного реалізму” з метою творення герметичного міфосвіту з чіткою світоглядною системою. Сюжетна лінія “часу гри” є, на нашу думку, ключем до розуміння позиції О. Токарчук.

Насправді міфосвіт гри вклинюється в міфічний часопростір Правіку. Проте виявляється, що, попри невеликі розміри й перебування в часопросторі містечка (що передбачає закоріненість у його міф, як це відбувається з іншими зображуваними в романі живими та неживими “об’єктами”, – Місиним млинком, садом, домом, Єшкотлівською Божою Матір’ю, Лялькою), “ареал” впливу гри виходить далеко за межі Правіку як центру всесвіту, розмикає його, вміщуючи у значно масштабніший Божий проект. Саме тому часові гри в романі відведено так багато сторінок. Світ Правіку минає, але він – лише один із можливих у грі (хоч мало хто із мешканців містечка це усвідомлює).

Кожен із зображуваних у грі Восьми Світів, які має пройти діди́ч, є своєрідним шляхом його ініціації, шляхом пізнання Бога і сенсу існування. Характеристика кожного зі Світів поступово додає штрихи до картини буття. Гра розповідає діди́чеві про історію стосунків Бога і людей від його народження та ословеснення пізнання (*“poznanie jest nazywaniem”*³) – через створення людини, через її відмову від Божої любові, через страх і самотність людини, в очах якої згасає Боже світло, – до старості. В останньому, Восьмому, Світі Бог постарів, бо *“chciał być doskonały i zatrzymał się”*⁴. Так закінчується гра. Врешті, це стається пізніше за смерть діди́ча Попельського, але раніше за кінець історії Правіку. Розрізнені фішки

¹ “Гра є картою втечі. Починається вона в центрі лабіринту. Її мета – пройти усі сфери і увільнитися від пут Восьми Світів” (с. 73).

² “На початку не було ніякого Бога. Не було ні часу, ні простору. Було тільки світло й темрява. І це було добре” (с. 73).

³ “пізнання є називанням” (с. 73).

⁴ “хотів бути досконалим і зупинився” (с. 213).

й кубики від неї перетворюються на забавки для малюків. У фіналі гри Бог думає про те, що вічно-досконале безглузде, бо лише минуше й розпорошене в часі існує поза ним.

Повертаючись до тези про можливість прочитання ідейно-художнього змісту роману “Правік та інші часи” в контексті бергсонівської ідеї руйнування спеціалізації як необхідної умови розвитку субстанції, зосередимо увагу на одному з провідних мотивів роману – мотиву руху як розвитку. Як світ Правіку, так і світ поза його межами виявляються інфікованими хворобою старіння, проминання, відсутності розуміння сенсу. Причина, в інтерпретації О. Токарчук, полягає в людському уявленні про статичність вічності як ідеалу. Натомість (тут спостерігаємо зв’язок з орієнтальним уявленням про час як про постійне у змінах) рух вічний, він поза часом. Усе інше проминальне, піддається старінню та вмиранню.

Таким чином, міфізований простір Правіку, з його спеціалізованим, замкненим часом, є наслідком “пізнавальної дисфункції” людини, її страху перед змінами, бажанням “зацементувати” час. Не випадково лейтмотивом роману є думка про рухомого Бога: “*Bóg poznaje siebie poprzez przepływ czasu, bo tylko to, co nieuchwytnie i zmienne, jest najbardziej podobne Bogu*”¹; або “*Jeżeli nie wie się, ‘gdzie’ jest Bóg – a ludzie czasem zadają takie pytania – trzeba popatrzeć na to wszystko, co zmienia się i porusza, co nie mieści się w formie...*”²; або “*Bóg jest w każdym procesie. Bóg pulsuje w przemianach. /.../. Ludzie – którzy sami są przecież procesem – boją się tego, co niestale i zawsze zmienne, dlatego wymyślili coś, co nie istnieje – niezmiennność, i uznali, że to, co wieczne i niezmiennie, jest doskonałe. Przypisali więc niezmiennność Bogu. I w ten sposób stracili zdolność rozumienia go*”³, і нарешті: “*To, co się nie porusza, stoi w miejscu. To, co stoi w miejscu, rozpada się*”⁴.

¹ “Бог пізнає себе через плин часу, бо лиш те, що невловиме й змінне, найбільше схоже на Бога” (с.73).

² “Якщо не знаєш, “де” є Бог – а люди часом ставлять такі запитання, – треба подивитися на усе те, що змінюється й рухається, що не міститься у формі...” (с.94 – 95).

³ “Бог у кожному процесі. Бог пульсує у змінах. /.../. Люди – які самі ж бо є процесом – бояться того, що нестале й завжди змінне, тому вигадали щось, що не існує – незмінність, і визнали, що те, яке є вічним і незмінним – досконале. Тож Богові приписали незмінність. І таким чином втрачали здатність розуміти його” (с.95).

⁴ “Те, що не рухається, стоїть на місці. Те, що стоїть на місці, розпадається” (с. 213).

Отже, статичність міфізованого простору, екстраполюючись на рухоме – Бога, час, людину, – веде до розпаду і смерті. Тому яким би щемким і рідним не був світ мешканців Правіку, вони приречені на проминання. Ритм життя містечка – зміна дня і ночі, чергування пір року, “років яблунь” і “років груш”, які впливають на якість буття усього суцього не лише у Правіку (бо ж він у центрі всесвіту!) – не виходить за будь-які межі. Не випадково наскрізними символами роману є Міхалів млин і Місин млинок – як уособлення вічного повторення, обертання по колу у замкненому просторі. Вихід за межі незмінного в такому світі видається абсурдом. Проте очевидно, що “всі межі є штучним розривом того, що в природному стані є нерозривним” [4, 44]. Будь-який міфосвіт тимчасовий, – стверджує Ольга Токарчук, – тому історія Правіку, складаючись з історій його мешканців, втрапляє в якусь іншу історію, з ширшим часопростором, і так до безкінечності. Головний герой роману, виходячи з цього, – не Правік чи котрісь із його мешканців, а час – замкнений у межах містечка і всесвіту, бо не пізнаний як рух і дія, як процес виходу за межі – і рухома вічність як інтенція, як людське прагнення до істини та досконалості.

Роман О. Токарчук “Правік та інші часи” – чарівно-філософська сімейна сага і колективний портрет польської провінції ХХ ст., що стає метафорою цілого світу – герметичного міфізованого часопростору як універсального стандарту людської долі. Ідея виходу за межі спеціалізованого уявлення про час у дусі бергсонівської філософії є художньою спробою діалогу зі стереотипами раціоналізованого сприйняття поняття Бога і сенсу людського тривання в часі.

Література:

1. Артеменко Н. Маркес польського Правіку [Електронний ресурс] / Наталя Артеменко // Друг читача. – 2009. – Липень. – Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/review/1026/>.
2. Рец. на : Токарчук О. Правік та інші часи. – Л. : Кальварія. – 2004. – 224 с.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С.234–407.
4. Ганжа Л. Инструкция по прыжкам в глубину [Електронний ресурс] / Леся Ганжа // Столичные новости. – 2005. – №12 (350). – Режим доступу : <http://cn.com.ua/N350/culture/prose/prose.html>

5. Лич Э. Культура и коммуникация : Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии ; [пер. с англ.] / Эдмунд Лич. – М. : Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 2001. – 142 с.

6. Парандій С. Мандрівка людей книги / Сергій Парандій // Поступ. – 2004. – 6 жовтня. – С.12.

7. Рец. на : Токарчук О. Мандрівка людей книги / Переклала з польської Ніна Бічуя. – Львів : Літопис, 2004. – 176 с.

8. Сачок О. Рецепція польської літератури на сторінках журналу “Всесвіт” (1991–2005) / О. Сачок // Проблеми слов’язознавства. – 2007. – Вип. 56. – С. 260–270.

9. Станчак О. Барабани, що рятують від смерті [Електронний ресурс] / Ольга Станчак. – Режим доступу : <http://www.dzyga.com/recenz/tokarchuk.htm>.

10. Рец. на : Токарчук О. Гра на багатьох барабанчиках / Переклав з польської Віктор Дмитрук. – Львів : Літопис, 2004. – 310 с.

11. Стах В. Пазли тіла Божого [Електронний ресурс] / Вікторія Стах // Україна молода. – 2006. – 21 грудня. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/824/327/30004/>

12. Токарчук О. Правік та інші часи : [роман] ; [пер. з польської Віктор Дмитрук] / Ольга Токарчук. – Л. : Кальварія. – 2004. – 224 с.

13. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (“Преступление и наказание”) / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М., 1995. – С. 193–258.

14. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.

15. Bergson H. Creative Evolution. Trans. A. Mitchell / Henri Bergson. – New York : Henry Holt and company, 1913. – 420 p.

16. Tokarczuk O. Prawiek i inne czasy [Electronic resource] / Olga Tokarczuk. – Tryb dostępu : http://chomikuj.pl/jolusia_1/Ksi*c4*85*c5*bcki/T/Tokarczuk+Olga.

УДК 821.161.2–311.1.09

Матвеева Тетяна

**ГРІХ ЯК АБСОЛЮТ СВІТУ АБСУРДУ
(ЗА РОМАНОМ ПАНАСА МИРНОГО ТА І. БІЛИКА
“ХІБА РЕВУТЬ ВОЛИ, ЯК ЯСЛА ПОВНІ?”)**

У статті зроблено спробу по-новому зінтерпретувати філософський аспект проблематики роману, оприявнюваний посередництвом поняття “гріх”. Акцентовані авторські інтенції щодо смислопороджуючих стратегій художнього цілого. Представлені антиномічні доміанти твору гріх/каяття, істина/ілюзія, гармонія/дисгармонія, проаналізовані як характерні вирази поведінкової моделі його головного персонажа.

Ключові слова: гріх, антиномія, характер, поведінкова модель.

В статье предложена новая интерпретация философского аспекта проблематики романа, представленная посредством понятия “грех”, акцентированы авторские интенции относительно смыслопорождающих стратегий художественного целого. Названы антиномичные доминанты произведения грех/покаяние, истина/иллюзия, гармония/дисгармония, проанализированные как характерные проявления модели поведения его главного персонажа.

Ключевые слова: грех, антиномия, характер, модель поведения.

The article suggests a new interpretation of the philosophical aspect of the subject matter of the novel by P. Myrnyi and I. Bilyk “Do oxen bellow when the cribs are full?”, given via the notion of “sin”. Author’s intentions concerning sense-generating strategies of the artistic whole are accentuated. Antinomy dominants of the novel (sin/penitence, truth/illusion, harmony/disharmony) are named and analysed as characteristic manifestations of the main character’s behaviour models.

Key words: sin, antinomy, character, behaviour model.

В історії української літератури є чимало творів, які, вважаючись “хрестоматійними”, сьогодні практично не досліджуються. До таких відносимо й роман Панаса Мирного та І. Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, що активно вивчався сучасниками письменників, продовжував цікавити науковців до вісімдесятих років ХХ ст., натомість від дев’яностих років і дотепер спостерігаємо тенденцію до неповернення інтересу до багато в чому ще не прочитаного твору, оригінального не тільки широтою, глобальністю проблемно-тематичних площин, панорамністю показу історичного часу, складністю структури, а насамперед акцентуванням філософської складової – пріоритетною в осягненні смислу буття. Наші попередники зробили чимало щодо вивчення історії створення та видання роману, більшості його змістово- й формотвірних складових, однак, обмежені ідеологічними приписами, не могли не писати про соціальні домінанти (монографії М. Грицяя, Г. Костюка, М. Пивоварова, М. Сиваченка, В. Черкаського), науковці ж ХХІ ст. переважно звертаються до модерної та постмодерної літератури, несправедливо ігноруючи нібито аргіогі меншовартісну так звану народницьку літературу, оскільки не з’явилося жодної нової монографії про митців та й статей явно бракує. Із тих робіт, автори яких виокремлювали (хоча й принагідно) проблеми, які цікавлять нас, називаємо монографію С. Єфремова (1922) [3], статті М. Тарнавського (1992) [10], І. Михайлина (1994) [8]. У них йшлося про філософські й психологічні домінанти твору, прочитані як опозиції *добро/зло, творення/руйнування, гармонія/дисгармонія*. Проте ключове для розуміння суті зображеного письменниками світу абсурду поняття – *гріх* науковці не виділяли, що й визначило мету пропонованої розвідки: подати релігійно-філософську інтерпретацію та з’ясувати особливості його художнього втілення митцями.

Вихідною, на нашу думку, повинна стати теза першого рецензента майбутнього роману І. Білика про пріоритет внутрішнього боку будь-якого явища, а найперше “процесу морального падіння людини” [2, 26]. Ідеться про синтез психологічного й філософського елементів як у проблематиці художнього цілого, так і, насамперед, у характеротворенні, оскільки людина є спочатку індивідуальністю, унікальною, неповторною особистістю, і тільки потім – членом соціуму, представником певного прошарку, класу. Так виходимо на діалектику одиничного й загального, де перше є базовим, вихідним, тому що абстракція загалу насправді є сумою

конкретних доль. Крім того, саме поняття смислу буття має сенс тільки у співвідношенні з конкретною людиною, а вже через неї – із суспільством. Тому тлумачитимемо філософську основу роману, виходячи з індивідуального *усвідомлення/неусвідомлення* причетності до універсуму. Через обмежений обсяг статті виокремимо тільки образ головного персонажа Чіпки Варениченка, розкривши його суть посередництвом проекції характеротвірних домінант на проблематику твору. На нашу думку, глибинну суть роману варто прояснювати, спираючись на першоджерело – Біблію, оскільки заголовок – квінтесенція смислу написаного – взятий зі Святого Письма – книги Іова й акцентує філософську проблему здатності чи нездатності людини зберегти в собі внутрішній божественний стрижень і тим самим опертися злу, відтак не може в принципі скеровувати на пріоритет соціального, насправді вторинного порівняно з первісно гармонійним людським єством. Йдеться про плекання образу й подоби Божої: якщо образ Божий дається кожному від народження, то Божу подобу потрібно плекати, творячи добро. Свята Церква вчить: образ Божий – це дані Богом людині сили душі: розум, воля, почуття; подоба Божа – здатність людини скеровувати сили своєї душі до уподібнення Богу, – удосконалюватися в прагненні істини, добра [4, 136]. У книзі Іова йдеться про випробування людини: втрата дітей, майна, хвороба, внаслідок чого Іов стає найзлиденнішим, найнещаснішим чоловіком на землі, але непохитно тримається віри в Бога: “Господь дав, Господь і взяв. Нехай ім’я Господнє буде благословенне!” [Іов, 1:20]; “Приймали ми добро від Бога, а лиха то й не приймати? У всьому тому не согрішив Іов своїми устами” [Іов, 2:10]. Іовові друзі, Еліфаз, Білдад та Цофар, бажають його втішити, але між ними “зав’язується суперечка про причини лиха, яке вразило Іова, що переростає в диспут про походження зла взагалі” [9, 586]. Еліфаз докорив Іову слабкістю, адже коли лихо приходило в оселі інших людей, Іов підтримував їх, а тепер, коли лихо спіткало його самого, скорився. Тому Еліфаз радить звернутися по допомогу до Бога, бо “Біда не з-під землі береться, й не на ниві родиться недоля. Ні! Чоловік призводить лихо, як іскри, що летять угору” [Іов, 5:6–7]. Іов же вважає, що його горе “переважило б пісок у морі” [Іов, 6:3], що життя людське сумне, тому “не буде стримувати уст” і скаржитиметься “у гори душі” [Іов, 7:11]. Саме в цьому контексті з’являється фраза, яка стала заголовком роману: “Чи ж скиглить у траві осел дикий? Чи ж реве віл при яслах

повних?” [Іов, 6:5] і витлумачувалася дослідниками як фактичний аналог матеріального: люди не бунтували б, якби були ситі, отже, визначався пріоритет речовинного, а через нього соціального. Насправді смисл цієї сентенції протилежний: Святе Письмо скеровує на плекання не тлінного (адже будь-що матеріальне є таким), а непроминального – духовного, пояснює філософські максими про сенс буття, відповідальність за власне життя кожного. Білдад докоряє Іову, що той упускає в серце гризоту, оскільки вона руйнує людське єство, провокуючи печаль, занепад духу. Натомість “якщо будеш шукати Бога”, то “Він тепер напевне дбатиме про тебе й обнови́ть тобі домі́вку правди” [Іов, 8:5]. Далі постає питання про ваготу випробувань, а значить про марноту життя: “Життя моє мені обридло!” [Іов, 10:1], оскільки Іов не розуміє, чому Бог карає своє творіння: “Навіщо вивів мене з лона?” [Іов, 10:18]. Цофар же переконує Іова, що людина не може збагнути справи Божі. Проте Іов виправдовує гіркоту своїх слів тим, що життя людське нетривке й коротке, так навіщо ж іще ускладнювати його випробуванням. Фактично полеміка Іова з друзями обертається навколо тези про те, що зло падає на людину за її гріхи: Бог воздає кожному за ділами його, хоча Іов відкидає цю думку, оскільки не почуває за собою гріха. Відтак “зло й страждання можуть мати, мовляв, не тільки значення кари за гріхи, а й значення проби та іспиту, очищення й викупу, перестороги й заслуги. Ця остання властивість зла...коли хтось страждає за інших, – стала ясною для людської думки лише у Новому Завіті, по стражданнях Христа за гріхи людей” [9, 586].

Молодий Елігу, “незадоволений словами ані Іова, ані його співбесідників, подає думку про виховний бік болю та страждання” [9, 586]: “Не може бути зла у Бозі, а у Всевишньому – неправди! Він людині відплачує згідно з її ділами...Воістину Бог зла не чинить, Всевишній суду не кривить” [Іов, 35:10 –12]. З’явившись у бурі, Бог дає зрозуміти, що “цілковито збагнути й розв’язати проблему зла людині не під силу”. Зло має всі названі властивості, та “при всьому тому воно залишається тайною, незбагненим явищем у долі людини на землі” [9, 586].

В аналізованому романі зло гріха показане через переступ Божих заповідей, а власне пошани до батьків, “не вбивай”, “не кради”, фактично першої, другої, четвертої із шести, спрямованих на плекання науки співжиття з ближніми. Письменники, вважаємо, представили витоки зла, наголосивши не на соціальному аспек-

ті – втраті землі (у роботах 50-х–80-х років ХХ ст. ідеться саме про це), а на філософському – втраті правдивих орієнтирів, сфокусованих, зважаючи на відповідне середовище, на відтворенні морально-етичних пріоритетів – своєрідних етно-соціальних еквівалентів непромінального. У романному контексті це швидше соціальна мораль – виворіт патріархальності як системи табу, стереотипів, комплексів, за якими часто нехтування права кожного на індивідуальність, вибір. Автори вибудовують своєрідний градаційний ланцюг, посередництвом якого демонструють абсурдність світу, в якому людина народжується з тавром неповноцінності, несе його все життя і, прагнучи від нього звільнитися, таврується подвійно абсолютною ізоляцією. У випадку з Чіпкою йдеться про вигнання з соціуму нащадка двужона й жінки ні дружини, ні вдови: прокляття кладеться на матір, яка хотіла тільки звичайного щастя – сім’ї, затишку, захисту, та дитину, яка не вибирає, від яких батьків народитися. Вони мали необережність стати інакшими, тому й розплатилися самотністю серед людей: це прокляття, оминання Мотриної хати, чутка про те, що Чіпка – виродок, чортове насіння, бо одна з жінок, що була біля породіллі, “бачила” у новонародженого хвостик. Так у творі оприявнюється філософська площина як заперечення спотвореної гріхом людської сутності – площина вибору засобів опертя злу. Через неї виходимо й на проблему пізнання як способу вивищитися над марнотою існування. Чіпка обрав шлях, прийнятний у середовищі, в якому він жив, – насильство, вважаючи, що тиском можна змінити спосіб існування, змусити інших стати щасливими (у романі це “відбирання свого”, наслідком чого стала загибель сторожа панської комори; грабунок у Максимовій ватазі; убивство вісьмох членів однієї родини). Однак ненависть породжує тільки ненависть у відповідь, помстою не доможешся добра, а силюване щастя обернеться оксюмороном ілюзії гармонії. Чіпці не дано було зрозуміти, що зло може бути зупинене добром (це є парадоксом і для більшості людей), душевною силою, яка здолає відоме зі Старого Завіту “око за око, зуб за зуб”. Він бунтує проти несправедливості, лицемірства, брехні, але його спротив оснований на ненависті – до людей, світу, на звинуваченні у власних негараздах інших, обставин, долі, однак у той же час Чіпка не спромігся зазирнути у своє єство, відшукати в ньому причини відсутності внутрішнього миру (відтак ідеться про проблеми відповідальності за скоєне, неупередженого самоаналізу суперечності між

“є” і “бути”), адже ненависть, опановуючи людиною, через її слова, вчинки, дії проривається назовні й знищує гармонію світу й творіння – цілого й частини, розкладає універсум, заперечуючи первісну злитість людського й природного, світового, буттєвого, провокує гріховність. Гріх же – це переступ заповіді любові до ближніх, сформульованої Ісусом у Нагірній проповіді: “не думайте, що я прийшов усунути закон чи пророків: я прийшов їх не усунути, а доповнити... Любіть ворогів ваших і моліться за тих, що гонять вас; таким чином станете синами Отця вашого, що на небі, який велить своєму сонцю сходити на злих і на добрих і посилає дощ на праведних і неправедних. Бо коли ви любите тих, що вас люблять, то яка вам за це нагорода?” [Мт., 5:17, 43–46]. Адже ближні – це всі люди, у кожному є відсвіт Божої благодаті, проте часто це світло притлумлене гріхом.

Світ, у якому живе людина, є гармонійним, цілісним, і тільки сама вона провокує в ньому дисбаланс, бо, спотворена гріхом, руйнує і середовище: накопичуючись, негативна енергетика обертає сакральне (рід, дім) на профанне (безродність, бездомність аж до інfernальних проявів одержимості). В аналізованому романі це переступ заповіді про шану батьків (знущання над матір’ю, підняття на неї руки, вигнання з хати), пияцтво Чіпки аж до хворобливих онейричних візій потойбіччя і, головне, виправдання крові справедливістю кари за зло (видимої абсурдності це твердження персонажа набуває в образі дівчинки – єдиної, кому вдалося врятуватися від Чіпчиного ножа і яка, закривавлена, прагне знайти прихисток у хаті призвідця власного сирітства).

Через такий контекст виходимо в буттєву площину світу й людини. “Релігійний досвід переконує, що Царство Боже існує і воно, як і варто очікувати від абсолютного добра, не покидає нас, але пронизує своїм промінням і нашу печальну дійсність” [6, 210]. Відтак закономірно виникає питання, чому ми не належимо до цього Царства, відповідь на яке дає Святе Письмо: “Кожний спокушається своєю власною пожадливістю, яка його притягає і зводить, а потім пожадливість, завагітнівши, породжує гріх, гріх же, здійснений, породжує смерть. Не вводьте, мої любі брати, самих себе в оману” [Як., 1, 14–16]. Йдеться про діалектику особистісного й загальнолюдського уявлень про чесноти й вади, про вічне й минуше. Якщо власне уявлення про абсолют непроминального підпорядковане, а відтак і скориговане індивідуальним світовідчуттям, люди-

на впадає в гріх гордині, позбавляється моральних запобіжників і перетворюється на вершителя долі інших (яскравим прикладом тут може бути теорія чесності з собою, пізніше активно розроблювана В. Винниченком, – базова для експериментів у психосвіті). Натомість несфальшованою є підпорядкованість індивідуальних світоглядних орієнтирів загальним, чим для християнина повинні бути Божі заповіді. Чіпка знехтував цим, бо переконався, що в світі, в якому він живе, відсутня любов, гармонія. Вони були поховані разом із бабою Оришкою, яка навчала онука добру, страху Божому, а він, виколовши очі іконі, проголосив себе богом, “упевнившись” в такий спосіб у вседозволеності. Так письменники ставлять питання про сенс існування світу, в якому “помер” Бог і в якому є тільки одне право – сильного. Для Чіпки це вседозволеність діяння, яка прикривається боротьбою за правду, але нічого, крім смерті, не приносить (у романі це сцена самогубства Галі, яка після чергового чоловікового злочину вигукнула в нестямі: “Так оце та правда!”; поневір'яння матері по чужих людях). Фактично так оприявнюється світ абсурду, в якому вічне проголошене минулим. Це, за М. Лосським, “царство ворожнечі”, члени якого “люблять себе більше, ніж Бога й ближнього”, це “царство змалілого буття” [6, 210], тобто буття, перетвореного на існування. Головний персонаж не почуває за собою гріха, бо вважає, що вправі трансформувати світ за власними уявленнями про добро і зло, проте “Коли ми кажемо, що гріха не маємо, то ми самих себе обманюємо, і правди в нас немає” [1 Йо., 1:8]. Символом неправдивості, неправедності в романі стала “висока могила”, у якій “тліє вісім безневинних душ, загублених в одну ніч „страшним чоловіком”” [7, 626]. Над нею – “височенний хрест” – уособлення страждання, який “оглядає навкруги хутори, села, всі околиці” [7, 626]. Так об'єдналися смерть і безсмертя в надії на Царство Небесне, адже душі злодійськи вбитих будуть вічним нагадуванням тим, хто залишився на землі, про марноту життя, знівеченого гріхом ненависті у “п'яній зграї”, серед “проклятих людей”, які просвічують свій шлях “огняним світом”, “червоним півнем” із “кривавими очима” [7, 623]. Тому в фіналі твору з'являються символи фальшивості й справжності, відповідно, палац і церква. Перший “у позолоті, у розкошах”, а друга постає “похиленою церковцею”: минуще “перемогло” вічне, матеріальне поглинуло духовне, адже палац живе, виблискує, в ньому весело, ситно, безтурботно, а до церкви й стежина заросла, і бур'ян ніби докоряє перехожим,

що забули істину: “Чи ж не знаєте, що несправедні Царства Божого не успадкують? Не обманюйте себе!...ані розпусники...ані розгнудані...ані злодії...ані п’яниці...ані грабіжники – Царства Божого не успадкують”; „Іжа для живота, і живіт для їжі!”. Бог же одне і друге знищить” [1 Кр., 6:9–10, 13]. Так замкнулося коло змістових площин роману: гріх, опанувавши людиною, віддалив її від Бога, спровокував душевні й тілесні хвороби, звергнув у страждання й смерть. Відтак наголошуємо, що неупереджене прочитання смислових домінант аналізованого твору зумовлює висновок про абсолют філософської проблематики, яка оприявнюється насамперед як пошук смислу буття. У контексті написаного це доказ від зворотного: ідея, закладена в назві, і зображене в романі є дзеркальним відображенням тези про примноження зла в бажанні творити добро. Наслідок – гріх, що став підвалиною абсурдного світу як “ворожість проти Бога” [Рим., 8:7], переступ проти Його закону [1 Йо., 3:4], [1, 95]. Саме цю смислову домінанту письменники втілили в символічному застереженні тим, хто гуляє в палаці, хто “п’яним морем темної простоти” [7, 626] бенкетує в шинку – колишній Чіпчиній хаті – застерегли непроминальним – відповіддю перед Творцем: “Оже ще й досі, під пізній вечір, подирає мороз поза шкурою веселих гуляк, як глянуть вони на хрест, що геть-геть здалека чорніє над Ромоданом...” [7, 626]. І в цьому ми вбачаємо сенс роману: людина відповідальна за власне життя, душу, бо за межу вічності не можна взяти нічого матеріального, натомість ницість, пожадливість, заздрість, ненависть як душевні виразки гонитви за примарами нетривкого, проминального, зятимуть на останньому Суді духовними незагойними ранами. Чіпка Варениченко не зрозумів цього, адже в фіналі, гнаний на каторгу через рідне село, не плакав, а “як той сич насуплений, стояв...нарізно всіх”, “посилав на людей грізний погляд” [7, 625]. Ненависть, образа не відступилися з його душі, а, посилені кайданами, продовжували руйнувати ество: досягла апогею злість, яка ще з дитинства “росла-виростала” в його серці на людей і за людей. І люди так само викреслили “пропащого” з пам’яті: поки бачили валку каторжників, “судачили, рахували”, а як поглинула її курява, “перевели розмови” на “хазяйські турботи” [7, 626]. Так вивершилася проблема самотності в соціумі кожного окремо і всіх по відношенню один до одного – так вивершився абсурд. Адже “зло не є якась сутність, яка мала би дійсно самотійне буття, аналогічно до створених Богом елементів і сил світу; воно є тільки відхилен-

ня живих істот від того стану, в який поставив їх Творець, у стан протилежний. Тому не Бог винуватець зла морального, але воно виходить від самих істот, які ухиляються від узгодження своєї волі з волею Божою” [5, 119]. Відтак ідеться про не вибір добра людиною, яку Отець Небесний наділив розумом, свободою, натомість про обрання того, що вивищить людину над іншими в світі марнот, – еквівалентів минулого, речовинного, а значить тілесного, такого, що, розкладаючи людину, розкладається й саме. Чіпка шукав “слави” в миріві, а не у Бога, тому втратив цілісність, порушив “моральний закон, який написаний у совісті людини” [5, 119], – чинив гріховно і не покався, бо затявся в прагненні зробити світ інакшим, але в своєму розумінні й неадекватними методами. Розлита ж ним кров, просякнувши підвалини уявлюваної ним світобудови, знищила духовно й свого призвідця.

Такий напрям дослідження є актуальним, оскільки уможливило проникнення в глибинний смисл змістотвірних елементів художнього цілого, у тому числі й “хрестоматійних” творів, інтерпретація яких з огляду на філософські домінанти характеротворення повинна бути поліваріантною й виходити з первинного – вічного, а не з продукту його порушення – соціального.

Література:

1. Библиейский словарь : энциклопедический словарь. – Новое пересм. и испр. изд. с ил. / сост. Э. Нюстрем ; пер. со швед. под ред. И. С. Свенсона. – СПб. : Библия для всех, 2000. – 517, [5] с.
2. Білик І. Зауваження до повісті “Чіпка” / Іван Білик // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія : у трьох книгах. Кн. 2 / [упоряд., авт. передм. та прим. П. М. Федченко]. – К. : Либідь, 1998. – С. 26–29.
3. Єфремов С. Панас Мирний : [критично-біографічний нарис] / акад. С. Єфремов. – [К.] : Слово, [1922]. – 351, [1] с.
4. Закон Божий для семьи и школы / сост. протоиерей С. Слободской. – Б. м. : Свято-Троицкая Сергеева Лавра, 1989. – 713 с.
5. Закон Божий, составленный по Священному Писанию и изречениям Святых Отцов как практическое руководство в духовной жизни / [рец. изд. доц. Моск. Дух. Акад. свящ. М. Козлов]. – М. : Сретен. монастырь : Новая книга : Ковчег, 1998. – 704 с.
6. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н. О. Лосский ; [сост. А. Поляков]. – М. : Терра-Кн. клуб : Республика, 1999. – 408 с.

7. Мирний П. Хіба ревуть воли, як ясла повні? / Панас Мирний, Іван Білик // Мирний П. Твори : [в 2 т.]. – Т. 1 : Оповідання. Повісті. Роман. Драматичні твори (1872–1898) / Панас Мирний ; [упоряд., прим. М. Л. Гончарука ; авт. вст. ст. і ред. тому П. П. Хропко]. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 327–627. – (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література).

8. Михайлин І. Л. Воли і ясла : до філософської інтерпретації роману Панаса Мирного та І. Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” / Ігор Михайлин // ХІФТ. – 1994. – Т. 2. – С. 61–74.

9. Святе Письмо Старого та Нового Завіту : повн. пер., здійсн. за ориг. єврейськ., арамейськ. та грецьк. текстами [о. Іваном Хоменком]. – Рим, 1991. – 1070 ; 324 с.

10. Тарнавський М. Майстерність психологічного аналізу чи ілюзія психологізму? : (Два приклади : Панас Мирний і Нечуй-Левицький) / М. Тарнавський // Слово і час. – 1992. – № 8. – С. 75–79.

УДК 82.09(477)

Миненко Юрій

ДЕЩО ПРО АВТОРА “ЛЯМЕНТУ МІЩАН ОСТРОЗЬКИХ 1636 РОКУ”

У статті розглядається питання автора “Ляменту міщан острозьких 1636 року”, останнього твору острозького літературного кола кінця XVI – першої половини XVII ст. У роботі досліджено, якого походження був автор твору, коли міг навчатися в Острозькій академії, чи був це його єдиний твір.

Ключові слова: Острозька академія, автор, острозьке літературне коло, протектор.

В статье рассматривается проблема автора “Лямент-а мещан острожских 1636 года”, последнего произведения острожского литературного круга конца XVI – первой половины XVII вв. В работе исследовано, какого происхождения был автор произведения, когда мог учиться в Острожской академии, было ли это его единственное произведение.

Ключевые слова: Острожская академия, автор, острожский литературный круг, протектор.

There is considered the question of author of “Weeping of Ostrog philistines by 1636”, the last work of Ostrog literary world in the end of XVI – the first half of the XVII centuries in the article. Studied the author’s origin, when he could study in the Ostrog academy, if it is his unique work.

Key words: Ostrog academy, author, ostrog literary world, protector.

Говорячи про діяльність Острозької академії XVI – першої половини XVII ст., функціонування довкола неї гуртка науковців та літераторів, в полі зору медієвістів опинялася насамперед постать князя Василя-Костянтина Острозького. Звісно, зі смертю князя у 1608 році активне культурне життя Острога підупало, але цілком не занепало, адже продовжувала діяти і друкарня, й академія. Занепад острозького культурного осередку пов’язаний з іменем онуки кня-

зя, доньки Олександра Анни-Алоїзи Ходкевич, а закриття академії стало безпосереднім результатом її цілеспрямованої політики.

“Лямент міщан острозьких” 1636 року є, по суті, останнім твором острозького літературного кола, яке об’єднує в собі твори, а також авторів, життя і творчість яких так чи інакше були пов’язані з культурним життям Острога кінця XVI – першої половини XVII ст. Твір, з одного боку, ніби підсумовує славетну сторінку історії, говорячи про “славне минуле Острога”, з іншого – незалежна позиція автора дозволяє йому підніматися до рівня важливих суспільних узагальнень.

Аналізуючи твір, насамперед хотілося зупинитися на постаті автора, що заховався за криптонімом М. Н. Про себе наприкінці передмови він скупко зазначає: “Дата з Ровного, з найубогшої школи пашей велелебності моего милостивого пана всего добра зичливий найнижчий служебник з служебников” [5, 259]. Тобто автор був вчителем початкової школи у Рівному, очевидно, закладеної вихованнями Острозької академії на межі XVI – XVII ст. [3, 37]. Про освіченість автора говорить і В. Шевчук, адже “першу частину твору написано нерівноскладовим віршем, другу – віршем сапфічним, що свідчить: поет десь учивсь у колеґіумі і вивчав поетику” [6, 317].

Я. Поліщук приймає як цілком доведене твердження, що перший письменник з Рівного “був вихованцем Острозької академії, адже добре знав ситуацію в місті, де й набув відповідних професійних умінь” [3, 38], хоч прямих свідчень цього й не маємо. Однак цю тезу можемо прийняти як найвірогіднішу, спираючись на цитати з тексту. Так, оповідаючи про трагедію, автор зауважує: “Славним, мовлю, ніколись, милим острожаном” [5, 261], – а в “Придатку” захоплено виголошує: “О ти Острогу, місто справедливе!” [5, 268]. Далі читаємо:

Ти-сь било хлібом завжди приходневі,
Ти убогому маткою било студентові,
В тобі хто мешкав, нігди не шкодовав,
Хто ся шановав.

Тераз не стуйте ж! на що ж юж приходить!
Снат ся юж на тоє, подобно, заводить,
Жеби сь юже било в нівеч обернено
З ґрунту знищено [5, 268].

Як бачимо, автор з жалем говорить про занепад острозького культурного осередку, доля якого, як і доля острожан, були йому небайдужі, хоч сам він у місті вже давно не жив, а подію описує за переказами:

Хоть єм на тоє не смотрів очима своїма,

Але єднак довожу людьми цнотливими,

От котрих туу нещасную новину гдим слишав,

Тен лямент во такий способ жалосне й описав [5, 257].

Звернення автора до теми з життя Острога, тобто такий "острозький патріотизм" є ще одним доказом навчання автора в академії, де пройшли його найкращі роки. Тоді постає інше питання – про хронологічні межі перебування автора в Острозі.

У творі жодним словом не згадано імені князя Василя-Костянтина Острозького, який помер у 1608 році. Тож можна припустити, що автор "Ляменту" навчався пізніше, оскільки однозначно не міг оминати його постаті, якби навчався за життя князя. На відсутності слави роду Острозьких у тексті наголошує і В. Шевчук, щоправда, в дещо іншому аспекті: "Цікаво й те, що тут ані натяком не згадується, що Острозькі – царський український рід, як це чинилося в поезії не раз, ... рід, місія якого була втримувати давні державні традиції українського народу; більше того, Анна-Алоїза подається тут як маріонетка в руках ксьондзів, ... відтак царськість свою цілком утратила і стала маріонеткою в чужих руках" [6, 321]

З іншого боку, у творі немає також важливих деталей часів правління містом Анни-Алоїзи, яка, одружившись у 1620 році з гетьманом Каролом Ходкевичем, дістала право розпоряджатися своїми маєтностями, до яких належала більша частина Острожчини, половина Острога і право опікунства над релігійними інституціями [1, 65].

Стурбовані релігійним фанатизмом княжни та її чоловіка, відомого своєю непримиренністю до православних, острожани таємно пишуть листа зі скаргою до козацького гетьмана Бородавки. Скориставшись відсутністю Ходкевича, до Острога прибуває 4 тис. козаків, яких розмістили в будинках особливо затятих католиків, чим приструнчили і їх, і Анну-Алоїзу. Ходкевич згодом помстився гетьману, спровокувавши проти нього виступ козаків та старшини, невдоволених нестачею фуражу та провіанту в Хотинській війні, що призвело до страти Бородавки у 1621 р.

Утиски православних згодом відновилися, княжна робить спробу передати ордену єзуїтів Суразькі володіння. У 1622 р. Анна-Алоїза "викупляє від О. Пузини оренду Суразької волості,

зобов'язуючись виплачувати на шпиталь щорічно дві тисячі злотих, але далі обіцянок справа не пішла, і позбавлений дотацій шпиталь перестав функціонувати” [1, 66].

У 1623 р. княжна “заборонила “руським бакалаврам” Острозької академії викладати польською і латинською мовами, що в тодішніх умовах зводило її до рівня школи початкової писемності” [2, 124]. У 1624 р. за згодою уніатського владики Є. Почаповського Троїцька церква була передана єзуїтам, які її розібрали і поставили латинську каплицю. Але найголовнішою справою життя Анни-Алоїзи стало будівництво в Острозі єзуїтського колегіуму, якому княжна відписала величезні маєтності. Будівництво тривало упродовж 24 років (1624–1648) аж до початку національно-визвольної війни.

Ми не даремно навели таку розлогу історичну довідку. Про всі ці бурхливі події у творі не згадано жодним словом. Очевидно, автор про них нічого не знав, інакше їх просто неможливо було оминати. Натомість оповідь “Ляменту” зосереджується здебільшого на описі самої трагедії, цілком відокремлено від інших подій (хоч історичний аналіз засвідчує протилежне – княжна цілеспрямовано домагалася вибуху народного гніву). Факт побиття острозьких міщан для автора є лише відправною точкою для висловлення передових гуманістичних ідей та узагальнень.

Отже, наважимося припустити, що автор “Ляменту міщан острозьких” міг навчатися в Острозькій академії не раніше 1608 р., адже не оминув би згадати діяння і заслуги князя Василя-Костянтина Острозького, але й не пізніше 1620 р., бо тоді був би змушений приділити постаті Анни-Алоїзи Ходкевич більше уваги, натомість маємо лише звертання наприкінці твору:

О пані зацная! будь же літостивая,
Не будь крѣве людської так ганебне хтивая,
А тот гнів в собі рач умодеровать,
Ласку даровать [5, 268].

З огляду на невизначеність постаті автора для дослідника видається важливим ще одне питання: чи є це єдиний твір автора, чи, можливо, його перу належать ще якісь. Джерелом для роздумів знову ж таки може бути лише текст “Ляменту міщан острозьких”. Зосередимося насамперед на аналізі передмови.

Твір присвячено митрополиту Петру Могилі: “Пренайдостойнішому в Христі отцю і пану єго милості господину Петру Могилі, з ласки божеї митрополиту київському, галицькому і всей Русі,

воєводичеві земель Молдавських, пану своєму милостивому, М. Н. здоров'я, щастя і довголітнього повоження вірно зичу і віншую" [5, 257]. Це єдина згадка імені митрополита у творі, надалі автор обмежується означеннями "пан", "милостивий пан", "ваша милость".

У передмові, як і в тексті, жодним словом не згадано імені Томаша Замойського, одруженого з дочкою князя Олександра Острозького Катериною, якій і дісталось Рівне з прилеглими територіями під час чергового поділу спадщини Острозьких у 1621 році [3, 32]. Про надзвичайно освічену людину свого часу, воєводу київського і власника Рівного у творі ні слова. Не згадано на ім'я у творі, як уже зазначалося, й Анну-Алоїзу Ходкевич, до якої міг би звертатися автор з різким осудом чи викриттям.

Звертання до митрополита Петра Могили як до свого єдиного й милостивого пана наводить на думку або про близькість автора до кола Могили, або ж про вдячність за отримані чи сподівані вигоди, що видається ймовірнішим. У нагоді нам може стати така відвертість автора: "Аби тиж тую книжечку мою, ... под протекцію велебності вашєї, пана могого милостивого, офіровав, за чим тая подлая книжечка моя вашу милость могого милостивого пана **протектора** (виділення наше – Ю. М.) собі обираєт, зацностю, годностю і мудростю великого, яко того, которий од молодості літ своїх аж до того часу науку милуєш, кохаючися в читанню книг потребних ..." [5, 258]. Тобто автор не лише присвячує П. Могилі цей подарунок ("подлая книжечка"), а й обирає митрополита за свого захисника, що давало змогу сміливо висловлюватися в тексті, не боячись покарання. "Варто наголосити й на немалу громадянську сміливість автора, коли зважити, як розправлялися в Острозі з тими, хто виказував прихильність до "нещасних острожан". Автор мав мужність не тільки ту прихильність відчувати, але й з'явити й увічнити в художньому творі", – зазначає з цього приводу В. Шевчук [6, 321].

Говорячи про заслуги митрополита на ниві науки й освіти, автор пише: "Знак певний ест милості і вдячності противно наукам, которї ваша милость милостивий пан недавно коштом немалим в Києві фундовати рачив, поставивши так много лябінатов, же так реку..." [5, 258]. Могло би навіть бути, що автор був якимось чином причетним до філіалу Києво-Могилянської академії у Гощі, що був перенесений з Вінниці і діяв на Волині з 1634 р. Однак у такому випадку й самоозначення автора було ширшим і змістовнішим, а не просто "Дата з Ровного, з найубогшей школи..."

Ще далі в передмові натрапляємо на такі слова: “Нехай же теди люде, читаючи тую працю мою, под зацним іменем вашей милості моего милостивого пана поданую і написаную...” [5, 258]. Отже, автор, присвячуючи твір Петру Могилі, сподівався не лише на захист, а й на видання твору. Проте у друк такий твір свого часу потрапити не міг, тож “зберігся в рукописі й опублікований щойно в 1903 р.” [6, 317].

Можна було б подумати, що “Лямент міщан острозьких 1636 року” є єдиним твором невідомого учителя з Рівного. Однак порівнюючи працю письменника з подвигом воїна, адже обоє переслідують бажання слави, автор подає ще одну цікаву самохарактеристику: “Як таж і чоловік посполитий, котрий ач в науці і довгіпі не ест над людей вивишоний, але єднак стараюся о тоє, жеби до смаку вдячного припадаючій опера свої розтропне і мудре написані княжатом і монархом офіровав, которих слави для їх зацності і достойності часу бинамній не уменшив і овшем тим барзій они висшаєт і коренить” [5, 258].

З цих слів можемо зробити такі висновки. По-перше, автор швидше за все не був шляхетського походження¹, належав до соціальних низів суспільства, чим і пояснюється його співчуття до “милим острожаном”. По-друге, автор є представником численної когорти віршописців, які заради матеріальної вигоди писали “княжатом і монархом”², тому й не наважився поставити власного імені поряд з ім’ям митрополита, обмежившись криптонімом. Цим пояснюється і його неабияка віршова вправність, відточена у “творчості на замовлення”, а також надмір (навіть для барокових текстів) ласкавих звертань та постійне самоприниження.

Все це разом (освіченість, мистецький хист, походження, православне віросповідання) і дає підстави говорити про автора “Ляменту” як неординарну постать: “Була це непересічна особистість, особливо як зважити гуманістичну спрямованість його художнього мислення: світогляд його ще не повністю, але вже сформований антифеодальний, при цьому в ньому прочувається й національна свідомість” [6, 321]. Автор у творі ніби застерігав зденаціоналізовану шляхту в особі нещадної правительки Острога, передчуваючи нео-

¹ Наявність полонізмів у тексті зумовлена скоріше історико-культурними умовами того часу

² В історії польської літератури такі письменники отримали назву “pisarkowie” [7, 4]

дмінну катастрофу, якою і стала для панівної верстви національно-визвольна війна під проводом Б. Хмельницького.

Отже, “Лямент міщан острозьких 1636 року” знаменує собою остаточне згасання культурно-освітнього осередку, а з літературного погляду вважаємо його останнім твором острозького літературного кола кінця XVI – першої половини XVII століття.

Література:

1. Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576-1636) / І. Мицько. – К. : Наукова думка, 1990. – 192 с.
2. Острозька академія XVI – XVII ст. Енциклопедичне видання. – Острог, 1997. – 201 с.
3. Поліщук Я. Рівне. Мандрівка крізь віки : Нариси історії міста / Я. О. Поліщук. – Рівне : Волинські обереги, 2009. – 300 с.
4. Стратій Я. Значення Острозького культурно-освітнього осередку для розвитку української духовної культури і філософської думки на зламі XVI – XVII ст. / Я. Стратій // Острозька давнина / Відп. ред І. Мицько. – Львів, 1995. – С. 90–96.
5. Українська література XVII ст. : Синкрет. писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К. : Наукова думка, 1987. – 608 с.
6. Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : [у 2 кн.]. – Кн. 1 : Ренесанс. Раннє бароко / В. Шевчук. – К. : Либідь, 2004. – 400 с.
7. Pilarczyk F. Stemmata w drukach polskich XVI wieku / F. Pilarczyk. – Zielona Góra, 1982. – 120 s.

УДК 82-32 (477)

Мислива Вікторія

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНО-ФЕМІНІСТИЧНА КОМУНІКАЦІЯ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ СІЛЬВІ ПЛАТ І ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Стаття присвячена дослідженню інтертекстуальності поезій С. Плат та О. Забужко, яка простежується на змістових та формальних рівнях. При перекладі О. Забужко використовує питомо українські художні коди, надаючи поезіям С.Плат відповідного колориту.

Ключові слова: інтертекст, алюзія, переклад, патріархальне суспільство.

В статье исследовано интертекстуальность поэзий С. Плат и О. Забужко, которая прослеживается на тематическом и формальном уровнях. При переводе О. Забужко использует истинно украинские художественные коды, которые придают поэзиям С. Плат соответственного колорита.

Ключевые слова: интертекст, аллюзия, перевод, патриархальное общество.

The article deals with Intertexture of Sylvia Plath's and Oxana Zabuzhko's poems, which one can find on the informative and formal levels. During translation Oxana Zabuzhko uses specific Ukrainian image codes, which gives corresponding colouring to Sylvia Plath's poems.

Key words: intertexture, allusion, translation, patriarchal society.

Знайомство української читацької аудиторії з поетичними творами Сільвії Плат відбулося завдяки сучасному майстру віршового перекладу Оксани Забужко, яка зацікавилася американською модерністкою ще в кінці 80-их. Творча атмосфера, в якій працювала С. Плат, була пронизана психологією, суїцидними, депресивними настроями, які відобразилися в її поезії, а згодом були експліковані Оксаною Забужко.

Проблеми перекладознавства набувають сьогодні все більшого теоретичного та практичного інтересу. Переклад є не лише актом міжмовної, а й міжкультурної комунікації, адже в процесі здійснюється заміна культурно-національного коду однієї мови кодом іншої. Одночасно переклад є виявом інтертекстуальних відношень, адже будь-який переклад є впливом.

Перекладна література, починаючи від княжої доби, грає важливу роль в розвитку української літератури, а, отже, у формуванні нації. Р. Зорівчак, досліджуючи художній переклад як націєтворчий чинник, вважає, що перекладна література важила більше у формуванні і самовиразу нації, ніж оригінальна художня спадщина [8, 58]. По-подвижницьки ставилися до перекладництва переважна більшість українських митців минулого, які виводили рідну мову на неозорі простори світового письменства, підносячи тим самим її авторитет, сприяючи зростанню національної свідомості українців.

Сьогодні українські перекладачі мають менше проблем при відборі іноземних текстів. Водночас, виникає і вимога, так би мовити, "лінгвістичної" універсальності. Від професійного перекладача за наших часів вимагається, щоб він активно володів усіма мовними стилями та їхніми видозмінами. Текст часто містить чимало алюзій, абревіатур, архаїзмів, неологізмів, діалектизмів, волаючих імен, каламбурів, явищ вертикального контексту чи інших складних лінгвальних одиниць. Саме про алюзії, авторські підкреслення кодування, перекодування та співвіднесення їх у джерелі та перекладному тексті йтиметься у статті. Важливо було з'ясувати вплив особливостей авторської мовної картини світу на вибір перекладачем способів вирішення певних проблем, що виникають у процесі перекладу (перекладацької трансформації), а також дослідити традиції художнього мислення С. Плат і їх перекодування в поезії О. Забужко.

На перший погляд, нічого дивного немає в тому, що відома поетеса Оксана Забужко береться за художній переклад. Найбільша чеснота перекладача (після досконалого знання мовних нюансів) – це його здатність перевтілитися у світ іншого автора, нічого в ньому не зрушивши з місця. Годі й казати, що письменник, який береться за перенесення чужої творчості в простір своєї мови, потерпає від спокуси пертворитися з раба чужого тексту на його конкурента. Важко приховати і свій власний авторський стиль.

О. Забужко не одна із сучасних українських митців, які бралися до справи перекладу. Популярний белетрист Леонід Кононович

раптом відмовився від написання кримінальних романів і взявся за переклад з французької модерних творів: у його доробку, зокрема, твори Сартра та Бодріяра, впоратись з якими міг лише віртуоз. Інший приклад – Євгенія Кононенко, яка успішно поєднує власну творчість із перекладацькою роботою, хоча неважко помітити, що тексти для перекладу вона часто вибирає за принципом “спорідненості”, – здебільшого це твори, які пасують її власному стилю та світогляду (Анна Гавальда, Данієла Стіл, Венера Курі-Гата, Анні Ерно). За таким же принципом діє і О. Забужко, їй близькі теми й проблеми, які обирає С. Плат, образи й мотиви, які є в американської поетеси згодом знаходимо і в Забужко. За словами самої письменниці, “Плат стала для мене, либонь, останнім великим літературним коханням, що будить хіть перекладати на свою мову”. Варто зауважити, що своя мова для О. Забужко – не лише українська, а й власне авторська. Переклади О. Забужко пише як свої власні вірші, “з відчуттям, що це мала б написати я, якби воно не було написано кимось іншим” [1, 33]. У підтвердження цієї думки Забужко зазначає:

...І раптом збагнути,

Що все це вичитано в Сільвії Плат – і, отже, насправді

Мусить мати зовсім інакший вигляд... [1, 184]

Тексти Забужко мають ряд відмінностей від поезій С. Плат. Слід розрізняти авторську і читацьку інтертекстуальність, при перекладі О. Забужко проявляла себе, перш за все, як читач, причому читач, який мав певну мету при відборі текстів на переклад, адже вона не торкається ні художньої прози, ні есеїстики С. Плат. Поезія американської авторки дуже багатогранна, вона варіює вірші від лірично-іронічного до агресивного тексту, проте ці поезії можемо знайти лише в перекладі російського літературознавця В. Бетаки, адже О. Забужко ними не займалась. Натомість близькі їй теми гніту патріархального суспільства, материнства, художні прийоми безсюзетності, щоденниковості текстів переважають при перекладі.

Вважається, що С. Плат, як і багато геніїв, випередила свій час, тексти її відносять до постмодерністських, хоча період, коли, на думку літературознавців, в американську літературу проникають ідеї постмодернізму, настає пізніше. Оскільки в межах одного постмодерністського тексту, характерною ознакою якого є інтертекстуальність, відбувається поєднання кодів, знаків, перекодування,

то завдання О. Забужко як перекладача було ускладнене намаганням перекласти не тільки слово на слово, але й код на код, образ на образ. Художні коди української та американської культури мають мало спільного, проте певна схожість в автобіографіях, світовідчуттях письменниць полегшила процес трансформації американського дискурсу С. Плат в український дискурс О. Забужко.

Лексика, яку використовує О. Забужко при перекладі надзвичайно колоритна, наприклад англ. "mirror" (дзеркало) письменниця перекладає тільки як "свічадо": "I gleam like a mirror" (я виблискую, мов дзеркало) письменниця перекладає "Поблимую, мов свічадо"; "що знову змикає своє свічадо над впалим у неї уламком скелі" в оригіналі звучить "...like the water striving to reestablish its mirror over the rock". Причиною цього цілеспрямованого використання однієї лексеми при можливому варіюванні (дзеркало, люстро і т.д.) – ввести українського читача у характерний для нього український культурний дискурс. Адже не тільки література, а й культура та світ загалом розглядаються сьогодні як текст, метою перекладача є відтворити у плетиві сем картину світу, характерну саме його нації. Тому слова "sap" (кров, цілюща сила) О. Забужко перекладає як "живиця", формуючи в уяві читача стійкий образ, який формується під впливом фольклору.

Властиво для перекладів О. Забужко вставляти елементи, які алюзивно відсилають читача до інших творів і, якщо не змінюють, то поглиблюють смисл поезії С. Плат. Так відбулося у тексті "Подія" ("Event"): "Intolerable vowels enter my heart" (нетерплячі голосні входять до мого серця) у перекладі: "Нестерпні голосівки проникають у саме серце". "Голосівками" названо відому в українському перекладі поезію Артюра Рембо, яка представляє панораму Всесвіту, де все має свій колір. "Подія" має на меті пред'явити одне невеличке страждання однієї людини, яка теж своїм кольором докладає пазл Всесвіту. "Подія" – поезія про смерть любові, яка перероджується в поезію, в нове життя. О. Забужко майстерно наголошує на одній фразі, яка має алюзивно відіслати українського читача до такої ж теми, яка обігрувалася в нашій літературі М. Коцюбинським. "Де холоне ніч під льодком яблуневого цвіту", – письменниця навмисне наголошує саме на місці відтворення "події", а не самому факті її екзистенції.

О. Забужко вважає перекладацький досвід неоціненною школою для себе. Так, опрацьовуючи пророцтва Нострадамуса, "цілко-

вито виключається будь-яка *licencia poetica*, натомість вимагається абсолютна, дзеркальна, дослівна – до титли і коми – точність, неоціненна для поета” [5, 235]. В той же час, перекладаючи Плат, О. Забужко, за її словами, на тканинному рівні відчувала всю генетичну відмінність між суворою протестантською дисципліною англійського вірша та “нашою українською бароковою розволіклістю” [5, 235]. Проте О. Забужко будує свої тексти як алюзивно схожі на тексти С. Плат не лише на змістовому, а й на формотворчому рівнях. Так, наприклад, в обох простежується прийом створення поезії як малюнку образів та почуттів (“Widow” (“Вдова”) С. Плат та “Жінка з цитринами” О. Забужко [1, 31]). І хоч цей прийом не новий, скажімо, ще Леонардо да Вінчі писав: “Живопис – це поезія, яку бачать, а поезія – це живопис, який чують”, – є певний інтертекстуальний зв’язок між двома поетесами. “Нахилені низько плакучі дерева” (С. Плат) – “Біла спіраль тишини в’юнка” (О. Забужко) (самотність в обох подається в образі дерев скорботи); “Плоть, капоть паперу газетного, пірваний полум’ям вгору” (С. Плат) – “Стугоніла плита голубими суцвіттями газу” (О. Забужко) – створюючи картини страждань поетеси звертаються до образу вогню, який уявляється то як символ життя, а то як його нищівник. Проте найбільш виразно інтертекстуальний зв’язок простежується у використанні образу місяця: “Жінка мила під краном місяці і цитрини, І сопів їй у спину чайник, самітний і хворий. Перебирала цитрини – обережно, мов спомини” – “Трепетне, наче метелик, лице чоловікове місячно-хворе Кружляє довкола нею офірою, котру їй прагнеться вбити Удруге, щоб тільки спинить, щоб утримать його при собі”. Як бачимо місяць в обох поеток асоціюється із хворістю, причому швидше душевною, аніж фізичною. Крім того, місяць постає засобом своєрідного переходу, у випадку Плат – це буквально, у Царство мертвих, у Забужко – це шлях до того, що не справдиться. Жінка з цитринами (зменшеними копіями місяця) – це жінка зі споминами, яка тими ж споминами, по пам’яті, малює своє подальше життя: “Намалюйте по пам’яті, Намалюйте січневим снігом Обличчя жінки, яка не чекає дзвінка”. Жінка-вдова теж знаходить своє майбутнє на папері: “Образом паперовим до серця би притулити – Так тулить вона його давні листи”.

Поезію складніше перекладати, ніж прозовий текст, адже вона відрізняється від інших витворів словесного мистецтва гіперсемантизацією вербальних одиниць. Для того, щоб їх моносемізувати,

перекладачеві необхідно володіти додатковими знаннями як соціокультурного, мовного середовища, у межах якого створювався поетичний текст, так і особливостей світогляду автора (авторської мовної картини світу). Відомо, О. Забужко провела багато часу на батьківщині Плат: під час викладання української культури в американських Пенн-Стейтському і Пітсбурзькому університетах, семестру в Гарварді, вона намагалася проинятися атмосферою буття С. Плат, вбирала в себе настрої місць, де була американська поетеса. З літературознавчого погляду, в обох поетес багато спільних тем – Еросу й Танатосу, жіночих стосунків (материнство й сестринство), переписування Біблії на власне жіночий манер, біль неспотрібності і відчуженості в рідній країні. Схожий у них і прийом письма – розірваний верлібр, енжамбемани, надмірна емоційність, суміш архаїки зі сленгом – ці риси головні в поезіях обох авторок. Поетеси досить ексцентричні, їхні вірші, з одного боку, нагадують особисті щоденники, з іншого, – дуже віддалені від реальності, всі побутові елементи у них просто зникають.

С. Плат германського походження (батько – німецький іммігрант, мати – дочка іммігрантів австрійських), вона мучиться пам'яттю про фашизм як про гріх своєї власної арійської крові і ладна перевіритися в уяві у цьоквану гітлерівцями напів'єврейку-напівциганку ("Тато"). Вона дуже по-українськи сповідує гасло українського інтелігента – не залишатися осторонь тих, кого переслідують, цькують, всіляко намагаються знищити. Побутує думка, що "тато" – це не просто біологічний батько, а втілення конфлікту поколінь, уособлення тих батьків, через яких мусять страждати діти.

Поезії Плат, як і Забужко, перенасичені автобіографічними алюзіями. Про це пише відома дослідниця творчості останньої Н.Зборовська: "Від С. Плат вона переймає також психічно оголений автобіографізм [7, 443]". "Тато" є надзвичайно цікавою поезією з погляду інтертекстуальності. Плат використовує в поезії потужне, насичене метафорами мовлення, щоби показати своє ставлення не тільки до батька Отто Плата, а й до свого чоловіка Теда Х'юза. Поезія, написана 1963 року (рік суїциду поетки), вважається сповідальною, тобто текстом-поясненням внутрішнього страдницького життя поетеси. Вважається, що писати так не могла справжня американка (зауважимо, що Плат втілювала усі принципи "американської мрії": талант, проявлений у ранньому віці, престижні премії і т.д.). Переїхавши у Кембридж на навчання, Плат захопилася ідеями

свого викладача, модерніста-шітдесятника Роберта Лоуелла, який писав глибоко сповідальну лірику. Через чотири роки після виходу “Етюдів життя” Р. Лоуелла, де створені ним образи своїх батьків приголомшили своєю жахливістю, С. Плат не посоромиться порівняти свого батька із найгіршим представником людства – А. Гітлером. Більше того, батько уявляється їй дияволом, тим, хто зламав її життя:

Але ж чим, ну чим не диявол той чоловік
Чоловік у чорному, котрий розгриз надвоє
Моє червоне серденько?

Такий же пекучий жаль, двоякі відчуття стосовно батька описані і в романі О. Забужко “Музей покинутих секретів”: “Ще нюанс: підростаючи, я стала його соромитись. Порівняно до моїх товаришів по школі, а надто по інституту, в мене був невдалий батько – той, яким не похвалишся. ... Подібні речі травляться трудно – діти не прощають батькам пережитих з їхньої вини принижень” [2, 47]. Тему батьківства, біль, спричинений “не таким татом”, в обох поеток яскраво виражений. Плат народилася в сім’ї професора Бостонського університету, Забужко – викладача НДІ будівництва й архітектури. У віці восьми років Плат втрачає батька, який помирає від наслідків хірургічної операції, тато Забужко вмирає від популярного в колах страчених НКВД діагнозу – ниркова недостатність.

С. Плат дуже жорстко виступила проти системи патріархального суспільства, проте не в змозі була протистояти цьому суспільству, не дарма вважається, що саме чоловіки (батько і законний чоловік) стали причиною суїциду поетеси. Та найважливішим було те, що Сильвія Плат не поєднала себе одночасно у трьох іпостасях – матері, дружини та власне творчої жінки. Роман-монолог-сповідь “Польові дослідження з українського сексу” ніби увібрав у себе сюжет трагедії життя С. Плат. Забужко розмірковує над тим, чому жінки-митці не доживають до свого Фауста: не тому, що їм менше дано, – їх вбиває не задоволена потреба любові. В один ряд із Плат вона ставить І. Йонкер, Енн Секстон, Марину Цветаєву – жінок, які конфліктували із патріархальним творчим світом, і з дивною однаковістю закінчили свою війну.

С. Плат під час навчання у Кембриджі знайомиться із популярним у той час поетом Тедом Х’юзом і на перших порах повністю присвячує йому та головне його творчості своє життя: вона сумлінно виконує обов’язки його секретаря, друкує його вірші та розси-

лає їх по видавництвах. У "Польових дослідженнях з українського сексу", за логікою життя С. Плат, жінка-творець і чоловік-творець – обоє автори – опинились у подібній ситуації. Звичайно, він вибирає мистецтво. "А що вибере вона?" – запитує Ніла Зборовська у резонансній статті "Жіноча сповідь на тлі чоловічого "герметизму" [6, 65]. Розщеплена між мистецтвом і життям жінка Оксана- "Сильвія" в романі Забужко знає, що тільки любов "єдина здатна нас заслонити", захистити і вберегти, однак мистецький дар примушує ненавидіти свою жіночу природу, вона прагне самостійного духу, самодостатності, тим паче, що властива їй відважність часто ставить її вище національної чоловічої "породи".

Таким чином, роман Оксани Забужко на повну силу утверджує не тільки жіночу цінність національного світу, віками зневажену гнобленням, рабством і бездержавністю, а й жіночу цінність Світу загалом, без якої він апокаліптично приречений.

Як психоаналіз має на меті очистити свідомість од душевного бруду шляхом виявлення і пояснення причин, так і роман О. Забужко рухається до катарсисного, духовного злету. Так дійшла до свого очищення і С. Плат, вибравши смерть. Роман О. Забужко будується як жіноче зізнання, але зізнання не провини, а, навпаки, визнання жіночої сексуальності, тілесності, права на самовизначення, що й дає підстави говорити про феміністичні мотиви твору. Спільною рисою для творчості О. Забужко і С. Плат є феміністична проблематика, зображення жінки у суспільстві, її маргіналізація в ньому, зосередження уваги на питаннях жіночої тілесності, сексуальності. Американська письменниця робить це за допомогою широкого застосування постмодерністської інтертекстуальності, що супроводжується гротеском, імітацією, ускладненою символікою, відходом у нереальний світ сюрреалістичних перетворень жінок на міфолого-фантастичних героїв. В української письменниці двобій жіночого та чоловічого розгортається на тлі національного вирождження, душевних переживань героїні за свою долю як частинку загальноукраїнського життя.

В О. Забужко знаходимо поезію "Аркуш із блокнота: 19.09.1990" – день, коли авторка святкуватиме своє тридцятиріччя (рік, який мав сакральне значення для поетеси ("Тридцята зима"), чи не тому що приблизно в цей період життя не стає й С. Плат, на тридцять першому році життя перестає битися серце й поета Шеллі, який мав великий вплив на лірику О. Забужко). Життя як блокнот, подія

як аркуш, оточення – те саме, про яке писала С. Плат – “голоси у трубці рояться і дзижчать, як мухи, – В чорне повидло ефіру лапками влипши” [1, 160]. Проте С. Плат із цим покінчила символічно: “... я з цим скінчу. Негайно, тату. Негайно. Перетято провід у чорного телефону, І вузам голосів проникнути ніяк”, – в поезії “Тато”, а потім фактично – просунувши голову у газову духовку.

За кілька місяців до загибелі С. Плат напише ще одну поезію “Маки у жовтні”, яка матиме глибокий вплив на творчість О. Забужко. Ідея поезії-квінтесенції усіх проблем повоєнного часу, а головне, проблеми нікомунепотрібності, знайшла відображення у вірші О. Забужко “Така кругла, як глобус”. Головна ідея обох текстів – смерть жінки (в Плат – фактична, у Забужко – символічна). “Маки у жовтні” містять величезний емоційний підтекст – одна смерть насправді нічого не варта у світі суцільних трагедій і катастроф, навіть природа не може скорегувати правильно свої дії “Цього ранку і хмари своїм спідницям ради дати не годні” [1, 291], що вже казати про людей, які згубили живість очей, чії погляди “непорушно втуплені з-під “котелків” [1, 291]. Смерть героїні С. Плат залишається загадкою – це або логічне закінчення життя, або самогубство, ми отримуємо лиш результат – “жінку на ношах швидкої”, яка намагалася зробити свою смерть дарунком Небові, проте і воно її не приймає. Неприйнятість ні Небом, ні Землею життя і смерті Забужчиної героїні втілюється в образі жінки, яка не може народити, хоча перебуває у стані вагітності ніжністю і любов’ю. Таким чином, авторки знаходять одну і ту ж проблему людства – можливість знищеності людської породи. А головне зло – байдужість: в С. Плат навіть “покійні вуста мусять криком кричати У морозному лісі, у волошковім світанку” [1, 291], тобто там, де їх ніхто не почує, в О.Забужко жінка одна буде на вулиці “зародком в лоні перед абортom”, і знову ніхто цього не помітить, адже кожен із нас “кожної миті цілком несвідомо – сплячий мужчина” [1, 256].

Отже, інтертекстуальність поезій С. Плат та О. Забужко простежуються на змістових та формальних рівнях. Це спричинено не лише схожими напрямками у мистецтві, а й подібністю мислення та світовідчуття поетес. Забужко скористалась своїм постмодерністським правом прочитати життя С. Плат як інтертекст і, знайшовши багато спільного зі своїм, вкласти його у сюжет роману “Польові дослідження з українського сексу”.

Література:

1. Забужко О. Друга спроба : Вибране / О.Забужко. – К. : Факт, 2005. – 320 с.
2. Забужко О. Музей покинутих секретів : [роман] / О.Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.
3. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 176 с.
4. Забужко О. Негасний маків цвіт / О.Забужко // Всесвіт. – 1990. – №1. – С. 130–133.
5. Забужко О. Сестро, сестро : [повісті та оповідання] / О. Забужко. – К. : Факт, 2009. – 260 с.
6. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму / Н. Зборовська // Слово і час. – 1996. – №8–9. – С. 58–67.
7. Зборовська Н. В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. В. Зборовська – К. : Академ-видав, 2006. – 504 с.
8. Зорівчак Р. Художній переклад в Україні як чинник формування нації / Р. Зорівчак // Урок української. – 2002. – №4. – С. 58–59.

УДК 821.161.2

Назарук Вікторія

ТЕМАТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ КНИГИ “ДІОПТРА” ВІТАЛІЯ ТА “СТРОФ” ІВАНА ФРАНКА

У статті авторка аналізує тематичні паралелі фрагментів “Діоптри” поета острозького кола XVII ст. Віталія та поетичних “Строф” Івана Франка. Зосереджено увагу на функціонуванні особливого поетичного жанру – афористичного вірша.

Ключові слова: творчість, афористичний вірш, менторство.

В статье автор анализирует тематические параллели фрагментов “Диоптра” поэта острожского круга XVII ст. Виталия и поэтические “Строфы” Ивана Франко, а также особенности функционирования поэтического жанра афористического стихотворения.

Ключевые слова: творчество, афористическое стихотворение, менторство.

In the article the theme of book “Dioptra” by Vitalii, a representative scientific centre of Ostroh of the XVII th centurie, and the poetry “Strofy” by Ivan Franko are analysed.

Key words: creation, poetry, aphorism.

Сучасні літературознавці, зважаючи на досвід функціонування інформаційного суспільства дедалі частіше у своїх розвідках говорять про постійну літературну комунікацію, яка полягає в засвоєнні авторами різних епох типових способів донесення мистецького слова до читача. Методологія, що застосовується для аналізу текстів, головним чином зважає на дві позиції щодо твору: перша полягає в оцінці певних очікуваних автором результатів потрапляння твору до читача, а друга – в непрогнозованому емоційному сприйнятті канви тексту, що базуватиметься на індивідуальному емоційному світі читача [6, 38]. Такі підходи й дозволяють виявити безпосередню комунікацію, що здійснюється поміж текстами, на-

писаними у хронологічно відмінні періоди. Опираючись на такий літературознавчий підхід, спробуємо простежити спільні та відмінні риси в текстах поета острозького осередку XVII ст. Віталія та українського письменника, вченого, громадського діяча, науковця періоду XIX – XX ст. Івана Франка. Такий хронологічний стрибок пояснимо тематичною спорідненістю деяких поетичних пластів заявлених авторів, а також зверненням до специфічної поетичної манери вислову – афористичного вірша.

Актуальність такого дослідження зумовлена потребою вивчення питання функціонування в українській літературі афористичного вірша як окремого жанру.

Мета дослідження полягає у здійсненні детального аналізу тематичного розмаїття наявних фрагментів “Діоптри” Віталія та поетичних “Строф” Івана Франка.

Саме поняття афористичного вірша вперше зустрічаємо у вступній статті Василя Яременка до Антології української поезії XVII ст. [4, 26]. Одним із перших майстрів слов’янського афористичного вірша в історії української літератури В.Яременко називає поета острозького осередку XVII ст. Віталія. Про звернення І.Франка до жанру афористичного вірша говорить дослідник Олександр Дей [2, 124].

Традиційно афористичним називають короткий віршований вираз, акцентований на певних моралізаторських аспектах, закликах до дії, певних прогнозованих вчинків.

Задля кращого аналізу вияву такої афористичності у доробках заявлених авторів спробуємо дослідити тематичні паралелі наявних фрагментів книги “Діоптра” Віталія та поетичні “Строфи” Івана Франка зі збірок “Мій ізмарагд” та “Давнє й нове”.

“Строфи” (так І.Франко називає короткі повчальні вірші, наближені до сучасних афористичних висловів, коротких повчань, – *заувага наша – В.Н.*) можна прочитати у збірнику “Мій ізмарагд” та “Давнє й нове”. Першу збірку І.Франка літературознавці називають однією з найцікавіших у творчості поета. На нашу думку, ближчими за ідейним звучанням до афористичних рядків “Діоптри” Віталія є “Строфи” Івана Франка, вміщені у збірці “Давнє й нове”.

Відомо, що І.Франко цікавився літературною старовиною й у передмові до збірки “Мій ізмарагд” навіть написав про це: “Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури, я здавна збирав... поодинокі камінчики, придатні для моєї будови”. Очевидно, знайомство із доробком Віталія згодом навіяло І.Франку бажан-

ня написати короткі моралізаторські повчання, суголосні думкам як митця XVI, так і митця XIX ст.

Порівнюємо ключові тези зі збірки Івана Франка “Мій ізмарагд” та книги “Діоптра” Віталія. Теза про важливість праці у житті людини обігрується так:

Забувай про сон, доклади старання,
Як святі, люби праці пильнування.
(“Діоптра” Віталій)

Наче віз без коліс не покотиться до суду,
Так своєї судьби не дійдеш без праці й труду.
(зб. “Мій ізмарагд” І.Франко)

Теза про важливість уміння відрізнати добро та зло:
Як у мудрого хороше починання,
Так в безумного погане і вінчання..
(“Діоптра” Віталій)

Добрий все бачить лиш добре,
Підлий лиш підле у других.
(зб. “Мій ізмарагд” І.Франко)

Людина пізнається через друзів:
Людина схожа, багато це знає,
На того, кого другом своїм має.
Коли захочеш людину пізнати,
Я раджу друзів його оглядати.
(“Діоптра” Віталій)

Добру науку приймай,
Хоч її і від простого чуєш.
(зб. “Мій ізмарагд” І.Франко)

Важливість праведного шляху:
Коли ворог встигає у твоїм гонінні,
Ти-бо, брате, устигай у своїм терпінні.
(“Діоптра” Віталій)

Як від лютого татарина,
Що шаблюкою маха,
Всі тікають безоружнії,
Так тікай ти від гріха.
(зб. “Мій ізмарагд” І.Франко)

Заклик до терпіння:
Вам світ багато і щедро обіцяє,
Та, обіцяючи, не вдовольняє.
(“Діоптра” Віталій)

Обрубане дерево знов зеленіє,
І місяць із серпа знов повний стає;
Се бачачи, чесні, не тратьте надії,
Хоч доля гнівная вас гонить і б’є.
(зб. “Мій ізмарагд” І.Франко)

Душевний спокій:
Братіє, не будьте дітворою
І себе не тіште суєтою.
(“Діоптра” Віталій)

Так будь і ти все спокійний –
В щасті і в горі.
(зб. “Мій ізмарагд” І.Франко)

Алегоризм художнього мислення.

Алегорія – один із найпоширеніших виявів діалогу культур у різних історичних епохах у різних модифікаціях.

Алегорії періоду зародження бароко (а саме до цього етапу зараховуємо творчість Віталія, – *заувага наша*, – В.Н.) характеризуються контрастністю, амбівалентністю, їх складно одразу виділити, адже засвоєння такого літературного пласту вимагає не лише художнього чуття, але, що цілком зрозуміло й закономірно, оперування контекстним підґрунтям. Натомість в Івана Франка алегоричність є значно прозорішою. Він часто використовує образи природи, наприклад, “обрубане дерево”, “місяць”, таким чином опоетизовуючи думку.

Доступні в сучасній обробці фрагменти “Діоптри” Віталія, а також “Строфи” І. Франка будуть зрозумілими читачеві, який шукає в літературі етичного підґрунтя, відповідей на злободенні питання, філософські максими чи навіть своєрідний poradnik обивателю. Сьогодні актуально говорити не лише про смислове наповнення літературного тексту, але і про самого автора та його присутність. Відтак, Віталій у своєму творі є образним проповідником, декламатором певних життєвих максим, він будує алгоритм поведінки сучасника (*останній цілком можна застосувати до періоду ХХІ ст.*,

– *заувага наша В.Н.*) Віталій чітко розтлумачує критерії моральної поведінки, як жити, як бути спасеним, як поводитися з оточенням, уникати спокус, не витратити часу на марноти, розрізняти світло й темряву, бути думуючою людиною, автор дає характеристику друзям і підлим людям. Така тенденція моралізаторства близька загальним гуманістичним уявленням, проте важливою деталлю, яка знаменує потяг до бароковості, є деталізація негативних явищ. Останнє чітко помітно на лексичному рівні. Наприклад, вживання таких лексем “злєславлений”, “наклепників”, “пакість”, “лицемір”, “безмозкий скот”, “марноти”.

Лихоємця вбогії завше проклинають,
Смерть, певна річ, його ближнії бажають,
Як упаде бува такий в певне прогрішіння,
То злєслалений прийме від усіх хуління....
(“Діоптра” Віталій)

У доробку Віталія ліричний персонаж морально-дидактичних сентенцій найперше переймається не героїкою подвигу звиязця, а принципами життєвого укладу звичайної людини, не наділеної статусними повноваженнями. Вагомим є акцент на силі людського духу, потребі до його загартування, вміння орієнтуватися у складних ситуаціях, вмінні визначати пріоритетні способи поведінки. Ліричний персонаж менше переймається знаковими історичними подіями епохи, а намагається глибше пізнати внутрішній світ людини, простежити особливості мінливої натури. Тому Віталій у “Діоптрі” бачення людини в тогочасному житті подає як поєднання переліку чеснот, що сприймаються незмірно вище, ніж людське щастя чи навіть земне життя. Щоб жити гідно, треба не “губити життя”, “втікати від марноти”, “уникати зваб”, “не збавляти себе марнотою”, “полюбити смирення”, “ушедряти убогих” тощо. Зважаючи на те, що твір Віталія адресований першочергово людям освіченим, він наповнює зміст своїх писань гіпертрофованим моралізаторством. Можна говорити навіть про надмірні напучування. Доречно у зв’язку з цим навести цитату Станіслава Оріховського про роль таких моральних імперативів у процесі виховання людини: “Зрештою, тобі відомо також (закарбуй це в пам’яті), що без добрих настанов і чесних порад не може бути путящого мужа” [3, 8].

Словацький дослідник поезії бароко Р. Бретань зауважує, що поет прагне розкласти віршову форму на її синтаксичні, звукові, ритмічні та інші компоненти, намагається ущільнити різні звукові

(евфонічні фігури), наповнити поетичний словник новими метафорами, натяками, перифразами.

Власне авторською рисою, яка відчитується у "Діоптрі" на лексичному рівні, є вживання лексем, утворених згідно з сучасною граматиною способом складання. Наприклад, "мирножитель", "пустозвучний", "лихоємець", "знеславлений". Піднесення в читача формується частим вживанням лексеми "милування". Моралізаторські вірші Віталія рясніють анафорами ("блажен, котрий... блажен хто..."), поетичними протиставленнями (хто навчись... хто ж...), ліричними зверненнями ("брате"), які свідчать про авторську безпосередність у зверненні до свого читача й бажання духовно наблизитись до нього.

У деяких рядках Віталія бачимо просте перенесення реалій власного життя в поетичну площину. Звідси й логічні висновки, подані наприкінці поетичних афоризмів від першої особи. "Я раджу друзів його оглядати...". Моральні повчання Віталія є глибоко ліричними [5, 46].

Його поетичні вислови призначені для мислячого читача, а не виключно для ченців та аскетів (хоча є й такі вузько специфічні аспекти).

Хочеш смертних бід не знати,
Треба зваб всіх уникати

У таких і життя зневажається,
Котрих учення геть пирається.

Коли ворог устигає у твоїм гонінні,
Устигай, любий брате, в доброму терпінні...

Хоч ти перед ворогом остраху не маєш,
Але знай: улесливість також убиває.
("Діоптра" Віталій)

Тези, наведені поетом, вбирають у себе загальнолюдський зміст: потрібно навчатися певним наукам, сприймати світ таким, яким він є, не бути лицеміром, не гонитися за примарами. Тому можна сприймати їх як спробу творення афористичних висловів, яким у сучасній художній сфері відводять роль особливого естетичного знака.

Оскільки деякі дослідники, крім трьох традиційних видів літератури (епос, лірика, драма), виділяють і четвертий – дидактику, зараховуючи до її виявів прислів'я, афоризми, епіграми, сентенції, можна говорити про належність названих висловів Віталія до дидактичних афоризмів, які осуджують індивідуальні людські вади: лихоємців, наклепників, гріхолюбців, нерозважливих тощо. На противагу їм подається образ людини добродійної, розумної, чесно́ї, яка хоче жити в достойному товаристві. Тому їй

Важко жити повнокровно
Як безчесних в світі повно...
("Діоптра" Віталій)

Загалом творчість Віталія – це дидактичні вірші етичного плану, емоційні повчання. Ліричний герой віршованого циклу автора – мудра, розсудлива людина, яка має належний життєвий досвід. Тому християнські заповіді добра, любові, терпимості для нього – сутність самого життя. З погляду сучасного філософського наповнення поезій такого плану можна говорити про відверті мінуси таких поетичних настанов.

Упорядковуючи поезії збірки "Мій ізмарагд", І.Франко цілком усвідомлював плюси й мінуси "їноді, може, сухо навчаючих та моралізаторських віршів" [5, 180], які належали його перу. Оскільки поетичні шукання Віталія були спрямовані на те, щоб привернути увагу свого читача до світської науки й моралі, перенести його основну увагу на навколишній світ, на вдосконалення своїх чеснот, тому надмірне моралізаторство поетичних творів було спрямовано на поширення теорії "добрих діл".

Блажен, котрий од смерті науку приймає,
Тоді добра у світі він завше бажає.
("Діоптра" Віталій)

До адресата (очевидно, мається на увазі ідеальний читач) звертається мудрець, проповідник щиро людської моральності, речник вічних етичних істин. Зауважимо, що поет дистанціюється від бурхливого виру будь-яких соціальних рухів чи змагань і ніде жодним словом про них не згадує. Відтак у перекладених сучасною українською мовою віршах із "Діоптри" у виданні "Українська поезія XVII ст." [4, 47–52].

Утвердження прописних життєвих істин подається автором за допомогою віршів-силогізмів, тобто поетичних форм, які ґрунту-

ються на класичних формально-логічних схемах заперечних та стверджувальних умовисновків:

Коли ворога свого, бува, зневажаєш,
То і лестощами теж вбитий буваєш

Коли ворог встигає у твоїм гонінні,
Ти-бо, брате, устигай-но у своїм терпінні.

Не дивися на теперішню красоту,
Краще зваж на безкінечну бридоту.
("Діоптра" Віталій)

Таке абстрагування життєвої конкретики й символічної абстрагованості Г.Гачев відзначив як істотну тенденцію розвитку античної філософії [1, 179].

Іван Франко хоча і вдається до менторства, але намагається це робити м'яко, чітко аргументуючи читачеві правильність того чи іншого вчинку, даючи можливість відносно самостійного визначення шляху.

Література:

- 1.Гачев Г. Содержательность художественных форм : Эпос. Лирика. Театр / Г. Гачев. – М., 1968. – 213 с.
- 2.Дей О. Іван Франко : Життя і діяльність / О. Дей. – К. : Дніпро, 1981. – 355 с.
- 3.Оріховський С. Напучення польському королеві Сигізмунду Августу / С. Оріховський // Українські гуманісти епохи Відродження : [антологія] / Упоряд. В. Литвинов. – К. : Основа, 1995. – Т.1. – 430 с.
- 4.Укр.поезія XVII ст. (перша половина) : [антологія] / Упоряд. В. Яременко. К. : Рад.письменник, 1988. – 353 с.
- 5.Франко І. Зібр. тв. : [у 50 т.] / І. Франко. – К., 1976–1986. – Т.2. – С. 180.
- 6.Цимбал Я., Брайко О. Ганс Роберт Яусс. Рецептивна естетика й літературна комунікація / Я. Цимбал, О. Брайко // Слово і час. – №6 – 2007. – С. 37–46.

УДК 821.161.2–32“18-19”

Нечиталюк Ірина

ПИСЬМЕННИКИ ДРУГОГО ПЛАНУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ І КАНОН УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті проаналізовано теоретичні підходи до формування структури історії української літератури. Визначено низку теоретико-методологічних положень, які впливають на формування канону української літератури. У роботі запропоновано таку категорію, як “письменники другого плану”, виходячи з факту констатації їхньої активної присутності й значущості в історії літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: канон, письменники другого плану, історія літератури.

В статье проанализированы теоретические подходы при формировании структуры истории украинской литературы. Определен ряд теоретико-методологических положений, которые влияют на формирование канона украинской литературы. В работе предложена такая категория, как “писатель второго плана”, исходя из факта констатации их активного присутствия и весомости в истории украинской литературы конца ХІХ – начала ХХ столетия.

Ключевые слова: канон, писатели второго плана, история литературы.

In the article theoretical approaches are analysed to forming of structure of history of Ukrainian literature. In the article it is given to the concept “background writers” categorial status. Accordingly it is systematized and interpreted the history of Ukrainian literature of the end of 19th – the beginning of 20th century in a new way.

Key words: background writers, canon, history of literature.

При перегляді історії літератури у контексті нових теорій виникає функціональна необхідність у системному науковому осмис-

ленні творчого доробку письменників другого плану кінця XIX – початку XX століття, що зумовлює *актуальність* дослідження.

У межах статті письменники, творчість яких суттєво не вплинула на загальний розвиток української літератури, але яскраво демонструє особливості того чи іншого напрямку, опукло виявляє тенденції доби дефінуються як письменники другого плану.

Метою є дослідити вписаність творчих практик письменників другого плану у канон історії української літератури.

З поставленої мети випливають такі *завдання*:

- систематизувати наукові погляди вітчизняного та зарубіжного літературознавства на питання канону;
- розглянути суперечності організації і структурування історії української літератури;
- дослідити дослідницьку рецепцію творчості письменників другого плану.

Категорія “письменники другого плану” об’єктивується в дискурсі історії літератури і є некоректною стосовно поточного літературного процесу. Методологічним аспектам дослідження історії української літератури присвячені праці М. Зерова “Українське письменство”, І. Франка “Із секретів поетичної творчості”, Д. Чижевського “Історія української літератури. Від початків до доби реалізму”, М. Євшана “Боротьба генерацій і українська література”, С. Єфремова “Історія українського письменства” та сучасних дослідників: І. Денисюка “Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття”, О. Гнідан (“Історія української літератури XIX століття (70–90 роки)” за ред. О. Гнідан), Т. Гундорової “Методологічний тиск”, В. Дончика “Про історію літератури, якої досі не було”, М. Жулинського “Українська література на межі тисячоліть”, Н. Калениченко “Українська проза початку XX ст.”, О. Мишанича “Проблеми вивчення давньої та класичної української літератури”, М. В. Моклиці “Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика”, М. Наєнка “Історія українського літературознавства”, Є. Нахліка “Правда життя крізь призму малої прози”, С. Павличко “Канон класиків як поле гендерної боротьби”, Я. Поліщука “Реінкарнації історії: методологічні дискусії в сучасному літературознавстві”, Г. Сивоконя “У вимірах сприймання: Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій”, А. Ткаченка “Проблеми типологізації мистецьких феноменів”, Є. Черноіваненка “Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в

літературному процесі”, Н. Шумило “Під знаком національної самобутності”, В. Яременка “Спроба структурного оформлення канонами української літератури ХХ століття”.

Питання неоднорідності літературного процесу розглядаються також у працях закордонних літературознавців: Г. Блум “Західний канон. Книги на тлі епох”, Н. Вершиніна “Російська белетристика 1830–1840 років”, Є. Зьомек “Методологічні проблеми історико-літературного синтезу”, Г. Маркевич “Дилеми історика літератури”, Р. Нич “Літературологія. Погляд на історію сучасної теоретико-літературної думки”, Д. Перкінс “Чи можлива історія літератури?”, Ц. Тодоров “Поняття літератури та інші есе”, В. Халізов “Літературні ієрархії та репутації” та інші.

Категорію “письменник другого плану” доцільно розглядати у контексті історії літератури як літературознавчої дисципліни. Це актуально з багатьох причин, які ми з’ясуємо нижче. Будь-яка історія літератури як системне явище, передбачає певну структурованість, а структура завжди ієрархічна. Кожного разу, коли будь-кого з письменників називають генієм, апріорі передбачається існування менш талановитих письменників. Ця проста істина стосується будь-якої історії літератури: методологія дослідження, історичний період (окрім сучасного), країна не мають принципового значення.

Сучасний американський дослідник Девід Перкінс, дослідивши загальносвітовий досвід принципів та методологій побудови історій літератури, виділяє такі основні їх типи: наративний, енциклопедичний (найбільш розповсюджені), монументальний.

Перші історії української літератури були написані у формі енциклопедії. Д. Чижевський зазначав: “Спеціально над українською літературою працювали О. Огоновський, М. Петров та М. Дашкевич, останній подав цінні доповнення до “Історії української літератури 19 ст.” Петрова. Але їх праці являли собою лише збірки матеріалів” [9, 19]. Д. Перкінс пише: “Наратив являє собою спосіб упорядкування подій, тоді як енциклопедична форма – це спосіб упорядкування статей у більшій праці. Енциклопедичні історії літератури іноді називають оглядами, їх ще можна назвати компіляціями (чи колекціями)” [5, 47].

Письменники другого плану у дослідженнях з енциклопедичною формою викладу матеріалу, звичайно, присутні, хоча б тому, що енциклопедія передбачає залучення якомога ширшого числа персоналій. Маркером для реципієнта (читача, дослідника) в роз-

пізнанні письменників другого плану або письменників-класиків є кількість друкованих знаків, тобто чим більша стаття, тим більш геніальним є той, про кого ця стаття. Перші дослідження, присвячені вивченню історії української літератури, були написані за енциклопедичним принципом. Це було зумовлено, в першу чергу, відносно невеликою кількістю матеріалів дослідження. Ми маємо на увазі, що з року в рік чисельність літературної продукції зростає. З огляду на це, дослідник української літератури О. Огоновський (1833–1894), наприклад, міг при достатніх зусиллях знати майже всіх літераторів свого часу та попередніх епох.

Можемо констатувати, що вивчення давньої української літератури відбувається за іншими стандартами: відносно невелика кількість творів та персоналій змушують дослідників ставитись до них більш уважно. В “Історіях давньої української літератури” вивчаються більшість відомих (твори яких збереглися) письменників без розширення обсягів дослідження. Маркером їх значення щодо історії літератури слугує, по-перше, обсяг, а, по-друге, визначення на кшталт: “Вершиною антикатолицької та антиуніальної полемічної літератури є спадщина видатного письменника, культурного і громадського діяча останньої чверті XV – початку XVI століття Івана Вишенського” [6, 23].

Історія літератури є явищем не гомогенним – це твердження є аксіомою для будь-якого літературного періоду. Про неоднорідність давньої української літератури пише В. Шевчук: “... одні [письменники. – І. Н.] були більш, а інші менш талановиті; одні своїм мистецтвом дивували, а інші творили на рівні ремесла; одні більше вкладали власного “я”, інші залишалися на рівні наслідувальному, подаючи повтор, хоч не раз виходили на глибші й серйозніші думки; одні з насущними проблемами свого часу твори пов’язували, часом на рівні вигадливої барокової гри, а інші того не чинили. **Зрештою, так буває в кожному виді мистецтва, і завжди** [виділення наше. – І. Н.]” [8, 5–6].

Зі збільшенням кількості митців зростає потреба у відборі, тому що, наприклад, сучасному досліднику відстежити **всю** літературну продукцію не можливо. Саме тому категорія “письменники другого плану” актуалізується якраз у кінці XIX – на початку XX століття, коли письменницький загал збагатився кількісно.

За енциклопедичний принцип написання І. Франко критикує “Історію української літератури” Омеляна Огоновського: “Замість того,

щоби важнішим, талановитішим та більш заслуженим писателям давати більше місця, а підрядним менше, покійний професор вповні зважав від матеріалу, який мав під рукою, не трібуючи навіть запанувати над ним. Про се переконує нас найбільше розмір статей, посвячених поодиноким письменникам. І так, коли Котляревському дісталось 12 карток, Шашкевичеві Маркіянові 20, Шевченкові 67, а Федьковичеві 23, разом сим головним корифеям нашої літератури 122 картки, то такі драматурги, як Борковський, Цеглинський зайняли кожний по 1 карток, такий повістяр як В. Барвінський займає 26... Та найбільшими велетнями української літератури, коли судить по об'єму статей, посвячених їм покійним Огоновським в "Історії літератури", є Куліш (72 картки) та Ів. Франко (78 карток)... [7, т. 41, 379].

Сучасні літературні критики відзначають: "Скажімо, Франко критикує за нерозбірливість бібліографічний метод О. Огоновського, але в тій скрупульозності, з якою Каменяр досліджував український літературний процес, у переконанні, що національну літературу в повному обсязі творять не тільки чільні, а й другорядні письменники, вгадуються риси методу його університетського вчителя" [2, 141]. За енциклопедизм "Нарис історії українсько-руської літератури" (Львів 1910) І. Франка піддався критичній оцінці. Так, С. Єфремов писав: "Історик не класифікує тут літературних фактів і подій, не робить оцінок з погляду їх ваги в розвитку літературних ідей, не розглядає їх у певній перспективі. Йому однаково цікаві і ті твори, що лишили по собі слід у письменстві, і ті, що мають самий тільки бібліографічний інтерес" [4, 26–27]. Іншими словами, С. Єфремов критикував І. Франка за відсутність чіткого маркування творів та творчості письменників другого плану від творів та творчості письменників-класиків.

Енциклопедичний принцип досить часто використовується і сьогодні при укладанні довідників, словників, енциклопедій. Категорія "письменник другого плану" у такого типу виданнях не застосовується, і досі маркером місця письменника в історії літератури є кількість друкованих знаків, розмір статті. Слабким місцем такого маркування є існування певної кількості митців, які, по суті, були письменниками другого плану, але їх внесок у будь-якій іншій сфері був надвеликий, розмір енциклопедичної статті про таких письменників відповідає за розміром статтям про письменників-класиків. Ілюстрацією до зазначеного є статті про М. Грушевського, А. Кримського та ін.

При написанні "Історії українського письменства" Сергій Єфремов, як і Дмитро Чижевський ("Історія української літератури"), використовує наративну форму побудови дослідження. Наративна історія літератури будується за зразком художнього твору. Д. Перкінс відзначає: "Як всякий традиційний наратив, вона представляє певний об'єкт – або героя, – який проходить через процес змін" [5, 29]. Далі дослідник наголошує: "Сюжети наративної історії літератури можна звести до трьох: піднесення, занепад та піднесення-занепад. Причина цього полягає в тому, що героєм наративної історії літератури виступає логічний суб'єкт – жанр, стиль [як у "Історії української літератури" Д. Чижевського. – І. Н.], репутація якогось автора [або історія ідей, як у "Історії українського письменства" С. Єфремова. – І. Н.], а сюжети обмежені тим, які дії чи зміни можна приписати таким героям" [5, 36].

Дмитро Чижевський у своєму дослідженні за традицією на позначення місця митця в історії літератури використовує такі характеристики: "Найвизначніший поет галицької романтики є Микола Устиянович" [9, 391] або "Кілька дрібніших поетів стояли в оточенні харківського кола [мова йде про І. Срезневського, О. Корсуня, М. Петренка. – І. Н.]" [9, 385].

Сергій Єфремов для характеристики письменників другого плану в контексті історії літератури (письменство 20–40 років XIX століття) використовує визначення: "Другорядні письменники" [4, 684], натомість, якщо мова йшла про сучасників, він застосовував такі означення: "Письменники 4-х років", "Інші письменники", "Інші письменники 70-тих років" [4, 685] тощо. Дослідник дотримувався принципу толерантності, або очікування, за якими визначення "письменник другого плану" актуалізується тільки в контексті історії літератури і не є правомірним щодо поточного моменту.

З розвитком радянського літературознавства поступово основним методом написання історії літератури стає "монументальний". За визначенням Д. Перкінса, ці історії літератури зосереджуються на найбільших письменниках [див.: 5, 140]. Д. Перкінс цитує Ніцше: "Цілі великі частини минулого забуваються і нехтуються, вони сходять, як сірий безперервний потік, і тільки поодинокі прикрашені факти залишаються після нього, як острови" [5, 140].

Класичною "монументальною" історією є "Історія української літератури кінця XIX – початку XX століття: Підручник" за редакцією П. П. Хропка, 1991 року, в якій досліджуються творчість Лесі

Українки, В. Самійленка, О. Маковея, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, Л. Мартовича, М. Черемшини, А. Тесленка, С. Васильченка. Творчість деяких інших письменників розглядається коротко в підрозділах “Проза”, “Поезія”, “Драматургія”.

Також своєрідним каноном є зміст історико-літературного дослідження; наприклад, в “Історії української літератури (Перші десятиліття XIX століття): Підручник”, 1992 року імена письменників-класиків подаються з нового рядка і всі слова – великими літерами. Наприклад:

ГРИГОРІЙ КВІТКА-ОСНОВ'ЯНЕНКО

Натомість під загальною назвою ІНШІ ПОЕТИ РОМАНТИЧНОЇ ШКОЛИ звичайним шрифтом подаються імена Миколи Маркевича, Ізмаїла Срезневського та інших. Отже, вже для характеристики історії літератури початку XIX століття літературознавці потребують певних маркерів для розрізнення творчості письменників-класиків і творчості письменників другого плану.

Теорія написання історії літератури, як історії шедеврів, знаходила підтримку і в світовому літературознавстві. Наприклад, ці теорії підтримують польська дослідниця Мар'я Яньон та американський літературознавець Гаролд Блум, який вибудовує канон європейської літератури: “Західний канон є каноном Шекспіра і Данте. Поза ними, те, що вони увібрали, і те, що увібрало їх” [3, 594].

Незважаючи на певну недосконалість історій літератури такого типу, останнім часом з'явилося декілька підручників суто монументального типу. Ця ситуація зумовлена, в першу чергу, потребами ринку: велика кількість абітурієнтів потребує стислої інформації про найвизначніші твори та персоналії. Враховуючи специфіку реципієнтів, а саме – їх непереможне бажання вчити якомога менше, і пишуться історії літератур такого типу. Такими є “Українська література: Посібник для старшокласників і абітурієнтів” за редакцією М. Наєнка, 1995 року та “Історія української літератури XX століття: Довідник” за редакцією Н. Бернадської, 2007 року, яка так обґрунтовує принцип написання підручника: “Шкільна молодь більше дізнається про найпомітніші постаті української літератури XX століття, систематизує знання із погляду історико-літературного й теоретичного” [1, 8]. Звичайно, в такого типу підручниках письменники другого плану не згадуються навіть побіжно.

Отже, дослідники літератури завжди відчували неоднорідність історії літератури, на позначення письменників-класиків викорис-

товувались різноманітні маркери (епітети “визначний”, “геніальний” та інші; обсяг статей (кількість друкованих знаків), величина шрифту та інші), а творчість письменників другого плану розглядалась принагідно.

Література:

1. Бернадська Н. І. Історія української літератури ХХ століття : [довідник] / Н. І. Бернадська. – К. : Знання-Прес, 2007. – 272 с.

2. Білецький О. І. Письменник і епоха. Збірник статей, досліджень, рецензій з питань української літератури / О. І. Білецький. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – 538 с.

3. Блум Гарольд. Західний канон. Книги на тлі епохи / Гарольд Блум ; [пер. с англ.]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.

4. Єфремов С. О. Історія українського письменства / Сергій Єфремов / [худож. оформл. В. М. Штогрин]. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.

5. Перкінс Девід. Чи можлива історія літератури? / Девід Перкінс / [пер. з англ. А. Іщенко]. – Київ : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2005. – 152 с.

6. Українська література XIV–XVI століття. Апокрифи. Агіографія. Паломницькі твори. Історіографічні твори. Полемічні твори. Історіографічні твори. Полемічні твори. Перекладні повісті. Поетичні твори / [авт. вступ. ст. і ред. В. Л. Микитась ; упоряд. і приміт. В. П. Колосової та ін.]. – К. : Наукова думка, 78. – 40 с. – (Серія “Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література”).

7. Франко І. І. Зібрання творів : [у 50 т.] / Іван Франко. / [ред. кол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1976.

8. Т. 41. – Літературно-критичні праці (1890–1910) / [упоряд. та комент. В. І. Крекотня, Т. Г. Третяченко ; ред. П. П. Колесник]. – 74. – 54 с.

9. Шевчук В. О. Українська барокова драма. Вступні зауваження / Валерій Шевчук. // Воскресіння мертвих : українська барокова драма : антологія. – К. : Грамота, 2007. – С. 5–21.

10. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський / [худож. оформл. В. М. Штогрин]. – Тернопіль : МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.

УДК 82.09(477)

Поліщук Ярослав

РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ

У статті йдеться про реінтерпретації історичної пам'яті в сучасній українській літературі. Своєрідність ситуації проявляється в тому, що ця література зазнала сильного впливу тоталітарної (радянської) візії історії. Пізніше вона пережила нівелювання культу минулого під впливом постмодерністських тенденцій. Це виявилось в синдромі Чорнобиля, який, за Т. Гундоровою, втілює апокаліптичну іронію „буття-після-сучасності”. Нині, на початку ХХІ сторіччя відчутні різні впливи, однак виразно проявляється нове зацікавлення національною історією та культивування пам'яті. Про це свідчать щойно видані романи Оксани Забужко “Музей покинутих секретів” (2009), Володимира Лиса “Століття Якова” (2010), Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” (2011). Саме вони є об'єктом критичного аналізу автора цієї статті. Для сучасної романістики характерна інтенція до переписування й перечитування історії, в якій, на переконання письменників, бракує чогось дуже істотного або, можливо, найістотнішого – психологічної глибини та гнучкості, конкретно-індивідуальної людської драми.

Ключові слова: постмодернізм, роман, колективна та індивідуальна пам'ять, історія, герой.

В статье говорится о реинтерпретациях исторической памяти в современной украинской литературе. Свообразие ситуации проявляется в том, что эта литература испытала сильное влияние тоталитарной (советской) визии истории. Позднее она пережила нивелирование культа прошлого под влиянием постмодернистских тенденций. Это проявилось в синдроме Чернобыля, который, по Т. Гундоровой, воплотил апокалиптическую иронию “бытия-после-современности”. Сейчас, в начале ХХІ века ощутимы разные влияния, однако отчетливо проявляется новая заинтересованность на-

циональной историей и культивирование памяти. Об этом свидетельствуют только что изданные романы Оксаны Забужко “Музей заброшенных секретов” (2009), Владимира Лиса “Век Якова” (2010), Лины Костенко “Записки украинского самашедшего” (2011). Именно они являются объектом критического анализа автора этой статьи. Для современной романистики характерна интенция к переписыванию и перечитыванию истории, в которой, по убеждению писателей, не хватает чего-то очень существенного или, возможно, самого существенного – психологической глубины и гибкости, конкретно-индивидуальной человеческой драмы.

Ключевые слова: постмодернизм, роман, коллективная и индивидуальная память, история, герой.

It deals in the article about reinterpretations of the historical memory in contemporary Ukrainian literature. The peculiarity of the situation shows that this literature has experienced a strong influence of the totalitarian (Soviet) vision of history. Later, she experienced a leveling of the cult of the past under the influence of postmodern trends. It was in Chernobyl syndrome, which embodied apocalyptic irony “being-after-modernity”, by T. Hundorova. Now, at the beginning of the XXI century it is felt different influences, but clearly shows a new interest in national history and cultivation of the national memory. This is evidenced by the newly published novels by Oksana Zabuzhko “Museum of Abandoned Secrets” (Музей покинутих секретів, 2009), Volodymyr Lys “Century Fox James” (Століття Якова, 2010), Lina Kostenko “Notes of Ukrainian Crazy Man” (Записки українського самашедшого, 2011). They became the subject to critical analysis of the author of this article. For typical modern novels intention to rewriting and rereading of history that, according to the writers, lacking something very significant, or perhaps most significant – the psychological depth and flexibility, the concrete individual human’s drama.

Key words: post-modernism, novel, collective and individual memory, hero.

Загальним місцем спроб критичного осмислення сучасної української літератури стало твердження про її перехідний стан, про кризу цінностей та орієнтирів, яка неймовірно затягнулася, якщо починати відлік від межі 80–90 років минулого сторіччя. Принаймні в Україні, як і взагалі в східноєвропейському просторі, література в

останні два десятиріччя переживає радикальну реорієнтацію – ціннісну, цивілізаційну, культурну, поколіннєву. А це веде за собою системні зміни, котрі, щоправда, відбуваються не лінійно й однозначно, а через складні й суперечливі процеси, пов'язані зі зміною суспільного очікування від літератури та культурних запитів читача.

Загерметизованість української літератури чітко утримує її в рамках традиції, а всілякі спроби “відкривання” дискурсу та емансипації від застарілих форм наражаються на гострі звинувачення у відступництві та зраді щодо власної національної ідентичності. Тому-то дискусії щодо майбутнього тривають, хоча нині виглядають все більше млявими та принагідними. Утім, вони вже відіграли свою видатну, справді історичну роль у процесі трансформації нашого суспільства. Оля Гнатюк слушно завважувала, що внаслідок гострих дебатів 1990-х років українські інтелектуали апробували кілька принципово відмінних дискурсів та концепцій культури чи варіантів культурної ідентичності [9, 327]. Сьогодні ці дискурси улягають більш докладному обґрунтуванню в позиції молодих авторів, які долучаються до вирішення проблеми національно-культурної самоідентифікації українства.

Ще зовсім недавно літературний істеблішмент стояв перед дилемою збереження традиції чи “розрадянєння” (термін Ю. Шевельова). Так само недавно він зіштовхнувся з постмодерністською парадигмою культури, яка принципово заперечувала поступовий і штивний образ минулого та однозначний культ пам'яті. Тамара Гундорова пов'язує цей поворотний момент з Чорнобилем, що радикальним чином змінив спосіб художнього мислення та світосприйняття:

“Історія побачена не через лінійну послідовність подій, що ведуть до світлого майбутнього і не через мітологічну символіку різних епох. Вона виявляється оберненою навспак, викривленою, паралельною, альтернативною. Реальність ставала “зоною”, поверненою до натурального, праісторичного стану. Перенасиченість історією, втома від історії призводять до підміни її інакшою реальністю – віртуальною історією [...]. В цілому, Чорнобиль ніби втілює апокаліптичну іронію постмодерної епохи, реалізувавши закладений у самому понятті “постмодернізм” метафоризм – “буття-після-сучасності” [2, 32–33].

Формация постмодернізму стає пунктом зворотного відліку для мистецтва ХХІ століття, що б там не казати [3]. Те, що в постмо-

дернізмі сприймалося зі знаком "+", у наш час перетворюється на свою зворотну подобизну з від'ємним знаком, і навпаки. Щоправда, з українською версією постмодернізму пов'язано багато риторичних питань. Її відносна прописаність в українському культурному просторі досі становить поважний предмет дискусій. Адже проблема значною мірою асоціюється із самоадекватністю національної культури взагалі: перехідна доба поставила під сумнів (і то цілком поважно, тотально) літературоцентричність української культури взагалі. Цим самим було зредуковано одну з найважливіших її функцій та обернено власну енергію на самопізнання, само-refлексію, що і становить прикметну ознаку літературного доробку останнього періоду (Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Іздрик та ін.). Подібною є ситуація з постмодерном на пострадянськму просторі взагалі, зокрема в російській літературі, як стверджує М. Липовецький [6].

У сучасній критиці вже з'явилися окремі судження, що кваліфікують становлення нового (після постмодернізму) естетичного напрямку, зокрема його опертя на документалізм та біографічний досвід. Так, В. Агеєва у новій праці, присвяченій верифікації модерністичного канону української літератури ХХ століття, пише так: "На кінець ХХ ст., опинившись у постмодерному карнавалі симулякрів і стомившись від надмірної легкості буття, ми знову запрагли автентичності" [1, 45]. В іншому місці тієї самої праці вона додає: "Саме постмодерністська абсолютизація відносності, "розсправжнення", розпредмечення, віртуалізація світу породжує спрагу автентичності, мабуть-таки, сильнішу, ніж будь-коли досі" [1, 53]. Таким чином, сьогодні в літературі оприявнюються ознаки, що не випадково розходяться з постмодерністською візією культури й навіть чітко відмежовуються від неї.

Пробуючи топографувати зміни, що заходять у художній словесності наших днів, ми неминуче зупиняємося перед необхідністю по-новому дефініювати не лише простір (Україну, сусідні країни, Європу, світ), а й час. Власне кажучи, йдеться про відчуття часу, котре сьогодні набуває істотно інакшого характеру, ніж у минулу добу советських матеріалістичних хронотопів чи анархічно-хаотичних 1990-х, характерних тотальною кризою вартощів. Ретроспектива минулого, яка сьогодні відкривається в багатьох творах українського минулого, цікава з багатьох поглядів. Вона маркує національний та екзистенційний вектори розвитку і парадоксаль-

ним чином поєднує постмодерний скепсис із національно-романтичним оптимізмом. Цього і слід було сподіватися від серйозної літератури, дарма що ми зовсім недавно вийшли з сірої зони цензури, котра унеможливлювала вільну й незаангажовану рефлексією над минувиною.

Пафос відкривання минулого в сучасній українській літературі нагадує ситуацію з поверненням пацієнта до пам'яті після тривалої амнезії, що зруйнувала здатність жити в категоріях реального часу. Тепер настала пора, аби цю здатність відновити. На хвилі останнього десятиліття з'явилися численні літературні твори, що – різною, очевидна річ, мірою – претендують на виконання такого завдання та на заповнення відповідної ніші в національній культурі. Прикметними є спроби сучасних письменників тематизувати або концептуалізувати минуле. У висліді оприявнюються похідні проблеми й аспекти: зіставлення та контамінація часів, узаємне проникнення суб'єктивних світів пам'яті, що затоплені в споминах різної давності, феноменальність пам'яті тощо. Звісно, все це – в художньому осмисленні, бо література таки звільнилась від претензій на загальні, безумовні й апіорні істини.

У змінній ідентичності сучасної літератури своєрідно поєднуються два рівнобіжні процеси. Це, з одного боку, спроби переписування загального канону, з відповідним зміщенням акцентів, що має відповідати умовам творення незалежної Української Держави. Такі спроби вже самі по собі викликають значну полемічну напруженість, оскільки переписування канону в сучасній історіографії лишень означилося, та й то час від часу воно зазнає коливальних залежно від політичної кон'юнктури. З іншого боку, маємо справу з творенням індивідуальних, авторських версій національної пам'яті: саме вони найвиразніше втілюють специфіку художньої літератури як мистецтва уявних інтерпретацій минулого, мистецтва множинних світів, у яких луною озиваються передусім голоси тих історичних персонажів, які не були почутими чи зрозумілими сучасниками. В обох випадках ідеться про явище, яке випадає окреслити як ревізію пам'яті [8, 6].

Ревізія пам'яті – чи то колективної, чи то індивідуальної – репрезентує загальний процес, що відбувається в перехідній фазі розвитку суспільства. Це стан дезорієнтації, кризи та перезапуску. Причин багато. З одного боку, ця криза зраджує нестабільність самої літератури як суспільної інституції, зміну ідеологічної та стильової

парадигми всередині мистецтва слова. З іншого, радикальну зміну суспільного запиту щодо культури. Новий горизонт очікування читача сформувався зовсім недавно й уперше був оприявлений у 90-х роках минулого століття. Ані література вже не спроможна виконувати функцію проводиря й ментора, ані читач не хоче сприймати письменство в такій ролі. Натомість на перший план вийшли розважальна та пізнавальна функції словесності. Перша реалізується в наближенні актуальних творів до смаків масового споживача, а то й зумисній мімікрії письменника під ці смаки. Друга проявилася, головним чином, у зображенні досі табуйованих зон дійсності, якот сексуальність, хвороби душі й тіла, марення й галюцинації, соціальний маргінес суспільства тощо. Істотні можливості відкриває й пізнавальна функція, зокрема в історичній царині, що досі, ніби вулканна магла, кипить пристрастями та переходить у взаємно конфліктні інтерпретації минулого.

Попри все сказане вище, українська словесність, зокрема романна проза, не може дозволити собі обмеження до розважально-гедоністичної функції. Адже чимало замовчених сторінок національної історії, драм і трагедій нашого колективного минулого залишається поза межами освоєння актуальною культурою, поза її сферою оприявлення. Тому-то в літературі знову наростає хвиля національно-патріотичної заангажованості, яка, було, зійшла на другий план на межі XX–XXI століть. Цей прикметний процес легко можна проілюструвати на прикладі популярності романів Марії Матіос, Василя Шкляра, Ліни Костенко, котрі зазвичай апелюють до культурної пам’яті національно зорієнтованого читача. Ревізії пам’яті – знаковий процес, що розгортається в художній літературі наших днів [8, 5–6]. Испитування історією завжди відповідальне, проте особливо важливе чи навіть доленосне воно в перехідні періоди, в епохи суспільної й культурної трансформації. Нині ж Україна переживає саме таку добу.

Очевидно, не вдасться уникнути суперечливого враження, яке справляє реінтерпретація національної історії в сучасній літературі: у ній виразно змішуються протиспрямовані тенденції, що надає ефекту неприродності та химерності самому історичному наративу. Про це розмірковує Тамара Гундорова в уже цитованій праці:

“Перенасиченість історією, втома від історії, що їх переживає Захід, своєрідно трансформуються в Україні, де розчарування у великих наративах історії співіснує з романтичною міфологізацією

національної історії. Та водночас розкривання (оголення) недавньої історії тоталітарного минулого, зокрема сталінізму, й переписування офіційної радянської історії закріплюють ревізійністське ставлення до самої історії: несвідомо складається враження, що історія є реальністю, по суті, віртуальною, описуваною, змінною, залежною від потреб сьогочасності” [2, 32–33].

Можна було би вважати посилену акцентацію на культі пам’яті відрухом постколоніального суспільства. Справді, це типовий синдром ситуації визволення від колоніальної залежності. Але не тільки. В українській ситуації він ускладнений як затяжним ефектом колонізації, так і ментально-культурною розділеністю народу. Постколоніальні аспірації сучасних письменників поєднуються також з постмодерними тенденціями, які визволили історію з-під влади єдиного директивного наративу, зробили її елементом гри у смисли, надали індивідуалізованого, суб’єктивного виміру історичним візіям. Таку проблематику випадає проаналізувати на підставі сучасної романістики: приклади актуальної літератури підтверджують зазначені вище тенденції. Якщо говорити про українську літературу, то такими прикладами є найзначніші твори останніх років. Це романи Василя Шкляра “Чорний ворон” (2009), Оксани Забужко “Музей покинутих секретів” (2009), Володимира Лиса “Століття Якова” (2010), Сергія Жадана “Ворошиловград” (2010), Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” (2011). Свідомо обмежую приклади, хоча до цього ряду можна залучити і драматичні твори, й навіть поезію, яка сьогодні здебільшого живиться конкретним враженням і концентрує увагу на предметній деталі.

Пам’ять жива / пам’ять музейна

Проблематична площина роману Оксани Забужко “Музей покинутих секретів” (2009) концептуалізує образ пам’яті, що неозовно виринає з кожного сюжетного ходу, байдуже – свідомо або несвідомо, бо дійові особи твору органічно пов’язані з минулим і певною мірою стають його репрезентантами, медіумами, архіваріусами. Сама головна героїня твору Дарина Гощинська, маючи за плечима травматичний досвід родини, переносить інтерес до минулого на свою професійну діяльність: її авторська програма на телебаченні присвячена долям виняткових людей. Коханий чоловік Дарини Адріан утримує антикварну крамничку в Києві, її мати все життя працювала в музеї, а журналістське розслідування історії Олени Довганівни провадить нашу телезірку до архіву та родичів

загиблості. Словом, на кожному кроці чигає символічне повернення в історію, що неодмінно надихає на роздуми про неї. Ба більше, спонукає до своєрідного роздвоєння, зависання в часі – поміж актуальним сьогоденням і не менш актуальною (з екзистенційного погляду, коли йдеться про невідчитані та незасвоєні її смисли) минулиною. Минуле шукає способу нагадати про себе, розвередити позірний спокій буденності – від несправедливо забутих приватних історій до несповненої любові, що передається, за родинною заповіддю, наступним поколінням.

Концепт пам’яті остільки цікавий та інтригуючий, що йдеться про перехідні часи й ситуацію радикального розриву. У постколоніальній Україні замовчана та зафальшована історія досі не стала предметом спокійного й неупередженого аналізу, за яким мало би слідувати покаєння та розгрішення. І доки так є, доки в цій країні панує “совковий” підхід до минулого, який не розрізняє справжніх та удаваних героїв, а також не передбачає морального осуду за зраду, – до тих пір історія мститиме українцям повторенням її ганебних сторінок. Це – на глобальному рівні, а в конкретному вимірі героїв Оксани Забужко минуле постає чимось, що слід відпокутувати, створивши з нього “сторі”, тобто поєднавши в логічний, переконливий зв’язок окремі суперечливі повідомлення, які лишилися в історії, та надавши повнокровності дорогому образу – подружки Влади, батька Анатолія чи упівської легенди Олени Довганівни. Пошук “сторі” веде Дарину до відкриття того, що за кожним приватним досвідом стоїть боротьба любові та зради. Ось і в долі Довганівни відкривається фатальний момент, який привів до загибелі: жінка “прийняла чужого за свого, а в любові не можна так помилятися, в любові це смертельно...” [4, 638].

Переплітаючи в композиції твору різні часові пласти – початок XXI-го століття та 40-і роки XX-го, авторка вдало поєднує їх у цілісну інтригу. З одного боку, вона раціонально проектує одну зі “сторі” Дарини Гощинської (сюжет Довганівни), що веде героїню до неймовірно важливих знайомств, передусім до пізнання Адріана Ватаманюка, який стає її омріяним коханням. З іншого боку, входять у гру містичні пов’язаності: таке параболическе наближення минулого забезпечують сні Адріана. Саме так – як “сні Адріана” – представлено три розділи, що складаються на паралельну сюжетну лінію роману, з часів героїчного чину УПА на західноукраїнських землях. Структуротворча метафора „музею покинутих секретів”

покриває всі сюжетно-композиційні ходи, об'єднуючи їх спільним символічним кодом: тут авторка адаптує популярний у літературі прийом пошуку скарбів, переносячи увагу з матеріальних цінностей на моральні.

Справді, в метафорі, яку декларує назва твору, прочитується кілька пластів, кожен з яких зазначений у тексті твору. Це й елементарний рівень, що нагадує про дівчачу забаву із загортанням у землю улюблених прикрас. І естетичний, коли засада “секрету” стає основою для новаторської малярської техніки Влади Матусевич, що й приносить їй славу. Є також рівень символічний, що значить сприйняття людського життя як забутого, занедбаного “секрету”, надто – тоді, коли в офіційному дискурсі цинічно або банально фальшують справжні мотиви людської поведінки, – й кому, як не досвідченій журналістці Гоцинській знати всю глибину та силу впливу подібних маніпуляцій.

Оксана Забужко сильна й переконлива пластикою свого письма. Вона не тільки потрапить порушувати загальні проблеми, що хвилюють сучасників, вона вміє снувати рефлексії на різноманітні теми, переважно пов'язані зі світосприйняттям жінки-інтелігента. Знайдемо тут характерні розважання з приводу розірваного зв'язку часів, конфлікту поколінь, примусової совкової асиміляції, несприйняття таланту та своєрідності в суспільстві, недовіри, страху, пропагандистської фальші й пристосуванства, політичної мімікрії, маніпулятивної функції мас-медіів, гламурної культури, деморалізації суспільства тощо. Таким чином, інтелектуальний читач – а саме йому адресовано роман, про що авторка не втомлюється наголошувати під час презентацій – ковтаючи твір сторінка за сторінкою, пізнає знайомі суспільні та культурні реалії постколоніальної України, що погрузла у своїх нових-старих проблемах, і зазнає почуття солідарності та сатисфакції, вбачаючи в раціях оповідачки близькі власним погляди та позиції. Інша справа, що Оксана Забужко надміру розбудовує цей рефлексивний план, забуваючи про обмежувальні рамки жанру. Вона ніби квапиться нанизувати роздуми, спішить виговоритися, висповідатися, – байдуже, з приводу чи при нагоді. Попри факт, що порушена в романі проблематика в цілому перегукується з тим, про що пише О. Забужко есеї та публіцистику. Тобто окремі ескапади цілком можна було б залишити для інших, монографічних жанрів, аби не обтяжувати ними й без того скомпліковану структуру роману. Тим паче, що читач-інтелектуал,

для якого пише наша авторка, добре знає не лише її романи, то ж немає жодної потреби висповідуватися йому про все й одразу. Та тут, певно, входить у гру своєрідна інерція авторського стилю, то ж важко знайти на те раду.

Можна сприймати роман О. Забужко як своєрідну апологію жінки. Таке враження виникає не тільки від першоплановості жіночих персонажів та виразно зазначеного способу їх презентації. Прикметно, що неідеальні жінки (Владина мати й мати самої Дарини, практикантка Настя, секретарка Юлічка) опиняються на маргінесі оповіді, а зображення таких персонажів переважно зводиться до стереотипів чоловічого світу (жінка-деспот, вамп, покірна рабіння, захланна негідниця), ілюструючи дзеркальні гендерні проєкції в суспільстві (пригадується Теліжине “якими нас прагнете”). Проте на першому плані незмінно перебувають три виразно ідеалізовані постаті – Гощинської, Матусевич та Довганівни. Це внутрішньо цільні особистості, емансипантки й патріотки, – кожна по-своєму, на своєму місці відстоює ті загальні цінності, які загрожено у світі, й кожна стає перед драматичними дилемами, коли вибивається понад пересічний рівень у соціумі й відчуває студений подих смерті за плечима.

Забужчина візія відтворення пам’яті минулого власне й опирається на культі приватної правди, живої й плинної, протиставленому “музейній”, закостенілій і мертвій правді історії. У цьому авторка вдало відтворює типову колізію періоду Незалежності. Її голос сильний і самобутній у відстоюванні права на минуле й пам’яті в жіночому вимірі – емоційної, заангажованої, пристрасної, інтуїтивної.

Без вибору: герой чи час?

Образ часу, а власне концепт століття закладений у самій назві твору Володимира Лиса “Століття Якова” (2010). Автор цікаво обіграв його, передбачивши множинні тлумачення титулу книжки. Невтаємничений читач кладе логічний наголос на першому понятті. Той, хто знайомий зі змістом роману, навпаки, ставить його на друге слово. Але між першим і другим – чималий (причому, доволі густий і заплутаний) простір тексту, який слід подолати, перш ніж зрозумієш двозначність назви та осягнеш запрограмований письменником ефект інтриги. Читачеві очікування епосу “століття” Володимир Лис свідомо переводить в інший, несподіваний регістр. Однак тим самим він втягує нас у захопливу ретроспекцію минулого віку, цікаву й симпатичну остільки, оскільки вона ані повторює,

ані ілюструє абеткові історичні знання. Радше творить іншу, альтернативну версію минулого, оперту на приватному біографічному досвіді одного героя – Якова Меха, столітнього сільського діда з Волині. Принагідно ж охоплює автор також оточення цього героя, що становить не меншою мірою характерний зріз властивої епохи.

Внутрішня й зовнішня напруга історичного нарративу роману забезпечена вже тим, що автор монтує композицію твору з різнопланових сцен. Сучасні епізоди чергуються зі спогадами героя, котрі переносять його то в давнє, то в недавнє минуле, аби врешті знову повернути в сьогодення. Опорним часом самореалізації персонажа є період 30–40-х років XX століття, причому цілком не випадково. Логічно, що це час соціальної ініціації Якова – кохання, одруження, закладання родини, але також надзвичайних випробувань характеру. Однак це також період найдраматичніших суспільних катаклізмів сторіччя, і Якову доводиться сповна зазнати страхітливих бур і втрат тієї доби. Гідним завершенням символічної хронометрії епохи має стати столітній ювілей героя.

Володимир Лис послідовно користує зі свого права до ревізії історичного знання. На відміну від підрункової, що грішить неповнотою, фрагментарністю, а то й замовчаними сторінками чи фактами, він творить приватну історію, ставлячи в її центрі свого героя. Життя Якова не тільки накладається на цілу новітню епоху. Воно висвітлює цю епоху несподівано й творчо, а не загальноково й шаблонно. При цьому письменник акцентує не історичні події чи факти (вони виразно переведені на другий план), а їхні відлуння в долі простих людей. Не дивно відтак, що автор більше схильний до зображення постійного, ніж змінного й випадкового. Так сприймають світ його сільські персонажі: вони живуть цінностями родини й праці, не вельми ангажуючись в актуальні процеси чи зміни влади. Із цього погляду В. Лис і пов'язує в один вузол конкретне й загальне: колорит часу, який в іншому випадку правив би за основний об'єкт письменника-історика, тут поступається перед понадчасовими цінностями, себто морально-етичними заповідями, звичаєвою мораллю, що визначає долі персонажів, як це було й сто, і триста років тому на селі, у традиційному суспільстві. Мотивація поведінки героїв роману "Століття Якова" визначається традиційними категоріями. Це любов, життя і смерть, вірність, честь.

Погляд письменника на історію загалом відповідає духові нашої переломної доби, котра культивує руйнування однозначного обра-

зу минувшини, а також забезпечує просування “малих наративів” та плюральності історичної правди. Історія Якова, що збігається зі сторічним періодом його малої й великої вітчизни, із цього погляду щира й істинна. Принаймні тією мірою, якою ця історія підсумовує досвід життя героя, його родини. Меншою мірою вона репрезентує історію властивого оточення, за яке слугує село Загоряни, що у волинсько-поліській глибинці. Ще меншою – всієї країни чи народу. З огляду на це варто звернути увагу на непоказний патріотизм Якова: він позбавлений пафосу чи котурнів, проте спокійний і розважливий.

Саме цей малий масштаб, приватний вимір історії, зображений у романі “Століття Якова”, робить образ минулого і конкретно-намацальним, і переконливим водночас. Саме він утілює історію у трактуванні Володимира Лиса в живу плоть. Проте також – зокрема у випадку Якова – надає їй привілею органічної шляхетності, що протистоїть брутальному тискові абстрактних обставин на конкретну людину-індивіда. Не можна не визнати вдалим задумотворчий прийом роману В. Лиса – вибір локусу й фокусу, крізь який спостерігається світ. Авторська настанова – не оповідати історію масштабно, суцільним потоком, а концентруватися на деталі, висвітлювати її в одному промені – вузько, проте яскраво. Тому романний час має не лінійний характер, як у традиційній селянській прозі, а ритмічний, навіть аритмічний, коли умовно розподіляти його в текстовому просторі твору.

Змальовуючи образ цілої історичної доби (нехай і в приватному її віддзеркаленні), прозаїк вибудовує логічні причинно-наслідкові ланцюжки поміж минулим і сучасністю. При цьому істотною суперечністю, яку він спостерігає, є невиразність і недоокресленість національного характеру українців як окремого народу. Звісно, автор не говорить про це безпосередньо, лишень показує за допомогою промовистих епізодів, що наводять нас на роздуми. Упродовж ХХ століття українці продовжують бути об’єктом і матеріалом історії. Ким, властиво, є Яків Мех? Його постійне маневрування й бажання понад усе вижити притлумлює в героєві національну ідентичність. Він лояльний щодо будь-якої влади: охоче служить у польському війську, як оstarбайтер працює на нацистську Німеччину, пізніше змушений стати гарматним м’ясом радянської армії. Чудом виживши у війні, підтримує харчами вояків УПА, аби вже через кілька літ на публічному процесі “засуджувати” їх. Герой ніби стає покірною

іграшкою в руках стихійних ураганів історії, а його тактика зводиться до морального імперативу вижити за будь-яку ціну:

“Велика війна гримотить над світом. Повзе через кордони, моря і річки, гори й ліси, і ніяка сила – ні Божа, ні людська – не годна її спинити. Серед страшною кривавиці стоїть він, простий, тико й того, що трохи грамотний поліщук Яків Мех, по-вуличному Цвіркун. Стоїть альбо рухається то в їден бік, то в другий. Його переважають, мов пішака на якій дошці незбагненої гри чи, гірше того – здмхують, як мураху, що от-от можуть роздушити. Він сам рушає посеред тої смертельної крутаниці, намагаючись вижити і втекти. Втекти й вижити” [7, 140–141].

Не менш цікаві у світлі національної тенденції інші персонажі. Одруження Якова з польською шляхтянкою Зосею, попри наданий автором романтичний пафос великого кохання, є промовистим жестом національної асиміляції героя. Правда, історія ця відгонить надуманість, на відміну від інших колізій твору. За версією В. Лиса, Зося не тільки зреклася свого шляхетства та стала пересічною селянкою, а й вивчила українську, виховуючи своїх дітей у місцевих волинських традиціях. Красиво, звісно, хоча не вельми переконливо. Інший персонаж, син Артем, котрий є чоловічою надією роду Мехів, так само легко асимілюється, коли виїздить до Росії й виховує своїх дітей в іншій культурі. Що вже й казати про контрверсійну постать дівчини-“приблуди”, котра символічно проектується на роль найпізнішої дитини Якова Меха: спочатку вона російськомовна Альона, а потім поступово перетворюється під благотворним впливом діда-рятівника в сумирну Оленку.

Словом, напрошується висновок про нестійку, ситуативну національну ідентичність, що визначає поведінку героїв роману “Століття Якова”. Вона нагадує ту невизначену якість, яка, за влучною оцінкою Євгена Маланюка, “тремтить протоплазмою без ядра”. Хоча, ніде правди діти, саме така настанова допомагає персонажам В. Лиса вижити, уникнути неминучих конфліктів доби, її невротично складних дилем. Чи принаймні пом’якшити удари долі.

Непрямим доказом того, що процес становлення національної ідентичності триває й донині, є факт, що автор у межах романного сюжету не наважився “усмертити” свого героя. Отже, майже столітній Яків ще не до кінця виконав своє призначення. Відійти він зможе лише тоді, коли лишить земні справи в інших певних руках. Наприкінці твору з’являється добра новина: повертається додому

давно сподіваний син Артем, аби доживати віку в рідному селі та господарювати в батьківській хаті. Зрозуміла річ, тут письменник виразно апелює до топосу блудного сина й натякає на вчинок сина як покайний жест. Утім, надії Якова таки покладаються на інших його дітей і внуків, зокрема названих, як-от врятована наркоманка Оленка або недогріта батьківською увагою лікарка Вікторія, що доглядає хворого столітнього діда.

У фокусі ХХ століття Володимир Лис зображує традиційний національний трикутник: українці – поляки – росіяни. Позиція наших земляків, змушених існувати в бездержавних умовах, явно вразлива, а то й уломна. Українці – автохтони, терплячі й пасивні. Вони здатні повстати в обороні своєї правди, однак тільки в екстремальних умовах – під тиском обставин, відповідаючи на репресії й тотальне винищення, як це сталося в повоєнній боротьбі УПА. Але більшою мірою надаються до нівеляції та асиміляції. У цьому водночас і ущербність героїв, і їхня феноменальність. Тому оцінюємо їх зі змішаним почуття, адже перше неможливо відділити від другого. Окрім головного персонажа, таку характеристику можемо поширити на Уляну, Артема, Оленку, Ольку, Гандзю. Мабуть, найпереконливіша психологічна мотивація цього роздвоєння зображена в постаті Парасочки, котра дитиною стала мимовільним свідком убивства матері й сестер. Дівчина мучиться комплексом помсти, та не може вийти з зачарованого кола долі, через що хворіє, зламається й рано помирає.

До речі, сюжетні відгалуження окремих персонажів вдало вмонтовані в “століття Якова” й надають постаті головного героя повноти, драматизму й пластичності. Це передусім історії його сільських коханих – Уляни та Гандзі, а також дітей, шлюбних, позашлюбних чи названих. Правда, багатоголосся персонажів у романі видається непропорційним до обсягу тексту, воно надто строкате, що аж губляться численні імена та прізвища. Вже й несила запам’ятати всі третьорядні постаті, та й сам автор, наприкінці роману збираючи всі сюжетні вузлики до купи, не справив вичерпного реєстру Яковового родоводу. Може, варто було, як Оксана Забужко в “Музеї покинутих секретів”, додати до книжки родове дерево Мехів? Однак довелося б давати раду з іншою морокою: куди вмістити позашлюбних нащадків? Попри легку іронію, яку можемо відчувати до любовних пригод головного героя, з огляду на провідну ідею твору випадає таки “реабілітувати” Якова. Адже на тлі фатальних

подій свого часу герой – байдуже, свідомо чи інтуїтивно – дбав про збереження роду. Тому й вийшов переможцем із нелюдського поединку зі своєю епохою, тому й дожив до ста літ.

Роман Володимира Лиса виразно виділяється з загального потоку сучасної української літератури. Це твір, у якому майже немає літературності й ходульності. Автор забезпечив його жвавим сюжетом, гострими перипетіями й ненадуманими життєвими пригодами героїв. Тим самим дав добрий приклад перевтілення, адже герої твору зазвичай не виглядають ні автобіографічними, ні екзотичними проекціями авторського Я.

Принципове питання, яке актуалізує В. Лис, постає перед кожним з нас у відповідальні життєві моменти. Це питання причетності. Якою мірою ми присутні в минулості об'єктивної дійсності? Якою мірою спроможні пізнати смак часу? Яку роль відведено нам у процесі зміни світоглядів, ідеологій, суспільних настроїв і епох, зрештою? Оскільки завжди (хочемо того чи ні) перебуваємо в динамічних часових координатах, у русі, то й відповідь на ці питання залежить щоразу від нашої змінної позиції. Кожен щось істотне повідомляє своєму часові, принаймні в окремі миті свого існування.

Однак неминуче зазнаємо й зворотного впливу. Це тиск часу, котрий зумовлює нашу поведінку й спонукає реалізувати себе саме так, а не інакше, в конкретних життєвих обставинах. У романі В. Лиса набуває гостроти дилема часу й героя. Чи тиск тоталітарної епохи цілком виправдовує пасивність героя? Чи, навпаки, це була вдала тактика як необхідна умова, щоб вижити? “Безгеройний” герой роману в цьому сенсі є постаттю феноменальною.

Інвективи пам'яті

Враження од роману Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” (2011) суперечливе. Не без того, щоб такий ефект був закладений свідомо самою авторкою. Гостра інвектива сучасного українського суспільства, яку створила Ліна Костенко, має на меті – через очевидне епатування публіки – апелювати до сумління й громадянської свідомості земляків. Наскільки ця тактика обрана влучно й наскільки вона виявляється ефективною на рівні читацької рецепції – питання дискусійне.

У засновку нашої оцінки варто наголосити на кількох специфічних чинниках, які відкидають тінь на новий твір видатної поетеси. З одного боку, це добровільна заангажованість цієї авторки, яка не цурається амбіцій колективної відповідальності та колективно-

го сумління української спільноти. Така постава є очевидною в її попередніх виступах і публікаціях – нечисленних, правда, але достатньо вагомих і резонансних. Розвиваючи цю думку, можна спостерегти, що Ліна Костенко позиціонує себе і як речник покоління шістдесятників, авторитет якого в останні часи помітно підупав, і як представник усього етноцентричного українства, яке повною мірою відчуло тотальну загроженість у добу становлення України – квазіліберальної, а в суті – постсовкової держави, що успадкувала від колишньої колонії найпідліші комплекси самоприниження та самозречення. З другого боку, читач уже сформував стосовно поетеси високий горизонт очікувань, отож і нинішній роман він ставить у ряд текстів програмового характеру, хай навіть чинить це мимоволі й не зовсім коректно стосовно художнього твору, в якому автор користує з нагоди сховатися за множинними масками персонажів.

А з третього боку, в самому романі знайдемо переконливі свідчення на користь того, що авторка свідомо підвищеної читацької уваги й прагне окреслити свій час не тільки панорамно, а й екзистенційно, ідеологічно, вказуючи його хронічні болячки та спонукаючи тим самим до морального оздоровлення суспільства. Про окремі оцінки, які складаються на таку перспективу, будемо говорити далі, а тут лише констатуємо, що формат програмового роману щодо “Записок українського самашедшого” не виглядає надуманим і не скидається на інтерпретаційну спекуляцію: він виправданий співдією кількох чинників, які задають чи то авторську настанову й стилістику, чи то проектується на читацькі сподівання.

Часову вісь минуле – сучасне – майбутнє в “Записках...” окреслено досить своєрідно. Нашій сучасності авторка ставить убивчий діагноз. Вона не бачить сили, здатної врятувати від тотального краху, що невблаганно насувається. Характерні визначення часу й країни: “топографія аномалій”, “собача старість ідей”, “планомірна лярвизація країни” та под. Словом, Л. Костенко створює виразно апокаліптичний образ сучасності. Це образ виродження, що настає через занедбування традиційних цінностей – нації, мови, родини, держави, культури. Причому виродження людства відбувається на тлі шаленого технічного прогресу: техніка вдосконалюється, людина ж атрофується й занепадає. У цьому авторка виступає солідарно з багатьма провідними інтелектуалами нашої епохи – від Юргена Габермаса до Емануеля Левінаса й Станіслава Лема – бо ж усі вони

з тривогою роздумували про шанс майбутнього, який нині все більше видається zagrożеним через бездумний розвиток цивілізації та внутрішні її суперечності, що призводять до воєн і катастроф.

Аби зрозуміти підстави апокаліптичної візії Ліни Костенко, слід розглянути роман в аспекті шкали вартощів, яку він презентує. Навзагал тут помітна біблійна тенденція: спершу відбувається моральна деградація, а вже потім – фізичний занепад світу. Отже, сучасний стан речей – наслідок упадку цінностей, характерного для новітньої цивілізації. Але не все так просто в романі. На тлі адорації героїчних 60-х чи окремих позитивних оцінок радянської доби вбивчий діагноз пори Незалежності виглядає не завжди логічним і вмотивованим, що й зраджує певну суб'єктивну тенденційність романної хроніки.

У книжці Ліни Костенко зауважимо два способи ідентифікації за культурною ознакою – вертикальну й горизонтальну. Першу репрезентують алюзії з класичного Гоголя: вони зокрема потрібні авторці, аби вправніше симулювати божевілля героя, містифікуючи читача в дусі “Петербурзьких повістей” славного земляка-романтика М. Гоголя. Маємо численні ситуативні згадки про культурну ідентичність попередніх часів – як еталон для порівняння з сучасною ситуацією. Звернемо увагу на трактування своєрідної місії батька “самашедшого”: він – один з останніх могікан, що перекладає українською твори зарубіжної класики, тобто займається чимось екзотичним і непотрібним, з погляду пересічного обивателя. Батько ще володіє тим таємним кодом культури, який забезпечував ідею старої України і безнадійно втрачається в нові часи. Якщо батько героя – це уособлення високої культури попередніх поколінь, культури інтелігенції, то образ його тещі оприявнює іншу парадигму – народної культури, традиційної етики, що акумулювала досвід вікового тривання українства за старих часів. В обох випадках маємо справу зі старінням, відчуженістю й смертю персонажів, що символічно проектується й на репрезентовані ними форми культурної ідентичності. Зрозуміло, що авторка трактує цей процес як шлях незворотних втрат і остаточного упадку. Важливу роль відіграють в романі актуалізовані образи Старого Заповіту, що втілюють апокаліптичні пророцтва (утім, кінцесвітні візії стали одним із популярних топосів масової літератури).

Друга, горизонтальна вісь культури дає змогу Ліні Костенко діагностувати актуальний стан речей. Її пізнаємо на перехресті офіцій-

ного культурного дискурсу, якому протистоїть дискурс приватний, неформальний. З одного боку, це мова медіїв і масової пропаганди, що вривається у свідомість героїв та деформує її. З іншого, спроби вибудувати альтернативну шкалу вартостей, принципово відмінну від офіційно впроваджуваної. У постаті героя-протагоніста, власне кажучи, обидва ці дискурси фокусуються й перетинаються. Їхнє зіштовхування й провокує внутрішню турбулентність образу, а також викликає захисну реакцію, якою видається його рефлексування буття та написання нотаток:

"Часто перед телевізором сиджу один. Є такий вид самотності – сидіти перед телевізором, не вмикаючи світла. Втупишся в екран і сидиш. А тобі все розказують, показують – де газ, де сказ, де війни, де катастрофи. Часом ловлю себе на думці: а нащо мені вся ця інформація, у мене що, три життя? Те, що діється тепер у світі, – це кошмар, що приснився людству. Потім його назвуть Історією і приплюсують до попередніх кошмарів. Чи не краще дивитися свої власні сни?

Але їх у нас відібрали. Нам нав'язали антилюдську модель життя. Тут, у цій точці планети, де ніколи не було громадянського суспільства, кожен чомусь мусить бути громадянином і ангажуватися в перманентний кошмар" [5, 54–55].

Відмінність між властивою ідентичністю й штучною, нав'язаною, котурвною затирається в щоденному побуті, через що герой змушений постійно робити зусилля над собою, аби не втратити цієї межі. В тому-то, мабуть, і полягає особливість нашого національного божевілля. Окремо взятий "український самашедший" протистоїть цілій системі владної брехні та облуди, що маскує себе гуманістичним пафосом та холодним об'єктивізмом.

Герой роману виключно самотній у цьому протистоянні, і це його особиста драма. Самотній як національно заангажований інтелегент, як громадянин і як чоловік. Бо живе в добу зневаження інтелігенції, дискримінації громадянських прав і перегляду гендерних ролей. Прийняти зміни, які впроваджуються в суспільстві, він не вміє й не хоче. Лишається шлях аутсайдера, що компенсує свою життєву пасивність писанням приватного щоденника:

"Мужчини імперських націй мислять категорією сили.

Мужчини поневолених, але гордих націй мислять категоріями свободи.

А такі, як оце ми, все надіються, що якось воно буде.

Не буде. Люди, які пережили критичну масу принижень (і стерпіли!), не можуть бути повноцінними громадянами. Фактично я теж неповноцінний громадянин, бо я терплю” [5, 96].

Стилістичний ключ роману тим-то й феноменальний, що він поєднує два незбіжні формати мовлення – офіційний та приватний. У цьому сенсі, безумовно, слід віддати належне майстерності письма, яку виявляє Ліна Костенко. Оповідь зазвичай будується з коротких речень, імітуючи внутрішній монолог героя, з одного боку, та чіткість, карбованість його думки (за фахом “самашедший”, як не як, програміст!), з іншого. У тексті трапляється чимало афористичних формулювань, а також гострих, дотепних дефініцій – з ефектом каламбуру чи метонімічного зсуву смислу, що породжує іронічно-сатиричні асоціації. На спеціальну увагу заслуговує техніка письменниці, за допомогою якої вона адаптує офіційний дискурс через призму сприйняття персонажа. Адже ми, читачі, маємо до справи з приватними нотатками “українського самашедшого”, в яких і діалоги персонажів, і враження та оцінки дійсності набувають виразно суб’єктивного колориту.

Фактично оповідь роману можна розцінювати як спробу полеміки з мовою пропаганди. Це сильне місце авторського стилю. Письменниця вміє влучно й дошкульно кваліфікувати фальшивий тон пропаганди. Вона потрапить лаконічно й ефектно, нерідко афористично викривати її надсадність та лукавність, звертаючи увагу читача на первісне значення слів чи обігруючи їхню багатозначність, яка стає плиткою, коли переходить у мову масових медій. Ось, скажімо, кілька слоганів-афоризмів такого порядку: “Нашого цвіту по всіх борделях світу” (с. 120), “У нас тепер така свобода, наче сміттепровід прорвало” (с. 130), “Йдемо по колу, як сумирні конячки в топчаку історії, б’ючи у тій самій ступі ту ж саму олію” (с. 131), “Тепер єдиний критерій – умовні одиниці. Відтак безумовних цінностей нема” (с. 191), “Живемо у відкритому суспільстві, де багато дверей для суспільства закриті наглухо” (с. 248).

Проте є в цій стильовій манері й програшна тактика. Складається враження, ніби потреба контрпропагандистського дискурсу застує основне завдання роману, а іноді заступає власний стиль письменниці. Нав’язаний ззовні чинник перетворюється в щось, що роз’їдає авторський наратив зсередини, позбавляючи його питомості й оригінальності та прирікаючи на вторинність, провокуючи травестаційно-пародійні прийоми та фігури мовлення. Через те

блискучі каламбури, а також прикметні і яскраві ліричні рефлексії, які однозначно ідентифікують авторку роману “Маруся Чурай”, дещо втрачають на свіжості в контексті пародійованого стилю пропаганди. Це окремі гарні деталі, які не здатні змінити загальне смутне враження.

Якщо сучасну пору авторка зображує як час божевілля й схибнутості, то в минулому вона схильна бачити еталон нормальності. Це недавня історія чи, властиво, її епізод, пов’язаний із бунтом шістдесятників. У романі він позиціонується як нульовий час, час, від якого починається відлік України. Логіка міркувань Ліни Костенко постулює 60-і роки як період акції, діяння, боротьби – на відміну від збайдужілого стану нинішніх співгромадян. Найбільш різко й безкомпромісно означає цю межу батько героя, котрий вважає:

“... Коли Україна поневолена, змучена, але бореться, то вона є. А коли вона ось така ніби вільна, ніби незалежна, а насправді невизначена, хистка, компромісна, то вона вже не спроможна бути” [5, 296].

Нічого дивного, що шістдесятництво стає однією з невідмінних тем роману, якщо врахувати, що саме з ним ототожнює себе авторка. Неминучий у цьому випадку й культ. Дивує натомість його непослідовність і певна невмотивованість. Нагадаємо, що протагоніст твору репрезентує свідомість молодшого покоління, яке зазвичай має певні претензії до батьків або принаймні здатне сприймати їхню діяльність критично – тією мірою, якою старші створили проблеми, що їх вирішують молоді. Нічого подібного не виявляє “самашедший”. Поколіннева критична переоцінка в його свідомості не відбувається. Нелогічно, що 35-літній молодик репрезентує культ шістдесятників: у його уявленні вони лишаються подвижниками, безвідносно до поведінки в пізніший період, та й у добу Незалежності. Чи ж після бунту 60-х це покоління нічого не мало на сумнінні? Звідки ж тоді з’явилися сучасна державна еліта, якщо не з цієї генерації? Зокрема письменники та гуманітарії, що пішли в політику? Тут дається розпізнати своєрідна вибіркова пам’ять, яка не вельми пасує розважливому інтелектуалові.

Авторка не зважується руйнувати монументальний образ шістдесятництва. Він лишається на сторінках роману красивою легендою, хай і не зовсім переконливою. А от наступне покоління – власне те, до якого належить наш герой – оточене нищівною критикою. Воно – то “щось середнє між бунтом і пиятикою, що прийшло у

міжчассі, що тусувалося по кав'ярнях і застряло на пофігізмі, коли потрібен був голос покоління” [5, 407].

І лише генерація Помаранчевої революції здобуває право на сатисфакцію: дарма що не зовсім зрозуміло, як же вона еволюціонувала від самозаглиблених тінейджерів до свідомих патріотів у всуціль деморалізованій країні. Мабуть, тут також має місце більше суб'єктивна віра, ніж тверезий аналіз ситуації. В оскарженні сучасності письменниці найчастіше акцентує на профанності середнього покоління. Саме воно зображене в романі як втілення занепаду й деморалізації, зокрема в культурі. Можна трактувати ці оцінки як певний ресентимент, як сподіваний порахунок із молодшими колегами, які не вельми поштиво відгукувалися про шістдесятників, а то й про саму Ліну Костенко. Якщо ж дивитися в корінь непорозуміння, то поколіннєвий розрив, на жаль, – також реальний спадок колоніального мислення, коли внутрішньо розсварене суспільство займається мазохістськими самооскарженнями замість того, аби оцінити набагато істотніші зовнішні загрози його існуванню.

Роман Ліни Костенко є текстом контроверсійним, що тяжіє більше до публіцистики, ніж до власне романної форми. Письменникові мало назвати аномалії нашого життя, це з успіхом зробить добрий журналіст. А копнути глибше? А виявити причини та приховані від стороннього погляду мотиви нескінченної низки національних (та й загальнолюдських також) поразок і невдач? А мобілізувати нашу уяву й волю, аби вийти з їхнього зачарованого кола? Саме цього конструктивного елементу читачеві бракує в романі Ліни Костенко. Тим більше, що йдеться не про пересічну книжку, а роман письменниці загальнонаціонального масштабу, яка здобула високий авторитет своїми попередніми творами.

У трьох аналізованих вище романах тема пам'яті виявляється одним із ключових формантів здуму й композиції. Кожен з письменників по-своєму моделює поєднання індивідуального та загального визначника минулого, кожен витворює власну формулу пам'яті. Спільним для всіх є, однак, виразно засвідчена інтенція до переписування й перечитування історії, в якій, на переконання авторів, бракує чогось дуже істотного або, можливо, найістотнішого – людського виміру, конкретно-індивідуальної людської драми, яку літописці попередньої епохи соцреалізму та анархії просто не добачали. У цьому й полягає трансгресія пам'яті в сучасній українській романістиці. Оптика письменницького погляду змінюється,

наближається до малого (приватного, фрагментарного) наративу, втішається множинністю проєкцій людських доль на тлі карколомної української історії. Разом із тим колоніальний культурний спадок ще досить міцно маркує творчі інтенції сучасних письменників: прямо чи опосередковано вони протиставляють своїх героїв zdegradованій самості та невиразності колоніальної людини.

Література:

1. Агеєва В. Апологія модерну : обрис XX віку : [статті та есеї] / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011 – 408 с. (Серія : De profundis).
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
3. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; [пер. з англ.]. – К. : Основи, 2003. – 503 с.
4. Забужко О. Музей покинутих секретів : роман, вид. 2-е, доп. / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2010. – 832 с.
5. Костенко Л. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011, 416 с. (Серія : Перлини сучасної літератури).
6. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) / М. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
- Лис В. Століття Якова / передм. О. Забужко / Володимир Лис. – Харків : Книжковий Клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2010. – 240 с.
- Поліщук Я. РЕвізії пам'яті : [літературна критика] / Ярослав Поліщук. – Луцьк : ВД "Твердиня", 2011. – 216 с.
- Hnatiuk O. Pożegnanie z Imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości / Ola Hnatiuk. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2003. – 350 s.

УДК 82.09(477)

Пухонська Оксана

ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В АСПЕКТІ ДІАЛОГУ ТРАДИЦІЇ З НОВАТОРСТВОМ

У статті розглядається проблема діалогу мотиву сучасної української поезії із фольклорною традицією. Автор аналізує порушувану проблематику на рівні образності, символів та художньої мови жанру. Діалогічна інтерпретація фольклорних мотивів здійснена в аспекті розрізнення постмодерної та традиційної лірики.

Ключові слова: діалогізм, інтертекст, фольклорний мотив, постмодерна поезія, традиційна поезія, образ, символ.

В статье рассматривается проблема диалога мотива современной украинской поэзии с фольклорной традицией. Автор анализирует эту проблематику на уровне образности, символов и художественного языка жанра. Диалогическая интерпретация фольклорных мотивов совершена в аспекте постмодерной и традиционной лирики.

Ключевые слова: диалогизм, интертекст, фольклорный мотив, постмодерная поэзия, образ, символ.

This article touches upon the problem of motive's dialogue of modern Ukrainian poetry with folk tradition. The author analysis this problem in the context of images, symbols, and literary language. Dialogue interpretation of folk motives is made in the aspect of postmodern and tradition poems.

Key words: dialogism, intertext, folk motive, postmodern poetry, image, symbol.

Проблему діалогу новочасної поезії у всій неоднозначності літературознавчих підходів до цього явища можемо розглядати на рівні мотивного аналізу в контексті зіставлення традиційного осмислення вітчизняного поетичного досвіду з новаторством.

Якщо ґрунтувати поняття мотиву з точки зору спостережень А. Веселовського та О. Фрейденберґ, а саме: семантика лейтмотивної образності [8, 16], то аспект діалогу традиції із новаторством у концепції фольклорного мотиву в поезії можна простежити через інтеграцію фольклорних образів у сучасний поетичний текст.

Лірика позиціонує себе як безсюжетна композиція із наявністю чи відсутністю ліричного персонажа. Відтак концепцію діалогізму можемо простежити на рівні внутрішнього його самовияву. Маємо до справи не внутрішній діалогізм, який, за Е. Козицькою, ще визначається як структурний із наявністю “чужого” слова, що вступає в діалог зі “своїм” [6, 18], а діалог поетичного тексту з позатекстовими аспектами, у нашому випадку – фольклорною традицією, образністю, їхньою трансформацією в систему сучасних літературних парадигм.

Беручи до уваги розуміння М. Бахтіним явища діалогізму як діалогу між “Я” та “Іншим” [2, 96], спробуємо розглянути поняття “Іншого” як усталеної фольклорної традиції, яка інтерпретується через образну систему сучасного вірша, даючи розуміння того, що являє собою “Я”.

У поезії покоління Міленіуму фольклоризм проявляється переважно через поетично трансформований міфологічний символ, що здобуває нову ідейно-філософську конкретизацію. Сучасна поезія надзвичайно різноманітна за ідейним, тематичним, проблематичним спрямуванням. Проте фольклорний аспект залишається неодмінним як у традиційній ліриці, так і в ліриці з претензією на постмодерністичність. Загалом постмодернізм як культурно-мистецький напрям часто використовує міфологізацію текстів, яку інтерпретує то в бурлескно-сатиричному вияві, то в цілком серйозних аспектах. Олександр Балод, наприклад, вважає, що “фольклор епохи постмодернізму – не що інше, як пародія на гримасу” [10], тобто така собі пародія на пародію.

У статті “Фольклорні моделі у літературному тексті” Роман Скиба виокремлює три поняття: наслідування, інтерпретацію та стилізацію. “Перше – спроба відтворення художнього ідеалу автора. Друге – переосмислення базового твору (сюжету, ідеї) у кращих зразках. Третє – вибір художніх засобів, які силою асоціацій з чимось, уже зафіксованим у свідомості читача, здатні спрямувати його увагу у передбаченому автором руслі або ж навпаки – розчинити її у контекстуальному колориті” [9, 102]. Такий підхід перед-

бачає не сліпе використання фольклорних мотивів, а переосмислення їх автором у контексті власної точки зору і вимог свого часу.

Загалом фольклоризація сучасного поетичного тексту – явище доволі небезпечне, оскільки існує проблема зійти на рівень епігонства. Проте за умов вдалої символізації і прив'язання до певного контексту – оригінальна спроба модернізувати національну лірику. Використання певних образів, репрезентованих через персоніфіковану метафору, створює відчуття єдиного контексту лише із різницею часового вияву. Проблематика і візуальне тло, як правило, залишаються однаковими. Досить яскраво це помітно в пейзажній ліриці. На основі такого твердження спробуємо порівняти поезії Д. Павличка як репрезентанта літератури шістдесятників та вірші Анни Багрянної як авторки новочасної, зокрема знаменитий вірш Дмитра Павличка “Де найкраще місце на землі” та “Душі дерев” згаданої поетеси:

*Де зелені хмари яворів
Заступили неба синій стан,
На стежині сонце я зустрів
Привітав його і запитав [11].*

*У задумі ліси і холодні колоди Що оселями стали
для заблуканих духів...
Вічні душі дерев, які порубали,
Дужі сонячні душі [1, 33].*

Тут аж ніяк не йде мова про порівняння творчості авторів, оскільки зіставити їх не можна через певний ряд фактів: по-перше, це репрезентанти різних генерацій, по-друге, абсолютно різна стилістика творчості поетів, по-третє, репрезентують вони різні літературні напрямки. Єдиним об'єднувальним фактором запропонованих строф є фольклорна основа.

На основі зіставлення такого роду поетичних творів можемо говорити про універсальність образу сонця, на основі ж пояснення його через фольклорне значення, власне, простежується концепція діалогу на рівні часової інтерпретації, де цей образ персоніфікований, чим і вступає в діалог із традицією.

Таким чином, у контексті дослідження фольклорної стилізації ці два вірші увиразнюють порушуваний аспект дослідження у сфе-

рі вітчизняного літературного процесу, проте з акцентом на продовження фольклористичної традиції на сучасному етапі.

Сьогодні волинська школа поезії, а зокрема представники літературного угруповання “Лесин Кадуб” (О. Ляснюк, Е. Форманюк, О. Пашук, Т. Бондар та ін.) дають доволі яскраві зразки віршів, у яких виразно простежуються фольклорні мотиви, зокрема в авторському трактуванні. Найактуальнішою в цьому плані є творчість Тетяни Бондар. Тон, настрій, характер її віршів цілком уписується в новочасний поетичний процес, на що вказує як розроблювана проблематика, так і стиль письма. Світ ліричного персонажа абсолютно сучасний, про що можна твердити із того, як поетеса репрезентує його світосприйняття, які формує в ньому погляди на актуальні проблеми, які ставить питання і порушує проблеми.

*мені б
як янголу
відтерти зраду
з вельона
і до одвірка
прив'язати стежку
чиюсь лелеку
запрягти в колиску [3, 76]*

У вірші суцільне нагромадження фольклорних образів, які репрезентують навіть не один, а кілька мотивів. І загалом тут простежується своєрідний напрям сприйняття твору від образу – до мотиву. Спробуємо простежити діалогізм досліджуваного явища у процесі інтерпретації значень через виявлення їх у фольклорній традиції. “Відтерти зраду з вельона” – образ-метафора, що може мати навіть кілька трактувань: зраду нареченого, зраду власної свободи, оскільки вельон – символ одруження. Образ “прив'язаної до одвірка стежки” має характерний настрій родинного затишку, повертань додому. Натомість фраза “...лелеку запрягти в колиску” може інтерпретуватися через хронотоп дороги, виростання, вилітання з родинного гнізда, яким і є колиска. Причому сам образ лелеки наскрізно фольклорний в контексті вірувань про те, що лелеки є опікунами немовлят. На основі цього можна вивести цілий ряд асоціацій щодо наведеної метафори, про які згадано вище.

Актуальною в цьому плані є також творчість Юхима Дишканта. Фольклорні мотиви його поезії тяжіють радше до міфологічного світогляду, проте трапляються аспекти, які подають саме психологічну

інтерпретацію таких образів, що зумовлене характерним настроєм ліричного героя. Сюди можемо віднести образи типу *“доживав до праху і весіль”*, *“Карають, ховають краєм / Вдачу відьомську несуть”*, *“А відьми ворожили щось на каві, / І ворожба ота була свята”*. Важливим тут є містифікаційний чинник, який увиразнює настрій як ліричного персонажа, так і тексту загалом, позиціонує неординарну індивідуально-авторську позицію трактування фольклорного мотиву.

На думку Вітауса Кубілюса, засвоюючи, перетворюючи народні мотиви, письменник володіє власним стилем, відображаючи у творчості духовну ситуацію свого часу та свою самосвідомість [4, 89]. Яким чином міфологічний контекст прив'язаний до сучасної культури? Відповідь на це питання може ґрунтуватися на двох аспектах:

Міфологічні образи, сюжети позицінують себе як образи інтертекстуальні, що використовуються з метою містифікації тексту чи продовження певної національно-культурної традиції.

Міфологічний образ пов'язаний із підсвідомим генотипним рівнем репрезентантів певного культурного соціуму.

У сучасній українській поезії реалізація фольклорного мотиву через міфологічну основу репрезентує частіше перший випадок. Автори звертаються до образів богів слов'янської міфології, космогонічних та космологічних символів з метою надання текстові неординарного змісту, тої ж таки колоритної образності, глибшої художності, і певним чином прив'язування його до історично-культурної традиції. Окрім того, такий підхід нерідко забезпечує тексту енергетичну місткість та семантичну насиченість.

Характерним є згаданий вияв фольклорного мотиву для творчості Анни Багряної. Опираючись на легендарну основу, авторка іноді цілий пантеон язичницьких богів трансформує в один поетичний образний ряд, що є своєрідним заповненням простору від часів народної міфологічної свідомості до сьогодні. Цей простір поетеса дефініює *“між богами і нами”*:

“Перуне-боже, видайбай!”

.....

Лети Свароже, до небес

Легеньким пухом тополним!

І освяти, Дажбоже, час... [1, 14]

Рівень діалогу на цьому прикладі можемо простежити через апелювання ліричного героя до міфологічних образів, які в цьому випадку постають *“Іншим”*.

Тенденція до міфологізації наявна і в поетичній творчості Юхима Дишканта. Поет удається до використання демонологічних образів, проте вони мисляться радше в контексті містифікації, аніж міфологізації, хоча й основані на фольклорному ґрунті. Характерного ефекту автор досягає методом використання образів язичницьких божеств. Зустрічаємо такі фрази: *"Очі молились Сварогу"*, *"А десь дитя Дажбоже заночує / І розплететься доля – не коса"*, *"У вишивці мої сакральні гени / Арійським богом випиті до дна"* тощо.

Проблематика фольклорно мотивованих віршів Юхима Дишканта основана на світосприйнятті ліричного героя, усвідомленні себе в контексті своєї доби, частій неспорідненості власного світобачення з життєвими реаліями. А тому звернення до фольклорних мотивів – це ніби пошук відповідей на поставлені запитання, які важко або й взагалі неможливо знайти в наш час.

Таким чином, поетично-літературна інтерпретація фольклору на сучасному етапі виявляє себе у використанні відповідних мотивів з метою як стилізації, так і увиразнення змісту віршів через використання актуальної образності. Така поезія не лише прив'язує свій новочасний вияв до літературної традиції, але й репрезентує сучасне бачення і розуміння фольклорних елементів, їхнє художнє та практичне значення в актуальних культуротворчих процесах.

Література:

1. Багряна А. Між богами і нами / Анна Багряна. – К. : ТРК "ЮАна", 2005. – 116 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров ; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Бондар Т. В. Святилище воскової ляльки / Т. В. Бондар. – Луцьк : ПВД "Твердиня", 2006. – 88 с.
4. Гнатюк О. Трансформація фольклорного матеріалу у літературному тексті / О. Гнатюк // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 85–91.
5. Дишкант Ю. Б. Гітарна Кров / Юхим Борисович Дишкант. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 52 с.
6. Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте : [пособие по спецкурсу] / Е. А. Козицкая. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – 140 с.
7. Липовецкий М. Н. Диалогизм в постмодернистской поэтике (Очерки исторической поэтики) : [монография] / М. Н. Липовецкий : Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.

8. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : очерк историографии / И. В. Силантьев. – Новосибирск : Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с.

9. Скиба Р. Фольклорні моделі у літературному тексті (Темрява і її протипава в “Страшний поміст” М. Гоголя) / Роман Скиба // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 101–104.

10. Балод А. Иронический словарь нашей эпохи [Электронный ресурс] / Александр Балод. – Режим доступа : <http://www.netslova.ru/balod/slovar.html>

11. Поетичні майстерні [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://maysterni.com/contest.php>

УДК 821.161.2-1.09

Саковець Світлана

АКТУАЛІЗАЦІЯ АРХЕТИПУ ДИТИНИ У ТВОРЧОСТІ В. СТУСА

У статті залучено теорію психоаналізу К. Юнга з метою дослідити втілення міфологічного змісту колективного несвідомого у художньому творі через архетипні образи; простежено специфіку функціонування архетипу Дитини в поезії В. Стуса; окреслено коло художніх образів, що входять до дескриптивного поля архетипу Дитини.

Ключові слова: архетип Дитини, самоідентифікація, процес індивідуалізації.

В статье привлечена теория психоанализа К. Юнга с целью исследовать воплощение мифологического содержания коллективного бессознательного в художественном произведении через посредство архетипических образов; прослежена специфика функционирования архетипа Младенца в поэзии В. Стуса; очерчен круг художественных образов, которые входят в дескриптивное поле архетипа Младенца.

Ключевые слова: архетип Младенца, самоидентификация, процесс индивидуации.

The theory of psychoanalysis of C.-G. Jung is attracted for research of embodiment of mythological content collective unconsciousness in artistic work through archetypal images in the article. The author systematically explores the functioning of the Child archetype in a poetry by V. Stus and outlines the most important images that describe the Child archetype. The analysis proves that the poetry under research is deep-rooted into the archetypal basis.

Key words: the Child archetype, self-identification, individualization process.

Популярність психоаналітичних досліджень в українському літературознавстві можна пояснити кризою самоідентифікації осо-

бистості у сучасній культурній ситуації, яка не сприяє гармонізації людини і світу, що призводить до складних світоглядних змін. Ці процеси інтенсивно виявляються у просторі художньої літератури, котра апелює саме до явищ внутрішньої, глибинної екзистенції людства й реагує на появу найменших ознак патології.

У статті здійснено спробу проаналізувати вияви архетипу Дитини в поетичній творчості Василя Стуса. Дослідження базується на концепціях К. Юнга, основоположника школи аналітичної психології. Застосування до аналізу поезії теорії архетипів дає змогу простежити особливості прояву колективного несвідомого людства в художній літературі на рівні індивідуального творчого мислення автора.

За словами К. Юнга, прояви архетипу Дитини говорять про активізацію процесів ідентифікації, що відбуваються в індивідуальній чи загальнокультурній психічній сфері. Поезія Василя Стуса, на перший погляд, засвідчує цілком зрілий рівень самоусвідомлення, стійкість життєвої позиції, однак не можна не помітити складного перебігу психічних процесів осягнення себе в часі, у зв'язку з загальнолюдським духовним космосом. У цьому контексті доречно звернутись до дослідження міфологеми Дитини К. Керенї: “Міфологема божественного немовляти вказує на джерело, що розуміється як початок нового світового єдинства (переживання світового єдинства як власного *ἀρχή*, начала, коли людина була цілісністю, що поєднувала у собі всі протиріччя своєї природи і майбутнього життя) [...] Міфології зберігають образ божественного немовляти, “першонародженого” у предковічні часи немовляти, в якому “джерело себе” вперше мало місце” [6, 20–21]. Тобто архетип Дитини від початку містить у собі спрямованість до цілісності, гармонії. Його проявлення характеризує межовий етап психічної еволюції у період втрати ідентифікаційних основ від минулого людства до його майбутнього, у якому вбачається відновлення гармонії існування.

К. Керенї ґрунтовно дослідив архетип Дитини у фольклорі багатьох національностей, на основі чого окреслив його базові характеристики та варіанти прояву. Так, вчений визнає найактуальнішим у стосунку до народної творчості варіант божественного немовляти та дитини-героя, неодмінною ознакою яких є самотність, неприхищеність (образ Дитини-Сироти): “Самотність бога-немовляти і те, що він, тим не менше, знаходиться вдома у первісному світі – двозначна ситуація, де немовля одночасно й сирота, й дитина богів” [6, 42]. Розвиток архетипу Дитини проходить шлях від малозначу-

щості на початку процесу індивідуації до повної духовної гармонії, тріумфу творчих сил. “Дитина” – це все покинуте і залишене непризволяще і в той же час божественно могутнє; нічим не примітне сумнівне начало і тріумфальне завершення. “Вічна дитина” в людині – це [...] переживання, яке не надається для опису, внутрішня перешкода й одночасно божественна прерогатива; це щось, що визначає кінцеву цінність чи мізерність (нікчемність) особистості [6, 118]. Так, показниками архетипу Дитини в художньому тексті є мотиви необхідної самотності, внутрішнього протиріччя, яке з розвитком процесів самоусвідомлення вирішується, чим досягається духовна рівновага (ситуація “навпаки”, загалом, властива архетипові Дитини).

Архетип Дитини у поезії Василя Стуса реалізується у зв’язку з материнським аспектом образу природи, в чому виявляються ознаки архаїчного мислення: прагнення ліричного героя до розчинення у природі (художній план) співвідноситься із розчиненням у несвідомому (психічний план): “Ніяк не можу зросту я дійти, / І в зрості зупинитися несила... / Я можу все – / Квітчати повесні, / Мов молоду, / Воскреслу землю, / Можу / Спинити річку, / Видовжить життя / Чи вкоротить його – / На все зугарен! / Я можу неба вимірять глибінь, / Як людські груди виміряють кулями. / Пізнати непізнане, / Щоби потому / Його навіки заховати в землю... / Мені життям даровано безсмертя / І вічну молодість. / Я виростав. З землі. / І син землі, / Не можу зупинитись. / Та й спинить / Мене ніхто не може” (“Ессе homo”) [3, 203].

У наведеному фрагменті оприявлюється образ божественного немовляти, свідомого своєї творчої сили та еволюційних можливостей. Характерно, що ряд “дитина – творчість” продовжує “весна” як символ оновлення (“квітчати” означає творити) та дитинства (традиційна метафора дитячого віку людини і людства), тобто концепт “весна” поєднує в собі аспекти дитинства і творчої діяльності. Світ ранньої поезії Василя Стуса пройнятий оптимістичним утвердженням весни, молодості, віри у власні сили, які зумовлені зв’язком із землею. Загалом, ліричний герой ранніх поезій В. Стуса виявляє розуміння природи як співвідносного з материнським жіночим началом джерела життя, властиве язичницькому світогляду. У цьому випадку “дитина” ще потребує материнського захисту: індивідуаційні процеси перебувають у зародку, оскільки “я” не намагається подолати несвідоме (зазначимо, що образ Жінки-Ма-

тері-Землі та інші фемінно марковані образи у чоловічій психіці репрезентує несвідоме, тоді як у психіці жінки несвідоме проявляється через маскулінні образи). Ліричний суб'єкт поезії, більше того, прагне до цілковитого єднання з материнським началом, повернення до материнського лона:

... унизу – праджерело. Початки
твоїх початків. Далі – у тепло,
і темінь, і вологу, і незрушність
малого паростка. Отам – твій діл.
Там – нерозпочаткована дорога [4, 171].

На зв'язок архетипу Дитини із водною стихією як аспектом материнства неодноразово вказували К. Юнг та К. Керенї. На думку науковців, бог-немовля – прототип дивовижного немовляти-сироти, глибоко споріднений з первинною стихією, тому його смисл повністю виявляється тоді, коли лоном богоявлення є вода. Як і материнське лоно, безмежна вода є органічною частиною образу Предковичного Немовляти [6, 54, 64], У поезії В. Стуса зустрічаємо й інші образи, що стосуються архетипу Матері і через посередництво яких виражається зв'язок ліричного “я” з материнським аспектом природи, що має вигляд системних відношень “матір – дитина”. Так, у вірші “І ось нарешті: сто чужих подоб...” материнський архетип як репрезентант несвідомого первня психіки, представлений образом “безмір німоти” та “зоряна штольня” із виразним національним забарвленням, якого надає архетипний для української етноментальності образ “пшеничного хліба”. Це вкотре підтверджує високий рівень актуалізації архетипу Дитини у творчості В. Стуса.

Прагнення відновити первісний стан гармонійної єдності з природою вступає у протиріччя з реальністю:

І заступила геть мене робота,
І вибрала весь порив молодий...
[...]
... я жити прагнув од дитинства –
косити сіно чи садити сад,
копати картоплі чи прокидати
од хати сніг, під зорями нічними
самотньому блукати, щоб себе
до себе повертати – між землею
і небом. А не зміг... [4, 73]

Порівняння наведеного фрагменту з віршем "Ессе homo", цитованого вище, дозволяє зробити висновок про дисонанс минулого і теперішнього (дитячого і дорослого світів, "творчості" і "роботи" як дії сакралізованої і профанованої). Поезія відтворює пригнічений психологічний стан ліричного героя, зумовлений невлаштованістю існування в негармонійному дорослому світі. Згідно з теорією К.-Г. Юнга, таке протиріччя свідчить про складність процесу самоутвердження особистості в ролі дорослого, що й призводить до актуалізації архетипу Дитини як способу повернутися в гармонійне минуле. Йдеться про явище дисоціації між минулим і майбутнім внаслідок суперечностей різного характеру: сучасний стан людини конфліктує з його дитячим станом, або ж людина силоміць відділяє себе від своєї первинної природи. Людина, втративши дитячу безпосередність і засвоївши натомість не властиві їй штучні антиприродні за своєю суттю манери, "втратила своє коріння" [6, 97–98].

Іпостась дитини-сироти передбачає прагнення до захисту, відчуття захищеності перед небезпеками світу:

Оборони мене, природо,
од всіх нападєй борони,
вернувши з чорного походу,
до свого лона пригорни [4, 159].

Образ "прамами" різко змінюється образом дружини і жони: злиття із природою часто виявляє еротичний підтекст, що говорить про неінфантильний характер Стусового ліричного героя.

Незважаючи на фактичну відсутність у віршах В. Стуса образів дітей (окрім образу сина), архетип Дитини проявляється на рівні мотивів самотності, покинутості, незахищеності, підвладності небезпекам (за К. Юнгом).

Ліричний герой Василя Стуса несвідомо ідентифікує себе з дитиною (це пов'язано із апеляцією до образу сина, на який проєкується шлях до власної самості). Архетип Дитини знаходить вияв у розвиткові мотивів самотності, незахищеності, частково сирітства та еволюції від почуття незахищеності до духовної цілісності, єдності усіх духовних сил. Вважаємо, що у творчості В. Стуса образ сина можна трактувати як екстраполяцію "покинутості" ліричного героя (чи все ж автора?) в поетичний текст. Мотив покинутості відсилає до юнгівського архетипу Дитини, що є імпліцитним дескриптором екзистенціальної ідеї.

Одна із суттєвих рис архетипу Дитини – його спрямованість у майбутнє: “Немовля” вимощує дорогу до майбутньої зміни особистості. [...] Немовля – це можливе майбутнє. Тому поява цього мотиву [...] означає передчуття майбутнього розвитку навіть попри те, що, на перший погляд, він може уявлятися ретроспективною конфігурацією [...] це символ, що пояснює протилежності, посередник, той, хто приносить зцілення [...], хто створює ціле. [...] мотив немовляти [...] може виражатись колом, кругом чи сферою або ж четверицею як ще однією формою цілісності (Юнг назвав цю цілісність самістю) [6, 100–101]. Проте для поезії В. Стуса образ четвериці як втілення самості не властивий, натомість виразними є символи мандали, що виражають духовну цілісність. Сюди належать образи сонця, місяця, зір, соняшника тощо. “Округлу” гармонію буття найяскравіше передає вірш “Посоловів од співу сад”:

Свіча затріпотіла – й світло,
мов голуба, пустила в лет,
і вірш твій вирвався без титла,
і дух твій вирвався з тенет,
бо надто кругле небо краю
і кругла саду ліпота [5, 37].

Головний подвиг героя-немовляти полягає в тому, щоб подолати чудовисько темряви: це довгожданий тріумф, тріумф свідомості над несвідомим. “Немовляті”, за К. Юнгом, притаманні діяння, зміст яких полягає у подоланні темряви [6, 105]. “Дитина” означає можливість розвитку у напрямку незалежності. Зробити це можна лише відділивши себе від своїх начал. Тому самотність – необхідна умова, а не супровідний симптом:

Ти сам? Напризволяще? Тож існує.
Збагни, що біди вічності не знають,
вони з тобою разом почезають.
Тож білий світ за це благовістуй
[...]

І в межиплетиві нових доріг
все, що згубив ти, все, що приберіг,
благословить *будучина* прозора [4, 350] (*курсив наш* – С. С.)

Слово “будучина” є ключовим у наведеному фрагменті: архетип Дитини містить у собі саму ідею майбутнього, яке можливе тільки за умови подолання деструктивних станів, що символічно співвідносні з темрявою.

Як носії світла, котрі розширюють свідомість, "немовлята" долають темряву або, що те ж саме, долають несвідомий стан. Більш висока свідомість, або знання, що виходить за межі нашого сучасного усвідомлення, тотожне цілковитій самотності у світі. Ця самотність виражає конфлікт між носієм чи символом вищої свідомості та його оточенням: "Аж ось воно, блаженство самоти / й розкоші спокою – на всю планету. / І стільки сили додають поету, / і стільки дум, і стільки висоти! [...] Тепер свої бажання недозрілі / крізь штольню ошуканства пронеси. / Та більше вже нічого не проси / в богів, що все життя тебе дурили" [4, 27].

Проявлення архетипу Дитини у Стусовому поетичному тексті доцільно простежити в контексті реалізації інших аспектів міфу в художній творчості, у єдності всіх виявів міфологічного. Візьмемо для аналізу вірш "Моє життя, мій Києве, прощай!" [4, 330]. Поетизія репрезентує просторову модель із сакральним центром (Київ). Впорядкованість світу передбачає його окультуреність ("білоколонний Київ", "вітражів багатобарвні шиби"). Ліричний суб'єкт винесений поза межі організованого простору і перебуває на периферії, у міфологічній свідомості ототожненій з "чужою" територією. Важливу роль відіграє сновидний елемент. Образ сну слугує мостом між центром і периферією (не можна оминати ставлення до сну Василя Стуса, зрозуміле з його листів до рідних. Поет сприймає сновидіння езотерично, як картину потенційного майбутнього, з чим пов'язаний профетичний аспект його поетичної творчості). На психологічному рівні маргінальна територія співвідноситься із простором душі. Внутрішнє переживання хаосу й фізичне перебування в ньому породжує почуття незахищеності, самотності, тривоги. Так експлікується мотив сирітства, один із психологічних аспектів архетипу Дитини.

Отож, у статті проаналізовано основні варіанти архетипу Дитини в поезії Василя Стуса, наявність яких зумовлена процесом трансформації архетипного змісту колективного несвідомого в поетичному тексті під впливом творчої свідомості автора. Окреслено коло художніх образів, що входять до дескриптивного поля архетипу Дитини. У творчості В. Стуса виокремлюються характерні мотиви, пов'язані з проблемами самоідентифікації, та символічні рівні реалізації архетипу Дитини, основним з яких є рівень Дитини-Сироти, що у Стусовій поезії виражається через стани самотності, "покинутості". Незважаючи на відсутність у художньому світі Ва-

силя Стуса чіткої еволюції архетипу Дитини від Дитини-Сироти до Дитини-Героя, яка передбачає “тріумф повернення”, за К. Юнгом, однак можна простежити процес самоідентифікації ліричного “я” через подолання стану розгубленості, “покинутості” (мотив Дитини-Сироти) до набуття стоїчної позиції перед обличчям світу.

Література:

1. Большакова А. Ю. Теория архетипа на рубеже XX – XXI вв. / А. Ю. Большакова // Вопросы филологии. – 2003. – № 1. – С. 37–47.
2. Колесник О. С. Міфопоетичне відтворення архетипу : дис. ... кандидата філософ. наук : 09.00.03 / О. С. Колесник. – Чернігів, 2002. – 177 с.
3. Стус В. Зібрання творів : [у 12 т.] / В. Стус ; [Редкол. : Д. Стус (голова) та ін.]. – К. : Київська Русь, Факт, 2007. – (Бібліотека журналу “КИЇВСЬКА РУСЬ”).
4. Т. 1. : Ранні вірші (сер. 1950-х – початок 1960-х рр.), ДЕЛО № 13 / БЕ 1339, Круговерть, Вірші 1960-х років / Передмова К. Москальця. – 2007. – 560 с.
5. Стус В. Зібрання творів : [у 12 т.] / В. Стус ; [Редкол. : Д. Стус (голова) та ін.]. – К. : Київська Русь, Факт, 2008. – (Бібліотека журналу “КИЇВСЬКА РУСЬ”).
6. Т. 3. : Час творчості / Dichtenzeit. – 2008. – 752 с.
7. Стус В. Зібрання творів : [у 12 т.] / В. Стус ; [Редкол. : Д. Стус (голова) та ін.]. – К. : Київська Русь, Факт, 2009. – (Бібліотека журналу “КИЇВСЬКА РУСЬ”).
8. Т. 5. : Палімпсести (Найповніший незавершений корпус). – 2009. – 768 с.
9. Юнг К. Душа и миф : шесть архетипов / К. Юнг, К. Кереньи ; [пер. с англ.]. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.
10. Юнг К. О природе психе. Сборник / К. Юнг ; [Пер. с англ.]. – М. : “Рефл-бук”, К. : “Ваклер”, 2002. – 414 с.

УДК 811.161

Тимочко О. Б.

ОСОБЛИВОСТІ СЛОВНИКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ НОВОТВОРІВ У СУЧАСНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ

У статті здійснено аналіз лексикографічного представлення авторських лексичних новотворів у сучасних неологічних словниках.

Ключові слова: словник, лексикографія, неографія, лексикографічне представлення, авторський лексичний новотвір.

В статье осуществлен анализ лексикографического представления авторских лексических новообразований в современных словарях новых слов.

Ключевые слова: словарь, лексикография, неография, лексикографическое представление, авторское лексическое новообразование.

The article is devoted to the analysis of lexicographical representation of author lexical innovations in modern dictionaries of new words.

Key words: dictionary, lexicography, neography, lexicographical representation, author lexical innovation.

Досліджуючи роль письменника в історії літературної мови, науковці встановлюють взаємозв'язки мовної особистості поета та лексикону його творів, визначають рівень впливу письменника на процес розвитку стилістичної системи мови. Словник є зручною формою подання результатів опрацювання мовознавцями лексичного матеріалу провідних постатей української літератури.

Словником вважається "довідкове зібрання у вигляді книги слів, а також інших мовних одиниць з інформацією про їхнє значення, вживання, будову і походження тощо чи з перекладом їх на іншу мову (мовні, або лінгвістичні, філологічні словники) або

про поняття та предмети, що ними позначаються (енциклопедичні словники)” [16, с. 610–611].

Кінець XX – початок XXI ст. в українському мовознавстві ознаменований стрімким розвитком нової мовознавчої дисципліни – неографії – самостійної лексикографічної дисципліни, об’єктом наукового опису якої є нова лексика (неологізми). Неографія як наука вивчає особливості проектування й укладання словників неологізмів, специфіку нового слова, значення та словосполучення як об’єктів лексикографічного опису в таких словниках [6, с. 304].

Згодом зароджується і розвивається індивідуально-авторська неографія як галузь словникарства, головним об’єктом лексикографічного опису в якій є авторські лексичні новотвори.

Словникова фіксація авторських новотворів є цінним матеріалом для розв’язання певних теоретичних питань, а саме: хронологічний аспект входження новотвору до словникового фонду мови, з’ясування періоду появи певної словотвірної моделі, роль конкретної мовної особистості у збагаченні словникового складу мови тощо.

Перші успішні спроби укладання словників авторських лексичних новотворів були здійснені на початку 70-х років XX ст. У 1971 році опубліковано перший в Україністичі спеціальний словник okazіональних авторських номінацій, а саме – словник неологізмів П. Тичини, укладеного Г. Колесником. До реєстру словника ввійшло 637 okazіональних одиниць, засвідчених в оригінальних поетичних, прозових та перекладних творах письменника. Актуальність створення словника обґрунтована самим укладачем: “Тичина-новатор передовсім був новатором у мові, у ставленні до слова”, він “був одним із найпродуктивніших творців нових слів – індивідуальних поетичних неологізмів” [8, с. 7–8, 196].

Наступним кроком в українській письменницькій неографії став словник неологізмів М. Рильського, укладений Г. Колесником у 1973р. Словник нараховує понад 220 неологізмів, зафіксованих в оригінальних і перекладних поетичних творах письменника. Словникова стаття має такі компоненти: новотвір, ілюстративний матеріал і вказівка на першоджерело.

Аналізовані праці були першим етапом у спробах теоретичного обґрунтування принципів укладання словників авторських лексичних новотворів, значно розширили уявлення користувача про багатогранність творчих особистостей письменників, характерні для них прийоми мовотворчості.

Подальші спроби лексикографічної систематизації індивідуально-авторських одиниць припадають на період активізації уваги вітчизняних мовознавців до теоретичних проблем неології і пов'язуються з монографічними (дисертаційними) роботами, які супроводжуються додатками – словниками-реєстрами індивідуально-авторських утворень (Г. Вокальчук, В. Герман, О. Жижома, Г. Сjuta, О. Турчак, Т. Юрченко та ін.).

Традицію укладання невеличких словників індивідуально-авторського слововживання започаткувала Н. Сологуб, опублікувавши в 1991 році наукове дослідження "Мовний світ Олеса Гончара", де було подано словник індивідуально-авторського слововживання письменника, а згодом у 1999 році – "Мовний портрет Яра Славутича", котрий вміщав "Словничок індивідуальних слововживань Яра Славутича", в реєстр якого входило близько сотні авторських неологізмів. Метою словників-додатків було дати загальне уявлення про індивідуальну мовотворчість письменника, про характерні для нього мовні прийоми видобуття авторських смислів [15, с. 133].

До ґрунтованих праць аналізованого типу також належать: "Словник новотворів української мови (кінець 80-х – початок 90-х років ХХ століття)" Г. Віняр, Л. Шпачук (2000), "Словник новотворів української мови кінця ХХ століття" Г. Віняр, Л. Шпачук (2002), "Нове в українській лексиці: Словник-довідник" Д. Мазурик (2002), "Тлумачно-словотвірний словник okazіоналізмів" Ж. Колоїз (2003), "Лексико-словотвірні інновації" А. Нелюби (2004–2006) та ін.

Помітним явищем у неологічному словникарстві став "Словник поетичної мови Василя Стуса. Рідковживані слова та індивідуально-авторські новотвори" Л. Оліфіренко (Київ. 2003), який є різновидом словника мови письменника, головним завданням якого є "з'ясування лексичного значення слів, [...] що можуть викликати сумнів щодо їхнього розуміння" [14, с. 3]. Проте на відміну від зазначених вище словників мови письменника, цей "оперує не всім лексичним фондом творів автора, а розглядає лише ті лексичні одиниці, що належать до т. зв. пасивного шару лексики сучасної української мови, до лексики обмеженого вжитку" [там само]. До реєстру словника внесено: пасивну лексику, яку широко вживає у своїх поетичних творах В. Стус, – застарілі слова, діалектизми, просторічні слова, фольклорні слова, церковні вирази, терміни різних галузей та індивідуально-авторські новотвори – okazіоналізми – як характерну ознаку лірики письменника [14, с. 4].

Згодом українська неографія збагатилася ще одним джерелом фіксації неологічного лексичного матеріалу – “Тлумачно-словітвірним словником okazіonalіzmів” Ж. Колоїз (Кривий Ріг, 2003). Це спеціальне лексикографічне дослідження, яке поєднує елементи тлумачного та словотвірного різновидів лінгвістичних словників, мета якого полягає в тому, щоб “з одного боку, подати тлумачення, лексичне значення okazіonalіznogo слова; з іншого, беручи до уваги похідність okazіonalіzmів, – показати їх дериваційну базу та формант, за допомогою якого утворено okazіonalіznий дериват” [9, с. 4].

Словникові статті подаються в алфавітному порядку й складаються з двох структурних частин: лексичного та словотвірного аналізів. Після реєстрового слова подається його граматична характеристика, тлумачення значення, наводиться ілюстративний матеріал та вказується автор новотвору, наприклад:

Тонкоспівий, дієприкм., *Зола, од суголосу сива, і тонкорука, тонкоспіва Праматері блукає тінь.* (В. Стус)

Тонк + о + спів – ий ← тонк/ий, спів/Ø [9, с.152, 153]

Вагоме поживлення у практиці створення спеціальних словників авторських лексичних новотворів припадає на початок ХХІ століття. Особливої уваги викликають “Короткий словник авторських неологізмів української поезії ХХ століття” (Рівне, 2004) та “Словник лексичних новотворів Михайля Семенка” (Рівне, 2006) Г. Вокальчук.

Головною метою “Короткого словника...” є здійснення лексикографічного опису корпусу індивідуально-авторських лексичних новотворів, засвідчених в українському поетичному лексиконі ХХ століття. “Короткий словник...” є диференційним, або вибіркоким, оскільки його основним завданням є опис конкретної частини лексичного матеріалу, який використовували українські поети досліджуваного хронологічного періоду. Реєстр аналізованого словника перевищує 6000 лексичних інновацій, які становлять вагомий за обсягом і різноманітний щодо семантики масив новотворів.

У “Короткому словнику...” подано детальний опис теоретичних засад його укладання [4, с. 44–68], що стали прикладом для подальших лексикографічних робіт (В Максимчук, Н. Адах, Н Гаврилюк, О. Тимочко, І. Цапук, О. Кирилюк та ін.).

Словникова стаття складається з реєстрового слова, граматичних характеристик новотвору, контексту (мінімального чи максимального), у якому вживається описуване слово, детальної

інформації про першоджерело і частково – про дату створення неолексеми, довідок різного характеру і призначення та порівняльного аспекту опису okazіональної одиниці:

Білоусто, присл., *Він опорятунок, / я ж білоусто мовлю: порятуй, / мій господи.* (Стус 1:60 # 1970) [4, с. 119].

У кінці словника подано іменний покажчик, до складу якого ввійшов список авторів, з чийх творів добирався фактичний матеріал (понад 350 персоналій). Крім того, у словнику наведено найновішу бібліографію з проблем дослідження словотвірної інноваційних процесів, що має неабияке практичне значення для користувачів – науковців-філологів, студентів.

Як зазначає Г. Вокальчук, лексичні одиниці, представлені у “Короткому словнику...”, є специфічними репрезентантами мовно-поетичної картини світу в українській поезії ХХ ст., допомагають глибше осягнути естетичну силу і неповторність українського поетичного слова [6, с. 378].

“Словник лексичних новотворів Михайля Семенка” Г. Вокальчук є логічним продовженням “Короткого словника...”. Тут подано понад 700 одиниць неологічної лексики, які не були об’єктом спеціальних лексикографічних досліджень.

Автор лексикографічної праці аргументує актуальність створення повного словника авторських новотворів поета тим, що “мовне експериментаторство М. Семенка, внаслідок якого в поетичний лексикон початку минулого століття нестримно хлинули лексичні новотвори, справедливо заслуговує на те, аби його результати (хай і не завжди вдалі) не виявилися цілковито втраченими для мовно-літературної спільноти, а були донесені до шанувальників творчості поета, до всіх, хто цікавиться проблемами встановлення й розвитку української літературної мови та поезії” [6, с. 385].

“Словник лексичних новотворів Михайля Семенка” має таку саму структуру, що й “Короткий словник...”:

Астралевий, прикм. <словотв. модиф. узуального *астральний*>, *Я волю віддаю астралевим шляхам...* (МС4: 134 # 1919) [5, с. 142].

Новотвори М. Семенка, представлені у словнику, віддзеркалюють дух епохи, в яку жив і творив поет, у них закодована інформація про ставлення автора до тих чи інших реалій тогочасного суспільства, певною мірою висвітлюють його ідейно-естетичні погляди.

Значної уваги викликає “Словник авторських лексичних новотворів Василя Барки” Н. Адах. Укладачка для фіксації неологічних одиниць використовує метод суцільної вибірки. Словник нараховує понад 1300 одиниць, засвідчених у поезіях автора. Принципи укладання словника залишаються ті самі, що у Г. Вокальчук.

Багатий фактичний матеріал аналізованої праці свідчить про плідну й оригінальну словотворчість Василя Барка, яка не лише значною мірою збагатила поетичний лексикон ХХ століття, але й переконливо продемонструвала невичерпні словотвірні можливості нашої мови, її здатність відбивати найтонші та найсуттєвіші риси українського менталітету.

2008 р. “Коротким словником авторських лексичних новотворів поетів Рівненщини” В. Максимчука було започатковано лексикографічну серію “Українська індивідуально-авторська неографія”. Це видання, рекомендоване Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів, є першим регіональним “словником АЛН в поезії кінця ХХ – початку ХХІ ст., який нараховує понад 1700 одиниць, зафіксованих у поетичному словнику сучасних рівненських поетів.

Лексикографічну серію поповнив “Словник авторських лексичних новотворів київських неокласиків” Н. Гаврилюк (Острог, 2009). Укладач досліджує словотворчу практику неокласиків у період їхньої найактивнішої творчої діяльності, а саме – упродовж 20 – 30-х років ХХ ст. До реєстру словника увійшло близько 800 АЛН. Найпродуктивнішими виявилися М. Рильський, М. Зеров та Юрій Клен.

Наступним випуском виходить збірник наукових праць “Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський” (Острог, 2010), де вміщено “Короткий словник авторських лексичних новотворів Ліни Костенко” І. Цапук та “Короткий словник авторських лексичних новотворів Миколи Вінграновського” Г. Вокальчук, А. Браун, реєстр яких відповідно становить 220 та 214 одиниць.

Четвертим випуском лексикографічної серії стає збірник наукових праць, присвячений пам’яті академіка К. Шульжука, “Словотворчість шістдесятників. Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай” (Рівне, Острог, 2010), який складається з чотирьох розділів: “Життя і слово шістдесятників”, де вміщено статті С. Богдан, І. Павлюка, М. Степаненка, Т. Шевчук; “Неоло-

гія шістдесятників” (Г. Вокальчук, В. Калашник, І. Ніколайчук, О. Тимочко; “Неографія шістдесятників” (уміщено “Словник авторських лексичних новотворів поетів-дисидентів 60 – 70-х років ХХ століття (на матеріалі поезії В. Стуса, І. Калинця, І. Світличного, Г. Чубая)” О. Тимочко).

Продовженням лексикографічної серії став п’ятий випуск, присвячений 120-річчю від Дня народження П. Тичини, “Мовотворчість Павла Тичини у дзеркалі третього тисячоліття” (Острог, 2011). Науковий збірник уміщає статті провідних мовознавців: С. Богдан, Г. Вокальчук, Г. Губаревої, С. Єрмоленко, В. Калашника, І. Лонської, Н. Мех та М. Степаненка. Особливої уваги заслуговує “Словник авторських лексичних новотворів Павла Тичини” О. Кирилюк [12, с. 181 – 263].

Як зазначає укладач, “Академічне видання творів П. Тичини у 12 томах, здійснене у 80-х роках ХХ ст., зумовило потребу по-новому поглянути на словотворчу практику поета згідно з сучасними вимогами словникового представлення авторської неологічної лексики” [12, с. 176]. Словникове представлення АЛН П. Тичини здійснювалося згідно з теоретичними засадами лексикографічного опису авторської неологічної лексики, розробленими Г. Вокальчук [4, с. 44–68]. Унаслідок опрацювання поетичних текстів із 12-томного видання творів П. Тичини було сформовано реєстр АЛН, що сягає близько 1100 одиниць, що в кількісному відношенні майже вдвічі перевищує реєстр АЛН у словнику Г. Колесником (637 одиниць).

Після ретельної перевірки за лексикографічними джерелами Кирилюк О. було вилучено низку слів, оскільки, як було встановлено, такі одиниці фіксувалися в загальномовних словниках ще до укладання словника АЛН Г. Колесником. До них належать: *дужний, кружно, квітний, клін, круглобіястий, майва, поганство* та ін. [12, с. 179].

Неологія П. Тичини представлена в аналізованому словнику якнайповніше, що забезпечує наукову і практичну вартість лексикографічної праці, сприяє подальшому дослідженню словотворчої практики видатного майстра українського слова.

Як бачимо, аналізовані словники мають спільну мету – системний лексикографічний опис новотворів конкретного автора або ж представників певного літературного угруповання (чи регіону) згідно з сучасними науковими принципами лексикографічного опрацювання неологічного матеріалу.

Отже, актуальним на наш час є лексикографічний опис неологічного арсеналу поезії, тобто створення словників авторських неологізмів, які сприятимуть подальшим лексикологічним і дериватологічним дослідженням мовотворчості провідних українських письменників.

Література:

1. Адах Н. А. Авторські лексичні новотвори Василя Барки: (семантико-дериваційний та лексикографічний аспекти) / Н. А. Адах ; за ред. Г. М. Вокальчук. – Рівне : Видавництво Олега Зеня, 2007. – 136 с.
2. Віняр Г. М. Словник новотворів української мови (кінець 80-х – початок 90-х років XX століття) / Г. М. Віняр, Л. Р. Шпачук. – Кривий Ріг, 2000. – 117 с.
3. Віняр Г. М. Словник новотворів української мови кінця XX століття / Г. М. Віняр, Л. Р. Шпачук. – Вип. 2. – Кривий Ріг, 2002. – 180 с.
4. Вокальчук Г. М. Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії XX століття / Г. М. Вокальчук // Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії XX століття (лексикографічний аспект) / Г. М. Вокальчук ; за ред. А. П. Грищенка. – Рівне : РДГУ, 2004. – С. 94–492.
5. Вокальчук Г. М. Словник лексичних новотворів Михайля Семенка / Г. М. Вокальчук // Вокальчук Г. М. „Я – беззразковості поет” (словотворчість Михайля Семенка) : [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Рівне : Перспектива, 2006. – С. 141–176.
6. Вокальчук Г. М. Словотворчість українських поетів XX століття: [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Острог : Національний університет “Острозька академія”, 2008. – 536 с.
7. Київські неокласики: словотворчість / Н. В. Гаврилюк ; відп. ред. Г. М. Вокальчук. – Острог: Вид-во НаУ „Острозька академія”, 2009. – 216 с. (Лексикографічна серія „Українська індивідуально-авторська неографія”; вип. 2).
8. Колесник Г. М. “Нове життя нового прагне слова” / Г. М. Колесник // Рильський М. Т. Як парость виноградної лози ; відп. ред. І. К. Білодід. – К. : Наук. думка, 1973. – С. 227–260.
9. Колоїз Ж. В. Тлумачно-словотвірний словник okazіоналізмів / Ж. В. Колоїз. – Кривий Ріг : ТОВ „ЯВВА”, 2003. – 168 с.
10. Мазурик Д. Нове в українській лексиці. Словник-довідник / Д. Мазурик. – Львів: Світ, 2002. – 130 с.
11. Максимчук В. В. Короткий словник авторських лексичних новотворів поетів Рівненщини / В. В. Максимчук; за ред. Г. М. Вокальчук // Проблеми й перспективи авторської лексикографії. “Регіональний”

словник неолексем (Рівненщина). – Вид. 2-ге, випр. і доповн. [уклад. Г. М. Вокальчук]. Острог: Вид-во НаУ "Острозька академія", 2008. – С. 79 – 192.

12. Мовотворчість Павла Тичини у дзеркалі третього тисячоліття: [збірник наукових праць; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2011. – 268с. (Лексикографічна серія "Українська індивідуально-авторська неографія"; вип. 5).

13. Нелюба А. Лексико-словотвірні інновації (2004–2006) : [словник] / А. Нелюба, С. Нелюба. – Харків : Майдан, 2007. – 144 с.

14. Словник поетичної мови Василя Стуса. Рідковживані слова та індивідуально-авторські новотвори / [уклад. Л. В. Оліфіренко]. – К. : Абрис, 2003. – 90 с.

15. Сологуб Н. М. Мовний портрет Яра Славутича / Н. М. Сологуб. – К. : Дніпро; Вінніпег : Українська Вільна Академія Наук, 1999. – 152 с.

16. Українська мова: Енциклопедія/ редкол.: Русанівський В., Тараненко О., Зяблюк М. та ін. – 2-ге вид. випр. і доп. – К.: "Укр. енцикл." ім. М.П. Бажана, 2004. – 824 с.

17. Цапук І. В. Короткий словник авторських лексичних новотворів Ліни Костенко / І. В.Цапук // Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський: [збірник наукових праць ; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог: Вид-во НаУ „Острозька академія”, 2010. – С. 106–121. (Лексикографічна серія „Українська індивідуально-авторська неографія”. Вип. 3).

УДК 82.09(477)

Усач Наталія

ХУДОЖНІЙ ЧАС ТА ПРОСТІР В РОМАНІ УЛАСА САМЧУКА “МАРІЯ”

У статті здійснюється спроба аналізу специфіки вияву та функціонування художнього часу й простору в романі Уласа Самчука “Марія”.

Ключові слова: художній простір, художній час, хроно-топ, фабула, сюжет, нарація, оніми.

В статье делается попытка проанализировать специфику проявления и функционирования художественного времени и художественного пространства в романе Уласа Самчука “Мария”.

Ключевые слова: художественное пространство, художественное время, хронотоп, фабула, сюжет, наррация, онимы.

The article attempts to analyze the specific expression and function of art time and art space in the novel Ulas Samchuk “Maria”.

Keywords: artistic space, artistic time, chronotope, plot, story, narration, onym.

Останнім часом значно підвищився інтерес літературознавців до проблеми аналізу художнього часу й простору. Це зумовлюється передусім тим, що час і простір є провідними елементами в будові художньої дійсності, яка певним чином відтворює реальний світ і людину в її зовнішньому та внутрішньому бутті.

Упродовж ХХ ст. вирішенням цієї проблеми в літературі займалися такі дослідники, як: М.Бахтін [2], М.Бланшо [3], М.Гей [4], А.Гуревич [5], А.Єсін [7], Д.Лихачов [9], Д.Лой [10], Ю.Лотман [11], В.Топоров [13], Б.Успенський [14], О.Ухтомський [15], Ф.Федоров [16], О.Шупти-В’язовська [17] та ін. Висловлені ними положення є надійним теоретичним підґрунтям більшості сучасних досліджень.

На означення часопростору О.Ухтомським був уведений, а М.Бахтіним глибоко розроблений термін “хронотоп”. На думку

М.Бахтіна, хронотоп – це "...суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі..." [2, 234]. Однак, введена в літературознавство категорія не заперечує можливості аналізу окремо художнього часу й художнього простору.

Час і простір – важливі складові художнього світу твору. Вони формують образ світу, представлений у творі, сприяють вираженню авторської позиції. Вибір просторових та часових координат є значущим для втілення концепції світу митця. Художній час і простір тісно пов'язані з категоріями поетики – жанром, стилем, образом, фабулою, сюжетом, нарацією та ін. Час і простір у літературному творі сприяють створенню й розкриттю художніх образів. Разом з іншими компонентами тексту вони визначають зміст і форму жанрів, їхню динаміку, взаємодію жанрових різновидів. Категорії часу та простору пов'язані з розвитком загальних та індивідуальних стилів. Для характеристики художнього часу та простору важливе значення має також родова приналежність твору [2; 7].

Оскільки основною формою організації подій у творі є сюжет, що реалізує певну фабулу, то основними формами часу в літературному творі можна вважати час фабульний (коли події відбулися в хронологічній послідовності), час сюжетний (порядок художньої організації подій), а також час наративний (коли й ким про події повідомлено) [11].

Якщо реальний час має досить обмежену кількість різновидів (минуле, теперішнє, майбутнє; рік, доба, година та ін.), то художній час за своєю семантикою і функціями має багато різновидів: час біографічний, історичний, міфопоетичний, символічний, фантастичний тощо. Час у літературному творі, на відміну від послідовності та циклічності реального часу, може прискорюватися та уповільнюватися, призупинятися, повертатися до минулого, проникати в майбутнє, поєднувати в собі різноманітні часові потоки і т.д. [1; 14].

Роман Уласа Самчука "Марія" є предметом глибокого і різностороннього аналізу дослідників – С.Бородіци, І.Бурлакової, Т.Гафарової, О.Пастушенка, С.Пінчука, Н.Плетенчук, Н.Приходько, В.Рахманової, М.Стасика, В.Сулими, Н.Чечель та ін. Однак предметом детального наукового аналізу не була категорія художнього часу й простору роману.

Метою нашого дослідження є спроба простежити функціонування художнього часу й простору в романі Уласа Самчука "Марія".

Події роману охоплюють кілька десятиліть: у ньому автор худож-

ньо осмислює суспільні катаклізми, людські драми й трагедії в дореволюційний період, після жовтневого перевороту, в роки громадянської війни і в час злочинних більшовицьких реформ 30-х років, наслідком яких був геноцид, що забрав з життя близько 10 мільйонів чоловік.

Всі події в романі нерозривно пов'язані з життям головної героїні Марії, образ якої автор підносить до символу України. Вже перші слова твору говорять про трагічний образ героїні, адже дні її лічені: *“Коли не рахувати останніх трьох, то Марія зустріла й провела двадцять шість тисяч двісті п'ятдесят вісім днів. Стільки разів сходило для неї сонце, стільки разів переживала насолоду буття, стільки разів бачила або відчувала небо, запах сонячного тепла й землі”* [12, 7].

Початок її життя був розкішним. Марія-немовля – *“жива репетлива дійсність”*, вона розкошувала: *“Не раз прокинеться від сну, нап'ється з материного лона пахучого напою і наповнюється радістю... Белькоче, піднімає до самого носа ноженьята, завзято пацає ними, розчепірює ледь помітні пальченьята, завзято ловить щось настирливе перед очима”* [12, 7]. Із цим властивим справжньому борцеві за існування щирим завзяттям Марія пройде весь відведений їй долею шлях. Та ось перше лихо, яке довго не могла збагнути Марія: вона – сирота. Розпочались поневіряння маленької героїні: життя в убогій тітчиній родині, де ще *“п'ятеро крикливих ротів”* [12, 11], що *“хочуть самі обов'язково щодня їсти”* [12, 11]. Час плине, і з недоглянутої, циганкуватої, з *“великим набубнявілим животиком”* дівчини виросла красуня, за якою упали хлопці з усіх околиць, а згодом ми бачимо Марію-матір. Героїня Самчуком обожнена, він намагається подати її життя в чіткому хронологічному порядку день за днем, рік за роком.

У змістовий шар тексту закладена ідея повторюваності – в зображенні основних періодів Маріїного життя, починаючи від дитинства, років молодості до зрілості і старості, які сприймаються як природний кругообіг, а це дає підстави стверджувати про циклічність художнього часу як принципу побудови роману. Він простежується, по-перше, в картинах щоразу нової пори року, які беруть на себе функцію тла розповіді. По-друге, у зміні дня й ночі, які так само мають певне символічне навантаження.

З давніх-давен пори року асоціювалися в основному з землеробським циклом: осінь – час вмирання, весна – відродження. Це ми можемо помітити і в творі: саме осінню, такою урожайною, коли

всі збирають плоди помирає Маріїн син Романьо. Однак, поряд із традиційною символікою, автор також вносить і певний контраст: це простежується в зображенні весняної пори, коли вся природа оживає – а люди гинуть із голоду.

Виникли давно і складають стійку систему емоційно-символічні значення: день – час праці, ніч – спокою, вечір – заспокоєння й відпочинку, ранок – пробудження. Згадуючи у творі про хороші роки, автор пише: *“Кожний схід сонця приносив працю, захід – відпочинок”* [12, 118]. Однак, наприклад, ніч не завжди є порою спокою. Вона також символізує час небезпеки, чогось невідомого, таємничого. Саме вночі Корній вбиває свого сина Максима, Гнат підпалює Маріїну хату.

В аналізованому романі варто звернути увагу на сновидіння, які неодноразово бачить Марія. Місце розташування картини сну в творі не буває випадковим і завжди пов’язане з його ідейним змістом. В нашому випадку сон є “забіганням” наперед. Паралель між картинами сну й сюжетом роману проектується на майбутнє персонажів. Сновидіння Марії виразили її підсвідоме передчуття подальшої долі героїв, адже кожного разу Марія бачила символічні картини, які сповіщали їй про те, що мало відбутися в майбутньому: це і смерть її сина Романа, і пожежа, і вбивство сина Максима.

Дуже потужний образ часу письменник створює наприкінці твору: *“26258-й день... день останній, день кінця. Тридцять днів гаснула сама Марія – покинута, самотня. ... Повільно наступила ніч... Ніч вічності”* [12, 141]. Автор називає точний час, який прожила головна героїня, враховує, кожний день.

Фабульний час в романі визначається конкретними хронологічними координатами, пов’язаними з життям героїв та з історією України на тогочасному етапі. Улас Самчук створює узагальнений образ складного й суперечливого часу України 1917–1933 рр. Також письменнику важливо показати емоційне сприйняття, суб’єктивне переживання подій людьми свого часу.

Сюжетний час у романі не виходить далеко за межі фабули, за межі біографії головної героїні.

Улас Самчук зображує давні традиційні проблеми моралі, любові й щастя, праці на землі, національної свідомості, трагедії України об’ємно і багатогранно завдяки використанню різних типів нарацій (авторська оповідь, діалоги та монологи героїв, непряма мова та ін.). Наративний дискурс надає подіям суб’єктивного забарвлення. Оскільки в центрі історичного процесу знаходиться

особистість, то оцінки й погляди персонажів, особистісне переживання часу героями досить важливі для розуміння драматичної епохи та місця людини в ній.

Простір твору так само досить широкий – це простір тодішньої України.

В романі Улас Самчук наводить цілий ряд історичних і сучасних хронотопних прикмет, онімів: антропоніми (назви історичних осіб: Грушевський, Кашенко, Ленін, Маркс, Микола II, Петлюра, Сталін), хороніми (Україна, Росія, Маньчжурія та ін.), ергоніми (газета “Пролетарська правда”, пісня “Світе тихий”, Центральна Рада, НЕП, УССР та ін.), теоніми (Бог, Матір Божа, Ісус Христос та ін.), ороніми (Карпати, Кавказ) та ін. Всі вони текстуально зумовлені й виконують важливі функції: служать для створення колориту певної епохи – кінець XIX ст. – перша третина XX ст.; створюють умови для відповідних асоціацій; увиразнюють думки читачів щодо описаних історичних подій та ін.

Дослідники Л.Бабенко [1], М.Бахтін [2], М.Дудорова [6], Д.Лихачов [9], Ю.Лотман [11] та інші під час опису художнього простору говорять про його відкритість / замкненість. Як зазначає М.Дудорова, “будь-який тип художнього простору володіє рядом таких характеристик, як орієнтація відносно суб’єкта по горизонтальній чи вертикальній осі, замкнутість / відкритість, протяжність / звернутість тощо” [6, 447].

Для “відкритого” простору характерна відсутність його меж, протяжність, без початку й кінця, без перешкод, він не закріплений за певним куточком землі [6]. Варто зазначити, що в творі відкритий простір позначений лексемами штучного або природного походження. До відкритого простору штучного походження в романі Уласа Самчука “Марія” належать сад, стежка, село, вулиця, поле тощо. Численну групу лексем відкритого простору штучного походження формують лексеми дорога й сад.

В літературознавстві існує доволі багато праць, присвячених образу дороги як просторової координати. На думку дослідників, цей образ може мати різні значення: обрій, зміна почуттів, нові зустрічі, шлях до рідної оселі, пошуки себе та ін. Дехто з науковців, наприклад, М.Бахтін, Ю.Лотман говорять про те, що хронотоп дороги у творі може метафоризуватися як “життєвий шлях” [2; 11]. В аналізованому романі дорога – це джерело змін, вона символізує життєвий шлях, на якому може трапитися будь-що. І головний ге-

рой повинен зробити вибір, якою життєвою дорогою піти. Від цього вибору залежить його подальше життя. Наприклад: *"Постояла, ноги якось рушили і понесли Марію звичайною стежкою, туди, де носили її вже пару років. Нема тобі, Маріє, звороту. Йди до кінця"* [12, 49]. *"Підемо різними шляхами і чи зійдемося ще коли?"* [12, 85]. Як бачимо, в наведених реченнях лексеми *стежка* і *шлях* означають "життєву дорогу", яка в кожного своя. Однак помічаємо й те, що головна героїня Марія не боїться перешкод і труднощів, а йде по своєму "життєвому шляху" з надією на краще.

Символічне значення "життєвого шляху" Марії в цьому творі уособлює єдину історію цілого українського народу.

Ще одним досить поширеним в романі є образ саду. Якщо порівнювати народні вірування українців й погляди Уласа Самчука на символічне значення саду, то можна знайти деякі спільні риси. Наші предки вірили, що сад оберігає оселю. Вважалося: якщо біля хати немає дерев, то це недобре місце, де обов'язково є страждання. З рядків твору ми бачимо: *"Зник зелений хутір. Знівечено сад"* [12, 134]. Через образ *"знівеченого саду"* автор зображує втрачене, відібране щастя, яке буде довго відновлюватися. І, навпаки, красиві, живописні сади змальовує письменник там, де зображуються щасливі, приємні моменти: *"Сад розлігся, пасіка гуде. Восени клуні тріщать від збіжжя. Навколо скирти пшениці та вівса. Сад сипне яблуками, сливами"* [12, 14].

Відкритий простір природного походження в романі представлений цілим рядом просторових номінацій, зокрема це небо, сонце, хмарини, місяць, земля, рідний край, ліс тощо.

Досить часто в романі зустрічаємо образ неба, яке завжди уособлює нескінченний простір: *"Зоріє також небо і також всі вікна хат"* [12, 77].

Небо може викликати й певні переживання, потаємні думки героїв, як от, наприклад, в ніч перед Пасхою все довкола й навіть небо говорить, що наближається величне свято: *"Час від часу монастирська дзвіниця освічується, ніби блискавкою, виразно на хвилюк вирине з темноти і сховається знов, а в темно зоряне небо вривається і розсипається на безліч барвних вогнів довжелезна ракета"* [12, 78]. Образ неба може символізувати й перешкоди, і щасливі дні. У цьому контексті варто згадати, як Гнат звертається до людей: *"Ви жили у цьому краю, бачили його широкі простори, бачили небо, налите теплом, налите барвами, яких ніде більше нема"*

[12, 133]. В цьому реченні небо символізує щасливі для людей дні, про які вони на цей момент можуть лише згадувати.

Отже, небо завжди символізує нескінченний простір. Воно може набувати рис жорстокості та доброти, символізувати спокій або тривогу. Автор асоціює також небо з Богом або Всесвітом, який має безліч таємниць, проте завжди величний: *“Чому зітхаєте і звертаєте ваш погляд до неба”* [12, 133].

Дуже часто в романі зустрічається й образ сонця, яке, виступаючи частиною пейзажу, має особливе символічне значення. Кожен схід сонця приносив людям працю, а захід – відпочинок: *“Сонце допомагало життю. Он парує широке поле. Воно вимагає зерна. Встає раненько селянин, хреститься на схід сонцеві і плужиться на ниву”* [12, 54]. Сонце в творі є й провісником чогось страшного, біди: *“Сонце не захотіло світити і почорніло, а люди дивилися здивовано і пророкували бородачі, що настане брань велика і полетиться скрізь, як широка земля, людська кров”* [12, 89]. Як бачимо неабияке значення відіграє чорний колір – колір смутку, печалі, горя, трауру.

Отже, одна з найважливіших функцій пейзажу полягає в тому, що він може бути опосередкованим засобом характеристики героїв художнього твору, контрастно протиставлятися або зіставлятися з душевним емоційним станом людини, складати чуттєвий, психологічний фон розвитку сюжету. Тобто якщо автор включає у свій твір описи природи, це завжди чимось вмотивовано. Природа у творі може виступати “своєрідною мовою”, щось символізувати.

Щодо “закритого простору”, то, як зазначає М.Дудорова, “закритий простір передусім пов’язаний з людською діяльністю, і, відповідно, з артефактами...” [6, 446].

Найбільш уживаними образами “закритого” простору в романі є хата, двір, церква, а також такі номінації закритого простору, які є частиною будівель і приміщень або асоціативно з ними пов’язані – двері, поріг, вікно, стіна, колодязь та ін.

Саме інтер’єр (речове оточення персонажів та їхніх дій, опис приміщень, побуту, предметів тощо) допомагає детальніше уявити той час, коли відбуваються події у творі, зробити висновок про тогочасне становище загалом.

“Дім”, на думку А.Єсіна, є “однією з основних типологічних моделей простору, що представляють собою змістовні форми, які, зберігаючи свій загальний широкий сенс індивідуалізуються автором” [7, 59]. Улас Самчук у романі досить часто звертається

до опису житла. Ось, наприклад, ми бачимо новозбудовану хату Гната: *"цегляна", "кути й комин обарвлений", "стріха бляшана й розмальована на зелено"* [12, 22], – чи, наприклад, напіврозвалену хатину Корнія. Такий опис простору житла дозволяє створити максимально повну картину життя людей.

Облаштування будинку Марії розкриває також ставлення її до релігії. Адже ми спостерігаємо, що де б вона не жила, завжди в її оселі є образи, до яких вона ставиться з великою пошаною.

Таким чином, простір будинку, двору, саду Марії можна визначити як ідилічний хронотоп. Тут ми бачимо простих, добрих людей, чие життя проходить в чесній праці й турботі про ближнього. Однак у цьому просторі не знаходить собі місця Максим і зрештою руйнує його.

Доволі часто у творі зустрічається простір колодязя, який також відіграє важливу роль в нашому дослідженні. Колодязь і криницю ще з давніх часів в Україні вважали священними, тому що вони пов'язані з водою – джерелом життя. І, як бачимо, в творі колодязь завжди був потрібен як для людей, так і для худоби. Він виступає й місцем зустрічі, адже саме біля нього зав'язалася дружба Корнія з Марією. Безумовно, зображений в романі закинутий колодязь має певне символічне значення – зруйноване щастя, відібране благополуччя: *"Он там закинутий колодязь. Корній підійшов до нього і зупинився на тому місці, де колись витягала Марія воду"* [12, 131].

У романі "Марія" життя персонажів проходить у двох художніх площинах. З одного боку, перед читачем розгортається простір – яскравий, насичений емоціями, змістом, сонцем і, головне, любов'ю. У ньому проходять будні сім'ї Марії. З іншого боку, простір злочинства, злиднів, голоду, страждань. Найстрашніше, що в цьому просторі минає практично все життя Марії.

І, незважаючи на те, що історичні часи, зображені у творі, вже минули, суспільні проблеми тієї доби минулися, Улас Самчук ставить ширші за суспільні проблеми – зокрема проблеми морально-етичного й філософського рівня. Проблема свободи, людської гідності, безкорисливої взаємодопомоги та любові до ближнього залишаються актуальними за всіх часів.

Отож, простеживши функціонування художнього часу й художнього простору в романі "Марія", можна сказати, що вони мають передусім сюжетотворче значення і є організаційними центрами основних подій, які описує автор. Окрім того, моделі художнього простору й часу безпосередньо впливають на вчинки й характери персонажів та надають героям додаткових характеристик.

Література:

1. Бабенко Л.Г. Русская глагольная лексика : денотативное пространство : [кол. монография] / Под общ. ред. Л.Г.Бабенко. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 460 с.
2. Бахтин М.М. Время и пространство в романе / М.М.Бахтин // Вопросы литературы. – 1974. – № 3. – С. 133–179.
3. Бланшо М. Пространство литературы / М.Бланшо. – К. : Логос, 2002. – 288 с.
4. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н.К.Гей. – М. : Наука, 1975. – 472 с.
5. Гуревич А.Я. Что есть время / А.Я.Гуревич // Вопросы литературы. 1968. – №11. – С. 151–174.
6. Дудорова М.В. Опыт описания пространственного образа в поэзии И.Анненского / М.В.Дудорова // Новая Россия : новые явления в языке и науке о языке : [материалы всероссийской научной конференции, 14–16 апр. 2005 г., – Екатеринбург, Россия] / Под. ред. Л.Г.Бабенко. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2005. – С. 444–450.
7. Есин А.Б. Время и пространство / А.Б.Есин // Литературоведение. Культурология : [избранные труды]. – М. : Флинта, Наука, 2002. – С.82–97.
8. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів / В.Лесин, О.Пулинець. – К. : Радянська школа, 1971. – 487 с.
9. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С.Лихачев. – Л. : Наука, 1967. – 372 с.
10. Лой А.Н. Социально-историческое содержание категорий “Время” и “Пространство” / А.Н.Лой. – Киев : Наукова думка, 1978. – 133 с.
11. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики / Ю.М.Лотман. – СПб : Искусство, 2000. – 442 с.
12. Самчук У. Марія : Хроніка одного життя / У.Самчук. – К. : Рад. письменник, 1991. – 187 с.
13. Топоров В.Н. Простір і текст / В.Н.Топоров // Текст : Семантика і структура. – М., 1983. – С. 227–284.
14. Успенский Б.А. Семиотика искусства / Б.А.Успенский. – М. : Школа “Язык русской культуры”, 1995. – 357 с.
15. Ухтомский А.А. Доминанта души Текст : из гуманитарного наследия / А.А.Ухтомский. – Рыбинск : Рыб. Подворье, 2000. – 605 с.
16. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир : пространство и время / Ф.П.Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 456 с.
17. Шупта-В’язовська О. Проблеми вивчення художнього часу і простору в контексті літературознавчої термінології / О.Шупта-В’язовська // Історично-літературний журнал. – 2007. – №13. – С. 4–54.

УДК 821.12 – 32.09 + 398.8 (= 161.2)

Хмель Віра

АПОЛОГІЯ ФРИВОЛЬНОГО В "ДЕКАМЕРОНІ" БОКАЧЧО ТА СОРОМІЦЬКІЙ ЛІРИЦІ УКРАЇНЦІВ

Стаття присвячена семантико-компаративному аналізу еротичних новел з "Декамерону" Дж. Боккаччо та українських текстів сороміцької лірики. У ній порушується проблема апології фривольних текстів як матеріалу наукових спостережень.

Ключові слова: декамеронівські новели, українська сороміцька лірика, літературний і фольклорний жанри, спільне, відмінне, реценція, апологія, цінність.

Статья посвящена семантико-компаративному анализу эротических новелл из "Декамерона" Дж. Боккаччо и украинских текстов срамной лирики. В ней затрагивается проблема апологии фривольных текстов как материала научных наблюдений.

Ключевые слова: декамероновские новеллы, украинская срамная лирика, литературный и фольклорный жанры, общее, отличное, реценция, апология, ценность.

The article deals with the semantic-comparativ analysys of erotic novels from "Decameron" by Boccaccho and Ukrainian texts of frivolous lyrics. It touches upon the problem of apology of frivolous texts as the material for scientific observation.

Key words: decameron stories, Ukrainian bawdy lyrics, folklore and literary genres, sharing, excellent, reception, apology, value.

Особа-творець, як і особа-носій національної культури, є носіями цінностей тієї епохи, яку вони проживають, почасти тих *цінностей*, які певними засобами вживлені у конкретних літературних або фольклорних зразках. Як філософська категорія цінність має бінарну природу – позитивної чи негативної оцінки суспільного явища. На певному етапі людського буття вона виконує аксіологічну роль, набуває життєвого сенсу, може прийматися або заперечуватись

більшістю чи меншістю. Але є й такі ціннісні орієнтири, що в усі часи викликали контрверсійне ставлення з боку людської спільноти. Саме такими є твори словесності – декамеронівські новели фривольного змісту Дж. Боккаччо та українські сороміцькі пісні.

На перший погляд це аж надто віддалені і часом, і територіально, і... жанрово об'єкти для дослідження. Чи ж можна знайти щось спільне у різножанрових зразках?.. Саме з'ясування сутності об'єктивації і рецепції фривольного у спільностях та відмінностях, а також його апологізація є метою статті.

Чотирнадцяте століття в Італії належало ще добі Середньовіччя, центральне місце якої займав Бог. Дж. Боккаччо Богові протиставляє людину з її одвічними прагненнями повноти життя та гармонії духу і плоті. Поява твору, у якому містились непристойні новели, підірвала усталені моральні норми¹ середньовічної епохи. Не викликає подиву факт прийняття такого твору в національну італійську літературу через сто літ після його появи з позитивною “проторенесансною” оцінкою. Але ще й до сьогодні окремі новели еротичного змісту викликають неоднозначну оцінку, а почасти й зовсім заперечуються. Аналогічне можна стверджувати й про українську сороміцьку лірику. Як складова українського фольклору сороміцькі пісні виникали на певних етапах людського життя, функціонували в календарних і родинних обрядах та поза ними. Однак переважна більшість етнографів вважали за краще не записувати подібних текстів, а як і записували (М. Максимович, З. Доленго-Ходаковський, С. Лукашевич, Т. Шевченко, М. Гоголь, І. Франко), то не друкували. Вагомий внесок у збереженні й дослідженні жанру здійснив Володимир Гнатюк. Етнограф і фольклорист із солідним багажем наукових праць, він власноручно і з допомогою респондентів записав велику кількість сороміцького пісенного фольклору. Із двадцяти томів різножанрового матеріалу² два складає фольклор сороміцький, відверто еротичного, а то й, за оцінкою німецьких стражів закону, “грубо порнографічного”³ характеру. Сам науковець позитивно оцінює власний науковий інтерес. У Заяві до королівського суду в Берліні⁴ В. Гнатюк мотивує, що подібні жанри існують в усіх народів, які стоять на різних ступенях культури, і мають певну вартість для науки.

Еротичні новели “Декамерону” Дж. Боккаччо, як і тексти української сороміцької лірики, постійно були у зоні суперечностей. В оцінці їх естетики і етичного спрямування, сфери побутування і

лексичних особливостей вони програвали соліднішим жанрам чи творам. Як стверджує М. Сулима – автор передмов до першого вітчизняного видання⁵ сороміцьких пісень, – “те, що співалося народом, від народу ж і приховувалося”.⁶

У будь-якій культурі кожної епохи любов і пристрасть займає одне з головних місць. Переконливими аргументами можуть бути поважні й загальновідомі пам’ятки, як-от Біблія, а також жанри фольклору та літератури. Сила еротичних почуттів у контексті соціальних взаємин сформувала конкретні поняття любові. Як відомо, епоха Середньовіччя з теоцентричною філософією сповідувала любов до ближнього, братську любов до людей, пристрасну – до Бога. Така любов називається любов’ю “агапе”, вона носить переважно духовний характер. У цей час формується інше поняття любові – “аморе”, яку прославили у поезії трубадури й мінезінгери. Куртуазна любов (аморе) збереглась у романах про Трістана й Ізольду, Елоїзу й Абеляра, Парсифаль. Її сутністю були приховані взаємини коханців, їх вірність одне одному. Існувало й поняття “еротичної” любові, але воно мало духовне начало також. Еротичну любов стверджували гуманісти Відродження. Одним із них був Дж. Боккаччо. У його відомому “Декамероні” любов осмислюється як природне людське почуття у духовних, фізичних і тілесних проявах. Поєднана із соціальними й моральними нормами вона проявляє різну силу.

В одній з новел йдеться про високого, вродливого юнака на ім’я Галезо, якого прозвали Кімоном, (що означає “баран”). На відміну від своїх братів він вдався трохи недоумкуватим.⁷ Через те зажурений батько віддає його на село, де він зустрічається з прекрасною Іфігенією, яка притягує його своєю вродою та жіночими звабами: “Почав Кімон усі її принади поодинці перебирати: “волосся,...ніс і губи, шию й плечі, а надто приваблювали його перса, ще не зовсім викруглені” [ДV.1, 298]. Глибинна свідомість юнака віднайшла відомий об’єкт для порівняння: “чи то часом не богиня яка” [ДV.1, 298]. Його вразила врода Іфігенії “амуровою стрілою”, активізувала бажання досягти її. Під впливом любові з недоумкуватого Кімона стає розумний, вправний, вмілий у всякій справі, шляхетний юнак. Звдяки власним зусиллям він зазнає особистісного переродження. А подолавши ряд випробувань,⁸ досягає своєї мети – Іфігенії. Духовна метаморфоза Кімона частково збігається із сутністю духовної любові.

Дуже часто сила тілесного потягу, що базується ще й на обопільному духовному зацікавленні, переростає в любов “аморе”. Подібні взаємини спостерігаються між представниками шляхетних родів. Маючи гарну дружину, молодий шляхтич Річардо закохується в неаполітанку Кателлу [див. Д III. 6]. Щоб привернути її увагу, викликати ревності, Річардо влаштовує бої й турніри. Ціною обману йому вдається заманити красуню в лазню і справно “виорати грядочку” чужій, але жаданій жінці. Пошляхетному Річардо сприймає докір і обурення бажаної дами, чим висловлює прагнення довічного Кателлиного панування над ним [див.: Д III. 6, 189]. Новела передає розвиток почуттів: від духовних – до тілесних, коли обоє закохані “спізнали остаточну мету кохання”.

Але в більшості еротичних новел “Декамерона” переважають теми тілесних насолод. Проста монашка і шляхетна королева перед силою еросу абсолютно рівні. Автор уводить їх в різні пікантні ситуації так, що високочинство приземлюється, простацтво вивисується.

Середньовічна епоха стверджувала християнську любов до Бога, неприйняття тілесної пристрасті й сексу. Безшлюбність і незайманість підносились як християнсько-моральні ідеали. Боккаччо ж відділяє людину від Бога, по-новаторському зображає служителів християнської віри – ченців, монахинь, абатів, навіть новонавернених. Тілесні стосунки є основним ферментом і українських сороміцьких пісень. “Здорового та міцносилоного ченчика”, якого “не брали ні пости, ні молитви” здолала плотська хіть [див. Д I. 6, 60]. Віддаючись бажанню, чернець оскверняє не лише свій сан, але й святиню – келію, – з якою органічно пов’язаний через власну обітницю служити Богові й дотримуватись celibату. Енергія еросу вводить у гріх не лише ченця, а й настоятеля, котрого зваблює можливість статевого задоволення, і він стає спільником хитрого монаха. Автор вдало використовує дієслово “підлягати”, яке концентрує в собі зміст морального відступництва (гріха): “Ви досі не наставляли мене, що монахи мусять підлягати не тільки постам і чужим, а й жінкам” [Д I. 6, 62]. Подібну ситуацію передає текст української пісні: *“Сидить чернець на черниці./ Прийшов к єму хлопчець./ Що ти робиш, отче?/ Спасаяся, хлопче.”*⁹ Синонімічне до “рятуватися” дієслово “спасаяся” є кодом до оберненого сприйняття всього тексту, який і презентує сцену порушення моральних засад, культивованих християнською мораллю.

Ледачий і розпусний шахрай Берто делла Масса постригся в ченці-мінорити, ставши отцем Альберто [ДІV. 2, 251]. Надалі сповідуючи дві моралі – грішника і праведника – зажив авторитету і слави “святого отця”. Але спокуса статевого задоволення руйнує його світ. Зустріч із красивою “безголовою” монною Лізеттою на сповіді спокусила отця звідати її сексуальних радощів: [див. ДІV. 2, 252]. Удаючись до містичної вигадки про сексуальне бажання архангела Гавриїла, отець досягає власної мети, але згодом втрачає легко здобуте становище священника: ерос зіграв деструктивну роль.

“Чернець бабу повалив на льоду: // “Давай, бабо, коляду”. // Баба ся в чернця просить, // Баба животиною підносить [129, №259]. Як і отець Альберто, український чернець виявляє у текстовій ситуації поведінку чоловіка-агресора. Жіночим вдоволенням сповнена друга частина пісні: *“Слава ж тобі, чернче, / Твоїй благостині, / Що ти порадив / Моїй животині”*. Парадоксально, але духовна особа в українських криптадіях є притягальною для простолюду (принаймні на вербальному рівні): *“Пропав баран і ягниця, / А я стала молодиця / В гаю зелененькім / З попом молоденьким.”*¹⁰ Винуватцем дівочого гріха є той, хто культивує збереження дівочої цноти до шлюбу. Якщо вказана пісня має моралізаторський аспект (у цьому переконує подальше розгортання тексту), то ряд соромицьких пісень містять природний інтерес до прихованого статевого життя священників: *“Ой казали, попи не.....! / А де ж у їх діти беруться? / Чи з соломи? / Чи з полови? / Чи з яшиного куля? / Чи з попового гудля?” [159, №96].* Сільське середовище, привнесене Дж. Боккаччо, доповнює світ еротичних утіх духовних осіб. Ті ж самі бажання вдовольнити статево хіть, інтриги, фантазії, пікантні сцени, а то й втрата... сану. Скажімо, тілесні вдоволення парохів з монною Белькольоре мають ціну його киреї [див. ДVІІІ.2].

Вроджені сексуальні потяги (З. Фройд) керують поведінкою і жінки-черниці. Садівник Мазетто, міцний тілом, енергійний, вродливий юнак, наймається в жіночий монастир, чим порушує усталений порядок священної установи. Його чоловічою принадою спокушаються не лише черниці, а й сама абатиса. Еротико-сексуальний потяг спонукає її до активних, хоч і заборонених, дій: *“...повела його до себе в покої і тримала там кілька день, тим гріхом не раз та й не два усолоджуючись, що інших, бувало, за нього картала” [Д ІІІ.1,172].*

Інтерпретуючи Лоуренсового “Коханця Леді Чатерлей”, Кейт Мілет констатує, що взаємини між статями – це питання, хто панує,

а кому коритись.¹¹ Продовжуючи думку рядками вищезгаданого твору, авторка стверджує, що “бажання спалахувало в чоловіка, а жінка відповідала на нього. В Італії так тривало дуже довго”.¹² Дж. Боккаччо представляє дещо іншу жінку – ініціативну, винахідливу, таку, що вміє любити свого чоловіка й мати коханця водночас без ущербу власним чеснотам, жінку феміністичного стибу. Такою жінкою є лікариха [див. Д Х. 10].¹³ За твердженням Я. Буркхардта, у період Відродження урівнюються права чоловіка і жінки. Жінка займає активну, особистісну позицію: вона впевнена в собі, вміє себе захистити, може сама розпоряджатись своїм життям.¹⁴ Мадонна Філіппа [див. Д VI.7] не боїться оприлюднення тілесно-інтимних стосунків з чоловіками. Пані шляхетна, прекрасно володіє мистецтвом слова, вона заводить собі на втіху “родовитого й хорошого кавалера”. Впіймана чоловіком на гарячому, жінка сміливо заявляє про свій гріх у суді. Проте зрадницею себе не визнає, мотивуючи тим, що ні разу не відмовила чоловікові у його подружньому домаганні: “Якщо він завжди брав із мене все, що йому було потрібно й люблю, то що я мала робити з лишками: собакам викидати, чи що? Чи не краще ж оддати їх шляхетному чоловікові, що любить мене як душу, ніж мають вони гинути намарно” [Д VI. 7,368]. Філіппа звинувачує і законодавців, які не врахували думки жінки при створенні закону для неї. У такий спосіб вона не лише виправдовує себе, але й домагається скасування нелюдського закону для невірних жінок. Серед репертуару сороміцьких пісень аналогічних не трапляється, за винятком запису З. Доленго-Ходаковського.¹⁵

Жінка “...повинна оберігати честь свою і цноту паче життя свого і хоронитись од усякої скверни, хоч і нелегко буває, задля слабості нашої, повністю уникати всіх спокус; але, на мою думку, та, котра грішить заради грошей, заслуговує на спалення, а котра з любові (ми ж усі знаємо її велику силу), тій можна і простити, як і не надто суворо судити...” [Д VIII.1, 435-436]. Такою сентенцією починається оповідка про любовні почуття Гульфарда до жінки багатого купця, які девальвуються через умову купчихи: заплатити двісті золотих за тілесну насолоду з нею. Але оплачене кохання номінується послугою. Воно прийнятне в середовищі повій і сутенерів, що не вміщається в рамках традиційної суспільної моралі. Очевидно, через те й втрачає інтерес до корисливої дами Гульфард.

Мотив компенсації за тілесні насолоди трапляється і в українських криптадіях: “Ой поїхав мій миленький аж до Голамуцу,/ Купив мені

*спідниченьку, та на мене куцу. // Купив мені спідниченьку, червону за-
паску, / Забула-м запитати, за якую ласку. // Ой, за тоє, моя мила, за
тоє, за тоє / Не одну-сьмо нічку спали обоє, обоє [189, Б].* Своєрідним
обертонном, через ствердження неприйнятної поведінки, в жартівли-
во-іронічній формі заперечуються дошлюбні статеві взаємини.

Спектр забороненої любові особливо широкий як в українців,
так і в італійців. Їй часто сприяють ще й конкретні життєві обста-
вини. Використовуючи статус кумівства як ближчу спорідненість
з кумою у порівнянні з чоловіком (“хто рідніший вашому синові
– я, що його в хрест увів, чи ваш муж, що сплотив його?”), кум-
чернець, брат Рінальдо чинить перелюб з кумою у її подружньому
ложі під приводом замовляння глистів [див. Д VII.3, 395]. Чолові-
ча природа й енергія лібідо виправдовують його плотські утіхи з
чужою жінкою. В українській традиції статус кумівства має пев-
ні зобов’язання й заборони. Основною заборonoю є неможливість
шлюбу (апріорно можна продовжити –...і дошлюбних взаємин!)
між кумами. Але загальновідомим стало прислів’я, генетично
пов’язане з кумуванням: “*що то за кума, що під кумом не була?..*”
А на Хмельниччині й до сьогодні популярними є сороміцькі ряд-
ки прагматичного спрямування: “*Дай, кумо, дай, кумо, / Хіба тобі
шкода. / За це тобі восени / Виорю города.*”

По-різному укладені тексти українських криптадій з еротични-
ми взаєминами кумів: “*Ой то гай-дубина / Там сіножать кумина.
// Треба куми просити, / Щоб дала косити. // Коси, кумцю, кілька
хоч, / Тільки трави не толоч. // Моя трава густая – / Твоя коса
тупая [17, №44].*” Натяк на тупу “косу” вочевидь є жартівливим
докором-спонукуванням до еротичної забави. У тексті фігурують
основні “фрейдиські” символи, які використовуються психоаналі-
тиками для тлумачення подібних еротичних ситуацій: “коса тупая”
та “трава густая” як чоловічий та жіночий первні.

Залицання кума до куми, втілені в сороміцьких піснях, переда-
ються за допомогою різної символіки: “*...уночі – будем товкти на
печі*” [15, №35], кум “*просить в куми яндоли*” [59, № 65], “*А кум
куму полюбив, по садочку поводить*” [104, № 154].

Справжнім шедевром у морально-етичному та художньому пла-
ні є новела про Катерину і солов’я, в якій “іще збережена інерція
народної пісні” (Р. Хлодовський). Оповідка представляє еротичні
взаємини доньки шляхтича Катерини і панича Джанні [див. Д V. 4].
Щоб вдовольнитися любовно-тілесними втіхами з коханцем, вина-

хідлива дівчина виявляє бажання спати на балконі, мотивуючи своє бажання чарівним співом солов'я. Її батько мессер Ліціо перевіряє вранці, наскільки соловей приспав доньку, проте йому відкрилась несподівана картина: “Катерина правою рукою [обнімала – В.Х.] Річхардо за шию, а лівою схопила за грішне тіло...” [Д V. 4, 317], за того самого “солов'я”, що обіцяла слухати вночі. Апелюючи до здорового глузду, мессер Ліціо розв'язав ситуацію на користь молодих, узаконив їх взаємини. Практичність Катерининого батька, пікантність еротичних взаємин доньки не применшує художності новели, а підсилює її пісенну інерційність. В українській народнопісенній ліриці соловей має полісемантичну символіку: асоціюється з молодістю, веселощами, дівочими забавами (М. Костомаров). Уособлений в образ солов'я фалос кохання виявляє глибоко естетичну рецепцію. Одночасно апелюючи до відчуттів (“змислів” – І. Франко) зору, дотику і слуху, “соловей” спонукає реципієнта сукупно переживати гармонію солов'їної ночі, розбурханих почуттів і коїтусу (у новелі – “ганяти солов'я”). *Соловію, соловію, гречку сію, соловію, в'яжу, // Соловію мій маленький, з ким я спати ляжу? [210]*. Наведені рядки гуцульської коломийки за фольклорною семантикою солов'я і гречки (“гречку сію”) мотивують бажану еротичну ситуацію, прагнення тілесних забав також.

Не можна не згадати й гетеросексуальних стосунків, які порушує новела про П'єтро ді Вінчоло, його жінку і молодого кохання, котрому вночі доводилось і чоловікувати, і жінкувати водночас [див. Д V.10]. Серед сороміцької лірики подібних текстів не траплялось. Априорно можна припустити несумісність такої поведінки з традиційною мораллю українців.

Типологічна подібність “декамеронівських” оповідок і текстів сороміцької лірики зумовлена семантико-подієвими відповідностями, об'єктивованими в конкретних образах і епізодах; в рефлексіях та поведінці персонажів. Вагомим аргументом є притягальна сила еросу, яка мало чим відрізняється в українця й італійця. Реалізована партнерами еротична енергія виявляє антиномічну силу. Творча, вона представляє сублімовану енергію, що переростає в романтичні взаємини, сприяє переродженню особистості (новела про Кімона); виявляє обопільну насолоду в еротичному єднанні, спонукає до духовності й оздоровлення моралі.

Руйнівна сила активізується тоді, коли еротична пристрасть поєднується із дисгармонійними почуттями. Не підвищує святості

заборонена релігійними догматами активна реалізація сексуально-еротичної енергії служителями релігії, натомість сприяє роздвоєнню їх моралі, що номінується гріхом. Для подружжя надмірна еротичність одного з партнерів виявляється руйнівною також, однак поєднана з моральною роздвоєністю сприяє збереженню сім'ї, що є абсолютною константою для італійців, темою здорового гумору (який базується, однак, на життєвих реаліях!), для українців. Узагальненою буде думка про абсолютну співмірність еротико-сексуальної енергії, яку представляють літературний і фольклорний жанри.

В морально-етичному питанні новели Дж. Боккаччо та українські криптадії можна розглядати як позитивне явище, посередництвом якого виробляється рецептивна позиція на прийняття/неприйняття ситуативної поведінки, яку презентують тексти, само собою запаречується вживання обценної лексики, асоціативної з сексуальною агресивністю.

Використання фривольних текстів у наукових цілях сприяє усуненню ярлика "аморальності." Натомість визначає їх практичне використання як засіб аргументації певного теоретичного висновку. Як стверджував ще В. Гнатюк, чим вища культура народу, тим звироднілішим є його статеве життя. Натомість сексуальне життя малокультурної людини наближене до природи.¹⁶ То ж виходить, що життя італійця в культурному плані в порівнянні з українцем є до певної міри високим.

Література:

1. Див. Хлодовський Р. Про життя Дж.Боккаччо, про його творчість та про те, як зроблений "Декамерон" // Дж. Боккаччо. Декамерон / Перекл. з італ. – К.: Дніпро, 1970.
2. Див. Заява В.Гнатюка до королівського суду в Берліні від 4.06.1913. // ЗНТШ. – Львів. – Ф.309. – Оп.1.опр.2289. – арк.441.
3. Те саме джерело.
4. Див. джерело 5.
5. На першому році ХХІ століття вперше побачили світ збірки українського сороміцького фольклору "Бандурка" за редакцією М.Сулими та "Українські сороміцькі пісні" М. Красикова.
6. Бандурка. Українські сороміцькі пісні / Упоряд. передм. М.Сулими. – К.: Дніпро, 2001. – С. 5.
7. Див. Боккаччо Дж. Декамерон / Перекл. з італ. Дж. Боккаччо.- К.: Дніпро,1985. – С.297. Надалі посилання на те саме видання, у

тесті вказуватиметься день, порядковий номер новели вказаного дня і сторінка.

8. За композиційними особливостями новела нагадує героїко-фантастичну казку: головний персонаж Кімон з недоумка/дурника перетворюється на наймудрішого і вмілого в усякій справі юнака. (Різниця лиш у тому, що Кімон не використовує чарівних сил, а працею досягає позитивних результатів.) Щоб здобути наречену, Кімон вирушає в дорогу, де зазнає всіляких пригод. У поєдинках з Пасімундом перемагає, повертається додому з нареченою і живе щасливо.

9. Бандурка. Українські сороміцькі пісні / Упоряд. і автор передм. М.Сулима. – К.: Дніпро, 2001. – С.66. № 5. Надалі посилання на ту саму збірку, вказуватимуться лише сторінка і порядковий номер тексту на сторінці.

10. Колесса Ф. Улюблені пісні І.Франка. – К.: Мистецтво, 1966. – С.39, №22.

11. Мілет, Кейт. Сексуальна політика / Переклад з англ. – К.: Основи, 1998. – С.439.

12. Там само.

13. Вдосталь матеріально забезпечена чоловіком, вона мерзне “бідолаха, бо вночі не міг маестро як слід її вкривати” через свою старість. “Розважна й одважна” жінка знаходить “собі підмогу”. Вона вміло рятує коханця від небезпеки так, щоб не втратити своєї честі. Власною мудрістю і вірністю, зігнорована власним чоловіком, мудра і стримана Жілетта [див. Д III.9] зуміла завоювати власну честь: одружений не з власної волі з нелюбою, граф без тям закохується і добровільно спізнає власну жінку.

14. Див. Буркхардт Я. Культура Італії в епоху Возрождения. – М.: Интрада, 2001. – С.303.

15. Див. Бандурка. Українські сороміцькі пісні. – К.: Дніпро, 2001. – С.5-28.

16. Думку В.Гнатюка використав у своїй статті “До початків Гнаткових студій над українськими крипта діями” А.Вовчак. Див. Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Збірник наукових праць Міжнародної конференції. – Львів: Світ, 1999. – С. 469.

УДК 82.09

Юречко Ольга

ПСИХОАНАЛІТИЧНІ МОДЕЛІ В ОПОВІДАННІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО "В ЕПІДЕМІЧНОМУ БАРАЦІ"

Стаття присвячена розгляду психоаналітичних моделей в оповіданні В. Підмогильного "В епідемічному бараці". Матеріалом для дослідження стали моделі поведінки персонажів у творі. Методологічний інструментарій охоплює здобутки психоаналітичного підходу, зокрема теорій З. Фрейда, Е. Фромма та ін.

Ключові слова: механізм компенсацій, психологічна проекція, енергія лібідо, Едипів комплекс.

Статья посвящена рассмотрению психоаналитических моделей в рассказе В. Подмогильного "В эпидемическом бараке". Материалом для исследования стали модели поведения персонажей в произведении. Методологический инструментарий охватывает достижения психоаналитического подхода, в частности теорий З. Фрейда, Э. Фромма и др.

Ключевые слова: механизм компенсаций, психологическая проекция, энергия либидо, Эдипов комплекс.

Article considers the psychoanalytic models in the story by V. Pidmohylny "In epidemic barrack". The material of the research is the model of the behavior of characters in the story. Methodological toolkit includes gains psychoanalytic approach, in particular theories of S. Freud, E. Fromm and others.

Keywords: mechanism of compensation, psychological projection, energy, libido, Oedipus complex.

Аналітичними розвідками про творчість Валер'яна Підмогильного сьогодні важко здивувати не лише досвідченого літературознавця, а й любителя української літератури. Не так давно про письменникову прозу йшлося виключно в контексті українського

екзистенціалізму, нині ж творчість митця посіла своє законне місце в літературознавчому дискурсі завдяки працям Володимира Мельника, Максима Тарнавського, Олени Галети, Ольги Калініченко. Однак говорити про те, що дослідження творів В. Підмогильного вичерпало себе сьогодні не варто, бо кожен наступний (чи то оповідання раннього, чи роман пізнішого періоду) твір відкриває нові горизонти письменникового феномену.

В. Мельник, М. Тарнавський, С. Павличко, Р. Мовчан визнали незаперечним той факт, що на ранніх творах В. Підмогильного особливо й дуже специфічно позначився вплив психоаналітичної теорії австрійського вченого З. Фрейда. Ще А. Музичка у статті “Творча метода Валеріяна Підмогильного”, упереджено аналізуючи твори письменника, намагався довести, що фрейдизм є основою “творчої методи” В. Підмогильного. Однак після такого тенденційного дослідження про вплив учення З. Фрейда на творчість письменника літературознавці говорили дуже мало та й то принагідно (коли згадувалася стаття А. Музички), через що цей аспект його творчості залишався фактично недослідженим.

Безперечно, В. Підмогильний був добре обізнаний із вченням З. Фрейда (про що свідчить, наприклад, стаття “Іван Левицький-Нечуй: спроба психоаналізи творчости”), однак він не робив фрейдизм визначальним чинником своєї творчості й не втілював його постулатів з ювелірною точністю в своїх творах, як це намагався довести А. Музичка. Для раннього періоду творчості митця характерним є зосередження уваги на екзистенційних проблемах ірраціонального, абсурдного, інтелектуального в їх різноманітних формах і проявах: “Ідеї Достоевського, занепад народництва, розквіт модерністського естетизму та поширення фрейдівських теорій сприяли дедалі більшій увазі до ірраціонального в українській літературі першої третини ХХ сторіччя” [6, 39]. Мала проза засвідчує інтерес письменника до внутрішнього світу людини в ситуаціях екзистенційного (особистісного) вибору між духовним (божественним) і тілесним (тваринним) началом у людині. Особливу увагу В. Підмогильний звертає у своїх творах на такі прояви тваринного начала в поведінці персонажів, як сексуальний потяг, голод, інстинкт самозбереження та феномен зла. Свідомо чи ні, але письменник намагається застосувати психоаналітичне вчення для зображення конфлікту між інстинктом та розумом. Однак, як зазначає М. Тарнавський, психологічні колізії описані ним просто,

навіть буквально. Інстинкт, приймаючи форму сексуального лібідо, збуджує людину і штовхає її до драматичних актів самоствердження й самопізнання. Супер-Его (природний страх, почуття вини, обумовлене соціальним і релігійним вихованням) чинить опір цій силі, й боротьба людини з власним Над-Я зазвичай закінчується поразкою [6, 37].

Яскравим прикладом, у цьому контексті, є оповідання "В епідемічному бараці", яке В. Підмогильний вважав своїм найкращим твором того періоду [6, 70]. Оповідання складається з низки коротких нумерованих епізодів, які фактично не пов'язані між собою, однак в комплексі й тематично складають одне ціле. Перші сім епізодів ідуть хронологічно, починаючи з восьмого, де описано вечірній ритуал молитви сестри Одарки Калинівни, принцип будови змінюється: тепер твір не має причинно-наслідкових зв'язків. Кожен епізод – окрема розповідь, окремий портрет персонажа, які об'єднує єдиний матеріальний фактор – епідемічний барак. Автор свідомо створює лаконічні фрагменти-написи, що складають цілісний твір. До подібних "спецефектів" він вдається в оповіданні "Повстанці" та в повісті "Остап Шаптала", а згодом і в пізніших творах. Таким чином, В. Підмогильний зосереджує увагу на символічній деталі, яка передає стан героя, викликаючи подібну емоційну реакцію і в читача.

З погляду ідейного спрямування, оповідання "В епідемічному бараці" є цінним насамперед тим, що автор показує читачеві стан речей, який викликає в душі людини могутній стихійний протест. Цей протест, можливо, був би нам нецікавий, якщо б зводився лише до відстоювання власних прав та інтересів, однак він тим і цінний, що базується ще й на відмові бути байдужим до чужого лиха. В. Підмогильний не є верховним суддею: він визнає права людей, які потребують "радощів життя" навіть в екстремальних умовах. Таким чином, топографічна модель фрейдівського підсвідомого переноситься на персонажів твору й демонструє читачеві, як психічні явища, думки, фантазії керують людьми. Письменник не дає читачеві ні конкретної оцінки явищ і людей, ні аналізу їхнім вчинкам. Кожен персонаж роздивляється ніби крізь скло, яке в певному епізоді затуляється від стороннього ока, а згодом демонструє вже зовсім інший бік персонажа. Ефект підсилює ще й відсутність конкретного центрального героя в оповіданні: кожна людина, змальована автором, вносить свою лепту в розуміння ідеї й мети твору.

Згідно зі структурою оповідання, першим увазі читача представлений лікар епідемічного бараку. Дії його змальовані схематично, уривчасто, поетапно, що вже з перших сторінок змушує зосередитися і приготуватися до психологічного, внутрішнього сприйняття того, що буде відбуватись далі. А далі В. Підмогильний ставить так звані “вічні питання” буття: хто така людина, що означає для неї добро і зло, свобода і страх, як і чому вона вибирає свій шлях, наскільки вона вільна у своєму виборі (ці вічні, або, як їх назвав дослідник творчості М. Достоевського М. Бердяєв, “прокляті питання” людства, неодноразово піднімалися і в подальшій творчості автора).

Образ лікаря відображає одну з ключових проблем екзистенціалізму: конфлікт розуму, що пізнав таїни світу і поставив під сумнів його божественне походження, і віри (у творі вона представлена образом Одарки Калинівни) – якщо не в формі конкретної релігії, то в формі надії на божественне досконале начало у світі й людській природі. Лікар – “нетипово звичайний” образ В. Підмогильного. Його психологізм не визначається сексуальними проблемами (як у більшості чоловіків ранніх творів письменника), він – персонаж “нового часу”, прагматик-інтелектуал, зневірений у суспільстві, індивід, що перебуває у трагічній суперечності із зовнішнім світом.

В оповіданні відчутні елементи німецького песимізму, зокрема теорій А. Шопенгауера та Ф. Ніцше. Проголошена Ф. Ніцше ідея смерті Бога як морального абсолюту, як генеруючого начала високої людської гідності та єдності моралі-свідомості-діяльності не могла не зацікавити В. Підмогильного. Тому з одного боку, її представляє образ лікаря, з іншого – сестри Одарки. Лікар байдуже ставиться до релігійних поривів жінки, залишаючи місце для роздумів, натомість для такої “маленької” людини, як Одарка Калинівна, втрата впевненості у своїй подібності до Бога виявляється страшнішою за незнання власного біологічного походження. Жінка ревно намагається відстояти власну позицію, однак натикається на тотальне нерозуміння оточуючих, які зневірилися у Богові: “Бога нема; то кволі люди вигадали його, щоб була ще одна надія” [4, 108]. Одарка Калинівна постає перед читачем в образі фанатички-проповідниці. Ставлення читача до цього персонажа визначається ще й авторським “хворі її не любили” [4, 105]. Жінка намагається використати страх і біль пацієнтів для укріплення їхньої ослабленої віри. Кульмінаційним моментом розповіді про стару медсестру

стає епізод зображення невротичної молитви жінки. Звертаючись до структурної психокритики творчості Достоевського, Ж. Лакан намагався довести, що ХХ століття змінило кредо ХІХ-го: "Якщо Бога нема – все можна", – на формулу: "Якщо Бога нема – взагалі нічого не можна". Ця теза яскраво підтверджує позицію героїні оповідання. З іншого боку, вона пояснює фундаментальну нестачу, фрустрацію, з якої й виникають неврози та психози (перші характеризуються фантазіями й ілюзіями на рівні уявного, другі – втраченою почуття реальності, а отже, належать до символічного). Природа фанатизму релігійного, як і соціального, однакова, вона таїть у собі й однакову небезпеку для суспільства. На перший погляд, автор чітко окреслює свою позицію щодо питання віри: Бог не допомагає хворим, не рятує їх, байдужий він і до Одарки: "Бог же був мертвий і не рухалась його піднесена рука... загадковий Бог вимагав ще слів благання й любові... Бог таки не рухався; від благання не здригнулись його вуста й од віри не жажнулись очі" [4, 10]. Відтак, бачимо, що крізь оповідання проходять біблійні мотиви у відвертому тогочасному філософсько-атеїстичному дусі. Однак, як зазначала Соломія Павличко, "Підмогильний не відгукувався на соціальне замовлення часу, навпаки, ховався від нього, наче не помічаючи диктату ідеології, свавілля цензури, переслідування колег" [3, 223].

Англійський історик Т. Карлайл у брошурі "Минуле і сучасне" писав: "У нас немає більше Бога. Божим законом є один лише принцип найбільшого щастя... Ми говоримо про необхідність життя у спільноті, а прагнемо до індивідуалістичного роз'єднання. Ми відмовилися від взаємної підтримки, створили взаємну ворожнечу з дотриманням "розумної конкуренції" [5, 663]. Ця критика звучить в унісон з ідеєю оповідання "В епідемічному бараці". Вона ж подібна до теорії психоаналізу, де вся поведінка людини зводиться до лібідо. Автентичною цінністю людини (за Е. Фроммом) є здатність людини до Любові, бо саме любов є критерієм буття і дає відповідь на проблеми людського існування. "У процесі оволодіння мистецтвом любові відбувається зміна структури характеру людини, з'являються любов до життя, почуття ідентичності з цілим" [8, 24].

Як любов рухає вчинками людини, як людина еволюціонує або, навпаки, занепадає, опановуючи різні види цього почуття, можемо простежити на прикладі героїв оповідання Прісі та Ганусі. В. Підмогильний пропонує свою художню версію інтимного життя цих жінок. Щодо Прісі, то розпочинається вона з витіснених у

несвідоме еротичних фантазій пацієнтів: “Хворі любили сестру Прісію. Вони кликали її навіть тоді, коли вона була не чергова... Та з’являлась без халата, свіжа й воґка...Потім нахилялась до ліжка і на мить прикладала руку до лоба хворого. Серпанок її блузки лоскотав йому обличчя” [4, 96]. Такі незначні портретні деталі в авторській концепції моделювання образу Прісі втілює механізм психологічної проекції за допомогою прийому ретроспекції. Образ Прісі яскраво демонструє психоаналітичну теорію З. Фрейда й розглядається як машина, що приводиться в рух енергією лібідо – тілесною енергією, статевим бажанням, і поступово розвивається через зовнішню заборону свого прямого виявлення. “Весь чоловічий комплект сільської інтелігенції” намагався заволодіти серцем жінки: “Начальник станції й учитель, кожен зокрема, палко притискували її руку до своїх грудей. Це було таки приємно...” [4, 99]. У силу неможливості задоволення інстинктивних потреб в їх природній формі через соціальні нормативні обмеження, людина шукає компроміс між глибинним потягом та суспільно прийнятною формою його реалізації. Однак Прісія компромісу не шукає: вона піддається інстинкту: “Ніч, коли сестра Прісія віддалася начальникові станції, була скляна й нерухома. Здавалось, дерева застигли в камінь і дихати було важко, мов повітря розвіялось пилом по вулицях” [4, 105].

Прісія – центральний персонаж оповідання. Вона – звичайна жінка, позбавлена самодостатності, яка оцінюється набором певних переваг, корисних для чоловічого вжитку; жінка-річ, яку беруть, віддають, яка належить чоловікові, як частина його власності. Такий стан речей досить логічно пояснює З. Фрейд: жінці, на його погляд, притаманний більший нарцисизм, ніж чоловіку (оскільки від природи вона отримала неповноцінну стать, що змушує її постійно відчувати пенісні заздрощі [7, 283], отже, бути коханою для неї важить більше, ніж кохати. Тому “не жінка обирає об’єкт кохання, а навпаки, вона сама є пасивним об’єктом вибору, від якого залежить хіба що здатність вигідно та привабливо (от чому, до речі, потрібні прикраси і косметика) виглядати в очах володаря phallic mandate” [1, 43]).

Однак Прісія не хоче жити так. Спокій і життєрадісність покидають її, натомість приходить страх і невпевненість. Жінка підсвідомо боїться долі, як у Ганусі, боїться лишитися сама, боїться звичайного подружнього життя, розуміючи, що шлюб стане для неї

й коханого цілковитим конфліктом, який не принесе щастя: "Або ще гірше – ми одружимося, як він намовляє, і будемо жити на маленькій станції, де в добу проходить два потяги...там будуть мимо сунутись люди, а я навіки спинюся. І занепаде ж врешті кохання, а я таки житиму, здатна тільки варити борщ і ночувати з чужою мені людиною...О який сором це шлюбне життя!" [4, 110]. Прісія не просто не готова, а не здатна присвятити себе сім'ї, з якою вона асоціює психологічне поневолення. Пересічна жінка поставила б героїні діагноз "банального егоїзму". Для феміністок Прісія б стала "своєю людиною".

Аналізуючи образ Прісії, спостерігаємо психоаналітичну модель, яка у З. Фрейда називається "механізмом компенсацій" [7, 365]. Дівчина успішно поборює інстинкт і підкоряє свою поведінку соціально зумовленій свідомості, однак спочатку дає волю інстинктові, а вже потім знаходить аргументи на виправдання своїх дій. Протилежність між персонажами відображає неповний дуалізм. У цьому оповіданні, як і в більшості ранніх творів В. Підмогильного, глибинний філософський конфлікт лежить "не між інстинктом та розумом, а між інстинктом та його придушенням" [6, 143].

Доказом цьому може послугувати й образ сестри Ганнусі, який автор не відриває від образу сина Антося. Впродовж усього оповідання хлопчик постійно перебуває біля матері, немов свідчення її слабкості, торжества того ж лібідо свого часу. Сприйняття образу Ганусі теж проходить крізь призму образу Антося: він "мусив полюбити ніч, що накладає на людей сірі непрозорі личини" [4, 99], "заздалегodi призвичаювався спокійно бачити людські страждання" [4, 100]. Механізм компенсацій яскраво проглядається і в цьому образі: Ганнуся, сублімуючи енергію на роботу й сина, придушує фізичні бажання. Своїм життям і вчинками жінка немов би карає себе за слабкість, яку вона допустила, коли піддалася сексуальному інстинктові. Як наслідок цієї слабкості на світ з'явився її син, тому й він повинен розплачуватись за вчинок матері. Песимістичні настрої Ганнуся намагається передати Антосеві, акцентуючи його увагу на тому, що у світі існує лише біда, горе, страждання, сум.

Письменник застосовує в оповіданні внутрішнє мовлення, щоб простежити процес мислення героїні, пульсацію її думки та плинність свідомості: "Ні годі, годі вже... Багато разів уже давала Ганнуся собі слово не співати..." [4, 103]. Внутрішнє мовлення піддається лише самоспостереженню. Його пульсуючий ритм при-

хований від інших у глибинах свідомості й підсвідомості. Правдиво відтворити його – означає дати можливість зазірнути в одну з найбільших таємниць людської психіки. Однак автор не розкриває цих таємниць читачеві: лише дає вказівки, де знайти відповіді. Так і цілісний образ Ганнуся-Антось лише однією реплікою вказує на їхню роздільність: “В кімнаті Ганнуся сіла на стілець біля вікна та взяла Антось собі на руки. Міцно притискувала вона його до себе, мов хто хотів його від неї відняти, і так довго сиділи вони, мати і дитина, з єдиним почуттям своєї окремішності” [4, 103].

Лінію другорядних персонажів у творі становлять три групи осіб: фершал і Охрім (санітари бараку), гімназисти, технік, учитель (шанувальники Прісі) та начальник станції (чоловік, якому Пріся відповіла взаємністю). Зосереджуючи увагу на зображенні особистості, В. Підмогильний не міг оминати проблеми відносин особи й суспільства. Ця проблема у творі представлена образами фершала й Охріма. Завдяки цим персонажам письменник відображає у своїх творах суспільні зміни побіжно, уривчасто, лише тією мірою, наскільки це потрібно для мотивації їхніх вчинків, однак цілком правдиво, що, зрештою, переростає у моторошну картину дійсності, доповнену внутрішніми переживаннями цих людей. Друга група відображає чоловічу сексуальність та фройдівський Едипів комплекс. Усі юнаки зазнали фіаско у стосунках з медсестрою, таким чином незадоволені сексуальні бажання породили почуття агресії та комплекс неповноцінності: “Всі скупчились, стали один до одного, як одна щільно з’єднана родина ображених і лукаво обдурених у своїх сподіваннях людей... ніхто не міг примиритись з тим, що він так жорстоко і нахабно обдурений” [4, 107].

Окремо варто розглянути образ начальника станції, з яким у Прісі були стосунки. Саме цей образ ще раз доводить оригінальність оповідання “В епідемічному бараці”. Зазвичай “у Підмогильного йдеться майже виключно про чоловічу сексуальність” [3, 227], “чоловічі образи є прикладом досить характерного і, водночас, так вражаюче неприхованого маскулінізму, у відповідності до якого діє головний герой” [1, 44], однак тут спостерігаємо кардинально іншу ситуацію. В центрі оповідання – жінки, їх почуття, сумніви, які по-різному розкривають творчий задум автора. Образ же начальника станції – навпаки – скупий і неоригінальний: чоловік, задовольняючи своє сексуальне бажання, стає байдужим і беземоційним. Він намагається “витиснути” з себе хоча б якусь реакцію на стосунки

з Прісею, що мала би бути правильною в такій ситуації, але навіть на це не здатний: "Сьогодні сталося таке, що треба було відзначити навіки", але "всі потрібні слова зникли", тому "зненацька він схилив голову і заснув" [4, 106]. Герой прагне кохання, однак у ньому поводить ся егоїстично й байдуже. Його проблема (універсальна проблема) – "нездатність до незмінності й манірність мінливості, відсутність єдності душі і розумної послідовності вчинків" [3, 20].

В. Підмогильний виявляється чи не єдиним в усій українській літературі, хто виявив у своїх творах істинну сутність стосунків чоловіка та жінки, хто до крайньої межі відвертості оголив стосунки між статями. "Всупереч свідомому бажанню письменника зрозуміти й розкрити свідомість "іншої" статі, лейтмотивом усіх його визначних творів є думка про неможливість порозуміння між чоловіком і жінкою" [1, 45]. Отже, жінка для Підмогильного обертається на одвічну загадку, вона вривається у життя чоловіка, подібно до незнайомки з "Повісті без назви", й залишає чоловіка у повному розпачі, відбираючи його розум і серце. Однак у такому невеликому за обсягом оповіданні письменник зумів порушити не лише одвічну дилему стосунків чоловіка й жінки, але й екзистенційні проблеми буття, світогляду, віри, підсилені багатограними психоаналітичними моделями. Невипадково оповідання закінчується метафоричною тезою лікаря: "А що як не стане враз пошесті і хвороб? – запала йому в голову несподівана думка. – Як же я тоді?... Він засміявся. Дурниці. Пошесть завсіди буде, я не на Україні, то в Китаю або ще десь" [4, 113]. Які саме пошесті мав на увазі письменник? Можливо, ті, про які йшлося вище, – любов, релігія, шлюб і саме життя. Відповідь на це питання дає кінематографічно зрима й рельєфна подальша проза Валер'яна Підмогильного.

Література:

1. Дробот І. Темний континент Валер'яна Підмогильного / І. Дробот // Магістеріум. Літературознавчі студії. – К. : Національний університет "Києво-Могилянська академія" : КП ВД "Педагогіка", 1999. – Вип. 2. – С. 40–46.
2. Музичка А. Творча метода Валеріяна Підмогильного / А. Музичка // Червоний шлях. – 1930 р. – № 10, 11–12. – С. 63.
3. Павличко Соломія. Теорія літератури / С. Павличко ; упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко // Вид. 2-е. – К. : Основи, 2009. – 679 с.

4. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.

5. Роменець В. А. Історія психології : ХІХ – початок ХХ століття : [навч. посіб.] / В. А. Роменець. – К. : Либідь, 2007. – 832 с.

6. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю : Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський ; пер. з англ. – К. : Унів. вид-во "Пульсари", 2004. – 232 с.

7. Фройд З. Вступ до психоаналізу / З. Фройд. – К. : Основи, 1998. – 702 с.

8. Фромм Е. Гуманистический психоанализ / Е. Фромм ; Под ред. В. Лейбина. – СПб. : Питер, 2002. – 544 с.

УДК 82-32(477)

Юрчук Олена

МОДИФІКАЦІЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КІТЧУ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ “СОБОР” О. ГОНЧАРА)

У статті розглядається модифікація соцреалістичного кітчу на прикладі роману “Собор” О.Гончара. У романі відбулося поєднання рис ідеологічної ерзац-культури (соцреалізм) та національного кітчу (національне мислиться як екзотичне, історичне, актуальне завдяки наповненню ідеологічними штампами), що й сформувало простір для утворення нової моделі соцреалістичного кітчу.

Ключові слова: кітч, модифікація, соцреалістичний кітч, національний кітч.

В статье рассматривается модификация соцреалистического китча на примере романа “Собор” О. Гончара. В романе произошло соединение черт идеологической эрзац-культуры (соцреализм) и национального китча (национальное осмысливается как экзотическое, историческое, актуальное через наполнение идеологическими штампами), что и сформировало пространство для образования новой модели соцреалистического китча.

Ключевые слова: китч, модификация, соцреалистический китч, национальный китч.

The modification of socialist realistic kitsch on the example of the novel “Cathedral” of O. Gonchar is studied in this article. The combination of the features of the ideological ersatz-culture (socialist realistic) and the national kitsch (national is thought as exotic, historical, actual due to the ideological cliches) happend in the novel and it formed the space for the formation of the new model of socialist realistic kitsch.

Key words: kitsch, modification, socialist realistic kitsch, national kitsch.

Феномен “кітч” до сьогодні є досить контрверсійним і мало дослідженим. Найчастіше під ним розуміють позамистецькі явища, поява яких вмотивована запитами маргінальних соціальних структур (селянське, постселянське індустріалізоване середовище). Окрім того, кітч пов’язаний із ситуативною потребою творення нового, що, не відкидаючи інші, найчастіше елітарні форми мистецтва, дозволяла наблизити культурний простір до пересічного споживача. Важливою ознакою кітчу є те, що він стає полем об’єднання, створює простір, у якому непоєднувані явища не тільки співіснують, а й взаємозамінюються та взаємодоповнюються.

Найчастіше він містить у собі ідеологічну спонуку, стає маркером, під яким приховується бажання маніпулювання масовою свідомістю виробником і замовником кітчу (кітчменами). Зауважимо, що поза антимистецьким дискурсом розуміння феномену кітчу знаходимо в сучасній науковій думці і здогад, що він є складовим елементом будь-яких мистецьких явищ. Із цього приводу Т. Адорно зазначав: “Кітч – це не тільки, як того б хотілося послідовникам віри в освіту, відхід від мистецтва, його сторонній продукт, що виник у результаті підступної акомодатії (приспосовуванства), він ховається в мистецтві, очікуючи постійний момент повернення, що дозволить “вистрибнути” з мистецтва” [1, 344].

Радянський культурний простір від початку виникнення характеризувався розірваністю своїх елементів, а також вимагав ситуації або “повернення”, заперечених як шкідливі щодо існуючої політичної доктрини (наприклад, модернізм чи декаданс), або “відкидання” ідеологічно нестійких явищ. Однозначні “повернення” чи “відкидання” не були можливі, тому що перше вело б до відчуття амбівалентності, а, отже, нестійкості ідеологічної догматики, друге – сформувало “порожні” місця в новоствореній культурі. Окрім того, виникла потреба в долученні до мистецтва всіх прошарків соціуму, адже радянський соціальний механізм декларувався як народний (масовий, пролетарський), але практика не давала такої можливості, що формувало відчуття “духовного голоду”. Елітарні форми мистецтва залишалися поза межами масової свідомості (можемо виокремити різні причини: брак культурного досвіду, складні обставини життя). Все це вимагало радикального кроку, яким і стала поява в радянській дійсності ерзац-культури, кітчу, що отримав назву соцреалізм. Соцреалістичний кітч дозволив “повернути” у культуру раніше відкинуті мистецькі явища (наприклад, реабілітація романтизму [3]) та сформувати по-

трібні ідеологічні маркери для існуючих явищ (так, в українську літературу входить трилика “ікона”: Т. Шевченко – перший революціонер (пенсійного віку – дід у смушевій шапці), І. Франко – виразник пролетаризму (одвічний Каменяр) і Леся Українка – та, яка побачила “досвітні вогні” революції (співачка “досвітніх вогнів”). Зауважимо, що соцреалістичний кітч став простором дидактики й ідеології, що забезпечували маніпулювання. Останнє було двовекторним. З одного боку, потребу в такому маніпулюванні мала сама мистецька еліта, якій “пролетаризація” культури дозволяла наблизитися до народу, стати ним самим, з іншого – потребу в ньому відчувала політична еліта (в цьому випадку маніпуляції здійснювалися і над самими виробниками кітчу – митцями).

У західноєвропейському мистецтві кітч закріпився як ситуативне явище, що потребує обережного ставлення, вимагає на певному етапі реконструкції. Західноєвропейський кітч не є єдиноможливим варіантом насичення культурних запитів, а однією з версій. Таким чином, залишається простір для вибору (споживач або обирає кітч, або відкидає його). Радянський соцреалістичний кітч став доктриною, котра реалізувалася у просторі “безваріативності”, коли кітч ставав “канonom” для всіх, що розширило межі його використання до абсолюту, отже, він закріпився у свідомості як єдиний культурний дискурс, який передавався у спадок від покоління до покоління (так звана “спадковість кітчу”). В. Хархун слушно зауважує, що “соцреалізм був механізмом культурного колоніалізму, чітко позиціюючи національні культури як маргінальні в контексті сконструйованого феномену “радянської літератури” [4, 61].

Отже, соцреалістичному кітчеві притаманні:

- загальнодоступність (стирання індивідуальності, створення ефекту “для всіх і про всіх”, наслідком яких стає збіднення мистецьких засобів, трафаретність зображення);
- загальнообов’язковість (ситуація унеможливлення вибору);
- наскрізна ідеологічність (відбувається підміна бажань та відчуттів, бажане видається за дійсне: “теорія безконфліктності”, тобто оптимізується дійсність через зображення її виключно позитивною; ідеологічно-тоталітарна доктрина стає базисною у свідомості, притлумлюючи та заперечуючи все, що не вкладається в її межі, наприклад, потреба у національному замінюється інтернаціональним досвідом; нав’язується “канон” вищості певної культури (в цьому випадку російської), що веде до маргіналізації “інших” культур);

– здатність до маніпулювання (кітч є засобом контролю за масовою свідомістю та його виробниками – кітчменами).

Соцреалістичний кітч зазнав модифікацій, які обумовлювалися зміною ідеологічної перспективи. У сталінську епоху він індивідуалізується за рахунок культу особистості вождя, тобто центральне місце у соцреалістичній ерзац-культурі належить сталінському кітчеві. У мистецтві навколо персони вождя обертаються “інші / не-індивідуалізовані об’єкти”, позначені кодом “позитивного героя”. Атрибутами цього коду виступають “генетична народність” (вони належать до селянсько-пролетарського соціуму); штампованість мислення (свідомість утворена з кліше, штампів, загальних відчуттів, рефлексій); інтернаціональний патріотизм (мала батьківщина притлумлюється образом великої Батьківщини – Радянський Союз, що через свою штучність та амбівалентність (під його маркером приховано імперію – Росію) формує простір національного як несправжнього, як імітації); система ритуалів, націлена на обов’язковий перехід від кращого до найкращого (найчастіше через підвищення соціального статусу – стати комуністом); героїчність (потреба померти у звитяжній боротьбі за народ / партію (зовнішній рівень), Сталіна (внутрішній підтекст зовнішнього рівня); цнотливість (відкидання сексуальності або її “гомосексуальна” заміна на бажання “Сталіна”, насолода від його слова і вчинку).

У постсталінську епоху соцреалістичний кітч зазнає незначної видозміни. Із розвінчанням культу Сталіна втрачається його індивідуалізація. Центральна одинична персона кітчу замінюється колективним “ми” (комуністична партія).

Вагомішим є період так званої “відлиги”, коли політична ідеологема зазнає, якщо не трансформації, то втрачає свою авторитарну тональність. У 60-х роках соцреалістичний кітч найбільш модифікується. Це пов’язано з уведенням до його структури національного елементу, за яким приховуються антиколоніальна свідомість. Виникає ідея “комунізму з людським обличчям”, що веде до індивідуалізації героя кітчу, набутті не декларативно-національного обличчя. Письменники вдаються до реалізації національного у “несерйозних” формах: національне як сексуальне (О. Ільченко і його невмирущий козак Мамай), як архетипно-екзотичне (О. Гончар і його образ історичної екзотики – Собор). Окрім того, національне у них мислиться як фольклорне, отже, позначене масовою свідомістю. Так, соцреалістичний кітч доповнюється антиколоніаль-

ним кітчем, якому притаманні штучна історичність (національна історія сприймається як далека екзотика і "підганяється" під ідеологічну доктрину); індивідуалізація героя за допомогою імітації його національного обличчя (зауважимо, що національне і в цьому контексті мислиться як історичне / "те, що було", звідси і засилья "історичних" героїв, сюжетів), поєднання розважального і серйозного ("хімеризація"), що формує простір доступного. У соцреалістичному кітчі зникає установка на показ колізії як боротьби позитивного і гіперпозитивного, натомість у ній з'являється опозиція позитивного і негативного.

Однією з ілюстрацій заявлених вище тез може бути роман О. Гончара "Собор", у якому "соцреалістичний канон" отримує національне українське тло. Вводячи національний елемент у текст, письменник вдається до чіткого поділу між минулим і сучасним. У минулому національне набуває ознак кітчу, адже містить у собі серйозне (героїчне козацьке звитяжство, дотичність до елітарного мистецтва (архітектоніка Собору) та несерйозне (зображення українського як екзотичного; подання історичного крізь призму сексуального – "козацька лавсторі": "В давні, в дозаводські часи було, кажуть, на цьому місці велике село, що робило списи запорожцям. І коли мандрували козаки на Січ, то завертали сюди, щоб запастися списками. Отоді, може, котрийсь козак і зачепився тут за якусь молодицю, поклавши початок династії" [2, 5]). У центрі національного тла О. Гончар розміщує Собор. Від початку роману автор робить акцент на його "історичності". Відбувається кодування національного як минулого, того що потребує охорони, але є непоміченим тоді, коли така потреба відсутня (зачіплянці звертають увагу на Собор лише, коли викрадено дошку і виринає питання його зруйнування).

У сучасному для О. Гончара часі національне існує опозиційно до радянського, що розуміється як доба прогресу, найчастіше позитивна та героїчна. Собор, маркуючи "інший" час, стає місцем негативного (невдалий сексуальний досвід Єльки, поранення Миколи Баглая). Окрім того, в системі радянської політичної догматики він втрачає дотичність до елітарного мистецтва й опиняється у стихії ерзац-культури. О. Гончар досягає такого ефекту комбінуванням "туги" / передчуття Миколи Баглая, що Собор є чимсь особливим, недосяжним ("Щоразу перед ним Баглай почуває якийсь дивний смуток і щось навіть тривожне. Собор ніби має в собі щось від

стихії, навіває щось таке велике, як навівають на людину степ, або ескадри хмар...” [2, 16]) з ідеологією радянського атеїзму (“Скільком голови дурманив (Собор – Ю.О.) чадом лампад, облудністю проповідей, наркотичними пахощами ладану розмашистих попівських кадил... Пузаті попи ставали тут ще пузатішими, церковні старости, стрижені під горщик, намащені оливою, бряжчали горами мідяків на тарілі, злодіювали, наживалися на свідчках, шахраї підрядчики одним махом відкуповувались тут від гріхів, старці та старчихи вмирали на папертях, а нещасні каліки, що звідусіль тяглися сюди, щоб зцілитися, добутися чуда, так і залишались каліками, чуда не добувшись...” [2, 16–17]). Таке комбінування веде до втрати “серйозного” підтексту національної символізації Собору.

Реабілітація його значимості, але із втратою національного, відбувається і в історії з викраденням таблиці. Автор підкреслює потребу у збереженні Собору не стільки, тому що він є осередком української генетичної пам’яті, скільки з причини легітимності його існування, визначеної вищим радянським керівництвом: “Розмова в гурті раз у раз поверталася до таблиці, зайшлося про походження її, старші пробували пригадати, коли й ким було її відлито, і виходило так, що ледве чи не за декретом Леніна відлита була вона, ота чавунна зачіплянська таблиця...” [2, 100]. Зауважимо, що ознак ерзац-культури у межах соцреалістичного кітчу набуває не тільки образ Собору, але й знакова постать з української літератури Т. Шевченко. Святкування його ювілею стає приводом для проведення ремонтних робіт у селі Кобзареве. Ім’я поета потрапляє до радянського фольклору (“Нещодавно возила виконавців своїх пароплавом по Дніпру на екскурсію до Канева, відвідали шевченківські місця, село Кобзареве, де з нагоди ювілею поета все було причепурено – і дорога, й будинки, діти повернулись на Зачіплянку в захваті від побаченого, і тепер можна почути, як вони часом галасують біля саги, хором декламують підхоплену у подорожі примовку-жарт: – Спасибі Тарасу за шифер і трасу!” [2, 149]), що веде до зміщення асоціації від знаковості в минулому (елітарна культура – духовний світ) до знаковості в сучасному (привід поліпшити побут – матеріальний світ).

На модифікованість соцреалістичного канону вказує не тільки поява в ньому національних елементів, а й втрата однозначності у трактуванні історичних подій. О. Гончар розгортає амбівалентну версію історії діяльності Махна. Він не ставить історичну постать

у рамки зіткнення двох ідеологій національно-анархічної / негативної (махновці) та інтернаціонально-революційної / позитивної (червоноармійці). У романі Махно зустрічається з представником української еліти істориком Яворницьким. Таким чином О. Гончар зводить до бар'єру дві версії українського, розмежовуючи українське як руйнівне (Махно) та українське як оберігаюче (Яворницький). Досить двозначно звучать слова історика Яворницького ("— То не ідеал, до якого йдуть через руїни та через трупи. Дух руйнівний, стихія руйнацтва — це не моя стихія..." [2, 178]), які він промовляє до Махна в контексті історії становлення самої радянської влади. О. Гончар, відкидаючи руйнацький первень, тим самим опосередковано засуджує його в історії становлення радянської державності.

Амбівалентною виглядає й персона Сталіна та проблема "культу". З одного боку, "культовики" подаються негативно (негативність реалізується через зовнішню непривабливість: "Доки вони розмовляли, затримавшись перед книгозбірнею, в кутку зали, згорбившись, писав щось хирлявий, спорохнілий чоловічок. Маленький був, як гриб зморщений, і обличчя якоїсь грибною сіризни. Втягнув голову межи плечі і, не відриваючись від паперу, все щось шкрябав, шкрябав пером. Лише зрідка на мить підводив голову, зиркаючи на Лободу злим, жовчним поглядом" [2, 121]), з іншого — О. Гончар не вдається до цілковитого їх засудження, він вказує на цілісність їх поглядів, адже вони не відступаються від своєї ідеї "фікс": "Пропеклий культовик. Сталіністом, каже, був і вмура сталіністом. Все вимагає в мене, щоб бюст вождя витяг із комірчини та на подвір'ї над клумбою поставив... Там він колись і стояв, але ж тепер не поставиш?" [2, 122]. Можемо побачити в тому авторське виправдання самому собі, а також в останньому питальному реченні цитати простежується певна ностальгія. До того ж у тексті зустрічаємо слова, на кшталт, "Ті, що Україну воздвигали, вони у віках, Єлько... Не мати анархія її воздвигала. Батько Прометей..." [2, 52], які вказують, що й сам О. Гончар, зовнішньо відкинувши "культовицьке" минуле, не позбувся його на внутрішньому рівні. Образ батька Прометея дозволяє алюзію на попереднє таке ж саме батьківство Сталіна. Бажання батьківської опіки вказує на несамотійність мислення письменника, його колонізовану потребу в підкоренні.

Модифікації зазнає і зображення героїв. О. Гончар, відкидаючи соцреалістичну типізацію героїв, за якою ті поділялися на гарних

і дуже гарних, коли для перших створювалася перспектива досягнення найвищого рівня шляхом позитивного досвіду спілкування з останніми (численні образи батьків-командирів, політруків, свідомих голів колгоспів, тобто справжніх комуністів), створює колізію, в якій присутні позитивні герої (родина Баглаїв, Єлька, старий Лобода та ін.) й негативні (молодий Лобода, його колишня дружина).

Негативні персонажі, особливо це стосується образу Володьки Лободи, не маркують собою абсолютний “мінус”. Автор залишає їм простір “виправлення” – Лобода-молодший потрапляє в лікарню з інфарктом, що створює перспективу заслуженого покарання, яке має привести до каяття (зі слів Олексі-механіка: “– Поганих секретарів не буває, зятям собі, Романе батьковичу. Зятям і більше не пащекуй на цю тему, якщо хочеш у туристські їздить... – І додав уже без тіні жарту: – З інфарктом лежить у лікарні наш секретар. Мав у центрі якісь неприємності (не за собор, звичайно), тільки повернувся, і просто з літака – в лікарню...” [2, 226]).

Не позбувається письменник соцреалістичної традиції зображення позитивних героїв. Обігово торкаючись питання любові (легітимізуючи право на бажання тіла), О. Гончар створює канонічний варіант радянської людини – “людини працюючої”. У контексті цієї зауваги цікавою є Вірунька, дружина Івана Баглая. Формат цього образу збігається із раніше пропонуваним О. Гончаром образом колгоспниці із “Соняшників” (краса Віруньки розкривається у її праці: “Мов королева, засідає Вірунька десь аж у піднебессі цеху, десь там торкає пальчиками залізну гриву свого велетня крана...” [2, 9]). Відмінність складає те, що фізична пишнотілість, дебелисть Віруньки, що прочитувалася в контексті образу колгоспниці із “Соняшників” як непривабливість, у “Соборі” набуває ознак жіночої сексуальності, яка породжена вдалим сімейним життям: “Вірунька тихо сміється. Білі яблучка щік поблискують, і плечі біліють, купаючись в місячному молоці, і здається – пахне від неї молочно” [2, 9], та “Розкохалась, розповніла в щасливім заміжжі, в идилії шлюбу...” [2, 9].

Окрім того, вдаючися до зображення жіночої праці, О. Гончар уникає її негативного боку. Якщо в “Соняшниках” автор не згадує справжніх буднів жінки-колгоспниці, коли вона змушена виконувати тяжку працю, то в “Соборі” вони подаються з позиції героїзації (для письменника є досягненням радянської дійсності, що жінка працює в поганих умовах і виконує чоловічу роботу: “На ві-

чних протягах, в ядучій пилюці, у скреготах заліза – таке її життя в чорній, літаючій над пеклом шихтового двору кабіні...” [2, 9]). У цьому бачимо кінцеву штамповку мислення соцреалістичного тексту, коли відбувається нівеляція статевої ідентифікації і для жінки пропонується роль “бути як чоловік”. Зауважимо, що зовнішня жіноча непривабливість у романі, вмотивована жіночою героїчністю, маркує позитивно-сексуальний аспект: “...подруга оця Леся Хомівна, що в неї з фронту пів лица в шрамі червоному. Зовні сувора, мало привітна, фронтовичка від першого знайомства викликала у Віруньки щирі симпатії... [...] постала перед нею людина справжня, людина-кристал” [2, 147]) та “Незважаючи на палаючий слід на щоці (чи, може, навіть завдяки йому?), виявив був тоді до неї цікавість молодий вихователь...” [2, 147].

Позитивні чоловічі образи змальовано у форматі радянських “супер-героїв”. Прикладом може слугувати Іван Баглай, силу якого виписано з наївно-казковою гіперболізацією: “...просто очам любо дивитись, як Іван у парку із червоною пов’язкою на рукаві, суворий, безстрашний, веде свій заводський патруль! Хміль миттю проходить у п’янюг, коли забачать Івана Баглая, різні вишкребки в куші сахаються, бо сьогодні чергують мартенівці, то ж он рудий Іван із своїми дружинниками йде!...” [2, 10]).

Присутня в романі традиційна для соцреалістичної літератури опозиційність між пролетарієм та інтелігентом. Щоправда, в О. Гончара вона зазнає іншого тлумачення. Письменник розділяє міську інтелігенцію та селянсько-робітничу. Перша розуміється ним як фальшива і розбещена (наприклад, образ лектора, який приїздить в Єльчине село розповідати про справжнє кохання, а пізніше намагається спокусити дівчину: “Єлька і слів його не чула, їй аж мурашки бігали по тілу від його фальшивих нот, все боялася, що він таки на півня зірветься, і жарко ставало від пекучого сорому за той верескливий крик, соромно перед дівчатами, перед людьми...” [2, 28]. Друга – як справжня: цілісна, позитивно орієнтована, правдива і здатна на щирі почуття (реалізується в образі Миколи Баглая). Вагомим також у контексті сказаного вище є й образ Кості-сліпого як представника мистецтва, вихідця із пролетарського середовища. Ним О. Гончар розгортає ідею творчості, що виглядає як колаж елітарного і масового: з одного боку, Костя має поетичний талант (він автор слів “Днів моїх золоті бергамоти обшигали, оббили вітри” [2, 12]), з іншого – плете кошики та жене самогон.

Саме такому типу мистецтва віддає перевагу нове покоління “пролетарської” інтелігенції (зі слів Миколи Баглая): “Днів моїх золоті бергамоти” – оце дає смак життю... (...) Мистецтво в наш час притягує найшляхетніших. Мистецтво, Вірунько, – це, можливо, останнє пристанище свободи...” [2, 12].

Модифікується в соцреалістичному каноні й образ війни. Мілітарна тема більше не слугує полем беззастережної героїзації, а також опоетизації військових буднів. О. Гончар вдається до досвіду О. Довженка (роман “Україна в огні”) у зображенні воєнної тематики, відкидаючи “прапороноську” однозначність. У “Соборі” війна – це вбивство, час жінок-покриток (мати Єльки), дітей, які залишаються без батьків (загибель батька в родині Баглаїв), та батьків, які втрачають дітей (смерть синів Ізота Лободи). Письменник більше не прикрашає людину війни: “Солдат саме пробігав мимо окопчика – лице заюшене кров’ю, і рука його перебита бовтається, теж уся у свіжій крові... Все ж він, оглушений боєм, палаючий кров’ю, почув той писк і зупинився над окопом, над породіллею. І дитя її новонароджене, тільки оченята розкріпивши, в подиві безтямності вперше побачило цей світ, побачило його в суцільнім кривавищі: заюшене солдатське лице, нависнувши над окопом. Горіло кров’ю й розпливалося на все небо, все в небі кипіло червоним, курилося у димах, і сонце було в ореолі крові” [2, 17–18].

Отже, в романі О. Гончара “Собор” відбулося поєднання рис ідеологічної ерзац-культури (соцреалізм) та національного кітч (національне мислиться як екзотичне, історичне, актуальне завдяки наповненню ідеологічними штампами), що формує простір модифікованого соцреалістичного кітч (на кшталт ідеологеми-кліше: “Ми сини такого народу, що протаранював старий рабський світ бронепоездами своєї ненависті. Матері у спадок нам передають не чваньковитість. Не пиху та захланність, а почуття честі, гідності й волелюбства – це ж чогось варто! Сини Барикадних вулиць! Шевченкового гніву, Кибальчича ми сини!” [2, 194]).

Література:

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
2. Гончар О. Собор : [роман] / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1989. – 270 с.

3. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.

4. Марков Д. Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур / Дмитрий Марков. – М. : Наука, 1970. – 248 с.

5. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : [монографія] / Валентина Хархун. – Ніжин : ТОВ “Гідромакс”, 2009. – 508 с.

ЗМІСТ

<i>Бортнік Жанна</i> ФОРМИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ У СУЧАСНІЙ МОНОДРАМІ: СПОВІДЬ VS СКАРГА	3
<i>Годунок Зоряна</i> ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО)	17
<i>Головій Оксана</i> ДИСКУРС НЕОРЕАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ДОБИ МОДЕРНУ: КОНЦЕПЦІЯ МИКОЛИ ЗЕРОВА	26
<i>Губарева Світлана</i> НОВИЙ КОНЦЕПТ “ЧОРНОЇ МАСКИ”: ДОСВІД ГЕО ШКУРУПІЯ	36
<i>Даниленко Ірина</i> ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРОВОГО КАНОНУ МОЛИТВИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ	45
<i>Демехіна Діна</i> ОБРАЗ УПИРЯ В РОМАНТИЧНИХ БАЛАДАХ С. РУДАНСЬКОГО ТА А. МІЦКЕВИЧА	55
<i>Загоруйко Н.</i> ЛІНГВІСТИЧНІ СТУДІЇ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО В ЕПІСТОЛЯРІЇ	67
<i>Кир'янчук Ігор</i> ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА ОРЕСТА: ПРОБЛЕМА ФІЛОСОФІЇ БУТТЯ	76
<i>Кирильчук Олександр</i> ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ВИМІР СУЧАСНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ВАСИЛЯ КОЖЕЛЯНКА “КОНОТОП”)	86
<i>Кир'янчук Богдан</i> ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	94
<i>Ковальчук Ганна</i> КСАНТИППА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕРСОНАЖ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ-ЕМІГРАНТКИ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО	107

<i>Криловець Наталія</i> ОБРАЗ ЛІСУ В НАТУРФІЛОСОФСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО	119
<i>Лавринівич Лілія</i> ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІДЕЇ ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ О. ТОКАРЧУК "PRAWIEK I INNE CZASY"	128
<i>Матвеева Тетяна</i> ГРІХ ЯК АБСОЛЮТ СВІТУ АБСУРДУ (ЗА РОМАНОМ ПАНАСА МИРНОГО ТА І. БІЛИКА "ХІБА РЕВУТЬ ВОЛИ, ЯК ЯСЛА ПОВНІ?")	140
<i>Миненко Юрій</i> ДЕЩО ПРО АВТОРА "ЛЯМЕНТУ МІЩАН ОСТРОЗЬКИХ 1636 РОКУ"	150
<i>Мислива Вікторія</i> ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНО-ФЕМІНІСТИЧНА КОМУНІКАЦІЯ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ СІЛЬВІЇ ПЛАТ І ОКСАНИ ЗАБУЖКО	157
<i>Назарук Вікторія</i> ТЕМАТИЧНІ ПАРАЛЕЛИ КНИГИ "ДЮПТРА" ВІТАЛІЯ ТА "СТРОФ" ІВАНА ФРАНКА	167
<i>Нечиталюк Ірина</i> ПИСЬМЕННИКИ ДРУГОГО ПЛАНУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ І КАНОН УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	175
<i>Поліщук Ярослав</i> РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ	183
<i>Пухонська Оксана</i> ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В АСПЕКТІ ДІАЛОГУ ТРАДИЦІЇ З НОВАТОРСТВОМ	205
<i>Саковець Світлана</i> АКТУАЛІЗАЦІЯ АРХЕТИПУ ДИТИНИ У ТВОРЧОСТІ В. СТУСА	212
<i>Тимочко О. Б.</i> ОСОБЛИВОСТІ СЛОВНИКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ НОВОТВОРІВ У СУЧАСНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ	220

Усач Наталія

ХУДОЖНІЙ ЧАС ТА ПРОСТІР

В РОМАНІ УЛАСА САМЧУКА “МАРІЯ”229

Хмель Віра

АПОЛОГІЯ ФРИВОЛЬНОГО В “ДЕКАМЕРОНІ” БОКАЧЧО

ТА СОРОМІЦЬКІЙ ЛІРИЦІ УКРАЇНЦІВ238

Юречко Ольга

ПСИХОАНАЛІТИЧНІ МОДЕЛІ

В ОПОВІДАННІ ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

“В ЕПІДЕМІЧНОМУ БАРАЦІ”248

Юрчук Олена

МОДИФІКАЦІЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КІТЧУ

(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ “СОБОР” О. ГОНЧАРА)258

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія “Філологічна”

Випуск 28

Головний редактор *Пасічник І. Д.*

Заступник головного редактора *Новоселецька С. В.*

Технічний редактор *Свинарчук Р. В.*

Комп’ютерна верстка *Крушинської Н. О.*

Художнє оформлення обкладинки *Олексійчук К. О.*

Формат 42х30/4. Папір офсетний. Друк – ризографія.

Ум. друк. арк. 19. Гарнітура “TimesNewRoman”

Наклад 100 прим.

Видавництво Національного університету “Острозька академія”

вул. Семінарська, 2, м. Острог,

Рівненська обл., Україна, 35800

РВ №1 від 8 серпня 2000 року.